



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Eduardo Mariz Corrêa da Costa

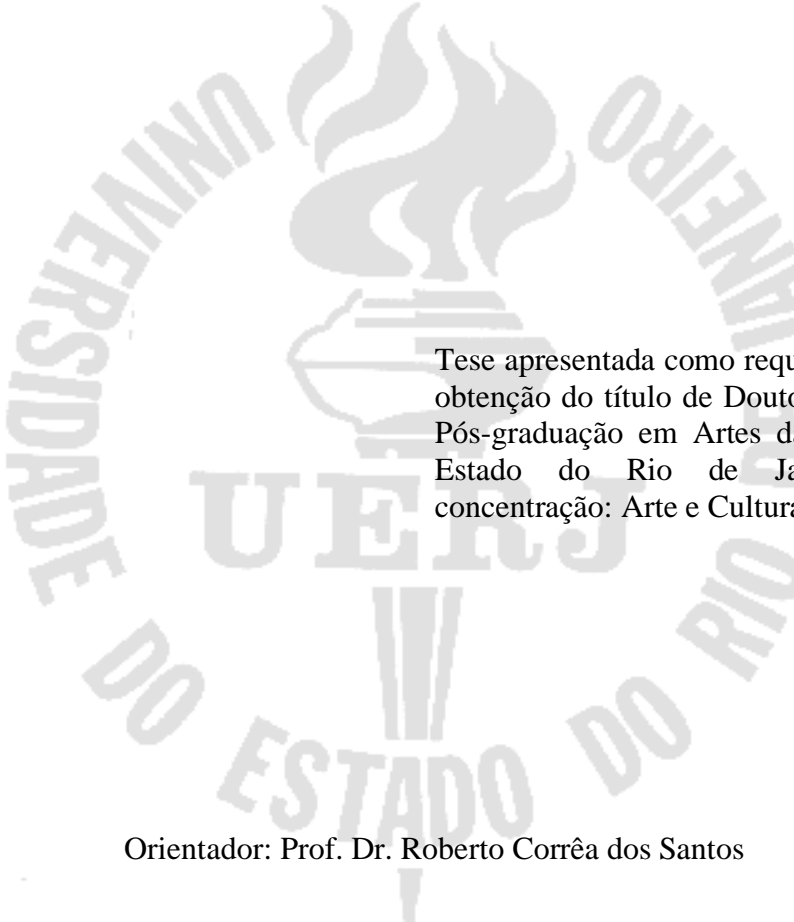
Fotografia como ato artístico-performático: operações plurais

Rio de Janeiro

2021

Eduardo Mariz Corrêa da Costa

Fotografia como ato artístico-performático: operações plurais



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C837 Costa, Eduardo Mariz Corrêa da.
Fotografia como ato artístico–performático: operações plurais / Eduardo Mariz Corrêa da Costa. – 2021.
286 f.: il.

Orientador: Roberto Corrêa dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e fotografia - Teses. 2. Performance (Artes) - Teses. 3. Imagens fotográficas – Teses. 4. Tempo na arte - Teses. 5. Memória na arte – Teses. I. Santos, Roberto Corrêa dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eduardo Mariz Corrêa da Costa

Fotografia como ato artístico-performático: operações plurais

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (orientador)

Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. André de Souza Parente

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Instituto de Artes – UERJ

Prof^ª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Milton Roberto Monteiro Ribeiro

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Às minhas filhas, Eduarda e Débora.

AGRADECIMENTOS

Ao querido Roberto Corrêa dos Santos, meu orientador e amigo.

A Marco Cavalcanti, através de suas aulas e de nossas trocas adentrei aos meios acadêmicos em arte, um grande amigo e artista.

A Clarisse Tarran, por nossa eterna parceria e pela enorme colaboração.

A Frederico Dalton, por sua colaboração, outro grande amigo.

Aos professores e amigos da ECO-UFRJ, André Parente, Kátia Maciel e Antonio Fatorelli.

Aos professores do Instituto de Artes da UERJ, dentre os demais a Cristina Salgado, Alexandre Sá, Aldo Victorio, Ricardo Basbaum, Andreas Valentin, Lilian do Valle, Marcelo Campos e Mauricio Barros de Castro.

Ao professor Milton Guran, pela colaboração.

Ao professor Cesar Baio, de São Paulo, pelas orientações.

A todos os amigos artistas com quem convivo, aqueles que nesta tese não menciono e estes aqui mencionados: Alexandre Dacosta, Alice da Palma, Aline Marins, Aimberê Cesar (*in memoriam*), Ana Elisa Lidizia, Ana Rosa de Moraes, André Sheik, Angela Freiburger, Beanka Mariz, Bia Petrus, Bia Salomão, Carlos Cesari, Clarisse Tarran, Cris Cabus, Débora Cavalcanti, Deborah Geller, Deneir Martins, Eduarda Puccini, Eleonora Dobbin, Eliana Simas, Francisco de Souza, Franklin Cassaro, Frederico Dalton, Gabriel Fonseca, Helena Wassersten, Jacqueline Melo, João Carlos Goldberg (*in memoriam*), Jorge Duarte, Jorge Efi, Julio Castro, Lea Soibelman, Leonardo Antan, Lígia Teixeira, Luiza Interlengui, Marcia Zoé Ramos, Marco Antonio Portela, Marco Cavalcanti, Marcos Bonisson, Marilou Winograd, Mauricio Ruiz, Miriam Pech, Miro Mendonça, Moacir J. Souza, Odir Almeida, Osvaldo Carvalho, Paulo Branquinho, Pedro Paulo Domingues, Peter O'Neill, Raimundo Rodriguez, Renaud Leenhardt, Renata Vasconcellos, Ricardo Simões (*in memoriam*), Rodrigo Munhoz, Ronald Duarte, Rosane Chonchol, Ruth Zisman, Sandra Schechtman, Sergio Sal, Sonia Salcedo del Castillo, Suely Farhi, Tatiana Klafke, Tania Bonin, Tchello d'Barros, Teresa Prata, Tete Silva e Xico Chaves.

Aos amigos queridos (tradutores) Ana Paula Cavalcanti e Renaud Leenhardt.

À minha amiga querida (revisora) Luisa Sabino.

Aos funcionários do Instituto de Artes e do PPGARTES.

A Eduardo Rego. A Daniella Rego. A Eduarda Puccini e a Débora Cavalcanti.

“Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito o que dizer.”

Gilles Deleuze

RESUMO

COSTA, Eduardo Mariz Corrêa da. *Fotografia como ato artístico-performático: operações plurais*. 2020. 286 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Acompanhando os processos utilizados em meus trabalhos artísticos em práticas fotográficas, esta tese, intitulada FOTOGRAFIA COMO ATO ARTÍSTICO-PERFORMÁTICO: OPERAÇÕES PLURAIS, avalia a reflexão acerca da possibilidade de que sejam lidas como performances artísticas todas as imagens fotográficas que almejem serem obras da arte contemporânea, além da pertinência desse exercício no âmbito do sensível. Para isso procuro fomentar o entendimento da fotografia em suas peculiares relações com o tempo e a ampliação dos campos de definição do que vem a ser uma performance artística. Desenvolvidos com a intenção de conduzir o observador para além de seu quadro imagético e evidenciar minhas atuações enquanto autor, agente protagonista e também subjetivo, meus trabalhos demonstram a possibilidade das diferentes leituras sugeridas ao enfatizar e exemplificar o aspecto da ação do fotógrafo como ato artístico-performático.

Palavras-chave: Fotografia. Performance. Imagem. Tempo. Memória.

ABSTRACT

COSTA, Eduardo Mariz Corrêa da. *Photography as a performatic artistic act: plural operations*. 2020. 286 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Analyzing the processes that accompany the realization of some of my practical work in photography, this thesis, entitled PHOTOGRAPHY AS A PERFORMATIC ARTISTIC ACT: PLURAL OPERATIONS, assesses the reflection on the proposal for a possible approach to photographic images in the context of contemporary art: that of such images and be read as artistic performances. In the development of writing I try to promote the understanding of photography in its peculiar relations with time. In the field of artistic performance I seek to expand its limits of definition. In order to take the observer beyond the image frame, in which my works are presented, I seek in the proposals to highlight my actions and my processes as an author. This, even if at minimal levels, I consider necessary when dealing with photographic images in the context of contemporary art, both as a proponent and as a spectator. Therefore, I seek to demonstrate the possibilities of the suggested readings, by emphasizing and exemplifying the aspect of the photographer's action as an artistic-performance act.

Keywords: Photography. Performance. Image. Time. Memory.

RÉSUMÉ

COSTA, Eduardo Mariz Corrêa da. *La photographie comme acte artistique performatique : opérations plurielles*. 2020. 286 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

À partir des processus qui accompagnent la réalisation de certains de mes travaux pratiques en photographie, cette these, intitulée LA PHOTOGRAPHIE COMME ACTE ARTISTIQUE PERFORMATIQUE : OPÉRATIONS PLURIELLES, établit une réflexion sur la proposition d'une possible approche des images photographiques dans le contexte de l'art contemporain: celle qui établit que telles images soient perçues comme des performances artistiques. Dans le développement du texte, j'essaie de promouvoir la compréhension de la photographie dans ses relations particulières avec le temps. Dans le domaine de la performance artistique, je cherche à élargir ses limites de définition. Dans le but de mener l'observateur au-delà du cadre des images dans lequel mes œuvres sont présentées, je cherche à mettre en évidence mes actions et mes processus d'auteur. Même à des niveaux minimaux, j'estime cela nécessaire lorsqu'il s'agit d'images photographiques dans le contexte de l'art contemporain, aussi bien du point de vue du promoteur que celui du spectateur. Ainsi, je cherche à démontrer les possibilités des lectures suggérées, en soulignant et en illustrant l'aspect de l'action du photographe en tant qu'acte de performance artistique.

Mots-clés: Photographie. Performance. Image. Temps. Mémoire.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	EXPERIMENTAR EM FOTOGRAFIA	16
2	ALGUMAS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS A NEGAR UM TEMPO COMUM	32
3	FOTOGRAFIA E PERFORMANCE	42
3.1	E o que seria performance como modalidade artística?	43
3.2	Fotografia e performance	45
3.3	Além do Retângulo	52
4	TODA IMAGEM FOTOGRÁFICA QUE AMBICIONA SER ARTE NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA É PASSÍVEL DE SER LIDA COMO UMA AÇÃO ARTÍSTICO-PERFORMÁTICA DO FOTÓGRAFO	56
5	ATO DE CRIAÇÃO, DAS CAMADAS DE ACESSO AO QUE SE PROPÕE ARTE	66
6	FOTO-ASSEMBLAGE COMO PERFORMANCE E ESCALA DE TEMPO – FALAS	81
7	PERFORMANCES AUTORAIS – FALAS	103
7.1	Vade - Estaríamos performando ao nos fantasiar para o Carnaval?	104
7.2	APPROX.	112
7.3	Performances/esculturas	136
7.4	Performances URCA	171
7.5	Vídeo-performances e fotoperformances	184
8	IMAGENS FOTOGRÁFICAS AUTORAIS – FALAS	205
8.1	Em <i>foto-assemblage</i>	206
8.2	<i>Acumulonimbus</i>	232
	CONCLUSÃO	272
	REFERÊNCIAS	280

INTRODUÇÃO

1. Nesta tese procuro examinar, através da apresentação e análise de trabalhos artísticos, por mim construídos e praticados essencialmente através da fotografia, a possibilidade de que sejam lidas como performances artísticas todas as imagens fotográficas que almejem ser obras de arte contemporânea, observando a pertinência desse exercício no âmbito do sensível.

2. Como um primeiro movimento, proponho uma ampliação dos campos que abrangem as definições da modalidade da performance artística. Uma definição genérica de performance, como categoria de arte, ainda conta com requisitos classificatórios difusos. Contudo, pode-se dizer que performances artísticas são obras de artes visuais em que a ação presencial do artista ao realizar um pretense trabalho de arte é privilegiada, isso em campos que vão da manufatura aos processos reflexivos de pensamento manifestados pela conduta do próprio artista. No contexto em que me proponho a discorrer, a ideia de performance é adotada de maneira ampliada e se desvincula, tanto da prerrogativa acerca da presença necessária do artista, quanto da audiência de público *in loco*. Em princípio, o entendimento corrente de performance a condicionaria a um tempo determinado para a execução da ação e à presença de uma plateia para contemplá-la. Nesse sentido, sugiro nesta escrita avançarmos para lugares onde tais ações se desvinculem das medidas de tempo convencionadas e da necessidade dessa plateia presencial para assisti-las.

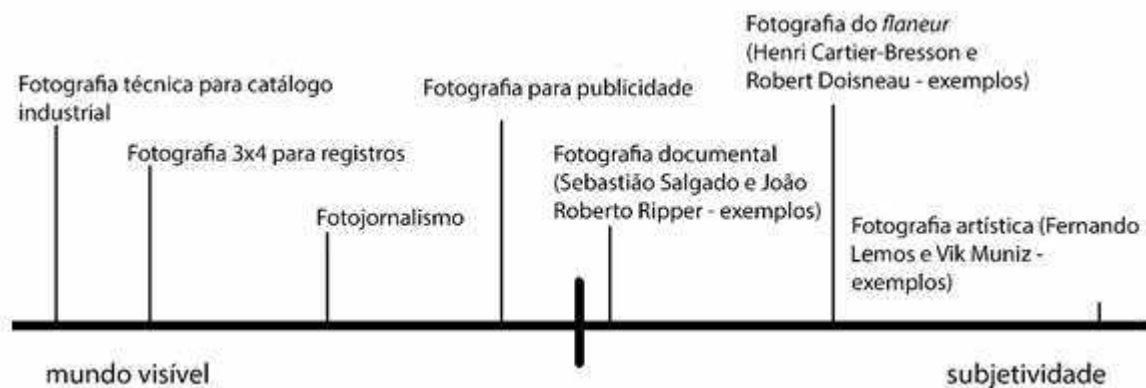
3. Quanto aos aspectos da fotografia que trataremos, estando o fotógrafo atrás ou à frente da lente, cabe a compreensão do que representa sua ação no contexto de trabalhos em imagens fotográficas, propostos como arte contemporânea. Mas antes disso, caberia se ter uma ideia do que reveste uma fotografia ou uma imagem em fotografia como obra de arte. Assim nos ateremos a qual tipo de fotografia me refiro. Para tanto, encadeei pontos de cogitações que acompanham minhas práticas desde o ano de 2008, quando fui buscar aprender fotografia como meio de reproduzir de maneira mais qualificada minhas pinturas e esculturas.

4. O meio da fotografia tem a peculiaridade de transitar entre gamas de atuação que vão das puramente técnicas às mais intensamente artísticas. Uma primeira compreensão disso me foi fornecida por Milton Guran¹. Numa palestra que proferiu, apresentou um tipo de gráfico em

¹Milton Guran, antropólogo e fotógrafo, estudioso da fotografia e de seus processos, criador do projeto FotoRio. Palestra conferida em curso de especialização *lato sensu* em fotografia – UCAM/RJ, 2009/10.

forma de linha onde era possível situarem-se os lugares de atuação do fotógrafo. Essa linha servia para ilustrar a relação da fotografia com o seu objeto (objetividade) e a mediação do autor (subjetividade). A foto que serve como ilustração técnica, dura e direta (como, por exemplo, a fotografia de um parafuso para fins industriais) é colocada na extremidade direita do gráfico. Na ponta esquerda dessa linha estaria a foto de expressão (enunciada *arte do fotógrafo* ou *foto de artista*). Quanto mais perto da direita, mais documental seria a foto, porque teria seu compromisso em reproduzir algo cuja maior referência está no mundo visível. No outro extremo do gráfico está a obra daqueles autores cujo único compromisso é com a sua própria subjetividade, mas que se utilizam de um suporte do mundo visível para construírem sua obra (os fotógrafos/artistas).

Figura 1 - Reprodução de gráfico apresentado por Milton Guran.



Legenda: Reprodução de gráfico apresentado por Milton Guran. Fonte: Nota de aula/palestra ministrada por Milton Guran em curso de especialização *lato sensu* em fotografia – UCAM/RJ, 2009/10.

5. Entendido que a fotografia a qual me dedico e da qual trato é a que está classificada mais à esquerda do gráfico, caberá, nas etapas seguintes, abordar a procura por entender o funcionamento da fotografia no contexto da arte contemporânea.

6. Entre os recursos mais usados na arte contemporânea destaca-se o ato de buscar elementos no mundo cotidiano e, sobre este, traçar sentidos, compreensões, incompreensões, novas significações, leituras em situações diversas, fazer determinado recorte disso e trazê-lo para ser compartilhado. A fotografia tem demasiada afeição com esse processo, uma vez que seus *mecanismos* já fazem exatamente isso. O fotógrafo, qualquer um, já realiza exatamente esse tipo de ação. Ele busca algo no mundo visível e o conduz a um lugar expositivo. O que o

fotógrafo/artista faz, de maneira distinta dos demais, é agregar ao resultado desse devir sua ação, seu mundo subjetivo.

7. Ressalto que a fotografia se situa como um elemento visual comprobatório da existência de outras naturezas de tempo ou talvez, mais radicalmente, da própria inexistência do tempo. Fotos são como cortes na continuidade do tempo convencional, como cristais que imobilizam instantes, mas que contém certa gama de eventos prévios à captura da imagem e, assim constituídas, sempre serão projetáveis a momentos seguintes. Portanto, fotografias teriam uma temporalidade distinta, mas estariam imersas no nosso cotidiano, com o qual conversa continuamente. Seriam entes de outra escala de tempo a intervir na temporalidade cotidiana. Sublinho que, quando proposta artística, a fotografia haverá de ser motivada pelo direcionamento para contemplações que extrapolam o quadro imagético através do qual se apresenta. **Nesse campo, a fotografia sensibiliza não pelo que mostra, mas sim pelo que contém; por aquilo que conduz ao observador a partir da referência existencial do que aparece. Sobre esse espectro, demonstra-se o entendimento ampliado de performance artística ao qual me refiro.**

8. Friso ainda que não estou aqui me atendo ao que se entende por fotoperformance ou vídeo-performance, tampouco a registros fotográficos ou videográficos de performances; mas sim ao que seria uma permissibilidade contemplativa das imagens fotográficas artísticas. Essas imagens devem ser observadas também como ações imobilizadas, indo além do objeto fechado nele próprio.²

9. Na tese, destaco as montagens fotográficas para as quais propus as teorias sobre os procedimentos da *foto-assemblage* e *acumulonimbus*, fórmulas que propõem a observação em blocos únicos do que chamo de *paisagens expandidas*, sintetizando o que seriam grandes dilatações temporais ou espaçamentos dos quais o olho humano não dá conta, quer seja pela escala relativa entre esse olho e o observado, quer seja pelas limitações físicas do aparelho ótico humano. As imagens em *foto-assemblage* provocam aparições a partir da junção de fotografias por arestas, não admitindo sobreposições ou manipulações digitais: tecem continuidades espontâneas em relação às fotografias ditas originárias. As imagens em *acumulonimbus* comprimem, por recortes e empilhamentos de imagens *originárias*, plausíveis paisagens

² Cabe a observação do conceito de obra-de-arte-orgânica e obra-de-arte-não-orgânica, desenvolvido por Peter Bürger (2008) em Teoria da Vanguarda, onde a primeira estaria vinculada a obras fechadas, que contém toda sua mensagem em seu corpo (afeito a propostas que vigoraram até o moderno) e a segunda refere-se a obras que dependem de fatores externos para sua assimilação, como conhecimentos prévios ou ações do artistas agregadas ao objeto contemplável.

poéticas que sugerem aspectos escultóricos aos resultados, coisa que, em relação ao âmbito do digital, sugestionaria a superação da bidimensionalidade comum das imagens. Observadas de forma sintética, tais montagens, com suas subjetivações e invisibilidades, estariam a revelar alguma atitude outra em arte.

10. Dentre outras, relevo algumas passagens históricas como embriões da relação entre a performance artística e a fotografia. Uma delas seria o entendimento como performance (ou como a primeira fotoperformance) o autorretrato fotográfico de Hippolyte Bayard (1840), francês, experimentador dos processos incipientes da fotografia, no qual posou como morto em protesto à concessão dos créditos pelo *invento* da fotografia a Daguerre. A fotografia recém-descoberta já acenava como meio passível de intermediações; não necessariamente mostraria imagens das *verdades* do mundo, afinal Bayard não estava morto. Em outra passagem, teríamos a observação de que, ao agregar ao *objeto obra* sua ação, colhendo um elemento do cotidiano e o inserindo num espaço expositivo, Duchamp (1917), com a *Fonte*, estaria promovendo a elaboração da ação como um elemento visual e fomentando aquilo que viria a ser a modalidade da performance artística. Tornou a ação obra, sem a qual o objeto exposto se desqualifica enquanto proposta artística.

11. A compreensão da ação do fotógrafo/artista como ato artístico-performático seria aplicável como uma maneira eficiente de adentrar ao âmbito das artes visuais contemporâneas praticadas em imagens fotográficas, buscando alcançar amplitudes nos discursos das propostas e adensamentos das camadas de acesso às obras.

12. A tese é sugerida a partir de um apanhado de ponderações que acompanharam e acompanham os meus processos artísticos. Ainda que traga aqui como elementos conclusivos o que chamo de sínteses em imagens fotográficas, entendo esse devir como um fluxo que aglomera também trabalhos autorais em escultura, vídeo e performance enquanto caminhos que me conduziram a tais resultados e a outros por vir.

Assim, sigo a elencar os caminhos encadeados e percorridos.

13. *De passagem*, corresponde ao meu primeiro trabalho em fotografia: revela o entendimento da fotografia como arte a partir das experimentações (segmento / Capítulo I).

14. *Bolha de tempo* e *Vagalume vagueia* são séries de trabalhos que envolvem a observação da fotografia como meio de comprovação de outras medidas de tempo, distintas do convencional (segmento / Capítulo II).

15. Abordando a relação da fotografia com a performance, proponho a ampliação de campos de atuação que abarcam a modalidade da ação. Procuo traços de possíveis descomprometimentos de performances com a temporalidade convencionada. Isso se daria, no caso da leitura dos trabalhos em imagens fotográficas como performances, através da própria temporalidade da fotografia e de seus mecanismos em trazer para uma eterna presencialidade ações cristalizadas (segmentos / Capítulos III e VI).

16. *Troféu* foi um trabalho onde, intencionalmente, pela primeira vez, propus o que chamo de *assemblage multidisciplinar*, que vem a ser um processo no qual uno trabalhos de vertentes distintas das artes visuais, tais como escultura, performance, vídeo, etc.. Sugiro, assim, conjuntos que fomentem diálogos trazidos por seus conceitos, falas agindo como num pensamento fotográfico a lembrar recortes. Sustento que por serem encontros de incontáveis caminhos (percorridos pelos objetos fotografados e pelos fotógrafos) que se enlaçam nos instantes das capturas das imagens na consolidação dos discursos, as fotografias são também um tipo de *assemblage*. Assim, nas *assemblages multidisciplinares*, trabalhos autorais, que trazem consigo seus históricos e processos, se fundem, sugestionando falas que se desdobrem em outras tantas. Na inauguração da individual *Troféu*, onde apresentei uma performance que interagia com uma escultura exposta no mesmo espaço, cogitei alguns questionamentos acerca da relevância nas proposições de camadas muito subjetivas a serem alcançadas pelos observadores para vivenciarem plenamente o trabalho. No conjunto desta tese, tais questionamentos ponderam tópicos acerca de medidas e equivalências sobre o que, em sugestões artísticas, deve ser dado e sobre o que deve ser velado. A leitura como performances das imagens fotográficas estariam a tornar mais ou menos acessíveis as camadas nas obras? Caberiam tais avaliações nos discursos? (segmento / Capítulo V).

17. Adentrando aos aspectos práticos, no segmento que trato da *foto-assemblage*, procuro elucidar os processos de pesquisa e elaboração que resultaram em minha dissertação do mestrado em artes (segmento / Capítulo VI).

18. Na parte seguinte, visando às aludidas ampliações dos campos de atuação da performance, apresento trabalhos autorais afeitos a performances artísticas, que acenam nesse sentido, agregando alguns processos prévios sobre os quais se montam (segmento / Capítulo VII).

19. Continuando com as abordagens, apresento no segmento imediato meus trabalhos recentes em imagens fotográficas. Seriam aqui exemplos pelos quais evidencio minhas ações, quer seja

nos procedimentos de captura das fotografias, quer seja naqueles em que, posteriormente, elejo ou manipulo as imagens buscando enfatizar certo discurso artístico. Entendo que nem todo trabalho contemporâneo em imagens fotográficas possua a ação do fotógrafo tão demonstrada quanto em meus exemplos, mas estariam esses também a apontar caminhos para vislumbres nesse sentido (segmento / Capítulo VIII).

1. EXPERIMENTAR EM FOTOGRAFIA

Figura 2- *De passagem*; 2010.



Legenda: *De passagem*; 2010; foto-livro com 200 páginas; reprodução de uma página; pesquisa para especialização *lato sensu* em fotografia junto à UCAM.

Fonte: O autor, 2020.

A ideia de experimentação se associa a grande parte da produção de fotografia que se pretende voltada para a arte (essas que sustentam a ideia de suas leituras como performance). Isso se dá não apenas pela possibilidade inventiva no uso da variação do programa básico da câmera, mas também pelas alternativas de suas linguagens em extrapolar o mundo visível. É onde a fotografia se estabelece como meio artístico possível. Proponho, assim, ideias e possibilidades de experimentos em fotografia e, como exemplo prático de processo, apresento considerações que me motivaram a realizar o trabalho autoral *De passagem* e meus demais primeiros trabalhos em imagens fotográficas.

20. Afirmamos que a ação de operar a câmera fotográfica experienciando suas variações possíveis nos conduziram a encontrar maneiras autônomas de construir falas através das imagens. Imagens fotográficas são colhidas do mundo. São recortes a serem compartilhados, onde o que se oferece não são representações, mas sim setas a apontar existências nesse mundo.

21. De nome *De passagem*, meu primeiro trabalho em fotografia consistiu em uma publicação com cerca de duzentas páginas das quais apenas nas vinte centrais havia certa parcela escrita,

onde era elucidado do que se tratava, com suas referências. As demais páginas eram compostas por três fileiras lineares de imagens, construídas por cinco fotografias sequenciadas. Foi meu trabalho conclusivo da especialização *lato sensu* em fotografia que cursei na Universidade Cândido Mendes.

Figura 3 - *De passagem*; 2010 (páginas 16 e 17).



Legenda: *De passagem*; 2010; foto-livro com 200 páginas; reprodução de uma página; pesquisa para especialização *lato sensu* em fotografia junto à UCAM.
 Fonte: O autor, 2020.

22. O processo de realização para *De passagem* se iniciou pela intenção em captar imagens do meu dia a dia durante trajetos de ônibus e vans pela cidade, no ir e vir três vezes por semana até o lugar onde assistia às aulas do curso. Na ocasião, eu morava no bairro do Itanhangá, próximo à favela da Muzema (Rio de Janeiro), e percorria grandes distâncias em transportes coletivos nas viagens até a UCAM, no Centro.

23. Pelo receio em fotografar transeuntes anônimos nas situações do cotidiano, procurei ser discreto na captura de imagens. Saí com uma pequena câmera e passei a dispará-la de maneira intuitiva, sem olhar pelo visor. Apontava a câmera para os objetos de meu interesse e acionava o disparador. Posteriormente, ao constatar os primeiros resultados tive grandes surpresas. Quase sempre, o momento inicial da câmera se fazia mais interessante em termos de imagem em comparação aos meus disparos “conscientes”. A partir da hipotética ideia de que a câmera possuísse uma inteligência própria, como num pensamento mágico, me propus a agir delegando para ela a função de realizar o trabalho.

24. Pela carga de espontaneidade observada nas fotografias em *De passagem*, seriam estas imagens mais autênticas do ponto de vista de capturas mais diretas da realidade? Os surrealistas diriam que sim, afinal se manifesta nesse procedimento um método de automatismo em que os mecanismos conscientes, em tese, estariam afastados, deixando por conta da mecânica da máquina e para os gestos automáticos a escolha do enquadramento e do instante do disparo.

25. Mas essa ideia de proximidade com a realidade se limitaria a questões surrealistas apenas? Imagens de qualquer entendimento do real não se aplicam a compreensões práticas evidentemente, o que se sabe desde pouco depois da invenção da própria fotografia. Podemos afirmar categoricamente que a ideia de realidade nas fotos não se vincula às imagens. Como menciona W. J. T. Mitchell (1986), fotografias não são meios diretos de apreensão pura do real: “A fotografia é uma linguagem”. Se em algum momento houve alguma ilusão quanto à fotografia como prova de veracidade, hoje, com todas as possibilidades abertas pelas novas tecnologias de imagem, isso não existe.

Dentre outros aspectos, é nisso também que se estabelece aberturas para as possibilidades de experimentar: a possibilidade de se construírem linguagens, sobretudo artísticas.

26. Em *De passagem*, procurei lidar com esses eixos que vibram algumas possibilidades ampliadas ou subjetivadas de múltiplos entendimentos de um real. Hoje, abordando produções de imagens, em muitos casos vivemos uma tendência à estetização de situações possivelmente realistas, como poetiza o fotógrafo canadense Jeff Wall (1982) em seus trabalhos. Como se buscássemos algo de distinto ou relevante no cotidiano. Isso talvez promovido pela procura de imagens excepcionais num contexto de banalização das imagens. Assim, somos colocados num espaço entre o vivido e o construído. Identificamos as situações como construídas por essas não esconderem seus dispositivos. Ao mesmo tempo se diz: isso poderia ser real e fotos não são para ser tomadas como verdades.

Figura 4 - *Mimic*; 1982. Imagem de Jeff Wall



Legenda: *Mimic*; 1982. Imagem de Jeff Wall.

Fonte: <http://www.streetsihavewalked.com/class/class-notes-for-part-01-required-reading-3/attachment/jeff-wall-mimic-1982/>. Acesso em: 19 mar. 2020.

27. A minha pretensão ao delegar certa autonomia à câmera acabou revelando situações cotidianas que estariam aquém do interesse comum do olhar humano ou de suas percepções.

Ative-me a essa ideia por perceber como maneira de apresentar um olhar descontaminado de intenções, ou o mais próximo disso possível. Limitações, por censuras ou bloqueios instintivos aos quais o aparato ótico humano é subordinado e que a câmera, enquanto aparelho mecânico, não é sujeitável.

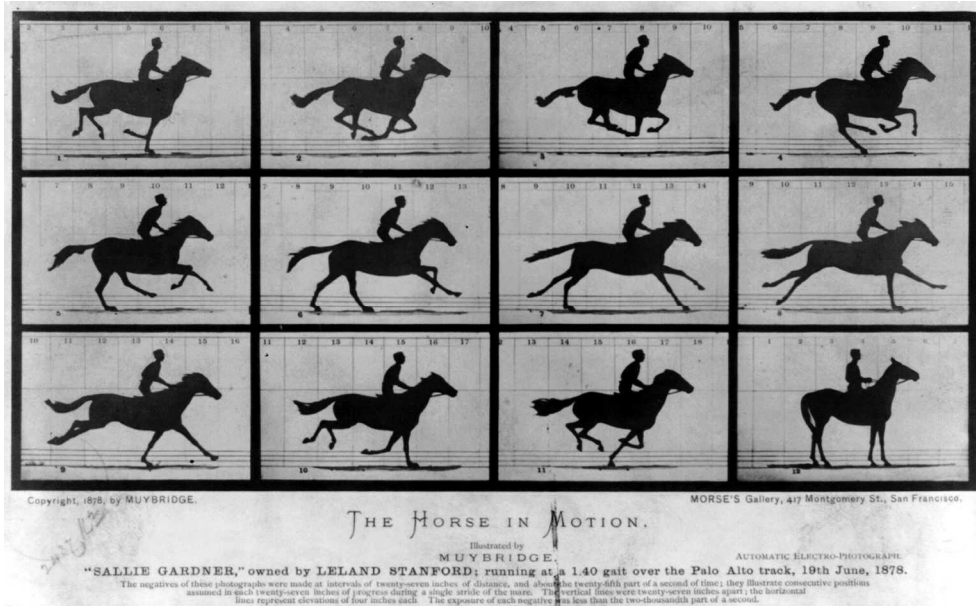
28. Em outro viés, temos em *De passagem* que a ideia de apresentar seguimentos de tempo em forma de bloco uníssono romperia com a questão da prevalência de uma temporalidade convencional. Dentre outras possíveis observações, teríamos a capacidade de observar um espaço de tempo dilatado em uma única tomada.

Por se tratar de encadeamentos de fotografias, esses blocos são apresentados como conjuntos de pontos estáticos sequenciados, o que nos remeteria a uma compreensão rasa de movimento. Teríamos essas imagens, se avulsas estivessem, como instantes eleitos, mas que no conjunto se impõem como um deslocamento, talvez apenas poético. Os seguimentos sugerem espaços ocultos que intercalam as fotos, tidos como “lugares” propícios a subjetivações ou a ali se instalarem subliminaridades, enquanto estrutura.

Outras ideias relacionadas a resultados experimentações poderiam ser extraídas.

A invenção da fotografia é o resultado de inúmeros experimentos e a ideia de experimentação na fotografia se apresentou pouco depois. Ainda que não voltados para a arte, poderíamos citar os trabalhos de Eadweard Muybridge e de Étienne-Jules Marey como os primeiros experimentos em procurar entender o movimento. Através de sucessões de imagens fotográficas estáticas intermitentes, essa embaçada compreensão de movimento era corroborada. Aliás, seria então a maneira de compreendê-lo para a partir daí abordá-lo por estudos filosóficos. Em *De passagem*, teríamos esse sequenciamento esgarçado.

Figura 5 - Imagens sequenciadas de Eadweard Muybridge.

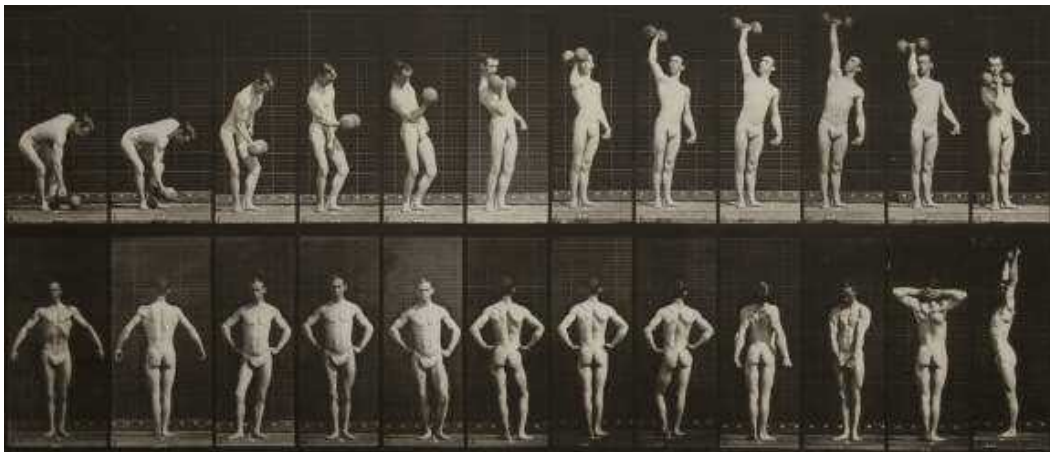


Legenda: Imagens sequenciadas de Eadweard Muybridge; final do Século 19.

Fonte: <https://fraenkelgallery.com/artists/eadweard-muybridge>

e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg . Acesso em: 08 abr. 2020.

Figura 6 - Imagens sequenciadas de Eadweard Muybridge.



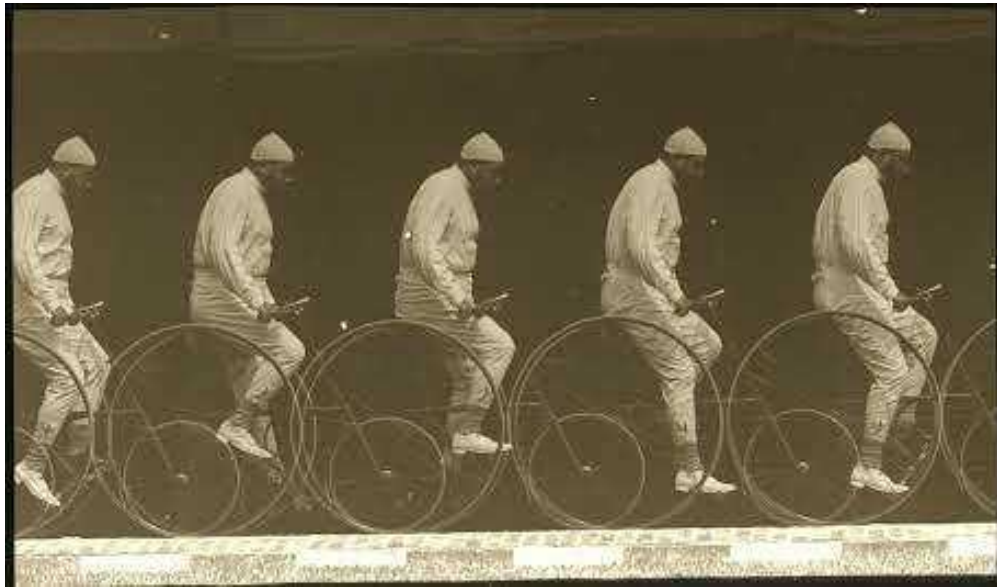
Legenda: Imagens sequenciadas de Eadweard Muybridge; final do Século 19.

Fonte: <https://fraenkelgallery.com/artists/eadweard-muybridge>

e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg .

Acesso em: 08 abr. 2020.

Figura 7 - Imagens sequenciadas de Étienne-Jules Marey.



Legenda: Imagens sequenciadas de Étienne-Jules Marey; final do Século 19.
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/chronograph-of-a-man-on-a-bicycle/1AGyajEh65JXIA?hl=pt-BR>. Acesso em: 08 abr. 2020.

Figura 8 - Imagens sequenciadas de Étienne-Jules Marey.



Legenda: Imagens sequenciadas de Étienne-Jules Marey; final do Século 19.
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/arab-horse-gallup/KAHC--dOK5i8Ug?hl=pt-BR>. Acesso em: 08 abr. 2020.

29. Adentrando o entendimento dos instantes em fotografia, temos observações onde *De passagem* se aninha como um possível exemplo de instante fotográfico no âmbito do nosso contemporâneo.

30. O instante foi decorrência de experimentos vistos a partir das propostas de Alfred Stieglitz (1892), ao buscar na imagem fotográfica algo além da reprodução do mundo.

Figura 9 - *O Terminal*, 1892, de Alfred Stieglitz.



Legenda: *O Terminal*, 1892, de Alfred Stieglitz.

Fonte: <https://floursandfleurs.wordpress.com/2012/05/30/alfred-stieglitz-the-terminal-new-york-1892/>

Acesso em: 08 abr. 2020.

Figura 10 - *Grand Central Station*, 1929, de Alfred Stieglitz.



Legenda: *Grand Central Station*, 1929, de Alfred Stieglitz.

Fonte: Disponível em <https://floursandfleurs.wordpress.com/2012/05/30/alfred-stieglitz-the-terminal-new-york-1892/>. Acesso em: 08 abr. 2020.

Mais recente, temos os trabalhos dos fotógrafos Robert Frank,³ Garry Winogrand e Lee Friendlander, durante os anos 1950 e 1960. Susan Sontag (2004) definiu os trabalhos desse grupo como a busca pelas fotografias que ninguém tiraria. Observamos ainda as imagens de Diane Arbus, com seus “instantes fora do eixo”.

Entendo que esses fotógrafos evidenciam as almas de seus fotografados e considero seus resultados como um passo adiante do instantâneo preciso de Henri Cartier-Bresson.

³ Robert Frank, fotógrafo suíço radicado nos Estados Unidos.

Figura 11 - Do livro, *Les Américains* de Robert Frank



Legenda: Capa do livro, *Les Américains* de Robert Frank.

Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/robert-frank-b-1924-parade-hoboken-6132044-details.aspx>. Acesso em: 19 mar. 2020.

Figura 12 - Imagem de Diane Arbus, anos 1960.



Legenda: Imagem de Diane Arbus, anos 1960.

Fonte: <https://thingsandmaps.wordpress.com/2011/06/03/diane-arbus/> . Acesso em: 19 mar. 2020.

Figura 13 - Fotografia de Henri Cartier-Bresson.



Legenda: Menino com garrafas, 1954, de Henri Cartier-Bresson, talvez a mais comentada imagem do fotógrafo e talvez sua única que desrespeita os padrões técnicos de composição, acenou como um novo rumo aos instantâneos.

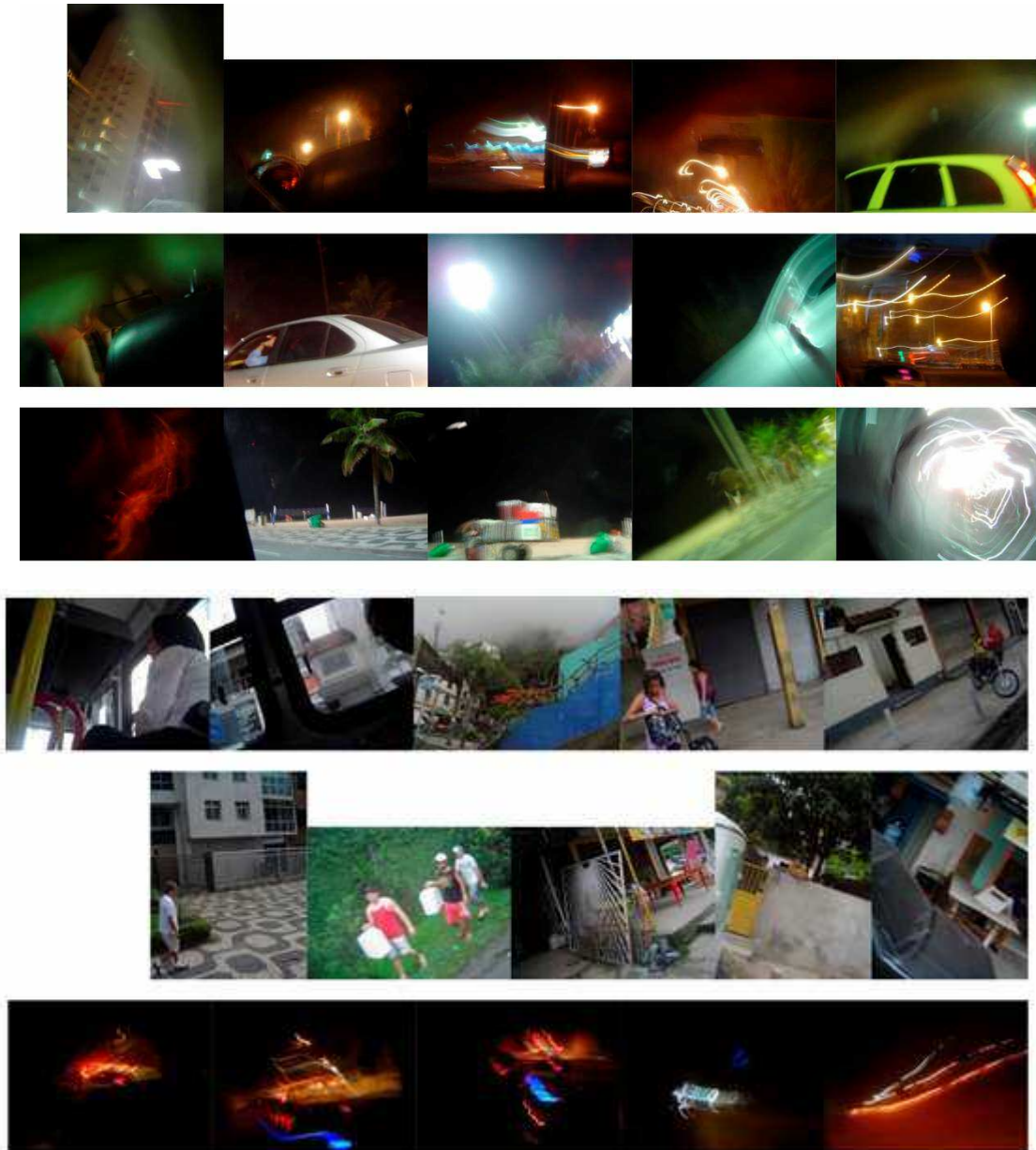
Fonte: <https://obaratodovinho.com.br/2016/06/17/inspiracao-do-dia-henri-cartier-bresson/>. Acesso em: 08 abr. 2020.

31. Os instantes em *De passagem* seguem a procurar evidenciar almas. Coisas que estão além das imagens, o que no caso em questão se processa por uma imaginável espontaneidade nas capturas fotográficas e nas lacunas que as entremeiam na maneira como essas imagens se apresentam.

Dentro do que propus, me coube ainda o questionamento de como seria uma a história apresentada a nós pela câmera? Como um aparelho escreveria um livro a ser lido por nós, humanos, ocidentais e com olhares comprometidos por nossa condição de racional? Histórias

contadas através de imagens fixas são mais bem assimiladas por coisas como histórias em quadrinhos ou fotonovelas. Assim surgiram as tiras sequenciadas. Ainda que, de maneira rudimentar, associamos dessa maneira a ideia de tempo e deslocamento em imagens fixas.

Figura 14 - *De passagem*; 2010.



Legenda: *De passagem*; 2010; foto-livro com 200 páginas; reprodução de duas páginas; pesquisa para especialização *lato sensu* em fotografia junto à UCAM.

Fonte: O autor, 2020.

32. Em trabalhos seguintes continuei a desenvolver a ideia de montagens a partir de fotografias. Assim foi na produção que apresentei em coletiva no Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, no Rio de Janeiro em 2009. A exposição tinha por proposta exibir imagens do próprio prédio onde aconteceria: o castelinho da Praia do Flamengo. Então tive a ideia de mostrar uma concepção que se desdobrasse a partir do que sempre procurei fazer em minhas pinturas e mesmo em algumas esculturas: exaltar o fundo em detrimento da figura, no caso das pinturas, e o espaço que contorna o elemento, no caso das esculturas.

Propus *O entorno*, que consistia no seguinte: construir uma imagem do castelo que revelasse seu entorno e não a ele próprio. Seguiria o entendimento de que coisas podem ser entendidas como resultantes do que as cercam. Dentre as fotografias que tirei, escolhi duas colhidas das vistas das laterais do prédio e outra terceira que apresentava o reflexo no vidro de uma das janelas centrais da torre. Num ajuste de tamanho das fotografias obtive uma imagem com a forma do castelo, a torre central e os volumes laterais. Sombras que apareciam nas fotografias, por grata coincidência, formavam um arco no assentamento das imagens, o que garantiu um reforço na ideia de imagem contínua, além de reproduzir o formato da porta principal do prédio.

Figura 15 - *O entorno*; 2009.



Legenda: Imagem *O entorno*; 2009; fotomontagem digital; 60 x 80 cm.
Fonte: O autor, 2020.

33. Para a exposição conclusiva da pós-graduação na Cândido Mendes, nós, alunos, fomos incumbidos de fotografar a Zona Portuária do Rio de Janeiro. Seria um último olhar sobre a região, prestes a entrar em reformas. Nessa, apresentei quatro imagens também juntando fotografias. Dentre as quais destaco o trabalho *Perimetral*, no qual construí uma imagem unindo fotografias colhidas em três pontos do viaduto. Uma na Praça Mauá, outra na proximidade da Rodoviária Novo Rio e, uma terceira numa passarela que acompanha o viaduto por baixo, de certa altura até a rodoviária. O viaduto da Perimetral tinha por característica unir dois pontos muito movimentados da cidade por um longo trajeto vazio. Assim pensei em mostrar imagem que descrevesse essa observação. Fiz então a imagem vertical apresentando com dois extremos maciços e com um espaço oco no meio, o da passarela. A inversão da fotografia superior deu a ideia de “fechamento” da construção. Foi demolido, o viaduto.

Figura 16 - Perimetral; 2010.



Legenda: *Perimetral*; ano 2010; fotomontagem digital; 90 x 40 cm.
Fonte: O autor, 2020.

2 ALGUMAS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS A NEGAR EM UM TEMPO COMUM

Figura 17 - Bolha de tempo nº 1; 2009.



Legenda: *Bolha de tempo* nº 1; 2009; fotografia digital; dimensões variáveis.
Fonte: O autor, 2020.

Aqui trago análises sobre plausíveis comprovações de outras medidas de tempo constatadas através dos mecanismos da fotografia e apresento trabalhos autorais e de outros artistas/fotógrafos que lidam exatamente com essa questão. A fotografia e o tempo: a longa exposição já revela verdades que o olho não vê.

34. Quanto às compreensões sobre os acontecimentos teríamos certa dualidade numa sistematização, em que caberiam aplicações a esses acontecimentos, de acordo com a área de interesse a ser abordada. Numa visão pragmática ou estóica seriam observados como fatos isolados. Num olhar em que caberiam relações interdependentes, buscariam o caminho de um “mundo organismo” onde tudo seria causa e efeito, via mais afeita às linguagens do sensível, portanto, às poéticas.

35. É evidente que os acontecimentos precisam se organizar, não apenas no tempo, mas também no espaço. Mas realmente caberia outra questão: isso aconteceria de fato ou seria algo

arquetipicamente ordenado para a compreensão humana, considerando-se nossas limitações pelos sentidos?

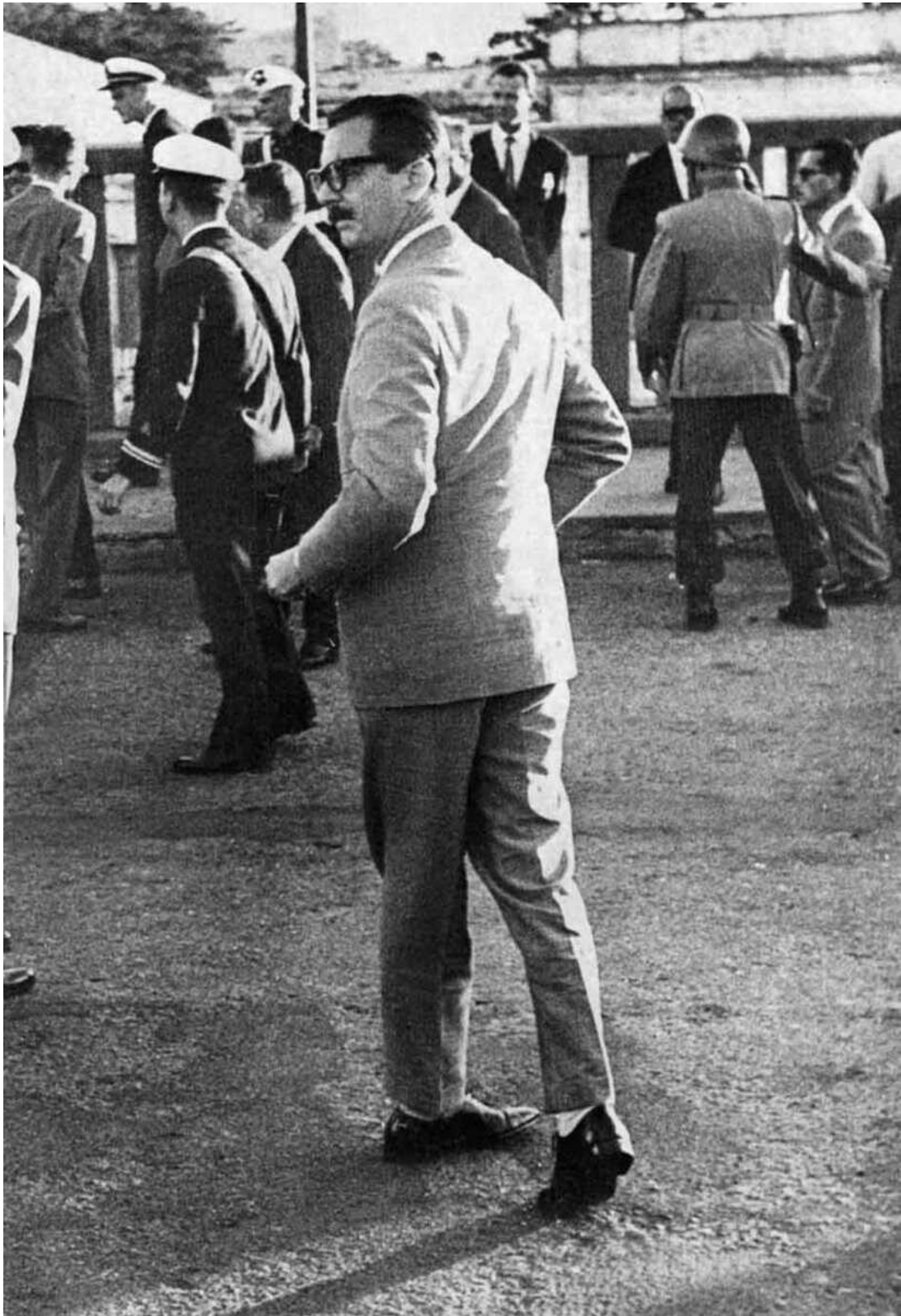
36. Sabe-se que a sensação de imanência da matéria é limitada aos nossos campos de percepção. Toda a matéria do mundo através de seus átomos se mantém num constante desfazer-se e reorganizar-se em milionésimos de segundos. Até aquilo que entendemos por presente é de fato imensurável.

