

Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo

gerald de barros e robert smithson

a teoria contemporânea de Smithson aplicada na obra de Barros
uma leitura do espaço e sua interpretação

bolsista: Ana Luiza Rodrigues Gambardella
orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral
relatório científico final

janeiro de 2015

Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Relatório de Iniciação Científica

GERALDO DE BARROS E ROBERT SMITHSON

A teoria contemporânea de Smithson aplicada na obra de Barros,
uma leitura do espaço e sua interpretação.



Ana Luiza Rodrigues Gambardella
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral

Janeiro de 2015

LISTA DE FIGURAS

- figura 01: (p. 02-03) Robert Smithson on the Spiral Jetty, 1970 photo Gianfranco Gorgoni. In: Robert Smithson: The Collected Writings (capa)
- figura 02: (p.04) Smithson holding concrete at the site of 'Line of Wreckage' in Bayonne in 1968. (Photo by Nancy Holt). In: <http://observer.com/2014/04/out-of-site-finding-robert-smithsons-new-jersey/>
- figura 03: (p.10) Robert Smithson, Untitled (6 Stops on a Section), 1968 http://www.robertsmithson.com/photoworks/6stops_300.htm
- figura 04: (p.18) Robert Smithson, Non-site Franklin, New Jersey, 1968. In:<http://johnmortara.com/post/116330045319/the-past-is-too-small-robert-smithson-non-site>
- figura 05: (p. 20) Robert Smithson, The Fountain Monument (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm
- figura 06: (p.20) Robert Smithson, Monument with Pontoons (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm
- figura 07: (p.21) Robert Smithson, The Bridge Monument Showing Wooden (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm
- figura 08: (p.21) Robert Smithson, The Sand-box Monument (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm
- figura 09: (p.22-23) Robert Smithson, A Heap Of Language, 1966. In: http://www.robertsmithson.com/drawings/heap_p104_300.htm
- figura 10: (p.24) Robert Smithson, Negative Map Showing Region of the Monuments along the Passaic River (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm
- figura 11: (p.27) Diagrama - A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey – Fonte: Autora
- figura 12-13: (p.28-29) Diagrama - Entropy and the New Monuments – Fonte: Autora
- figura 14: (p.30) Diagrama - A Cinematic Atopia – Fonte: Autora
- figura 15-20: (p.32-37) Diagramas - Strata: A Geophotographic Fiction – Fonte: Autora
- figura 21: (p. 38) Smithson na caixa de areia em Passaic em 1968. (Photo by Nancy Holt) In:<http://observer.com/2014/04/out-of-site-finding-robert-smithsons-new-jersey/>
- figura 22: (p.42) Geraldo de Barros, Sobras 1996-98. In: <http://www.geraldodebarros.com/>
- figura 23: (p.44) Geraldo de Barros, Fotoformas, 1950. In: BARROS, F. 2013, p. 84.
- figura 24: (p.46) Exemplo de objeto achado. "A menina do sapato", 1949. In: BARROS, F. 2013, p. 68.
- figura 25: (p.46) Exemplo de objeto temporal. Fotoformas, 1950. In: Barros, G., 2006, p. 71
- figura 26: (p.47) Exemplo de construção geométrica. Movimento Giratório, 1949. In: BARROS, F. 2013, p. 97.
- figura 27: (p.47) Exemplo de fotografia direta. Auto retrato, 1950. In: BARROS, F. 2013, p. 40
- figura 28: (p. 48) Still – Geraldo de Barros – sobras em obras (Michael Favre). In: Barros, G., 2006, p. 03.
- figura 29: (p. 50) Fotografia dos integrantes do Grupo Rex. In: <https://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/wesley-duke-lee-o-artista-irreverente-que-usou-erotismo-critica-e-lisergia-para-transgredir-a-arte-e-a-vida/>
- figura 30: (p. 52) Geraldo de Barros, Leão Anglo-latino, 1976. In: BARROS, F. 2013, p. 181
- figura 31: (p. 55) Geraldo de Barros, They are talking, 1968. In: BARROS, F. 2013, p. 176.
- figura 32: (p.57) Geraldo de Barros, Sobras (auto retrato), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p. 41.
- figura 33: (p.59) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: BARROS, F. 2013, p. 252.
- figura 34: (p.60) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.109.
- figura 35: (p.61) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.53.
- figura 36: (p.61) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.48.
- figura 37: (p.63) Exemplo de Recorte expressivo. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.82.
- figura 38: (p.63) Exemplo de Recorte compositivo. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.57.
- figura 39: (p.63) Exemplo de Recorte geométrico. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.69.
- figura 40: (p.64) Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.135.
- figura 41: (p.66) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.125.
- figura 42: (p.68) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.79.
- figura 43: (p.72) Geraldo de Barros, Férias com a família em Bariloche, Argentina, 1974 (imagem original). In: Barros, G., 2006, p.45.
- figura 44: (p.73) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.47.
- figura 45: (p.74) Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.13.
- figura 46: (p.77) Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.145.
- figura 47: (p.78) Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.147.
- figura 48: (p.80) Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.113.
- figura 49: (p.85) Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.133.
- figura 50: (p.86) Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.139.

ÍNDICE

Introdução_ p.01

Repertório_ p.03

Entrevistas – Robert Smithson_ p.05

A fotografia dos artistas_ p.11

Robert Smithson no contexto da fotografia contemporânea_ p.19

Análises_ p.23

Análise01_ p.25

Análise de textos escolhidos - The Writings of Robert Smithson_ p.25

Robert Smithson, fotografia e leitura do espaço urbano_ p.39

Análise02_ p.43

Sobras 1996-1998 – Geraldo de Barros_ p.43

GRUPO REX: aproximações com a arte contemporânea_ p.51

Sobras: aproximações_ p.57

Primeira aproximação_ p.57

Figuração_ p.60

Recortes_ p.62

Fotográfico_ p.65

Segunda aproximação_ p.67

Sobre a condição de entropia_ p.69

Sobre ruínas e sobras_ p.75

Considerações_ p.83

Referências Bibliográficas_ p.58

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo contextualizar a produção Sobras, de Geraldo de Barros, com a produção teórica que é pautada pelo artista Robert Smithson, a partir das décadas de 1960 / 1970, conectando-se com as discussões que fundamentam a produção artística a partir de então.

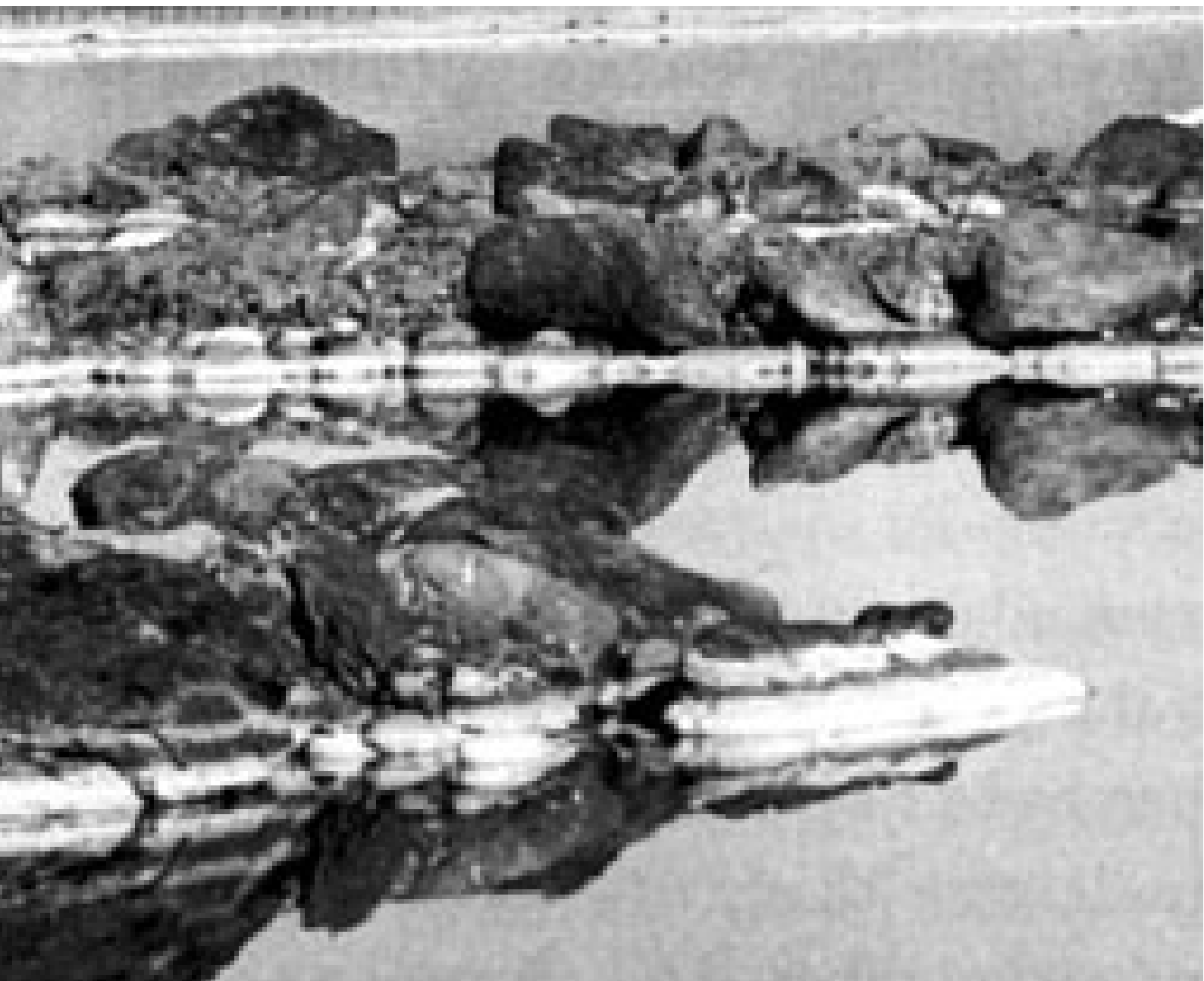
Para desenvolver a relação dos trabalhos de Geraldo de Barros e Robert Smithson, buscou-se uma produção teórica em contato com as obras de Robert Smithson e a produção teórica sobre a arte em fotografia a partir deste período; com a leitura e análise de entrevistas concedidas por Smithson durante sua produção como artista, foram encontradas as questões teóricas sob as quais o artista desenvolve sua produção. Essa contextualização das pautas levantadas por Robert Smithson desenvolve um leque de questões que mais tarde serão encontradas em seus textos, tanto no conteúdo quanto nos recursos linguísticos desses artigos.

Na busca por uma contextualização da produção artística em contato com a fotografia como material de arte, são analisados textos de autores como Durand, Rouillé e Dubois, apresentando uma base teórica que, em conjunto com a leitura do aporte teórico utilizado por Robert Smithson em sua produção artística nos abre a possibilidade de compreender como Smithson e Barros se apresentam neste contexto.

Além da contextualização da fotografia na produção de arte contemporânea, veremos também a análise de textos produzidos por Robert Smithson e da obra de Barros, sua participação no Grupo Rex e sua produção fotográfica Sobras, na década de 1990. Esta análise caracteriza a utilização dessas teorias em suas produções.

Sobras, obra que dá início ao questionamento desta pesquisa é a última produção de Geraldo de Barros, e sua segunda produção em fotografia. Foi realizada após uma série de isquemias cerebrais que Barros sofre e é produzida com a ajuda de sua assistente, a fotógrafa Ana Moraes; nela encontramos imagens de grande expressão artística que carrega gestos de toda sua produção como artista mas que, sobretudo, nos mostra como Barros sempre desempenhou um importante papel no cenário artístico nacional e internacional.

A intenção da presente pesquisa é mostrar como as questões de fotografia contemporânea e a produção teórica de Robert Smithson, importante agente da arte contemporânea, são observáveis em Sobras, demonstrando como Barros sempre esteve atento as questões teóricas atuais no momento de sua produção.





REPERTÓRIO

Em repertório foi realizada uma análise das entrevistas concedidas por Robert Smithson e de autores que teorizam sobre a fotografia contemporânea bem como sua utilização por artistas; por meio da análise das entrevistas se caracteriza o que o artista em questão discute e quais são suas temáticas de trabalho, constituindo um cenário global em que se desenvolve seus trabalhos. Veremos também como a fotografia contemporânea utilizada pelos artistas é importante em um aporte teórico para entender a utilização da fotografia por Robert Smithson e como as suas temáticas levantadas em entrevistas vão ser compreendidas na fotografia contemporânea e nas discussões em arte a partir dos anos 1970, temáticas que continuam pautando a produção artística até o presente, período que engloba a produção Sobras, nos anos 1990.

Figura 01: Robert Smithson on the Spiral Jetty, 1970 photo Gianfranco Gorgoni. In: Robert Smithson: The Collected Writings (capa)



ENTREVISTAS – ROBERT SMITHSON

05

Analisando as entrevistas contidas no livro *The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations* percebemos várias recorrências de questões que perpassam os trabalhos de Robert Smithson e que são de interesse para discutir sua relação com a obra de Geraldo de Barros, desenvolvida no próximo capítulo.

As entrevistas, realizadas entre 1969 e 1973, ano da morte prematura de Robert Smithson, tratam de sua trajetória como artista e das questões que permeiam sua obra, como por exemplo a questão da **entropia**, utilizada como ponto chave em suas intervenções.

Questionado diversas vezes sobre sua relação com o debate próprio à produção Minimalista, Smithson responde em suas entrevistas que não se considera parte integrante deste grupo de artistas; para o mesmo, há uma grande importância na questão da **abstração** para a arte contemporânea, mas não é seu interesse trabalhar com o isolamento de elementos.

figura 02: Smithson holding concrete at the site of 'Line of Wreckage' in Bayonne in 1968. (Photo by Nancy Holt). In: <http://observer.com/2014/04/out-of-site-finding-robert-smithsons-new-jersey/>

[...] In my early Works I was not really Minimal; the works were more related to crystallized notions about abstraction. So there was a tendency toward abstraction, but I never thought of isolating my objects in any particular way. Gradually, more and more, I have come to see their relationship to the outside world, and finally when I started making Nonsites, the dialectic became very strong.^[1] (SMITHSON, 1972)

Na entrevista *Robert Smithson on Duchamp*, Smithson nega também a proximidade de sua obra com a produção de Duchamp, pois acredita que esse artista trabalhava com uma visão mecanicista de arte ao relocar objetos produzidos pela indústria em situações inusitadas, desfazendo a ligação de seu uso e locação anterior e dando um novo status a esses objetos. Defende uma visão que por outro lado é dialética, trabalhando com a questão “ideia-assunto”. Pretende provocar uma visão que vai e volta da imagem original / local.

Duchamp was suspicious of this whole notion as mechanism, but he was using it all the time. I don't happen to have a mechanistic view of the words so I really can't accept Duchap in terms of my own development. There is a great difference between a dialectical view and mechanistic view.”^[2] (SMITHSON, 1972)

06 Quando questionado sobre a produção e resultado artístico, aponta outra característica que o diferencia dos *Readymades*. Trata-se da sua atenção voltada para a feitura da intervenção, assim como as ideias que estão colocadas nela, não importando se é chegado ou não a um resultado tangível. O que se coloca é a minimização do resultado final em si e a importância da livre experimentação ligada com as questões que tangem o contexto artístico-cultural contemporâneos à intervenção artística de qualquer natureza.

O tempo em que o artista produz é, para Smithson, tão importante quanto o artista em si, a importância dessa congruência produção/ contexto é citada em mais de uma entrevista dada pelo artista, assim como a importância da criação de sistemas que possam ser aplicados para obtenção de resultados que são desconhecidos a priori.

I think we've come to the point where the artist's time is also valuable in terms of process. [...] Now the process that the artist goes through is very valuable, just like anybody else – most people's time is considered valuable – so that the usual

[1] Todas as citações deste tópico são de Robert Smithson e foram retiradas de suas entrevistas. As traduções e os grifos apresentados são de autoria da pesquisadora.

