



A PERFORMANCE PARA FOTOGRAFIA: RELAÇÕES, ENTRECRUZAMENTOS E DIMENSÕES HISTÓRICAS.

Joaquim Cesar da Veiga Netto. UFRJ/UNIFAP

RESUMO: Este trabalho aborda o uso da fotografia como ‘quadro-vivo’ na produção artística contemporânea. Parte do entendimento que tais fotografias envolvem ressignificações e atualizações de questões de dimensões históricas, e cuja compreensão da fotografia de ‘quadro-vivo’ passa pela ideia da fotografia ‘construída’ ou ‘encenada’. O percurso adotado no texto destaca algumas relações entre os trabalhos de artistas, criando um tímido entrecruzamento com a era pré-fotográfica dos séculos XVIII e XIX – época da pintura figurativa ocidental - manobra que não procura cunhar uma aproximação nostálgica dessas fotografias com a pintura -, mas ressaltar o fato de nessa pintura podermos encontrar uma maneira eficiente e consagrada de mencionar um conteúdo narrativo por meio da composição de adereços, gestos e do estilo ocidental de obra de arte.

Palavras-chave: fotografia construída; fotografia de quadros-vivos; performance para fotografia.

ABSTRACT: *This work approaches the use of photography in contemporary artistic production as a ‘living-picture’. Its starting point is the understanding that such photographs enclose resignifications and actualizations of questions of historical dimensions, and that the assumption of photography as a ‘living-picture’ goes through the idea of ‘constructed’ or ‘performed’ photography. The trajectory taken in the text puts some relations between works of artists in relief, creating a timid crossing with the 18th and the 19th centuries pre-photographic era – the age of western figurative painting. This manoeuvre doesn’t attempt to coin a nostalgic approach to paintings, but stresses instead an efficient and celebrated way of mentioning a narrative content.*

Key words: *constructed photography; living-picture photographs; performance for photography.*

As reflexões que proponho para o Simpósio - ‘Sistemas de Arte: relações, modos de exibição e visibilidade’ -, abarcam recortes de determinadas questões - de dimensões históricas -, que foram construídas no decorrer da minha pesquisa de tese¹. Como toda pesquisa, acredito que essa, também, criou meandros e excessos, que permitiram movimentos para além do meu objeto, e geraram resíduos teóricos importantes, que guardei para outros estudos – e, ainda, de forma precária, tento expandi-los no presente trabalho, que elaborei dessa maneira, como poderia ter

elaborado de muitas outras formas - caso recuasse ao início da proposta e recomeçasse a escrevê-lo.

A proposta inicial deste texto surgiu da inquietação que passei a sentir desde que comecei a ver a fotografia *Quando todos calam* (Ilustração 01), na Exposição *Convite À Viagem*², no Paço Imperial, na cidade do Rio Janeiro. A imagem de autoria da artista e perita criminal Berna Reale (1965)³ apresenta uma performance realizada no Mercado do Ver o Peso, na cidade de Belém (PA). Sobre esse trabalho, Miyada diz

“foi elaborado como evento a ser experimentado pelos passantes e também como cena a ser registrada pela fotografia. A mesa e a toalha branca foram montadas pela artista, que planejou longamente as condições para poder servir-se como banquete fictício aos urubus que habitam a região portuária, oferecendo-lhes tripas humanas durante as várias horas em que permaneceu deitada.”⁴