37. O tempo seria realmente uma medida proposta pela consciência humana e pelos seus interesses? Para os carrapatos, seus interesses são apenas o sangue e o sexo e isso lhes garante a existência. Para o homem, em sua avidez por compreender o mundo, a invenção do tempo se faz necessária, mas, no mesmo sentido, o condena ao que seria uma escravidão.

38. Na relação fotografia/tempo como janelas para observação de outros mundos, colhi exemplos de trabalhos autorais e de outros artistas/fotógrafos onde restaram manifesta a observação de que o olho mecânico da câmera, desconexo de um cérebro doutrinado como o nosso, possibilita a constatação de outras realidades em campos que estariam noutras medidas do tempo.

39. Num cunho documental e não artístico, mas que serve ao exemplo, trouxe a fotografia tirada por Erno Schneider (1961), na época fotógrafo do Jornal do Brasil. O então presidente Jânio Quadros aparece com os pés trocados, num movimento perceptível apenas pela lente da câmera, mas que faz alusão ao momento político de então.

Figura 18 - Jânio com os pés trocados, 1961, de Erno Schneider.



Legenda: Jânio com os pés trocados, 1961, de Erno Schneider; o olho mecânico como vidente.
Fonte: <https://twitter.com/blogdonoblat/status/987821069166837760> .
Acesso em: 23 set. 2019.

40. Bolha. Espaço de conteúdo distinto de seu entorno...

Formalmente definida como:

- a. erupção cutânea globosa, cheia de serosidade, líquido, pus ou sangue, causada por inflamação, queimadura, atrito, efeito de certas enfermidades etc.; ampola, empola.
- b. bola ou glóbulo cheio de gás, ar ou vapor que se forma (ou se formou) em alguma substância líquida ou pastosa, esp. ao ser agitada ou por ebulição ou fermentação.

"b. de saliva"

Por fim seria “Bolha de tempo”: espaço contido em temporalidade distinta à sua.

Entre os trabalhos de minha autoria, na série *Bolha de tempo*, em 2009, usei de maneira rudimentar o recurso conhecido como *light-paint* para inserir minha figura num tempo distinto ao da paisagem que aparece ao fundo. Perceba-se que inclusive dentro de uma mesma imagem fotográfica é possível a coexistência de medidas díspares de tempo. Para realizar essas imagens, em meu espaço de trabalho, posicionei a câmera no tripé, apontada para o contorno da Pedra da Gávea e preparei o disparador para uma longa exposição. Acionei o mecanismo que captou a imagem de fundo por trinta segundos, tempo durante o qual me inseri na área de captura da câmera iluminando meu rosto com a luz de um aparelho celular, por cerca de dois segundos. Dessa forma a grande imagem de fundo captada sofreu a interferência por um elemento existente de outra temporalidade. Os espiritualistas diriam que são como vibrações distintas das matérias, o que explica, pelas suas teorias, o motivo da invisibilidade de espíritos aos olhos dos encarnados.

Senti-me impelido a usar o termo “bolha” para dar o título à série de fotografias não apenas considerando a forma semiesférica desenhada pelo gesto que realizei, mas também e principalmente por essa inserção abrupta na imagem predominante. Algo não compatível com a temporalidade geral para sua captura, tal qual uma bolha de ar na água que se mostra como ambiente a parte.

Figura 18 - Bolha de tempo n° 2; 2009.



Legenda: *Bolha de tempo* n° 2; 2009; fotografia digital; dimensões variáveis.
 Fonte: O autor, 2020.

41. Vagalume em vaga...

Vagalume vagueia.

Cabe a vagueação imagem?

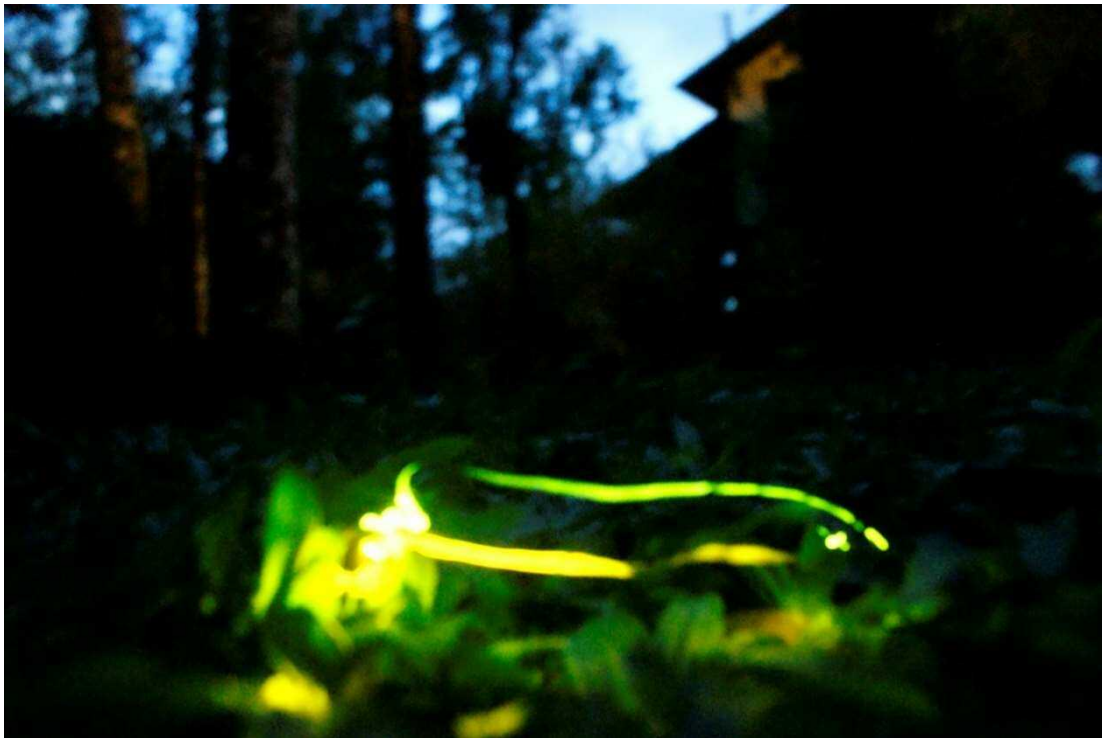
Vagalume vagando é coisa que se vê. A estrada é coisa que só o tempo vê.

Eduardo Mariz

Para a série *Vagalume vagueia*, de 2012, imagens dos voos de pirilampos foram captadas no campo durante a noite. As longas exposições do sensor da câmera nos oferecem imagens perfeitamente reais, mas que são observáveis apenas através do olho mecânico. O que contemplamos através dessas imagens se manifesta pela possibilidade na fotografia de se somar em sequências de eventos consecutivos numa mesma imagem (num mesmo acontecimento). E isso acontece de fato. A linha desenhada pelo inseto realiza o percurso de forma onipresente. Nosso olho biológico agregado ao cérebro com sua compreensão de tempo não capta a linha incandescente. Em ambos os mencionados casos, aquilo que as imagens mostram não são

efeitos especiais ou detalhes que fazem iludir. São acontecimentos reais, apenas em descompasso com nossas limitações físico-biológicas em assimilar.

Figura 19 - *Vagalume vagueia* nº 01.



Legenda: *Vagalume vagueia* nº 01; 2012; fotografia digital.
Fonte: O autor, 2020.

Figura 20 - *Vagalume vagueia* n° 02.



Legenda: *Vagalume vagueia* n° 02; 2012; fotografia digital.
Fonte: O autor, 2020.

42. Aspecto próximo dos exemplos acima é observado em parte dos trabalhos do artista/fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto (2013).⁴ Com 96 imagens, em sua série *Theatres*, realizada entre 1976 e 1999, Sugimoto lida com a relação tempo captura, oferecendo aquilo que só a câmera vê. Montando seu tripé nalgumas antigas salas de cinema em diversas cidades americanas, o fotógrafo acionava a abertura do diafragma quando em seções de filmes apagavam-se as luzes e só desativava a captura quando subiam os letreiros finais. Filmes inteiros estão concentrados nas imagens que, para nosso olhar oferecem as telas dos cinemas brancas, como fontes de luz, e revelam na escuridão das salas detalhes de suas arquiteturas. Assim, Sugimoto reconfigura o tempo linear, concentrando num único quadro certo percurso cronológico, em resultado semelhante ao de meus pirilampos.

⁴ Fatorelli, Antônio; *Fotografia Contemporânea: Entre o Cinema, o Vídeo e as Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. P. 105-106. Hiroshi Sugimoto é um fotógrafo e arquiteto japonês.

Figura 21 - Imagem de Hiroshi Sugimoto, série *Theatres*.



Legenda: Imagem de Hiroshi Sugimoto, série *Theatres*, anos 1976 a 1999.

Fonte: <https://www.cinema7arte.com/o-cinema-visto-pela-fotografia-hiroshi-sugimoto> Acesso em: 21 fev. 2020.

Figura 22 - Imagem de Hiroshi Sugimoto, série *Theatres*.



Legenda: Imagem de Hiroshi Sugimoto – série *Theatres*, anos 1976 a 1999

Fonte: <https://edition.cnn.com/style/article/hiroshi-sugimoto-theaters/index.html>, Acesso em: 21 fev. 2020.

43. Outro artista/fotógrafo que trabalha com versões de tempos dilatados é o alemão Michael Wesely (2013).⁵ Em seu projeto *Câmera Aberta*, Michael usa câmeras analógicas por ele construídas que permitem a exposição de um mesmo negativo por dias ou anos. Nesse processo, o alemão registrou dentre outros eventos, com longas durações, as completas construções de prédios em tomadas únicas. Um exemplo disso no Brasil foi o registro da edificação da sede do Instituto Moreira Sales em São Paulo, revelando imagens que ficam em exposição no terceiro andar do prédio. Espalhando suas câmeras por prédios vizinhos, as capturas tiveram início em 2014 e duraram quase três anos. Como em outros trabalhos, aqui o fotógrafo condensa numa mesma imagem as diversas passagens da construção. Conduz os observadores a limites quase extremos da relação visualidade/tempo.

⁵ Fatorelli, Antônio; *Fotografia Contemporânea: Entre o Cinema, o Vídeo e as Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013. P. 103-104. Michael Wesely é um fotógrafo de arte alemão que é mais conhecido por suas fotos de cidades, prédios, paisagens e naturezas-mortas de flores tiradas com uma técnica especial de ultra-longa exposição. Michael Wesely vive e trabalha em Berlim.

Figura 23 - Imagem de Michael Wesely – edificação em Leipziger Platz.



Legenda: Imagem de Michael Wesely – edificação em Leipziger Platz - 6/8/1999-6/12/2000.
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/401242648044563610/> . Acesso em: 30 jun. 2020.

Figura 24 - Natureza morta, 2007, Michael Wesely.



Legenda: Natureza morta, 2007, Michael Wesely.
Fonte: <https://labcine.com/2017/10/08/michael-wesely-e-a-fotografia-em-quatro-dimensoes/>. Acesso em: 21 fev. 2020.

3- FOTOGRAFIA E PERFORMANCE

Figura 25 - Como língua; 2013



Legenda: Eduardo Mariz; título: Como língua; ano: 2013; performance para o Bloco *Vade Retro Abacaxi* (coletivo artístico com ênfase em política).

Fonte: O autor. Foto de Daniella Rego.

Trato aqui da relação entre a fotografia e a performance artística, a meu ver sempre estreita, colhendo referências a partir da descoberta da fotografia e daquilo que considero o embrião da compreensão da ação do artista como arte.

44. Como existiria a performance sem a fotografia? Existiria a fotografia sem a performance?

Começo a escrever este texto, tentando buscar referências da performance artística. Como no desenvolvimento da tese me propus a entrelaçar minha escrita com experiências autorais, imediatamente, num impulso, fui procurar nos arquivos de meu computador

fotografias de performances que realizei. Por estarem, em princípio, vinculadas à linearidade do tempo, careceremos instintivamente de buscar referências imagéticas como lembranças.

45. É evidente que enquanto categorias artísticas performance e fotografia são dissociáveis. Mas cabe observar também o quanto se complementam.

Certamente, em decorrência disso, foram criadas as categorias da fotoperformance e da vídeo-performance. Seriam performances portáteis, que servem como meio possível de classificação ou documentação para a museografia, inclusive como maneira de guardarem-se performances em acervos. Mas ainda que venham a integrar ao que me refiro nessa tese, não é apenas sobre essas modalidades o que pretendo discorrer.

46. Procuo versar sobre a relação entre performance, fotografia e tempo.

47. Tendo tratado nos seguimentos anteriores de questões sobre experimentação em fotografia e a relação fotografia/tempo, veremos como esses argumentos se aplicam à possibilidade em ler as fotografias artísticas como performances.

3.1 E o que seria performance como modalidade artística?

48. Etimologicamente, a origem da palavra performance vem do latim, e quer dizer “dar forma”. Na segunda metade do século 20, nos Estados Unidos, surgiu a modalidade artística que leva esse nome, mas por certo, sua origem está ligada a movimentos da vanguarda moderna como o Dadá.

49. Entendo que, ainda hoje, a arte da performance não é precisamente classificada (o que talvez não seja ruim). Constantemente é confundida com apresentações teatrais, musicais ou recitais de poesia dentre outras atuações, o que é perfeitamente aceitável. Mas podemos considerar de maneira genérica que a arte da performance é uma modalidade das artes visuais, ainda que eventualmente artistas que a pratiquem se lancem em outras áreas do fazer artístico, adotando-as como método de ação em performances. Performance é uma ação do artista, não de um artista representando algo nem ninguém. Em princípio, o artista ali está sendo ele próprio desempenhando uma ação. Cabe dizer que, em artes visuais o termo performance tem também o status de substantivo/obra.

50. O que seria a ação praticada numa performance artística?

Essa ação seria o equivalente ao processo usado na feitura de um trabalho artístico. O mesmo que o ato de dar forma a determinada matéria ou o se de expressar com o corpo os processos mentais de idealização ou de execução desse suposto trabalho.

A conduta haverá de ser assistida por uma plateia, ou registrada em fotografia, métodos audiovisuais ou por memorial descritivo para ser dirigida ao público.

Esse seria um entendimento aplicável a quase tudo tido como performance artística.

Figura 26 - Joseph Beuys – Eu gosto da América e a América gosta de mim, 1974.



Legenda: Joseph Beuys – Eu gosto da América e a América gosta de mim, 1974.

Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=5621>. Acesso em: 21 fev. 2020.

51. Assim, temos que na ideia convencional de performance artística, essa estaria vinculada ao tempo linear (ou cronológico). Normalmente, nessa modalidade, existe a necessidade de uma apresentação a um público durante determinado período, onde o artista realizará a ação. A presença de um público, poderia ser substituída por registros fotográficos ou em audiovisuais, a serem contemplados por esse público posteriormente, como vimos, nos casos da fotoperformance ou vídeo-performance.

3.2 Fotografia e performance – questões

Sendo a fotografia uma ação que se manifesta em outra escala de tempo, como seria uma performance artística nessa mesma medida de tempo da fotografia?

Engana-se quem pensa na fotografia como elemento que retira do tempo o que é fotografado e o joga num passado eterno. Pelo contrário, ela nos traz o eterno daquilo que entendemos em nosso mundo/tempo como presencialidade.

52. Uma possível conversa entre a fotografia e a performance talvez já tenha se dado na realização do primeiro autorretrato e numa das primeiras imagens fotográficas noticiadas. Em 1839, ano da declaração da sua “invenção”, a descoberta de métodos fotográficos (então de fixação das imagens captadas por processos óticos em superfícies matéricas) teve seus créditos conferidos pelo governo francês a Louis Jaques Mandé Daguerre.⁶ Mas na verdade, naquela época, vários pesquisadores se aproximavam da descoberta e, inclusive alguns, já haviam obtido resultados satisfatórios por meios distintos. Um deles, o também francês Hippolyte Bayard,⁷ inconformado com os privilégios ofertados a Daguerre e com a desatenção dos órgãos governamentais e suas frustradas tentativas em conseguir registrar as suas descobertas, divulgou meses depois a fotografia de seu corpo, um autorretrato, como se estivesse morto, afogado, a título de protesto pelas suas insatisfações.

⁶ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Jacques_Mand%C3%A9_Daguerre. Acesso em:: 27/07/2017.

⁷ Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard. - Acesso em:: 27/07/2017.

Figura 27 - *Autoportrait en noyé*, 1840, Hippolyte Bayard.



Legenda: *Autoportrait en noyé*, 1840, Hippolyte Bayard.

Fonte: <https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard>. Acesso em: 21 fev. 2020.

53. A imagem produzida por Bayard já sinalizava que, tal como na pintura, as imagens fotográficas também haveriam de considerar a interferência da intermediação de seu autor.

54. A pretensa atribuição delegada à fotografia de enfim se produzirem imagens da realidade poderia a partir de ali ser questionada.

55. Aqui, caberia até uma observação anedótica: como um morto poderia fazer seu autorretrato?

56. Mas o que considero fundamental nessa passagem é que, para mim, cabe analisar a referida imagem como ao mesmo tempo a primeira fotoperformance e, talvez, o primeiro autorretrato mecânico produzido.

57. Melhor dizendo, não seria uma fotoperformance artística como concebemos, pois certamente não trazia intenção artística. Mas poderíamos observar que métodos que conduziram o desenvolvimento de práticas para o estabelecimento da modalidade fotoperformance artística, como a entendemos, estão ali. Para atingir seu objetivo poético, a imagem há de ser agregada à ação corporal do artista, que seria a performance. Sua ação haverá de se incorporar à imagem para que essa alcance seu alvo de maneira efetiva.

58. Era um protesto não só contra as atitudes dos órgãos públicos, mas também contra a própria veridicidade atribuída genericamente à mídia que nascia. Bayard não estava morto, de fato. E escreveu atrás da imagem: “é o que a escrita da luz fabrica e falsifica, necessariamente, como um *delírio vagaluminoso*, mesmo quando não encena explicitamente, mesmo quando pretende apenas aderir ao real”.⁸

59. Por certo, questões acerca da veridicidade das incipientes imagens fotográficas já cabiam ser observadas à época. Uma verdade inquestionável, seria o entendimento de que aquilo que aparece na imagem fisicamente existiu e aconteceu, afinal, foi a captura ótica de um evento físico; mas, numa segunda abordagem, caberia a avaliação se aquilo que mostra a imagem é um acontecimento espontâneo ou encenado.

60. Mas ante de um magnífico invento, que prometia tal façanha de reproduz imagens verídicas do mundo, quem da sociedade francesa questionaria aquilo que se mostra?

61. Poderíamos traçar um comparativo entre a ação de Bayard (1840) no referido autorretrato e a de Marcel Duchamp (1917), no episódio do urinol, na proposta da *Fonte*. Ambas as ações incorporam aos seus resultados as intenções de seus autores para inteirar o sentido pretendido. Sem o conhecimento de tais intenções os trabalhos não se montam.

62. Entendo como um embrião da modalidade da performance a ação praticada por Duchamp no ano 1917. Como dito, o urinol no espaço expositivo, seria apenas um urinol posicionado de cabeça para baixo. Ao agregar sua ação como elemento exposto do trabalho, criou a *Fonte*. Também provavelmente um trabalho crítico, Duchamp (1917) o inscreveu num salão de arte onde não havia pré-seleção. A comissão organizadora do evento se sentiu ofendida e após a celebração de abertura teria retirado o trabalho de Duchamp (1917) da exposição.

63. Ao associar sua conduta ao trabalho, Duchamp (1917) inaugurava a possibilidade de que a ação do artista ao realizar um trabalho de arte se fizesse obra.

64. Numa segunda análise sobre a *Fonte*, temos que para a realização desse trabalho, Duchamp (1917) teria agido exatamente como faz um fotógrafo experimental. Ele retirou o elemento do cotidiano através do recorte por uma visão pessoal e apresentou esse olhar num espaço expositivo, dando a esse uma significação. Reparemos como fotografia e performance se tencionam em arte.

⁸ Idem

Figura 28 - *Fonte*, de Marcel Duchamp. Foto de Alfred Stieglitz, 1917.



Legenda: *Fonte*, de Marcel Duchamp. Foto de Alfred Stieglitz, 1917.

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg . Acesso em: 30 jun. 2020.

65. Inclusive que, como dissemos, na conduta de Bayard (1840) provavelmente não houvesse uma intenção artística e, mesmo na de Duchamp (1917), talvez não possamos precisar até que ponto foi firmada sua propositura que transitava entre a crítica e a arte, ambas são conjuntos onde os resultados equacionam a ação com o objeto.

66. Assim, nesse movimento, que se aplica a certa linha de abordagens a trabalhos que passarei a comentar, repito para que se firme: sem considerar a ação do artista que o motivou em introduzir num espaço expositivo um objeto colhido do espaço cotidiano, os trabalhos não se montam.

67. Ênfase mais claramente que acredito ser a performance, como modalidade artística, o enfoque nesse tipo de ação. Seria a exposição e evidência do processo que conduz à feitura da obra.

68. Resgatado no advento da pós-modernidade e no contexto da arte contemporânea, o procedimento do “objeto pronto” a ser ressignificado, enquanto técnica artística, teria sua conduta estritamente vinculado ao início do que entendemos hoje como performance artística. Acredito que em passos seguintes, nas retomadas de caminhos que abrangeram a produção artística no pós-segunda-guerra, algumas vertentes como os happenings e as performances alçariam a evidência dessas condutas, por vezes chegando a abolir o que seria a parcela material ou o “objeto obra”. Assim, em determinadas categorias, teríamos apenas o ato do artista como obra de arte.

69. No âmbito da fotografia, uma outra abordagem é possível ao entendimento daquela ação de Bayard (1840) como uma fotoperformance artística. Esse evolue mais uma relação entre fotografia e tempo. A despeito da intenção (ou da não intenção), poderíamos dizer que Bayard (1840), por se envolver com os procedimentos iniciais do fazer fotográfico, teria construído um discurso peculiar, talvez próximo das construções poéticas que se firmaram na arte contemporânea. Como já comentamos, ele não havia morrido de fato, contudo a imobilidade necessária para a captura da imagem através dos recursos incipientes das técnicas de então, realmente retirava os fotografados da relação com o aspecto usual de tempo. A baixa sensibilidade das primeiras superfícies de captura pleiteava longos tempos de exposição diante das câmeras para que as imagens fossem fixadas nas superfícies fotossensíveis. Havia inclusive nos estúdios fotográficos cadeiras especiais com dispositivos, onde os modelos se firmavam imóveis por suportes, para que se postassem para os longos períodos de exposição necessários à captura ideal das imagens. Sobre as experiências de deslocar-se do tempo cotidiano, caberia traçar-se analogias com a ideia de morte.

70. Barthes⁹ comenta: “esse apoio para a cabeça era o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espantalho da minha essência imaginária...”.

⁹Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. P. 20. Citação a Freund (G), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974. P. 68.

Figura 29 - Daguerreótipo; a imagem de D. Pedro II, aos 22 anos.



Legenda: Daguerreótipo; a imagem de D. Pedro II, aos 22 anos, deixa aparecer o dispositivo para a imobilidade. De Abraham-Luiz Buvelot, 1848.
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/448530444135829437/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

71. Não por isso, mas por compreender que tudo que é matéria está fadado a mutações até que desapareça, teóricos do pensamento fotográfico, em épocas bem mais adiante de Bayard (1840), abordaram a compreensão de que tudo que é fotografável está condenado à morte ou que tudo que é fotografado está fadado a desaparecer. Ou ainda, nos discursos dos que acatam o tempo convencional, tudo que foi fotografado não mais existe. Por certo caberia também aqui um adensamento sobre a relação fotografia/performance/tempo.

72. A fotografia exacerbaria dois fundamentos de ordem metafísica: o tempo e a realidade. Ela seria o instrumento mais fiel e verdadeiro para captar o instante e o aspecto do mundo. Mas repousa sobre o espectro de cópia. Descreveria o que mostra com rigor, mas trataria de um realismo perceptivo e até certo ponto inegável.

73. Em contraposição a esses argumentos, o Professor Jorge Coli (2007) apresenta o seguinte:

Proponho evocar um episódio contado pelo poeta Francis Ponge (1961):

“Ponge dispõe uma hierarquia entre o passado próximo e o distante. Os ossos na caixa, porque são aquilo que o morto se tornou, parecem mais reais que uma fotografia antiga, em que esse morto se mostra em atividade, vivendo.

Nos dois casos, porém, a fotografia intervém como variações sobre o finito. Ossos ou ser vivo em ação, tudo passou, tudo foi, tudo já morreu.”¹⁰

A fotografia guarda traços do que foi, indícios visuais do que estava diante dela. Mas essa sensação complexa, ambígua, misteriosa, de “reconhecimento” (reconheço meu rosto, ou de um amigo, ou reconheço que não conheço alguém fotografado, reconheço uma paisagem que vi, ou que nunca vi) é na verdade uma experiência metafísica crucial.

Essa experiência repousa sobre dois grandes fundamentos. A fotografia é a construção do outro. Ao contrário da concepção imediata de uma fidelidade ao real – que funciona nos níveis elementares da prova judiciária ou da lembrança sentimental – ela é outra coisa que uma reprodução: é a instauração de um mundo paralelo ao mundo, que teima em trazer, para o presente, a ilusão do instante passado.

O universo paralelo da fotografia não é um qualquer simulacro do “real”: a fotografia existe no mundo não como um sucedâneo, mas como um ser autônomo, cujo eixo constitutivo vincula-se à temporalidade.

Vejo uma fotografia tirada de mim há alguns anos. Digo facilmente “eu me vejo nesta fotografia”. Na verdade, eu vejo um outro, que não é mais, que não corresponde agora, como dizia Ponge 1961, a nada de real. Nesse sentido, o espelho tem uma diluição metafísica muito maior, porque ele está no instante: o outro que ele me oferece é a minha imagem no instante em que olho.

O espelho confirma que estou vivo. A minha velha fotografia ensina a morte: aquele, que está lá, já morreu, não é mais. Na sua junção entre tempo e real, a fotografia é um outro que discorre sobre mim, ou sobre o mundo, como o mais poderoso memento morri.

Paradoxalmente, a fotografia constrói o outro num tempo que nunca é o nosso. O instante fixado vem para o presente como parceiro da memória. Como, porém, ele é um outro,

¹⁰ Francis Ponge, Tentative orale, in Le grand Recueil, Méthodes, Paris, Gallimard, 1961, p. 240-241.

ela se projeta no futuro, instaurando a angústia do desaparecimento. Mestreira moderna da morte, ela repousa, para empregar uma expressão de Paul Ricoeur(1982-1983), entre ‘o tempo que permanece e nós que passamos’.¹¹

74. Por tanto, caberia aqui o entendimento de que a fotografia não apenas comprova a existência de outras possíveis medidas de tempo, como abre caminhos para a constatação de que o tempo convencional é uma distorção daquilo que pleiteiam as matérias e os organismos imersos nas leis da natureza. Poderíamos considerar que convencionar o tempo é forma de desnaturar. Encaminho minha linha de interesse no sentido.

75. Assim, abro margens para que se construam poéticas sobre mundos além do nosso cotidiano normatizado, acreditando ser um fértil campo para experiências do sensível a não-consideração do tempo. A fotografia e a performance são modalidades substancialmente afeitas a experimentações nesse sentido.

76. Uma possível compreensão da ação do fotógrafo/artista como ato artístico-performático, propiciando sua leitura como tal, seria o primeiro passo nesse sentido. Cabe um entender da fotografia não apenas como aquilo que nos é mostrado, mas como um vértice visível que nos oferece um enorme cabedal de mensagens subjetiváveis. Essas subjetividades indispensáveis às poéticas propostas estariam vinculadas às prévias ou a posteriores ações do fotógrafo experimentador.

77. Ainda que Barthes (1980) ao falar do fotografado diga que: “quando imaginários se cruzam diante de uma objetiva sou ao mesmo tempo aquele que me julgo e aquele que gostaria que me julgasse; aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que se serve para exhibir sua arte”, entendo haver também aí no ato de deixar-se fotografar a possibilidade de se estar num eixo que conduz tudo aquilo que é fotografado a uma categoria desse estar à parte. Isso direciona a fotografia para onde suas possibilidades cognitivas, para *além do retângulo*, se manifestem.¹²

3.3 *Além do Retângulo*

¹¹ Coli, Jorge; Fotografia, o tempo e a morte; resumo de apresentação de curso. 2007. Acesso em: a PDF. Disponível em <https://www.studium.iar.unicamp.br/37/07/index.html>. Acesso em: em: 23/09/2019.

¹²Além do retângulo -conceito por mim desenvolvido em curadoria para coletiva realizada em 2016 no Espaço de Fotografia Paulo Duque Estrada – UFF – Niterói/RJ

78. Pensando exatamente na ação do fotógrafo contida, mas invisível no quadro imagético, desenvolvi o conceito de *além do retângulo* para a curadoria de uma exposição coletiva. Montada em 2016 no Espaço UFF de Fotografia Paulo Duque Estrada, no Centro de Artes UFF, em Niterói – RJ, a exposição contou com a participação de onze artistas e tinha como título exatamente *Além do Retângulo*.

79. A ideia partia do princípio de que as imagens fotográficas que propõem linguagens em arte contemporânea, contariam com fatores que excedem o quadro imagético através do qual se apresentam, através do qual se ofertam enquanto imagem a contemplações. Gostaria de mostrar na exposição, imagens que evidenciassem isso, que trouxessem agregadas questões externas ao retângulo que compõe o quadro imagético.

80. Inicialmente pensei em abordar esse sentido, apenas num campo conceitual, mas alguns artistas que convidei trouxeram-me propostas que tratavam de extrapolar o retângulo de forma construtiva. Outros transitavam entre ambas possíveis abordagens. Entendi que isso enriqueceria a mostra.

81. Segue o texto curatorial:

ALÉM DO RETÂNGULO

Eduardo Mariz

A proposta para a exposição ALÉM DO RETÂNGULO parte do entendimento de que qualquer fotografia se constrói e se mantém por elementos situados muito além ou mesmo aquém da imagem que nos é oferecida no quadro imagético. A intenção nesta mostra é assinalar através dos trabalhos apresentados imagens que evidenciem tais aspectos subjetivos, que enfatizem as ideias e os processos que estão por trás do apresentado. Esses caminhos podem ser apontados ao observarmos procedimentos de feitura que aconteçam desde uma leitura posterior de um acaso à plena consciência estrutural do que é fotografado. Como já mencionado, isso, por certo, poderíamos classificar como um atributo comum a toda fotografia; mas aqui se reveste dessa busca por transcender a objetividade. Talvez já por essa possibilidade interpretativa a “instituição” fotografia se aproxime tanto das linguagens de nosso tempo. Traz consigo não apenas seus elementos explícitos, mas também ambientações ou contextos históricos do que é retratado. Oferece-nos mundos em compassos distintos da nossa medida de tempo e espaço. Fotos possuem

essa propriedade de em nós fomentar distintas consciências a partir de olhares alheios e de tornar definitivamente mais efetivo aquilo que assimilamos através de afetos viscerais.

Figura 30 - Imagens, reproduções de alguns trabalhos da mostra ALÉM DO RETÂNGULO.



Legenda: Imagens, reproduções de alguns trabalhos da mostra, alguns em detalhe, para divulgação e catálogo da exposição. Créditos dos artistas relacionados. Fonte: O autor.

Figura 31 - Visita guiada à Exposição Além do Retângulo.



Legenda: Exposição Além do Retângulo. Curadoria Eduardo Mariz. Espaço UFF de Fotografia Paulo Duque Estrada. Fonte: O autor. Foto de Tchello d'Barros.

82. Nas visitas guiadas à exposição promovidas pelo espaço, percebi como as propostas eram bem assimiladas pelo público. Sugerido esse entendimento, delineio nesta pesquisa dos possíveis meios de ampliar os atributos propositivos e interpretativos das imagens fotográficas.

Proponho que a intercessão entre os conceitos de performance e fotografia, nos termos sustentados nesta tese, se deem nas amplitudes de seus entendimentos. Onde a performance está desvinculada do tempo cronológico e da necessidade de uma plateia presencial e a fotografia, voltada para a arte, empregue a imagem como uma âncora visível de um devir que a circunda numa *semi-deriva*, como uma seta a apontar o caminho de seu processo.

4 TODA IMAGEM FOTOGRÁFICA QUE AMBICIONA SER ARTE NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA É PASSÍVEL DE SER LIDA COMO UMA AÇÃO ARTÍSTICO-PERFORMÁTICA DO FOTÓGRAFO

Figura 32 - Imagem da série *Pré-concretos*; 2018.



. Legenda: Imagem da série *Pré-concretos*; 2018; *foto-assemblage*. Fonte: O autor

O título extenso para esta parte da escrita o é assim porque caberia como título da própria tese. Se faz necessário pois aqui pretendo concluir os dizeres que se referem à parte analítica da pesquisa. Afinal caberia mencionar o que me motivou a concentrar a pesquisa nesse sentido e argumentar acerca de sua relevância. Assim prossigo:

83. Numa seleção em que eu concorria ao cargo de professor substituto na EBA/UFRJ, tive, conforme ponto sorteado para a prova didática, de relacionar *performance art com Duchamp e Pollock*. Assim, preparei uma aula adentrando o entendimento, central nesta tese, sobre a ação de Duchamp, ao colher um objeto do cotidiano e apresentá-lo numa exposição, agregando e evidenciando sua ação vinculada ao elemento obra: teria ali criado um embrião do que mais tarde viria a ser a modalidade da performance. Tempos adiante, a categoria da ação, pura e simples em realizar uma obra artística, por si, já seria uma plausível obra de arte.

De certa maneira, temos na pintura de Pollock (1912-1958) a pura gestualidade. A evidenciação do gesto. Toda obra tem seu aspecto performático, mas o que as diferenciam é até que ponto esse gesto é revelado ou mesmo em que nível isso ocorre. Numa fotografia ou num filme, pelas suas características técnicas, esse gesto é quase sempre oculto. De maneira distinta, numa pintura ele pode ser mais aparente, o que viabiliza o observador a acompanhar os processos e as ações do pintor (ainda que existam aquelas pinturas que priorizam negar qualquer gesto).

Nesse sentido, encontrei esse ponto de tensão entre os trabalhos desses artistas em princípio absolutamente dispare. Talvez seja possível entender as pinturas de Pollock (1919-1958) como o resultado de performances plausíveis de assim serem lidas, a despeito da presencialidade de público no momento de suas feitura, tal qual como sustento na *Fonte* de Duchamp (1917).

Talvez Pollock também seja parte do caminho que consolidou a performance como modalidade artística. Aqui eu estaria relacionando dois entendimentos do campo da arte: o gesto e a ação, que não são propriamente a mesma coisa, mas têm afinidades.

84. A possibilidade da leitura das fotografias artísticas como performances, no contexto da arte contemporânea, seria uma decorrência desse entendimento. Coloco mais algumas observações sobre questões que poderiam ser suscitadas, no seguimento.

Por que então não considerar toda e qualquer obra de arte como performance em tal contexto?

85. São diversas as modalidades artísticas que poderíamos relacionar como o que se produz hoje como arte. Mas adotarei a pintura e a escultura para fazer um contraponto às imagens fotográficas na resposta. Ao dirigir-se ao mundo cotidiano, colher um recorte, trazer para o espaço expositivo e propor a leitura desse recorte a partir de uma ressignificação, Duchamp estava agindo exatamente como um fotógrafo/artista faz. E, como já dito, defendo essa sua ação como um embrião da performance. **Ao agregar sua ação ao seu trabalho, Duchamp inaugurou a arte da ação.**

Para observar-se uma fotografia como proposta de arte contemporânea, sempre deve se atentar a conduta do fotógrafo. O discurso que recai apenas sobre a visualidade da imagem não dá conta enquanto principal conteúdo de uma obra dita de arte contemporânea. Certamente que podemos considerar uma pintura ou uma escultura contemporânea também como detentora de ações agregadas de seus artistas realizadores ao resultado, o que é pertinente. Mas essas são linguagens que trazem consigo um enorme cabedal de discursos que acompanham a própria existência do homem. Nesses discursos, eventualmente a ação do artista não seria uma questão primeira. Os discursos nem sempre se montam a partir das ações dos artistas. O que defendo com relação à fotografia é que seus mecanismos já fazem com que o discurso seja uma ação e seu resultado evidencia essa ação. O discurso parte exatamente disso. Fotografar é pinçar recortes do mundo e evidenciá-los, compartilhá-los. Contemplando fotografias como ações viabilizam-se suas leituras de forma mais assimilável.

86. Talvez essa ideia fique mais clara explicada assim: uma distinção entre uma fotografia e uma pintura na abordagem que propomos, se dá na observação do gesto. Acima consideramos a evidenciação do gesto em Pollock (1912-1958) também como um caminho para a construção de um entendimento da ação como arte. Mas esse mesmo gesto se configura como uma assinatura matérica do artista. Ele é a pintura, pois identificamos o artista também pela fatura em seus trabalhos. Uma presença da mão física do artista. Ainda que existam propostas em pinturas que prezem exatamente por negar esse gesto, nesse discurso isso também seria uma forma de gesto.

A fotografia, por ser um meio ótico/mecânico, oculta o gesto de seu autor. Mas ainda assim, existem características de linguagem reconhecivelmente vinculadas especificamente ao fotógrafo que produziu determinada imagem. É possível identificar que tal foto é de tal artista, como se reconhecêssemos seu gesto. Mas onde estaria esse gesto numa imagem mecânica? Defendo que esse gesto estaria na ação do fotógrafo (ação que se processa antes, depois ou durante a captura da imagem). Assim o é também na modalidade da performance enquanto arte.

Teríamos que:

Na pintura, o gesto está na fatura (gesto seria uma assinatura matérica do artista). Na performance, o gesto está na ação. Na fotografia, o gesto está na performance.

Por que a leitura das fotografias artísticas como performance não se aplica às fotografias no eixo do moderno?

87. Poderia começar abordando essa questão, considerando cogitadas diferenças entre arte moderna e arte contemporânea. Muita coisa cabe ser dita aí e voltaremos a tratar de alguns aspectos dessa diferença. Mas de maneira resumidíssima, temos que no moderno, por primazia, os discursos deveriam ir contra algo anteriormente estabelecido, trazer propostas de novas formas de mundo, sugerir novas visualidades. A ideia é que um novo mundo ali começava de uma nova compreensão proposta.

Em arte contemporânea, não cabe negar o passado. Se procura somar, evidenciar ou desdobrar sobre o que foi conquistado.

Mas talvez as maiores diferenças entre moderno e contemporâneo em arte esteja em como abordamos a obra e não nas proposições. Se nos dirigimos a uma exposição de arte contemporânea usando olhos do moderno, sairemos decepcionados. Se esperamos contemplar obras que nos forneçam verdades revolucionárias, é provável que não as encontremos. Em arte contemporânea, mesmo conhecimentos clássicos de arte podem ser agregados, mas nesse caso

seriam referências sobre as quais se montam discursos. Não se quer mostrar aquilo, mas sim falar sobre aquilo ou sobre como se vê aquilo ou ainda como aquilo te atinge. Enfim, em arte contemporânea se busca o agregar.

Assim, ações como a mencionada de Duchamp seria uma conduta tipicamente de arte contemporânea, mas cabe ressaltar que o próprio trabalho *Fonte* que tanto menciono como uma referência à minha pesquisa e à arte contemporânea, aconteceu no segundo decanato do Século 20, quando seria a retomada do período de plena efervescência da arte moderna, em 1917, quando se iniciavam as visões sobre mundo no pós-primeira-guerra. Certamente na ocasião, não caberiam abordagens como arte contemporânea, uma vez que o conceito de arte era outro.

Uma fotografia realizada na época do moderno será perfeitamente plausível em ser lida no contexto da arte contemporânea. Ainda que isso levantasse novas avaliações quanto à sua pertinência como arte. O que acontece é que no moderno, o enfoque de apreciação era outro. Repetindo o dito acima, o que mudou do moderno para o contemporâneo na verdade foram tanto as propostas artísticas, quanto as possibilidades ou os enfoques de leitura sobre o que se tem como arte. Por certo isso muitas vezes nada desqualifica uma dita fotografia moderna de atuar como arte contemporânea. Aliás, exatamente isso corrobora a ideia que sustento quanto ao aspecto performático das fotografias. **Toda foto artística traz consigo a ação do artista, senão não seria artística.**

Uma pintura moderna se fecha nela. É uma “obra-de-arte-orgânica”, conforme os conceitos proclamados por Peter Bürger.¹³ A fotografia pode ser direcionada aos ideais do moderno, mas cabe sua leitura no contemporâneo. Existe a tendência em ser lida como “obra-de-arte-não-orgânica”, eis que não é uma representação, mas sim aponta para algo existente; sempre trará consigo seu referencial externo.

Como exemplos, no Brasil, temos as fotografias de Geraldo de Barros (1923-1998),¹⁴ que acenam uma grande afinidade com os concretistas; mas, exatamente por serem fotografias e não pinturas, carregam consigo essa ação do fotógrafo/artista. Seu olhar sobre a coisa que existe no mundo, o recorte que praticou, sua ação em perceber e, sobretudo, o elemento

¹³ Bürger, Peter; Teoria da Vanguarda; São Paulo: Cosacnaify, 2008. Cabe a observação do conceito de “obra-de-arte-orgânica” e “obra-de-arte-não-orgânica”, desenvolvido nesta publicação, onde a primeira estaria vinculada a obras fechadas, que contém toda sua mensagem em seu corpo (afeito a propostas que vigoraram até o moderno) e a segunda refere-se a obras que dependem de fatores externos para sua assimilação, como conhecimentos prévios ou ações do artistas agregadas ao objeto contemplável.

¹⁴ Geraldo de Barros (Chavantes, São Paulo, 1923 - São Paulo, São Paulo, 1998). Fotógrafo, pintor, gravador, artista gráfico, designer de móveis e desenhista. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6490/geraldo-de-barros> . – Acesso em:: 21/03/2020

referencial que existe de fato. No mínimo temos que considerar que o fotógrafo esteve de fato diante do tal evento. Ele não se explica por ser uma opinião representada, mas sim por ser uma parcela do mundo visível. Traz consigo sua existência.

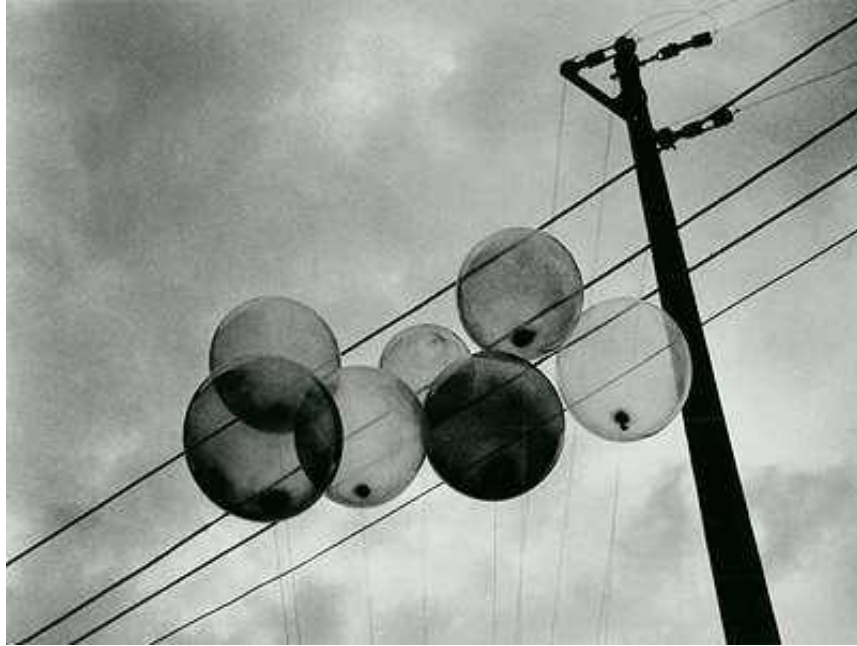
Figura 33 - Abstrato (série FOTOFORMA), de Geraldo de Barros, 1949.



Legenda: Abstrato (série FOTOFORMA), de Geraldo de Barros, 1949

Fonte: SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65284/sem-titulo>. Acesso em: 21 mar. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 21 mar. 2020

Figura 34 - Fotografia de Geraldo de Barros.



Legenda: Fotografia de Geraldo de Barros, 1948.

Fonte: SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65284/sem-titulo>. Acesso em: 21 de Mar. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 21 mar. 2020.

Assim, cito também José Oiticica Filho,¹⁵ um dos principais nomes da fotografia moderna brasileira. Em ambos os casos percebemos uma preocupação na busca por composições, enquadramentos ou certa aproximação do que seriam linguagens clássicas da produção de imagem. Mas em ambos e em tantos outros casos são sempre observáveis como ações dos fotógrafos.

¹⁵ José Oiticica Filho (1906-1964). Fotógrafo, pintor, entomologista e professor. Filho do pensador anarquista e filólogo José Oiticica (1882 - 1957) e pai dos artistas visuais Hélio Oiticica (1937 - 1980) e César Oiticica (1939), é uma das principais figuras da moderna fotografia brasileira. Fonte: JOSÉ Oiticica Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10674/jose-oiticica-filho>>. Acesso em: 21 de Mar. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Em: 21/03/2020

Figura 35 - *O Túnel*, 1951, Fotografia de José Oiticica Filho.



Legenda: *O Túnel*, 1951, Fotografia de José Oiticica Filho.

Fonte: <http://www.iconica.com.br/site/e-a-fotografia-de-jose-oiticica-filho-1906-1964>.

Acesso em: 21 mar. 2020.

Como seriam feitas as tais leituras das imagens fotográficas como performances, considerando que não existe plateia na ação ou a presença do fotógrafo/artista necessariamente?

88. Na realidade, a leitura das fotografias como performance é algo que acontece espontaneamente, ao conhecermos a conduta do fotógrafo/artista em promover o que contemplamos. Apenas não nos damos conta disso, mas tal qual no caso da *Fonte*, sem a ação ela seria apenas um urinol. É recomendável ler como performance, ler como ação para obter-se a compreensão.

O mesmo princípio se aplicaria à fotografia de Hippolyte Bayard. Sem saber de seu processo a fotografia seria apenas a imagem de um homem morto ou de alguém posando como tal.

Ninguém viu Duchamp fazer sua “performance”. Não houve plateia. Ou melhor, houve, parece-me, um pequeno grupo que compartilhou a ação, mas só. Apenas se tinha o resultado. Tal qual uma fotografia numa leitura contemporânea, ele foi ao mundo, recortou, colheu e deu significação nova ao que trouxe. Assim, no momento da execução do que seria a primeira performance artística, não houve quem assistisse. E a ação estaria mais próxima de como faz um fotógrafo do que de qualquer outra modalidade artística, talvez.

89. Com essas ideias proponho a ampliação dos campos que abarcam a modalidade da performance. Mas não imagino estar contribuindo para realçar a fronteira desse campo. Ao contrário, proponho que esse na verdade se pulverize. Que a observação da ação seja uma conduta mais regular do que se qualificar medidas a partir do objeto.

90. Tais ampliações de possibilidades já se aplicam no ambiente contemporâneo à própria fotografia. Desdobramentos e ampliações no que se define como fotografia em arte são praticados. Existem as montagens, os vídeos, as apropriações, as fotoperformances e as vídeo-performances; talvez outras tantas. O que chamo de ação do fotógrafo não se dá apenas naquilo que antecede o disparo da câmera. Aliás pode sequer envolver a autoria de tal disparo. Aplicam-se aqui a ideia de pós-fotografia, inclusive.

Ainda assim, caberia questionar: como pretendo que um objeto inanimado seja passível de sua observação como agente revelador de uma ação? No máximo caberia ser visto como resultado de uma ação.

91. Creio ser o ideal (utópico) de qualquer proposta artística abarcar todas as mentes alcançáveis, ainda que saibamos que isso jamais acontecerá. Sobretudo na época atual, onde a diversidade das informações embaça a percepção dos pontos de afeição.

Como visto, a parcela sensível das propostas artísticas não necessariamente está nos objetos físicos, mas sim ou também naquilo que o acompanha.

Aqui valeria entender o objeto obra de arte não como qualquer objeto matérico no mundo, que simplesmente possua uma história prévia e um destino a ser cumprido. Sugiro que possua certa aura mágica, que o retire da passividade ante o olhar dos que o contemplam.

92. Entender arte poderia se processar em exemplos mais simples. O que pretendo comentar resgatando esses argumentos, que a meu ver dialoga continuamente com os meus trabalhos e, portanto, acompanha esta pesquisa/tese é que, após ter contato com uma publicação de Didi-

Huberman (1992),¹⁶ talvez tenha encontrado dizeres que dialoguem de maneira relevante com meus pensamentos. Em determinado capítulo, onde trata das questões do Minimalismo e colhe depoimentos dos principais artistas do movimento, o autor francês transcreve uma entrevista concedida por Frank Stella¹⁷ onde o artista sustenta a experiência estética do Minimalismo e dá através de um simples exemplo o funcionamento das fruições sensíveis do público. Stella descreve como cenário um jogo de basebol, onde um jogador famoso da época que cita teria rebatido a bola do jogo para fora dos limites do estádio. O público teria ficado atordoado por alguns minutos. No discurso de Stella, isso basta.

Contudo, seguindo esse raciocínio, Didi-Huberman extrai um aspecto relevante na fala do artista norte-americano. Teríamos no exemplo enquanto uma ação o sujeito: o jogador; e como os objetos: o taco e a bola. Entretanto, se adentrarmos mais profundamente nessa passagem, a bola é objeto apenas enquanto está na previsibilidade do interior do estádio. Ao ser lançado para além dos limites plausíveis, o objeto bola passaria a exercer uma ação sobre os espectadores e, portanto, se revestiria como um tipo de sujeito. Bem, o autor segue conceituando as questões minimalistas, mas eu, talvez de maneira ousada, colho esse entendimento para tratar de meu exemplo.

Várias classificações são aplicáveis aos objetos feitos pelo homem. Mas aqui vou separá-los em dois tipos. Em princípio, os chamaria de *objeto-obra-de-arte* e de *objeto-não-obra-de-arte*. Mas não os chamarei assim para não causar confusão nos sentidos aplicados ao termo “objeto”. Então chamarei de “algo”. Também retiro o termo *obra*, que remeteria à ideia de obra prima com sua eficácia inquestionável e unânime, o que não condiz com meu discurso. Proponho os termos *algo-arte* e *algo-não-arte*. O que os distingue? No caso do *algo-arte*, ela tem a potência de ser um sujeito; no caso do *algo-não-arte*, é um objeto comum. Esse segundo *algo* apenas sofre as ações. O *algo-arte* atua sobre o observador e, portanto, estaria a realizar um tipo de ação. Enquanto tal não é um objeto, mas sim um sujeito.