“Nos meus primeiros trabalhos eu não era exatamente Minimalista; as obras eram mais relacionadas a noções cristalizadas sobre abstração. Então, houve uma tendência de abstração, mas eu nunca pensei de isolar meus objetos de qualquer forma particular. Aos poucos, mais e mais, eu vim à ver as relações com o mundo exterior, e, finalmente, quando eu comecei a fazer Nonsites, a dialética tornou-se muito forte.” Entrevista: Robert Smithson on Duchamp, Interview with Gianni Pettena (Domus, November 1972) in: HOLT, Nancy. The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations. New York University Press, New York. 1979. Pág 197.

[2] “Duchamp estava desconfiado de toda esta noção de mecanismo, mas que ele estava usando isso o tempo todo. Eu não tive uma visão mecanicista do mundo, então eu realmente não posso aceitar Duchap em termos de meu próprio desenvolvimento. Há uma grande diferença entre uma visão dialética e visão mecanicista” Entrevista: Robert Smithson on Duchamp, Interview with Gianni Pettena (Domus, November 1972) in: HOLT (1979). Pág 198.

[3] “Eu acho que chegamos ao ponto em que o tempo do artista também é importante em termos de processo. [...] Agora o processo que o artista passa é muito valioso, como qualquer outra pessoa - o tempo da maioria das pessoas é considerado valioso - de modo que a maneira usual é dizer que a arte é atemporal, e, portanto, o artista fica alienado de seu próprio tempo” Entrevista: Earth (Symposium at White Museum, Cornell University, 1970) in: HOLT (1979). Pág 166.

way out was to say that the art is timeless, and therefore the artist is left alienated from his own time. [3] (SMITHSON, 1970)

Tais colocações convergem para o entendimento da entropia na produção artística, muito discutida pelo artista. Smithson coloca que, é necessário reconhecer uma situação entrópica ao invés de tentar revertê-la; em uma ação que vai contra a ordem natural da natureza e das informações.

[4] "O.K. vamos começar com a entropia. Esse é um assunto que está me preocupado há algum tempo. Em geral, eu diria que a entropia contradiz a noção habitual de uma visão mecanicista do mundo. Em outras palavras, é uma condição que é irreversível, é uma condição que está se movendo em direção a um equilíbrio gradual e é sugerido em muitos aspectos" Entrevista: Entropy Made Visible , Interview with Allison Sky (On Site #4, 1973) in: HOLT (1979). Pág 189.

*O.K. we'll begin with entropy. That's a subject that's preoccupied me for some time. On the whole I would say **entropy contradicts the usual notion as a mechanistic world view. In other words it's a condition that's irreversible, it's a condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways. [4] (SMITHSON, 1973)***

O conceito de entropia colocado diz que não há volta às modificações uma vez feitas, entendendo que não existe um movimento cíclico na natureza, assim como na produção artística, a informação se transforma e cria novas relações com o existente, mas não é sua intenção e nem seria possível a volta a um primeiro estado de informação. Como em um efeito dominó, as mudanças criam novas leituras e entendimentos que criarão novas mudanças na informação física ou abstrata.

Neste conceito, quanto maior a quantidade de informações, maior o grau de entropia em uma intervenção.

07

[5] "Quanto mais informações você tiver, maior grau de entropia, de modo que parte da informação tende a anular outra" Entrevista: Entropy Made Visible , Interview with Allison Sky (On Site #4, 1973) in: HOLT (1979). Pág 190.

The more information you have the higher degree of entropy, so that piece of information tends to cancel out the other.[5] (SMITHSON, 1973)

O conceito de entropia como processo de desintegração de uma realidade perpassa a maioria das entrevistas dadas por Smithson, revelando ser um grande norteador de sua produção artística. A questão da reciclagem de informações e criação de novas relações tendo em vista sua impossibilidade de retorno a uma situação inicial explica o interesse do artista pelo trabalho com grandes intervenções na natureza e a imagem que isso cria em diversos níveis de entendimento. Tal questão explica também a transposição dessa imagem ao ambiente do museu sem uma ligação direta, mas passando relações encontradas no seu local de origem, criando sua dualidade imagem/local.

[...] *we have to accept the entropic situation and more or less learn how to reincorporate these things that seem ugly* [6] (SMITHSON, 1973)

[6] "Nós temos que aceitar a situação entrópica e mais ou menos aprender a reincorporar essas coisas que parecem feias" Entrevista: Entropy Made Visible , Interview with Allison Sky (On Site #4, 1973) in: HOLT (1979). Pág 194.

Smithson também coloca em seus textos, além da importância de uma ligação da ação artística com o local, a importância da ação com os tempos do passado e do presente. Um exercício que vai e volta nas noções de monumento e de ruínas de um passado, contribuindo para a discussão do processo de desintegração que ocorre naturalmente. Abre o convite e a reflexão das ruínas que são construídas pela sociedade contemporânea: *you could go and look for the great temple and it's ruins, but you rarely go looking for the factory or highway that's in ruins.*[7] (SMITHSON, 1972)

[7] "você poderia ir e olhar para o grande templo e suas ruínas, mas você raramente vai à procura da fábrica ou rodovia que está em ruínas" Entrevista: Conversation in Salt Lake City, Interview with Gianni Pettena (Domus, November 1972) in: HOLT (1979). Pág 187.

A abertura de intervenções artísticas que tencionam as questões estruturais da informação e do ambiente em que se coloca abre a discussão para os limites da ação do artista que podem se colocar de diversas maneiras. Smithson discorre sobre a produção sempre com a intenção de colocar a importância da dialética que ocorre entre o local físico, aberto (outdoors) e o espaço de exposição do museu (indoors). Para o artista não há discrepância entre os mesmos, mas uma relação que se coloca, portanto a ação artística no suporte da exposição não deve ser de retratar o que se passa em outro local, mas entender suas especificidades e se constituir por meio das mesmas especificidades. [...] *for me, there is no focus on one object so it is the back-and-forth thing.*[8] (SMITHSON, 1970)

[8] "para mim, não há foco em um objeto, por isso é a coisa vai-e-vem" Entrevista: Earth (Symposium at Withe Museum, Cornell University, 1970) in: HOLT (1979). Pág 161.

08

Essa posição de entendimento dos limites de um suporte específico é colocada de diversas maneiras por Smithson. O artista fala na entrevista **Smithson's Non-Site Sights** que para o mesmo, a maior questão da arte naquele momento é compreender quais são os limites da mesma, visto que por muito tempo foi colocado muito claramente o quadro onde a ação artística é dada.

O enquadramento de uma imagem é importante nesta discussão quando Smithson discorre sobre a fotografia nos seus trabalhos, principalmente ao se referenciar ao cinema em outros trabalhos de vídeo e texto. A fotografia aparece diretamente colocada como instrumento de intervenção ao estudarmos seu trabalho em Passaic, Nova Jersey.

Sua posição se diferencia e é muito clara ao discorrer sobre a utilização da fotografia para registrar um trabalho de outra natureza como os "site" "non-site". Nesse caso, para Smithson, não seria válido a utilização da fotografia como documentação e registro, pois muito da ambientação e da percepção proposta é perdida pelo distanciamento com o local. O enquadramento de uma imagem e sua intervenção é por si dotada de importância compositiva, não podendo transmitir integralmente outra ação artística produzida em outro suporte. A fotografia deve ser colocada não como instrumento

puro de registro, mas como instrumento de trabalho e intervenção, operando em suas próprias características linguísticas.

[9] "A fotografia enquadra tudo. Cada tipo de visão aleatória é pego em um formato retangular, de modo que a idéia romantica vai para o além, do infinito é marcada por isso para que as coisas se tornam medido. O artista está se contorcendo, distorcendo suas figuras em vez de apenas aceitar a fotografia" Entrevista: Fragments of a Conversation, edited by William C. Lipke (February 1969) in: HOLT (1979). Pág 168.

Photography squares everything. Every kind of random view is caught in a rectangular format so that the romantic idea as going to the beyond, of the infinite is checked by this so that things become measured. The artist is contorting, distorting his figures instead of just accepting the photograph. [9] (SMITHSON, 1969)

Os limites, para além de uma questão de enquadramento, também é abordado nas questões da forma e da escolha do espaço em que se trabalha. Os limites da forma são dados pelo momento em que ela se destrói e reconstrói, diferentemente das discussões de outros artistas onde a relevância se dá pela forma em si. Esses limites que tencionam a forma à sua reconfiguração interessa ao artista de modo a trabalha-los na tensão da forma em suas intervenções. Essa ação desempenha uma papel tão fundamental como a escolha dos lugares onde a forma vai se colocar, ou seja, o ponto focal de um trabalho.

[10] "Eu acho que você tem que encontrar um site que é livre significado cênica [...] Eu prefiro pontos de vista que são expansivas, que incluem tudo." Entrevista: Conversation in Salt Lake City, Interview with Gianni Petenna (Domus, November 1972) in: HOLT (1979). Pág 186.

"I think you have to find a site that is free os scenic meaning [...] I prefer views that are expansive, that include everything..." [10] (SMITHSON, 1972)

O artista abre correspondências entre a intenção e o assunto que está sendo colocado em suas obras. A materialidade da intervenção e a leitura subjetiva feita por terceiros é um dado que interessa, apesar de poder não corresponder necessariamente com as intenções definidas em sua concepção. O trabalho feito que cria novas correspondências é rico e essa leitura subjetiva pode se configurar como uma nova visão do espaço, podendo criar novos e interessantes temas.

[11] "Bem, eu desenvolvi uma dialética entre os aspectos intenção-assunto da natureza. Minha visão ficou dualista, movendo-se para trás e para frente entre as duas áreas." Entrevista: Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (Avalanche, Fall 1970) in: HOLT (1979). Pág 177.

Well, I developed a dialectic between the mind-matter aspects os nature. My view became dualistic, moving back and forth between the two areas. [11] (SMITHSON, 1970)

As intenções e assuntos de uma obra confirmam e reforçam outros pontos já colocados nas entrevistas. Caracteriza-se, assim, a importância da relação do artista com questões de sua contemporaneidade, o ir e vir temporal e o material nas ações de diversas intervenções, mas principalmente na importância da releitura de uma intervenção de acordo com seu suporte de representação, inaugurando de fato uma nova obra a cada re-apresentação de um projeto.



A FOTOGRAFIA DOS ARTISTAS

11

Para compreender o papel da fotografia como processo artístico na arte contemporânea é importante entender o processo sob o qual a fotografia caminha em direção a afirmação de sua autonomia. Adotou-se os autores Regis Durand, Phillipe Dubois e André Rouillé por abordarem o processo da utilização da fotografia e dos processos fotográficos na arte contemporânea, apontando para uma forma de inserção fundamental na discussão da construção de um olhar sobre o espaço e suas representações muito característico da atualidade.

A fotografia desempenhou diversos papéis perante a arte e os artistas, ao longo de sua história, em função de suas características técnicas de produção de imagens e, conseqüentemente, de sua maneira característica de produzir representação. Não se trata de um modo predefinido, mas de um jogo de possibilidades de figuração que permitiu que seu papel na relação com as posturas dos artistas adquirisse contornos variáveis. Segundo Rouillé,

figura 3: Robert Smithson, Untitled (6 Stops on a Section), 1968
http://www.robertsmithson.com/photoworks/6stops_300.htm

diferentemente da fotografia dos fotógrafos, o artista não pretendia reproduzir o visível como ação mimética, mas tornar algo visível através da fotografia que não era necessariamente da ordem do visível. Durand fala de uma “fotografia criativa” (uma expressão de Jean-Claude Lemagny), uma forma artística que se utiliza da fotografia como material tanto puro quanto associado a outros elementos na composição, que introduziu uma fotografia desligada do mimetismo puro como consequência da autonomia artística que provém de uma obsolescência da fotografia como representação fiel do mundo. Esse processo Dubois sugere em seu livro O ato fotográfico ao indicar três grandes momentos na história da fotografia: a fotografia como espelho do real (mimese), a fotografia como transformação do real (código) e a fotografia como traço de um real (índice).

A divisão que Dubois indica mostra o percurso da fotografia desde seu aparecimento, o primeiro discurso – fotografia como espelho do real - sobre a fotografia e seu papel é ligado diretamente na mimese; em um segundo momento – fotografia como transformação do real - a veracidade da imagem fotográfica começa a ser questionada e a fotografia é vista como um instrumento codificado de representação do mundo; e no terceiro momento – fotografia como traço de um real -, a fotografia é colocada como traço de uma realidade latente, índice com contiguidade física do signo em um momento que existiu dentro do espaço tempo. A visão de Dubois buscou caracterizar até um momento da fotografia em meados do século XX, onde a partir da consciência de sua especificidade linguística pôde intervir nos processos artísticos em um diálogo mais igualitário que o do período de seu estabelecimento enquanto meio artístico, durante o século XIX.

12

Rouillé construiu uma textura mais elaborada para essa relação no pós anos 1940. Definiu momentos durante a história da arte que indicam a fotografia desempenhando diversos papéis.

[...] a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refugio da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e de vetor da arte (nas artes conceitual e na land art). (ROUILLÉ, 2009, p. 288)

Como refugio da arte, Rouillé colocou que a pintura impressionista travou uma importante batalha com a fotografia, mantendo relações contraditórias e mostrando que a pintura e fotografia são diferentes entre si e não desempenham papéis semelhantes. Com o entendimento da fotografia como instrumento de reprodução da imagem do mundo, a fotografia sendo espelho do real segundo

a definição de Dubois, ela teve sua importância na liberação da pintura a procurar novos paradigmas em outros campos que o da mimese.

É a obsolescência da fotografia como representação de mundo, na visão tanto de Dubois quanto de Rouillé, que permitiu a inserção da fotografia como suporte ou mesmo com a lógica de índice na arte. Trata-se da abordagem da relação de afetação da imagem pelo mundo que figura, pela sensibilização da superfície química pelo traço luminoso que provém do objeto de representação. Uma ação que ganhou sua formulação definitiva no ato fotográfico.

Marcel Duchamp marca, segundo Dubois, a virada da utilização da fotografia como lógica do ícone para a fotografia como lógica do índice. A arte de Duchamp não se comporta como uma arte mimética, mas como uma arte que indicia a existência de uma presença que aconteceu em outro momento. Uma arte contígua ao que a provocou, portanto, fotográfica em sua essência. Por utilizar tal lógica fotográfica em seu fazer artístico, caracterizou um momento em que a fotografia deixou de procurar sua legitimação enquanto meio artístico. A arte que passou a procurar se tornar mais fotográfica.

[...]toda a sua obra pode ser considerada como “conceitualmente fotográfica”, isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético. (DUBOIS, 1993, p.257)

Alguns outros artistas e correntes artísticas foram colocadas pelos autores como utilizadoras do aparato fotográfico em sua produção artística. A fotografia contribuiu profundamente para a formação do olhar dos artistas, com essa influência por vezes diretamente localizada no produto artístico. São eles: os suprematistas (URSS) com a utilização da fotografia aérea; o expressionismo abstrato, na França e em trabalhos de artistas norte-americanos pós 1945 – Jackson Pollock e seus trabalhos de gotejamento – expressando sua arte com a lógica da visão da fotografia aérea e com a lógica do índice de sua movimentação; as fотomontagens dadaístas e surrealistas; o hiper-realismo americano; os trabalhos de Francis Bacon, que utiliza a fotografia como objeto de estudo do movimento humano; assim como trabalhos da Nova Figuração.

Dois artistas os quais marcaram importantes passagens da utilização do processo fotográfico na arte são Andy Warhol e Yves Klein; Warhol utilizou a imagem fotográfica como base de seus trabalhos com serigrafia. Recriando a partir da fotografia, em seu caráter mais banal, o culto a impessoalidade a ponto do mesmo dizer querer ser uma máquina. Em seus trabalhos a reprodução em massa foi central, característica essa provinda da fotografia.