Embora essa fotografia possa exibir o possível *status* de registro daquela performance, serve, principalmente, como o desfecho da ação. Exposta numa das salas da mostra *Convite À Viagem*, a imagem - cuja primeira impressão do visitante era de uma típica cena de pintura -, não estava, apenas, como um documento ou subproduto do evento realizado na região portuária de Belém - cidade onde a artista reside e trabalha. A foto, na grande parede branca, mostrava-se contundentemente autônoma como obra de arte, e repleta de significado próprio. Dessa maneira, podemos dizer que a produção atual de Berna abrange, também, essas fotografias que criam alegorias e parábolas sobre os impasses do tempo presente -, imagens que são, também, registros de atos artísticos temporários. A violência no cotidiano das grandes cidades brasileiras tem sido o mote dessas fotos - imagens construídas sob o meticuloso planejamento da artista. Dessa maneira, passei a estabelecer certas relações dessa foto com trabalhos de outros artistas como: Jeff Wall e Melanie Manchot. Nesse sentido, ousei investigar suas relações com a composição pictórica que remontam o diálogo com a tradição dos ‘quadros-vivos’ do século XIX, e com a primeira performance para fotografia realizada por Bayard. Assim, percebi que tais relações estabelecem entrecruzamentos entre os campos da pintura e fotografia, que vem se redefinindo em momentos distintos na história da arte. A reunião das relações com outros artistas de gerações distintas proporcionou-me um mapa que permite traçar a ligação entre diversos pontos.



Ilustração 01: Berna Reale. *Quando todos calam*, 2009. Performance para fotografia. Dimensões 110 x 165 cm. Coleção da Artista.

Quando todos calam traz uma forma de narrativa, que dialoga de maneira próxima com a produção de alguns fotógrafos contemporâneos. Essa área da fotografia é descrita como fotografia de quadros (*tableau photography*), ou de 'quadros-vivos' (*tableau-vivant photography*), onde existe uma narrativa pictórica concentrada numa única imagem que conta, ou alude uma história. Dessa forma, apresenta uma relação direta com a era pré-fotográfica dos séculos XVIII e XIX - época da pintura figurativa ocidental. Contudo, essa relação não pode ser entendida como uma ação nostálgica do fotógrafo, mas o fato dessa pintura de entresséculos oferecer-lhe uma estratégia para materialização de uma poética -, isto é, a maneira eficiente e consagrada dessa pintura criar conteúdo narrativo por meio da composição de adereços, alegorias, gestos e do próprio estilo peculiar à obra de arte. Logo, se existe alguma semelhança da fotografia contemporânea com a pintura figurativa, deve-se mais a um entrecruzamento de processos que se ressignifica no tempo, e atualiza questões de um e outro campo, do que à tentativa de reviver nostálgicamente um período da arte.

O entrecruzamento entre o campo fotográfico e o pictórico, ainda que bastante visível em produções de períodos distintos, não podem ser analisados sem atentar para as intensões singulares que movem cada um deles. Esse entrecruzamento de processos, também, não deve ser entendido como interdisciplinaridade, ainda que seja um termo repetido na arte contemporânea, mas que talvez precise ser revisto, pois nesse nível de criação, não sei se ainda existe

algo de disciplinar. A coexistência do campo pictórico e fotográfico, na produção de alguns artistas contemporâneos, como esses que serão apresentados nesse texto, sinaliza, tão somente, campos de signos, que os artistas exploram a partir de poéticas diferenciadas. Nesse sentido, a arte passa a abrigar propostas que, muitas vezes, não se ajustam a uma lógica linear de produtividade.

Por exemplo, uma das mais famosas fotografias alegóricas, *Os dois caminhos da vida* (Ilustração 02), do pintor sueco Oscar Gustav Rejlander, é uma obra cuja a dimensão lembra um quadro de cavalete. O tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica, imitada até mesmo na pose das figuras que lembravam estátuas greco-romanas. Duas obras pictóricas parecem ter servido de inspiração para *Os dois caminhos da vida*: a *Escola de Atenas* (1509-1511), de Rafael, e *Os romanos da decadência* (1847), de Thomas Couture. Esse procedimento – a composição fotográfica, nesse momento, era recorrente no trabalho de outros fotógrafos emblemáticos do século XIX, e buscava proporcionar à fotografia o reconhecimento de obra de arte – o que no momento atual não teria mais sentido – hoje, a fotografia vive um momento excepcional, pois o mundo da arte a acolhe como nunca o fez. Esse recuo histórico, que nos permite observar esse trabalho de Rejlander, já sinaliza, no século XIX, a ideia do ‘artista diretor’⁵ que será peculiar da arte contemporânea. Para compor a fotografia Rejlander envolveu um grupo de pessoas e planejou cada detalhe. Primeiramente, ele lançou mão do desenho, e a seguir contratou os serviços de uma especialista em *tableaux-vivants* derivados de obras de arte, e, então, fotografou cada pequeno grupo de atores em distâncias variadas - adequadas para proporcionar o efeito perspético adequado à visão do espectador. O fundo foi constituído por ampliações de detalhes de decorações miniaturizadas e pelo pórtico do jardim de um amigo. O importante nesse passeio pela história é perceber o desenrolar de processos artísticos, que serão ressignificados e atualizados em momentos distintos, mesmo que a partir de outras intenções e conjunturas.