Note-se que trato dessas distinções em limites extremamente maleáveis, uma vez que tal classificação se amolda a questões pessoais ou a determinados grupos. Ainda havemos de considerar que ao produzirmos um *algo-arte* existe a intenção em fazê-lo. Encontra-se o desejo

¹⁶ Didi-Huberman, Georges; O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA; tradução Paulo Neves; São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição); P. 62 e 63.

¹⁷ Artista que deu uma entrevista a um canal de tv. Na publicação Acesso em:da fala que foi entre 1964 e 1966, mas não fornece o ano preciso.

de construir coisa que abale o sensível de quem virá a contemplá-la. Há também coisas que por se tornarem relíquias ou raridades pleiteiam o status de obra artística e, por vezes, o obtém.

93. “A fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência da identidade.” Esta frase de Roland Barthes (1980), colhida de seu livro *A câmara clara*, serve de introdução, para observarmos uma ambiguidade em relação à observação das obras de arte como sujeitos. Ao tratarmos especificamente de fotografias, um outro aspecto recaí sobre ela. Algumas linhas adiante, Barthes é categórico ao sentenciar: “A Fotografia transforma o sujeito em objeto....”. De fato, transforma inclusive em objetos de museu. O fotografado deixa de ser um agente.¹⁸

94. Essa anfibologia é sustentável. Afinal, se a obra de arte transforma o objeto em sujeito, que, portanto, tem potencialmente a capacidade de exercer ações sobre quem as contempla, a fotografia conduziria o sujeito fotografado à condição de objeto, vez que o retira da temporalidade cotidiana e, pelas convenções, não se exerce ação fora do tempo. Então, teríamos que uma fotografia em arte traria consigo esses dois valores, ou exerceria esse movimento nos dois sentidos.

Um estar ciente desses sentidos torna mais palatável a assimilação da fotografia (e de seus decorrentes) no entendimento da arte contemporânea.

Independentemente da sua condição, se funcionar como sujeito para uma pessoa, esse objeto cumpriu sua missão, enquanto obra de arte.

¹⁸Barthes, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães [7ª. Ed.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. P.19-20.

5 ATO DE CRIAÇÃO DAS CAMADAS DE ACESSO AO QUE SE PROPÕE ARTE

Figura 36 - Fotografia do ensaio para o encarte da exposição *Troféu*, 2016.



Legenda: Fotografia do ensaio para o encarte da exposição *Troféu*, 2016.
Fonte: Foto de Clarisse Tarran.

Como passagem entre a abordagem analítica e as sínteses em práticas, observo alguns questionamentos no que tange a receptividade do público às minhas propostas artísticas, colhidas nas vivências pessoais durante a realização de uma exposição individual.

Manifesto aqui uma reflexão sobre o ato de criar vinculado ao fazer artístico, apontando caminhos que percorro em minha produção, objetivando o alargamento de pesquisa pessoal enquanto artista; isso ao propor trabalhos que se desenvolvam na compreensão do que seria contemporaneamente a ideia de ato de criação.

Até qual camada de um trabalho o público alcança?

Mais uma vez tratarei da questão do tempo, mas aqui adentro ao assunto como aquele necessário para a assimilação de uma obra.

Cabem análises de caminhos que pertencem à performance para se libertar da questão da temporalidade e da relevância da fotografia (ideia) nesse sentido.

95. O primeiro passo de cada trabalho que realizo, como qualquer artista produz, parte de uma reflexão e propõe um pensamento. O segundo momento trata de como esse pensamento pode se traduzir numa imagem, numa estrutura ou numa forma. O terceiro seria um cuidado de como esse pensamento é recebido pelo público; e que outras compreensões potencialmente serão agregadas aos trabalhos.

96. A motivação para a escrita desta parte da tese surgiu a partir do que, no sentido citado, vivenciei numa exposição individual de minha autoria, montada em meados de 2016.

97. O título da exposição era *Troféu*. A imagem impressa no convite que chamava o público para a abertura e a visitação mostrava um homem (o artista) de costas, sem camisa, voltado para um céu infinito, erguendo uma estrutura; natural seria promover-se a associação da ideia de troféu àquele artefato com o qual se contempla um vencedor de alguma disputa. Mas, ao adentrar a exposição, os espectadores davam-se conta de que o que havia a ser apresentado não se tratava daquele tipo de troféu. Quem procurasse por esse, deparava-se com uma intervenção na fachada de uma casa antiga em Santa Teresa (lá funciona um hostel/teatro/galeria onde os donos organizam regularmente exposições). Acima da entrada principal, focado por uma iluminação amena, podia ser observada uma grande estrutura em aço, envolvida por telas de arame; a não ser pela forma, aquilo mais parecia uma gaiola gigante.

98. Aqueles que liam o texto fixado na parede ao lado, escrito pela artista-curadora Clarisse Tarran, entendiam que a referência do trabalho seria um troféu de caça: o formato da escultura apresentada remetia de maneira estilizada à cabeça de um javali, e mesmo aqueles que não leram o referido texto, num segundo momento se davam conta de que a tal forma sugeria algo como uma cabeça, sem desviar da referência ao objeto gaiola. Provavelmente outras ideias lhes viessem à mente, como: e se isso desabar... melhor sair de baixo... Porém, outro complemento ao trabalho se dava pela minha conduta performática, na condição de artista proponente. Caracterizado como um caçador, eu convidava o público a atirar com um estilingue bolas de papel alumínio no objeto troféu, esbravejando que precisávamos *conter a besta fera*. Repetidamente.

99. Apresento a seguir impresso e texto curatorial e parte das imagens da referida exposição.

Figura 37 - Impresso para a exposição *Troféu*, 2016.



Legenda: Impresso para a exposição *Troféu*, 2016 – design e foto de Clarisse Tarran.
Fonte: O autor.

TROFÉU – EDUARDO MARIZ

‘Troféu’ tem suas raízes em uma série iniciada com a obra ‘Carrossel’ em 1998, produzida para o cenário de uma peça teatral experimental. Se desdobra em uma sequência, onde o artista relaciona aspectos da civilidade e do primitivismo, em múltiplas tensões e camadas.

Para o Projeto 123... Eduardo Mariz reutiliza parte de uma escultura criada para a Mostra Esculturas Monumentais, em 2014, no Rio de Janeiro, batizada ‘Javali’. Uma enorme peça metálica representando este animal selvagem, de modo minimalista e quase tosco. Assim ele define a intenção da peça: ‘propus uma reflexão sobre a necessidade de agigantarmos aspectos do primitivo, como saída para angústias vivenciadas frequentemente, tidas como sintomas da urgência imposta pela ordem social atual’.

Para Troféu, ele decapita o grande predador e o exhibe agora como seu prêmio, na testada-fachada da casa rosa-crua. As metáforas inerentes à peça sustentam o diálogo original do conjunto da obra. O metal, matéria da bala, da faca, da armadilha, é agora a própria caça que é também gaiola, onde o feitor, o caçador, o criador se aprisionam dentro de seus próprios medos ou empunham sua conquista em grande vibração. Não à toa, a palavra fábula aparece em seu relato e tudo nos leva às representações arquetípicas onde nos enxergamos. Personagens se desdobram em gestos e objetos que o artista performa no processo e na instalação, onde o autor se manifesta com grande quietude e contundência.

*Clarisse Tarran*¹⁹

¹⁹ Texto curatorial para a exposição *Troféu*. Por Clarisse Tarran.

Figura 38 - Exposição *Trofêu*, 2016 – imagem da performance.



Legenda: Exposição *Trofêu*, 2016 – imagem da performance – fotografia de Clarisse Tarran. Fonte: O autor

Figura 39 - Exposição *Troféu*, 2016 – imagem da performance.



Legenda: Exposição *Troféu*, 2016 – imagem da performance – fotografia de Clarisse Tarran. Fonte: O autor.

Figura 40 - Exposição *Troféu*, 2016 – imagem da performance.



Legenda: Exposição *Troféu*, 2016 – imagem da performance – fotografia de Clarisse Tarran. Fonte: O autor.

100. Diante do acontecimento, percebi diferentes manifestações acerca das diversas “profundidades” ou “lateralidades” de sentidos. As distintas camadas de acesso a um trabalho proposto como arte contemporânea (ainda que seguindo um caminho de sensibilização orientado por mim, enquanto o artista e pela curadora) foram sendo constatadas como imersões dos observadores, que alcançavam patamares diversos do discurso proposto. Certamente a partir de referências pessoais, de disponibilidade de aceitação do que se passava ou mesmo pelo estado de espírito naquele momento, cada olhar sobre a obra recaía de um jeito.

101. A maneira como ocorrem esses processos de interação interessa-me. Sobretudo na articulação da linha trabalho como o *Troféu*, que envolve simultaneamente uma escultura e uma performance. De como o público lida com referências tão dispares com aquilo que recebe.

102. Deparo-me aqui com o trabalho emblemático de Joseph Kosuth (1970) e, talvez, o mais emblemático da Arte Conceitual: *Uma e três cadeiras*.²⁰ Por certo, trata de como acontecem as interações com aquilo que nos chega.

103. Numa leitura possível desse trabalho de Kosuth (1970), podemos considerar que três coisas podem ser *cadeira*. Muitas coisas podem ser *cadeira*. *Cadeira* pode ser muitas coisas. *Três* pode ser muitas coisas. Revolvendo convicções que tinha como assimiladas e certas sobre aquele fazer de Kosuth, encontro sentidos que recaem sobre aquilo que cabe qualificar como significantes e como significados; se pensar é juntar e separar coisas, caberia pensar primeiro, considerando-se a coisa em si, mas *a coisa em si* tem nome? Dotada de nome, *a coisa em si* não seria significado?

Figura 41 - *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth , 1970.



Legenda: Eis *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth / 1970. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/518195500845993977/> - Acesso em: 21 fev. 2020.

²⁰ Refiro-me a “Uma e três cadeiras” (1970), trabalho emblemático do artista norte americano, tido como um dos ícones da Arte Conceitual, onde são apresentadas uma cadeira, a fotografia da mesma cadeira e um enunciado impresso como verbete de dicionário transcrito descrevendo “cadeira”.

104. Por um distinto viés, teríamos outra observação a propor sobre a tendência nata dos humanos em dar nomes às coisas. A quem interessa nomeá-las, se não ao próprio homem? Ao dar nome, estaríamos impondo determinações, definições, identificações ou restrições às coisas para uso próprio?

105. Ainda em Kosuth. Dar nome, criar teorias ou conceitos são coisas do homem. Tal qual a arte. Na arte, sempre temos que questionar a validade de fixar determinações àquilo que se vê e se mostra.

106. Dado que nada pode existir enquanto objeto fora das grandezas do tempo e do espaço, os inteligíveis existem nas formas sensíveis.²¹ Caberia uma avaliação de como aquilo que absorvemos a partir da visualidade, e pelos demais sentidos, se processa em nosso organismo até ser *classificado* em nossa memória. Não pretendo adentrar em questões do funcionamento biológico dos organismos. Fiquemos apenas no entendimento satisfatório de que aquilo que vemos, de alguma maneira, envolve referências associativas.

107. Escutei o artista Waltercio Caldas (2009) falar em entrevista que arte seria algo que se processa quando o espectador se depara com a obra e não consegue processar determinação plausível ao que vê.²² Entendi a colocação como precisa. Não que, depois de compreendida, a obra deixe de ser obra de arte, ela sempre trará consigo aquele momento do devir, a potência do *antes do nome*.

108. Mas ao nos postarmos diante das cadeiras de Kosuth (1970), o que temos ali são objetos. Nada de distinto do que lidamos no dia a dia. Passamos por cadeiras o dia todo e compreendemos perfeitamente para que servem. As identificamos, tanto em objeto, como numa imagem ou num texto que a descreve. Onde estaria naquele trabalho a potência conclamada por Waltercio?

109. Assinalemos a capacidade exclusiva do homem em criar aquilo que a natureza não cria. Teríamos então entre muitos outros, dois tipos de objetos criados pelo homem: utensílios (a faca, por exemplo) e certas obras de arte. Objetos criados para atender às necessidades exclusivas do próprio homem no mundo. Uns às necessidades práticas; outros para provocar sensações. *Algo-não-arte* e *algo-arte*. Mas certo é que aquilo que provoca sensações para uns, em nada abala a sensibilidade do outro.

²¹ Referência a Platão. Livro VI de “A República”.

²² Entrevista concedida no filme “A Obra de Arte”, 2009, de Marcos Ribeiro.

110. Boa dose de risco correm os teóricos, ao proporem laços de afinidades entre trabalhos artísticos. Quanto *as cadeiras* de Joseph Kosuth (1970) deve ao *urinol* de Duchamp?²³ Ambos retiram coisas do cotidiano e as insere em contextos e convenções de obra de arte. Até onde vai o que têm em comum? Até quanto uma obra pode ser considerada um desdobramento da outra? Sem dúvida, vínculos existem. Cabe considerar Duchamp (1917) não apenas o precursor da Arte Conceitual como de, praticamente, tudo o que se produz hoje como arte. Eis o perigo de um discurso comparativo restringir-se a uma compreensão rasa. A relação entre Kosuth (1970) e Duchamp (1917) se dá numa camada muito mais complexa do que aparenta. Não seria apenas porque nos trabalhos emblemáticos que citamos ambos os artistas buscam evidenciar objetos do cotidiano para construir suas poéticas, mas sim, de maneira mais densa, num pensar sobre a significância desses objetos, ou melhor, na adequação de seu uso ou função no cotidiano, projetando assim sua *refunção*.

²³ Refiro-me a Marcel Duchamp, artista francês, autor de “A Fonte”, tido como o primeiro trabalho de arte contemporânea realizado em 1917.

Figura 42 - *Fonte* de Marcel Duchamp, 1917.



Legenda: *Fonte* de Marcel Duchamp, 1917.

Fonte: <https://medium.com/@felipezamana/criatividade-ready-made-f4e78deeb4f6> . Acesso em: 30 jun. 2020.

111. Por que se fazer arte a partir de objetos colhidos do cotidiano?

Uma diferente ordem social instalada no pós-segunda guerra propiciou, em sociedades do “primeiro” mundo, a avidez por linguagens artísticas que fossem além daquele mundo ofertado como pronto e racional no contexto do moderno. Isso viabilizou a adoção, de maneira mais efetiva, do que seria uma tendência artística praticada na primeira metade do século 20, pelos artistas *dadás* e por correntes do Surrealismo, que colheram referências emblemáticas na revolucionária ação realizada por Duchamp em 1917, com a *Fonte*. Voltemos a tratar da *Fonte*.

112. Duchamp *experimentou inscrever um ready-made assistido* – efetivamente um urinol – numa exposição em que não havia um júri de seleção, mas a peça foi rejeitada, pelo comitê responsável, com base no argumento explícito de que aquilo não era arte.²⁴

113. Numa postura crítica às rígidas instituições, o artista teria deslocado a parcela estética para fora do objeto tido convencionalmente como obra. Ao incorporar sua atuação, enquanto artista, agregou a esse objeto uma vastidão de potenciais afinidades: impôs uma nova função ou um novo significado a algo colhido do cotidiano.

114. Seguindo esse princípio, a obra de arte haveria de ser contemplada primordialmente com o cérebro e não mais apenas através dos olhos. E o que aparentemente aprisionaria um sentido secreto para a dita obra, exigente de informações prévias para sua apreciação, de maneira inversa viria a ampliar suas possibilidades sensoriais, libertando-a de um sentido peculiar ao moderno, sugerindo associações várias e dispersas.

115. Com o advento da *Pop Art*, a abrangência da obra de arte viria a atender aos citados e pleiteados anseios estéticos de uma iniciada era dita pós-moderna, em que a fragmentação de ideias e de identidades e uma nascente época também colocada como pós-industrial viabilizaram indivíduos a acessarem informações das mais diversas ordens. Sobre a *Pop Art*, alguns teóricos de maneira equivocada falam de um retorno à figuração. Mas, na verdade, havendo imagens em alguns trabalhos do *Pop*, essas absolutamente não acarretam a busca por uma figuração como aquela contextualizada antes do moderno, que trazia a intenção de retratar coisas do mundo atreladas a virtuosismos ou a cópias. As figuras nelas não pretendem representar as coisas, mas sim os sentidos. As imagens do *Pop* buscam ser âncoras de referência para discursos acirrados, nos quais cabe observar que suas *parcelas estéticas* (ou o que seria um *lugar da arte*) estão absolutamente fora do objeto obra. Nesse sentido, uma obra da *Pop Art*, ainda que trazendo imagens reconhecíveis manifestadas em seu corpo, está muito mais próximo do urinol de Duchamp (1917) do que de qualquer outra pintura figurativa anterior ao moderno.

116. A transferência (para além do objeto) da *parcela estética* contida na obra acabou por abrir caminhos para que se instalassem novas formas do fazer artístico, como a performance. Já tratamos disso aqui, mas repito para firmar: na performance pura e simples, o objeto obra restaria absolutamente suprimido, a não ser enquanto vestígio ou registro documental. A

²⁴Danto, Arthur; O Abuso da Beleza. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. P. PREFÁCIO IX.

característica da efemeridade contida nas performances reforça o poder daquilo que não controlamos ou não deciframos. Mas sentimos. Significativa parcela da arte contemporânea propõe processos (devires) e não conclusões.

117. Vertentes representativas desse entendimento podem ser observadas nas propostas da *estética da recepção*, pensamento ligado à crítica literária nos anos 1960, que sugere uma reformulação da historiografia literária e da interpretação textual, procurando romper com o exclusivismo da teoria de produção e representação do que seria uma *estética tradicional*, pois considera a literatura enquanto produção, recepção e comunicação, ou seja, uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor. Alguns teóricos e analistas da *estética da recepção* apontam para uma mudança do paradigma da investigação literária e discursiva, remetendo o ato de leitura a um duplo horizonte, implicado pela obra e por aquilo projetado pelo leitor de determinada sociedade. A *Estética da Recepção* volta-se para as condições sócio-históricas das diversas interpretações textuais: o discurso se construiria, através de seu processo receptivo, enquanto pluralidade de estruturas de sentido historicamente mediadas.²⁵

118. Adequando tais reflexões sobre o que poderíamos entender como *fenômeno estético*, para uma melhor assimilação, caberia proceder a uma separação entre o que seria uma prática do criador, artista, e o que seria atitude do receptor, observador. Isso para num momento posterior tentar situar um lugar (ou lugares) entre uma inalcançável racionalização da arte e uma enigmática fruição estética.

119. Na *Fonte*, de Duchamp (1917), o urinol estava fonte ainda que fosse um urinol. Esse deslocamento de função que viabilizará um repensar sobre a estética enfatiza algo de indissociável entre a matéria e a forma e ao mesmo tempo fomenta variadas percepções associativas sobre aquilo que se tem como já categorizado. O novo se dá na percepção e na sensação, não na imitação/cópia.

120. Nas três cadeiras de Kosuth (1970), repita-se, um desdobramento há, uma afinidade em com o legado de Duchamp (1917). Eis que o observador enxerga sua liberdade enquanto criador ou *ressignificador* daquilo que é dado pelo mundo no qual é imerso à sua revelia.

121. Também abordando questões relativas às camadas de acesso às obras de arte a serem percorridas por aquele que a contempla, cabem considerações acerca dos tempos de

²⁵ “Estética da Recepção” - Principais teóricos: Wolfgang Iser, Stanley Fish, Karlheinz Stierle, Norman Holland e Hans Robert Jauss. Observações com comentários de Luis Costa Lima. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_da_recep%C3%A7%C3%A3o - Acesso em: em 16/03/2017.

contemplação. Temos por exemplo uma distinção quanto ao tempo em contemplarmos uma performance e o de observarmos uma escultura.

122. O *Troféu* (2017) é um trabalho que conta com uma escultura e uma performance. Uma *assemblage multidisciplinar*. Temos tempos distintos num mesmo trabalho. Performance quer você no momento; escultura te dá o tempo que quiser. Uns observaram apenas a performance; outros, ambos e ainda houve os que apenas contemplaram a escultura.

123. Quanto à performance, a contemplamos como uma ação presente, exigiria uma linearidade do tempo para sua assimilação. Mas aqui a ação se repete. A ação também é repetir, pois trata de algo recorrente. Enquanto performer eu atirava as bolinhas no troféu, e bradava: “precisamos conter a besta fera!”... A besta fera já estava morta. Mas sua presença nos reaviva certa urgência de controle. Os inimigos não estariam mais diante de nós, mas a ameaça vem de nossa mente... No caso dessa performance eu apenas repito a ação. Seriam repetições contínuas da mesma ação para os que chegassem às 19, 19:30, 20 ou 22 horas. Mantras estariam a romper certa ideia de linearidade do tempo?

124. Enxergar a escultura a partir de uma performance seria uma vivência distinta daquele que, nos dias seguintes visitou a exposição; quando não mais aconteceu a ação. Em contrapartida, poderia esse observador dispor de seu tempo para contemplá-la, e não se ater a uma eventual imposição temporal ditada pela performance. daquilo que dispõe em sua memória para impor-lhe seus significados.

Mas, talvez, não deva ser uma preocupação central na produção artística amplitudes na assimilação das propostas pelo público.

125. Por um viés abalizado, quanto a um adentrar à obra de arte, temos aquilo que Bergson (1896) teria intuído, por meio da noção de *duração*.²⁶ Desenvolve que o fluxo de nossa consciência não obedece a padrões aplicados à nossa vida prática. Compartimentamos o tempo para atender necessidades em lidar com conhecimentos, com as demandas sociais. *O conhecimento como entendemos não está talhado para esse tipo de continuidade*.²⁷ Em Bergson

²⁶ Henri Bergson, francês, filósofo (1859-1941).

²⁷ Em palestra proferida por Franklin Leopoldo e Silva, livre-docente e doutor em Filosofia pela USP, onde também é professor de História. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIh2hQhArn4&t=1s> . Cons.: 06/04/2020

(1896), para compreendermos a realidade devemos apelar para a intuição, pois essa se dá num fluxo, tal qual o tempo e a consciência. A intuição é uma apreensão direta das coisas. Também seria um tipo de conhecimento, mas não o objetivo e sim o empírico. Por certo, através da intuição acontece a assimilação ideal de uma obra de arte.

126. Complementando, cabem outras observações acerca do que foi desenvolvido por Bachelard (1958) em sua obra *Poética do espaço*.²⁸⁻²⁹ Teríamos que, numa definição ampliada,³⁰ a *poética do espaço* para o filósofo é a *instauração do espaço pelo modo poético*. O espaço para Bachelard é *aquilo que poeticamente nós vivemos na nossa presença no mundo*; que tem por natureza *haver sempre uma distância entre o eu e...* O filósofo trabalha isso dessa maneira. O poeta faz essa reflexão vivendo das imagens, que Bachelard chama de *imagens poéticas*. Na imaginação poética, o passado cultural não conta, deve-se esquecer o seu saber. *Se há uma filosofia da poesia ela deve nascer e renascer por um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem*.³¹
– Resumo: jogar fora toda a bagagem, pois ela (a imagem) pede um contato ingênuo.

127. Agindo de maneira talvez pretensiosa, arrolei o meu *Troféu* no circuito das obras de Duchamp e de Kosuth. O *Troféu* não é um objeto colhido do cotidiano, é uma escultura/performance. Mas observo similitudes quanto ao aspecto da ação do artista representar cunho fundamental na obra. Talvez toda obra dita contemporânea coubesse se aninhar por aí.

128. No encerramento da abertura da citada exposição, sendo eu também o performer, fui abordado pelo curador de outra mostra que inaugurava no mesmo espaço. Esse, meio incomodado dirigiu-se a mim, segurando o cartão impresso de minha exposição e, referindo-se à foto de chamada, disse: isso aqui é muito melhor que isso, apontando em seguida para o *Troféu* (escultura). Sem dúvida estava certo. Foi a camada do meu trabalho até onde conseguiu penetrar. Talvez não tenha compreendido a obra como um todo ou talvez até por motivo de gosto tenha achado o troféu feio, que era mesmo para ser feio. Mas saí satisfeito por cumprir o papel de um artista contemporâneo. Criei um problema e não uma resposta.

²⁸ Gaston Bachelard, francês, filósofo (1884-1962)

²⁹ Bachelard, Gaston; *A Poética do Espaço*; São Paulo: Martins Fontes, 2008.

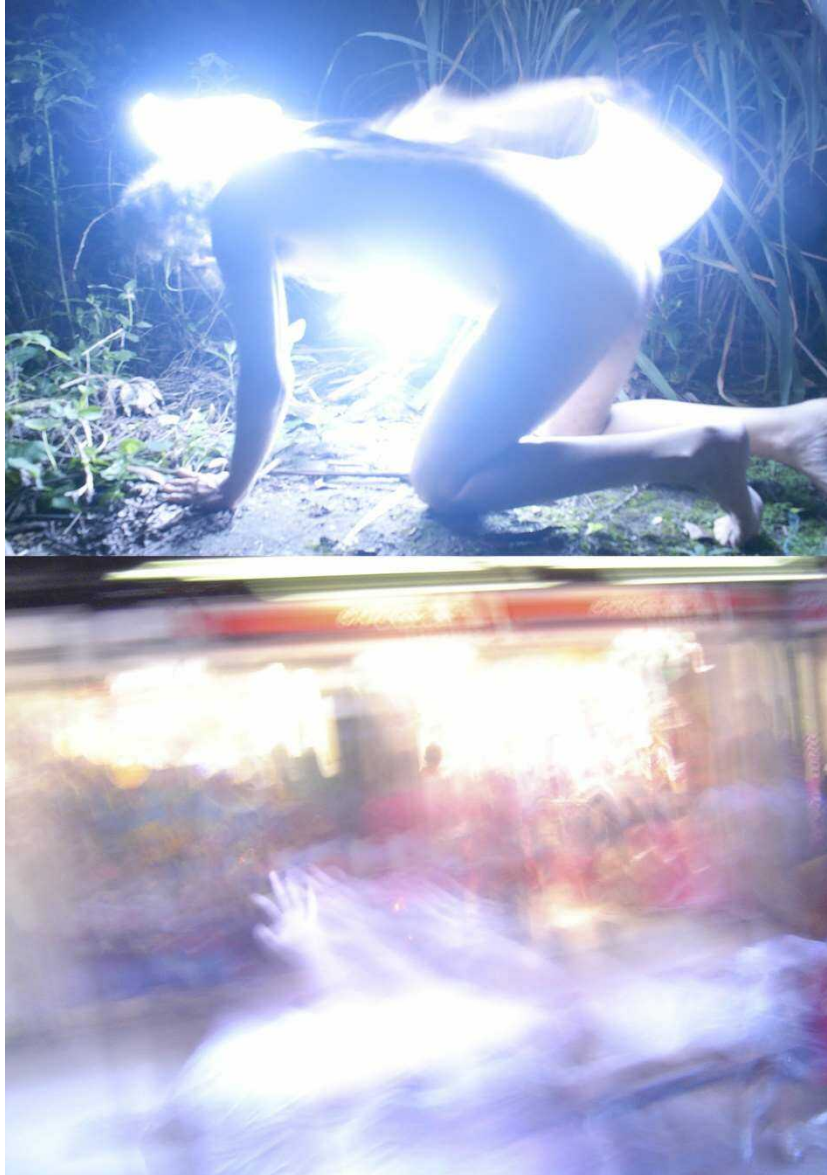
Em palestra proferida por Nichan Dichtchekenian, psicólogo e professor de Fenomenologia e Psicologia Fenomenológica na PUC-SP. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QPFgvuY8c_A . Acesso em: 06/04/2020.

³¹ Bachelard, Gaston; *A Poética do Espaço*; São Paulo: Martins Fontes, 2008. P.199. Acesso em: ao PDF disponível em https://drive.google.com/file/d/1ohu-3gLS5fk05eDap_ZbHzdpyuw7AqLo/view . Acesso em: 18/04/2020.P.16.

Disso restou a constatação de que nas contemplações de obras de arte existem camadas a serem percorridas. O público, também de maneira individualizada, virá a propor talvez outras camadas, por vezes impensadas pelo próprio artista. Por vezes mais profundas, mais consistentes ou mais enriquecedoras. Os mais apurados, enxergarão o artista na obra: o artista que o próprio artista não enxerga.

6 FOTO-ASSEMBLAGE - COMO PERFORMANCE E ESCALA DE TEMPO – FALAS

Figura 43 - Da série Epifanias; 2012.



Legenda: Da série Epifanias; 2012; *foto-assemblage*.
Fonte: O autor.

***Foto-assemblage* não é fotoperformance. Também não é fotografia de performance. São performances que se eternizam na escala convencional de tempo.**

***Foto-assemblage* não é paisagem. É a prova da unicidade do mundo (entre mundos).**

***Foto-assemblage* não é montagem. É a ação comprobatória.**

Neste segmento, adentro as práticas, pretendendo apresentar e problematizar trabalhos autorais, observando-os como exemplos para evidenciar caminhos a possíveis leituras dessas imagens como performances artísticas. Assim, inicio com as propostas no que desenvolvi como *foto-assemblage*.

A ideia de duração, estruturada por Bergson,³² seria a completude do mundo como processo. Mas nós percebemos o mundo por resumos, limitados às nossas capacidades.

A ideia de intermitência do tempo como modo de perceber o movimento, apregoadá como uma falsa sensação, é um fato que foi comprovado pelo cinema.³³

O movimento, na verdade é contínuo e imanente (tal qual é o tempo e a consciência) e impossível de ser reproduzido. Contudo, para o compreendermos, se faz necessário o percebermos como sequências de pontos estáticos, intercalados por outros pontos ocultos, tal qual sequências de fotografias ou fílmicas, a nos ofertar sua escala de tempo.

Assim, é passível a *foto-assemblage* agir como recortes de tempos e espaços dilatados, que nos chegam em blocos. Que nos permitem abarcar tal duração através de sínteses (que, por sua vez, são os mecanismos que adotamos para compreender o deslocamento, o tempo e para dar conta da consciência).

Assim, é o cinema, materialmente, a prova de que dessa maneira percebemos o movimento. Ao assistirmos aos seus dispositivos acionados (projetados), enxergamos o movimento tal qual no cotidiano. Ao segurarmos na película não; a constatamos apenas como sequência de fotos.

Na *foto-assemblage*, o que ocorre é a supressão ao máximo dessa sequência. Ou seja, teríamos o mínimo necessário (ou possível) para descrevê-la e, portanto, caracterizar um movimento ou uma ação.

Conclui-se que, por mecanismos *falseados*, tal qual o cinema o é, a *foto-assemblage* nos permite observar através do sensível e não dos olhos, um entendimento do tempo contínuo. Mas

³² Bergson, Henri; *Matéria e Memória*: ensaio para a relação do corpo com o espírito; tradução: Paulo Neves; São Paulo: Martins Fontes, 1999. Capítulo II, Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro.

³³Deleuze, Gilles; *Imagem e Movimento*; Acesso em: a PDF disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-Gilles.-Cinema-a-imagem-movimento1.pdf>. 18/04/2020. P.6.

isso, só acontece exatamente pelas imagens estarem numa outra escala de tempo, que corresponde para nós ao tempo da fotografia.

Nomenclatura dada ao conceito proposto por mim, também sugerido como técnica artística, *foto-assemblage* correspondeu ao cerne de minha pesquisa para o mestrado em artes, concluído em 2013, junto ao PPGARTES, na UERJ.

A não ser por mapas ou por satélites, grandes espacialidades ou compassos temporais inalcançáveis pela compreensão humana só são contempláveis na *foto-assemblage*.

O termo *assemblage* aplicado em arte partiu de uma proposta de Jean Dubuffet em 1953,³⁴ para referir-se aos trabalhos que uniam elementos do cotidiano e propunham sentidos a partir de suas referências de uso comum, derivações poéticas a partir de sua forma, distorções funcionais ou outras abordagens que se montem segundo objetos comuns avulsos ou reunidos em conjuntos, onde dialoguem com outros elementos. Ao romper as barreiras entre a arte e o cotidiano, essa *classificação* consolida a linhagem de trabalhos então já desenvolvidas pelos *dadás*, sobretudo pelos *ready-mades* de Duchamp e pelas obras *Merz*, de Kurt Schwitters.³⁵

Considero que em todo trabalho de arte, de alguma maneira existe uma *assemblage*. Se arte é unir elementos e propor significações aos conjuntos que se montam, teríamos assim tal entendimento, considerando apenas que, em algumas linhas de trabalho o aspecto de *assemblage* é mais corroborado, em outros, não.

Foto-assemblage é a ação de entender as fotografias com todas as suas peculiaridades e usá-la como um sofisticado material para as *assemblages*. Nesse método, ainda que aludindo a tal intento de maneira poética, se trazem elementos reconhecíveis pelo olho. **Se enxerga como se vê. O grande espaço é contraído, dobrado e subjetivado para que se amplie nos campos do sensível. O tempo é negado para que se questione sua existência como convenção.**

129. Se fotografias são aqui compreendidas como marcos, também são limites a delinear segmentos espaciais, temporais ou entre estados de consciência. Balizas distantes que se tocam pelas energias que as tensionam através dos aspectos sensíveis do que se mostra. O método em *foto-assemblage* corresponde à ação de se construírem imagens a partir do assentamento de fotografias por recursos digitais, sintetizando poeticamente percursos dilatados de tempo, de espaço ou entre estágios da consciência.

³⁴ Jean Dubuffet pintor e gravador francês (1901-1985).

³⁵ Kurt Schwitters artista plástico e poeta alemão (1887-1948).

130. Fundamentada e, ao mesmo tempo, antagônica a certos classificadores do que é uma *assemblage*, a ideia de *foto-assemblage* procura uma compreensão ampliada da ideia de fotografia. Não como imagens aleatoriamente pinçadas da continuidade do tempo, mas sim as uso como consequências de eventos passados encadeados e concentrados em significativos instantes e, por conseguinte, como algo projetável a assimilações futuras. Assim como nós, estariam as fotografias imersas num desenrolar dos tempos: do nosso, enquanto matéria e do seu, o da eterna presencialidade enquanto imagem, num mundo paralelo, mas não distante do nosso, aliás, com o qual conversa continuamente.

131. A intenção ao unir as fotografias é de tecer continuidades, oferecendo resumos imagéticos de espaçamentos dos quais o olho humano não dá conta numa única tomada. Assim, fotos autorais de lugares ou épocas distintas ou distantes, ou captadas por motivações desiguais são usadas como elementos básicos, *originários*, para que, num conjunto final, se estabeleça um discurso artístico.

132. Seria algo como unir diretamente o primeiro ao último fotograma de um filme de cinema, propondo a subjetivação dos demais frames que conduzem a sequência entre eles. As sínteses imagéticas dos percursos se dão através dessa conduta estrutural, que oferecem como resultados do que são imagens poéticas de grandes híbridos.

133. Enfoco assim leituras duais das imagens fotográficas. Para além das rasas compreensões atreladas à mera visualidade, creio ter aberto mais um caminho para a compreensão percepção do poder das fotografias em funcionarem ao mesmo tempo como módulos, como blocos agrupáveis a outros, e como elementos que trazem consigo referenciais imediatos, vinculando-se a superações de distâncias e a épocas vivenciadas no cotidiano comum.

A seguir apresento imagens de alguns trabalhos em *foto-assemblage*. Exemplos das séries *Não domesticados*; *Morros e contornos* e *Epifanias*, de 2011 e *Homem da Pangeia*, de 2012. Por último, algumas imagens da série *Percepções*, de 2011.

134. *Não domesticados* versa sobre as referências elementares que carregamos. Alguns axiomas que fomentaram a série são:

Por um instante fui uma mula encilhada. A cabeça que se perde na escuridão, encontra aporte numa criatura doutrinada no almejado mundo onde seria, por fim, livre. Onde acharia a besta feroz, libertada de seus recalques, revestiu-se da mula ajuizada.

Por um instante invejei um cão. O cão, feio e livre, é alheio ao que dele se julga.

Figura 44 - Da série *Não domesticados* n° 2; 2011.



Legenda: Da série *Não domesticados* n° 2; 2011; *foto-assemblage*; 55 x 120 cm. Fonte: O autor.

Figura 45 - Da série *Não domesticados* nº 1; 2011.



Legenda: Da série *Não domesticados* nº 1; 2011; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

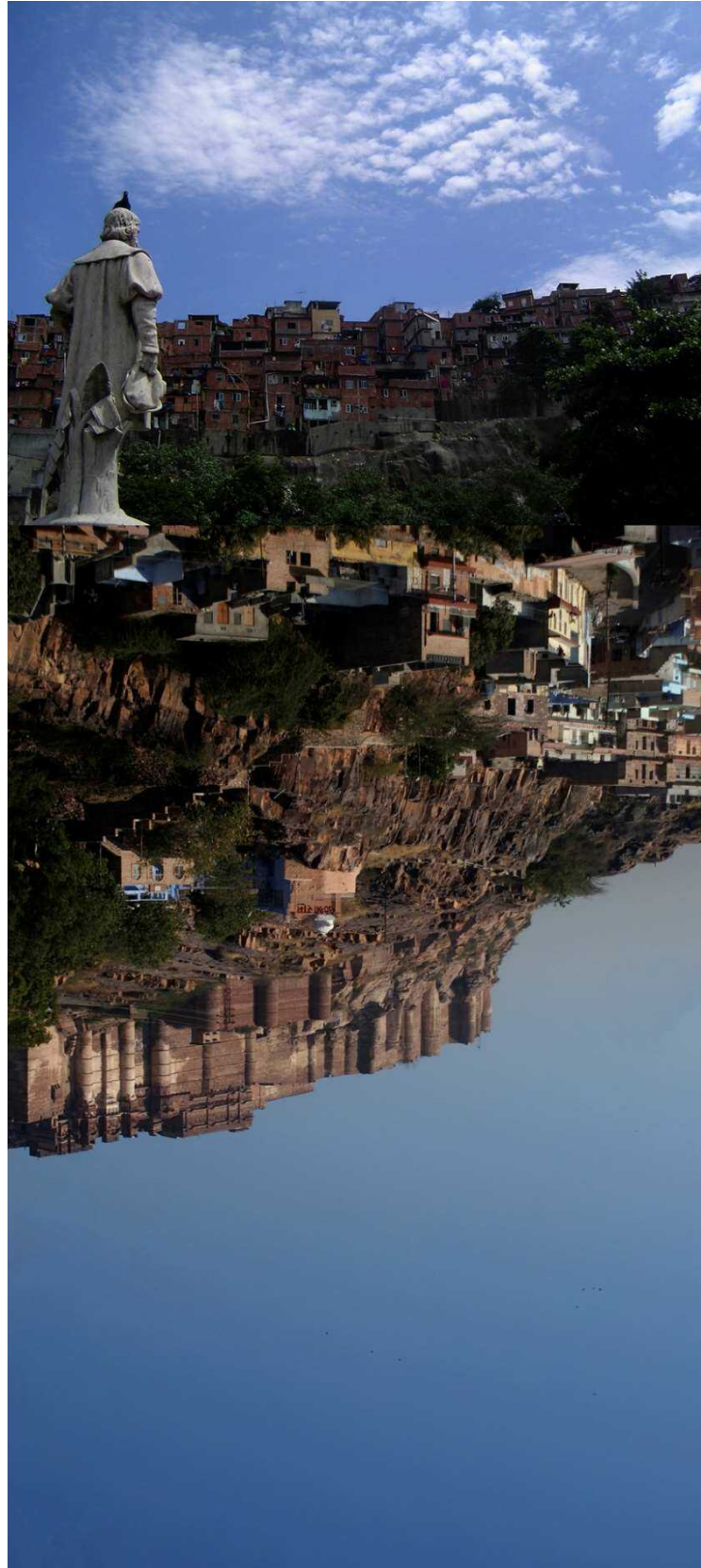
135. *Morros e contornos* a partir de pontos extremos do mundo, propõe paisagens que abarquem todo esse mundo. Entre céus, entre o micro e o macro. O sol que se esconde por trás do Pão-de-Açúcar é o mesmo que se oculta na Serra de Itatiaia. O céu que contorna Jodhpur (Índia) é o mesmo que desenha o Morro Santo Amaro (Rio de Janeiro).

Figura 46 - Da série *Morros e Contornos* nº 1; 2011.



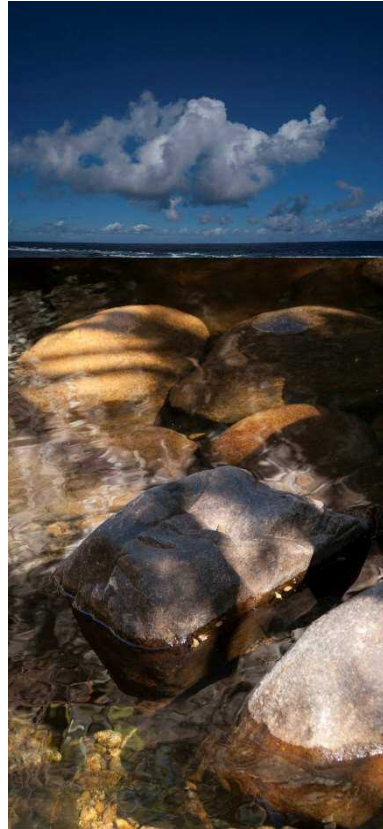
Legenda: Da série *Morros e Contornos* nº 1; 2011; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.
Fonte: O autor.

Figura 47 - Da série *Morros e Contornos* nº 22; 2013.



Legenda: Da série *Morros e Contornos* nº 22; 2013; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

Figuras 48 e 49 - Da série *Morros e Contornos*.



Legenda: Da série *Morros e Contornos* n° 21_b; 2013; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm e Da série *Morros e Contornos* n° 2; 2011; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.
Fonte: O autor.

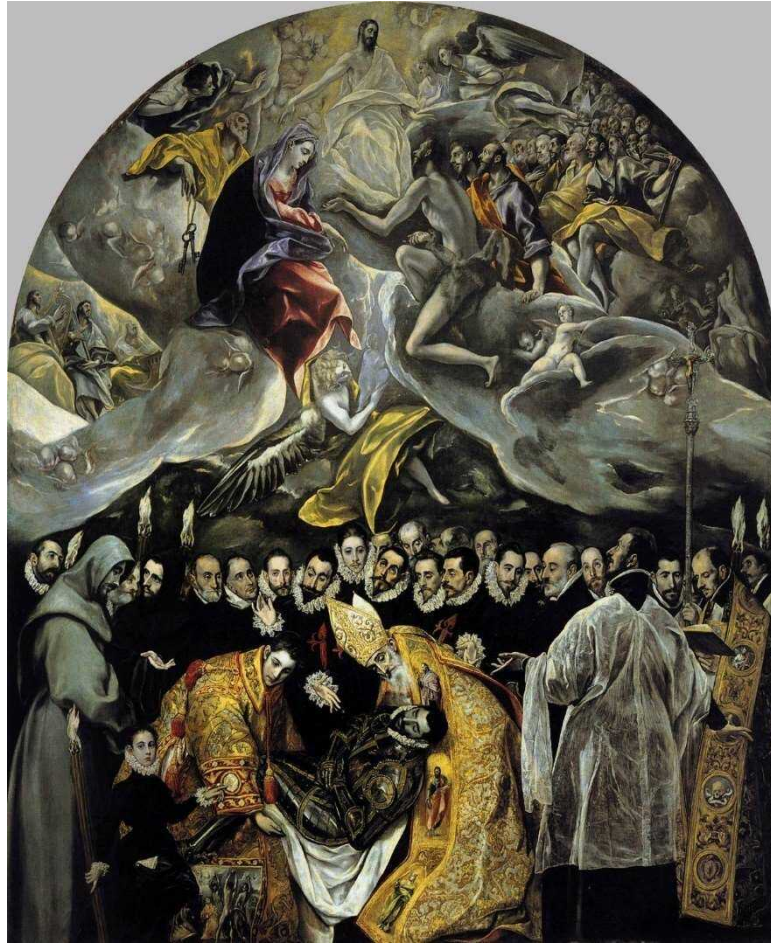
136. *Epifanias* trata dos trânsitos entre possíveis interpretações que abranjam à coexistência de sagrado e profano. O primeiro trabalho conta com referências observadas em poéticas de algumas pinturas do Barroco, que sincronizavam eventos terrenos e celestiais. Um exemplo: o Enterro do Conde de Orgaz, de El Greco.

Figura 50 - Da série *Epifanias* nº 1; 2011.



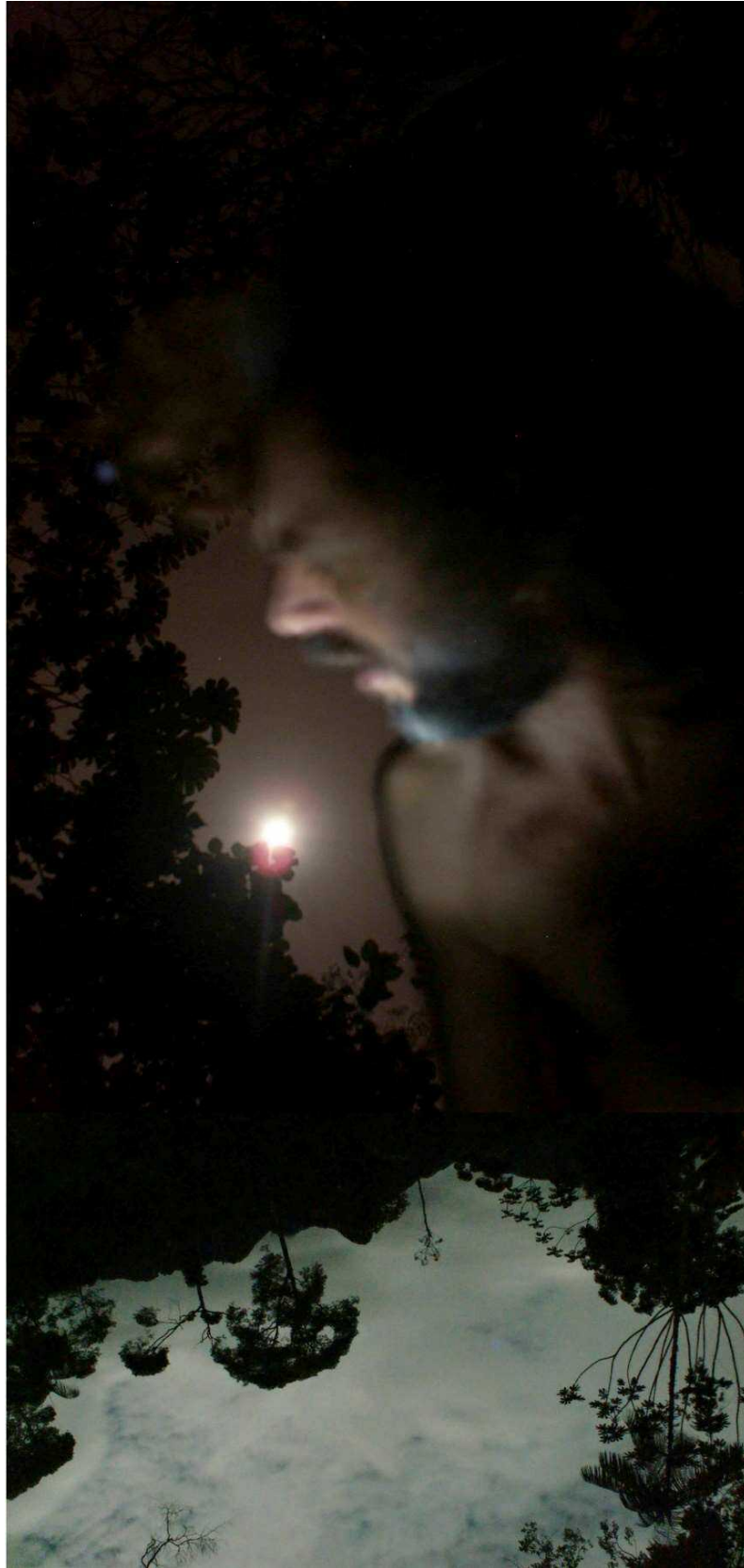
Legenda: Da série *Epifanias* nº 1; 2011; *foto-assemblage*; 116 x 55 cm. Fonte: O autor.

Figura 51 - O Enterro do Conde de Orgaz.



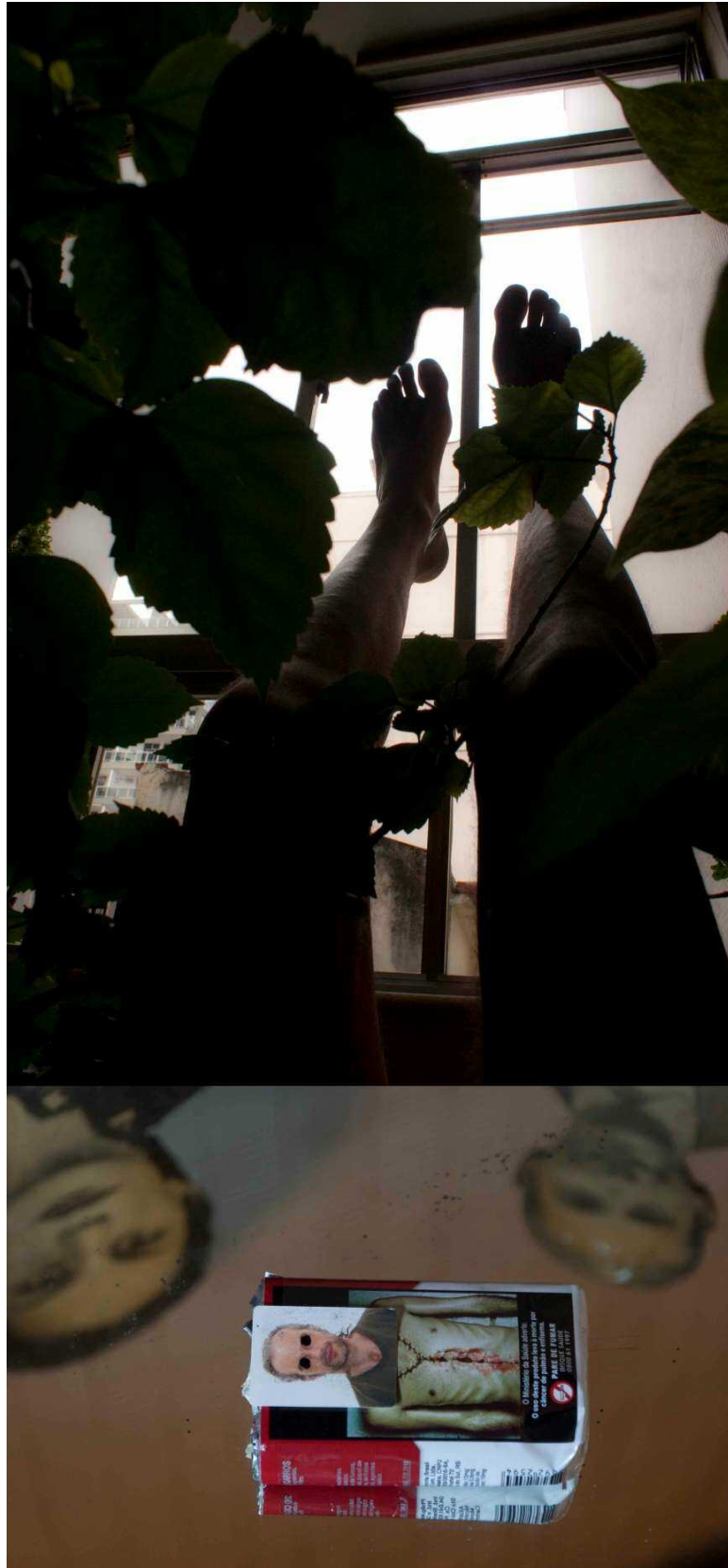
Legenda: Artista: El Greco; O Enterro do Conde de Orgaz; 1586/1588. Fonte: Disponível em: <http://asclejr.blogspot.com/2010/06/pintura-o-enterro-do-conde-de-orgaz.html> . Acesso em: 07 abr. /2020.

Figura 52 - Da série *Epifanias* nº 02; 2012.