A relação entre Pop Art e fotografia é privilegiada: não é nem simplesmente utilitária, nem estético formal, é quase ontológica: essa última quase exprime a “filosofia” da primeira. A Pop Art é um pouco a polaroide da pintura. (DUBOIS, 1993, p. 273)

Yves Klein, por outro lado, não trabalhou com a imagem fotográfica, mas desempenhou papel importante na discussão da produção artística como índice de uma existência. Em seu trabalho Antropometrias o artista inscreve o corpo de modelos em suas telas. Compôs com o positivo e negativo das imagens que se formavam a partir da inscrição de corpos besuntados em tinta e da movimentação do mesmo. Uma ação que refletiu a lógica representativa da fotografia sem necessariamente a utilizar diretamente como instrumento material de sua obra.

Demonstra-se por esses artistas que a fotografia como pensamento do fazer artístico e como instrumento de visualidade do mundo foi chave importante de entrada para a arte contemporânea, mas, a fotografia ainda não era utilizada como material de arte contemporânea, o que, segundo Rouillé irá acontecer a partir da década de 1980, com as foto-instalações e as esculturas fotográficas.

A passagem da fotografia para instrumento definitivo da arte só foi possível juntamente ao “declínio do objeto em prol das atitudes e processos” (ROUILLÉ, 2009, p.312) presente nos trabalhos de grupos ligados a arte corporal, arte conceitual, arte de evento (happenings) e land art.

14

Enquanto a fotografia, a qualidade de ferramenta, está materialmente ausente das obras de Francis Bacon, enquanto, mesmo com Andy Warhol, ela é apenas uma etapa (ou operador) de um processo artístico, enquanto seu papel de ferramenta a mantém aquém das obras, com a arte conceitual, a land art e a arte corporal mudam a situação, o papel e a visibilidade da fotografia. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte contemporânea, mas raramente sozinha, e sim em presença de outros elementos não fotográficos: mapas, textos, esquemas, objetos. (ROUILLÉ, 2009, p. 311)

Os grupos citados: arte corporal, arte conceitual, arte de evento (happenings) e land art de modo geral utilizaram a fotografia em seus trabalhos, mas a apropriação do elemento fotográfico apresenta diferenças entre os grupos.

Na arte conceitual foi importante o descolamento de uma arte

perceptiva para uma arte destinada ao pensamento, descolado do objeto e trabalhando com sistemas de documentação caminhando para a desmaterialização da arte. Suas obras são constituídas por um conjunto de mapas, fotografias, desenhos e descrições de uma ideia. A ideia se sobrepõe sobre a coisa e a fotografia, colocada na mesma condição que os outros dados expostos, compõe a transcrição dessa concepção.

A arte conceitual, que negligenciava a forma, a matéria e a composição, e que pensava sustentar uma concepção de arte tão nova quanto provocadora, permitiu à fotografia transpor uma etapa suplementar dentro da arte, abrindo-lhe as portas das mais consagradas galerias e museus, mas continuando a considerá-la como um simples meio, submetendo-a lógicas totalmente diferente das suas. (ROUILLÉ, 2009, p. 316)

Diferentemente da arte conceitual, os artistas da performance e da land art perceberam na fotografia sua capacidade de transmissão e utilizaram-na como produto imagético que se possa mostrar de um processo que já foi realizado em outro local.

Funcionando como ponte de ligação entre dois polos, o da ação/processo e o da coisa/objeto, a fotografia se colocou como o possível objeto que provem do processo realizado pelo artista, objeto que pode ser exposto. Uma qualidade que atraiu os artistas a utilizarem a fotografia neste momento é a libertação da ideia de qualidade em favor a ideia de rapidez, reprodutibilidade, quantidade e do produto barato. Evidentemente, a fotografia foi colocada, em um primeiro momento, como arquivagem documentária do trabalho do artista.

Para esses artistas, a fotografia foi utilizada quando entendeu-se que o processo é mais importante que o objeto gerado do mesmo, contestando a obra acabada e única. A fotografia como objeto de arte é não colecionável, podendo ser difundida em massa. A fotografia então não substituiu a ação, o processo artístico, mas foi vestígio do mesmo. Nesse momento, a memória fotográfica apareceu como um dado importante para esses trabalhos, sem a qual, não seria possível sua circulação e multiplicação.

Os artistas utilizaram a fotografia então como processo da própria concepção do projeto. Sob um certo ponto de vista na qual se insere, o mesmo pôde-se observar na arte corporal, quando o artista projetava não somente o seu desenvolvimento no espaço como também o desenvolvimento do registro no espaço em que sua apresentação se desenvolveria. A fotografia integrou-se a obra de maneira a fazer parte do processo de criação das mesmas.

A partir deste momento, e tomando força na década de 1980, a

diferenciação dos campos da fotografia e arte tornaram-se cada vez mais complexa. A arte se aproximou da fotografia e a tomou como material de trabalho, como vemos nas foto-instalações e na escultura fotográfica.

A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo. (DUBOIS, 1993, p.291)

Porém, não se pode dizer que os fotógrafos se infiltraram na arte, segundo Rouillé. O público, a prática e as técnicas adotadas se distinguem quando utilizadas por artistas ou por fotógrafos, ou seja, as intenções que fotógrafos e artistas implementam sobre o trabalho fotográfico são de naturezas distintas.

Não foi o 'médium fotográfico que se infiltrou na arte', mas os artistas que se serviram dele para responder suas necessidades artísticas próprias. (ROUILLÉ, 2009, p. 352)

A arte contemporânea encontrou na ruptura com a arte moderna a perda do ofício e a saída do ateliê como quebra do cânone artístico e do gênio individual da criação. Procurando novas abordagens, banais e cotidianas, agregou outras formas e suportes de intervenção e leitura da interpretação artística.

16 | A perda da importância do objeto na arte abriu caminho para o material fotográfico no momento em que a fala do cotidiano ganhou força no discurso da produção artística, mostrando quais são as relações com o mundo que essas imagens transmitem e proporcionam ao público. Discurso que se distingue da fotografia que é produzida pelos fotógrafos contemporaneamente, segundo Rouillé:

Os fotógrafos recusam a representação em suas propriedades mais tradicionais: a nitidez, a transparência. Os artistas, ao contrário, aceitam o mimetismo sem reservas: não como representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como manifestação, um elemento que só se refere a ele mesmo. (ROUILLÉ, 2009, p. 342)

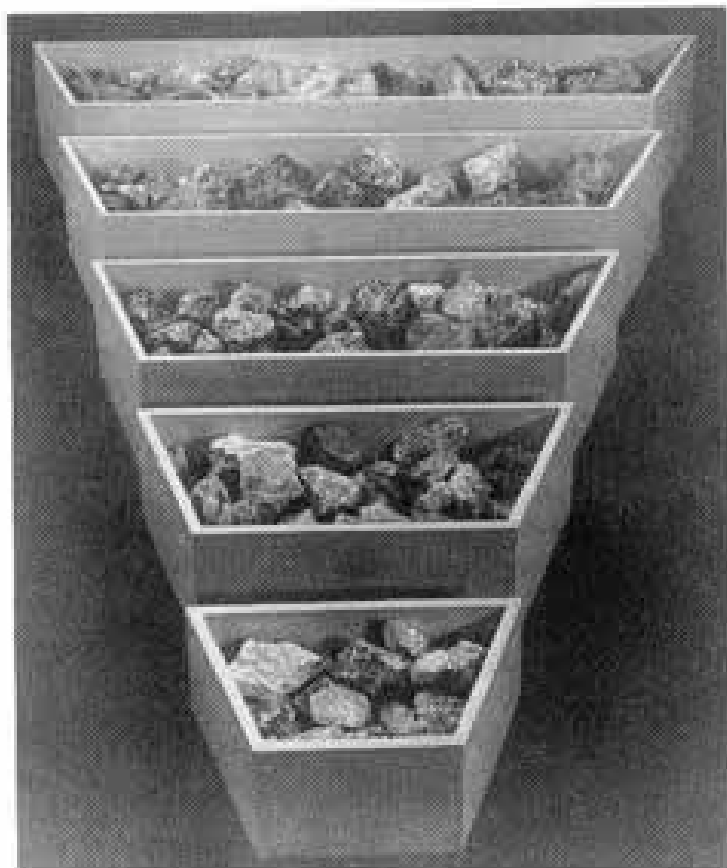
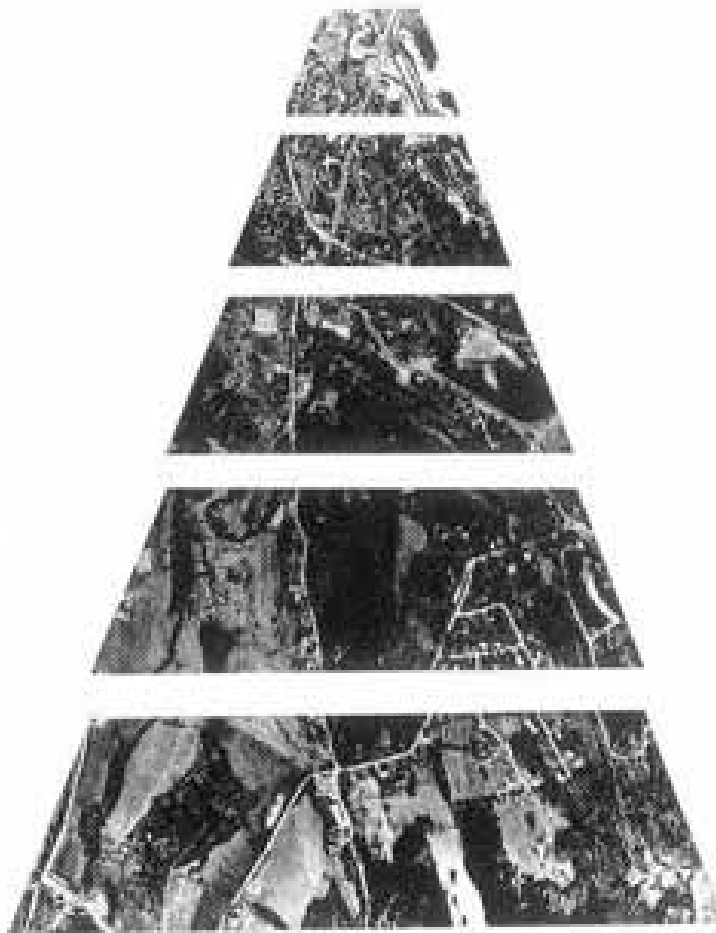
Ainda no mesmo texto, Rouillé coloca a importância da volta do mimetismo no campo da arte juntamente com a fotografia da banalidade e suas aplicações:

Estamos mergulhados na mimese: nossas sensibilidades, nossos modos de ver e nossas relações com o real, estão aí profundamente impregnados. Tornando mimético o próprio material artístico – material de registro e material inscritível -, a fotografia responde a essa situação. A mimese, que tinha deixado de ser o objetivo da arte, torna-se, agora, o ponto de partida. E, assim, a arte se encontra, mais uma vez, profundamente transformada. (ROUILLÉ, 2009, p. 341)

A partir da década de 1980, vemos então o crescimento da preocupação do artista com o extraordinário como forma de oposição com a forma modernista onde a criação é um processo ininterrupto de ruptura e mudança, em uma busca constante pelo inédito. Essas mudanças de foco na arte foram chamadas de “estéticas do ordinário”, onde “passa da abstração modernista para a mais tosca figuração” (ROUILLÉ, 2009, p. 357), sendo, a mimese, não uma questão a ser superada, mas um elemento importante de um processo de criação.

Além da questão temática, as instalações fotográficas que os artistas propõem foram realizadas em suportes de grandes dimensões que comentam o ponto de vista e a distância que o observador tem que se portar para uma visão totalitária da obra. Outras obras, o recorte proposto ao objeto a ser representado tira a noção do todo desse mesmo objeto. Nos trabalhos em série, as imagens foram entendidas tanto como um todo, em alguns casos, quanto como individualidades reunidas, em outros casos. As maneiras mais diversas de exposição definiram, assim, a fotografia como um objeto a ser estudado e tensionado, como apontou Dubois.

Por fim, Durand coloca que a imagem fotográfica é um palimpsesto, que se contempla e retorna a ela mesma, interminavelmente. Sua experiência foi ditada pelo mundo que desvendada-se pela intencionalidade do artista em constante tensão com as experiências próprias da consciência individual. A fotografia portanto entrou na arte contemporânea como potencializador dessa arte que age como instrumento tensionando a visão de mundo que é construída.



ROBERT SMITHSON NO CONTEXTO DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

19

Robert Smithson, nascido em 1938 na cidade de Passaic, Nova Jersey, teve uma contribuição curta em espaço de tempo – sua primeira exposição foi em 1959 e faleceu em 1973, em um acidente de avião no caminho para uma área onde iria fazer uma obra – e muito intensa.

Artista que tencionou as relações da arte nas décadas de 1960 e 1970, demonstrou grande reflexão em seus trabalhos. Texto, fotografia e land art, Smithson caminhou pelos diferentes suportes e apresentou um trabalho que inaugurou novas relações entre arte, paisagem, ambiente do museu, rastros das existências em ações de deslocamento e criação de novos suportes, como a divulgação de seus textos / ensaios em revistas, o que por muito tempo foi um suporte utilizado exclusivamente pela crítica de arte.

figura04: Robert Smithson, Non-site Franklin, New Jersey, 1968. In: <http://johnmortara.com/post/116330045319/the-past-is-too-small-robert-smithson-non-site>

Sua contribuição como artista foi notável na quantidade de trabalhos desenvolvidos, textos escritos e na facilidade com que o artista caminhou pelos mais diversos suportes. Seus trabalhos, dentre

eles os mais conhecidos “site” e “non-site”, estavam intimamente conectados com os textos que produzia, muitas vezes de forma com que o próprio texto juntamente com as imagens a que se referenciam fossem a obra a ser exposta.

Robert Smithson utilizou a fotografia em seus trabalhos, porém, diferentemente de grande parte dos artistas da land art, Smithson ultrapassou o registro documental e trabalhou com a fotografia de modo a ser material de arte contemporânea, como Rouillé colocou em seu texto:

O uso que Smith faz da fotografia ultrapassa, todavia, o registro dos sinais visíveis da entropia e seu papel de vetor entre lugares e não lugares, para deixar tal entropia visível. A dimensão temporal das deteriorações e do desgaste entrópicos é traduzida, principalmente, pela confrontação das versões em positivo e em negativo dos clichês de um mesmo local. A inversão dos valores quebra a evidência documental, atribui ao clichê uma consistência atemporal e confere-lhe, sobretudo, uma dimensão dramática, até mesmo apocalíptica. (ROUILLÉ, 2009, p. 325)

Ao colocar a temporalidade como elemento nas suas obras, Smithson quebrou com a distinção clara entre passado e presente em busca da desmaterialização do próprio trabalho, formando um imaginário que é manifestado pela experiência fotográfica, como observou Durand no trabalho Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey de Smithson.

figura 05: Robert Smithson, The Fountain Monument (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

figura 06: Robert Smithson, Monument with pontoons (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm



Durand apontou a importância da temporalidade e da noção de desconstrução material, assim como o trabalho com o objeto banal, anti-monumental que Smithson retratou em sua experiência fotográfica e escrita. Para o mesmo, o trabalho é marca da visão que a fotografia não somente registra, como cria a ideia da catástrofe que representa a fotografia na consciência de mundo.

[12] "Este texto, podemos ver, toca em questões muito diversas, mas vou me atender simplesmente na ideia de catástrofe que a fotografia representa na consciência que temos do mundo." - Tradução própria. In: DURAND, Régis. *Le Temps de L'image, Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris. ELA La Différence, 1995. pág 152.