Ilustração 02: Oscar Gustav Rejlander. *Os dois caminhos da vida*, 1856. Composição fotográfica. Dimensões 40 x 78 cm. George Eastman House, Rochester.

Na busca da compreensão desses processos artísticos, que são ressignificados no tempo e atualizados em campos distintos, é necessário indagarmos **'quem é'** o artista no momento atual. Talvez, a ideia de Nicolas Bourriaud sobre o artista que trabalha como um diretor seja a mais convincente, e perfeitamente aceitável nesse contexto. Isto é, o artista nesse processo é aquele que seleciona e planeja o que vai se passar na frente da câmera, e ainda, seleciona as pessoas que com ele deverão atuar. A exposição dessas imagens, também, se constitui numa seleção cujo resultado será exibido ao espectador que, do mesmo modo, pode organizar a sua própria leitura.

Na sequência, lembramos que em meados do século XX, passou a ser mostrada uma outra maneira de narrativa fotográfica – algo que entrelaçava a ideia de fotografia documental e expressiva (artística). Assim, muitas vezes, o fotógrafo proporcionava um conjunto de imagens para serem visualizadas. Essas fotos eram publicadas como uma fotorreportagem, ou um fotoensaio nas revistas ilustradas. Nesse sentido, é oportuno suscitar, que as fotografias de Berna Reale produzidas no século XXI, em alguns momentos, fazem parte de conjuntos mais abrangentes. Por exemplo, na Exposição *Convite À Viagem*, Berna apresenta um agrupamento de quatro imagens da *Série Retratos* (A Morte, O Mito, A Mulher e O Homem). Ainda que as imagens sejam mostradas num conjunto, a narrativa de cada uma delas está contida numa única tomada. *O Mito* (Ilustração 03) é um desses retratos. Miyada, sobre essas fotos, diz

“Retratos encena uma série de alegorias da sociedade brasileira a partir do acúmulo de elementos de *mise-en-scène* enquadrados pela fotografia digital. As imponentes ampliações condensam gestos, feições, vestimentas,

cenários e praticáveis como fragmentos de narrativas que explicitam o campo de referências sobre o qual se estruturam as alegorias encenadas. Ao mesmo tempo, as cores saturadas, o custo baixo de sua confecção e o inusitado dos elementos atribuem aos retratos uma carga de ambivalência.”⁶

Esses retratos de Berna Reale são peças de grandes dimensões, e são mostradas no espaço expositivo com extravagantes molduras douradas, cuja aparência dialoga enfaticamente com o estereótipo pictórico do quadro. As alegorias fazem referências à temas da cultura ocidental. Num primeiro olhar, parecem fazer referências óbvias, mas, em seguida, com um olhar mais atento, passam a apresentar descrições mais oblíquas e inconclusas a respeito de algo que sabemos ser significativo por causa da maneira como está construída na fotografia. Assim, o seu significado depende de investirmos na imagem, as nossas próprias narrativas e conteúdos psicológicos.



Ilustração 03: Berna Reale. O Mito (Série Retratos), 2011. Performance para fotografia. Dimensões 150 x 100 cm. Coleção da Artista.