Legenda: Da série *Epifanias* nº 02; 2012; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

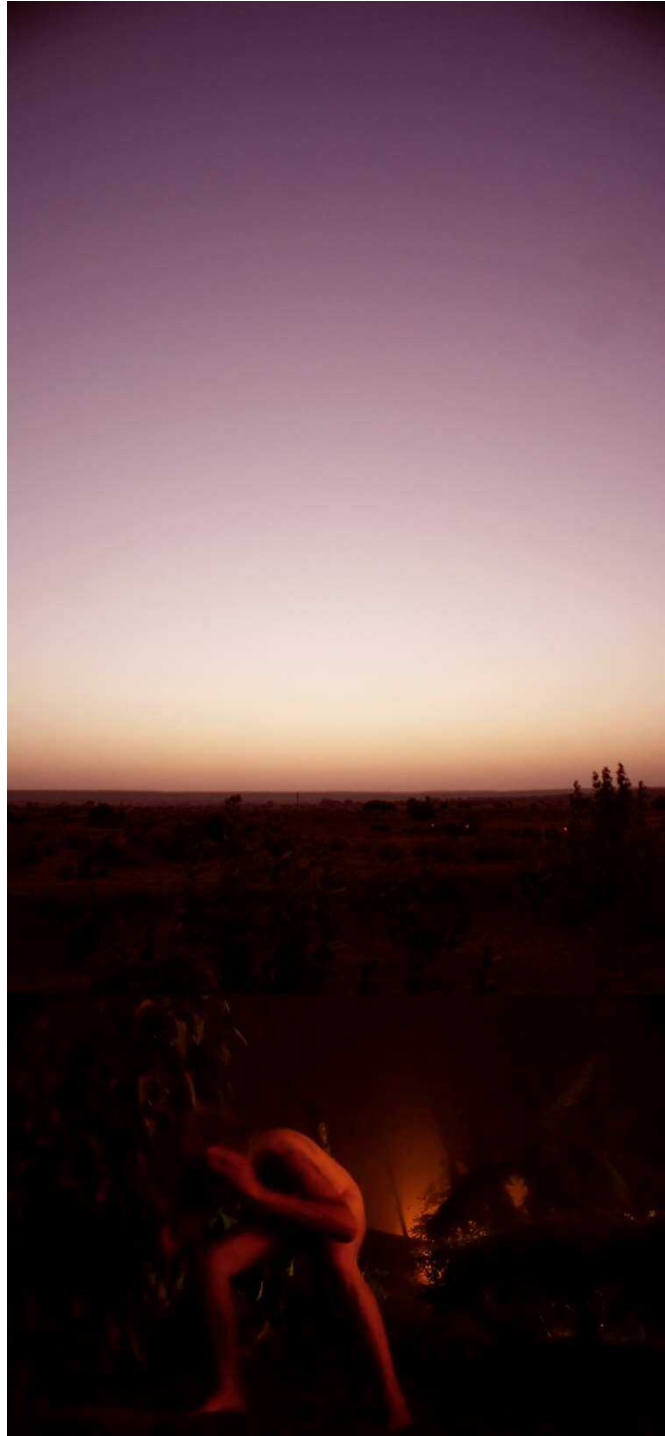
Figura 53 - Da série *Epifanias* s/nº; 2012.



Legenda: Da série *Epifanias* s/nº; 2012; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor

137. *Homem da Pangeia*. Um personagem a circular por mundos. Já foi convocado em coletivas como ser mitológico; religioso; agnóstico. Cabem-lhe incontáveis atribuições, tantas quanto são os mundos por onde transita, propondo assim que esses sejam o único.

Figura 54 - *Homem da Pangeia* nº 1; 2012.



Legenda: *Homem da Pangeia* nº 1; 2012; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

Figura 55 - *Homem da Pangeia* nº 4; 2014.



Legenda: *Homem da Pangeia* nº 4; 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

Figura 56 - *Homem da Pangeia* nº 10; 2014.



Legenda: *Homem da Pangeia* nº 10; 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

Figuras 57, 58 e 59 - Da série *Homem da Pangeia*.



Legenda: *Homem da Pangeia* nº 12; 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.

Legenda: *Homem da Pangeia* s/nº - Cabra; 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.

Legenda: *Homem da Pangeia* s/nº; 2016; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.

Fonte: O autor.

138. *Percepções* trata mais enfaticamente das questões do tempo, no âmbito material e no que se ajusta à *foto-assemblage*.

Para realizar as imagens, adotei fotografias autorais de viagens ou outras, captadas por motivos diversos nos anos 1980 e 1990, já danificadas pela ação física do tempo. Algumas, agredidas pela umidade, trazem apenas vestígios das formas capturadas. Propondo continuidades no processo da *foto-assemblage*, digitalizei essas imagens e as coloquei para dialogar com fotos mais recentes, obtidas no âmbito do digital. Por certo, funcionariam como uma memória padrão, quanto mais longínqua sua referência, mais apagada de detalhes está.

Na imagem *Percepção* nº 2, uma fotografia de 1982 onde aparece as ruínas do Coliseu, em Roma, foi colocada como continuação de outra fotografia, de 2009, que mostra a vitrine de um açougue. Constroem-se diálogos entre as *fotografias módulos* (básicas). As relações das entranhas do prédio em ruínas a tecer continuidades com as entranhas do leitão exposto na vitrine. Funcionando a segunda, como um gatilho para se lembrar da primeira imagem. A coloração tendendo para o rosa ou para a cor de carne exposta também intuem a tal integração a partir da visualidade. Por outra abordagem, temos as estruturas dos porões do Coliseu, sítio tido como um lugar de sofrimento e tensão enquanto bastidores da arena onde os eventos aconteciam, vinculada a certa passividade e submissão das criaturas preparadas para o corte.

Figura 60 - Da série *Percepções* n° 02; 2011.

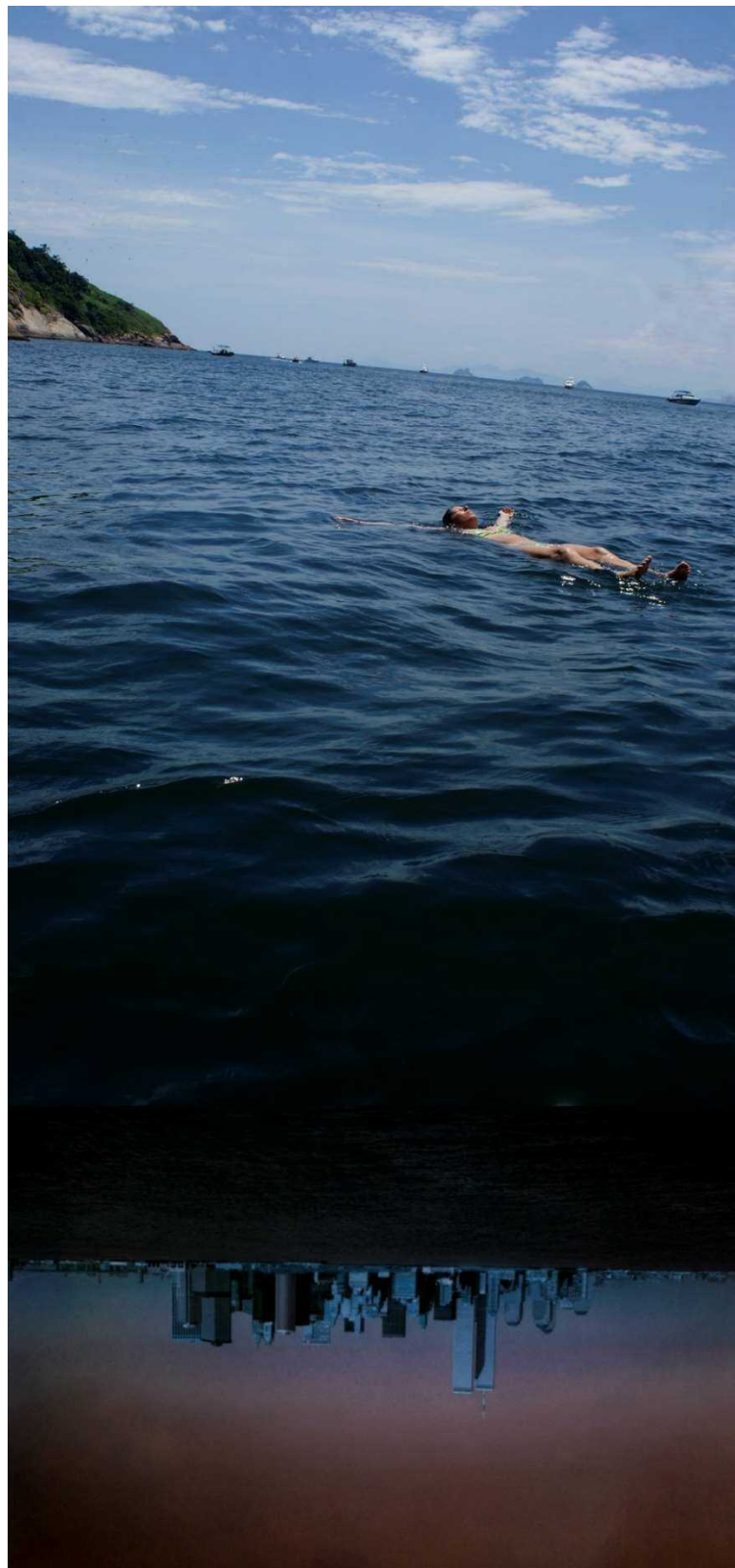


Legenda: Da série *Percepções* n° 02; 2011; *foto-assemblage*; 116 x 55 cm. Fonte: O autor.

A imagem *Percepções* nº 1 também condensa a ênfase nas questões do tempo, mas agrega diálogo estreito estruturalmente com as questões da espacialidade. Temos uma antiga foto do ano 1990 onde se mostra a Ilha de Manhattan, em New York, banhada pelas águas do Rio Hudson. Essa fotografia foi invertida e complementa na montagem a imagem mais recente captada nas Ilhas Cagarras, no Rio de Janeiro.

Aqui, adensando a questão temporal, a imagem faz alusão à unicidade do mundo, considerando que algumas moléculas da água que compõem o mar na fotografia superior podem ser perfeitamente as mesmas que compõem as águas na imagem inferior. E ainda estão por aí, a circular pelo mundo, amalgamando continentes e hemisférios.

Figura 61 - Da série *Percepções* nº 01; 2011.



Legenda: Da série *Percepções* nº 01; 2011; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

Por certo, essas leituras ampliam os atributos das imagens fotográficas, as conduzindo para além de seu julgamento vinculado a apenas uma temporalidade. Na medida em que nos conduz para outras realidades, além daquelas que enxergamos com os olhos. Ao estimular visualizações pelo cérebro, rompe com a ideia de estaticidade das imagens, ou possivelmente abala a própria ideia do tempo convencionado.

7 PERFORMANCES AUTORAIS – FALAS

Figura 62 - Leilão performático para o Bloco *Vade Retro Abacaxi*.



Legenda: Leilão performático para o Bloco *Vade Retro Abacaxi*, Alexandre Dacosta e Eduardo Mariz; Espaço InVentos – Suely Farhi, 2017. Fonte: acervo do autor – fotografia Suely Farhi.

A arte da ação: performance. Apresento neste segmento performances artísticas das quais fui partícipe, avaliando o entendimento trazido até aqui sobre o que qualifica uma ação como plausível a ser assimilada como arte. Arrolo entre minhas ações convencionalmente classificáveis como performance artística outras práticas, que entendo apontarem caminhos para a aludida ampliação de abrangências do termo (performance). Concluo esta parte levantando argumentos de como seriam possíveis tais ampliações, acenando caminhos que viabilizem incluir aí leituras nesse sentido aplicadas às fotografias.

Para tanto, incluo ações realizadas em coletivos, como algumas para o Bloco *Vade Retro Abacaxi* e junto ao APPROX. Coletivo – grupo de ação e fotografia, performances para a Galeria Transparente, em instituições e trabalhos em fotoperformance e vídeo-

performance. Por fim, resalto a importância das redes sociais como caminho para circulação das imagens, onde que se montam performances características para essa estrutura.

7.1 *Vade* - Estaríamos performando ao nos fantasiar para o Carnaval?

139. Algumas das primeiras atuações em que me considerei um performer aconteceram em projetos voltados ao Carnaval. Mas não eram propriamente fantasias o que eu usava. Tampouco envolvia uma apresentação num bloco tradicional.

140. O Bloco *Vade Retro Abacaxi* surgiu da ação de um grupo de artistas radicados no Rio de Janeiro, chamado *Artes Visuais e Políticas*, que protestavam contra a instalação de uma filial do Museu Guggenheim na cidade. O projeto previa que o Museu, um Instituição americana privada fosse custeado por dez anos pelo dinheiro público brasileiro, não contava com aquisição de acervo nacional, tão pouco contratação de equipe local, entre outros desmandos. Na pressa de alcançar a opinião pública, o grupo aproveitou o carnaval próximo e criou o bloco obtendo êxito no intento, participando bienalmente dos carnavais seguintes, sempre abordando seus temas através de ácidas críticas às mazelas do poder público ou a processos predatórios do poder econômico.

141. O grupo também elabora e pratica seus discursos políticos em ações pontuais, fora do Carnaval, em eventos ou manifestações denominadas *Açãoembloco*.

142. No cortejo carnavalesco, seus integrantes desfilam andando de costas, nas terças-feiras de carnaval, num percurso indefinido, mas sempre entre o Arpoador e algum ponto da Praia de Ipanema. Tem por tradição distribuir fantasias e adereços aos que se agregam e, por conta disso, aparenta ter um número de componentes bem maior do que seu núcleo.

143. O que acontece nas saídas do bloco tem cunho de uma grande ação performática. Mas cada artista tem liberdade em propor seu discurso. Eu costumo usar indumentárias que sugerem a exteriorização de vontades. Como em minhas esculturas, sugiro que se materializem o que seriam próteses invisíveis que, através de ergonomias não imaginadas, estariam a nos acompanhar a tutorar as nossas vidas.

144. As vestimentas usadas por mim no *Vade* não se configuram propriamente como fantasias. As chamaria talvez de esculturas de vestir. Trazem mensagens que importam na atenção sobre o discurso. É necessário certa intenção em decifrar um código. Acredito propor situações como as citadas em passagens anteriores da tese; onde o observador vivencia aquele efeito de estar diante de algo ainda não codificado em sua mente e, se interessado, irá buscar nas suas referências e sentidos caminhos para articular do que se trata aquilo que eu conduzo.

145. Essas ações não acontecem num espaço formal, preparado para apresentações artísticas, mas sim, na rua. Não existe um programa a ser seguido, nem uma plateia definida. Talvez se aproxime mais da ideia de happening, uma vez que a participação do público é eminente.

O que considero como lugar ampliado da performance nesse caso, seria observável por esta acontecer através da simples ação de me vestir. Por isso, a partir desse momento, já me considero estar dentro do campo ritual da performance. A interação do público é uma consequência que pode acontecer ou não. Tal qual numa imagem fotográfica guardada numa gaveta, a ação mantém certa potência poética contida, acionada apenas quando da observação de outrem.

Dentre outras, destaco as seguintes:

146. *Acúmulos mentais* (na época chamada de Acúmulo de ideias) – performance de Eduardo Mariz; para o *Açãoembloco*; projeto *Transperformance*; curadoria Lilian Amaral; Oi Futuro - Ipanema; dezembro de 2011:

Circulação do Acúmulo foi o tema da ação do *Vade Retro*, que integrou o projeto *Transperformance*, Festival Internacional de proposta curatorial transdisciplinar realizado no Oi Futuro Ipanema, propondo deslocamentos e tomando como campo de prática a cidade do Rio de Janeiro, entre 15 e 18 de dezembro de 2011.

Para acompanhar o *Açãoembloco* propus me revestir com uma máscara de plástico bolha que prolongava verticalmente minha cabeça. Recheada com sacolas plásticas de estabelecimentos comerciais diferentes, com distintas cores. Poderia ser uma crítica ao consumismo ou um ato de asfixia praticada contra os pensamentos ocultados. Usava também uma capa (ou uma mortalha), feita com o revestimento interno de um velho colchão, sugerido como ícone de uma crível autossuficiência vivencial, negada ao intuir um impeditivo incômodo aos movimentos.

Figura 63 - *Acúmulos mentais*; 2011.



Legenda: *Acúmulos mentais*; 2011; performance de Eduardo Mariz. Fonte: acervo do autor. Foto: Frederico Dalton.

Figuras 64, 65, 66 e 67 - *Acúmulos mentais*; 2011.



Legenda: *Acúmulos mentais*; 2011; performance de Eduardo Mariz. Fonte: O autor. Fotos: Frederico Dalton e Mauricio Ruiz.

Figuras 68, 69 e 70 - *Acúmulos mentais*; 2011.



Legenda: *Acúmulos mentais*; 2011; performance de Eduardo Mariz. Fonte: acervo do autor. Fotos Mauricio Ruiz.



Legenda: *Acúmulos mentais*; 2011; performance de Eduardo Mariz. Fonte: O autor. Fotos Mauricio Ruiz.

147. *Língua*; performance de Eduardo Mariz para o Bloco *Vade Retro Abacaxi*, Carnaval de 2013.

Naquele ano o bloco tratava de problemas de comunicabilidade, constatados na ocasião sobretudo nos desentendimentos em curso entre o governo estadual (do RJ) e os indígenas ocupantes da Aldeia Maracanã. Por vezes, no ano anterior, o Vade realizou ações do *Açãoembloco* no imóvel habitado por descendentes de algumas etnias originárias do Brasil.

No carnaval, coberto por um material plástico vermelho que era o revestimento de um antigo sofá, me pus a interagir com os que se aproximavam. Assim foi o circuito.

Figura 71 - *Língua*; 2013.



Legenda: *Língua*; 2013; performance de Eduardo Mariz. Fonte: O autor. Foto de Daniella Rego.

Figura 72 - *Língua*; 2013.



Legenda: *Língua*; 2013; performance de Eduardo Mariz. Fonte: O autor. Foto de Mauricio Ruiz.

148. *Diógenes*, performance de Eduardo Mariz para o *Vade*; Carnaval de 2017.

Naquele ano o bloco saiu lamentando o falecimento de Aimberê Cesar, artista e filósofo carioca, idealizador e propagador do *Zenudismo* e um dos fundadores do *Vade*. Aimberê era a personificação do bloco. Recebeu uma super homenagem, que apregoava a autonomia sobre o corpo como única forma de liberdade.

Propus um *Diógenes* contemporâneo. Usei um barril industrial como vestimenta única, usando tiras como suspensórios.

Figura 73 - *Diógenes*; 2017.



Legenda: *Diógenes*; 2017; performance de Eduardo Mariz. Fonte: acervo do autor. Foto de Carlos Cesari.

149. *Cão na lama*; performance de Eduardo Mariz para o Bloco *Vade Retro Abacaxi*, Carnaval de 2019.

Com o tema “Absurdo”, o bloco atuou com crítica combativa aos primeiros equívocos envolvendo o governo recém eleito e as constatadas manobras de marketing e *fake-news*. Uma orquestra composta apenas por surdos, a *Orquestra de Ab-surdos*, acompanhava o bloco.

Usei uma coleira apropriada para cães que em tratamento veterinário e lambuzei meu corpo com lama. Assim acompanhei o cortejo.

Figura 74 - *Cão na lama*; 2019.



Legenda: *Cão na lama*; 2019; performance. Fonte: O autor. Foto de Carlos Cesari.

7.2 APPROX.

150. Durante cerca de dois anos, entre 2012 e 2014, um grupo de fotógrafos se articulou de maneira que aos domingos, a partir de 11 horas da manhã, se reuniam numa praça no bairro carioca da Glória. O intuito aparente era o de realizar imagens de intervenções sobre os aparatos urbanos da área. Digo isso pois não se tratava de um objetivo claro quando se iniciou. Convidado logo no princípio por Frederico Dalton, proponente do coletivo, acompanhei o grupo se formando e agregando fotógrafos e artistas conhecidos, outros que tomavam

conhecimento dos encontros pelas redes sociais e mesmo alguns transeuntes que se interessavam em participar.

151. Com a continuidade dos encontros, os próprios participantes foram trazendo adereços e montando cenários com acessórios e vestígios daquilo que se encontrava pelas ruas. Uns fotografavam os outros. Assim foi se montando um perfil e uma certa regularidade nos encontros e no trabalho. Apontava para um rumo que nunca ficou muito claro, mas caberia se pensar num projeto para uma mostra ou publicação, considerando o vasto acervo de imagens fotográficas que foi e continuava sendo montado.

152. O principal canal de mídia que usávamos era o Facebook. Tínhamos a página oficial, onde compartilhávamos nossas fotografias, que os integrantes faziam circular intensamente também por suas páginas pessoais. A imaginada exibição física dos trabalhos não chegou a acontecer. Os encontros foram adiados depois que houve um episódio de um assalto a alguns integrantes. Foram tentados outros formatos, em lugares privados, mas não foram adiante.

A página APPROX. no Facebook continua no ar.

153. Nesse caso, a fotografia se adere de maneira clara a uma ideia ampliada de performance. Considero que não seriam propriamente fotoperformances os resultados, uma vez que a ação em performar também é a de fotografar. Melhor dizendo, a ação é a de fotografar e ser fotografado. O processo estaria além de simples registros de performance.

Caberia aqui um questionamento quanto à aplicabilidade do termo fotoperformance, inclusive: fotoperformance significa performar com uma câmera na mão ou fotografar uma performance? Considerando o segundo caso, fotoperformance seria a ação de fotografar-se ou a de fotografar o outro performando?

Acho interessante que essas definições se embacem. Não pretendo buscar tal definição.

No caso do APPROX. Coletivo, entendo o que fazíamos como performances. Os resultados eram vistos em fotografias, mas a ação conjunta se iniciava no comprometimento dos integrantes em comparecerem aos encontros, em fotografar e serem fotografados usando os adereços e na divulgação pelo cyber espaço.

As fotografias contêm o processo que apresenta no volume dos olhares, por vezes voltados para a ação, por vezes voltados para quem registra a ação.

Figura 75 - Início do APPROX.



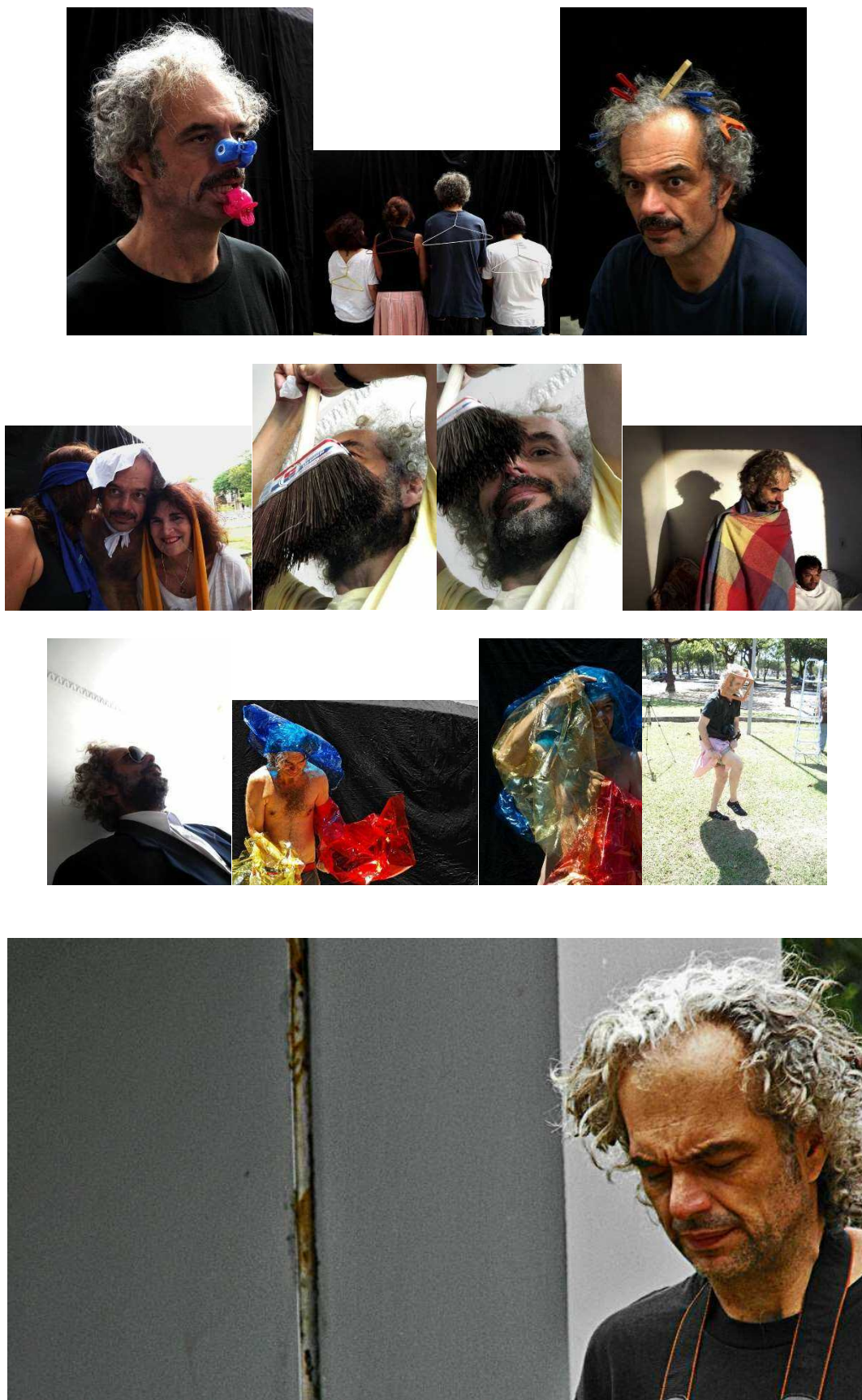
Legenda: Eduardo Mariz, Frederico Dalton e Tania Bonin, ocupando um pedestal como um monumento ao fotógrafo – início do APPROX., 2012. Fonte: O autor.

Figura 76 - Conjunto de
imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 77 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 78 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 78 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX, 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 79 - Conjunto de imagens APPROX.



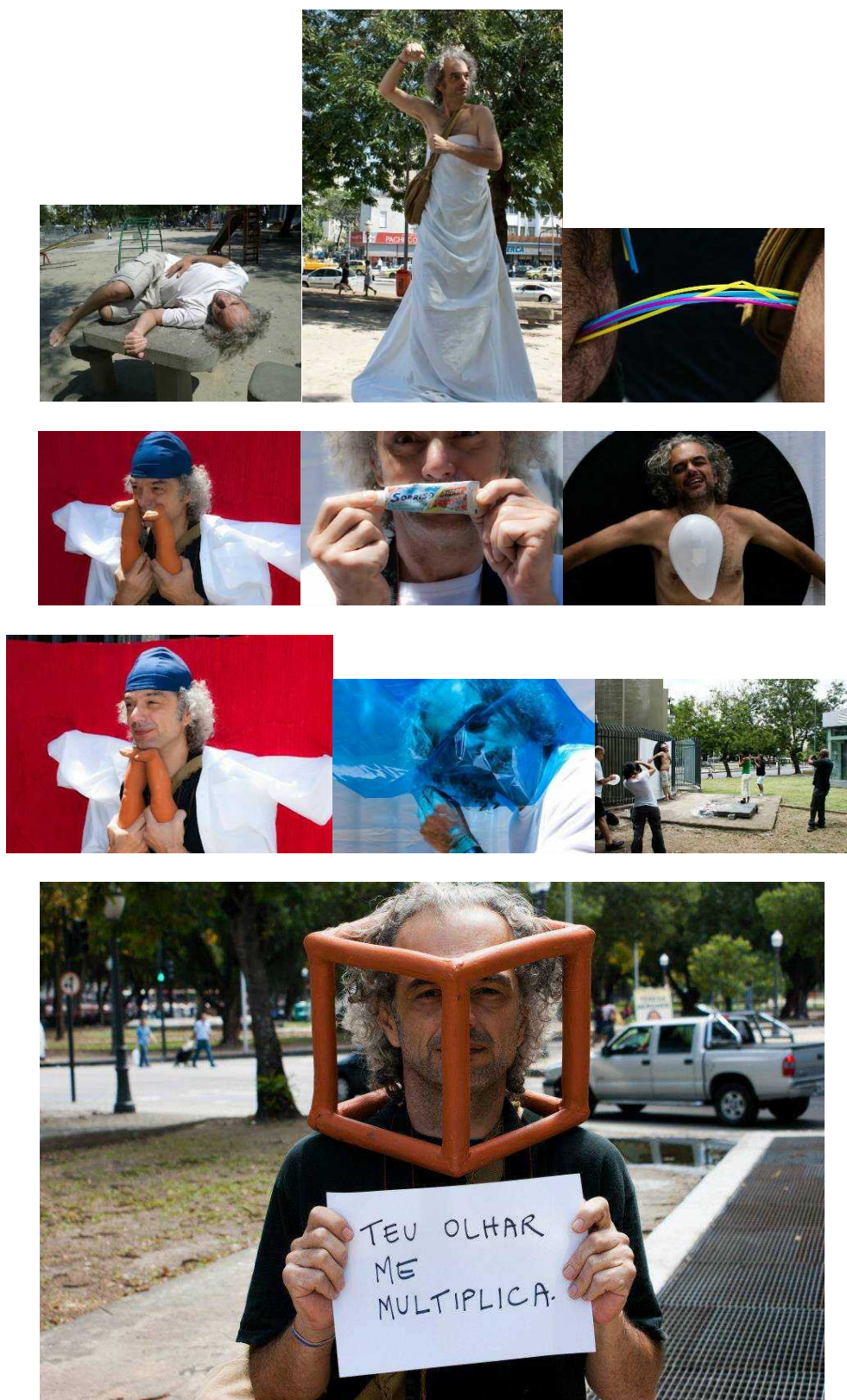
Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 80 - Conjunto de imagens APPROX.



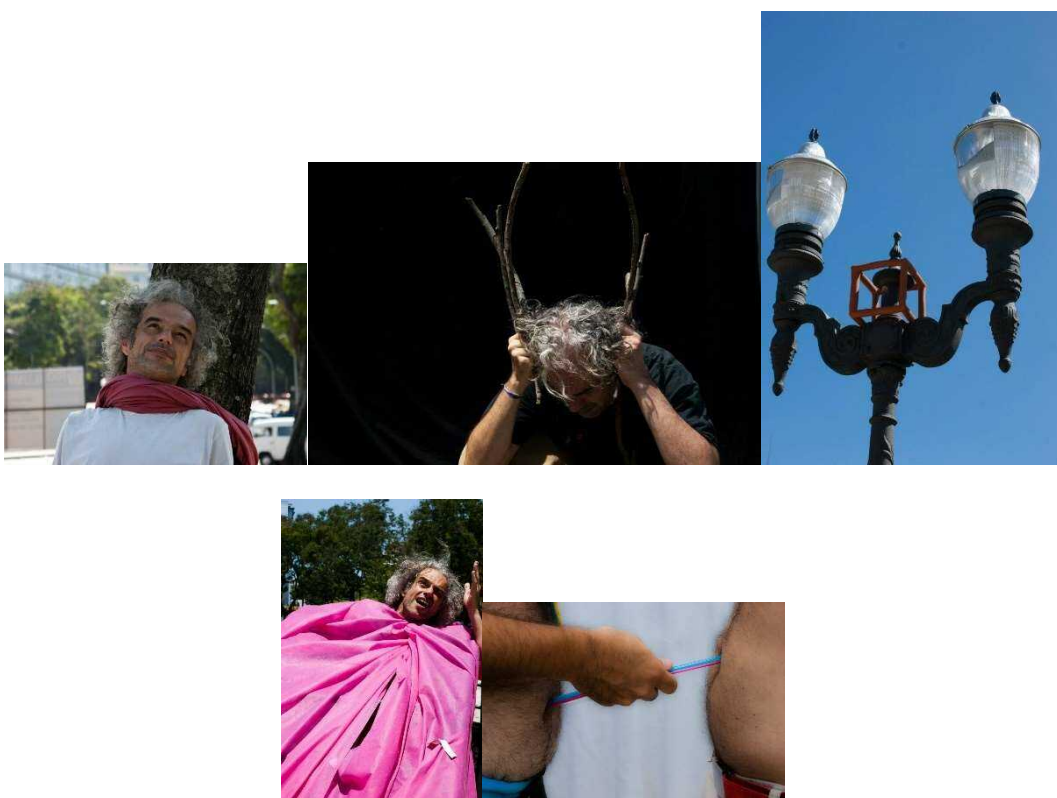
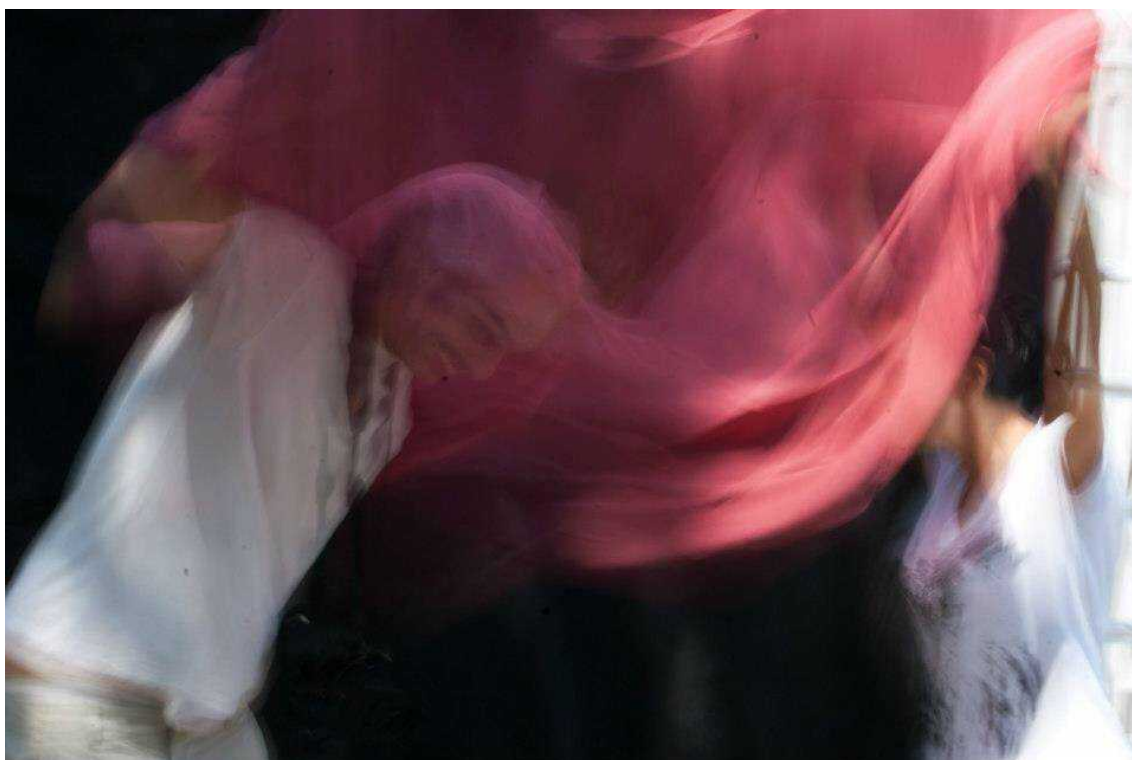
Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 81 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 83 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX, 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 84 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX, 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 85 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 86 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 87 - Conjunto de imagens APPROX.



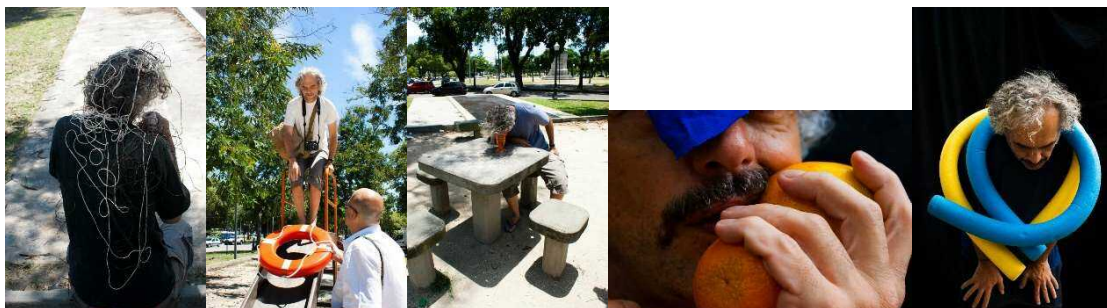
Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 88 - Conjunto de imagens APPROX.



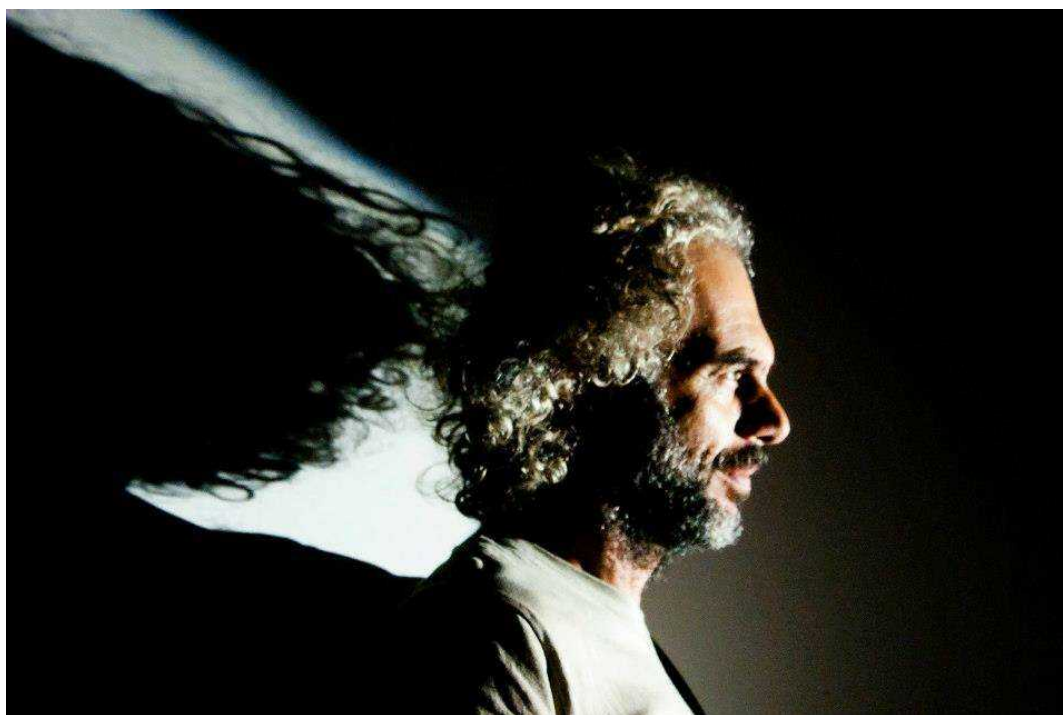
Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 89 - Conjunto de imagens APPROX.



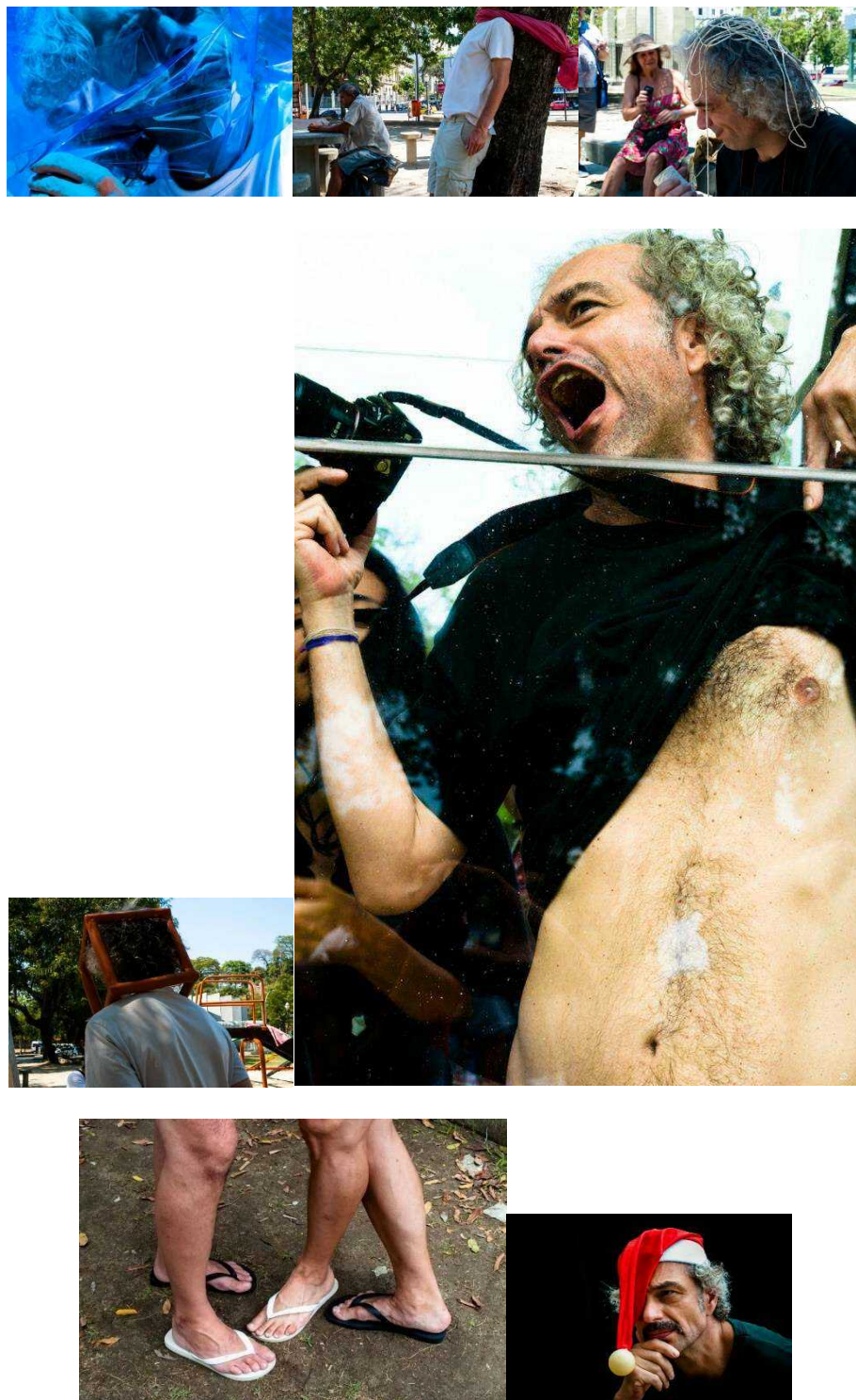
Legenda: Conjunto de imagens do APPROX, 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 90 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 91 - Conjunto de imagens APPROX.



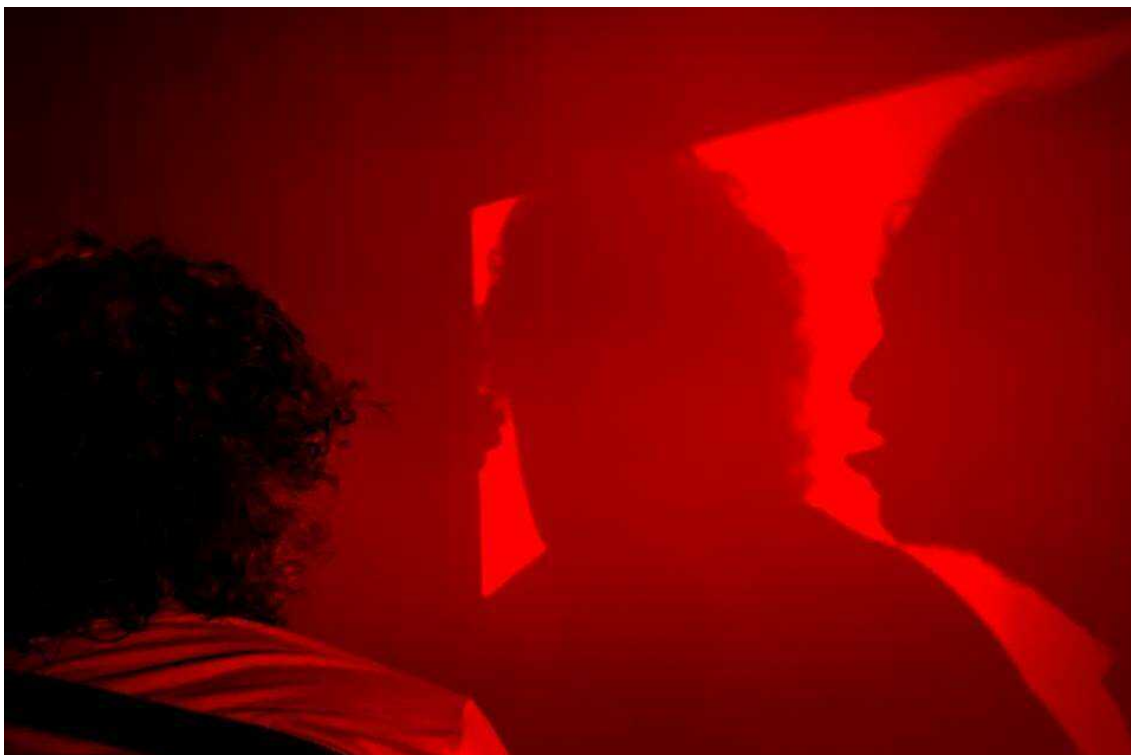
Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 92 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 93 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados ao final.

Figura 94 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: APPROX. Coletivo – Créditos / participantes ³⁶

Ana Rosa de Moraes
 Angela Freiberger
 Carlos Cesari
 Débora Cavalcanti
 Deborah Geller
 Eduardo Mariz
 Eliana Simas
 Francisco de Souza
 Frederico Dalton
 Helena Wassersten
 Jorge Efi
 Lea Soibelman
 Lígia Teixeira
 Miriam Pech
 Moacir J. Souza
 Peter O'Neill
 Renata Vasconcellos
 Ricardo Simões
 Rosane Chonchol
 Sandra Schechtman
 Tania Bonin
 Tatiana Klafke
 Teresa Prata
 Tete Silva

³⁶ Autores das fotografias e/ou fotografados

Figura 95 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados acima.

Figura 96 - Conjunto de imagens APPROX.



Legenda: Conjunto de imagens do APPROX. 2012-2014. Créditos dos participantes relacionados acima.

7.3 Performances/esculturas

Cabe ainda em meus processos artísticos compreender a performance como meio através do qual esculturas ou imagens são construídas. Como já comentado, entendo performance como a apresentação de processos de se produzir objetos a servir à arte. Cabe aos observadores assimilar essa performance presencialmente ou em momento posterior através da contemplação de seus resultados. (uma ampliação na assimilação de performance). No sentido proposto nesta parte da escrita, sugiro objetos escultóricos que se montam a partir de suas interações com meu corpo.

154. Os processos se iniciam tanto a partir do meu corpo como se dão a partir dos próprios objetos. Ou seja, os vestígios da ação, por vezes, se montam como esculturas. E também são esculturas durante a ação. Ainda, em outras situações objetos motivam ações. Seriam objetos escultóricos ou imagéticos que se ancoram em condutas performáticas.

155. O artista carioca Franklin Cassaro chama certa linha de suas performances de “ato escultórico” e diz preferir que nem as chamem de performances. Nestas ele constrói estruturas vazias que se transformam em esculturas através da entrada ou circulação do ar em seus interiores; o que acontece através de seus movimentos nas apresentações. Num certo sentido, as minhas performances desse grupo do qual trato aqui, também seriam “atos escultóricos”. Entretanto é minha intenção que ao final da ação, a escultura reste exposta., como resíduo/testemunho.

156. Nessa minha linha de trabalho tanto as performances quanto as esculturas nunca seriam obras autônomas. O ideal é que se mantenham a reverberar, propondo medições próprias relativas ao desdobrar-se no tempo. Esse é um dos movimentos que identifico a serem transferidos para a observação das fotografias no campo das artes contemporâneas.

157. Evidenciar os processos pleiteia certa continuidade, ainda que intermitente, ao traçarmos sequências de propostas de artistas. Nada se conclui.

Assim trago alguns exemplos nas performances *Cubeça*, *Ensaio para um fenótipo* e *Ensaio para um carangonço ao contrário*.

158. ***Cubeça***. Esse é o título de uma performance que realizei por duas vezes, nos anos de 2004 e 2016. A estruturação de seu conceito passa pela produção autoral de uma série de esculturas e envolve ideias desenvolvidas inclusive nos processos de pintura.

Sempre pensei em minhas esculturas como arquétipos de ergonômias invisíveis, que tutoram as vidas de entes comuns, a despeito do conhecimento ou da percepção desses. Seriam mecanismos de mundos paralelos que conduzem processos nos quais estamos imersos.

As primeiras esculturas em forma de cubo, foram feitas em madeira de caixote e as fechei transpassando fios de arame por sua volta. As chamei de *Curral*. Não apenas pela forma cúbica, usei a medida certa de um metro em cada aresta procurando demonstrar uma tentativa de imposição da vontade do homem ao natural, quanto a medições numéricas convencionadas e, certamente, quanto à própria forma. Assunto tratado pelos suprematistas do moderno, aqui, contudo, se revestia de cunho crítico, eis que a própria exatidão exigida pela forma idealizada restava comprometida, quer seja pela limitação do homem em encontrar a medida matematicamente exata, quer seja pela precariedade do material que usei; empenado e deteriorável.

No final dos anos 1990, produzi um projeto para um edital, onde me era dada a medida de três metros de parede para instalar um trabalho. Resgatando a ideias dos *Currais*, imaginei dividir esse espaço em sete espaços horizontais com distanciamentos iguais (inclusive nas extremidades), onde colocaria três currais, formando três pontos (cúbicos), como um símbolo de reticências. Esses currais funcionariam como gavetas onde se organizaria todo conteúdo em desordem que ali se colocasse. Toda bagunça, quantidade de elementos desconhecidos, livros comidos por cupins ou mofados, instrumentos musicais quebrados, revistas e jornais velhos amassados, garrafas vazias, enfim, tudo que se oferecesse a mim como bagunça guardada, coube ali dentro. Tudo que colhia em minha casa e em casas de amigos que quisessem se desfazer de algo que lhes causassem desordem era recolhido e aproveitado. A esse trabalho chamei de *Teoria do Caos*.

Aplicada em diversos campos de estudo, incluindo a física, a engenharia, a economia, a biologia e a filosofia, a Teoria do Caos trata de sistemas complexos e dinâmicos rigorosamente deterministas, mas que apresentam um fenômeno fundamental de instabilidade chamado sensibilidade às condições iniciais que, modulando uma propriedade suplementar de recorrência, torna-os não previsíveis na prática a longo prazo. Mesmo em sistemas nos quais não há ruído, erros microscópicos na determinação do estado inicial e atual desses podem ser amplificados pela não linearidade ou pelo grande número de interações entre os componentes, levando a um comportamento futuro difícil de prever. É o que se chama em ciência de *Caos Determinístico*. Por licença poética, imaginei que ao observarmos eventos tidos como de caos e imprevisibilidade por um prisma ampliado, no que seria uma visão macro sobre os

encadeamentos de eventos, observando a compreensão de suas causas e consequências, encontraríamos certa ordem e até regularidades. Contudo mesmo essa estrutura observável estaria a comprovar a incapacidade humana em determinar eventos caóticos, eis que sua materialização em nosso mundo se oferece como imperfeita.

Seria um monumento à limitação humana. Essa minha escultura/instalação, proporia certa derivação por se provar inalcançável enquanto exatidão, mas que proporia certa ordem contemplativa. Ao dividir 300 centímetros por 7 é uma dizima periódica. O resultado é 42,8571428571428571428571..... uma conta que nunca se fecha. E essa seria a medida de cada aresta dos cubos que integrariam o trabalho *Teoria do Caos*. A limitação em fazê-lo estava evidenciada. Ainda assim fiz os cubos com as medidas aproximadas possíveis. E dispus na parede: (espaço de 42,8571... cm) / (cubo de 42,8571... cm) / (espaço de 42,8571... cm) / (cubo de 42,8571... cm) / (espaço de 42,8571... cm) / (cubo de 42,8571... cm) / (espaço de 42,8571... cm). Como material, em suas arestas usei vergalhões de aço e solda, e não madeira; para me aproximar das exatidões.