Ce texte, on le voit, touche à des questions très diverses, mais je m'arrêterai simplement pour l'instant sur l'idée de cette catástrofe que représente la photographie dans la conscience que nous avons du monde.^[12] (DURAND, 1995, p. 152)

O entendimento da fotografia como material artístico pode ser observado nos trabalhos de Smithson, ao utilizar a informação como base para sua obra. O seu processo revelou um entendimento acerca das características expressivas inerente a cada suporte (sendo textos, fotografias, ações no território ou na galeria de arte) e uma coerência nas discussões com as quais constituiu a formação de uma visão crítica do mundo pertinente ao seu tempo histórico.

figura 07: Robert Smithson, The Bridge Monument Showing Wooden (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

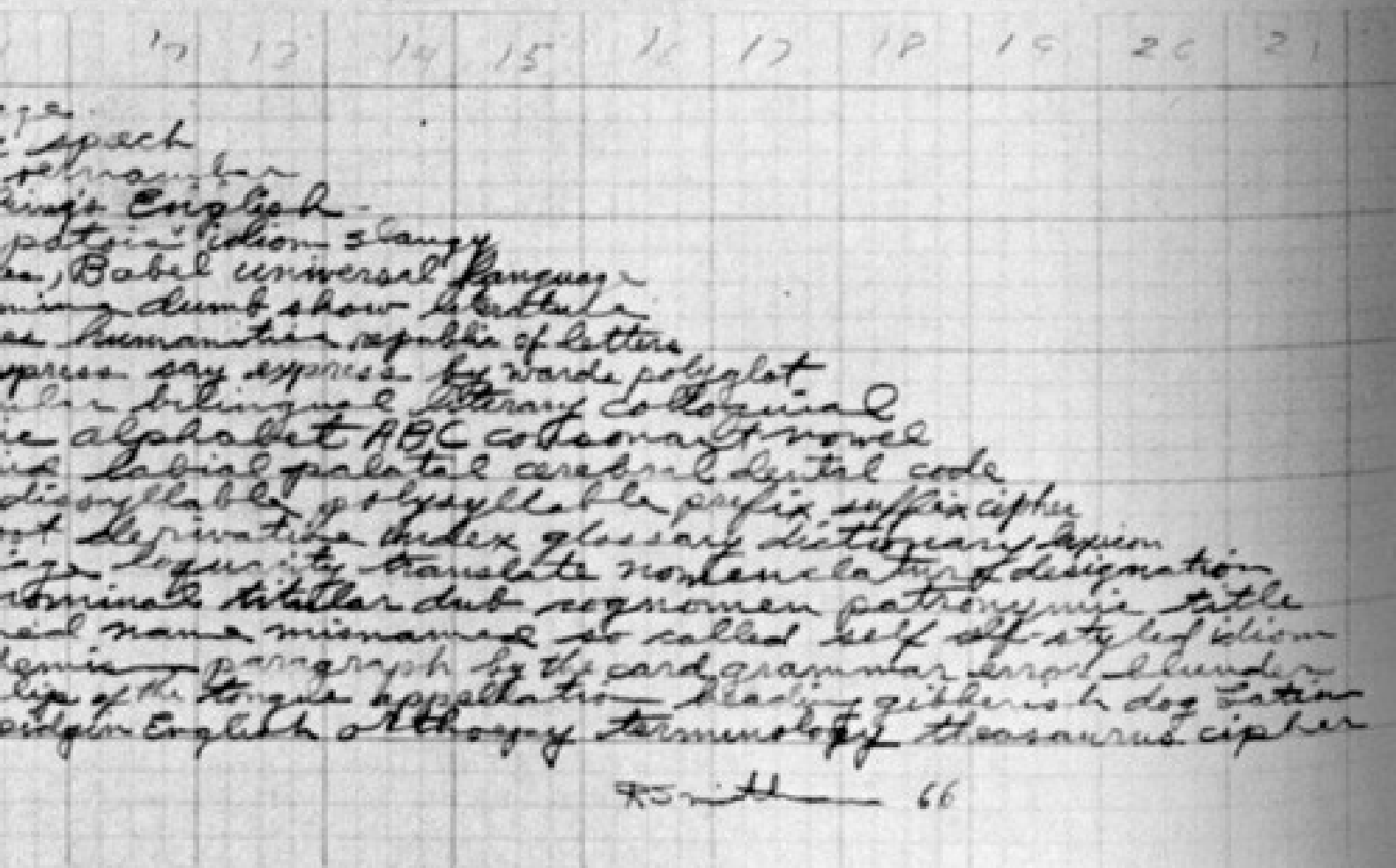
figura 08: Robert Smithson, The Sand-box Monument (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm



1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10

Language
 phonology
 tongue length
 mother tongue,
 dialect brogue
 & confusion of tongue
 Esperanto dot pad to
 letters belles-lettres misc
 dead languages classics of
 linguistics dialectal vernac
 Letter character hieroglyph
 diphthong surd sonant, lig
 gutter & syllable monosyllable
 word term syllable name phrase
 etymology philology terminology verb
 manner malapropism Mrs. Malprop
 nickname miscell nickname take an abun
 metaphor sentence proverb motto phraseology eup
 diction solecism syntactical analysis nonclass
 Hieroglyphic neologism word cover argot bilinguist

A heap of Language



ANÁLISES

Em **ANÁLISES** foram escolhidas produções dos dois artistas em questão – Robert Smithson e Geraldo de Barros – para uma verificação das questões teóricas levantadas na leitura de repertório e das hipóteses originais da pesquisa. Em **ANÁLISE 01** foram escolhidos textos escritos por Robert Smithson com o intuito de compreender como a produção escrita se relaciona com a teoria e já coloca em prática questões levantadas e sua relação com fotografia, em especial foi escolhido o texto Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey como texto de grande importância no entendimento dessas relações pautadas e da ligação com as questões de Sobras. Em **ANÁLISE 02**, com a produção de Geraldo de Barros, duas leituras se deram possíveis, uma primeira de cunho técnico, relacionando Sobras com sua primeira produção em fotografia e uma segunda que relaciona Sobras com as questões pautadas a partir da década de 1970; essa relação é percebida a partir de seu trabalho com o Grupo Rex, como será demonstrado.



ANÁLISE DE TEXTOS ESCOLHIDOS: THE WRITINGS OF ROBERT SMITHSON

Os textos de Smithson, chamados de Ensaaios, são colocados por Philip Leider como passo importante para o desenvolvimento do artista e como ferramenta de estudo para outros artistas, os textos mostram como a escrita se desenvolve juntamente com os todos os trabalhos do artista e conversa intimamente com os mesmos, considerando-os parte integrante do seu conjunto de obras.

Nesse sentido, a análise de textos presentes no livro *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, onde encontramos o conjunto de textos escritos por Robert Smithson assim como entrevistas dadas pelo artista, se baseia como uma análise da forma como o artista considera o texto escrito integrante das suas formas de comunicação artística, não trabalhando como uma legenda do trabalho executado, mas uma obra de intervenção em si.

25

Podemos identificar nesse conjunto de Robert Smithson textos de diversas naturezas, como exemplos onde é trabalhado o texto como imagem, exemplos onde o texto é de natureza didática, ou mesmo textos que se apresentam como um diário de anotações do artista. Em todos o trabalho conduzido pelo autor para com que o texto escrito se torne uma obra, com temporalidades, bem colocadas de acordo com o conteúdo da escrita, e graficamente, com a inserção de imagens tanto no corpo do texto como em painéis, assim como formatação do texto e suporte apresentado.

Foram escolhidos alguns textos do livro para análise a fim de encontrar essas características na escrita; ***A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey*** – publicado como “The Monuments of Passaic”, *Artforum*, December 1967; ***Entropy and the New Monuments*** – *Artforum*, June 1966; ***A Cinematic Atopia*** – *Artforum*, September 1971; ***Language to be Looked at and/or Things to be Read*** – Dawn Gallery press realease, June 1967; ***Strata: A Geophotographic Fiction*** – *Aspen Review*, issue edited by Dan Graham, c.1972.

figura 10: Robert Smithson, Negative Map Showing Region of the Monuments along the Passaic River (Monuments of Passaic, New Jersey, 1967). In: http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

O texto **A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey**, apresenta um potencial estético em sua escrita que se assemelha a um diário de viagem. Se colocando como um texto que guia uma visita a *Passaic, New Jersey*, é visível a intenção de retratar diferentes temporalidades.

A organização do texto é colocada em dois grandes blocos, um que se caracteriza pela **questão diária** ou “corriqueira” e outro que são **os momentos de deslumbre**, ativos e podem conter quebras por interrupção da primeira. Se apresentando como um texto descritivo, semelhante a um diário, a definição do passeio apresenta momentos que são narrados de maneira mais corrida, com uma leitura mais rápida, com foco nos próprios objetos que estão sendo utilizados no momento – jornal, ônibus e livro ou filme da máquina fotográfica – em contraponto a momentos de atenção aos detalhes, que confundem-se com as fotografias que as complementam e são complementadas pelo texto.

Neste texto, a temporalidade é colocada de forma a conduzir o leitor a experiências de deriva, enfatizadas pela indicação de monumentos a serem observados. A monumentalização dessas imagens colocam em debate a importância que a imagem banal está ganhando nas discussões da fotografia contemporânea. As imagens que acompanham o texto, são recortes de ruínas que ainda estão por ser construídas, o que nos traz a discussão de tempo e da relativização entre passado e futuro.

Além da pontuação dos momentos de questão diária, há uma outra velocidade de descrição que intermedia as duas já citadas, não acelerado como as descrições colocada por esse momento, nem tão desacelerado quanto o grupo dos momentos de deslumbre como um todo. São as pontuações dos monumentos, trabalhando como pontuações de tempo, elas marcam o ponto de interesse nas fotografias. A partir da nomeação dos monumentos, é possível entender de que imagem está sendo retomada a descrição, que muitas vezes não é mimética, mas uma descrição que varia de ponto a ponto.

Por fim, no texto, Smithson pontua a entropia com um exemplo empírico em um dos seus monumentos, mas essa pontuação não significa que a entropia não está sendo discutida no texto como um todo. Essa pontuação que ocorre no final do texto faz uma ponte com o restante do mesmo, fazendo referência a todos os outros monumentos encontrados pelo caminho do passante.

Este texto traz um conjunto de temas que Smithson trabalha em suas obras, considerado por Agnaldo Farias como o *statement* estético do artista, aborda questões como a importância da imagem na constituição de um imaginário estético, questões temporais de relativização de tempo passado e futuro, o antimonumento e a entropia.

MONUMENTO DESERTO

MONUMENTO A FONTE

MONUMENTO PLATAFORMA DE BOMBEAMENTO

MONUMENTO MUROS

MONUMENTO DAS DIREÇÕES DESLOCADAS

um passeio pelos

de passaic, nova jersey

[anti] monumentos

Robert Smithson, 1967.

ana luiza rodrigues gambardella

OS EDIFÍCIOS NÃO CAEM EM RUINAS DEPOIS DE HAVER SIDO CONSTRUÍDOS

MAS CRESCEM ATÉ A RUÍNA CONFORME SÃO CONTRUÍDOS



pausa -almoço | comprar filme da máquina



desce do ônibus

liro

mudança de rota

"obras realistas de cera representando carne crua devorada por vermes"
"teus colegas estão aprendendo tempo"

"olhei uma reprodução borrada da Paisagem alegórica
de Samuel F. B. Morse no alto da coluna de Canadá"

"mobiliário inglês dos séculos XVII e XVIII à venda na Parke-Bernet"
"gravuras, desenhos e aquarelas"

"Seleção dos colecionadores, críticos e curadores"

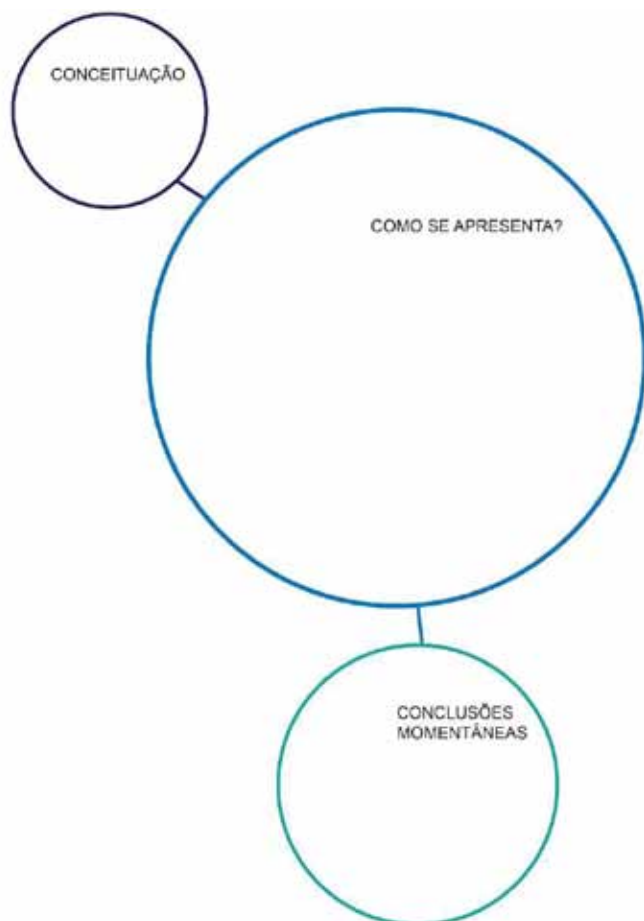
classificados do Times

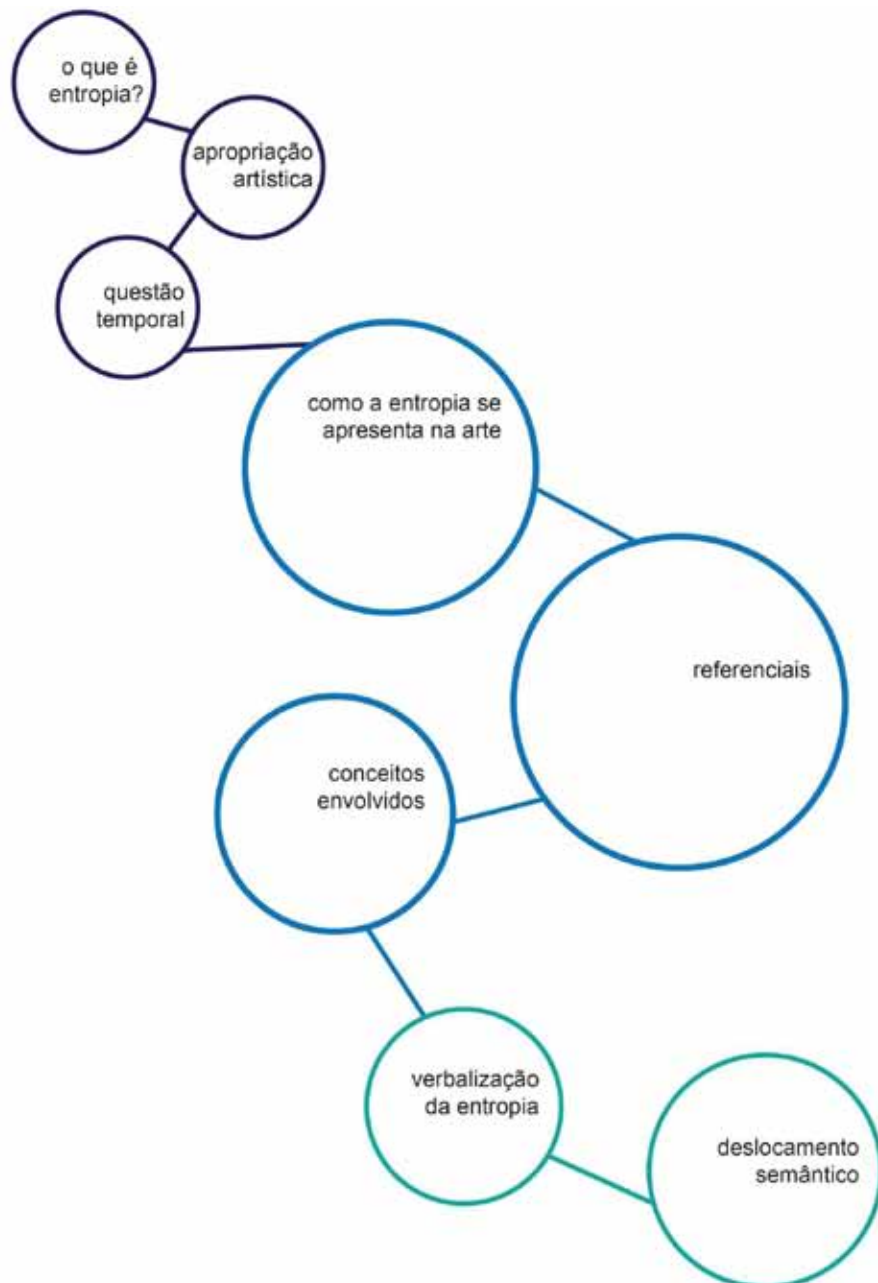
compra jornal e revista | entro no ônibus

início

No texto **Entropy and the New Monuments**, Robert Smithson se apresenta de maneira didática. O texto apresenta uma velocidade de leitura constante, e pequenas conclusões durante seu desenvolvimento o que pontua o texto e retoma exemplos.