Na contemporaneidade, a fotografia de ‘quadro-vivo’ apresenta um significativo entrecruzamento de processos artísticos, que vai de uma arte pré-fotográfica marcada pelos signos da pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX, ao momento da imagem digital. Nesse sentido, podemos dizer que nos baseamos na mesma habilidade cultural ocidental para reconhecer uma combinação de personagens e adereços como elementos de uma imagem que traz uma narrativa. Cotton, neste sentido, diz

“as duas técnicas demonstram uma mesma compreensão de como uma

cena pode ser coreografada para o espectador de maneira que este possa reconhecer que uma história está sendo contada.”⁷

Entre os artistas que podemos citar como referências na produção de ‘quadro-vivo encenado’ está o artista canadense Jeff Wall (1946). Sua produção é reconhecida pela crítica a partir do final dos anos 80. Jeff como um colega mais velho da artista Berna Reale, também, construiu performances para fotografia. Alguns de seus trabalhos apresentam relações relevantes com essas imagens de Berna, ainda que estejam em momentos distintos. A atividade de Jeff Wall se desenvolveu nos últimos anos da década de 70, e mais significativamente depois de concluir sua pós-graduação em História da Arte.

Na foto *Transeuntes* (Ilustração 04), Jeff Wall constrói meticulosamente uma imagem que contém uma cena de rua, um gesto que parece espontâneo - uma alegoria sobre a natureza da vida urbana, que ressoa os perigos físicos e as ameaças desconhecidas. É uma foto em preto e branco com um homem virado de costas para a câmera e se afastando dela. O trabalho propõe-se mostrar algo que lembra uma reportagem noturna, no entanto, a imagem vai criando uma tensão entre a aparência e a substância daquele momento simples, capturado pela fotografia, e o processo de preconceber e construir a cena. Os gestos atribuem a imagem uma carga de ambivalência. É importante ressaltar que, inicialmente, a ideia de fotografia de ‘quadro-vivo’ estava liagada a construção de imagens que mantinham relações com obras de arte anteriores, entretanto, na arte contemporânea essa ideia vem redefinindo-se, e os artistas passam a encenar temas totalmente autorais. Assim, o que prevalece na proposta desses artistas é o dialogo com o processo do *tableau-vivant-photography*, que mobilizou artistas de diferentes períodos.



Ilustração 04: Jeff Wall, *Transeuntes*, 1996. Performance para fotografia.

Na fotografia *Insônia* (Ilustração 05), Jeff Wall compõe a imagem por meio de recursos similares aos de uma pintura renascentista. Os ângulos, os objetos e os planos da cena, no interior de uma cozinha, orientam a visão do espectador a percorrer o quadro, e levam à compreensão daquela ação e da narrativa do tema. A organização do espaço da cozinha atua como um conjunto de pistas para os motivos que poderiam ter conduzido o personagem até esse momento do registro. A imagem apresenta vestígios que desenham os movimentos daquele homem, o seu desassossego, a sua insatisfação e por fim a resignação de se deitar de qualquer jeito no chão – talvez, desesperado para dormir. A foto nos mostra uma ausência de detalhes aconchegantes naquele espaço – possivelmente o reflexo do estilo de vida do personagem. Temos uma cena estilizada o suficiente para gerar a suspeita de que se trata de um acontecimento coreografado para funcionar como alegoria de uma perturbação psicológica.

Na obra *Quando todos calam*, Berna Reale como Jeff Wal, também, compõe a imagem com códigos análogos aos de uma pintura, ainda que, no caso específico dessa obra, a artista declare não ter “base em referências pictóricas”⁸. No entanto, a teatralidade e dramaticidade da cena repleta de exuberância e realismo podem ecoar diálogos com a pintura barroca italiana do século XVIII/XIX, bem como, o aspecto decorativo e tensão provocada pela demanda de narrativa espiritual, que foi marcante nas pinturas de cenas de martírios. Ou talvez, um flerte com a pintura do romantismo, não pela escolha dos temas nem pela sua verdade objetiva, mas pelo modo de sentir. Além disso, do mesmo modo, o ambiente e o conjunto da cena, aproximam-se da ideia de “plano emblemático”⁹, muito usado por ícones do cinema

como Hitchcock. No “plano emblemático”, a ambientação tem força de comunicar ideias abstratas, e articular conexões entre os elementos visuais do quadro.