As hastes que compunham os cubos em *Teoria do Caos* eram revestidas de zarcão. Usei o zarcão a partir de sentido poético, que procura evidenciar como eternos os cubos e, portanto, esse “mecanismo” proposto. Por outra vertente de trabalhos que realizava nessa época, em minhas pinturas, propunha adequações poéticas por adoção de tintas que possuem funções práticas no cotidiano. O zarcão, por exemplo, no mundo prático tem a função de perpetuar a durabilidade de superfícies de metal, livrando-as dos processos de corrosão por oxidação. Nas minhas pinturas (ou nas esculturas), sugeria seu uso como maneira de evidenciar confrontos de temporalidades aplicadas às matérias. Ao cobrir superfícies de metal com zarcão, determinava que aquelas terão existência duradoura em relação a outras peças ou partes das mesmas, as quais deixo em processo de decomposição (oxidação).

Não tenho fotos da Teoria do Caos. Mas sim de alguns trabalhos que dela se desenvolveram.

Exemplo disso são os trabalhos da série *Eu e o mundo*, onde numa chapa de aço medindo 100 x 100cm cobri com zarcão o que seria o fundo num retrato convencional, deixando a parte da superfície delineada pela minha silhueta em processo de oxidação.

Figura 97 - *Eu e o mundo*; 2000.



Legenda: *Eu e o mundo*; 2000; zarcão sobre placa de aço em oxidação; 100 x 100 cm. Fonte: O autor.

Outros trabalhos que migram entre os campos da pintura e escultura também confrontando relações acerca da temporalidade sobre a matéria são os da série *Genitálias*. Nesses, partes das estruturas associadas a aspectos inexauríveis dividem espaços nas esculturas com outras classificadas como percíveis dentro das poéticas propostas. Assim, no caso de *Genitália 1*, temos a estrutura que remete aos testículos em uma peça de aço recoberta com zarcão, o que proporia entendimentos acerca da perpetuação das espécies animais naquilo que tange a coletividade; em oposição à estrutura que figura como o pênis também em aço, mas sugerindo seu aspecto de extingúvel atribuído ao indivíduo.

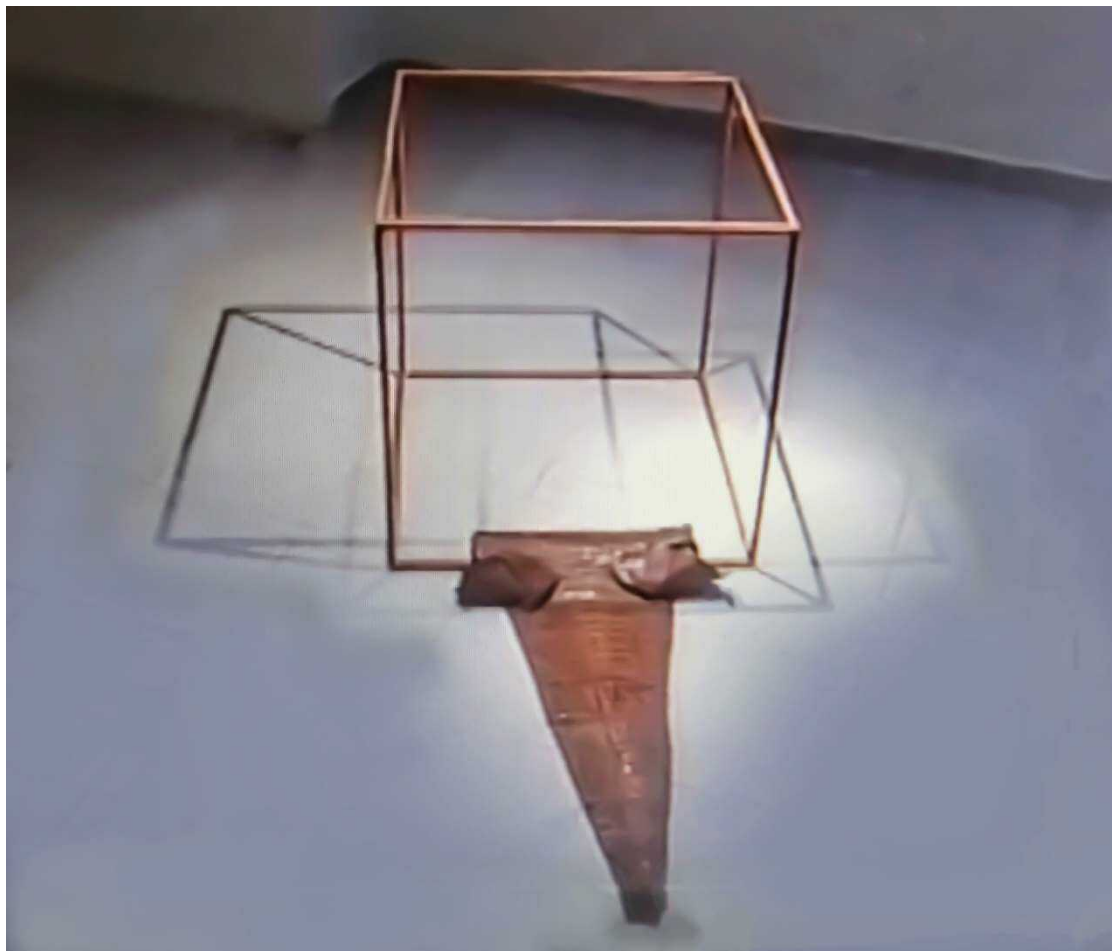
Figura 98 - *Genitália* nº 1; 2002.



Legenda: *Genitália* nº 1; 2002; zarcão sobre aço e aço em oxidação; 12 x 12 x 7 cm. Fonte: O autor.

Voltando aos *Currais*, usados no contexto da Teoria do Caos, aplicando esse último sentido do uso do zarcão, sobre as estruturas que formam os cubos, eu atribuí às peças o caráter de permanência que se opõem à desordem que instalo no interior de cada cubo, manifestada por formas orgânicas. Essa ideia é bem exemplificada na escultura *O Oco*, de 2002, onde confronto a rígida estrutura do aço com os contornos orgânicos de uma pele de jacaré.

Figura 99 - *O Oco*; ano: 2002.



Legenda: Artista: Eduardo Mariz; Título: *O Oco*; ano: 2002; técnica: zarcão sobre aço e couro de jacaré; medidas: 56 x 56 x 120 cm. Foto do autor.

Todo esse processo, deságua na performance *Cubeça*: uma escultura que se torna indumentária ou uma indumentária que se torna uma escultura numa performance. Seria uma vestimenta através da qual se enxergaria ordem no mundo. No contexto da performance, ambas se hibridizam com o mesmo título. Pela primeira vez, realizei o trabalho no evento Periféricos,³⁷ na localidade de Pau Grande, distrito de Magé - RJ, em 2004, num carnaval pós-carnaval com performances, shows de música experimental e exposições espalhadas pelo lugar.

³⁷Periféricos - Movimento e grupo de artistas visuais com notório reconhecimento no sistema de arte, estabelecidos nas periferias da cidade do Rio de Janeiro que propõem projetar e divulgar trabalhos de demais artistas de suas regiões. Alguns integrantes são Deneir Martins, Jorge Duarte, Raimundo Rodriguez e Ronald Duarte.

Figura 100 - *Cubeça*; ano 2004.



Legenda: ação de Eduardo Mariz; título: *Cubeça*; ano 2004; performance e escultura: evento: Periféricos, Pau Grande – RJ. Fonte: acervo do autor - Foto de Raimundo Rodriguez.

Figura 101 - *Cubeça*; ano 2004.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Cubeça*; ano 2004; performance e escultura: evento: Periféricos, Pau Grande – RJ. Fonte: acervo do autor - Foto de Raimundo Rodriguez.

No ano de 2016, reeditei o trabalho na exposição Ocupa Cubo, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian – Rio de Janeiro. Nesse último realizei a performance circulando pelo centro cultural e nos arredores durante a cerimônia de abertura. Em seguida e no decorrer de toda a exposição, a indumentária ficou exposta como escultura.

Complementando o título fiz constar o enunciado na ficha técnica: “indumentária para perceber o mundo em ordem e em ordem ser percebido”.

Figura 102 - *Cubeça*; ano 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Cubeça*; ano 2016; performance e escultura: evento: coletiva Ocupa Cubo, Centro de Artes Calouste Gulbenkian – Rio de Janeiro, RJ. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 103 - *Cubeça*; ano 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Cubeça*; ano 2016; performance e escultura: evento: coletiva Ocupa Cubo, Centro de Artes Calouste Gulbenkian – Rio de Janeiro, RJ. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 104 - *Cubeça*; ano 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Cubeça*; ano 2016; performance e escultura: evento: coletiva Ocupa Cubo, Centro de Artes Calouste Gulbenkian – Rio de Janeiro, RJ. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 105 - *Cubeça*; ano 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Cubeça*; ano 2016; performance e escultura: evento: coletiva Ocupa Cubo, Centro de Artes Calouste Gulbenkian – Rio de Janeiro, RJ. Fonte: acervo do autor - Foto de Daniella Rego.

159. *Ensaio para um fenótipo*. Voltado para a integração socioambiental no espaço urbano, o Centro de Estudos Urbanos, instalado no bairro carioca da Glória, compreende num lugar de pesquisa que promove eventos artísticos como meio de propagar suas atuações. Em 2016 fui convidado pelos curadores da casa a realizar uma performance num domingo,³⁸ dia em que funciona a feira livre do bairro. Também no bairro da Glória se estabeleceu a tradição em que moradores de rua e catadores montam bancas no que seria uma “feira paralela” de objetos usados, doados ou achados. A esse circuito deu-se o nome de Shopping-chão, que tem seus dias mais movimentados também nos domingos. Volta e meia os vendedores do Shopping-chão sofrem violenta repressão do poder público, muitas vezes ocasionada por denúncias devido à intolerância dos moradores da região, tendo apreendidas suas mercadorias; mas não deixam de remontar suas vendas. Na realidade, aquilo que é apreendido nada lhes custou.

³⁸ Curadores do Centro de Estudos Urbanos: Alice da Palma, Aline Marins, Ana Elisa Lidizia, Bia Petrus, Bia Salomão, Jacqueline Melo e Leonardo Antan.

Pensando num trabalho para propor me interessei por esse inusitado formato de economia. Não existe apego algum no Shopping-chão. Tampouco custo. O que acontece é a oportunidade de aparecer um comprador no momento em que a mercadoria está exposta. Boa parte do que é oferecido durante o dia é abandonado ali mesmo nas calçadas durante a noite e retomado no dia seguinte. Num movimento de fazer circular as matérias, ao convidar amigos para o dia da performance lhes solicitei que levassem objetos para serem doados aos ambulantes do Shopping-chão. Aqueles que quisessem, poderiam também adquirir ali mesmo dos próprios ambulantes o material.

Na performance, esse monte de brinquedos, roupas, artefatos eletrônicos em desuso foram usados para me ornamentar. Assim, envolto por tudo o que foi doado e pelo que foi adquirido saí a caminhar, inicialmente pela feira livre, interagindo com os feirantes e com o público, mostrando-lhes que existia no entorno da feira um outro mercado. Ao retornar pela rua paralela, onde está estabelecido o Shopping-chão, passei a distribuir aos ambulantes tudo que me ornamentava e, em seguida doei minhas próprias roupas. Tudo voltou ao Shopping-chão. O material fotográfico e em vídeo dos registros de Carlos Cesari, Cris Cabus e Renaud Leenhardt consiste em trabalhos eventualmente expostos que transitam entre os campos do documental e artístico.

Figura 106 - *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016; Dia de Glória, evento da Casa de Estudos Urbanos; performance. Fonte: acervo do autor - Foto de Renaud Leenhardt.

Sobre o conceito do trabalho, temos que Fenótipo, são conjuntos de características que resultam das combinações entre a carga genética e mais as características geradas pela adaptação ao meio ambiente, observáveis nos indivíduos. Tem relação estreita com a adaptação a fatores externos ao ser, que viabilizam o viver e o conviver.

Figura 107 - *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016; Dia de Glória, evento da Casa de Estudos Urbanos; performance. Fonte: acervo do autor - Foto de Carlos Cesari.

Figura 108 - *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016; Dia de Glória, evento da Casa de Estudos Urbanos; performance. Fonte: acervo do autor - Foto de Carlos Cesari.

Figura 109 - *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Ensaio para um Fenótipo*; ano: 2016; Dia de Glória, evento da Casa de Estudos Urbanos; performance. Fonte: acervo do autor - Foto de Carlos Cesari.

Essa ação destaco como um desdobramento da performance *Acessórios*, realizada na Fundação Progresso, na exposição *Pontotransição artesvisuais*,³⁹ evento promovido pela FUNARTE, onde aconteceu um festival de esculturas da Galeria Transparente. Lá apresentei a performance que recebeu o título *Acessórios* sugerido pelo curador Frederico Dalton; mas que eu já chamei de *Fenótipo*.

Com o mesmo princípio da ação na Glória, a ideia foi a de convidar o público a levar aparelhos eletrônicos quebrados ou em desuso para que esses fossem acoplados ao meu corpo por fitas crepes. Isso se deu até determinado ponto, onde os apetrechos eram tantos que eu não

³⁹ Curadoria FUNARTE da exposição: Xico Chaves, Sonia Salcedo del Castillo e Luiza Interlengui.

mais conseguia me mover. Mantive-me por alguns instantes imóvel até que, forçando meus movimentos, fui me libertando aos poucos dos objetos, deixados cair numa instalação.

Figura 110 - *Acessórios*; ano: 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Acessórios*; ano: 2016; exposição *Pontotransição Artesvisuais*. Fonte: acervo do autor - Foto de Eleonora Dobbin.

Figura 111 - *Acessórios*; ano: 2016.

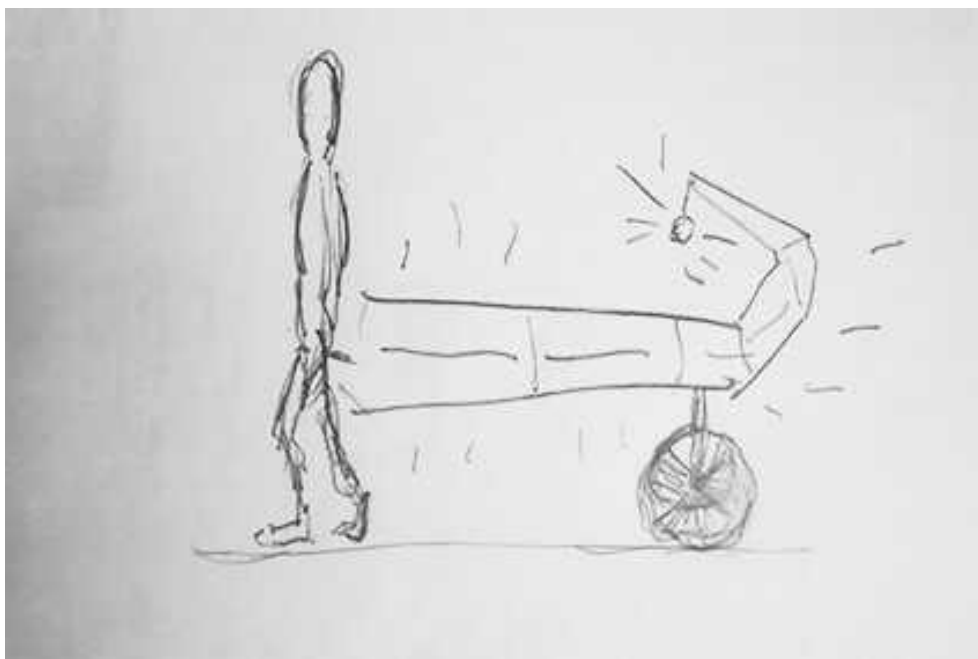


Legenda: Ação de Eduardo Mariz; título: *Acessórios*; ano: 2016; exposição *Pontotransição Artesvisuais*.
Fonte: acervo do autor - Foto de Eleonora Dobbin.

160. *Ensaio para um carangonço ao contrário*. No ano de 2017 fui convidado a participar da celebração dos cinquenta anos de presença da Aliança Francesa em Niterói – RJ. Para tanto haveria um grande evento artístico inspirado na *Nuit Blanche*, que acontece anualmente em Paris. Promovido pela prefeitura parisiense, grandes esculturas luminosas são montadas durante determinado período na cidade, a partir de propostas de artistas.

A *Nuit Blanche* em Niterói aconteceu a partir de grande encontro no Museu do Ingá, onde artistas convidados montaram suas esculturas luminosas. Num cortejo, cada qual conduzindo seus adereços, rumamos à noite para o Museu de Arte Contemporânea - MAC, na orla da cidade. Chegando no museu, os artistas espalharam seus trabalhos pelo interior e pátio do espaço. Ali alguns, como eu, realizaram performances.

Figura 112 - Esboço para *Ensaio para um carangonço ao contrário*.



Legenda: Esboço para *Ensaio para um carangonço ao contrário*. Fonte: O autor.

Figura 113 - Esboço para *Ensaio para um carangonço ao contrário*.



Legenda: Esboço para *Ensaio para um carangonço ao contrário*. Fonte: O autor.

Na ocasião do convite enviei os esboços acima ao corpo de curadores que aprovaram ambas as ideias e deixaram a meu critério escolher o que faria. Montei um misto das duas formas. Carangonço é o nome dado ao escorpião em algumas regiões do Brasil. Pensei em algo como a estrutura do animal em exoesqueleto para criar estruturas vazadas.

O primeiro seria uma escultura em estrutura vazada com rodas que se apresentava como a cauda de um escorpião (carangonço). Na ponta do artefato, no lugar de um ferrão havia uma lâmpada acesa.

A segunda opção seria uma estrutura vertical e curva, que revestiria especialmente minha cabeça, envolta num tecido alaranjado com lâmpadas instaladas no seu interior.

A estrutura da cabeça, que eu já dispunha, apenas lhe apliquei zarcão e optei por usá-la apenas como suporte para algumas lâmpadas, dispensando o tecido que a envolveria. Quanto à cauda do carangonço, ao imaginar outra utilidade para essa na performance, decidi usar também uma escultura que tinha pronta e adaptá-la. A escultura *Forma para tutorar a natureza*, de 2006, é uma gaiola feita em vergalhões de aço, pintada com zarcão. Tem a forma de um corpo humano em posição de sepultamento. É como um sarcófago a determinar o destino do que ali dentro cresce. Eu a havia montado num parque de esculturas em Paty do Alferes – RJ, de maneira que sua base, contornava a saliência de um galho que nasceria de uma árvore. Foi fixada à essa

árvore por laçadas de fios de cobre, o que, na poética sugerida, trataria da condução de energia entre o ser vivente (no caso, a árvore) e a estrutura.

Figura 114 - *Forma para tutorar a natureza*; 2006.



Legenda: *Forma para tutorar a natureza*; 2006; zarcão sobre aço; 200 x 60 x 60 cm. Exposição IN NATURA, 2006, organizada por Gabriel Fonseca. Fonte: O autor.

Forma para tutorar a natureza foi um desdobramento do *Bucha*: escultura com o mesmo princípio de conceito, mas que se refere ao temo popularmente usado para referir-se ao jovem ingênuo, que arregimentado pelo crime organizado, perderá a vida rapidamente; também é peça combustível que queima para a elevação dos balões.

Figura 115 - *Bucha*; 2006.



Legenda: *Bucha*; 2006; madeira reaproveitada, arame galvanizado e papel (jornal); 220 x 90 x 90 cm. Fonte: O autor.

Isso replica tridimensionalmente a ideia de usar a silhueta (ou a sombra) como uma prisão condicionada a uma existência. Conceito que trago das pinturas desde 1996 e ganhou a tridimensionalidade através do trabalho *Moribundo Meditabundo*, de 2003, onde dispus sobre um colchão d'água feito com pvc transparente, a silhueta de um corpo na posição de corpo a ser sepultamento.

Figura 116 - Anjo, 1997.



Legenda: *Anjo*; 1997; mista sobre lençol. Fonte: O autor.

Figura 117 - *Moribundo meditabundo*; 2003



Legenda: *Moribundo meditabundo*; 2003; granito, plástico e água; 3 x 230 x 140 cm. Fonte: O autor.

No conceito do carangonço, a gaiola que corresponderia à cauda do escorpião, na performance final se tornaria a referência ao corpo, acolhido por mim, na reprodução da escultura Pietá, de Michelangelo.

Não foi uma representação da Pietá, mas sim o uso de um conceito sobre os quais outros conceitos se agregam. As performances no viés daquilo que chamo de *assemblage multidisciplinar* não envolvem apenas unir elementos para se criar um conceito, mas sim são somas de conceitos para fomentar outros. Dessa forma, realizei o trabalho em dois atos: primeiro conduzindo como uma cauda, a gaiola em forma de corpo, iluminada e puxada por rodas adaptadas. Em minha cabeça, conduzia a estrutura que seria revestida pelo tecido laranja, que por fim usei como vestimenta ao chegar no MAC. Instalei-me no pátio do museu e, revestido com o tecido alaranjado, sentei-me posando como a escultura Pietá de Michelangelo. Ali permaneci até o final do evento.

A cauda do escorpião foi usada na segunda referência (na Pietá), como o corpo; visitado como um arquétipo condutor e limitador de destinos. A cor alaranjada, desdobra a ideia anteriormente comentada do zarcão, como elemento determinante daquilo que será eterno.

Figura 118 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



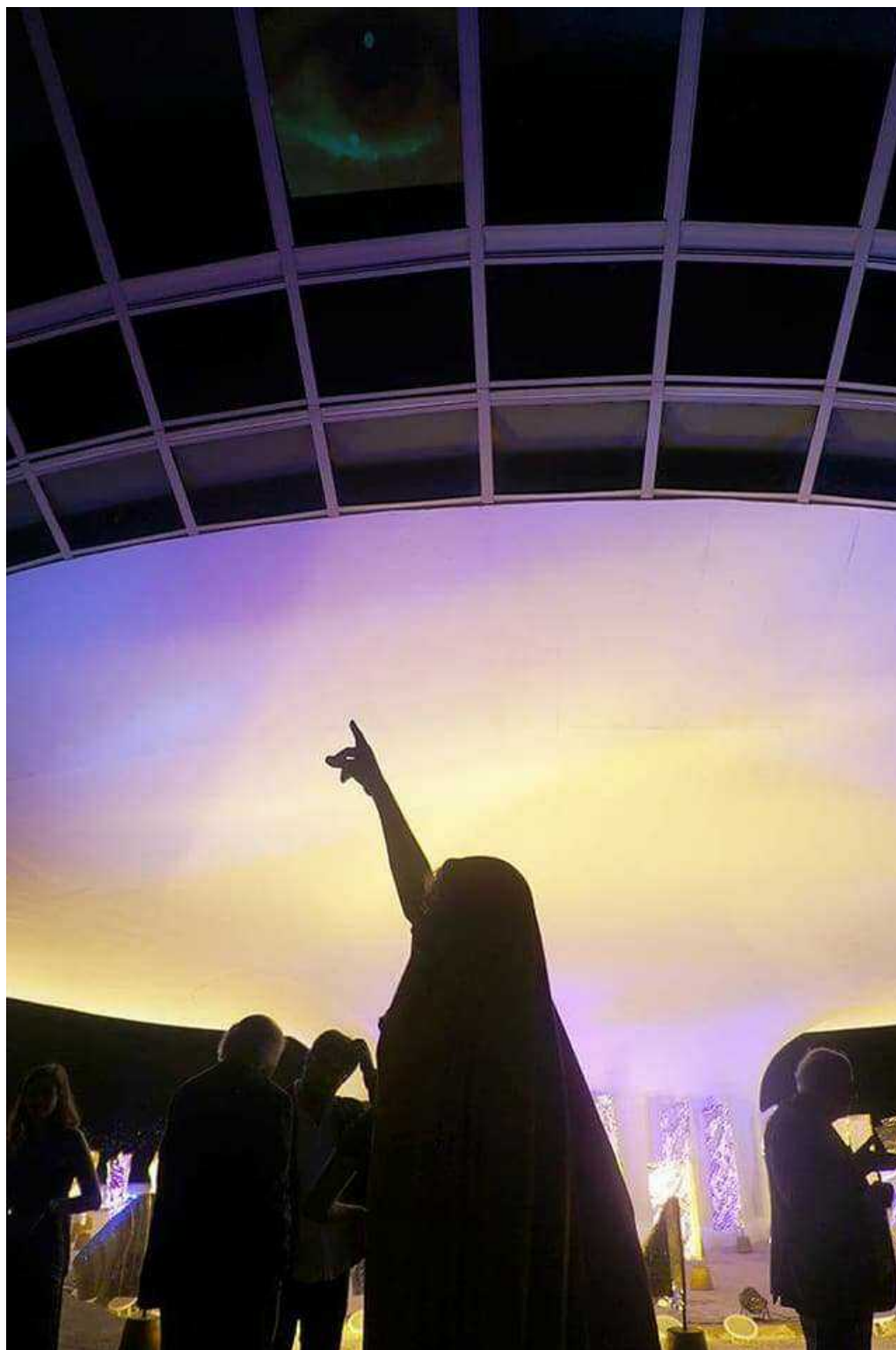
Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Inga e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 119 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 120 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 121 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 122 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 123 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 124 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Clarisse Tarran.

Figura 125 - *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; *Ensaio para um Carangonço ao Contrário*; 2017; performance e escultura; Museu do Ingá e Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói-RJ. Condução da escultura pelas ruas de Niterói. Fonte: acervo do autor - Foto de Odir Almeida.

Figura 126 - *A Pietá*, de Michelangelo; 1499



Legenda: *A Pietá*, de Michelangelo; 1499 – Basílica de São Pedro – Vaticano. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/pieta-de-michelangelo/> - Acesso em: 21 fev. 2020.

161. *Jesus Dionísíaco*Figura 127 - Performance *Jesus Dionísíaco* para P6 - Residência das Máquinas- SP, 2018

Legenda: Ação de Eduardo Mariz; Performance *Jesus Dionísíaco* para P6 - Residência das Máquinas- SP, 2018, projeto de Rodrigo Munhoz, Plataforma P6. Fonte: acervo do autor - Foto Rodrigo Munhoz.

Não nomeio esta como uma *performance/escultura*. Não partiu de uma escultura, sequer seria uma *assemblage multidisciplinar*. Mas seria algo interessante a ser arrolada como um exemplo de concursos sobre definições de categorias artísticas.

Reeditada numa residência artística em São Paulo, respondendo a convite para participar do P6 a performance *Jesus Dionísíaco* compreende um conjunto de ações que partem da caracterização do artista com elementos culturalmente vinculados às figuras históricas de Jesus e de Dionísio,

Em 2018 fui convidado por Rodrigo Munhoz, artista, performer e curador de São Paulo, para realizar trabalho junto ao projeto P6 – Residência das Máquinas, onde numa fábrica desativada no bairro paulista da Barra Funda aconteceriam performances, que haveriam de interagir com o espaço arquitetônico do prédio, a serem registradas pelo próprio curador em fotografias que posteriormente comporiam uma publicação.

Essa performance propõe a encarnação dos personagens à realidade brasileira, as ações resultam em hibridizações de condutas atribuídas aos ícones. Sugere leituras diversas acerca dos sincretismos, negados pela visão eurocêntrica destes ícones ocidentais na história humana.

Dentre outras ações acontecem a transformação da água em cachaça e a multiplicação do pão com mortadela.

Foi apresentada uma primeira versão na homenagem ao artista Aimberê Cesar (*in memoriam*), no Parque Lage em 2017.

Figura 128 - Conjunto de imagens da Performance *Jesus Dionisíaco* para P6 - SP, 2018.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; Performance *Jesus Dionisíaco* para P6 - Residência das Máquinas-SP, 2018, projeto de Rodrigo Munhoz, Plataforma P6. Fonte: acervo do autor - Fotos Rodrigo Munhoz.

Sendo o objetivo principal do projeto, o material fotográfico aqui ganha autonomia sobre a própria performance. Por si, as imagens já garantem um público bem maior que o restrito que presenciou a ação na fábrica da Barra Funda. Caberia o entendimento como fotoperformance? Sim também, mas os que assistem apenas às fotografias não degustaram do pão com mortadela ou da cachaça que celebram a performance.

Nesse sentido se formam diferenças delineáveis entre a performance, as imagens fotográficas e a fotoperformance. Mas aqui também se configura o campo onde construo os entendimentos que sustento. O que entendo não se trata de considerar toda imagem fotográfica artística contemporânea uma performance, mas sim sugiro que as imagens fotográficas artísticas sejam lidas como performances.

No caso desta última ação *Jesus Dionisiaco*, se for lida como performance, apenas o foi para aqueles que presenciaram, que comeram o pão com mortadela e beberam a cachaça. Para esses a mensagem foi efetivamente passada.

Se considero o evento como um ensaio fotográfico adicionaria outro enfoque: seria um conjunto de fotografias de autoria de Rodrigo, para me apresentar como artista ou um agente que apresenta o espaço físico, mas ainda assim, talvez um trabalho de fotoperformance.

E em sendo assim definido, enquanto fotoperformance, não se fecharia em imagem apenas, pois lhes faltaria elementos vivenciais que a garantiriam como tal; considerando a necessidade da fotoperformance se sustentar como fotografia e como performance também.

Mas o que proponho, a leitura dessas fotografias como performance, adequadas ao seu sentido pensado, aos seus conceitos primordiais inseridos nas camadas temporais. Ainda que destinadas a serem imagens residuais, trazem toda a vivência que se apresenta no resultado final. Desde a desativação da fábrica, a ideia de montar um projeto de interação com a arquitetura e os resíduos ali deixados de outras performances, o fato de Munhoz me convidar para realizar algo com liberdade e por aí vai. As fotografias irão para sempre contar tudo isso.

Ainda, sobre as performances aqui arroladas:

Vinculadas às artes contemporâneas, as performances não cabem ser lidas como mensagens fechadas.

As performances que chamo de tradicionais sempre procuram trazer elementos externos e identificáveis em contextos do mundo.

As que envolvem as *assemblages multidisciplinares*, seriam desdobramentos de subjetividades.

As vídeo-performances e as fotoperformances condensariam históricos e referências, mas enquanto performances não necessariamente os replica.

As ações em performances são feitas como continuidade de meu cotidiano.

Não existe um Eduardo apenas até determinado momento, quando a partir dali, ao se iniciar a performance, entra a personagem; que depois de encerrada a performance, se vai deixando voltar Eduardo.

Quem está ali é sempre Eduardo. O mesmo que fotografa e que dispõe suas imagens em paredes, livros ou sites para a contemplação. Para que as mensagens de suas vivências sejam compartilhadas.

7.4 Performances URCA

Adentro aqui a mais algumas ações que se associam a um entendimento convencional de performances. Em parceria com Clarisse Tarran, formei uma dupla de performances a qual chamamos de URCA. Considerando ser o nome do bairro carioca onde eu nasci e ambos crescemos, Urca também é um tipo antigo de embarcação de origem holandesa, com o fundo chato (para águas calmas) e que usualmente possui dois mastros.

A proposta do duo é a de realizar performances com posturas críticas a passagens tidas como desmandos políticos em evidência à época em que são realizadas as ações, contudo sem promover vínculos a datações. Caracterizamo-nos pela oposição a mecanismos praticados pelas ordens hegemônicas, identificados como recorrências nos ciclos das atuações dos poderes econômicos e políticos. A ideia é atermo-nos a questões atuais que celebrem afinidades a eventos em passagens anteriores envolvendo as operações de domínio e fragmentações entre classes, exaltando seu caráter reincidente.

Entendo também essas ações como entes da ampliação da compreensão de performance, visto que eu e minha parceira trabalhamos no limite entre o datado e o recorrente. Cuidamos em demasia ao tratar o que propomos, como aspectos reincidentes nas formações sociais.

Outra área de tensão que identifico é que em algumas ações, nos aproximamos ao limite do que seriam esquetes de teatro, no entanto todas nossas interações são improvisos

dentro de uma estrutura definida pelos materiais, vestimentas e objetos escolhidos, que embora sejam especificidades cênicas, carregam em nosso trabalho, os signos e metáforas que demarcam a arte contemporânea de conceito. Nada é por acaso, a ação é construída entre estas linhas sólidas, porém no espaço entre nosso transe e o inconsciente coletivo presente ao evento. Esse lugar de indefinição acredito viabilizar mais intensas e diversas as assimilações por parte do público.

162. **SEM TETO, SEM TETO**. Realizada pelo Duo Urca, para o primeiro festival de performances da Galeria Transparente, transcorrido durante a exposição *Galeria Transparente Showroom*, em 2016, no Centro Cultural Justiça Federal. Curadoria de performances de Clarisse Tarran. Curadoria geral de Frederico Dalton.

A proposta para a ação foi de construir possíveis abordagens acerca das definições daqueles que são considerados moradores de rua.

Figura 129 - *SEM TETO, SEM TETO*; 2016.



Legenda: *SEM TETO, SEM TETO*; 2016; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Eduarda Puccini.

163. **SEM CENTRO**. Duo URCA, com a participação especialíssima de Alexandre Dacosta. Na programação da *GALERIA TRANSPARENTE* de Frederico Dalton, participando

da exposição *PONTOTRANSIÇÃO ARTESVISUAIS*, curadoria de Xico Chaves, Sonia Salcedo del Castillo e Luiza Interlenghi. Fundação Progresso, Rio - RJ. Evento da FUNARTE, 2016.

A performance simulava uma luta esportiva onde os adversários procuravam arrastar o oponente para o centro do tablado. Era uma crítica ao Congresso e suas articulações centralizadoras. O bloco conhecido por “centrão”, na verdade com tendências demagógicas e de direita, uma vez que sempre foi formado por crias do poder econômico, se mostrava como detentor dos destinos impostos ao país (Brasil).

O combate é muito anunciado pelo juiz, mas sequer acontece.

Figura 130 - *SEM CENTRO*; 2016.



Legenda: *SEM CENTRO*; 2016; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Carlos Cesari.

164. *ABARCA*. Realizada no Festival de Performances da Galeria Transparente, realizado em 2017, na programação de eventos da exposição Galeria Transparente: Update, também no Centro Cultural Justiça Federal, em 2017. Curadoria de Frederico Dalton.

Na ocasião, o mundo vivenciava o grande êxodo de refugiados da Síria que almejavam chegar em países da Europa, além dos que vinham e ainda vêm em barcos precários pelo mar mediterrâneo, da África e outros.

Fizemos uma ação em que o tecido, um grande corte de cetim azul escuro, configurava-se ora como mar, ora como céu, por fim como abrigo e mortalha. Um pequeno barco usado para

oferendas foi caracterizado como instrumento de refúgio, com o qual os performers interagiam. Ao público foram distribuídos encartes com orações em diversos idiomas e praticadas por diversas culturas e religiões. Em determinado momento eram convidados a ler em voz alta e ao mesmo tempo formando um grande mantra.

Figura131 - Imagens de *ABARCA*; 2017.



Legenda: Performance *ABARCA*; 2017; Duo *URCA*. Fonte: acervo do autor - Fotos Carlos Cesari.

Figura132 - Imagens de *ABARCA*; 2017.



Legenda: Performance *ABARCA*; 2017; Duo *URCA*. Fonte: acervo do autor - Fotos Daniella Rego.

165. ***Dissensão***. Performance que aconteceu no mesmo âmbito da já arrolada e autônoma *Jesus Dionisíaco*, também realizada no âmbito do P6, residência Casa das Máquinas, em São Paulo. A descrição do projeto foi feita nesta escrita, mas cabe repetir aqui. Idealizado por Rodrigo Munhoz, artista visual, performer e curador de São Paulo, o projeto propunha a partir de

residências artísticas, acontecerem performances numa antiga fábrica desativada no bairro da Barra Funda. Lá as ações, que também observavam interações com a arquitetura do prédio, seriam fotografadas para integrarem o conteúdo de uma publicação. Rodrigo Munhoz também foi o curador do projeto e autor das fotografias.

Na performance foram usados cordões com listras pretas e amarelas. Uma lona plástica amarela serviu como base e material agregado, recolhido de uma performance que acontecera num dia anterior, o que era incentivado pela proposta do *P6*. Tudo construído no local e no dia.

Dissensão é um termo que se refere a divergência, discrepância. Mas traz certo sentido onde pontos de vista discrepantes possuem equivalência em termos de força. A ideia da performance era de evidenciar uma situação de total submissão, o que induziria a certa dicotomia com o termo. Seria a prevalência da vontade de um lado.

Figura 133 - Performance *DISSENSÃO*; para *P6* - Residência das Máquinas - SP, 2018.



Legenda: Performance *DISSENSÃO*; para *P6* - Residência das Máquinas - SP, 2018, projeto de Rodrigo Munhoz, Plataforma *P6*. Fonte: acervo do autor - Fotos Rodrigo Munhoz.

Figura 134 - Performance *DISSENSÃO*; para *P6* - Residência das Máquinas - SP, 2018.



Legenda: Performance *DISSENSÃO*; para *P6* - Residência das Máquinas - SP, 2018, projeto de Rodrigo Munhoz, Plataforma *P6*. Fonte: acervo do autor - Fotos Rodrigo Munhoz.

Figura 135 - Imagens da performance *DISSENSÃO*; para *P6* - Residência das Máquinas - SP, 2018.



Legenda: Performance *DISSENSÃO*; para *P6* - Residência das Máquinas - SP, 2018, projeto de Rodrigo Munhoz, Plataforma *P6*. Fonte: acervo do autor - Fotos Rodrigo Munhoz.

Figura 136 - Imagens da performance *DISSENSÃO*; para P6 - Residência das Máquinas - SP, 2018.



Legenda: Performance *DISSENSÃO*; para P6 - Residência das Máquinas - SP, 2018, projeto de Rodrigo Munhoz, Plataforma P6. Fonte: acervo do autor - Fotos Rodrigo Munhoz.

166. *O Presente*. Performance realizada pelo Urca, para o festival de performances da Galeria Transparente de 2019, no Museu da República – Rio de Janeiro. Curadoria de Frederico Dalton.

Contagiados na ocasião pelas intencificações nas manobras de esvaziamento institucional e do desmonte da cultura pelos órgãos governamentais, promovendo a censura, o duo Urca realizou a performance *O Presente*, no Museu da República, no dia 16 de novembro daquele ano. No retângulo que transpõe as medidas originais da Galeria Transparente (tablado) foi disposto um tecido preto, como o losango da bandeira brasileira. Sendo em seguida apresentado ao público um volume publicado do poema *Íliada*, de Homero, os performers se sentaram frente a frente, no meio do espaço. Sendo vendada Clarisse passou a pintar com uma trincha e tinta preta, página por página do livro, que era aberto e sustentado por mim. Ao final, deixamos o livro e o pincel com as tintas no meio do tablado e, dobrando o tecido, como num sepultamento, demos ao conjunto o formato de um círculo negro, novamente fazendo referência formal e sutil à bandeira. Sendo uma obra elementar do pensar ocidental, a ideia de censura à *Iliada* soa como um descabimento completo. Ainda que dramatizada na performance, procuramos dar noção de nosso receio quanto os alcances da ignorância.

Figura 137 - *O PRESENTE*; 2019.



Legenda: *O PRESENTE*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Cris Cabus.

Figura 138 - Imagens de *O PRESENTE*; 2019.



Legenda: Imagens de *O PRESENTE*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Cris Cabus

167. *O Presente, revisitado*. Galeria Oasis – Exposição Nomada, curadoria Sonia Salcedo Delcastillo. Ano: 2019.

No mesmo ano, fomos convidados para rerepresentar a performance numa exposição coletiva, então já montada a cerca de dois meses. A exposição aconteceu na Galeria Oasis, espaço recém inaugurado cravado no centro de comércio popular do Rio de Janeiro, em pleno comércio popular no Rio de Janeiro, no Saara.

Nesse novo espaço, realizamos a performance com o mesmo formato, mas com algumas diferenças pontuais. Usamos a Odisseia, outro poema de Homero, uma continuação da Iliada. A Odisseia é a história de Ulisses, um dos comandantes na Guerra de Troia, que ao voltar para suas terras desafiou o deus Poseidon, senhor dos mares. O discurso na ação se radicalizou, considerando contar a publicação épica a história de um homem que desafiou o poder supremo. Nos vendamos mutuamente e Clarisse deixou seus seios a mostra. Nessa versão, Clarisse abriu e folheou o livro que eu passei a pintar página por página de preto, criando tarjas que resvalavam e cobriam de tinta os seios. A última página do livro, Clarisse a destacou da encadernação e fez dela um barquinho de papel, um fio de esperança na “era das trevas” que se anunciava. Após a ação emocionados vimos que no barco feito às cegas a inscrição era a descrição de Zeus.

Tal qual na primeira ação construiu-se como uma crítica apontada para as iniciativas de censura contra a cultura, praticadas então pelos três níveis de governo em nosso Estado.

Figura 139 - *O PRESENTE REVISITADO*; 2019.



Legenda: *O PRESENTE REVISITADO*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Tania Bonin.

Figura 140 - Imagem de *O PRESENTE REVISITADO*; 2019.



Legenda: *O PRESENTE REVISITADO*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Tania Bonin.

Figura 141 - Imagem de *O PRESENTE REVISITADO*; 2019.



Legenda: *O PRESENTE REVISITADO*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto de Frederico Dalton.

Figura 142 - Imagens de *O PRESENTE REVISITADO*; 2019.



Legenda: Imagens de *O PRESENTE REVISITADO*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Tania Bonin.

Figura 143 - Imagem de *O PRESENTE REVISITADO*; 2019.



Legenda: Imagens de *O PRESENTE REVISITADO*; 2019; performance Duo URCA. Fonte: acervo do autor - Foto Tania Bonin.

7.5 Vídeo-performances e fotoperformances

Teríamos aqui lugares artísticos onde atuam as imagens tecnológicas diretamente apontadas para a performance. Retorno a um entendimento esboçado no final da parte VIII.C desta escrita. A fotoperformance (e a vídeo-performance) entendidas como ações que através dos recursos mecânicos/ópticos proporcionassem toda a compreensão da ação ao observador. Isso a distingue de uma fotografia de registro de uma performance, que no caso, não é a performance, é documental e não artística.

As imagens e vídeos que aqui apresento e aos quais me refiro, são ações minhas que considero fotoperformances e vídeo-performances. Pretendo demonstrar o quanto essas se tornam mais palatáveis ao serem lidas como performances descoladas do tempo cotidiano.

Isso se processa através do que nomeio como *assemblages multidisciplinares*; condutas às quais eventualmente mencionei na escrita, mas de que trato aqui mais detidamente. *Assemblages multidisciplinares* seriam assemblages onde uso como elementos básicos para sua fatura, trabalhos artísticos autorais, de modalidades distintas. Esses trabalhos já trazem consigo seus históricos consolidados, mas têm seus conceitos revistos nesse novo contexto de troca e soma. Se entendo meus trabalhos como assentamentos de incontáveis gamas de vivências e ideias passadas, que abarcam desde questões pessoais a materiais que uso, nas *assemblages multidisciplinares* esses efeitos se replicam. Isso se atém à ideia de arte não apenas como um conhecimento, mas também como um modo de conhecer.

Digo e reafirmo que aqui trato de formas de leitura e não de formas técnicas.

Sobre as diferenças entre imagens fixas e imagens em movimento:

A imagem fixa (fotografia) oferece ao observador o domínio sobre a contemplação. No caso da imagem em movimento, o autor é quem dita a temporalidade a ser ofertada ao observador.

168. *Penitência*. O trabalho *Troféu*, de 2016, ao qual já me referi na parte VI desta tese, resultou da articulação de uma escultura com uma performance. As modalidades artísticas interagem construindo um sentido híbrido, no campo de atuação onde propus certos trabalhos, aos quais chamo de *assemblages multidisciplinares*. Como processo, portanto, o *Troféu* não se limitou ao que apresentei no referido capítulo. A escultura apresentada no conjunto é uma parte de um trabalho que teve início em 1998 e que possui outros desdobramentos desde então, a serem observados.

Também nesta escrita, quando tratei da relação dos tempos com as fotografias, me referi ao entendimento das imagens fotográficas como momentos de coincidentes encontros:

No instante do clic, feixes de incontáveis eventos se convergem, as vidas pregressas do fotógrafo, do que é fotografado e de tudo que ali circunda. Da mesma maneira, as imagens fotográficas sempre trazem consigo a potência de que em momentos a frente venham a ser contempladas e que proponham sensações. Isso caracteriza a fotografia como um processo e não como um corte na linha temporal.

Por certo, o *Troféu* também é parcela de um processo, que traz consigo o mais recente desdobramento ao qual chamei de *Penitência* e que passo a descrever.

Figura 144 - *Penitência*; 2016.



Legenda: ação de Eduardo Mariz; título: *Penitência*; ano: 2016 / 2018; técnica: vídeo-performance, 7'; realizada e registrada, filmada em percurso por ruas de Santa Teresa. Também envolve registros fotográficos como este. Filmagem e fotos de Clárisse Tarran. Fonte: acervo do autor.

Em 2016, ao término da citada exposição individual *Troféu*, fui convocado pelo dono do espaço cultural onde acontecera a mostra a retirar a escultura com a maior urgência possível. Nos dias seguintes, aconteceria no bairro o evento Santa Teresa de Portas Abertas, em que haveria obras expostas no espaço.

O *Troféu* era uma escultura em peça única. Uma estrutura em aço, envolta por telas de arame galvanizado. Não cabia num automóvel convencional. Na ocasião eu não dispunha de recursos para pagar um frete. Alternativas existiam: eu poderia cortar a peça em pedaços para depois eventualmente remontá-la ou vendê-la como sucata. Ou simplesmente descartá-la. Mas ao surgir como alternativa a opção de guardá-la na casa de uma amiga, no mesmo bairro, o apego à peça me fez optar por essa alternativa.

Mas a escultura em questão é pesada e eu precisaria de ajuda para conduzi-la. Foi falando com amigos sobre o assunto que por sugestões me imaginei a caminhar só, arrastando a peça pelas ruas do bairro, numa ação performática. Assim, programamos para um determinado dia o intento, quando levaríamos câmeras para o registro.

Essa performance funcionaria como a terceira etapa das apresentações vinculadas ao trabalho *Javali*, de 2014, que por sua vez é uma experiência escultórica que se desdobra a partir do *Carrossel*, de 1998. Antes de descrever a Penitência, caberia um breve relato sobre essas passagens.

No ano de 1998, pensando numa instalação para servir de cenário para uma peça teatral, vislumbrei a seguinte imagem: uma circunferência como uma guirlanda montada com peças que fossem porcos e javalis. Avaliei essas espécies de animais pelas suas semelhanças físicas e pelas características de um, o porco, ser o animal cativado e doutrinado e o outro, o javali, um animal selvagem e livre. Fui a um dicionário que tinha em mãos consultar o que os verbetes vinculados aos animais diziam. De maneira adequada constatei que na publicação o verbebo relativo ao “porco” o descrevia como “javali domesticado” e o destinado ao “javali” fazia constá-lo como “porco selvagem”. Essa observação ensejava as analogias que eu já trazia em mente. Falaria das cargas primitivas e elaboradas contidas em concurso como peças fundamentais e inerentes a tudo (ou quase tudo) no mundo. Talvez um não constatar, um não falar sobre ou um não buscar a harmonização dessas dicotomias ocasionem os maiores efeitos nocivos globais. Para conduzir esse entendimento à instalação, concebi as figuras dos porcos e dos javalis se alternando nessa guirlanda, de maneira que um estivesse copulando (ou tentando copular) o imediato da sua frente, formando uma circunferência fechada. Remeti também aos momentos de intermitência entre vertentes originárias e normatizadas que direcionam as sensações e condutas ditas humanas, o que, aliás, era o assunto de que tratava a peça teatral. Porcos e javalis se alternando numa circunferência; esse era o primeiro *Carrossel*, composto por oito “estátuas”: quatro porcos e quatro javalis.

Como material, utilizei estruturas em aço amarradas por arame e as envolvi com telas de arame galvanizado. O passo seguinte foi recheá-las com jornal amassado, para posteriormente cobri-las com gesso e sisal, em princípio.

Observando o emaranhado que se montou pela combinação do arame com o jornal amassado, percebi naquele material, que serviria em princípio de esqueleto para as esculturas, trazia consigo uma carga simbólica que mais me interessou. O arame por mim utilizado é o mesmo que se usa em cercas ou em currais ou galinheiros e carrega certo aspecto doutrinator:

funciona como limite de vidas ou destinos, ou seja, direciona a vida daqueles que jamais transporão os sítios que circundam. Ainda sobre os materiais usados ali como recheios: os jornais amassados poderiam ser associados a tudo aquilo que informa e forma, ou mesmo àquilo que alimenta; aquilo que conduz certa compreensão de mundo, até certo ponto associáveis também às prisões sociais que condicionam as vivências. Assim, decidi deixar as figuras como estavam. Abri mão do gesso nas peças seguintes.

A peça teatral para a qual serviriam as esculturas não aconteceu. Fiquei então com essa obra formada pelas oito peças, cada uma com 200 x 70 x 70 cm. Jamais cheguei a apresentá-la inteira, embora tenha mostrado em algumas coletivas essas esculturas de maneira avulsa.

Figura 145 - *Javali*, 2002.



Legenda: *Javali*, montagem na exposição INTERAÇÕES – curadoria João Carlos Goldberg, Galeria Mira Schendel, Rio de Janeiro, 2002. Fonte: O autor.

Figura 146 - *Javali*, 2002.

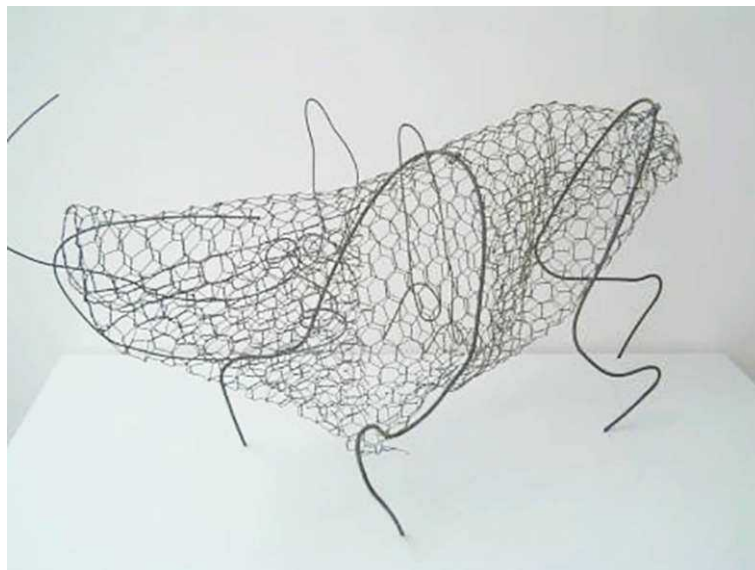


Legenda: *Javali*, montagem na exposição INTERAÇÕES – curadoria João Carlos Goldberg, Galeria Mira Schendel, Rio de Janeiro, 2002. Créditos e foto do autor.

Outro momento a ser destacado se deu em 1999. Naquele ano, participei de uma exposição de esculturas em pequenos formatos. Envolvido com as produções vinculadas ao *Carrossel* fiz sua versão em tamanho reduzido, com os oito elementos medindo cada um 40 x 20 x 20 cm. Ano e meio depois, frequentando aulas de escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, levei essas peças menores para mostrá-las ao meu orientador, João Carlos Goldberg. Na conversa que tivemos a respeito, ele me lançou um desafio: sugeriu-me que fizesse cem dessas peças; o que realizei em uma semana. Com essa produção em curso, me inscrevi no edital Dez de 2002, para exposições individuais na própria EAV – Parque Lage, com projeto no qual me propunha a fazer mil e seiscentas dessas peças.