O ensaio apresenta três espaços onde se pode observar um momento de conceituação da teoria da entropia e da apropriação artística da mesma, um esforço de exemplificação da teoria e da questão temporal de ruptura entre passado e futuro, os conceitos envolvidos nas obras citadas e conclusões momentâneas da teoria aplicada nas artes, exemplificados pelos diagramas à seguir:





O texto **A Cinematic Atopia**, apresenta em sua escrita um potencial estético grande, transmitindo para o leitor as sensações descritas no próprio texto com a sua construção.

O texto que fala sobre a sensação de limbo que se apresenta na profusão de informação que recebemos das imagens e histórias que assistimos nos filmes, traz o leitor para um texto confuso, como se buscasse na mente as informações que são passadas para o papel imediatamente. O texto retrata uma busca mental constante onde nomes de filmes e descrições de cenas vão se passando juntamente com pequenas conclusões e o desvendar dessa suposta ordem que não pode se estabelecer.

O texto se inicial com a descrição dessa perda mental, em uma leitura que se torna confusa e simula o limbo onde a profusão de informações são depositadas, não há clareza nas imagens colocadas sucessivamente como uma colagem, assim como exemplos de filmes diversos; Smithson transparece o esforço em explicar essa aparente desorganização e a impossibilidade de estabelecer uma ordem rígida para essas informações e cai em reflexões de o que seria esse cinema em um contexto imaginário. O ensaio não apresenta uma conclusão, deixando em aberto a interpretação das informações dadas e voltando ao início do texto com um momento de reflexão do próprio autor, característica que carrega um tom intimista ao texto travando uma conversa entre texto, leitor e painel de imagens que acompanha o escrito, compondo a obra.

Going to the cinema results in an immobilization of the body. Not much gets in the way of one's perception. All one can do is look and listen. One forgets where one is sitting. The luminous screen spreads a rosy light throughout the darkness. Making a film is one thing, viewing a film is another. Impassive; while still the viewer sees the outside world fades all the eyes probe the screen: Does it matter what he looks at watching? Perhaps. One might ask: Have I? I know it's the power to take perception elsewhere. As I write this? Trying to remember a film I liked, or even one I didn't like? My memory becomes a wilderness of elsewhere. How in such a condition, can I write about a film? I don't know; I could know. But I would rather not know. I will allow the elsewhere to reconstruct themselves as a tangled mass somewhere at the border of my memory are the smaller remains of all the things I have ever seen, good and bad they swarm together forming cinematic images; stagnant pools of images that cancel each other out like my own.

From the abstractness of films comes my mind; only to be swallowed up in a address of Holly wood **garbage**: a rare film of lights and dark tips into a dim landscape of countless worlds: some sag ablush their private caricatures of their transitional hoofbeats going nowhere: The thought of a film with a "story" makes me listless. How many! stories travel I see on the screen! All those "characters" carrying out dumb tasks. Actors doing exciting things. It's enough to put one into a permanent coma.

If I could only map this limbo with dissolves, you might have some notion as to where it is. But that is impossible.

In this cinematic atopia orders and groupings have a way of proliferating outside their original structure or meaning. There is nothing more tentative than an established order. What we take to be the most concrete or solid often turns into a concatenation of the unexpected.

Any order can be reordered.

The ultimate filmgoer would be a captive of sloth. Sitting constantly in a movie house, among the flickering shadows, his perception would take on a kind of sluggishness. The ultimate filmgoer would be a captive of sloth. Sitting constantly in a movie house, among the flickering shadows, his perception would take on a kind of sluggishness. The ultimate filmgoer would be a captive of sloth. Sitting constantly in a movie house, among the flickering shadows, his perception would take on a kind of sluggishness.

A Cinematic Atopia
Artforum, September 1971

Como exemplo de ensaio que utiliza o texto como imagem onde se confunde com as imagens inseridas na diagramação, **Strata: A Geophotographic Fiction** é uma obra que coloca o texto de forma a dialogar diretamente com as imagens e mantém uma ligação direta entre assunto e diagramação.

O texto é formado por camadas de imagem e texto comprimidos de forma análoga as camadas de solo que se depositam ao longo de milhares de anos, assunto que é colocado no texto dividido em blocos.

he attempted to prize apart these layers of compression, alternating blocks of writing with strips of photographs showing the fossil record trapped within the magma of the rock, as the demonstrative presentation of wave after wave—Cambrian, Silurian, Devonian, Permian, Triassic, Jurassic—of wreckage.
[13] (KRAUSS, 1996)

[13] Ele tentou ir além destes layers de compreensão, alternando blocos de escrita com faixas de fotografias, mostrando o recorte de um fóssil aprisionado pelo magma da rocha, como uma demonstrativa apresentação de onde após onda - Cambriano, Siluriano, Devoniano, Permiano, Triássico, Jurássico - de destroços. - Tradução própria. In: KRAUSS, Rosalind. A user's guide to entropy. <http://allanmccollum.net/allanmccollum/amcpdfs/McCollum-Krauss.pdf>, acessado em: 08/10/2014, 19:50.

O texto, por sua vez, apresenta a lógica da colagem em sua composição, observa-se a sobreposição de dados diretos a era da qual está sendo falada, dados atuais que comentem sobre a era, dados de publicações e citações de textos que falam sobre a era em questão e também algumas opiniões pessoais do autor.

Outros exemplos de ensaios que utilizam o texto como imagem na composição estão presentes no conjunto de ensaios, como:

32

The Domain of the Great Bear, by Bel Bochner and Robert Smithson (Art Voices, Fall 1966)

Quase-Infinities and the Waning of Space (Arts Magazine, November 1966)

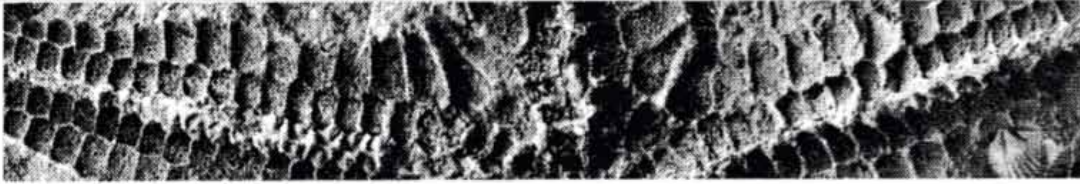
Ultramoderne (Arts Magazine, September-October 1967)

Language to be Looked at and/or Things to be Read (Dwan Gallery press release, June 1967)



JURASSIC
O A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE – THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY-PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES. CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEA SHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

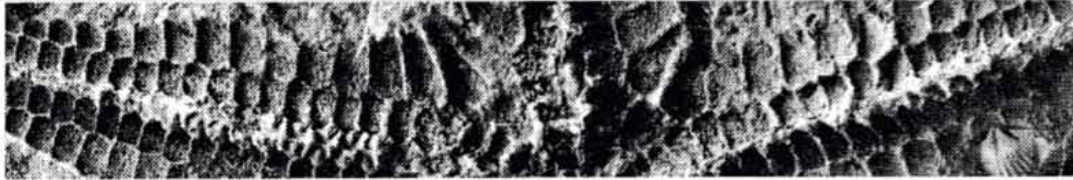
A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE – THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY-PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEASHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST-CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.



D A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE.
S EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE--THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEA SHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS).
J IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE -- THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY-PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEASHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

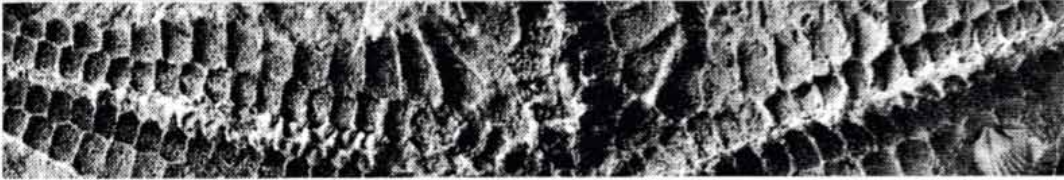
DADOS DA ERA



JURASSIC A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. **MUNDUS SUBTERRANEUS**, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE--THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. *GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEA SHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH* (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

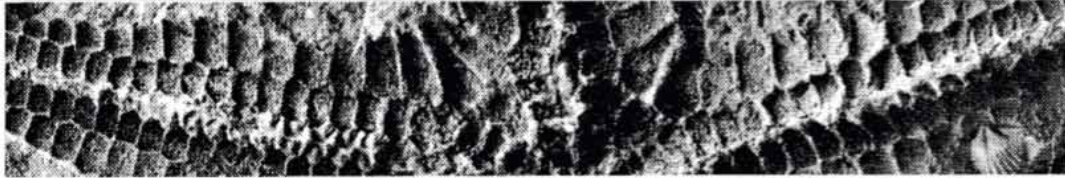
A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. **THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000.** NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. **MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678.** STONE PLANTS. **JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659.** AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). **MONO LAKE -- THE DEAD SEA OF THE WEST.** BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. **POETS CELEBRATING GROTTOS.** THE RECENT MONKEY-PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. **THE BURNET CONTROVERSY.** MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. **GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEASHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS).** IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. **DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST-CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP.** CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. **OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR.** NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

DADOS ALEATÓRIOS E PUBLICAÇÕES



JURASSIC A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS. INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEaweEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE -- THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEASHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. **NO WORDS COULD DESCRIBE IT.** CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEaweEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE -- THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY-PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. **MEANDERING RIVERS.** GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEASHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. **RHAETIC BEDS.** SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. **LOW TIDE.** DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.



U A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEaweEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS). MONO LAKE--THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEA SHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.

A LABEL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAGGY CLIFFS, INDEPENDENT OF LIFE. EXTENSIVE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. **PLASTIC SEaweEDS IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MUSEUM AT OXFORD.** MUNDUS SUBTERRANEUS, KIRCHER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN 1659. AGE OF CYCADS. **A FINE CHALKY DEPOSIT (PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL REEFS).** MONO LAKE -- THE DEAD SEA OF THE WEST. BELEMNITES SWARMED IN THE MUDDY SEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. **THE RECENT MONKEY-PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL-PRESERVED PTERODACTYLS.** THE BURNET CONTROVERSY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCROPPING IN YORKSHIRE. **A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE.** MEANDERING RIVERS. GO MY SONS, BUY STOUT SHOES, CLIMB THE MOUNTAINS, SEARCH THE VALLEYS, DESERTS, THE SEASHORES, AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH (SEVERINUS). IN BRITAIN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. RHAETIC BEDS. **SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP.** LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. INVASION OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN LINE DRAWING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POSTCARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF DINOSAURS IN A SWAMP. **CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE.** OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUNDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN ICHTHYOSAUR. NO ICE SHEETS MARKED THE POLES. **INFRA-RED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYNCLINE.**

DADOS ATUAIS



ROBERT SMITHSON, FOTOGRAFIA E LEITURA DO ESPAÇO URBANO

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO: *UM PASSEIO PELOS MONUMENTOS DE PASSAIC, NOVA JERSEY*

39

Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey, de Robert Smithson foi um importante marco na obra do artista; o texto é um diário de viagem por Passaic, Nova Jersey, o artista teve um trabalho muito cuidadoso ao expor sua viagem de modo a caracterizar uma leitura do espaço pelo qual está se referindo e fazer um registro que inaugurou uma cartografia do caminho tomado.

A partir do momento da publicação desse trabalho até a sua trágica e prematura morte em 1973, suas pesquisas e reflexões sobre arte, ciência e aspectos relacionados com o campo geral da cultura abririam territórios rigorosamente novos, a ponto de convertê-lo no mais importante artista do período. (FARIAS, 2003, p.120)

figura 21: Smithson na caixa de areia em Passaic em 1968. (Photo by Nancy Holt) In: <http://observer.com/2014/04/out-of-site-finding-robert-smithsons-new-jersey/>

No texto de apresentação da publicação do texto na revista Espaços e Debates, Agnaldo Farias colocou que *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey* se apresentou para o contexto da arte como o *statement* estético de Smithson, publicado na revista Artforum, ele se destacou por não ser um texto de crítica de arte, como o que era publicado na revista até então, e se configurou como um foto/ensaio, “uma verdadeira obra de arte apenas sob forma imprevista”.

[...] embora se estivesse em plenos anos 60, a década mais experimental da segunda metade do século, em que as canônicas pinturas e esculturas foram afrontadas por instalações, enviroments, happenings, performances etc, o público não sabia que a arte podia se materializar através de registros fotográficos, mapas e textos de fatura científico-poética e, ainda por cima, ser publicada nas páginas de uma revista. (FARIAS, 2003, p.120)

A série de fotografias acompanha imagetivamente as descrições de fragmentos do local, ilustrando e contribuindo para uma leitura direcionada; o texto contém várias temporalidades de leitura, apresentando associações descritivas de imagem, divagações filosóficas, relações de tempo e espaço, descrições de atividades banais e as descrições que exemplificam os anti-monumentos e a noção de entropia. A temporalidade foi colocada de forma a conduzir o leitor a experiências de deriva, enfatizadas pela indicação dos pontos a serem observados.

40

Passeando por Passaic, Robert Smithson inaugurou uma nova forma de cartografia, mais intimista. A descrição da cidade e de seus monumentos foi colocada em forma de relato, como se por um passeio por uma cidade histórica; a inserção de descrições do caminho contribuiu para o posicionamento do indivíduo no espaço, assim como as imagens e o mapa que acompanham o texto. Essa cartografia inaugurada no texto de Smithson é uma forma de ver a cidade com os olhos estrangeiros, tomando nota das suas banalidades com o olhar de um extasiado pelas novidades as quais se coloca em frente.