Ilustração 05: Jeff Wall. *Insônia*, 1994. Performance para fotografia.

Nas obras *Quando todos calam* e *Insônia*, é notório que Berna Reale e Jeff Wall demandam esforço e perícia na montagem da cena. Mesmo que, cada qual com suas peculiaridades, esse cuidadoso planejamento pode ser considerado equivalente ao tempo e à destreza de um pintor trabalhando na organização do seu quadro. Contudo, existe um outro fator que podemos questionar nessa abordagem que envolve o trabalho de um fotógrafo na construção do *tableau photography*, e o trabalho de um pintor na elaboração de um quadro de pintura - a ideia de que o fotógrafo não trabalha sozinho. Na construção dessas imagens, existe um grupo de atores, assistentes, técnicos e profissionais necessários à criação de uma foto de quadro-vivo. Nesse contexto, o fotógrafo passa a ser um maestro – aquele que conduz um elenco e uma equipe de apoio. O seu papel é mais de um autor/condutor do que de um produtor isolado. Nessa medida, a ação do artista lembra o trabalho do diretor de cinema que interliga criativamente fantasias e realidades coletivas. Isto é, o lugar do artista é redefinido no momento atual, e nesse sentido, Bourriaud diz: “os artistas contemporâneos são, portanto, diretores, essa é sua condição natural, quase espontânea.”¹⁰ Nos trabalhos de Berna Reale, a artista além de planejar e dirigir sua equipe, também, é personagem protagonista das cenas. Seguindo essa estratégia, a ação performática de Berna Reale flerta com a da artista alemã Melanie Manchot. Na foto *Gestos de demarcação VI* (Ilustração 06), Manchot faz parte da cena como personagem principal.



Ilustração 06: Melanie Manchot. Gestos de demarcação VI, 2001. Performance para fotografia.

Nessa série *Gestos de demarcação*, Melanie Manchot se mostra desprovida de qualquer expressão de dor, ou desconforto. Encontra-se estática, enquanto uma segunda personagem puxa a pele elástica do seu pescoço. A imagem revela uma teatralidade com uma carga de insensatez. A foto ecoa o uso pregresso de performances hilárias e provocantes, comuns à arte conceitual da década de 60. No entanto, é importante ressaltar que essa cena não é uma performance sendo fotografada, mas um ato criado com o expresso propósito de ser fotografado. Manchot escolheu cuidadosamente o local, o ângulo da câmera e a parceira cênica. Entretanto, diferente do caráter alegórico e decorativo das imagens de Berna Reale, Manchot planeja os movimentos a fim de que a natureza preconcebida do trabalho permanecesse oculta sob um gesto aparentemente espontâneo. Já o resultado desse trabalho de Manchot, como o resultado dos trabalhos da artista Berna Reale, ou aqueles do artista Jeff Wall, são imagens que permanecem como campo aberto para serem imaginativamente interpretadas pelo espectador. Berna, Jeff e Manchot têm uma aspecto em comum na sua formação – são detentores de estudos acadêmicos. Contudo, essas fotos são mais do que ilustrações dos seus estudos acadêmicos. Esses trabalhos evidenciam uma detalhada compreensão de como as imagens funcionam e são construídas. Ressaltam um processo cuja base é a fotografia de ‘quadro-vivo’ com uma significativa dimensão histórica.

Um outro recuo no tempo pode nos ajudar a compreender melhor esse processo, cuja gênese é a realidade construída na fotografia. Na segunda metade do século XIX, alguns fotógrafos engendraram uma espécie de farsa na

representação do real. Por exemplo, um trabalho emblemático é *O Afogado* (Ilustração 07). Essa imagem de autoria de Hippolyte Bayard é de 1840 - um ano após a divulgação da invenção de Daguerre (1839), que institucionalizou o daguerreótipo. Bayard com esse trabalho inscreve-se no campo da performance para fotografia, ou fotografia 'construída', ou 'encenada'. Os elementos reproduzidos, cada detalhe e até o ângulo da câmera haviam sido planejados antecipadamente para expressar uma ideia através da imagem. Com *O Afogado*, movido por um sentimento de contestação ao governo da França pelas benesses dedicadas a Daguerre, Bayard transita pelo campo da criação artística.