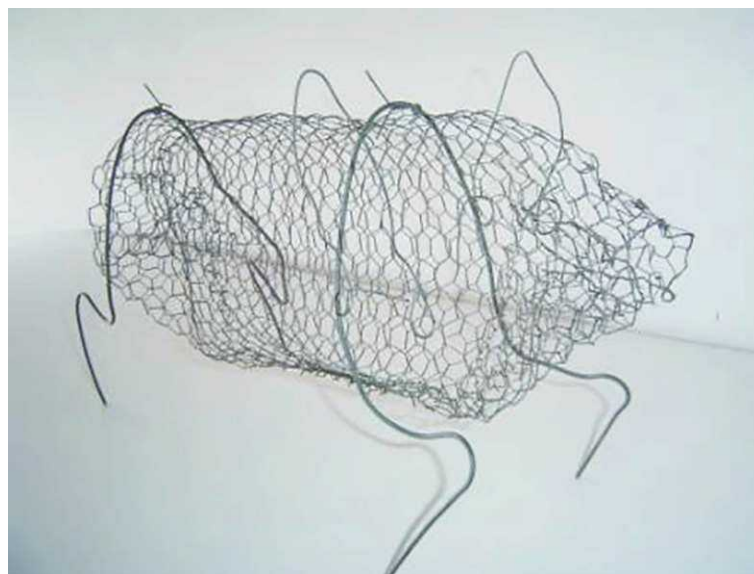
Tendo sido o projeto aprovado, realizei a minha primeira exposição individual de título *Carrossel*. Na galeria da entrada da Escola, formando um enorme emaranhado, dispus as mil e seiscentas peças, sendo que metade das quais correspondiam a imagens de javalis e metade a imagens de porcos. Ali não mais havia a guirlanda inicialmente imaginada, mas sim uma massa máterica híbrida que, à distância, parecia homogênea, mas que, observada de perto demonstrava sua diversidade. A escultura/instalação ocupou mais do que metade da Galeria.

Figura 147 - *Javali*, peça/módulo para a escultura *Carrossel*, 2002.



Legenda: *Javali*, peça/módulo para a escultura *Carrossel* – EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, 2002. Créditos e foto do autor.

Figura 148 - *Porco*, peça/módulo para a escultura *Carrossel*, 2002.



Legenda: *Porco*, peça/módulo para a escultura *Carrossel* – EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, 2002. Créditos e foto do autor.

Figura 148 - *Carrossel*, montagem para a exposição – EAV Parque Lage, projeto 10 de 2002.



Legenda: *Carrossel*, montagem para a exposição – EAV Parque Lage, projeto 10 de 2002 – Rio de Janeiro, 2002. Fonte: acervo do autor.

Os trabalhos relacionados ao *Carrossel* que se desdobraram daí foram eventualmente expostos, inclusive em outros estados.

Em 2014 participei de uma coletiva de esculturas em grandes formatos na Praça Paris (Rio de Janeiro), a Mostra Rio Esculturas Monumentais, organizada pelo produtor Paulo Branquinho. Resgatando o formato do javali, vinculada ao *Carrossel*, realizei a escultura de título Javali, que corresponde a uma figura equivalente ao javali do *Carrossel* original, com escala ampliada para 300 x 500 x 210 cm. Achei a figura do javali emblemática, pois naquele espaço seria observado como num zoológico, lugar onde feras selvagens têm suas naturezas doutrinadas para a contemplação dos humanos.

Figura 149 - *Javali*, exposição Mostra Rio Esculturas Monumentais, 2014.



Legenda: *Javali*, exposição Mostra Rio Esculturas Monumentais, curadoria Paulo Branquinho, Praça Paris, Rio de Janeiro / RJ, 2014. Créditos e foto do autor.

O *Javali* é um trabalho totalmente desmontável, a não ser por sua cabeça, formada por uma peça inteiriça que mede 200 x 200 x 210 cm. Essa é exatamente a peça que se encontrava na exposição *Troféu* e que se desdobrou na vídeo-performance *Penitência*.

Ao montar a individual *Troféu*, usei essa escultura como um dos elementos da mostra. Ali a cabeça do “bicho” estava exposta como um troféu de caça, mantinha o discurso poético da doutrinação ao aspecto selvagem e interagiu com a performance atrelada àquela mostra.

Figura 150 - *Penitência*, 2016.



Legenda: *Penitência*; ano: 2016 / 2018; técnica: vídeo-performance realizada e registrada, filmada em percurso por ruas de Santa Teresa. Câmera e Foto de Clarisse Tarran. Fonte: Acervo do autor. Sequenciamento a partir da foto de Miro Mendonça.

Ao planejar a performance *Penitência* intuí que me questionava entre o descarte ou o acolhimento da escultura. Ao optar por acolhê-la, elegendo um aspecto não pragmático, relacionei isso com o universo feminino. Exercer o que foi um sacrifício como um exercício pela paixão. Isso viabiliza canais de leituras associativas, que transportam para histórias comuns: mulheres que chefiam famílias sozinhas prevalecem no cotidiano.

Por outro viés, poderíamos associar as imagens como as de uma peregrinação. Sacrifícios como os daqueles que passam por provações para pagarem promessas ou que esperam pela conduta sofrida recompensas de um mundo espiritual, o que se evidenciou mais na elaboração da vídeo-performance.

Como resultado final, a performance e a vídeo-performance traz essa história do Carrossel em suas entrelinhas. O jogo de dualidades entre matrizes originárias e elaboradas, empíricas e eruditas, selvagens e urbanas, emocionais e racionais; impregnadas tanto nos indivíduos quanto nas sociedades está ali veiculado.

Finalizei o vídeo o editando com o som contínuo das rodas de um carro de boi. Procurando abordar caráter de infinitude, colhi o ranger das rodas que tem a peculiaridade de estimular o boi a andar puxando o movimentando o carro que produz o som. É um movimento cíclico, que potencialmente funcionaria infinitamente. É acionado quando no vídeo eu me revisto da escultura. Alterna-se com o som do ambiente urbano espontâneo, captado na ocasião da filmagem, nos curtos espaços de tempo nos instantes que saio do interior da escultura.

Figura 151 - *Penitência*, 2016.



Legenda: Ação de Eduardo Mariz; vídeo-performance *Penitência*. Fonte: acervo do autor. Detalhe; foto de Clarisse Tarran.

169. *Mito capital*. Inspirado na celebrada sequência de fotos do artista chinês Ai Weiwei (1995), realizei a vídeo-performance. Nesse trabalho que já conta com alguns desdobramentos, o artista deixa cair um valioso vaso chinês, da dinastia Hun.

Figura 152 - *Dropping a Han Dynasty urn*; Ai Weiwei; 1995.



Legenda: *Dropping a Han Dynasty urn*; artista: Ai Weiwei; ano: 1995. Fonte: <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-dropping-a-han-dynasty-urn/>. Acesso em: dez. 2020.

Gravei em vídeo, realizando ação similar, deixando cair um cofrinho em forma de porco. Apresento aqui este trabalho como exemplo de que também resta como previsível a busca por referências mais recentes, inclusive em trabalhos de outros artistas.

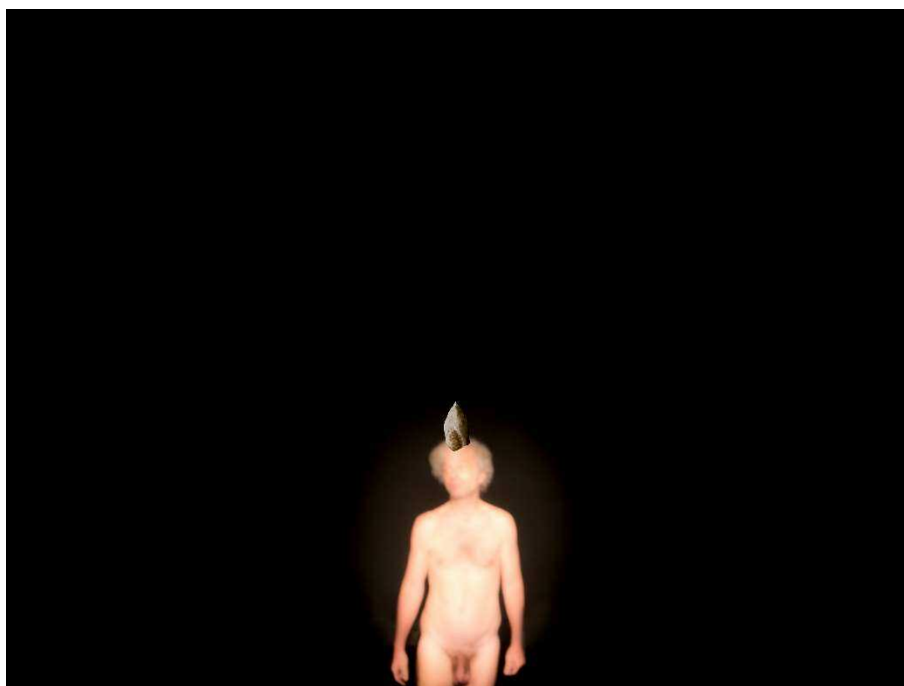
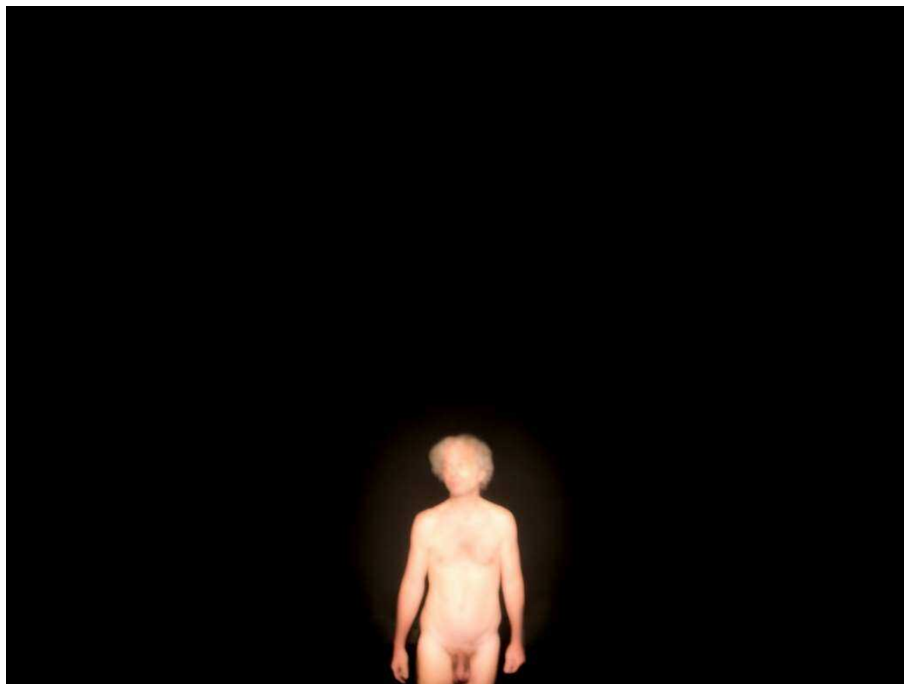
Figura 153 - *Mito capital*; 2019.



Legenda: ação de Eduardo Mariz; *Mito capital*; 2019; vídeo-performance; 21". Filmagem: Clarisse Tarran. Fonte: acervo do autor.

170. *Opus para casa 21*. Vídeo-performance que celebra os entes periféricos. Poeticamente, surgem tais elementos a partir da exibição do corpo. Desdobra-se sobre a série de imagens fotográficas *Nascimento de Baal Zebub*, a ser apresentada adiante. Ano 2020.

Figura 154 - *Opus para casa 21*; 2020.



Legenda: *Opus para casa 21*. Frames do vídeo. Fonte: acervo do autor. Fonte: O autor.

171. *Retratos em 3x4 metros*. Fotoperformances, procuram exaltar as identidades dos personagens através da otimização do tamanho padrão de retratos usados em documentos.

Figura 155 - *Retrato em 3x4 metros*; 2014.



Legenda: Eduardo Mariz; *Retrato em 3x4 metros*; 2014; fotoperformance; 400 x 300 cm.
Fonte: O autor.

Figura 156 - *Retrato em 3x4 metros*; 2014.



Legenda: Eduardo Mariz; *Retrato em 3x4 metros*; 2014; fotoperformance; 400 x 300 cm.
Fonte: O autor.

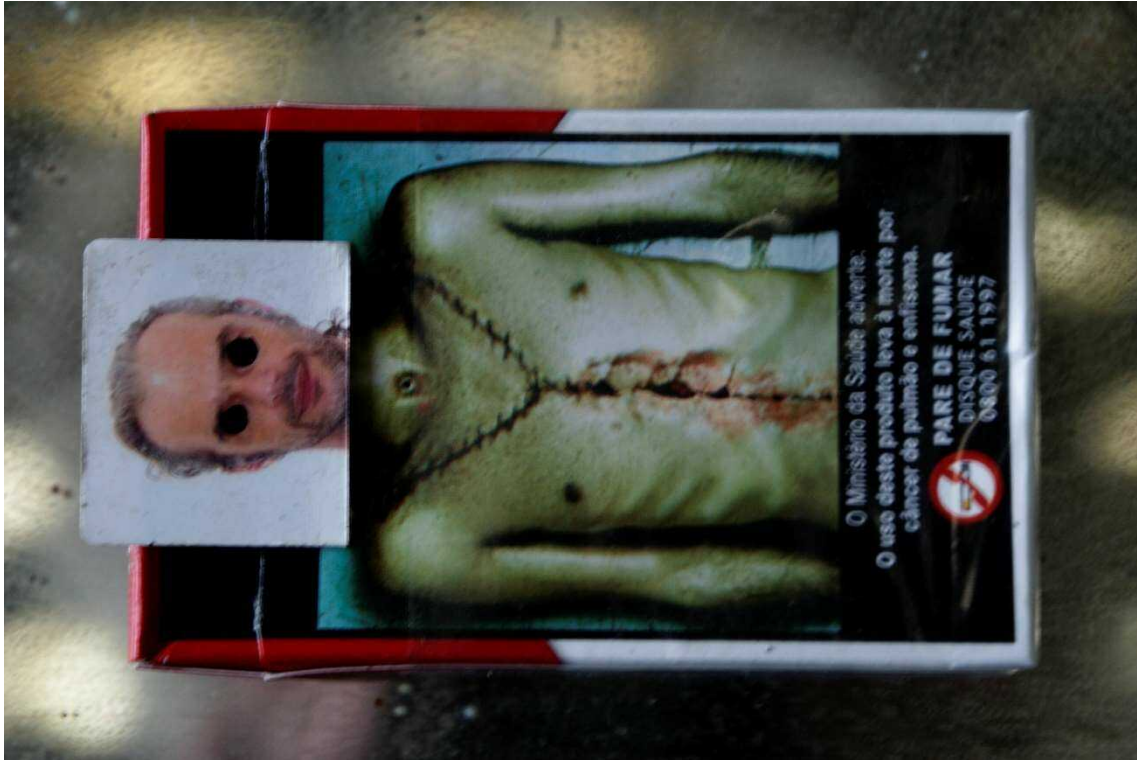
Figura 157 - *Retrato em 3x4 metros*; 2014.



Legenda: Eduardo Mariz; *Retrato em 3x4 metros*; 2014; fotoperformance; 400 x 300 cm. Fonte: O autor.

172. *Vidas passadas*. Série de fotoperformances montadas através de interferências em imagens apropriadas e fotografias para documentos.

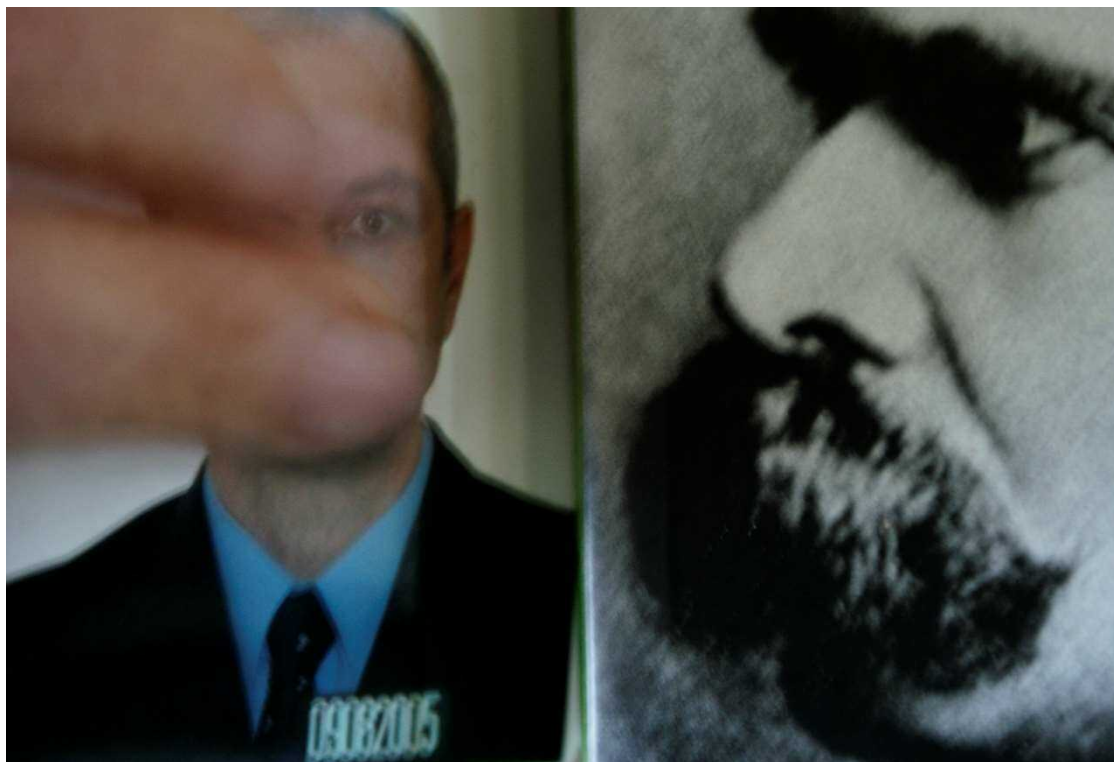
Figura 158 - *Vida passada*; 2012.



Legenda: Eduardo Mariz; *Vida passada*; 2012; fotoperformance. Fonte: O autor.

Figura 159 - *Vida passada*; 2012Legenda: Eduardo Mariz; *Vida passada*; 2012; fotoperformance. Fonte: O autor.

Figura 160 - *Passaporte*; 2012.



Legenda: Eduardo Mariz; *Passaporte*; 2012; fotoperformance. Fonte: O autor.

Figura 161 - *Equitacrome*; 2012.



Legenda: Eduardo Mariz; *Equitacrome*; 2012; fotoperformance. Fonte: O autor.

173. *Autorretratos*. Aqui trago alguns autorretratos para possíveis leituras desses como fotoperformances.

Figura 162 - *Autorretrato sou o que guardo*; 2008



Legenda: Eduardo Mariz; *Autorretrato sou o que guardo*; 2008; fotografia. Fonte: O autor.

Figura 163 - *Autorretrato como visto por Bacon*; 2008



Legenda: Eduardo Mariz; *Autorretrato como visto por Bacon*; 2008; fotografia. Fonte: O autor.

8 IMAGENS FOTOGRÁFICAS AUTORAIS – FALAS

Figura 164 - *Espectro*; 2017.



Legenda: *Espectro* (Castelmuzio – Itália/ Teresópolis – Brasil); 2017; *foto-assemblage*. Fonte: O autor.

Seguindo o caminho acerca das leituras de imagens fotográficas artísticas como atos artístico-perfomáticos de seus autores, adiciono aqui alguns de meus trabalhos desenvolvidos nos processos em *foto-assemblage*, antes apresentados, e outros da série *acumulonimbus*.

São procedimentos bem similares. Ambos partem, em princípio, de duas fotografias que procuram caminhos que, ao se integrarem, revelam imagens híbridas.

A diferença entre os métodos se dá pela ideia da *foto-assemblage* respeitar e entender as fotografias como imagens planares e bidimensionais, não cabendo no processo de suas faturas sofrerem manipulações em seus conteúdos. São reunidas por uma de suas arestas, partindo de um princípio tradicional das *assemblages* em 3D, como método

artístico de colher elementos do cotidiano, agregá-los e ressignificar seus usuais sentidos em novas poéticas.

Já *acumulonimbus* propõe a construção de montagens fotográficas como esculturas. Seriam transposições das imagens planares montadas, para serem observadas em tridimensionalidades da ordem do impossível, portanto poetizadas. Aqui cabem recortes, sobreposições e manipulações diversas, atentando-se a uma plausível espacialidade comprimida pelas sobreposições. Esse método procura formular imagens que abarquem os observadores de maneira intensa, tal qual as precipitações provocadas pelo tipo de nuvem que lhes empresta o nome para a derivação poética; *cumulonimbus*.

Visualmente é possível perceber que os resultados em *foto-assemblage* direcionam o olhar para a amplidão, para fora do quadro imagético; enquanto naqueles obtidos por *acumulonimbus* propiciam olhares convergentes.

Trazendo esses entendimentos para nossa linha de observação, cabem suas leituras como performances artísticas considerando as ações e referências que as acompanham, em processos que envolvem procedimentos anteriores, no curso e posteriores à feitura das fotografias usadas. Deságuam no campo da pós-fotografia, visto na parte VII desta tese, como elemento comprobatório da possibilidade de outras mensurações de tempo.

Lembramos aqui ainda que a ideia comum de performance artística a além ao tempo cronológico. E que é nosso objeto a ampliação dos possíveis campos de atuação da performance artística.

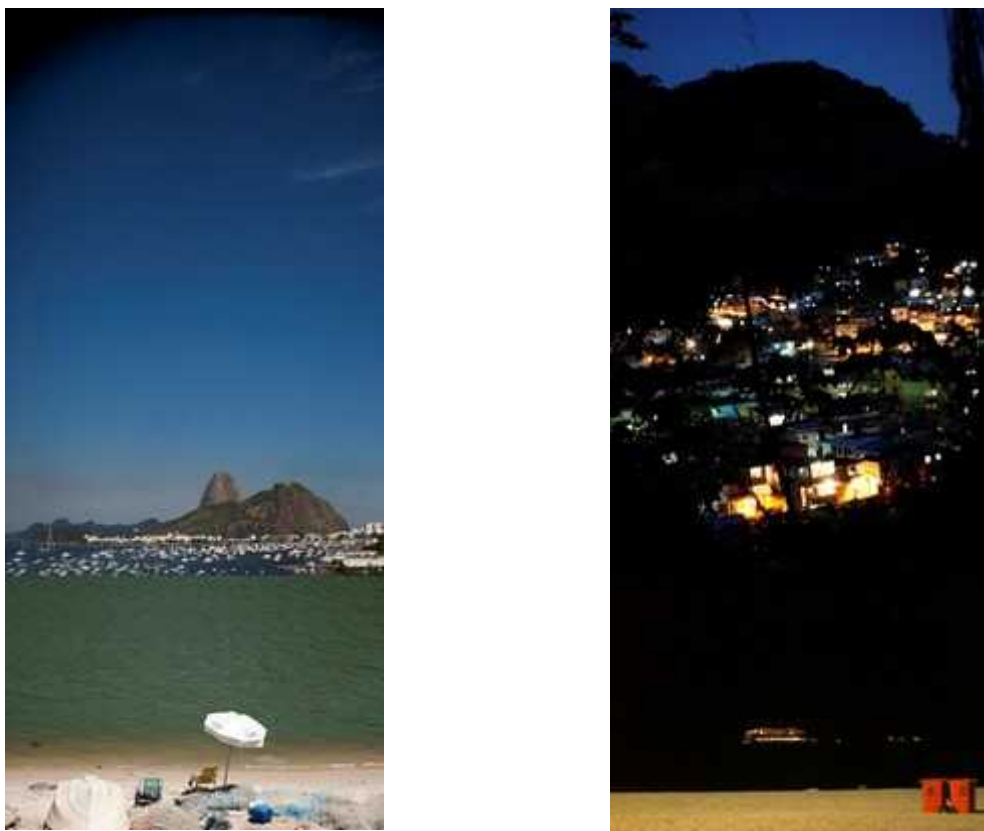
174. Entendo as imagens que demonstro daqui em diante, também como sínteses da transdisciplinaridade prevista no caso das *assemblages multidisciplinares*. As sínteses desse processo não se revestem como questões conclusivas. Contudo, tal qual nos devires que me conduziram à *foto-assemblage*, encontrei propostas que resumiam minhas mensagens em imagens construídas apenas através das fotografias. A ideia e de que bastariam imagens fotográficas para que se montem os discursos no âmbito procurado. Nos apresenta o campo onde a interdisciplinaridade se caracteriza também a partir de origens semelhantes. Mas o que seria a semelhança, onde sabemos das desigualdades promovidas pelas disfunções de nossos limites?

8.1 Em *foto-assemblage*

Trago aqui alguns trabalhos posteriores às abordagens desenvolvidas no âmbito da pesquisa de mestrado.

175. *Pangeia doméstica*. Esta série versa sobre ao olhar que recaí em cima da cidade do Rio de Janeiro. Ao concurso do cartão postal, distanciando e imparcial, com o olhar de quem está imerso na cidade.

Figura 165 - Imagens da série *Pangeia Doméstica*; 2014/2021.



Legenda: Da série *Pangeia Doméstica*, 12 e 9; 2014; *foto-assemblage*; medidas 60 x 27 cm ou 130 x 60 cm. Fonte: O autor.

Figura 166 - Da série *Pangeia Doméstica*; 2014/2021.



Legenda: Da série *Pangeia Doméstica*, 20; 2014; *foto-assemblage*; medidas 130 x 60 cm. Fonte: O autor.

Figura 167 - Da série *Pangeia Doméstica*; 2014/2021.



Legenda: Da série *Pangeia Doméstica*, 02/17; 2017; foto-assemblage; medidas 43x20 ou 130x60 cm. Fonte: O autor.

176. *Idolatrias*. A partir de perspectivas construídas as imagens procuram evidenciar ambiguidades acerca de percursos evolutivos e suas condicionalidades. Um estar perto/longe.

Figura 168 - *Da série Idolatrias*; 2014.



Legenda: *Idolatria 06*; 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.
Fonte: O autor.

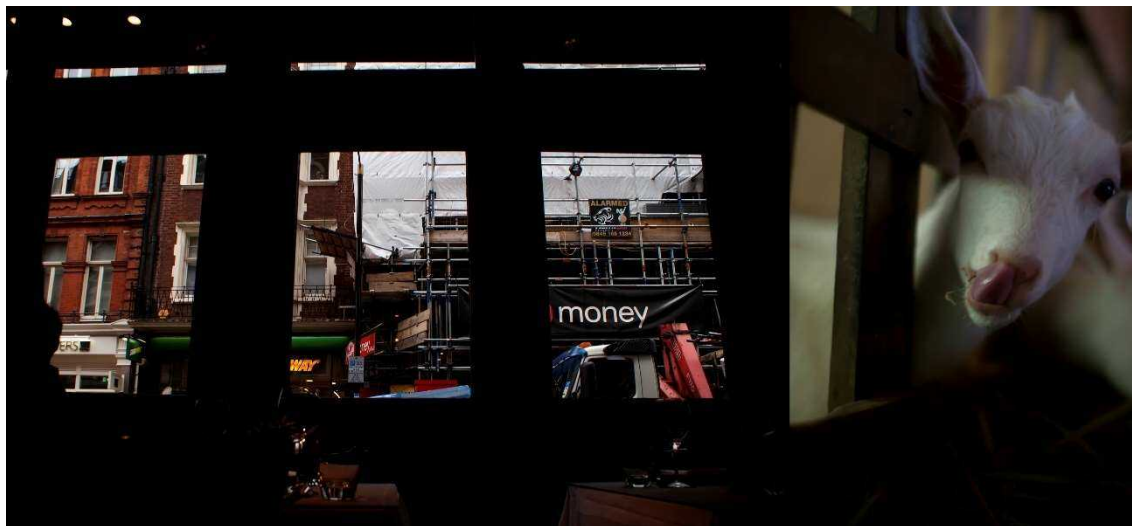
Figura 169 - *Da série Idolatrias*; 2014.



Legenda: *Idolatria 04*; 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

177. *Cabras e Praga*. As imagens sugerem releituras acerca do profano e do sagrado, considerando apregoadas significações impostas por simbolismos.

Figura 170 - Da série *Cabras e Praga*; 2015.



Legenda: Da série *Cabras e Praga 7*; 2015; *foto-assemblage*; 60 x 130 cm. Fonte: O autor.

Figura 171 - Da série *Cabras e Praga*; 2015.



Legenda: Da série *Cabras e Praga 2*; 2015; *foto-assemblage*; 80 x 60 cm. Fonte: O autor.

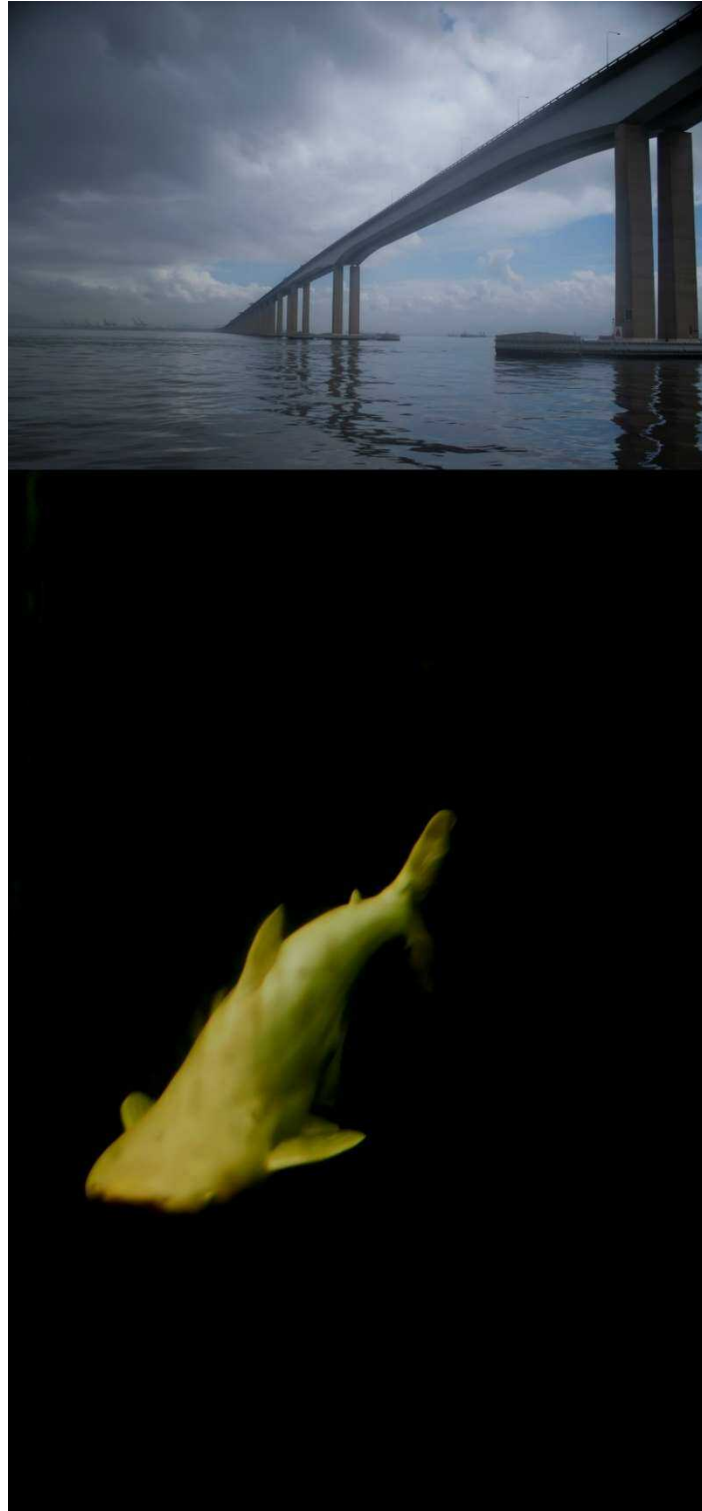
Figura 172 - Da série *Cabras e Praga*; 2015.



Legenda: Da série *Cabras e Praga* 3; 2015; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.
Fonte: O autor.

178. **PET.** A série *PET* compreende um exercício sobre reverberações das verdades entre realidades de mundos.

Figura 173 - Da série *PET*; 2015.



Legenda: Da série *PET*; 2015; *foto-assemblage*; 130 x 60 cm. Fonte: O autor.

179. *Pêndulos*. A série investiga possíveis observações acerca da distribuição da espacialidade. Segmentos se compartimentam e viabilizam a observação de realidades compartimentadas.

Figura 174 - *Da série Pêndulos*; 2014/2015.



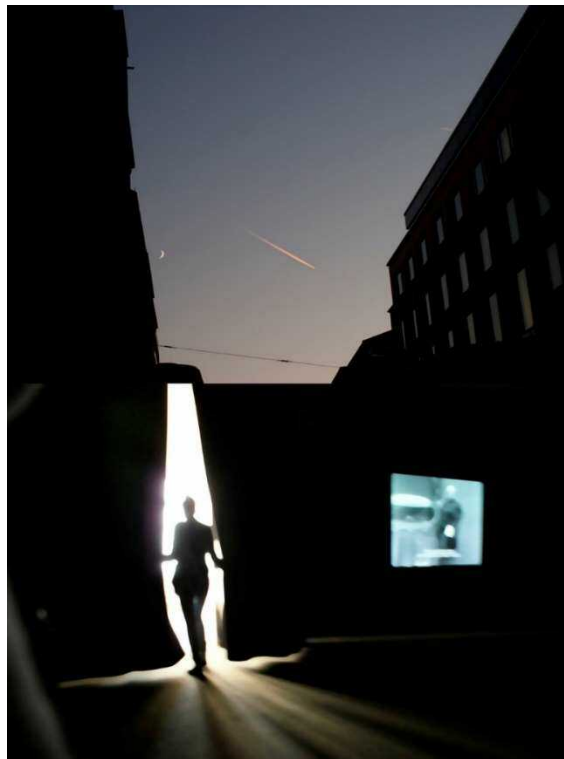
Legenda: *Pêndulo 01*; 2014; *foto-assemblage*; 27 x 20 cm ou 80 x 60 cm. Fonte: O autor.

Figura 175 - *Da série Pêndulos*; 2014/2015.



Legenda: *Pêndulo 04*; 2015; *foto-assemblage*. Fonte: O autor.

Figura 176 - *Da série Pêndulos*; 2014/2015.



Legenda: *Pêndulo 02*; 2015; *foto-assemblage*; 27 x 20 cm ou 80 x 60 cm.
Fonte: O autor.

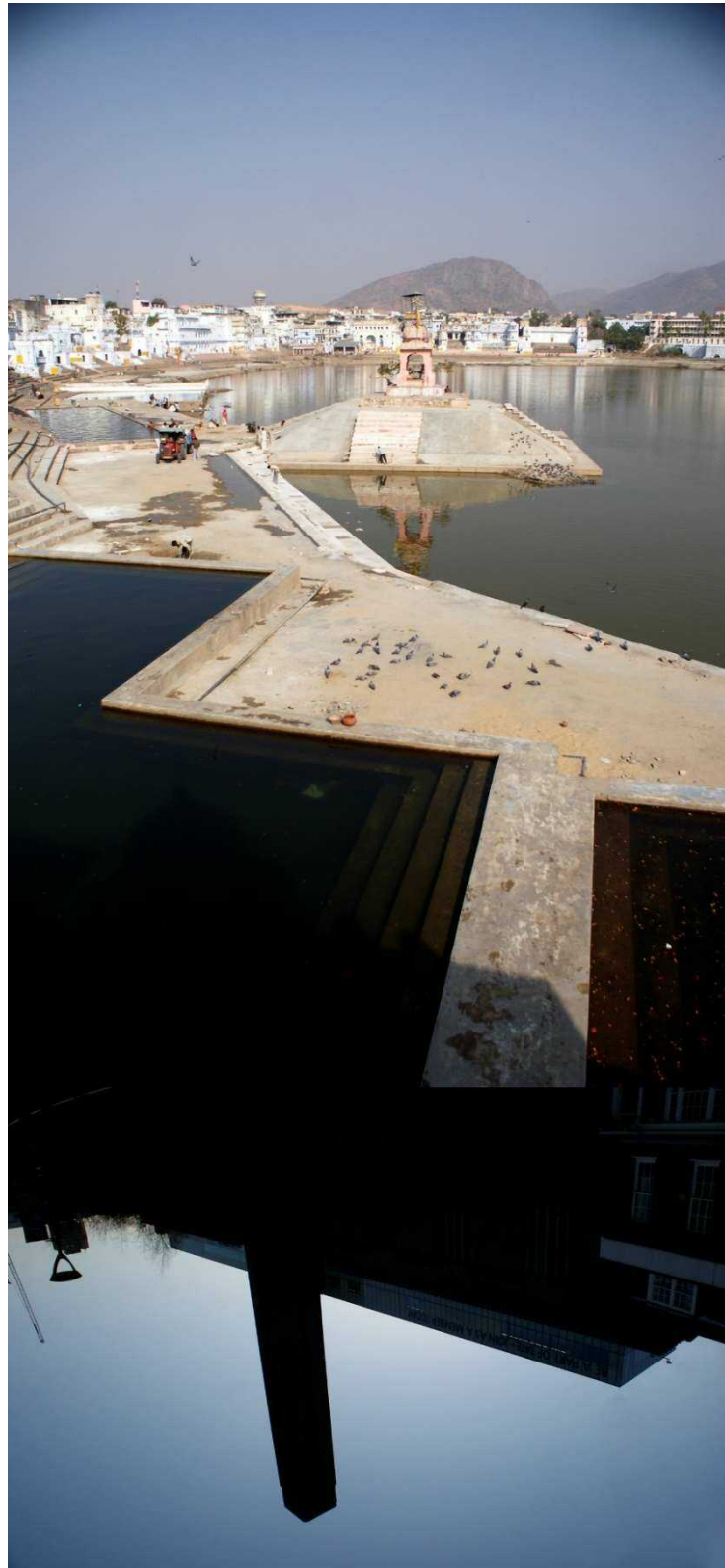
180. *Colonialismos*. Série que conta com trabalhos realizados entre 2012 e 2017, apresenta paisagens contínuas com elementos de países colonizadores e colonizados (ou aproximações ideológicas disso).

Figura 177 - Da série *Colonialismos*; 2012/2015.



Legenda: Da série *Colonialismos* (Delhi/London); 2012; foto-assemblage; 120 x 55 cm.
Fonte: O autor.

Figura 178 - Da série *Colonialismos*; 2012/2015.



Legenda: Da série *Colonialismos* (Delhi/London); 2014; *foto-assemblage*; 120 x 55 cm.
Fonte: O autor.

Figura 179 - Da série *Colonialismos*; 2012/2015.



Legenda: Da série *Colonialismos* (Delhi/London) nº 35; 2014; *foto-assemblage*; 55 x 120 cm. Fonte: O autor.

Fase 2 (sequência de trabalhos em *foto-assemblage*).

A *Fase 2* dos procedimentos em *foto-assemblage* trata da indivisibilidade do adensamento matemático do tempo e de como se espelham as relações tempo/memória. Se a ideia de *foto-assemblage* parte de uma plausível ampliação dos campos observáveis em termos de espaço, tempo e consciência, no caso da *Fase 2*, esse espaço e tempo seria suprimido a milésimos de segundo.

O infinito matemático torna a lacuna entre os segundos infinitas. Entre o 1 e o 2 existe um espaço fracionado ao infinito. O último instante antes do segundo 2 é o segundo 1,9999999999... infinito. Seria mais uma prova da não linearidade do tempo? Isso demonstraria ser o tempo infinito em sequência e também em profundidades?

Assim cabe compreender que toda imagem precisa tem seu instante, mas que traz consigo toda a memória difusa que virá a se tornar. Procura demonstrar o quanto uma imagem se desfaz em nossa mente, a partir do instante seguinte ao evento visto. Essas observações se desdobram nas séries *Ilhas*, *Vertigem* e *Espelho-fácil*.

181. *Ilhas*. No instante seguinte o mundo se desfaz e se refaz, outro.

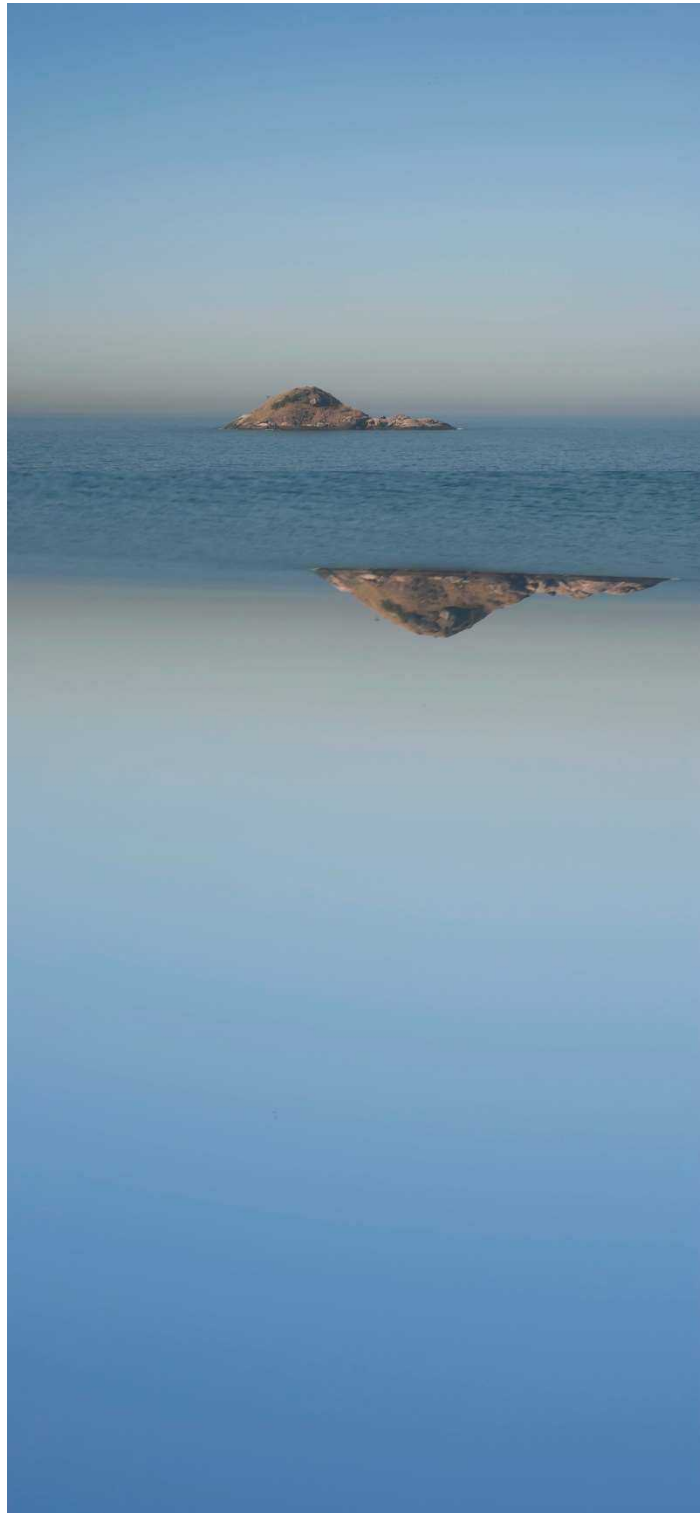
Temos uma segunda imagem que se desfaz, embaça; sempre é espelho de sua referência: tudo é a mesma imagem.

Figura 180 - *Ilhas*; 2015.



Legenda: *Ilha 06*; 2015; *Fase 2* em *foto-assemblage*; 80 x 60 cm.
Fonte: O autor.

Figura 181 - *Ilhas*; 2015.



Legenda: *Ilha 05*; 2015; *Fase 2* em *foto-assemblage*; 43x20 cm ou 130x60 cm.
Fonte: O autor.

182. *Vertigem*. Em *Vertigem*, o instante do observar já é o abismo, o tombo.

Essa série se compõe por imagens sequenciais, que se montam ao unir imagens de bases insólitas com fotos em *plongée* das profundezas adiante. As primeiras fiz numa das torres abandonadas do complexo Athaydeville, na Barra da Tijuca; outras das sacadas do Instituto de Artes, na UERJ.

O complexo Athaydeville corresponde ao que seria talvez o primeiro dos grandes condomínios planejados a serem construídos na Barra da Tijuca, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Projetado por Oscar Niemeyer, foi lançado para vendas na planta nos anos 1970, o que corresponderia a um conjunto de apartamentos distribuídos em várias torres cilíndricas, cada uma com 35 andares, que se espalhariam entre jardins e espaços de lazer por uma grande área, numa faixa que iria da Avenida das Américas à Avenida Sernambetiba, na orla, unindo os dois principais eixos de deslocamento do bairro.

Pelas promessas de um novo modo de se viver e pelas facilidades em comprar-se um imóvel, muitas pessoas aderiram ao projeto e compraram seus apartamentos. Contudo apenas três torres começaram a ser construídas e nenhuma delas concluída. Mais tarde, nos anos 1990, uma outra construtora assumiu o projeto falido e retomou a construção. Concluiu duas torres, vendeu os apartamentos e quase concluiu uma terceira. Mas essa segunda construtora logo em seguida também veio a falir, num escândalo financeiro que envolveu obras inacabadas em diversos estados do país.

Fui visitar essa terceira torre que chegou a alcançar os 35 andares, mas nunca foi finalizada. Um grupo de artistas realizou nessa torre um evento que promovia performances e interferências no prédio, que na verdade era apenas seu esqueleto. Fiquei abalado com a experiência. Não apenas pela exposição, mas também por ter subido de escada os 35 andares. Cada andar tinha treze apartamentos, talvez mais. Fiquei imaginando quantos sonhos tinham se perdido naquelas ruínas. Chegando no alto, num terraço, uma vista incrível se revelava, mas em momento algum a contemplei como merecia. Não me esquecia dos andares abaixo.

Fotografei muito aqueles ambientes. Era uma oportunidade. As fotografias em *plongée* das sacadas dos últimos andares da construção foram consequências talvez do que eu sentia. Por que não fotografar a vista esplendorosa a minha frente, e sim o mergulho rumo ao chão? Ao entrar nos espaços de alguns apartamentos, fiquei surpreso pois haviam chegado a colocar os pisos de taco. Já absolutamente soltos e desgastados, forneciam a impressão da instabilidade, a qual eu também vivenciava.

Fiz o segundo grupo das imagens para a série *Vertigem* na UERJ, das sacadas do Instituto de Arte. Logo que adentrei no curso de doutorado (2016), o Estado do Rio de Janeiro entrou em colapso. A UERJ, que desde sempre sofreu com os notórios descasos recorrentes com a educação pública, praticados por alguns governos em nosso país, sofreu uma ameaça real de desmonte.

A convite da curadora Fernanda Pequeno, como forma de resistência pela UERJ, participei da exposição coletiva *Panelas de Pressão Também Sibilam*. Montada no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, a exposição integrou às programações do evento *Políticas Incendiárias*, que correspondeu ao encontro em 2017 dos alunos dos programas de pós-graduação em belas-artes da UFRJ. Sabendo dos prédios do campus da UERJ, eleitos lugar de suicídios frequentes, fiz a correlação para as novas imagens da série para a exposição, a partir de onde também identifiquei na ocasião como um ambiente instável.

Figura 182 - Da série *Vertigem em Athayville*; 2017.



Legenda: *Vertigem em Athayville 2*; 2017; *foto-assemblage*; 130 x 60 cm (cada).
Fonte: O autor.

Figura 183 - Da série *Vertigem em Athaydeville*; 2017.



Legenda: *Vertigem em Athaydeville 1*; 2017; *foto-assemblage*; 130 x 60 cm (cada).

Fonte: O autor.

Figura 184 - Da série *Vertigem na UERJ*; 2017.

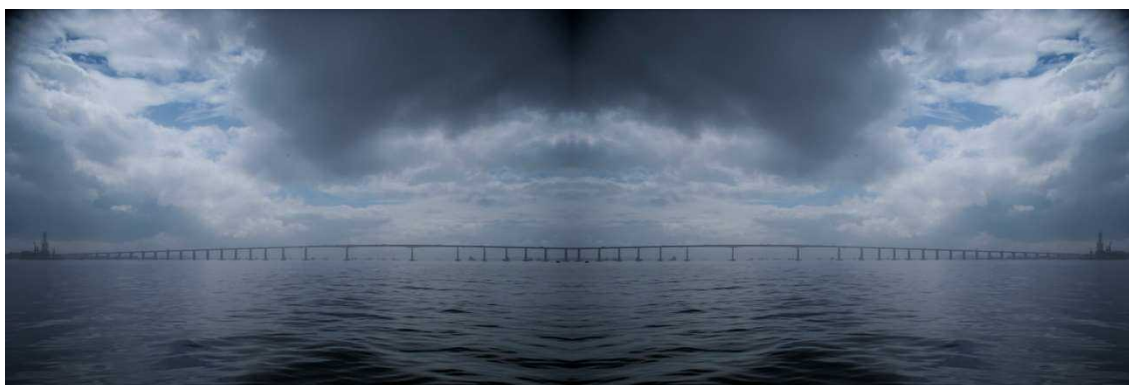


Legenda: *Vertigem UERJ* 01 e 02; 2017; *foto-assemblage*; 130 x 60 cm (cada). Fonte: O autor.

183. *Espelho-fácil*. Recurso usado em demasia nas fotomontagens, o espelhamento de imagens serve aqui como ferramenta para fomentar incertezas sobre aquilo que contemplamos. Os segundos instantes referenciados pelo conceito da *Fase 2* em *foto-assemblage* estariam tão próximos que se oferecem como a mesma imagem, que por sua vez também se desdobra em espelhamentos. Aqui, em alguns casos, nesses segundos momentos provooco interferências a causar dissonâncias entre a certeza da continuidade das imagens. Contudo, por certo, são de fato instantes distintos, se os temos como aplicados às sequências das montagens.

Nos exemplos a seguir, a *Ponte Niterói-Niterói* procura estimular questionamentos acerca da real necessidade de alguns deslocamentos urbanos, ou mesmo nas maneiras ao praticá-los. Essa imagem seria uma proposta por um repensar sobre para onde nos conduz certas realizações a título do progresso a qualquer custo. Sem dúvida, a Ponte Rio-Niterói aproximou os municípios, mas fez inchar demasiadamente o fluxo entre eles, sobretudo quanto a Niterói. Esta seria a solução imaginária para os notórios engarrafamentos nos eternos retornos dos que atravessam a Ponte Rio-Niterói.

Figura 185 - *Ponte Niterói-Niterói*; 2016



Legenda: *Ponte Niterói-Niterói*; 2016; *foto-assemblage*; 100 x 300 cm. Fonte: O autor.

Sustentável traça uma corruptela com a palavra desgastada pelos discursos ecológicos ao versar sobre o elemento proposto como um corpo sólido que ao flutuar se sustenta no espaço e, sendo um poste desprovidos de seus fios, propõe a busca por fontes energéticas alternativas.

Figura 186 - *Sustentável*; 2017.



Legenda: *Sustentável*; 2017; *foto-assemblage*. 100 x 300 cm. Fonte: O autor.

Se os rebatimentos fotográficos nos dão certeza de que através dele observaremos uma composição em perfeito equilíbrio, eu procuro romper esse atributo em certas propostas. A imagem na composição *Quema* sugere um longo caminho a ser percorrido, por uma estrada cercada por chamas. Contudo, um elemento, a nuvem deslocada, inserida ou excluída, promove a incerteza quanto à veracidade daquilo que diz a imagem sobre o próprio incêndio e, por consequência, acerca de seu discurso.

A fotografia originária foi realizada numa viagem pelo Parque da Serra da Canastra, em Minas. Os agentes da manutenção do parque usam o recurso da queima controlada como maneira de conter incêndios inesperados.