Vemos que o olhar estrangeiro retratado no ensaio se colocou desvinculado de vícios e percebe-se o espaço de maneira diferenciada do olhar cotidiano. Isso se mostrou claramente na descrição de ruínas que são parte do processo de construção de uma obra de infraestrutura da cidade e também na percepção das diferentes temporalidades que são apresentadas por este passeio. Nesse caso, a cidade tinha como característica diferentes relações de tempo em diferentes espaços. Essas características podem não ser percebidas na cartografia clássica, mas são importantes na

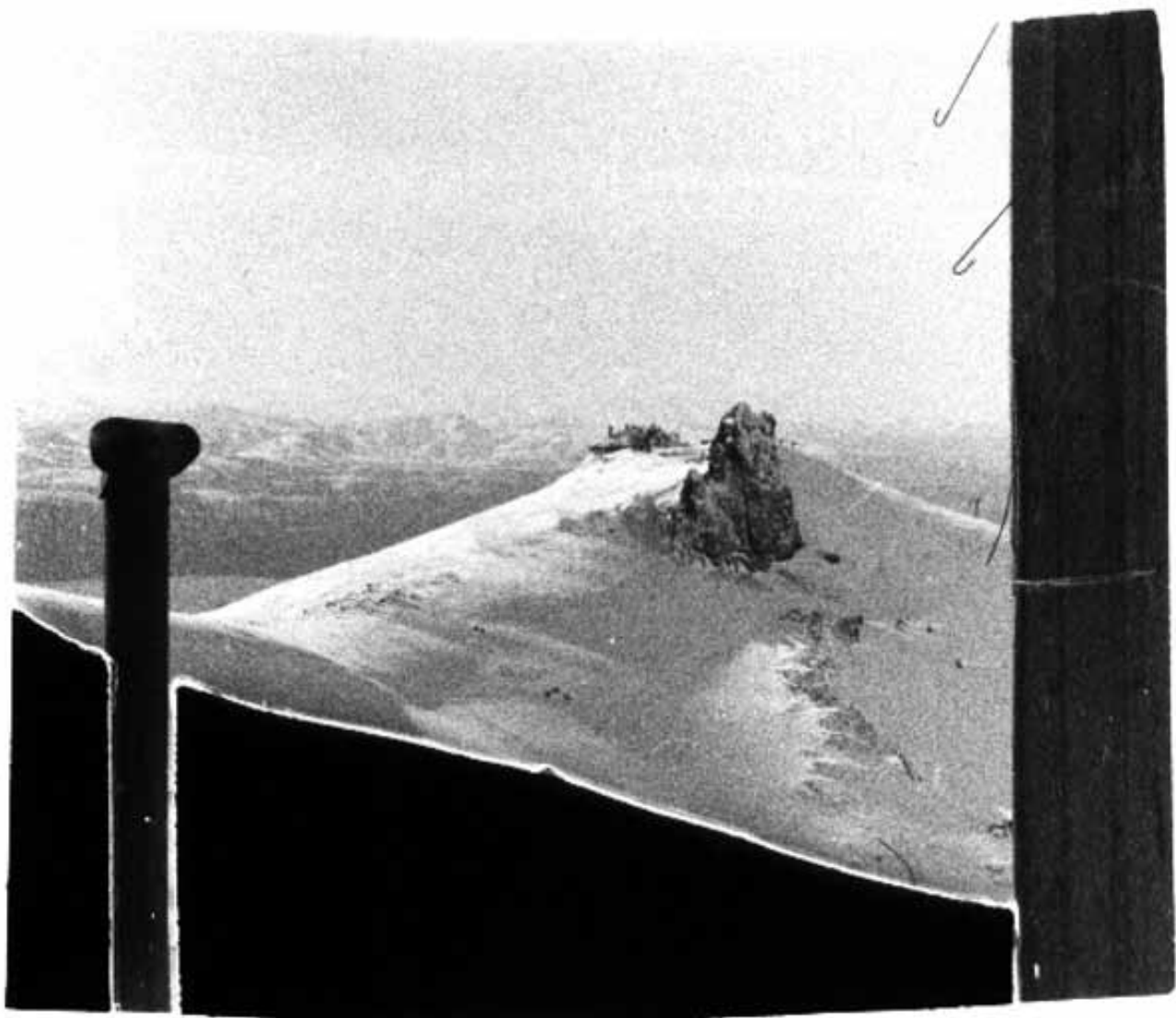
percepção do local e contribuem para a relação do indivíduo com o mesmo.

Passeando às margens de Passaic, entusiasmado como um turista diante das maravilhas de uma cidade histórica europeia, Smithson vai descrevendo a desagregação da cidade contemporânea, as chagas abertas por um crescimento descontrolado e feito à revelia da paisagem que lhe serve de apoio e matéria prima, a trama ortogonal do arruamento que arrogantemente se impõe sobre o território sem se dar conta do dilaceramento de seus interstícios. (FARIAS, 2003, p.122)

O ensaio fotográfico apresentado foi feito juntamente com o relato. As imagens apresentam uma interdependência com o texto, articulando um conjunto de informações que foram transformadas a partir destas relações. Essas imagens, representam os recortes de ruínas que, segundo Smithson, ainda estão por ser construídas. Nos traz uma crítica as obras às quais se referem e uma discussão de tempo com relativização entre passado e futuro.

O autor utilizou das fotografias para resignificar o texto quando nos mostram imagens banais, exemplificando e ilustrando os monumentos desta cidade. As imagens caracterizam momentos de leitura mais lentos, demonstrando uma leitura deslumbrada, atenta aos detalhes e com um olhar minucioso. Esse processo é interrompido por questões mais rápidas presentes nas descrições. Na figura 01 é possível perceber tais temporalidades.

Smithson mostrou uma clara diferença entre os tempos narrativos sobrepostos nessa obra. Imagem e texto, exibidas como um ensaio, são portanto partes que se comunicam de maneira a não atingirem um objetivo totalizante quando colocadas separadamente, não passam a ideia de uma cartografia de um espaço, suas configurações como anti-monumentos ou mesmo a exemplificação da entropia.



ANÁLISE 02

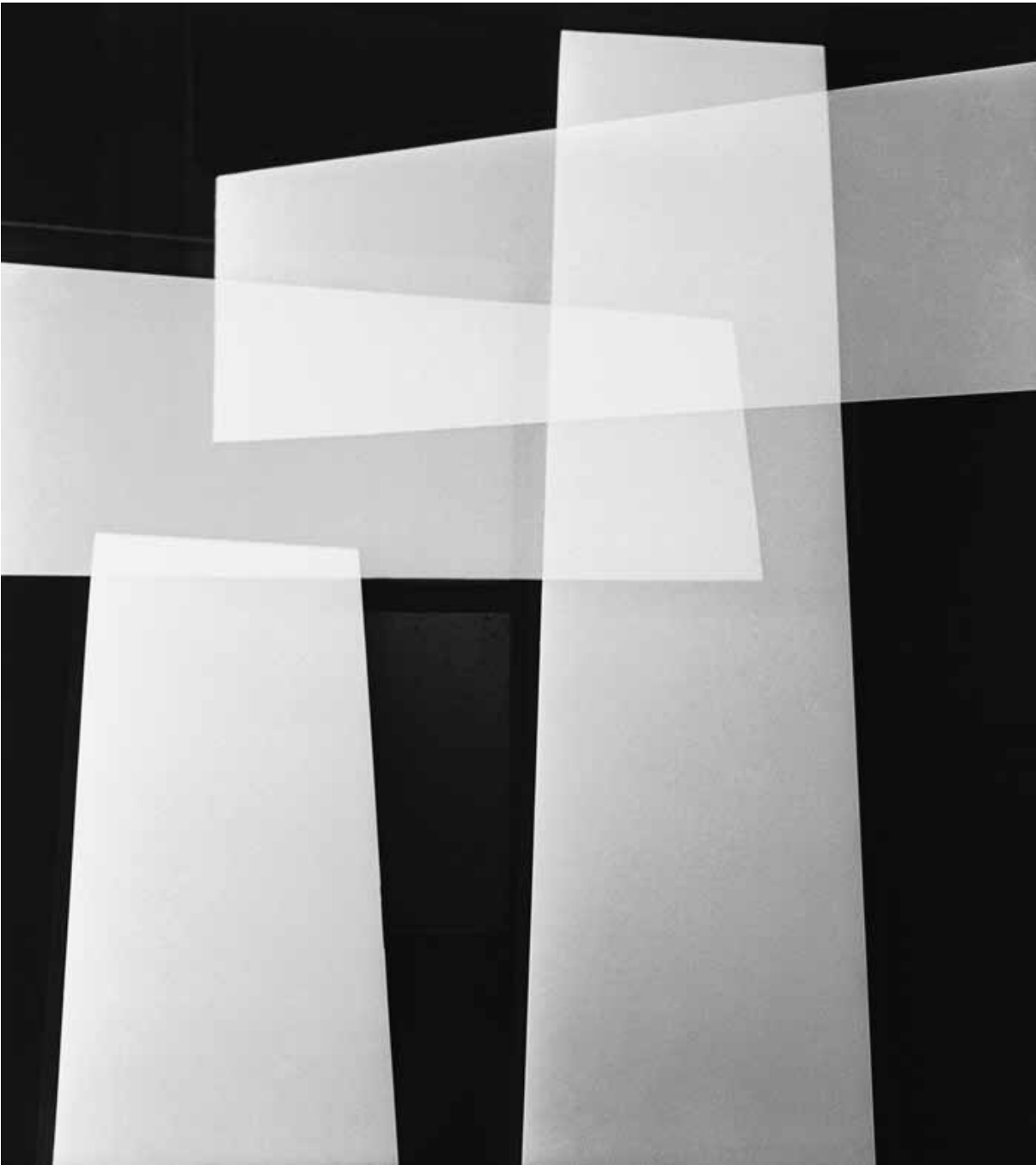
SOBRAS 1996-1998 GERALDO DE BARROS

43

BREVE CONTEXTO

Durante toda sua produção como artista, Geraldo de Barros apresenta sempre uma grande ligação com os assuntos debatidos na arte. Podemos observar esse grande interesse pelos assuntos contemporâneos às suas obras se percebermos que sua trajetória engloba grupos de artistas muito distintos entre si, começando seus trabalhos ligado com o grupo concretista, como a produção de mobiliário e pop art, como exemplo; em uma carreira eclética e rica.

Levando em consideração a trajetória de Geraldo de Barros, não podemos ler sua produção inteira pela lógica construtivista, mas é importante entender que o caminho do artista por outros grupos influencia as obras posteriores. A característica marcante de suas produções pode-se dizer que é a intensa curiosidade e a dimensão experimental de suas obras, apropriando-se de técnicas e debates de suas obras anteriores e de outros artistas.



[14] Sobre as referências com as quais Geraldo de Barros dialogou ver: LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.

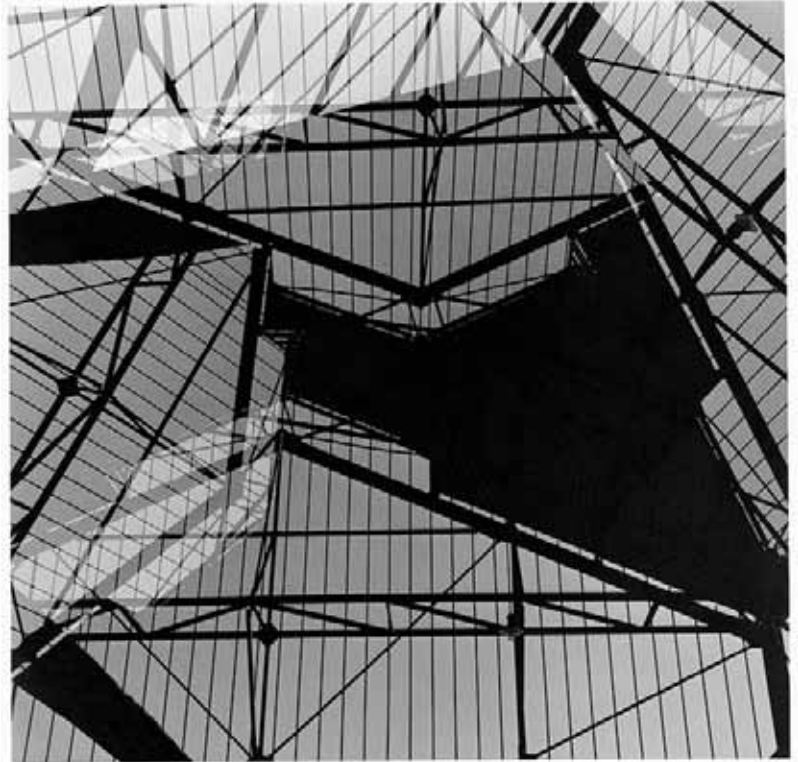
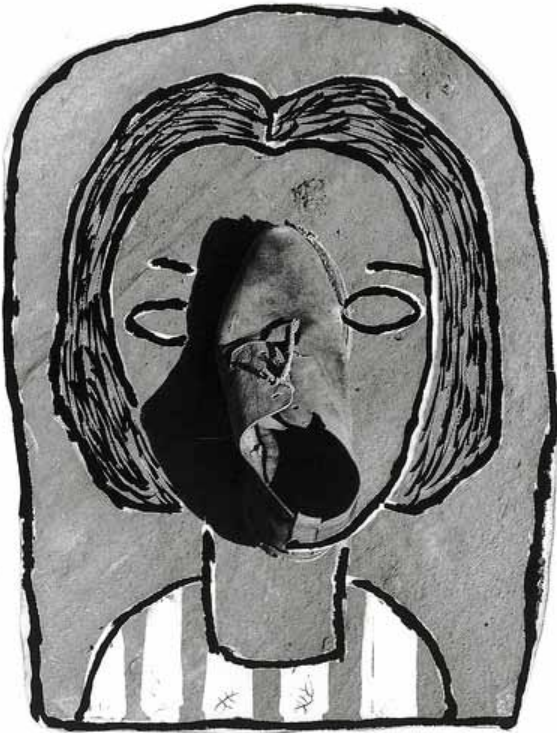
Tem-se desde uma formação expressionista à sua adesão à Arte Concreta e depois ao grupo Rex. Na fotografia, percebemos claramente sua aproximação de artistas como Laszlo Moholy-Nagy e Brassai [14]. Essa sua aproximação aos diversos debates artísticos, nacionais e internacionais, e a influência em sua produção plástica caracteriza menos uma trajetória alinhada a uma tendência e mais a possibilidade de discussão da investigação de um artista inserido em seu tempo.

A utilização da fotografia como forma de expressão artística marca o início e final da produção de Geraldo de Barros, e as diferenças inerentes da distância temporal e do acúmulo de conhecimentos e debates ao longo deste espaço de tempo entre as duas produções – *Fotoformas* (década de 1950) e *Sobras* (década de 1990) – é visível, mostrando como o acúmulo de experiências é importante na obra do artista.

As técnicas fotográficas que podem ser listadas observando sua obra fotográfica nas duas fases são: desenho sobre negativo com ponta seca e nanquim, filmes cortados e remontados em placas de vidro, múltiplas exposições sobre um mesmo negativo, fotogramas (rayogramas) e fotografias diretas, além de produzir auto-retratos onde visivelmente o autor “posa” pra câmera e do recorte de fotografias e suas montagens em pedestais, uma tentativa de dar status de objeto à imagem bidimensional.

Mesmo com a diversidade técnica apresentada em sua obra, o mesmo entende que o aprimoramento demorado em questões da máquina pode ser um elemento negativo para o processo criativo na composição da imagem. Utiliza então a técnica como aliada nas descobertas e não como principal elemento de seu trabalho.