A foto *O Afogado* tem uma história bem conhecida: em 1841, ele distribuiu uma foto na qual ele próprio aparece afogado e escreveu, no verso, um texto. Utilizou uma técnica fotográfica muito pouco sensível, e precisou posar sem se mexer durante vários segundos, com os olhos bem fechados. Bayard usou essa encenação para fingir que estava morto. Muitos vêem esse gesto irônico de Bayard como algo patético, longe de ser uma lúcida constatação das possibilidades de criação fotográfica. No entanto, *O Afogado* constitui-se não apenas a primeira performance para fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma 'mentira', que se inscreveria no campo da arte.



Ilustração 07: HIPPOLYTE BAYARD. *O Afogado*, 1840. Performance para fotografia.

Dessa maneira, Bayard constata em pleno o século XIX, que com a fotografia surgem duas possibilidades simultaneas e contrárias: documentar uma realidade e

criá-la. Esse processo de criação passou pela habilidade da fotografia moderna e atingiu a ação na contemporaneidade. Nesse sentido, vale ressaltar que

“Em um sentido estrito, não se pode falar de uma corrente moderna em Fotografia, mas de muitas, e essa multiplicidade obedecerá a fatores semelhantes aos observados anteriormente na Pintura: cada tendência gerará e difundirá, a partir de sua perspectiva, uma teoria própria sobre o meio. Embora essas tendências tenham como denominador comum o desejo de obter uma linguagem fotográfica autônoma concentrando-se na experimentação visual, essa intenção se manifestará de modos muito diferentes na América e na Europa.”¹¹

Aqui, quero acrescentar mais uma informação de caráter histórico, pois, acredito que pode nos ajudar a pensar as urgências do presente e o limite de onde sai a potência dessas imagens apresentadas neste texto. Assim, considerando o denso experimentalismo no campo da imagem, podemos observar que, nos Estados Unidos, por exemplo, a fotografia moderna estava ligada à busca formal relacionada, principalmente, com um trabalho de enquadramento. Dessa maneira, a fotografia norte-americana concentrou-se na *forma* inspirada no puro-visualismo, na forma significativa e na objetividade. Nesse sentido, foram desenvolvidos conceitos de Fotografia Pura Americana, que se tornaram os pilares da fotografia de museu, que passou a mostrar uma tendência a privilegiar a experimentação com formas e técnicas fotográficas, em detrimento dos trabalhos com um tema de fundo (mais associado ao trabalho documental). Desse modo, a fotografia norte-americana moderna manteve uma ligação formal com a antiga classificação das imagens segundo o seu gênero (nu, natureza-morta, paisagem, retrato). Por outro lado, a corrente europeia, manifestou uma maneira mais heterogênea do que a americana. É difícil falar da fotografia moderna na Europa, pois, por um lado, seus autores estavam integrados a diferentes grupos de vanguarda e, por outro, poucos deles se consideravam fotógrafos. A produção fotográfica europeia está mais ligada a “vanguarda”. As imagens dessa época caracterizam-se pela ruptura, exagero ou intolerância em relação às convenções artísticas e sociais. Logo, as imagens apresentadas neste texto, autenticam, de certa maneira, uma busca permanente de algo, que possa ser pensável, concebível, ou melhor dizendo, conceituável no campo da imagem.