Figura 187 - *Quema*; 2019.



Legenda: *Quema*; 2019; *foto-assemblage*. 100 x 300 cm. Fonte: O autor.

184. *Céus*. Série em *foto-assemblage* que versa sobre as ambiguidades atribuídas a polarizações convencionadas.

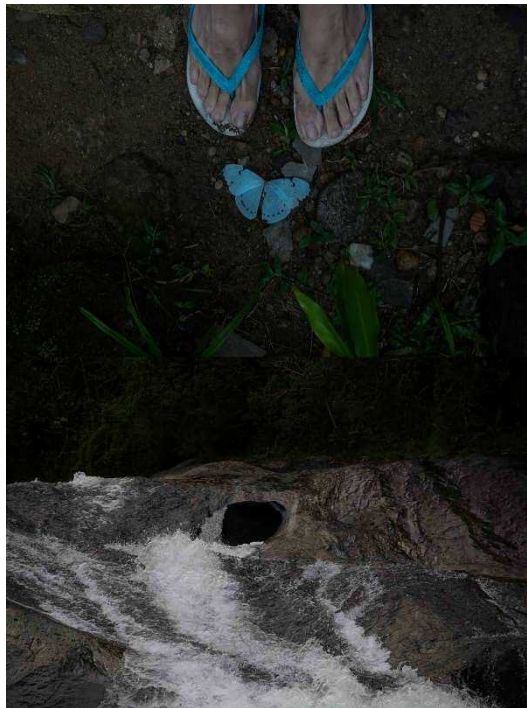
Figura 188 - *Céu*; 2017.



Legenda: *Céu 2*; 2017; *foto-assemblage*; 43x20 ou 130x60 cm. Fonte: O autor.

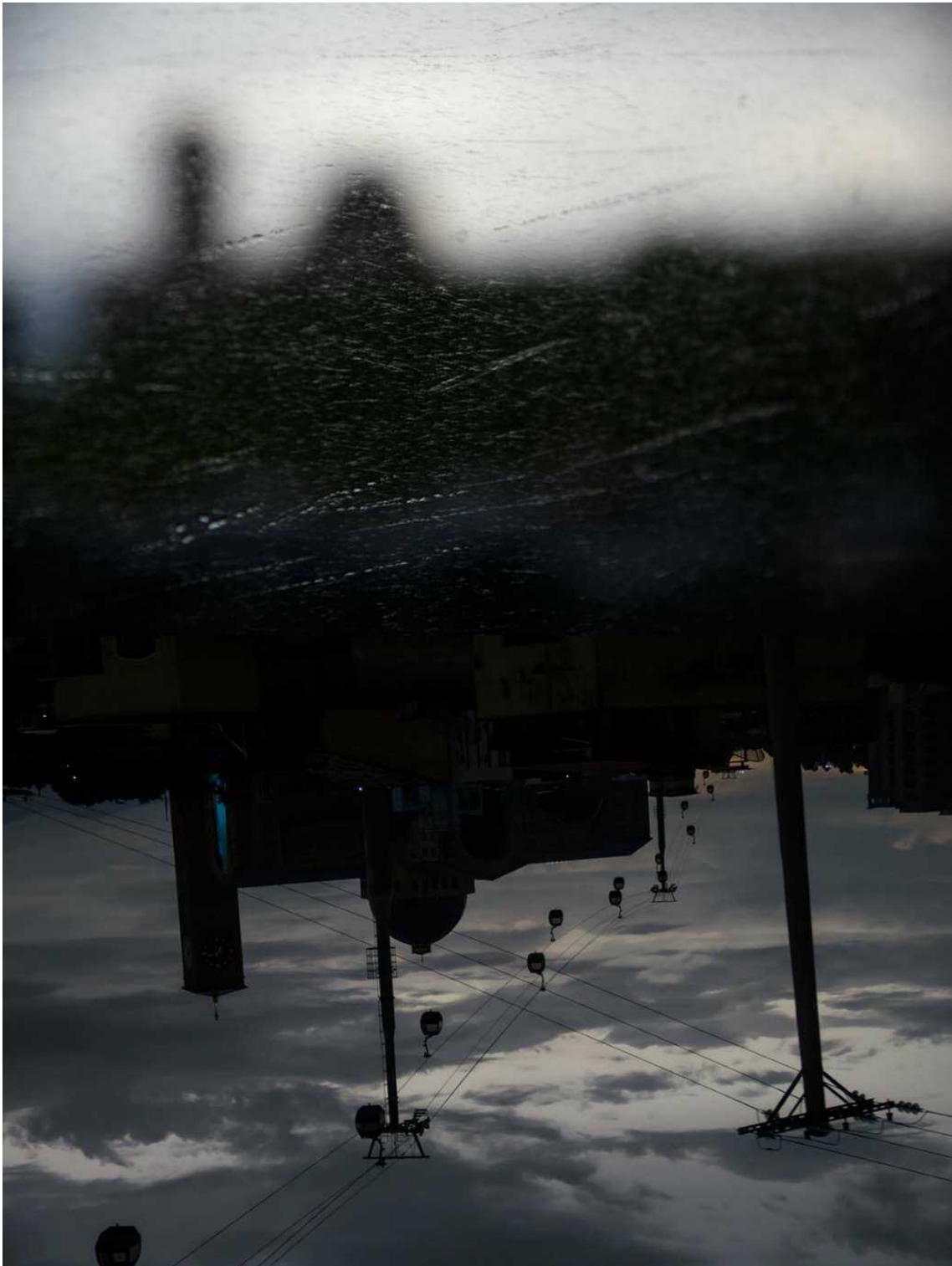
185. *Pré-concretos*. Nesta série em *foto-assemblage*, procuro transitar por lugares que antecedem a consolidação da imagem no olhar. A trago como um exemplo de referências a movimentos do moderno, oferecendo desdobramentos que se estabelecem no meio do que seria um rumar contrário à abstração, um descompasso no caminho às origens da visualidade.

Figura 189 - Da série *Pré-concreto*; 2017.



Legenda: Da série *Pré-concreto*; 2017; *foto-assemblage*; 80 x 60 cm.
Fonte: O autor.

Figura 190 - Da série *Pré-concreto*; 2017.



Legenda: *Aparecida*; 2017 (série *Pré-concretos*); *foto-assemblage*; 80 x 60 cm. Fonte: O autor.

8.2 *Acumulonimbus*

Uma ideia de produções que se desdobrariam dos alvítores em *foto-assemblage* seriam as *assemblages-multidisciplinares*. Interdisciplinaridades que se montam através da junção de trabalhos autorais, onde sugiro diálogos entre fotografias, esculturas, vídeos e performances, enfim, entre distintas formas ou linguagens do fazer artístico. Vale ressaltar que esse seria o foco inicial de minha tese.

Contudo, quando alcancei a metade do curso, senti necessidade de prosseguir no que entendi como um caminho rumo a sínteses práticas. Assim, encontrei nas sínteses pelas montagens fotográficas elementos que reforçam de modo mais efetivo meus objetivos. Como na *foto-assemblage*, retornei a um lidar apenas com as imagens fotográficas nesse segmento de meus trabalhos. Acredito que essas imagens sejam mais eficazes em conduzir os observadores às almejadas assimilações mais efetivas por parte do público.

186. O termo que nomeia o método dessas sínteses, *acumulonimbus*,⁴⁰ corresponde a uma derivação poética do nome Cumulonimbus, que se dá a um tipo peculiar de nuvens. Recorrentes em dias quentes, essas formações têm característica de se acumularem, daí o nome, rapidamente e provocarem precipitações intensas em tempestades.

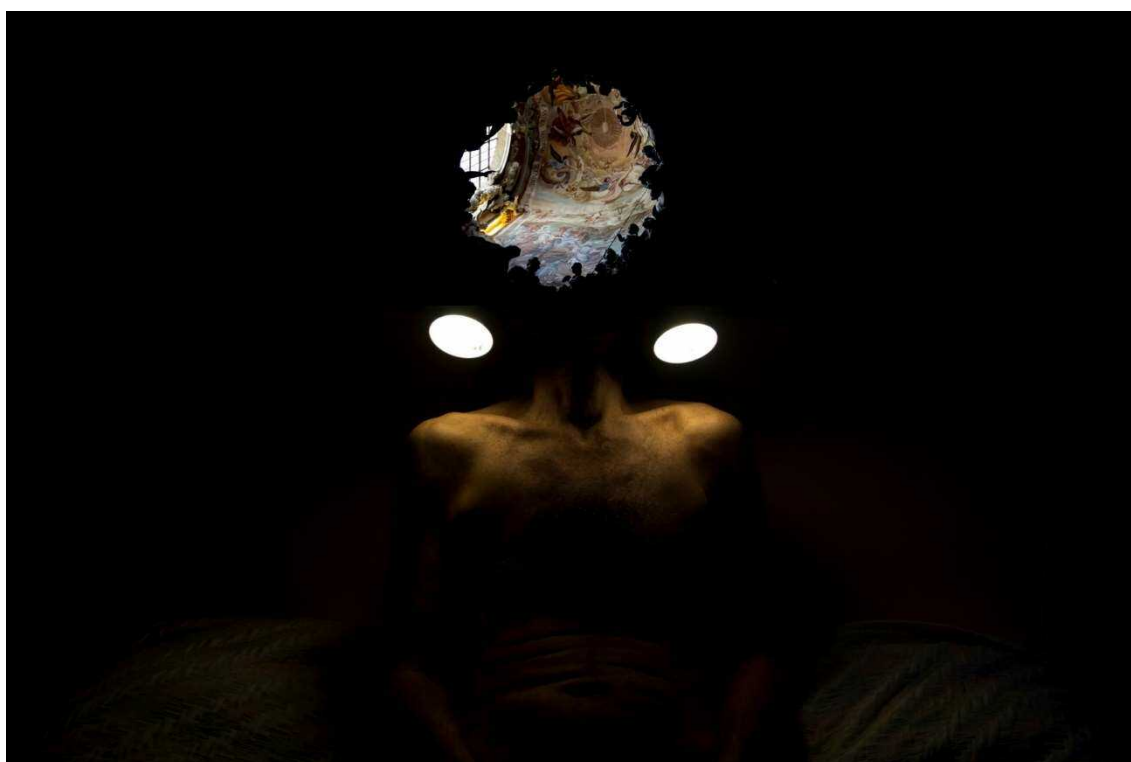
Nos trabalhos em *acumulonimbus* ocorre condensar camadas de recortes fotográficos os sobrepondo, empilhando e/ou aglutinando. Assim as subjetivações de linguagem se tornam materialmente ocultas, por trás das sobreposições que, por sua vez, apontam para perspectivas ambíguas ou múltiplas. O que temos como o espaço onde cabem estas subliminaridades se manifestarem, *os entre* dos frames de um vídeo, aqueles que estão aquém de nossa percepção imediata, intuem espaçamentos tridimensionais, que pretensamente acataria a imagem com tal espacialidade. Uma espacialidade descrita como o que seria uma *onomatopeia imagética*, praticada na virtualidade e concretizada quando impresso o conjunto.

Por outro desdobramento, é minha intenção ao recorrer às características do citado tipo de nuvem, que os resultados atuem capturando de maneira intensa e rápida seus observadores.

⁴⁰*Acumulonimbus* – nomenclatura sugerida por Clarisse Tarran – artista visual e curadora independente, nascida em Brasília e radicada no Rio de Janeiro.

A tentativa é a de que sejam trabalhos que não exijam uma grande atenção para que num primeiro olhar o espectador seja cativado, fornecendo o que seria um primeiro nível de assimilação vinculado à visualidade, contudo, sem deixar de promover os objetivos níveis de acesso em áreas veladas pelas outras camadas a serem percorridas.

Figura 191 - *Autorretrato entre Asfódelos* nº 1; 2018.



Legenda: *Autorretrato entre Asfódelos* nº 1; 2018; em *acumulonimbus*, fotomontagem digital impressa 73; x 110 cm. Fonte: O autor.

187. *Autorretrato entre Asfódelos* - Poderíamos traçar um paralelo com a ideia do que escapa no escuro do barroco... Do que é suposto ou misterioso... Apontar caminhos que se desdobram por incertezas, pelo que se vela, foi artifício usado em arte desde então; sendo característica fundamental deste estilo, seu uso *ad infinitum*.

Isso que despontaria um arquétipo aplicável às tessituras, onde variantes conduzem a experimentos que se postam a construir novos sentidos sobre rumos, cada vez mais difusos nos tempos atuais. As fronteiras do desconhecido parecem se tornar mais amplas, nas vivências de um modelo onde quanto mais se conhece mais há para ser conhecido.

O título da série de que aqui tratamos remete a compreensões que fazem referência ao entendimento dos antigos gregos, para quem *Campos de Asfódelos* seria o lugar para onde vão as almas desencarnadas de pessoas irrelevantes na sociedade.

Em minha proposta não falo da morte física, ainda que use imagens que remetam a posturas de corpos embalsamados. A morte física é um instante na vida. Ao conduzi-la para uma situação fotográfica, procuro romper com sua temporalidade de instante, tornando-a persistente. Não apenas enquanto imagem, mas também enquanto modelo.

A partir de dessa compreensão adentro ao trabalho de título *Autorretrato entre Asfódelos* nº 1.

Enquanto brasileiros, somos colonizados e colonizadores. A concepção de justiça divina apregoadada por imposições acerca de um Deus que nos observa e julga, parece estar arraigada no subconsciente do brasileiro desde sempre. Trazidas pelos catequistas, impostas aos povos originários e, talvez inquestionavelmente, acatada por muitos de nós, certamente pela parcela embrionária herdada da tradição judaico-cristã que nos constrói enquanto brasileiros, essa *essência* ancestral parece querer moldar algo de aceitabilidade passiva envolvendo aquilo que é genericamente imposto por operações de controle social.

Esta imagem da série *Autorretrato entre Asfódelos* procura versar sobre uma aplicação desse entendimento no cotidiano de violência atual, montada a partir de duas fotografias autorais.

Como primeira fotografia usada, selecionei a imagem de uma claraboia instalada numa antiga catedral na Espanha. Em 1982, ao visitar Toledo e percorrer as construções históricas, me chamou atenção essa janela que apontava para o céu dentro da catedral da cidade. Na ocasião o prédio estava em início de restauração, quase todo em ruínas, mas aquela claraboia já estava recuperada e se destacava resplandecente. No ano de 2017, em passagem por Madrid, me recordei da construção e fiz questão de ir a Toledo visitá-la. Entrando na catedral constatei que lá estava ela, mas já envolta pelos demais ornamentos reconstruídos.

Uma coluna de reentrâncias com anjos esculpidos que conduziam até a claraboia, sitiada atrás do altar principal. Claraboias em templos católicos são projetadas, por vezes, para representar simbolicamente um caminho ao paraíso celestial, ascensões ao *céu* ou fluxos de luz advindos do divino a realizar epifanias entre esse e o profano terreno. Cumprindo minha determinação, fiz uma série de fotografias da estrutura e as trouxe.

A parte inferior e periférica da imagem concluída é tomada pela segunda fotografia, um autorretrato. Nessa mesma viagem de 2017 pela Espanha, me hospedei num pequeno hotel na cidade de Sevilha. No quarto onde fiquei havia umas estranhas luminárias para leitura. Pareciam antenas articuladas que saiam detrás do encosto da cama.

Usando seus focos de luz e a ambientação do quarto, fiz uma série de autorretratos onde minha cabeça se perderia na escuridão. Essas fotografias poderiam ser usadas em trabalhos diversos, como as usei nas demais imagens da série que aqui trato. Já adotei esse mesmo recurso em outros trabalhos, como na imagem em *foto-assemblage* da série *Não domesticados* nº 2. Também um autorretrato, ali a cabeça do personagem que se perde no escuro ressurgue na composição resultante como a de uma mula encilhada. Seria uma frustrada fuga dos recalques que se concluí numa besta domesticada. Depois de usado esse artifício, me deparei com a fotografia de Man Ray intitulada *Minotauro* de 1934. Naquela imagem o Minotauro nasce da forma que se vê, de uma presença. Do que se oferece como corpo, mas desenhado por ausências: cabeça e mãos ali não estão.

Figura 192 - *Não domesticado* 02; 2012.



Legenda: *Não domesticado* 02, ano: 2012, Técnica: *foto-assemblage*. Fonte: O autor.

Figura 193 - Man Ray, *Minotaur*, 1934.



Legenda: Man Ray, *Minotaur*, 1934. Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/man-ray/minotaur-1934>. Acesso em: 29 jun. 2020.

Voltando ao *Autorretrato entre Asfódelos I*, temos a iluminação artificial do corpo que direciona feixes de luz de cima para baixo, de um norte, de onde partiram os tais conceitos cristãos, mas que ignoram a cabeça do fotografado a mantendo na escuridão.

Na montagem final, a figura da claraboia substitui a cabeça desse fotografado. Num pensamento inicial acerca do discurso faria alusão a um buraco causado por um projétil de grosso calibre. Um tiro teria esfacelado o rosto do personagem, mas a beleza da obra arquitetônica estaria a descaracterizar a situação trágica, funcionando como agente apaziguador de eventuais inconformismos e revoltas.

A imagem procura caracterizar dessa forma, angústias pelas injustiças sociais num plano secundário ante as prometidas *grandezas* que compensariam aquilo que se perde. Assim, se procura consolidar percepções sobre imposições abrangidas nos processos colonizatórios, não distintas de operações de poder e de controle social vinculadas a imposições hegemônicas (ou assim tentados), deflagradores de instabilidades.

Através de discurso similar sobre a estrutura do autorretrato que originou essa série realizei os trabalhos seguintes.

O trabalho de número 02 traz estrutura semelhante à do primeiro. A fotografia colocada na parte de baixo na montagem foi captada nas mesmas circunstâncias da anterior. A usada na parte superior é de um rastro deixado no céu por um avião comercial, se perdendo no ofuscar do sol poente. Também captada durante uma viagem internacional, faz alusão no conjunto montado a promessas quanto a apregoações recorrentes e desgastados que promovem (demagógicamente) a distribuição de renda e ascensão social às classes menos favorecidas.

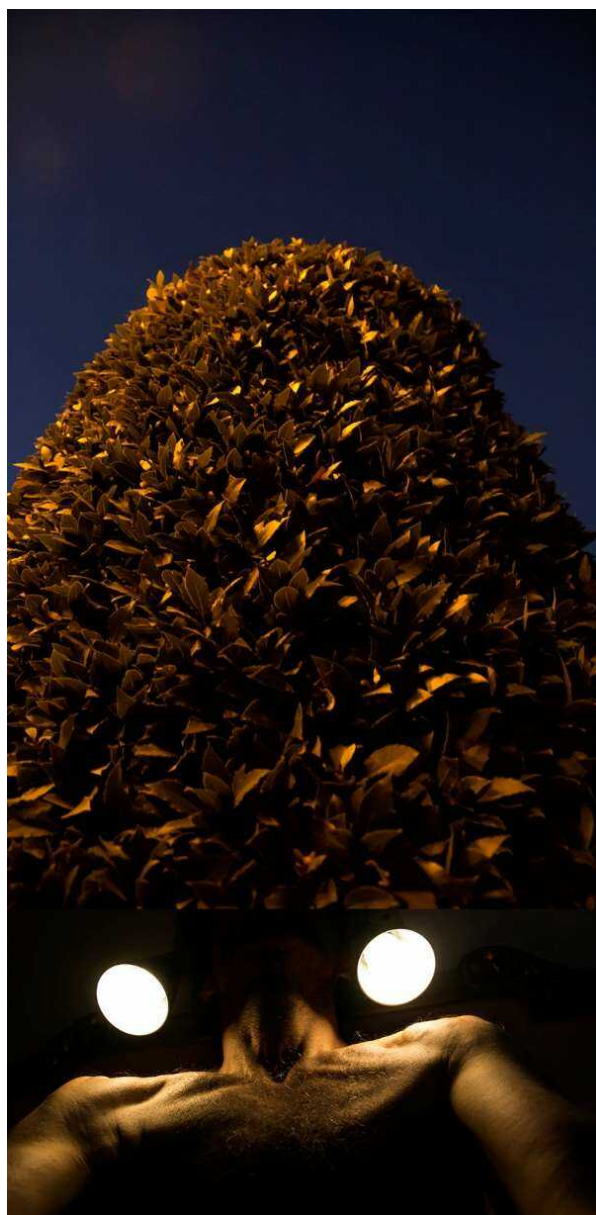
Figura 194 - *Autorretrato entre Asfódelos n° 2*; 2018.



Legenda: *Autorretrato entre Asfódelos n° 2*; 2018; em *acumulonimbus*, fotomontagem digital impressa, Medidas: 60 X 60 cm. Fonte: O autor.

O terceiro trabalho desta série compreende o de título *Autorretrato entre Asfódelos nº 3 - natureza desnaturada*. A imagem de uma árvore podada para servir como ornamentação substituí o que seria a cabeça do personagem, sugerindo a doutrinação de sua natureza elementar. A imposição das folhas sobre a cabeça intui também leituras sobre um obscurecer sua capacidade de visão e, ao mesmo tempo, configura-se como uma ação asfíxiante.

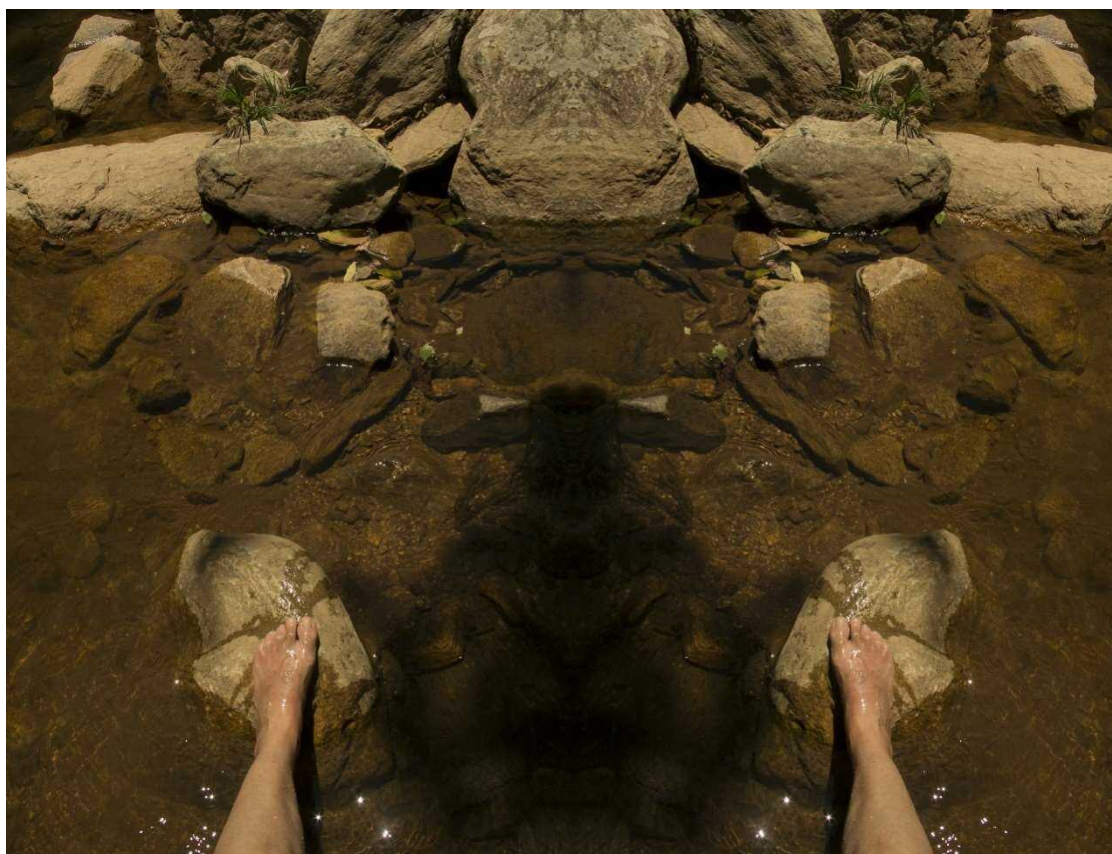
Figura 195 - *Autorretrato entre Asfódelos nº 3 - natureza desnaturada*; 2019.



Legenda: *Autorretrato entre Asfódelos nº 3 - natureza desnaturada*; 2019; em acumulonimbus, fotomontagem digital impressa; 121 x 60 cm.

188. ***O nascimento de Baal-Zebub*** - *Baalzebub* ou Belzebu (em português) nasce da ausência, de uma sobra projetada. De um arremedo de ser. Produzem-se demônios tal quais os ditos maus pensamentos. Aqueles dos quais se prefeririam não os ter ou os abandonar. Aqueles negados ou ocultados no íntimo dos íntimos.

Figura 196 - *O nascimento de Baal-Zebub* n° 1; 2019.



Legenda: *O nascimento de Baal-Zebub* n° 1; 2019; fotomontagem digital impressa; 110 x 146 cm.
Fonte: O autor.

Do rebatimento digital de uma fotografia, que serviria e também serve à série *Espelho Fácil*,⁴¹ surgiu na mistura de algumas sombras com pedras uma imagem que caberia remeter à figura de um humanoide com chifres. Na composição, a figura parece sair do meio das minhas pernas, situação que remete à ideia de um parto. Lembrando-me de minhas abordagens sobre

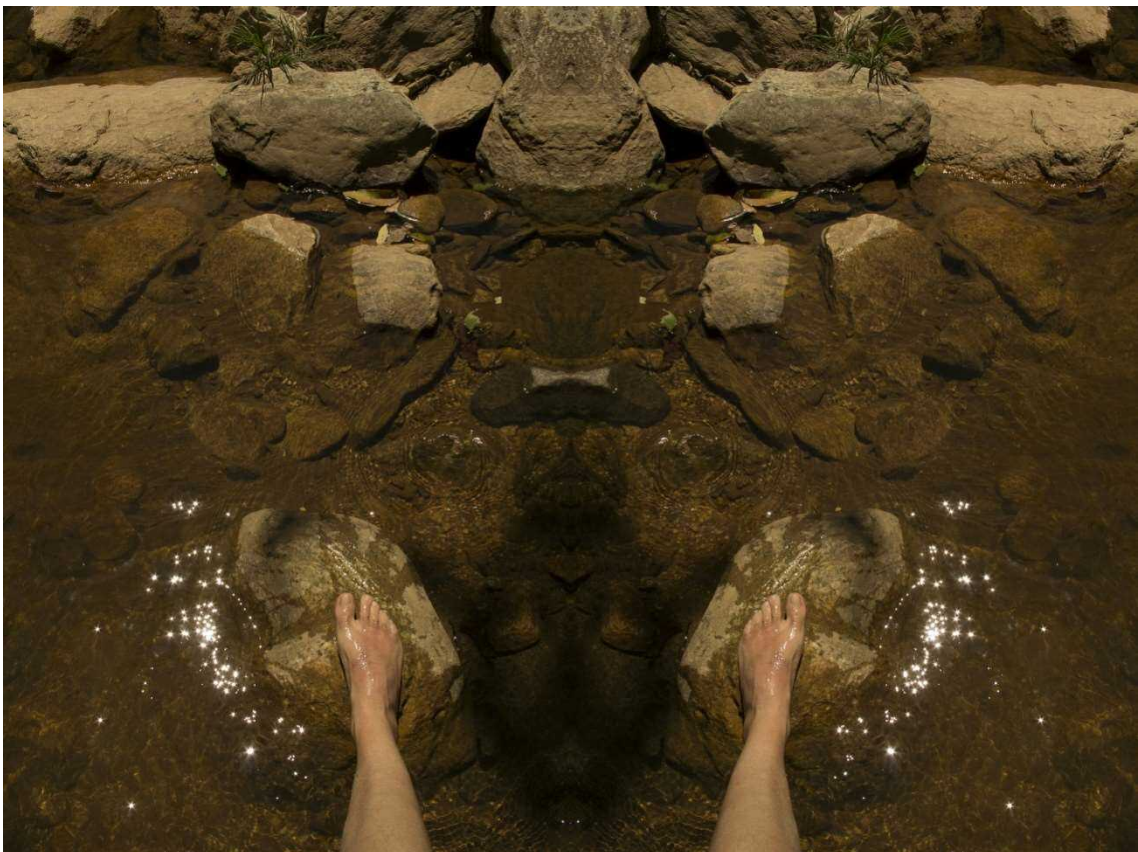
⁴¹Série de trabalhos *em foto-assemblage* de minha autoria, onde proponho construção de imagens através da combinação de espelhamentos físicos e fotográficos usando rebatimentos digitais e montagens.

os espaços entre fotogramas de filmes serem propícios a ali se instalarem subliminaridades, associei tal observação a um discurso provocador, causando o que poderíamos ler como o cuidado com os espaços vazios; sendo ali onde propiciamente se instalam os indesejáveis.

O processo de criação na primeira imagem se deu como um observar de um descuido na continuidade de uma prática. Num soltar as amarras da consciência e da concentração. Num lugar onde a vigília se interrompe.

Uma segunda imagem foi construída com uma fotografia do mesmo lugar, mas mostrando o espelhamento do meu pé esquerdo. Uma nova imagem se formou, mas na lateralidade externa dos pés. A ideia de “entre” fica assim reforçada. Nessa segunda imagem, o surgimento de uma cabeça icônica se dá como que saindo de um ser virado ao avesso.

Figura 197 - *O nascimento de Baal-Zebub* nº 2; 2019.



Legenda: *O nascimento de Baal-Zebub* nº 2; 2019; fotomontagem digital impressa; 110 x 146 cm. Fonte: O autor.

Intencionalmente, propus uma terceira imagem, ainda em processo de finalização, mas que aqui demonstro. Servirá como um dos frames para um vídeo ainda em montagem.

Figura 198 - *O nascimento de Baal-Zebub* n° 3; 2019.



Legenda: Da série *O nascimento de Baal-Zebub*; ano 2020. Frame para o vídeo *Opus para casa 21*.

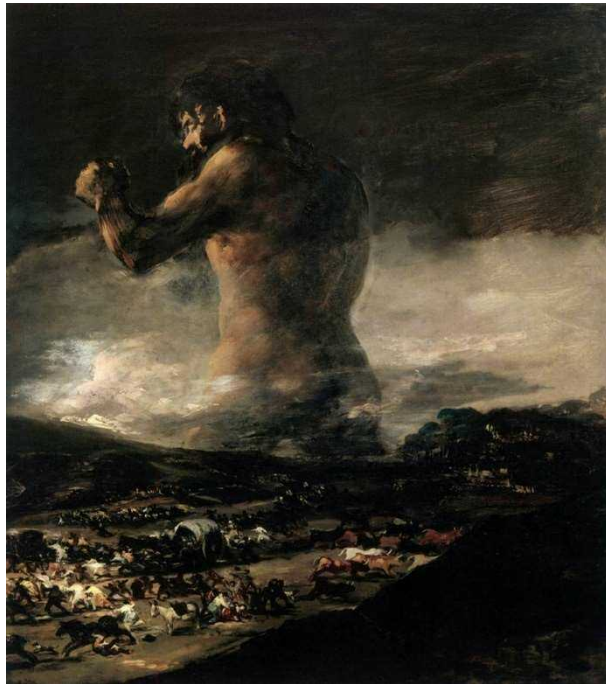
Figura 199 - *O Colosso* nº 1; 2018.



Legenda: *O Colosso* nº 1; 2018; em *acumulonimbus*, fotomontagem a partir de duas fotografias, impressa; 132 x 75 cm. Fonte: O autor.

189. A série *O Colosso* colhe referências na pintura *El Coloso* (1808-1812) que até 2008 tinha autoria atribuída a Francisco de Goya. Naquela imagem, um gigante caminha a despeito do apavoramento do grupo de minúsculos humanos.

Figura 200 - *El Coloso*; 1812.



Legenda: *El Coloso*; 1812, pintura até 2008 atribuída a Francisco de Goya. Fonte: Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya/el-coloso-1812>. Acesso em: 13 abr. /2020.

A pintura inspira a observarmos relações entre mundos que compartilham os mesmos espaços físicos. Assim como humanos por questões de escala não enxergam micróbios, com os quais convive, em princípio não enxergaria também aquilo que não corresponde a seus pontos de afeição, nada que não esteja abarcado pelo seu campo de interesse. Essa imagem da pintura me cativa pela indiferença do gigante ante o apavoramento dos membros da caravana abaixo. Lembra-me do filme *A Incrível História do Homem que Encolheu*, de Jack Arnold, 1957. Na história, um homem sem nenhum motivo aparente inicia um processo de encolhimento. Em dado momento começa a ser perseguido pelo seu próprio gato, que o vê como uma presa. Mas ao continuar encolhendo, numa etapa seguinte, o gato deixa de persegui-lo, pois por seu tamanho sequer é considerado alimento ou visto pelo felino. Por certo as ameaças são

percebidas por ordens de escala, mas não determinadas por isso, como no caso dos micro-organismos nocivos.

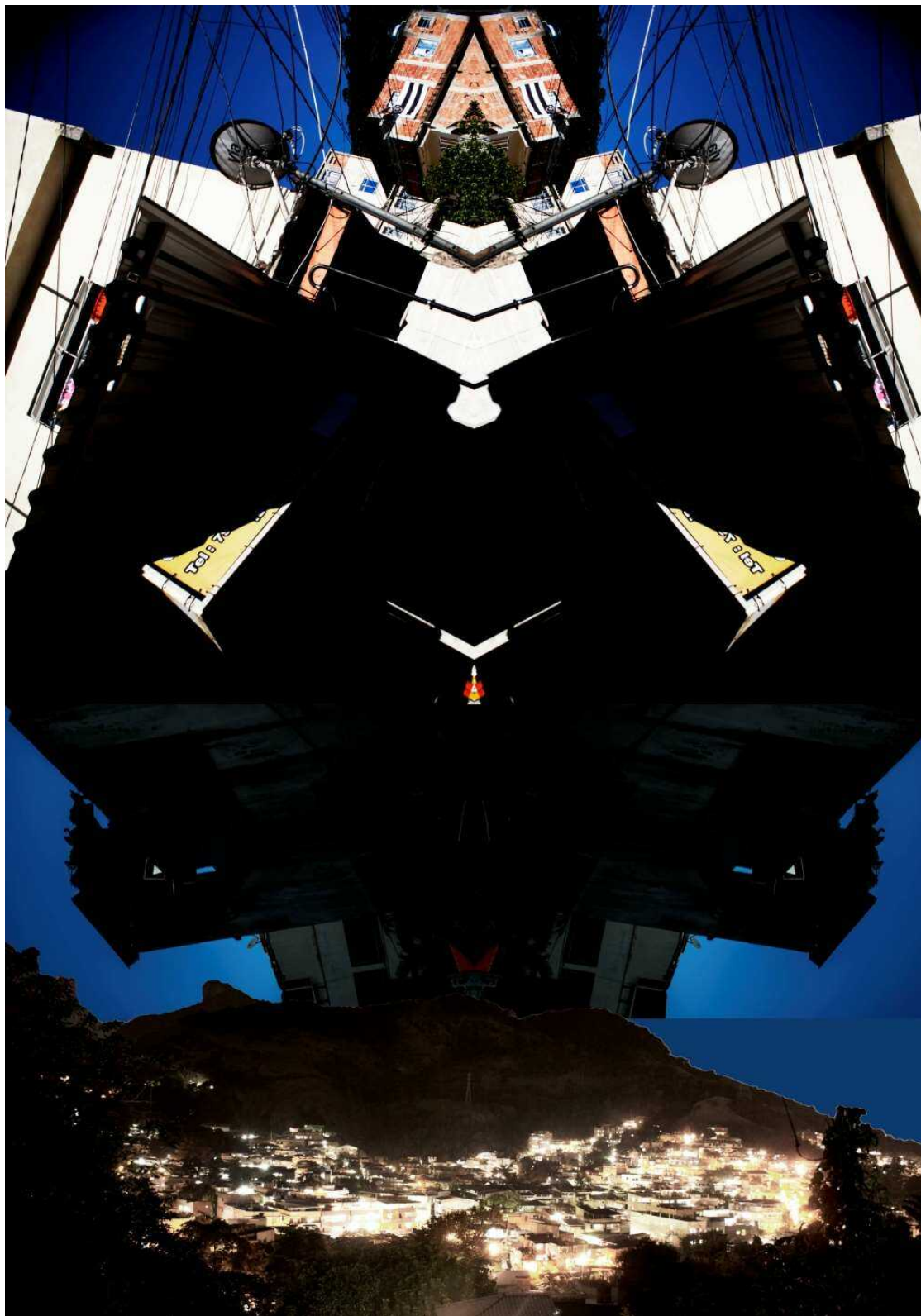
O primeiro trabalho ao qual chamei *O Colosso* foi uma montagem em que por múltiplos rebatimentos de fotografias de construções em favelas, surgiu uma figura que associei aos gigantescos heróis de seriados japoneses de TV, dos anos 1960, que assisti na minha infância. Aproveitando essa imagem obtida, fiz uma montagem seguinte, onde coloquei aos pés do gigante uma fotografia da favela da Muzema, no Rio de Janeiro. Essa favela, que avisto da minha casa, compõe parte do aglomerado onde estão os barracos que fotografei inicialmente e usei na confecção do gigante. Intuí um colosso como o de Rodas, da antiga cidade grega, onde seu povo teria construído uma estátua gigantesca do deus Hélios a resguardar a entrada de seu porto. Algumas versões sobre essa história contam que o monumento teria sido construído usando como material as armas dos inimigos derrotados, expulsos da cidade. Assim imaginei esse meu gigante se insurgindo dos barracos, como uma marca da prevalência do que procura ser oculto na sociedade.

Figura 201 - Representação pictórica do Colosso de Rodas.



Legenda: Representação do Colosso de Rodas. Fonte: Disponível em <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/106138-o-que-se-sabe-sobre-o-colosso-de-rodas-uma-das-maravilhas-da-antiguidade.htm>. Acesso em: 13 abr. 2020.

Figura 202 - *O Colosso – primeiro*; 2018.



Legenda: *O Colosso – primeiro*; 2018; para *acumulonimbus*, fotomontagem impressa e emoldurada em caixa de madeira e vidro cristal; 132 x 92 cm. Fonte: O autor.

Em desdobramento a essa imagem, criei a série *O Colosso*. A partir da captura de imagens refletidas de transeuntes, que circundavam um lago artificial no interior de um palácio europeu, selecionei algumas fotografias que revelavam criaturas distorcidas pelo movimento da lâmina d'água. Invertidas em suas polaridades, as fotografias apresentam perspectivas como se o ponto de vista do observador estivesse abaixo da altura dos personagens, os projetando como gigantes.

Nas montagens apliquei nas partes inferiores fotografias de favelas do Rio.

Chegando de uma viagem de ônibus de volta ao Rio de Janeiro, apanhei o nascer do sol no trajeto da Linha Vermelha. Ali fotografei as favelas da região ainda adormecidas.

No conjunto final, esses gigantes de hemisférios outros, indiferentes ou a contemplar de maneira curiosa, estariam em outro mundo, outra dimensão, outra realidade e se postam a observar o *modus vivendi* carioca, num ar desarmado e preguiçoso. Quanto a tal lâmina d'água que nos separa, cabe questionar: quem estaria submerso?

As fotografias colocadas na parte inferior das imagens são da Maré, do Morro do Alemão e outras prévias da Rocinha e da Mangueira, todas no Rio de Janeiro, em seus cosmos campos que notoriamente merecem atenção. Por interesses diversos são ao mesmo tempo exaltados como motivo de orgulho pela capacidade de adaptação das culturas tidas como sabotadas e com aversão por uma sociedade que se diz maioria. A meu ver, a continuidade das favelas apresenta sintomaticamente que elas são o Rio. As regiões em recortes de exceção são os resguardos das ditas classes dominantes média e média-alta.

A curiosidade de turistas estrangeiros acerca da vida nas favelas cariocas fomentou a surgimento de roteiros turísticos pelas comunidades, normalmente feitos em jipes abertos, como que em safaris por regiões inóspitas da natureza. Mas, se essa prática traz benefícios às estruturas das vidas daqueles que lá residem, como argumentam, nada cabe comentar. Contudo, sobre esse olhar distanciado e curioso, talvez.

Figura 203 - *O Colosso nº 2*; 2018.

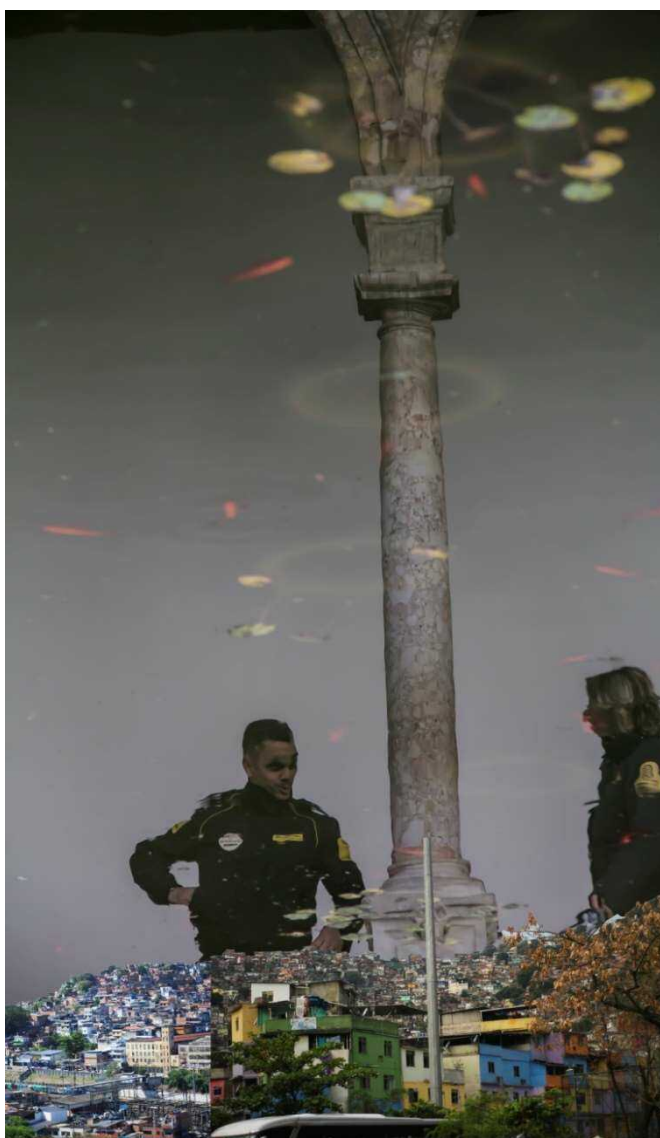


Legenda: *O Colosso nº 2*; 2018; para *acumulonimbus*, fotomontagem digital impressa; 132 x 92 cm e em tiragem especial para a Biblioteca Nacional, 40x20 cm. Fonte: O autor.

Na imagem de título *O Colosso* número 2 mostra-se um funcionário da manutenção do referido castelo onde existe o lago. Na composição final da imagem, aparenta ter realizado alguma coisa como um reparo no mundo abaixo e se move com as ferramentas que usou.

Na imagem número 3 da série, abaixo, surgem como gigantes os guardas vigilantes do castelo, que parecem trocar conversas. Também indiferentes ao que se passa no mundo abaixo revelado na composição. Adiante usei uma imagem em *foto-assemblage*, com paisagem construída propondo a continuidade entre as favelas da Mangueira e da Rocinha.

Figura 204 - *O Colosso* nº 3; 2018.



Legenda: *O Colosso* nº3; 2018; para *acumulonimbus*, fotomontagem digital impressa; 132 x 92 cm. Fonte: O autor.

190. **Paisagem Inter-hemisférica** - Linha de trabalhos para *acumulonimbus*, a série *Paisagens Inter-hemisféricas* propõe dobras no espaço/tempo. Ao unir através de fotomontagens fotografias de paisagens captadas em hemisférios distintos do planeta, pleiteiam propor entendimentos acerca da unicidade do espaço terrestre e, ao mesmo tempo, contrair os imaginados tempos de deslocamento entre tais pontos referenciados. Sugerem de maneira enfática o atributo já comentado das *paisagens expandidas*. Assim, na poética recomendada estas paisagens estariam a abarcar grandes gamas de espaço, sem desqualificar seus aspectos visíveis ou inteligíveis.

Figura 205 - *Paisagem Inter-hemisférica* s/nº; 2017.



Legenda: *Paisagem Inter-hemisférica* s/nº; 2017; fotomontagem impressa; 135 x 110 cm.
Fonte: O autor.

A ideia de *paisagem expandida* surgiu como evidência das contrações do espaço em meus trabalhos do processo da *foto-assemblage*, como já visto. Na série *Morros e Contornos*

em *foto-assemblage*, propus paisagens que se construiriam através dos assentamentos de fotografias captadas em pontos extremos do mundo. Na ocasião, retornava de uma longa viagem em que estive em países da Europa e na Índia. Assim, imaginei e produzi imagens onde unia fotografias, invertendo-se a polaridade em uma delas, impondo a sensação visual de massa única ao que se estabelece no centro da figura final. Ao unir as fotografias por suas partes inferiores, onde numa paisagem convencional situam-se suas partes terrenas, revelava-se a tal massas sólida que pairava a flutuar entre céus. Seriam resumos subjetivados do mundo (planeta).

Figura 206 - Da série *Morros e Contornos Brasil/Índia* nº 1; 2012.



Legenda: Da série *Morros e Contornos Brasil/Índia* nº 1; 2012; em *foto-assemblage*, imagem impressa; medidas 120 x 55 cm. Fonte: O autor.

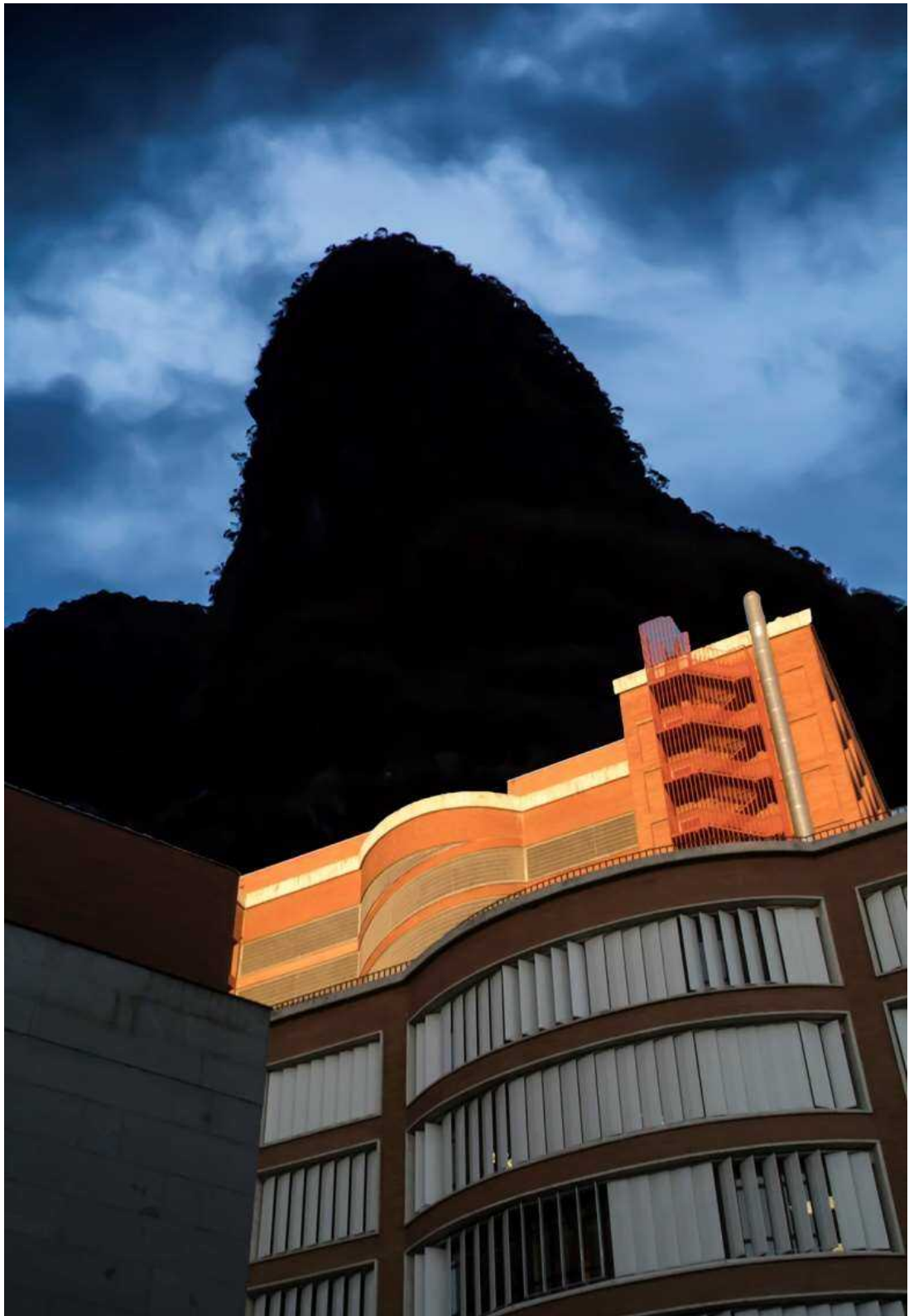
As diferenças entre os processos da *foto-assemblage* e em *acumulonimbus*, que são mais claramente compreendidas nessa série, acontecem tanto em nível do próprio processo de elaboração (técnica), quanto na abordagem à ideia da *paisagem expandida* envolvendo a contemplação e ainda na conceituação das propostas.

Como visto, é parte do conceito da *foto-assemblage* acatar as fotografias como entes habitantes da bidimensionalidade, o que é reforçado enquanto encontram-se no ambiente digital, não cabendo a manipulação de seus conteúdos por nós da tridimensionalidade. Ao respeitar essa regra, sugere continuidades visuais espontâneas, que apontam para além de seus limites externos. Suas paisagens tendem a conduzir o olhar do espectador a dispersarem-se além do quadro imagético.

Em *acumulonimbus*, as fotografias originárias são recortadas e sobrepostas, mantendo-se, contudo, a ideia da *paisagem expandida*, mas concentrando seus elementos num movimento convergente. A almejada amplitude se processa assim em outros níveis de assimilação.

Na imagem inicialmente apresentada, um experimento em preto e branco que integram em paisagem híbrida visualidades da paisagem ao redor da cidade de *Zaharas de La Frontera* (Espanha) e do Arpoador, no Rio. O recorte grosseiro na paisagem carioca sobreposta, ao contrário do que se espera, acaba por integrar a paisagens pela aridez quebradiça da primeira fotografia básica.

Figura 207 - *Paisagem Inter-hemisférica nº 2 – Kong Madrienha*; 2018.



Legenda: *Paisagem Inter-hemisférica nº 2 – Kong Madrienha*; 2018; para *acumulonimbus*, fotomontagem impressa; medidas: 200 x 110 cm. Fonte: O autor.

Também integrante de séries com outras nomenclaturas, como *Paisagens empilhadas*, *Paisagem inter-hemisféricas nº 2*, traz o subtítulo de *Kong Madrilenha*. Em Madrid, não existem elevações como a que aparece na imagem. Mas a construção que não é um ponto identificável na cidade, trata-se de um conjunto de prédios nela situado. Os recortei digitalmente e sobrepus a uma foto em contraluz de uma elevação do interior do Estado do Rio de Janeiro chamada Gorila.

Na composição final se alternam a presença de luz no céu, a ausência desta, revelada pela silhueta da montanha, uma luz incidente sobre um dos prédios de Madri e, por fim, outro prédio na mesma cidade na penumbra. Continuidades pelo mundo que se integram pelas alternâncias de luz, fonte luminosa solar comum ao planeta.

A primeira imagem fotográfica da história promoveu uma observação elementar acerca da relação luz/tempo/exposição. Sendo essa imagem fixada numa superfície por meios incipientes, foi obtida por um grande tempo de exposição. Os jogos de sombra e luz se alternam pelas horas corridas do dia, projetando na paisagem sombras que variam de maneira aleatória ditada pelo percurso do sol. Proporciono visualidades assemelhadas em minhas montagens.