“A Fotografia é para mim um processo de gravura [...] Acredito também que é no „erro”, na exploração e no domínio do acaso, que reside a criação fotográfica. Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. [...] Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica. O lado técnico não faz senão duplicar nossas possibilidades de descoberta. Não sou pintor senão no momento de bater a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo tempo em que a objetiva funciona, eu faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais.” (BARROS, 2006, p.48)



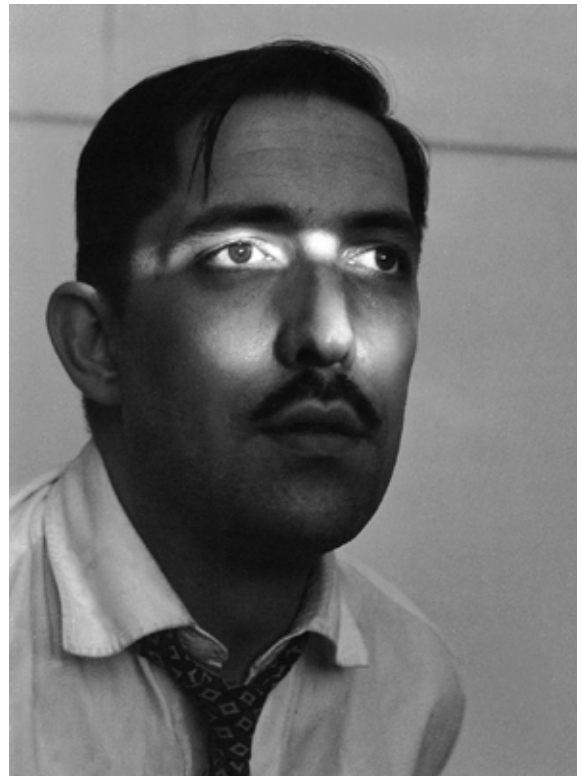
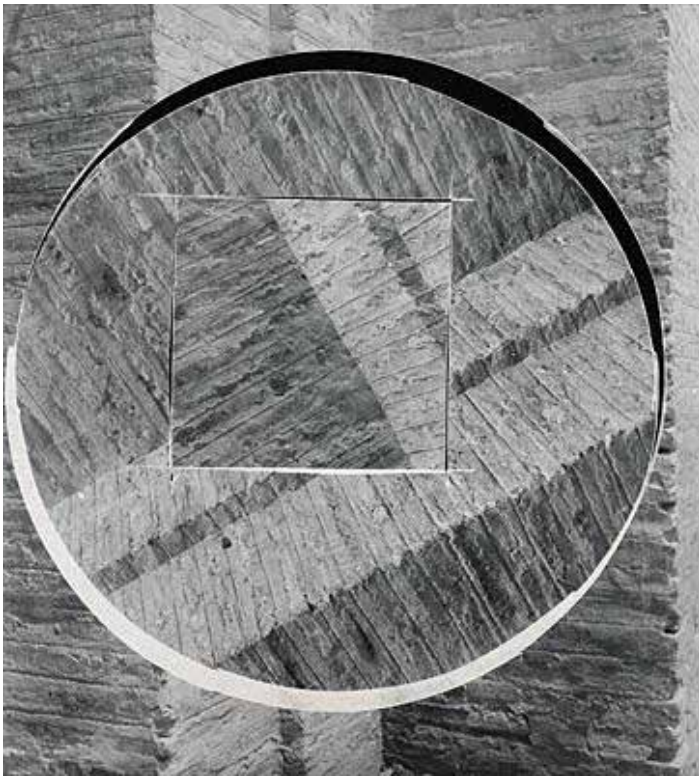
46 | Há uma compreensão diferenciada do artista do que é fotografia, de seu papel no ato fotográfico. Para o mesmo, a fotografia é entendida como construção de uma imagem, não como retrato de uma realidade puramente vista.

A primeira produção fotográfica de Geraldo de Barros, *Fotoformas*, pode ser entendida a partir de diversas chaves de entrada. Partindo de uma relação entre questões próprias ao ato fotográfico e as referências a uma produção no que se convencionou nomear de Fotografia Moderna, tem-se:

Podemos traçar três grupos a partir da questão compositiva e referentes a esses três grupos, se encontram duas características de questão técnica recorrente. Com relação à questão compositiva vamos dividi-los em: objeto achado, objeto temporal e construção geométrica, e transpassando a questão compositiva encontramos a técnica dividida em: sobreposição e recorte.

figura24: Exemplo de objeto achado. "A menina do sapato", 1949. In: BARROS, F. 2013, p. 68.

figura25: Exemplo de objeto temporal. *Fotoformas*, 1950. In: Barros, G., 2006, p. 71



A procura por uma linguagem universal pode ser explicitada, ainda, pelo conjunto de imagens provindas de fotografias diretas. Com uma aproximação com a fotografia moderna mais direta do que o encontrado nos outros grupos, mostram o olhar aguçado do artista, a procura de novas questões formais e de leitura fotográfica. (GAMBARDELLA, 2012, p.54)

47

A fotografia entendida para além da tomada de imagem, encontrando os procedimentos da gravura na sua qualidade de grafia impressa, marca a posição de Geraldo de Barros como um artista que se utiliza do sistema fotográfico para sua criação.

Esse fato nos possibilita alinhar sua obra no debate acerca do papel desempenhado pela fotografia na arte do século XX, nos parâmetros discutidos no início da presente pesquisa. E de modo um modo muito particular, visto a diversidade de ações, Geraldo de Barros borra os papéis discutidos por Rouillé(2009). Pôde-se perceber imagens que evocam a fotografia como paradigma da arte ao lado de imagens com a função de ferramenta da arte e principalmente como vetor da arte.

figura26: Exemplo de construção geométrica. Movimento Giratório, 1949. In: BARROS, F. 2013, p. 97.

figura27: Exemplo de fotografia direta. Auto retrato, 1950. In: BARROS, F. 2013, p. 40



figura 28: Still – Geraldo de Barros – sobras em obras (Michael Favre). In: Barros, G., 2006, p. 03.

Essa posição se mantém ao longo de toda sua obra, e pauta principalmente as intervenções plásticas que caracterizam a série Sobras, sua última série.

Para a leitura dessa sua última produção, Sobras, é importante essa consciência de Geraldo de Barros como um artista interessado e sempre em constante aprendizado, ligado às questões da arte ao longo do tempo.

Tomado por uma série de isquemias cerebrais, Barros se encontra com uma grande dificuldade de comunicação e de mobilidade, o que não o distancia da produção artística. O conjunto é produzido com a ajuda de uma assistente, a fotógrafa Ana Moraes que descreve da seguinte maneira o processo em uma entrevista:

Bom, o trabalho Sobras era feito assim, basicamente: em cima de um pedaço de vidro de 12cm X 9cm, transparente pegávamos negativos antigos em suporte de acetato (os normais de hoje em dia) (normalmente 35mm, mas também utilizamos 120mm), recortávamos e colávamos com uma fita adesiva suíça, que não sei o nome, mas parecida com uma fita isolante (preta - não permitia a passagem da luz). Era mais maleável que a fita isolante normal, permitindo flexibilidade no uso; muitas vezes trabalhamos com o próprio positivo (a ampliação em papel – que respondia diferentemente em relação à transparência e à passagem de luz); em algumas, usávamos nanquim preto também; eu fazia tudo com as mãos, utilizava sempre um estilete, pois a precisão e limpeza não eram importantes, queríamos que o processo aparecesse, não importava deixar tudo limpinho, sem marcas, sem digitais, etc.. ele queria que tudo estivesse ali. Obviamente quando foram

para o laboratório La Chambre Claire, na Suíça, para ampliar, mexeram em tudo, limpavam, etc..tem fotos inclusive que estão de ponta cabeça, mas como a filha assumiu tudo, e eu não pude continuar o trabalho, saiu do jeito dela, que não conhecia o trabalho. Algumas vezes, mais pro final do trabalho, usamos também cartolinas pretas e brancas ocupando espaços na foto. Algumas ampliações que estiveram na Brito Cimino (únicas), tinham isso. E também saímos para fotografar na rua (o convite da exposição, por exemplo, é foto minha). Ainda usávamos cola, aquarela branca, até agulha e linha usei, mas o básico foi sempre positivo ou negativo recortado em cima do vidro (o que produzia um novo negativo); basicamente foi isso. Construindo novas realidades. Trabalhando os espaços visuais de uma nova forma, com sobras de fotografias. (MORAES, lin: SILVA et al., 2006, p.99)

Essa ação de trazer imagens antigas, aparentemente sem nada de especial, imagens comuns, é uma ação que se aproxima dos trabalhos que os jovens artistas contemporâneos estavam debatendo a partir dos anos 1970, época em que o artista Robert Smithson e seus contemporâneos produzem suas obras.

Falar sobre o conjunto Sobras é, de certa forma, um assunto delicado por ser sua última produção cujo trabalho não foi amplamente debatido pelo próprio artista, mas abre também caminho para produzirmos uma leitura em diferentes vias do debate em fotografia e produção artística.

Na pesquisa em questão foi adotada duas análises da obra Sobras, uma primeira, iniciada em uma primeira iniciação científica (GAMBARDELLA, 2012) é ligada a questões compositivas e técnicas, mostrando a relação de Sobras com sua própria produção em fotografia – Fotoformas.

A segunda análise, inaugurada neste estudo, mostra como o artista abarca questões contemporâneas em sua produção com a apropriação de estratégias artísticas distintas, as quais, em especial, estavam sendo discutidas a partir da década de 1970. Pretende-se, ao adotar tal referencial, uma distância das leituras recorrentes dessa obra pela chave da Memória (resgate das lembranças familiares ou uma autobiografia visual), direcionando assim a real contribuição do artista ao debate estabelecido pelos questionamentos colocados por Robert Smithson.

Interessa, no entanto, pautar tal discussão a partir da aproximação de Geraldo de Barros à produção da POP ART, visto que caracteriza um momento onde o artista rediscute a função figurativa da arte, inicialmente experimentada nas obras expressionistas, ao mesmo tempo em que não abandona uma atitude construtiva, que será retomada nas peças realizadas com madeira laminada.



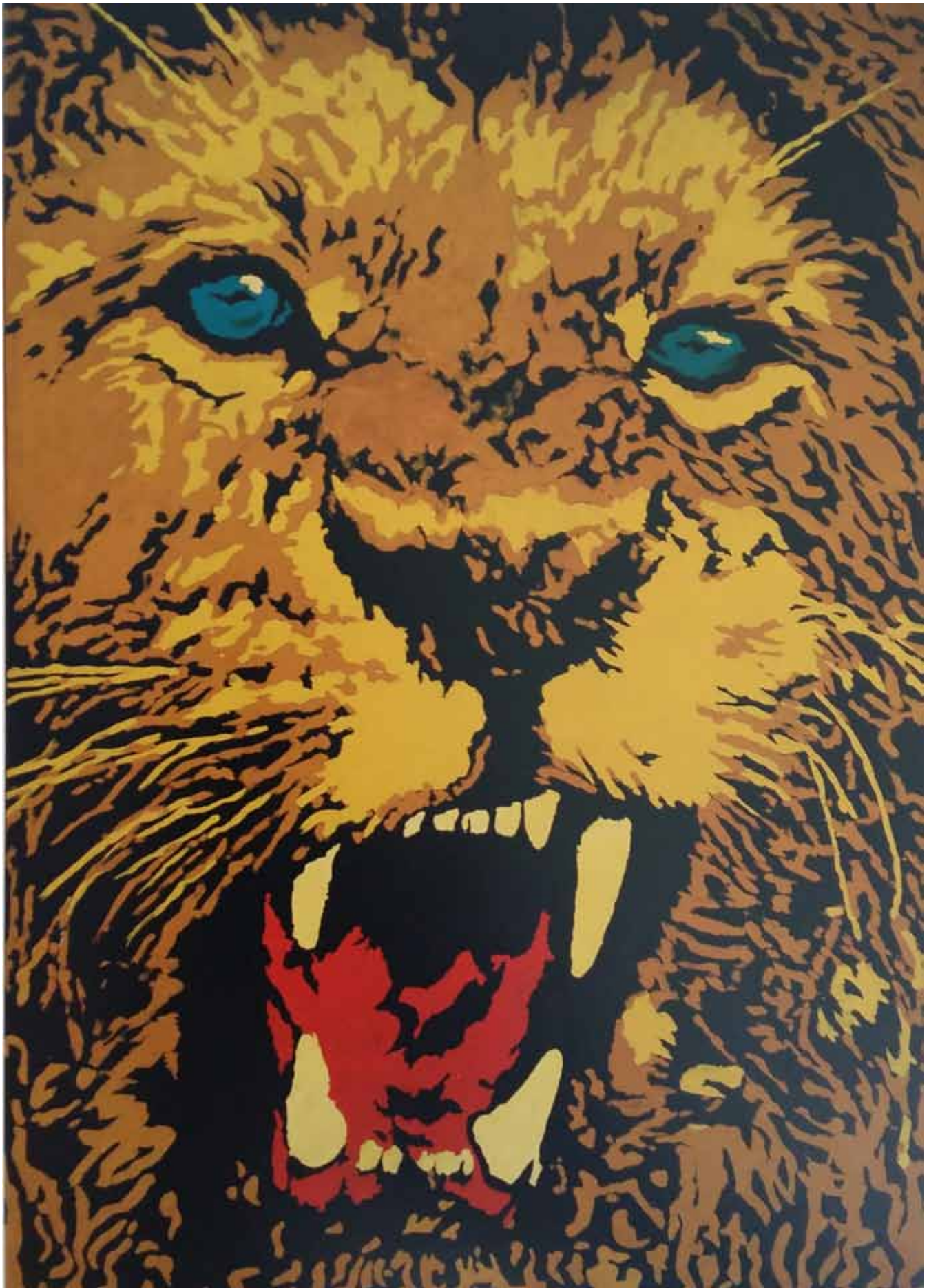
GRUPO REX: aproximações com a arte contemporânea

51

De sua trajetória como artista, um momento a ser destacado é sua aproximação com a POP ART, no grupo que funda a Galeria Rex & Sons. O grupo, formado por Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, trabalhou e expôs durante o ano de 1966 em um espaço na própria loja de móveis de Geraldo de Barros, a Hobjeto. No livro *Geraldo de Barros: Isso*, Fabiana de Barros, filha do artista, expõe que a galeria que sediava o movimento tinha como objetivo ser um centro de produção artística, e foi importante espaço para as manifestações artísticas no período, produzindo uma série de eventos.

figura 29: Fotografia dos integrantes do Grupo Rex. In: <https://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/wesley-duke-lee-o-artista-irreverente-que-usou-erotismo-critica-e-lisergia-para-transgredir-a-arte-e-a-vida/>

A intensidade desse breve período de atuação do grupo é marcada com a promoção de várias exposições de outros artistas, projeção de filmes, debates, e a publicação do periódico REX TIME, onde se discutiam de forma irreverente as questões que tocavam aos integrantes do grupo.



As atividades da galeria se encerram em maio de 1967, com a exposição de Nelson Leirner onde se poderia levar as obras para casa caso conseguisse romper correntes e cadeados que as prendiam. Sobre esse evento, o artista comentou:

“O propósito da Rex era ter um espaço próprio, que não dependesse da crítica ou do mercado. O artista teria o seu próprio espaço. Era uma cooperativa. Sobreviveríamos com o resultado que a Rex eventualmente desse. Não pagávamos aluguel, já que o espaço era do Geraldo de Barros, que também assumia as despesas com secretária, telefone, etc., e nós tínhamos o espaço para mostrar o nosso trabalho. Mas depois de um ano terminou o oba-oba. E qual a melhor maneira de fechar a porta? Dando todos os meus trabalhos. Depois que as pessoas levassem meus trabalhos, estava combinado que fecharíamos a galeria, tiraríamos a placa da frente do prédio e entregaríamos o espaço de volta aos seus donos. Seria o fim da Rex. Não há uma lógica perfeita nisso tudo? O que decorreu disso é que não estava na nossa lógica. Não podíamos saber que iria acontecer toda aquela destruição em trinta segundos.”
(LEIRNER, 2002)

A produção do grupo pode ser caracterizada por uma adesão estética aos movimentos envolvidos com as pesquisas que retomam as questões figurativas na produção artística. Uma figuração inserida no universo das imagens cotidianas dos meios de comunicação de massa, que por essas ações artísticas são apropriadas no mesmo movimento em que inserem a arte de forma crítica nesse imaginário. A arte não representa o real, mas infere sobre ele a partir do que se tem mais comum e banal.

Neste período vemos uma aproximação íntima de Barros com a publicidade. Já inaugurada com a produção da linguagem visual da sua empresa Hobjeto, onde a cada coleção de móveis o logotipo era modificado de acordo com o design apresentado. A utilização de outdoors como base para a reciclagem do material e ressignificação das imagens publicitárias é uma expressão condizente com a discussão atuante no momento de pop art, mercado e, sobretudo, já aponta para a utilização de uma imagem comum – imagens publicitárias espalhadas pela cidade – para sua ressignificação. Posteriormente tais ações são traduzidas em apropriações de imagens comuns – fotografias de lembranças de viagens em família – para um novo olhar e produção de novas poéticas.

O trabalho do artista no grupo Rex se destaca por essa apropriação de um objeto – material de propaganda em outdoors – e sua transformação com aproximação do universo comercial e o campo



da arte. A apropriação desta imagem de mercado pela esfera artística causa a reflexão do deslocamento das imagens e da ressignificação que são submetidas por esta ação dada, ganhando um novo discurso ao ser apresentada em outro ambiente. É a apropriação artística do universo comum e seu deslocamento com o intuito da crítica.