Enfim, a minha intenção com esse estudo foi a construção de um modesto percurso histórico a partir das obras de Berna Reale, Jeff Wall, Melanie Manchot,

Rejlander e Hippolyte Bayard. Procurei, em primeiro lugar, relativizar o papel do código fotográfico na história, com o intuito de estabelecer certas relações entre fotografias distintas, em momentos igualmente distintos, onde as imagens apresentadas serviram como referências para pensarmos certos entrecruzamentos de processos artísticos - especificamente entre os campos da fotografia e da pintura. Dessa maneira, procurei perceber a dimensão histórica presente no desdobramento de práticas e ações que esboçam o corpo da produção artística atual – repleta de imagens autorais, que ressignificam e atualizam questões próprias. Assim, apresento a ideia de uma arte viva que sofre interferências plurais, e onde o artista contemporâneo passa a habitar territórios diversos - todas as formas de arte – consciente ou inconscientemente. Aliás, vale a pena finalizar esse texto ressaltando o seguinte: o problema não é produzir novas formas de arte, contudo, saber habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, ressignificando-as, atualizando-as, a partir de outros campos culturais.

NOTAS

¹ O experimentalismo de Luiz Braga: o sentido plástico da subversão das convenções e do método fotográfico. (em andamento). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Orientação acadêmica: Dra. Maria Luisa Luz Tavora.

² Convite À Viagem é a exposição que encerra a quinta edição do Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. A mostra marca o encerramento da edição para a qual se inscreveram 1.770 artistas. Com coordenação geral de curadoria de Agnaldo Farias, a seleção contou com uma equipe de 12 profissionais – Ana Maria Maia, Felipe Scovino, Gabriela Motta e Paulo Miyada (curadores); e Alejandra Muñoz, Carlo Franzoi, Júlio Martins, Luiza Proença, Marcelo Campos, Matias Monteiro, Sanzia Pinheiro e Vânia Leal (curadores viajantes) -, responsáveis pelo mapeamento nacional da produção visual contemporânea. (Ver Catálogo Convite à Viagem – Rumos Itaú Cultural).

³ Berna Reale nasceu na cidade de Belém, Estado do Pará, em 1965. Artista e perita criminal, nos últimos anos desenvolveu trabalhos na área da performance. Sua pesquisa tem como foco a violência e suas várias formas de manifestação. A Exposição Convite À Viagem apresenta os trabalhos seguintes: Quando todos calam, 2009; A Morte, 2011 – Série Retratos; A Mulher, 2011 – Série Retratos; O Mito, 2011 – Série Retratos e O Homem 2012 - Séries Retratos. (Ver Catálogo Convite à Viagem – Rumos Itaú Cultural).

⁴ Texto da Legenda do Trabalho (parede), assinado por Paulo Miyada, na Exposição Convite À Viagem, no Paço Imperial (RJ), 15 de março a 19 de maio de 2013.

⁵ BOURRIAUD, Nicolas. O QUE É UM ARTISTA (HOJE)? In FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). Arte & Ensaio n. 10. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003, p.78.

⁶ Paulo Miyada, loc. cit.

⁷ COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 49.

⁸ Declaração da artista feita ao autor, a partir do questionamento seguinte: Na obra quando todos calam, houve uma intenção pictórica? Alguma pintura, ou pinturas te tocaram na definição da sua poética? – “Quando todos Calam é uma performance, não tive base em referência de pintura, nem de outro trabalho...” (Em 26.05.2013 – texto com adaptações).

⁹ MERCADO, Gustavo. O olhar do cineasta. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 107.

¹⁰ BOURRIAUD, Nicolas, loc. cit.

¹¹ GONZÁLEZ FLORES, Laura. Fotografia e pintura: dois meios diferentes? Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. História da fotografia. Tradução: Victor Silva. Lisboa/Portugal: Edições 70, Ltda, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. O QUE É UM ARTISTA (HOJE)? In FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaio* n. 10. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003,

COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPV, 1973.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia e modernidade*. In SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005, p. 81-92.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Joaquim Cesar da Veiga Netto:

Doutorado (em andamento) e mestrado (2006) em Artes Visuais - linha de Pesquisa: História e Crítica da Arte - PPGAV/EBA/UFRJ. Possui graduação em Educação Artística com Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará - UFPA (1995). É Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá. Líder do Grupo de Pesquisa: Estudos sobre arte moderna e contemporânea em Macapá-CNPq.