Figura 208 - Primeira fotografia permanente, por Nicéphore Niépce, em 1826.



Primeira fotografia permanente, por Nicéphore Niépce, em 1826. Disponível em <https://ecah.iafor.org/dvteam/testimonies-light-photography-witnessing-history/>. Acesso em: 17 abr. 2020.

191. *Otólitos e murundus* - Sabendo que sou artista, um feirante que vende peixes aos sábados perto de minha casa me ofereceu umas peças estranhas, sugerindo que servissem como material para meus trabalhos. Disse-me que eram *pedras* que havia dentro da cabeça de alguns peixes como a corvina e a pescada amarela.

Figura 209 - *Otólitos e murundus* nº 4; 2019.



Legenda: *Otólitos e murundus* nº 4; 2019; em *acumulonimbus*, fotomontagem; 110 X 165 cm ou 40 x 60 cm.
Fonte: O autor.

Interessei-me em usá-las como elementos. Concebendo que aquelas formações se situavam nas tēmporas dos animais as fotografei e iniciei minhas tentativas de montagens no computador. Lidando com questões relativas à temporalidade, associei a relação dos vocábulos *tempo* com *tēmporas*. Agreguei ainda a possibilidade de tratar o termo *tempo* o relacionando com as palavras *temporal* ou *temporais* como que numa radicalização poética sobre a expressão.

Uma ideia que me veio foi a de associar os *ossos* (então ainda achava que eram ossos) com nuvens e integrá-las a uma paisagem chuvosa. Percebi que uma ambiguidade se despontaria ali: fariam referências imagéticas a nuvens com suas características de entes instáveis na natureza; contudo, enquanto vestígios de vidas pré-existentes, aqueles *ossos*,

elementos que vivenciaram processos intensos e dinâmicos estavam agora em estado de passividade, atualmente se oferecem como coisas estáticas (imutáveis).

Reverendo imagens que tenho em meus arquivos, me deparei com as fotografias de cachoeiras, realizadas em viagem que fiz pelo interior do Estado de Minas Gerais no ano de 2019. Cabiam leituras das fluências das águas como chuvas torrenciais. Lembrei-me inclusive dos vídeos que então há algum tempo haviam sido expostos no SESC da Paulista, em São Paulo, do artista americano Bill Viola. Recordei-me também de uma antiga pintura de minha autoria chamada *O Piano*, de 1996.⁴² As verticalidades dos quadros tanto nos vídeos do artista norte-americano como na minha pintura sugeriam visualmente a ideia de fluidez, o que eu pretendia assinalar. Partindo de ou integrado a corpos ou a partes sólidas de corpos tencionavam-se relações com ondas aquosas ou sonoras. Imaginando estrutura similar realizei o primeiro trabalho dessa série que chamei de *Têmporas em Temporais*. Recortei as fotografias dos tais *ossos*, retirando-os de qualquer contexto e os inseri num fundo construído através do espelhamento de jatos d'água da cachoeira. Seguindo o conceito imaginado, esses *ossos* postaram-se como nuvens, contradizendo a solidez de suas formações. Também de maneira dicotômica, a fluidez das águas que surgiam ao fundo, pelos artifícios da fotografia tornara-se estática, desqualificando-a aparentemente como líquida. A dinâmica na imagem apenas se processa no entendimento do observador, ou em leituras interpretativas.

⁴² Bill Viola, artista norte-americano nascido em 1951. Me refiro aos trabalhos desse artista de título “A Ascensão de Tristan”, 2005; *Ocean Without a Shore*, de 2007 e “Nascimento Invertido”, de 2014. Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bill_Viola , <https://www.youtube.com/watch?v=eTakwOpWqG4> , <https://blog.bemglo.com/bill-viola-no-sesc-paulista/> . Acesso em:: 07/11/2019.

Figura 210 - de Bill Viola *A Ascensão de Tristan*, de 2005 e *O Piano*, pintura de Eduardo Mariz, 1996.



Legenda: Frame do vídeo de Bill Viola *A Ascensão de Tristan*, de 2005. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Gqf_cuDf9qI. Acesso em: 21 fev. 2020.

O Piano, pintura de Eduardo Mariz, 1996, mista sobre tela, medidas 240 x 120 cm. Fonte: O autor.

Figura 211 - *Têmporas em Temporais* nº 01; 2019.



Legenda: *Têmporas em Temporais* nº 01; 2019; em *acumulonimbus*, impressão de fotomontagem digital; medidas: 214 x 110 cm. Fonte: O autor.

Soube depois, pesquisando sobre os referidos *ossos*, que na verdade trata-se de concreções de carbonato de cálcio presentes dentro de câmaras no aparelho vestibular do ouvido interno dos vertebrados. Têm a função de controlar o equilíbrio dos corpos dos animais. Chamam-se otólitos. Aprofundando-me descobri que essas formações possuem relações estreitas com entendimentos acerca das medições do tempo. Os otólitos permitem avaliar a idade de um peixe, uma vez que são formados em camadas distinguíveis. Como nas medições das idades das árvores, através das observações dos anéis ou camadas de formação em cortes transversais nos caules das plantas, os otólitos também possuem seus números dessas camadas associáveis a ciclos de crescimento do animal. Essas *pedras* possuem também uma atribuição mística e teriam poderes curativos. Segundo tradição popular, na Franca do Século 16, chamavam-se *pedras de cólica* e eram usadas como uma espécie de amuleto para prevenir ou curar cólicas renais.

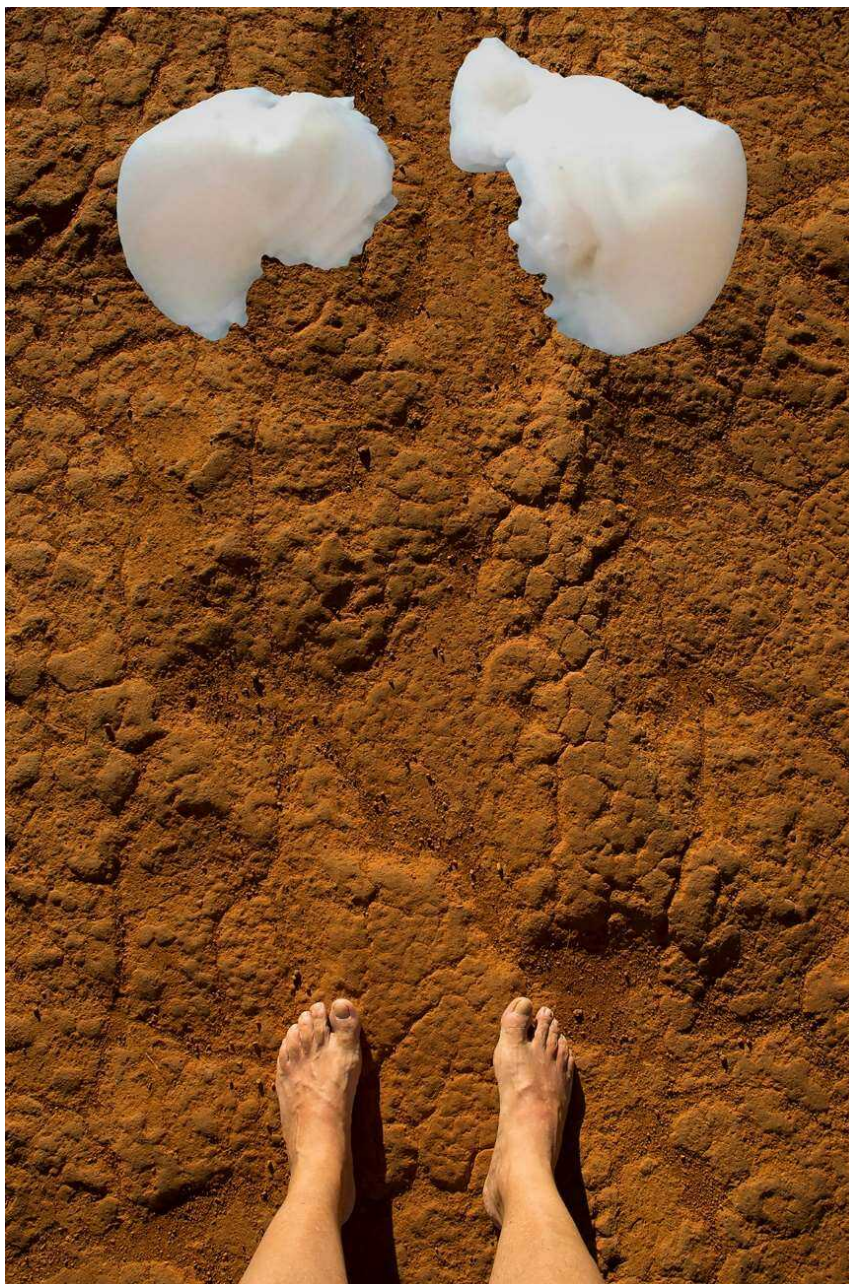
Segui assim desenvolvendo outros trabalhos em montagens fotográficas onde essas peças chamadas otólitos funcionaram como vestígios perdidos de vida, de existência, de processos, mas que agora estariam na condição de imutável. Estáticas, as formações sugerem imobilidade e imanência que, por sua vez, se postam em oposição ao resto da composição. As segundas fotografias nas imagens oferecem elementos que, a não ser por estarem fotografados, sugestionam processos em curso. Assim, apliquei os otólitos como entes onipresentes, apresentando-se em contextos fluídicos como que zelando pelos *equilíbrios* necessários aos arquétipos vinculados às existências.

Ampliando as possíveis contextualizações, além das águas correntes, observei em outro grupo de fotografias também colhidas na viagem à Minas, nas quais registrei certo grupo de formações de cupinzeiros na Serra da Canastra.

Cupinzeiros são também chamados de termiteira, termiteiro, murundu ou outras denominações relacionadas às regiões ou a tradições culturais. Possuem características que me interessam e aplicáveis de maneira análoga a sociedades ou a grupos sociais.

O princípio adotado inicialmente relativo às correntes de água seria também aplicável às colônias de cupins, como os pés fincados num começo de caminho, na imagem abaixo. Exemplos daquilo que se move (ou que está na iminência de) diante de nossos olhos. Contudo, sobre todo esse fluir as dualidades se fecham na atemporalidade da fotografia enquanto meio, com sua temporalidade cristalizada, e se propaga como constante e eterna presença.

Figura 212 - *Têmporas em Temporais* s/n; 2019.



Legenda: *Têmporas em Temporais* s/n; 2019; para *acumulonimbus*, impressão de fotomontagem digital; 110 x 73 cm. Fonte: O autor.

Especificamente sobre o grupo de trabalhos construídos usando as imagens dos cupinzeiros, sugere modelos onde da mesma maneira são recortadas imagens fotográficas desses otólitos. Esses recortes são inseridos digitalmente sobre outras fotografias que têm como objeto retratado os referidos cupinzeiros da Serra da Canastra. Tidos por vezes como pragas,

combatidos na manutenção de pastagens pelo agronegócio, esses termiteiros são como sociedades que naturalmente se reorganizam, resistindo a constantes lutas do homem ou de intempéries diversas. Através das montagens as concreções se postam a pairar como que zelando pela harmonia observada nas colônias dos insetos.

As ambiguidades entre os elementos são notadas através do confronto entre uma aparente dinâmica daquilo que no mundo visível é estático e de uma aparente estaticidade do que é dinâmico. Sugere-se assim a formação de corpos dicotômicos, como que remetendo a figuras totêmicas.

Figura 213 - *Otólitos e murundus* n° 1 e n° 2; 2019.



Legenda: *Otólitos e murundus* n° 1 e n° 2; 2019; para *acumulonimbus*, fotomontagem impressa; 110 X 90 cm (cada). Fonte: O autor.

Figura 214 - *Otólitos e murundus* nº 3; 2019.



Legenda: *Otólitos e murundus* nº 3; 2019; para *acumulonimbus*, fotomontagem; 110 X 165 cm ou 40 x 60 cm. Fonte: O autor.

Assim surgiu a série *Otólitos e murundus*.

192. *Além do Horizonte de Eventos* - Considerando termos a fotografia como elementar na compreensão de movimento e agente promotor de movimentos assimiláveis, onde sustentamos a premissa mínima de duas referências para apontar um segmento, seria possível a partir de apenas uma imagem fotográfica se orientar um movimento na sua completude?

Proponho que sim, mas no que seria outra forma de *assemblage* ou montagem: não entre dois objetos ou duas fotografias, mas sim onde acontece o assentamento de uma imagem com uma ação.

Somente na ação combinada com a imagem, seria possível entender um movimento como tal. Talvez movimentos existam apenas a serem intuídos, e assim percebidos em todo seu aspecto de imanência. Não movimentos perceptíveis pelos olhos, mas sim pela aludida intuição.

Assim adentramos aos trabalhos do grupo Além do Horizonte de eventos. Proponho planos onde talvez, incertezas, se acentuem procurando reorganizações em sentidos ampliados.

Imersos na enxurrada de questionamentos sobre fatos ou falsidades daquilo que circula no ciberespaço e nos meios jornalísticos, caberia uma reflexão acerca do próprio conceito sobre o mundo visível. E teríamos talvez nas verdades do sensível as últimas inquestionáveis, ainda que limitada a universos pessoais.

Em que isso envolve a fotografia? Em termos técnicos temos que aquilo que nos mostram as fotografias, de fato aconteceu. A despeito de ser uma situação espontânea ou encenada, servindo a um trabalho documental ou artístico, aquilo captado por uma lente, de fato esteve ali diante dela. Por esse princípio aquilo que é apresentado numa fotografia, tendenciosamente seria aceito como verdade.

Contudo, retornando aos comentários que já constam desta tese, pouco depois de inventada a fotografia perdeu seu pretenso atributo de sempre produzir imagens verídicas do mundo. A intermediação entre a captura e a imagem é atravessada pela intenção do fotógrafo, e isso logo se evidenciou. Viabilizou-se, contudo, por esse mesmo princípio, o desenvolvimento da fotografia como meio artístico.

Os trabalhos da linha que aqui apresento versam com constatações poéticas acerca das relações entre as verdades condicionadas ou normatizadas pelo homem, as verdades da natureza e as verdades da arte; não por acaso usando o meio da fotografia.

Assim, continuo propondo que compreender a fotografia como arte é situá-la num campo onde as verdades do sensível dialoguem com a ideia de uma ação performática do fotógrafo. Haverá

de ser enaltecidos fatores extraquadro-imagético que conduzam o observador a adentrar em referências para enfim manifestar suas verdades: aqui, as verdades da arte.

Na astronomia, o termo *Horizonte de Eventos* se refere ao limite que circunda os buracos negros, a partir do qual nada (nem mesmo a luz) escapa da violenta atração magnética. Áreas onde as leis da física como as conhecemos não são aplicáveis. Teríamos então verdades questionadas?

Seguindo esse entendimento, arrolou trabalhos de duas séries do grupo *Além do Horizonte de Eventos*: séries essas intituladas *Síndrome de Hipogrifo* ou *O porquê de equinos e aves nunca se deitarem* e *Mulas sem cabeça*.

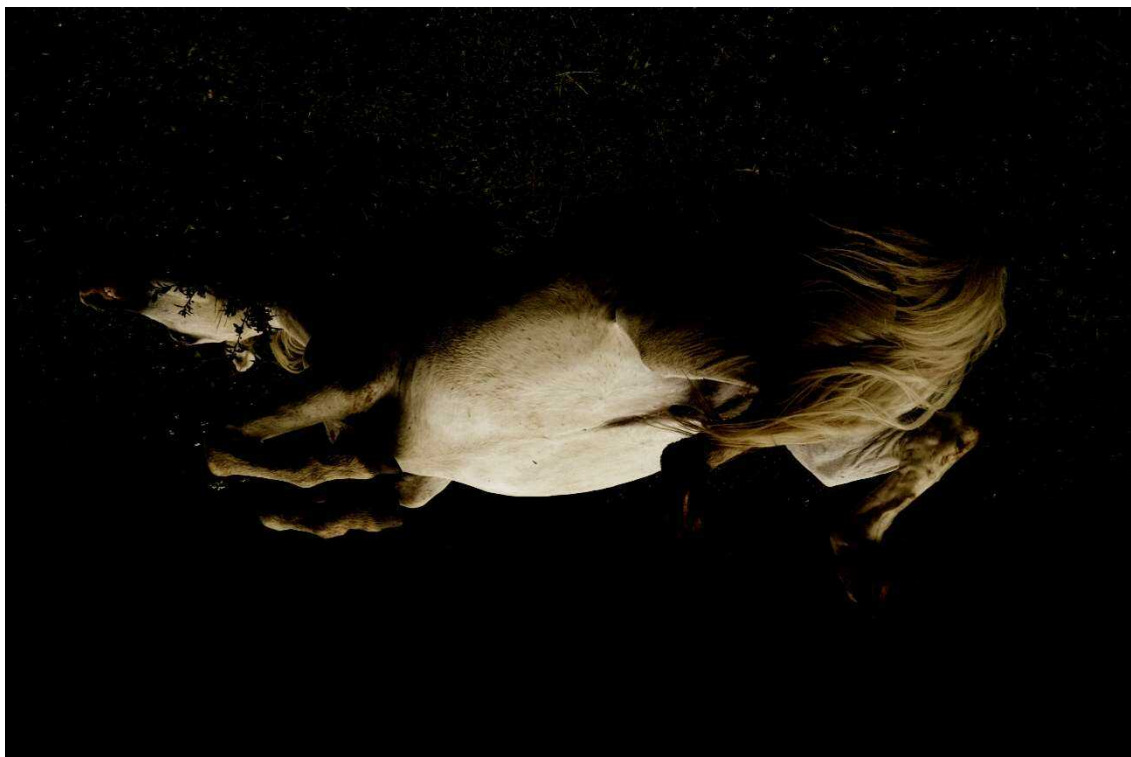
Diferente dos outros grupos de imagens fotográficas recentes apresentados nesta tese, as do grupo *Além do Horizonte de Eventos* não sofreram manipulações, sendo integrados por fotografias simples e avulsas. Apenas algumas da série *Síndrome de Hipogrifo*, que tiveram suas polaridades invertidas ou sofreram alguns cortes. Na série das *Mulas Sem Cabeça* o aspecto intocado foi radicalizado, exatamente por tratar questões do crível. As incluí como exemplos do processo *acumulonimbus* por proporem montagens imagéticas que se processem em lugares externos à própria materialidade da imagem. Montagens que se radicalizem por se estruturarem no discurso ou na ideia. Montagens ou assemblages que aconteçam em outros sítios que não em aspectos formais ou técnicos. Ou seja, que aconteçam entre a imagem autônoma e uma ação (ou não ação) sobre ela.

Figura 214 - *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem nº 3*; 2019.



Legenda: *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem nº 3*; 2019; fotografia digital impressa; medidas: 110 x 182 cm ou 20 x 30 cm. Fonte: O autor.

Figura 215 - *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem* nº 4; 2019.



Legenda: *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem* nº 4; 2019; fotografia digital impressa; medidas: 110 x 182 cm ou 20 x 30 cm. Fonte: O autor.

Galope inverso. Égua como água-nuvem.

Flutuante massa possível no imaginário, construção de imagem.

Um não-haver-o-tempo em instantes imersos em espaço. Lugar onde o em cima e o embaixo são convenções e ideais de escalas a serem revistas. Dimensões Alquímicas, Anímicas, Arquetípicas. Embate do corpo com o chão, salto para mediações geofísicas.

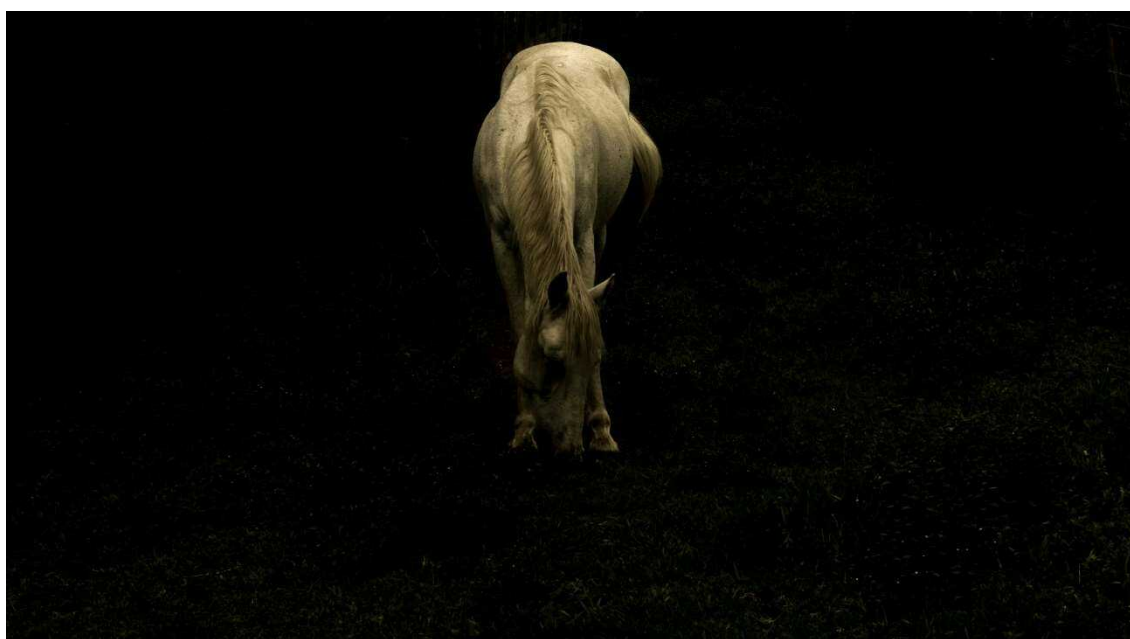
A série *Síndrome de Hipogrifo* fala da observação de corpos em embates metafísicos, superando as convenções sobre massa, gravidade e horizonte nas leituras de imagens.

A partir da crença popular de que cavalos e éguas nunca se deitam criei o grupo de seis imagens compreendidos por *Síndrome de Hipogrifo*. Nele procurei tecer poética que viesse a provocar um vislumbre através de uma crítica sutil sobre uma pretensa eficiência acerca das imposições da vontade do homem à natureza. A polaridade de algumas fotografias desse grupo

foi invertida de maneira que o animal registrado sempre apareça de pé. Em momentos flutua num galope como uma nuvem. Assim percebemos díspares conceitos de verdade nessas fotografias. Só fotografamos aquilo que existe: a égua existe de fato. A égua não aparece deitada, ainda que observemos a falácia descarada das fotos invertidas. A égua voa.

A figura mitológica do híbrido animal Hipogrifo (misto de cavalo, ave e felino) poderia estar a nos dizer algo sobre aspectos que distintas espécies de animais possuem em comum. A ideia de que pássaros nunca se deitam, tal qual os equinos os colocariam como parentes? Poeticamente, contudo, semelhanças podem complementar limitações em imaginários híbridos, onde, por fim, verdades artísticas se estabelecem. Animais alados como Hipogrifo ou Pégaso voam. São equinos e são pássaros. Aquilo que seus originários possuem em comum, se complementam no mito: como um homem poderia cavalgar numa águia?

Figura 216 - *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem* nº 1; 2019.



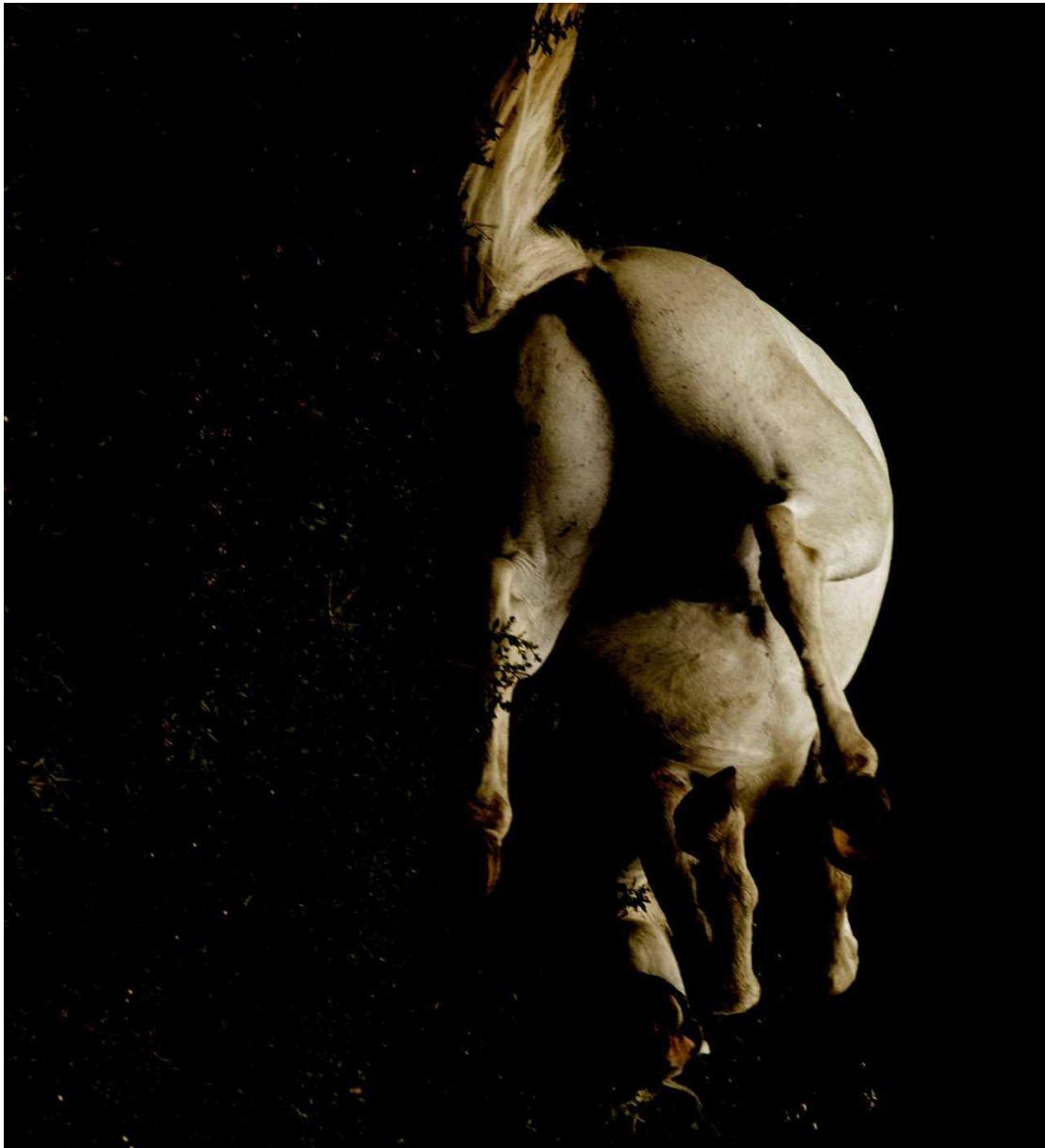
Legenda: *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem* nº 1; 2019; fotografia digital impressa; medidas: 110 x 199 cm ou 20 x 30 cm. Fonte: O autor.

Figura 217 - *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem nº 2; 2019.*



Legenda: *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem nº 2; 2019; fotografia digital impressa; medidas: 158 x 110 cm ou 30 x 20 cm. Fonte: O autor.*

Figura 218 - *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitam nº 5; 2019.*



Legenda: *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê equinos e aves nunca se deitam nº 5; 2019; fotografia digital impressa; medidas: 121 x 110 cm ou 30 x 20 cm. Fonte: O autor.*

Figura 219 - *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê de equinos e aves nunca se deitarem* nº 6; 2019.



Legenda: *Síndrome de Hipogrifo ou O porquê equinos e aves nunca se deitam* nº 6; 2019; fotografia digital impressa; medidas: 110 x 165 cm ou 20 x 30 cm. Fonte: O autor.

As fotografias da égua foram tiradas numa caminhada pelas matas de um lugarejo chamado Matutu, no interior do Estado de Minas Gerais. Estava no crepúsculo e já bem escuro, mas a pelagem da égua era tão branca que parecia ter luz própria. Viabilizou assim o contraste. Foi uma surpresa, pois aparentemente estava desgarrada e ficou rolando no chão diante de mim.

Figura 220 - *Mulas sem Cabeça* nº 1; 2019.



Legenda: Eduardo Mariz; *Mulas sem Cabeça* nº 1; 2019; fotografia impressa; dimensões variáveis.
Fonte: O autor.

No mesmo lugar, Matutu, me hospedei na casa de um ex-colono de uma fazenda desativada. Um local longe de tudo, bom para questionar certas convicções. Lugar para se repensar. Ao acordar percebi que um grande grupo de mulas rodeavam a casa. Por vezes colocavam as cabeças para dentro pelas janelas e portas, em outras deixavam apenas seus

corpos aparentes nas frestas. Fiz a série de fotografias *Mulas sem cabeça* indagando-me se naquele lugar coisas tão inimaginadas seriam possíveis.

CONCLUSÃO

193. Que reste clara a observação de que nada do que sustento aqui o faço como coisa definitiva: ainda existem caminhos a serem percorridos, sentidos a serem abarcados. Através de meus trabalhos aqui apresentados, espero ter tornado nítidas as possibilidades que defendo nesta tese e que despertem possibilidades, reflexões e não convicções, cumprindo-se, assim, o que nos convoca a arte neste momento e nos que estão por vir.

194. Receio quanto a aceitabilidade de meus trabalhos não mais existe. Compreendo que fazer arte é compartilhar universos, fomentando que esses se propaguem através de sensações. Interessa saber a quem chama à transformação nossos universos e se esses são dignos de despertar afeições.

195. Ainda assim, fiz perguntas sobre a ideia de minha pesquisa para esta tese a três amigos artistas, que entendo lidar com questões próximas às minhas. Apenas um me respondeu a tempo de inserir seus relatos nesta escrita. Foi Frederico Dalton, artista e pensador carioca, criador do projeto *Galeria Transparente*, no Rio de Janeiro.⁴³

196. Transcrevo a seguir os diálogos pelas trocas de e-mails, tendo tido a liberdade de intercalar falas para observações e comentários, conforme abaixo:

Oi Fred!!! Seguem as perguntas. Não tem pressa para responder. Você pode tanto concordar como discordar do meu entendimento. Ambas as posições são muito válidas e bem-vindas. Beijo enorme e obrigado sempre! Edu.

Minha pesquisa para o doutorado, Fred, envolve colher entendimentos que qualifiquem as ações do fotógrafo/artista como atos performáticos artísticos. Isso eu desenvolvo a partir de duas constatações históricas, dentre outras:

Uma seria a da leitura como performance (ou como a primeira fotoperformance) do autorretrato fotográfico de Hippolyte Bayard (francês, experimentador dos processos

⁴³ A Galeria Transparente é uma galeria virtual para arte e performance criada pelo artista e fotógrafo carioca Frederico Dalton (Rio de Janeiro, 1960) no dia 27 de julho de 2014 como página do Facebook. No campo da arte digital, a Galeria consiste na montagem de trabalhos de arte sobre uma mesma imagem: um trecho da calçada da Rua da Glória, no Rio de Janeiro... Disponível em https://www.facebook.com/pg/galeriatransparente/posts/?ref=page_internal
Acesso em: 22/01/2020.

incipientes da fotografia), no qual posou como morto em protesto à concessão dos créditos pelo "invento" da fotografia a Daguerre, no ano de 1839. A segunda consiste na observação de que, ao agregar ao "objeto obra" sua ação, colhendo um elemento do cotidiano e o inserindo num espaço expositivo, Duchamp, com a *Fonte*, de 1917, estaria abrindo caminho para o que viria a ser a modalidade da performance artística e, ao mesmo tempo, agindo como faz um fotógrafo (capturando ou fazendo recortes no cotidiano e compartilhando sua observação ao evidenciá-la).

Construir falas com o que se colhe do cotidiano revela-se como primazia nos discursos da arte dita contemporânea. A fotografia é mídia perfeitamente adequada a tal contexto, uma vez que seus "mecanismos" fazem exatamente isso. Direcionada para a arte, a produção de fotografias demanda condutas alheias ao programa básico operacional das câmeras (Flüsser), pleiteando experimentos no que representa o primeiro aparelho da era pós-industrial, extrapolando sua função pragmática. Para tanto, a ação do fotógrafo haverá de se evidenciar, sendo aí que a associa à ideia de performance artística.

Perguntas:

(a) Você acha possível o entendimento da ação do fotógrafo/artista como performance artística?

(b) Eu observo inúmeros pontos em comum entre as atividades da *Galeria Transparente* e o entendimento acima descrito. Sem pretender elencar todas as possibilidades de atuação, temos na *Galeria Transparente* caminhos que envolvem a pós-fotografia, a relação da performance física com seus desdobramentos pelas redes sociais e a própria estruturação inicial do projeto vinculada a imagens no ciberespaço. Como você vê esses três braços da Galeria

Transparente?" **Respostas de Frederico Dalton à primeira questão [Questão: você acha possível o entendimento da ação do fotógrafo/artista como performance artística?]**

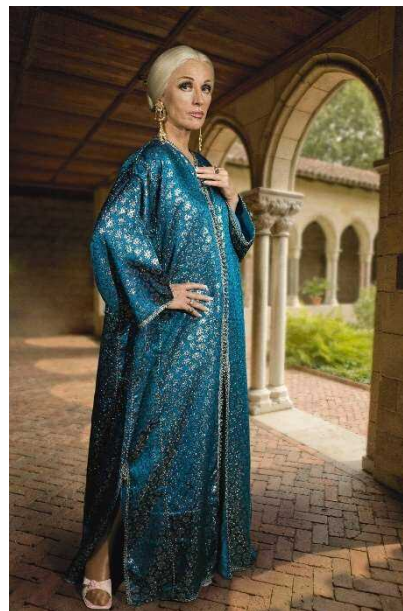
Tudo vai depender do que o artista pretende alcançar. Se seu objetivo é um resultado **final** (importante grifar a palavra **final**) mostrando a conclusão de um processo, ou um registro (fixação) de um recorte do mundo exterior ao artista, ou mesmo um autorretrato elaborado nos moldes de, por exemplo, Cindy Sherman, a ação do fotógrafo não terá sido performática, na minha opinião.

O trabalho de Cindy Sherman é interessante nesta discussão, pois, embora sua caracterização como personagens envolva um processo próximo ao cênico/filmico/teatral (o que o aproximaria de uma "performance", no sentido original, em inglês, do termo), o objetivo da artista é a confecção de uma fotografia definitiva, uma imagem pronta a ser apresentada ao espectador. O processo até se chegar até esta imagem final não é mostrado. Cindy Sherman mostra resultados e não processos. As mulheres vistas em suas fotos são, mas também não são Cindy Sherman. Numa performance, a identidade do artista é, pelo menos para si próprio, muito mais afirmativa.”

Comentário meu diante da resposta de Frederico Dalton à primeira parte da reposta à primeira questão:

Verdade! Frederico abordou um ponto vago daquilo que sustento. Para uma leitura efetiva de uma ação fotográfica como performance, seria necessário conhecer-se o processo. Cindy Sherman não divulga seus processos, ainda que de maneira específica para cada trabalho. Mas trago algumas considerações aqui. A proposta de Sherman, enquanto abrangência do trabalho é conhecida ou, no mínimo, conhecível. Realmente entendo que apresente o que seriam seus personagens ou aquilo que seriam faces de sua personalidade externadas. Isso já seria um processo a ser assimilado. Contudo ali e no caso também de outros eu entendo que os processos não sejam aceitos como único e exclusivo do artista. Estamos lidando com arte e arte envolve acessos às obras a partir de laços de afeições pessoais. É importante que a vivência diante de uma obra seja o compartilhamento e as trocas entre as vivências do observador e do artista. E seria a tudo isso que eu chamo de processo. O esquema que sugiro seria mais ou menos assim: diante da obra de Cindy Sherman, eu, como observador, o que enxergo ali que me faz entender o processo de Cindy Sherman? Mas tenho que concordar e admitir a pertinência das ponderações trazidas por Fred, enquanto se promove um contemplar espontâneo.

Figura 221 - Cindy Sherman, imagens de trabalhos.



Legenda: Cindy Sherman – imagens de trabalhos. Fonte: Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/the-untitled-film-stills-as-fotos-de-cindy-sherman/> Acesso em: 19/02/2020.
Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154> Acesso em: 19/02/2020.

Cindy Sherman parece construir situações com elementos tão característicos de determinados segmentos sociais que, a partir de suas imagens somos impelidos a conhecer esses outros talvez ocultos em nós, mas plausíveis em nossas mentes, considerando ser verdade que captamos aquilo que nos afeiçoamos e nos afeiçoamos com aquilo que nos identificamos.

Seguindo...

Em oposição a esta postura, eu citaria o alemão Klaus Rinke (1939) e o austríaco Arnulf Rainer (1929) como fotógrafos performáticos. São artistas cujas obras me impactaram muito em minha juventude e fico feliz em saber que hoje, no momento em que escrevo isto, eles ainda estão vivos, o primeiro com oitenta e o segundo com 90 anos.

No trabalho dos dois a fotografia é "mero" registro de uma ação performática, compartilhamento de uma transitoriedade, plano aberto à interferência permanente, replicável por qualquer um.

Enquanto o parâmetro seguido por Cindy Sherman são os *stills* cinematográficos, os retratos da história da arte e da imprensa, o foco de Rinke e Rainer é sua própria condição humana, o *pathos* de seus **próprios** corpos, sua vulnerabilidade. Para isso o primor técnico da

fotografia é irrelevante. São imagens tecnicamente muito simples, no caso de Rainer, muitas vezes feitas em cabines de fotos 3 x 4. Em Rinke, sempre em preto e branco, mínimas, reduzidas.

Eu seus trabalhos, a performance é uma ação com o corpo do artista exposto como instabilidade, rascunho, como suporte, porém visível em sua personalidade/individualidade. Em Cindy Sherman o corpo está (genialmente) travestido. Em Rinke e em Rainer ele está ludicamente mantido.

Comentário meu diante da resposta de Frederico Dalton à segunda parte da resposta à primeira questão:

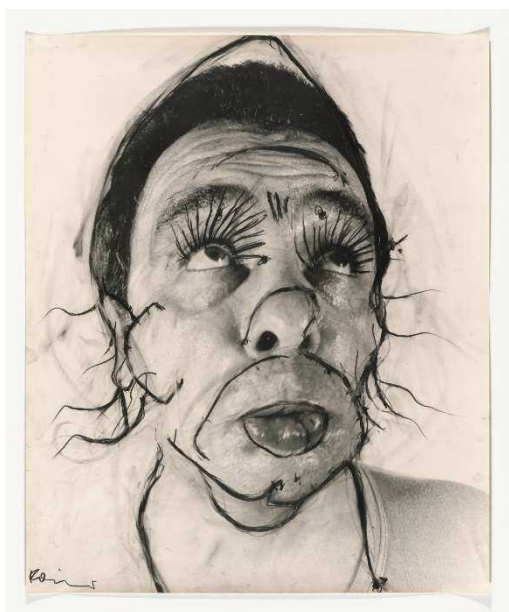
Nos trabalhos dos artistas Klaus Rinke e Arnulf Rainer, percebo sem dúvida evidências maiores de seus processos. Fica claro que ambos se voltam para suas vivências, suas pessoas, enquanto Sherman para os mecanismos que constroem as pessoas. Rinke parece partir de performances e seus trabalhos com os que tive contato parecem registros de performances ou talvez de fotoperformances. A fotografia entra em seu trabalho exatamente como meios de reproduzir as ações, o que estaria mais próximo de uma leitura direta daquilo que sustento como possibilidade. Os exemplos que colhi de Rainer o coloca, talvez, a meio termo entre Rinke e Sherman. Mas por realizar de interferências sobre retratos (autorretratos), demonstra também de maneira mais expressa sua ação. Adota a fotografia como seu corpo, e sobre esse pratica a ação.

Figura 222 - Klaus Rinke, imagens de trabalhos.



Legenda: Klaus Rinke – imagens de trabalhos. Fontes: Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/23925441744534899/?lp=true> . Acesso em: 19 fev. 2020. Disponível em: <https://www.kicken-gallery.com/artists/klaus-rinke> Acesso em: 19 fev. 2020.

Figura 223 - Arnulf Rainer, imagens de trabalhos.



Legenda: Arnulf Rainer – imagens de trabalhos. Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/35324> Acesso em: 19 fev. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/category/Artist/Arnulf-Rainer-407007109377482/> Acesso em: 19 fev. 2020.

Resposta de Frederico Dalton à segunda questão [Questão: Eu observo inúmeros pontos em comum entre as atividades da *Galeria Transparente* e o entendimento acima descrito. Sem pretender elencar todas as possibilidades de atuação, temos na *Galeria Transparente* caminhos que envolvem a pós-fotografia, a relação da performance física com seus desdobramentos pelas redes sociais e a própria estruturação inicial do projeto vinculada a imagens no ciberespaço. Como você vê esses três braços da *Galeria Transparente*?]:

Estou plenamente consciente sobre a inserção da *Galeria Transparente* no contexto da pós-fotografia.

Hoje em dia, a fotografia perdeu sua materialidade e sua suposta essência para se tornar imagem fluida ("líquida?") e adaptável a inúmeros tipos de tela e suportes, produzida com ou sem câmera, descartável, sem autoria. A *Galeria Transparente* busca antes de tudo atuar como fluxo, tal como a imagem digital é um fluxo elétrico e a própria revolução digital se instala em nossas vidas como um fluxo que não sabemos aonde vai nos levar.

Meu trabalho como artista sempre foi uma constatação da insuficiência dos meios e suportes "puros". Em minhas instalações articulei objetos e projeções, interfeiri sobre imagens por meio de mecanismos e desconstruí a experiência da concepção e da percepção do fotográfico como pude. Esta é uma atitude tipicamente pós-moderna, eu sei. Sou produto do meu tempo. No pós-modernismo nenhum meio permanece 'sagrado'.

E a *Galeria Transparente* é uma continuidade desta atitude, ao misturar o digital e o performático, ambas manifestações sendo também baseadas em fluxos.

Sobre Duchamp: É impossível encontrar um campo das artes plásticas onde não tenha sido plantada uma semente *duchampiana*. Mas na minha opinião não é "A Fonte" que lança as questões mais pungentes relativas ao ser fotográfico (e pós-fotográfico), esta pessoa que somos nós e para quem a vida só vale a pena se for fotografada (aliás, hoje em dia, se for compartilhada numa rede social). Na minha opinião, as obras de Duchamp que detectam, definem e criticam o ser fotográfico são o Nu descendo uma escada e todas as imagens do próprio artista, seja como *Rose Selavy*, como rosto esculpido em espuma ou simplesmente como jogador de xadrez. Neste caso, o que está em jogo é a definição do que seria uma imagem, a fragilidade do conceito de verdade, o absurdo da glorificação da técnica e dos resultados prontos e finais. O *Nu descendo a escada* é um questionamento sobre o próprio ato de enxergar e de compreender

o que se vê, enquanto que Rose Selavy é o questionamento da autoridade dos conceitos. São obras performáticas *avant la lettre*.

Comentário meu diante da resposta de Frederico Dalton à segunda questão:

Pertinente pensar em Duchamp também como um fotógrafo. Certamente cabem ressonâncias entre tudo que fez e a produção de arte contemporânea. O exemplo trazido por Frederico, *Rose Selavy*, entre os trabalhos de Duchamp estaria mais afeito ao processo fotográfico, sem dúvida. Talvez também aos processos performáticos, considerando ser uma ação como motivações mais claras que o episódio da *Fonte*. Contudo, apenas reforço a ideia do urinol como um exemplo do que a ação do artista serve a formatar um trabalho que sem o conhecimento da ação, talvez não se configure como obra. Indo além e repetindo, na *Fonte*, Duchamp teria agido exatamente como faz um fotógrafo: trouxe um recorte do cotidiano a ser significado num ambiente afeito ao sensível.

Mas tudo aqui é um processo. Como disse, arte contemporânea seria uma maneira de compreender onde nada é definitivo e tudo pleiteia uma nova construção e te convoca a ser o autor dessa.

.....
Pois bem, enfim: uma história de questões, de paixões e de experimentos se quis aqui trazer!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Aby Warburg and the nameless science (1984). *In*: AGAMBEN, G. *Potencialites*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

AGAMBEN, G. Elogio da profanação. *In*: AGAMBEN, G. *Profanações*. [S.l.]: Bomtempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, G. Sobre o que podemos não fazer. *In*: AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

ARGAN, G, C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARNHEIM, R. *Espaço*. *In*: ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora*. 10. ed. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ASSEMBLAGE. *In*: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Assemblage>.
<http://cean2d.blogspot.com/2010/10/assemblage.html>.

AUGÉ, M. Dos lugares aos não-lugares. *In*: AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BACHELARD, G; *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 199 p. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ohu-3gLS5fk05eDap_ZbHzdpyuw7AqLo/view.

BAIO, C. *Máquinas de imagem*. PDF disponibilizado em curso de Antônio Fatorelli. Escola de Comunicação da UFRJ, 2018.

BARILI, A, O. *Dicionário 28: léxico e enciclopédico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora CODEX, 1970.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães [7. ed.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso* – ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, G. O erotismo na experiência interior. In: BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, G. El trabajo y el juego. In: BATAILLE, G. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

BELTING, H. *Contemporary art as global art - a critical estimate*, 2012. Disponível em: <http://www.xzine.org/rhaa/2012/11/29/contemporary-art-as-global-art-a-critical-estimate/>

BELTING, H. Meio – Imagem – Cuerpo. In: BELTING, H. *Antropologia de la imagen*. Buenos Ayres: Katz, 2009.

BELTING, H. La transparencia del medio. In: BELTING, H. *Antropologia de la imagen*. Buenos Ayres: Katz, 2009.

BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e prefácio: Márcio Seligmann-Silva; tradução: Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

BERGSON, H. Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro. In: BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio para a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves; São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLTER, D. *Remediation*. PDF disponibilizado em curso de Antônio Fatorelli. Escola de Comunicação da UFRJ, 2018.

BUCHLOH, B, H, D. Atlas de Gehard Richter, o arquivo anômico. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 19, 2009.

BUCHLOH, B, H, D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 7, 2000.

BÜRQUER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

BURKE, P. *Iconografia e iconologia*. Visto y no visto. Barcelona: Editorial Critica, 2001.

CASTORIADIS, C. *Encruzilhadas do Labirinto V: feito e a ser feito*. Rio de Janeiro: DPA, 1999.

CASTORIADIS, C. Fenêtre sur le Chaos. In: CASTORIADIS, C. *Fenêtre sur le Chaos*. Paris: SDeuil, 2007.

CASTORIADIS, C. Imaginação, imaginário, reflexão. In: PEREIRA, L. C. B.; MOTTA, F.C. P. (org.). *Feito e a ser feito: as encruzilhadas do labirinto V*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999b.

CAUQUELIN, A. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COLI, J. *Fotografia, o tempo e a morte*. Disponível em:
<https://www.studium.iar.unicamp.br/37/07/index.html>

DOS SANTOS, R, C. Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil. In: DOS SANTOS, R, C. *Arte-escrita-vida-pensamento-clínica – Tratos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; FAPERJ, 2015.

DOS SANTOS, R, C. *No contemporâneo: arte e escrituras expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; FAPERJ, 2011.

DANTO, A. *O abuso da beleza*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.

DELEUZE, G. *Imagem e movimento*. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-Gilles.-Cinema-a-imagem-movimento1.pdf>

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Percepto, afecto e conceito. In: DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DICHTCHEKENIAN, N. *Contribuições da reflexão de Gaston Bachelard para fenomenologia clínica*. Palestra proferida por Nichan Dichtchekian, psicólogo e professor de Fenomenologia e Psicologia Fenomenológica na PUC-SP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QPFGvuY8c_A

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. 1, ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. Knowledge: Moviment (The Man Who spoke to butterflies) (1998). *In: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zones Books, 2007.

FATORELLI, A. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FER, B. Breton e Bataille. *In: FER, B. Realismo, racionalismo, surrealismo – a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FLÜSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. Disponível em: http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf.

FLÜSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. Disponível em: https://www.academia.edu/38609369/Filosofia_da_Caixa_Preta_Vil%C3%A9m_Flusser.

FLÜSSER, V. Imagem enquanto dinâmica do ocidente. *Cadernos RioArte*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, 1996.

FOSTER, H. O inconsciente ‘primitivo’ da arte moderna ou pele branca, máscaras negras. *In: FOSTER, H. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOSTER, H. *Compulsive beauty*. Massachusetts: MIT Press, 1993.

FOUCAULT, M. A prosa do mundo. *In: FOUCAULT, M. As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugal, 1966.

GERALDO DE BARROS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

GUMMING, T. *Qual a questão do índice?*. PDF disponibilizado em curso de Antônio Fatorelli. Escola de Comunicação da UFRJ, 2018.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Ed. 70, 2010. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Dissemtacoes/A_Origem_da_Obra_de_Arte.pdf

HOLMES, Brian. *Manifesto afetivista*. Disponível em: <https://vocabpol.cristinaribas.org/manifesto-afetivista/>

HOLLIER, D. *The dualist materialism of Georges Bataille*. No. 78. Yale: Yale French Studies, 1990.

HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contratempo; Museu de Arte do Rio, 2014.

JOSÉ Oiticica Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10674/jose-oiticica-filho>.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Disponível em: www.culturabrasil.org/ametamorfose.htm-livro.

KITTLER, F. *Mídias ópticas: curso em Berlim*, 1999. 1. ed. Rio de Janeiro: Contratempo, 2016.

KRAUSS, R. Fotografia e surrealismo. In: KRAUSS, R. *O fotográfico*. [S.l.]: Editora Gustavo Gili, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. (19496b). A eficácia simbólica. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LATOUR, B. Jamais fomos modernos – capítulos 1 e 2. PDF disponibilizado em curso de Antônio Fatorelli. Escola de Comunicação da UFRJ, 2018.

DA CUNHA, M, H, L. Kafka, por uma literatura menor – G. Deleuze e F. Guattari. In: VASCONCELLOS, Jorge; FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha (org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Editora UEL, 1997.

LISSOVSKY, M. Aspectos do clássico ao pôr-se fora do tempo. *In: LISSOVSKY, M. A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MAH, S. *El tiempo expandido*. PDF disponibilizado em curso de Antônio Fatorelli. Escola de Comunicação da UFRJ, 2018.

MARIZ, E. *Foto-assemblage - experimentos em fotografia*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas; OminiScriptum GmbH & Co. KG, 2015.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: London: University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MONDZAIN, M, J. A violência das imagens. *In: MONDZAIN, M, J. A imagem pode matar?* Lisboa: Editora Nova Veja, 2009.

MONDZAIN, M, J. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contratempo: Museu de Arte do Rio, 2013.

NIETZSCHE, F, W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

PAZ, O. André Breton ou a busca do início. *In: PAZ, O. Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PELBART, P, P. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PONGE, F. Tentative orale. *In: PONGE, F. Le grand Recueil Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961

RAMPLEY, M. Archives of memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's atlas. *In: RAMPLEY, M. The optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog, 1999.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. Se é preciso concluir que a história é ficção: dos modos de ficção. *In*: RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J.. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.

ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSEN, P. *Change Mummified*. PDF disponibilizado em curso de Antônio Fatorelli. Escola de Comunicação da UFRJ, 2018.

SAFATLE, V. *Circuito dos afetos*. São Paulo: Editora Autêntica, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. *A Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, F, L, E. Henri *Bergson*: intuição e duração. Palestra proferida por Franklin Leopoldo e Silva, livre-docente e doutor em Filosofia pela USP, onde também é professor de História. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIh2hQhArn4&t=1s>.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

STIMSON, B. Introduction. *In*: STIMSON, B. *The pivot of the world: photography and its nation*. Massachusetts: MIT Press, 2007. p. 1-58

VIRILIO, P. *Estética da desapareição*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ZIZEK, S. *Interrogando o real*. Organização Rex Butler, Scott Stephens. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.