Nas imagens publicitárias, Geraldo de Barros coloriza grandes formas com cores chapadas, encontradas nas próprias imagens que dão início ao trabalho de transformação. Esse preenchimento das áreas vamos observar nos recortes e vazios que aparecem em Sobras, criando noções variadas de volumetria e abrindo a imagem a novas conformações estéticas, como uma foto colagem ou a aproximação e justaposição de elementos.

Importante apontar que apesar de utilizar imagens comerciais como base de seus trabalhos – no caso de Geraldo de Barros –, a intenção do grupo ao criar a Galeria Rex & Sons era a produção de um espaço não comercial de arte. Tal ação intensifica a crítica à comercialização objeto artístico e sua transformação em produto, com a intenção de propor uma arte de grande difusão e de apropriação de elementos banais da vida urbana.

Entre esses eventos [realizados na galeria] se destaca a exposição Pegue leve, cuja proposta, como o próprio nome indica, era que as obras desse grupo de artistas não fossem vendidas, mas dadas como recompensa a quem conseguisse resgatá-las do fundo de uma piscina. (BARROS, F. 2013, p.13)

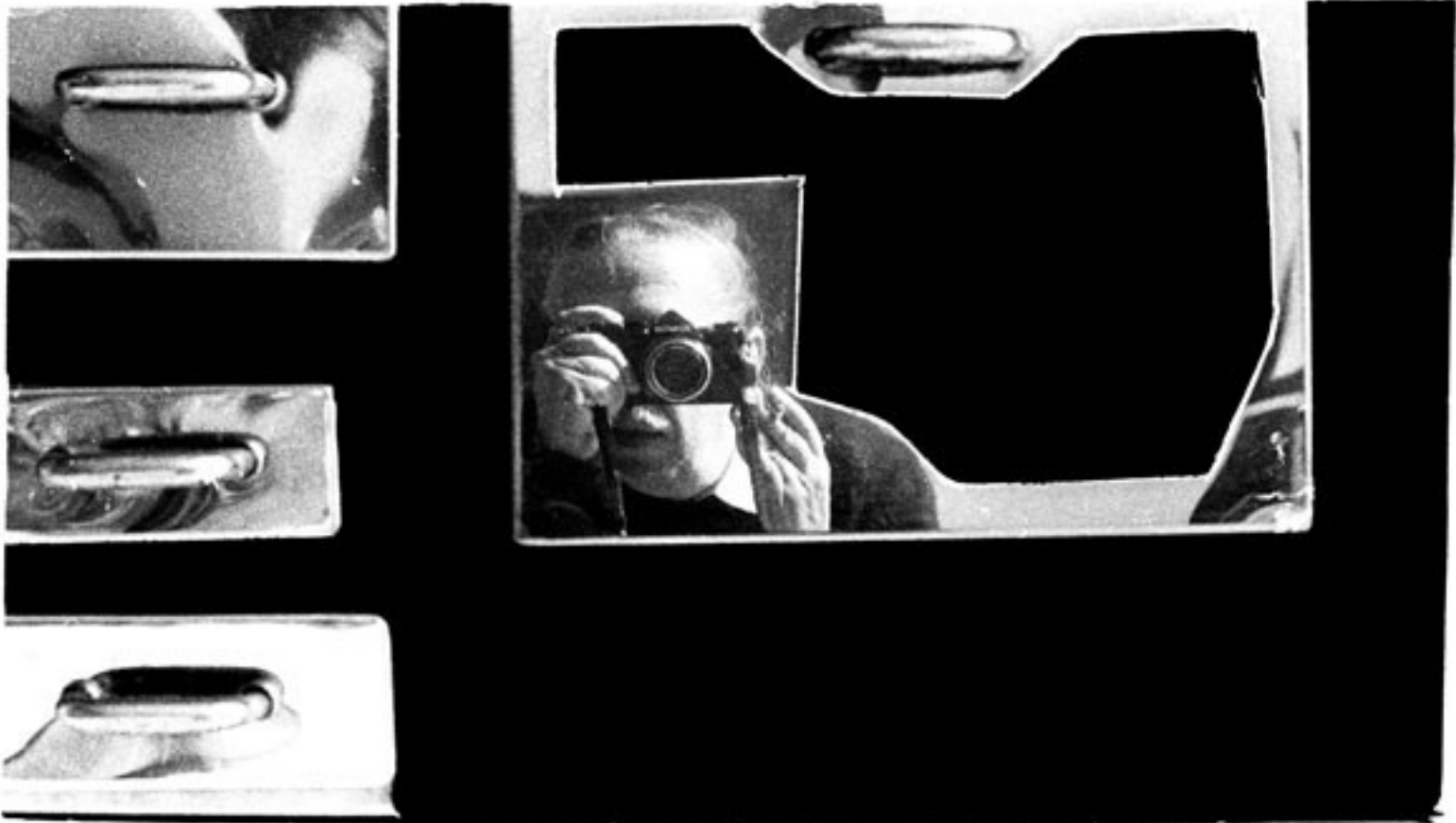
Nas discussões desta produção de Geraldo de Barros podemos destacar a noção de arte não comercializável, o deslocamento material, a justaposição de significados e o caráter artificial da obra que é produzida, questões que estão em debate na produção de arte do momento.

A formação do grupo Rex e a participação de Geraldo de Barros é interessante também sob o ponto de vista que se diferencia muito do início de sua carreira como artista. A temática construtivista não é negada por seus outros trabalhos, mas, as novas temáticas demonstram como o artista incorpora os diversos matizes oriundos dos debates que vão surgindo com o passar dos anos. Sua aproximação com jovens artistas da época, tanto por debates quanto por ações, produção artística e a intenção colocada na abertura de uma galeria que tem como pressuposto o debate de arte contemporâneos a seu tempo pode ser entendido como material acumulativo que se reflete na sua obra posterior.

55

[...] a obra de Geraldo de Barros não pode ficar circunscrita a leituras que a prendam apenas a uma lógica construtiva, inferindo por “lógica construtiva” unicamente aquela derivada das tendências construtivistas históricas. (CHIARELLI, 2014)

Esta aproximação é escolhida como momento importante na inauguração de discursos da arte contemporânea, não como um ponto em que se modifica bruscamente a atuação do artista, mas como ferramenta significativa que traduz uma proximidade com as discussões de arte da época e que inaugura questões que podemos perceber no seu último trabalho, Sobras.



SOBRAS: aproximações

Tendo produzido seu primeiro conjunto fotográfico Fotoformas na década de 1950, Barros só volta a trabalhar em uma nova série fotográfica na década de 1990, já debilitado por seus problemas de saúde. O conjunto, formado entre 1996 e 1998 que é nomeado Sobras, compõe-se pela reutilização de antigas fotos do artista, em sua maioria provindas de viagens familiares.

[15]. PIZOLI, Sérgio. Geraldo de Barros, Precursor, catálogo da exposição no Rio de Janeiro 1996; p.11: "At seventy-two, Geraldo de Barros warns 'Enough to work' and reclaims with his customary sense of 'humour' that He Will now dedicate himself to 'left-overs'.": In: MISSELBECK, Reinold (org.) Geraldo de Barros 1923 – 1998. Fotoformas. Munich: Prestel, 1999; p. 79.

Aos 72 anos, Geraldo de Barros declarou que 'já trabalhei o suficiente' e declarou, com seu costumeiro senso-de-humor, que agora se dedicaria às sobras. [15] (PIZOLLI, 1996, p.11)

A série Sobras mostra as várias possibilidades estéticas que uma imagem pode adquirir. A reutilização de antigas fotografias o artista leva em consideração a reprodutibilidade do material fotográfico e toma partido dessa questão técnica.

Para fazer a análise do conjunto fotográfico Sobras sob o olhar de sua primeira produção em fotografia, resgata-se uma primeira análise já realizada no início da pesquisa sobre Geraldo de Barros (GAMBARDELLA, 2011). Abarca-se questões de composição e técnica, mostrando que os procedimentos adotados em 1951 na produção de Fotoformas não são diretamente utilizados, mas as questões compositivas que provêm de seu início como artista em seu trabalho concretista aparecem como instrumento utilizado e modificado pelo tempo.

Nessa última fase, segundo Reinold Misselbeck (1999), Barros desenvolve um equilíbrio entre a vivacidade de suas fotos de férias e o raciocínio das estruturas geométricas que até então mostrara em seu trabalho, retirando elementos da composição fotográfica com recortes negros, transforma-os em ponto principal dos quadros e faz com que elementos remanescentes fiquem em segundo plano, passando a ser encarados como acessórios narrativos, mas mostrando, mesmo assim, a origem de sua criação com um resto de conteúdo e contexto, somente o suficiente para serem percebidos.

Barros usa o vazio como elemento compositor das imagens, sendo de grande relevância para o entendimento da série, mantendo uma constante tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, o vazio é ponto chave das composições em grande parte das imagens do conjunto fotográfico e é a partir dele que algumas questões compositivas são perceptíveis. Já em outras imagens o que se destaca é o recorte e remontagem das fotografias ou a sobreposição de diversas imagens; mesmo sem a presença do vazio, as questões compositivas ainda sim são percebidas e podem gerar, por si, uma leitura do conjunto como um todo.

figura 32: Geraldo de Barros, Sobras (auto retrato), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p. 41.

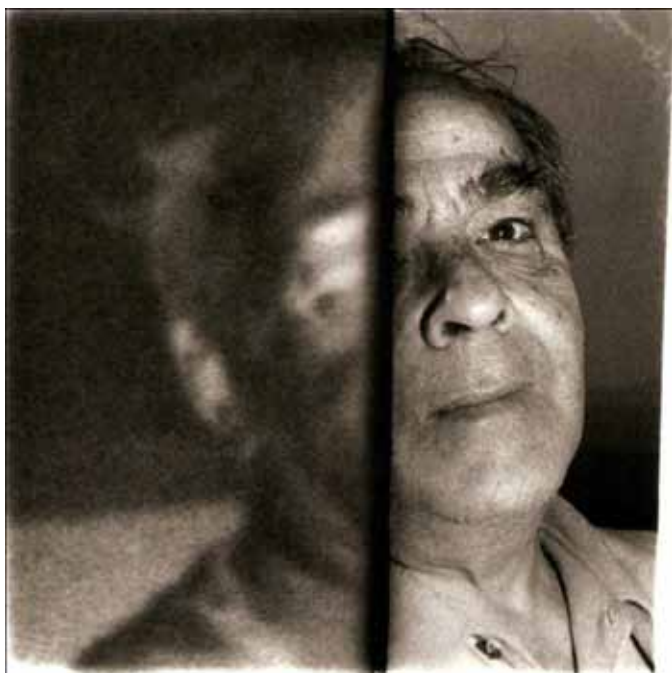


PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

59

A análise das imagens de Sobras é aqui dividida em três conjuntos que são denominados: Figuração, Recortes e Fotográfico. A divisão foi definida de acordo com questões compositivas/construtivas e técnicas de intervenção no negativo, tendo com base o estudo comparativo das imagens em seu conjunto e a trajetória de Geraldo de Barros como um todo (fases construtivas e figurativas). As características particulares serão discutidas em cada item a seguir:

figura 33: Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: BARROS, F. 2013, p. 252.



FIGURAÇÃO

Nesse conjunto, as fotografias não apresentam os recortes negros que caracterizam fortemente o conjunto Sobras, mas apresentam intensa questão compositiva e técnica advinda de experiências anteriores com fotografia. O grupo é dividido em subgrupos devido à técnica utilizada. São eles:

fotografia diretas

Nas imagens que compõem esse grupo, percebe-se grande cuidado no enquadramento e nas texturas, os pontos de vista não usuais mostram o olhar aguçado do artista e sua preocupação compositiva mesmo em situações de lazer, como é o caso das fotografias do conjunto, pertencentes ao acervo pessoal de Barros.

Mais uma vez, assim como em Fotoformas, quando faz auto-retrato, Barros vira a câmera para si mesmo, mostrando claramente a proposição de cena planejada, com tratamento diferenciado.

Dentre estas imagens, vemos aquelas que poderão servir de base para confecção de novas composições a partir de seus negativos.

justaposição

No grupo em questão, o artista utiliza o corte e remontagem da imagem, fazendo com que se perca sua continuidade original. Essa ação causa estranhamento e faz com que as questões

figura 34: Exemplo de fotografia direta. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.109

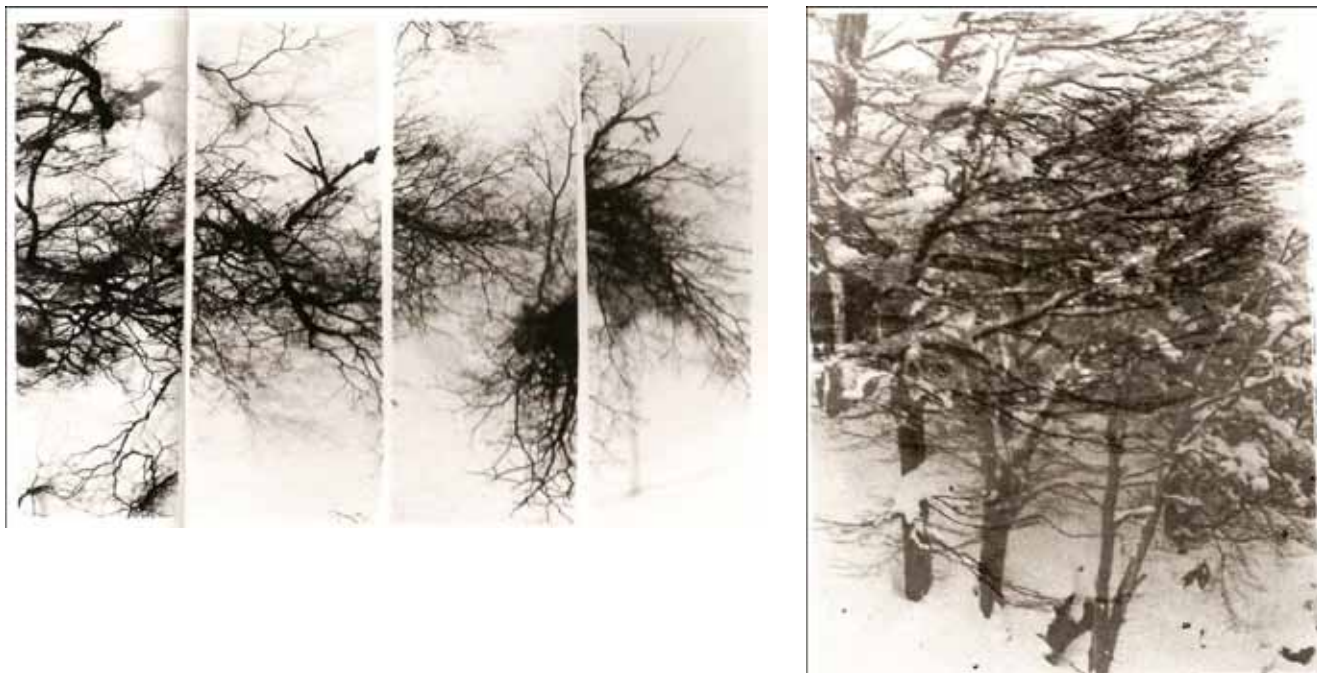


figura 35: Exemplo de justaposição.
Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98.
In: Barros, G., 2006, p.53.

figura 36: Exemplo de sobreposição.
Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98.
In: Barros, G., 2006, p.48.

compositivas e as texturas ganhem o primeiro plano ou componham novas relações com a paisagem da fotografia.

As imagens desse grupo mantêm ligação técnica com o grupo de recortes e remontagens exposto em Fotoformas, no qual a questão é a produção da sensação de movimento, utilizando-se de rotações na imagem.

sobreposição

Caracterizado pela sobreposição de negativos, com ou sem recortes, esse grupo mostra a concepção de novas imagens e a causa de estranhamento por uma aparente “confusão” inicial. Acontece, como no grupo anterior, uma quebra na continuidade, mas aqui colocada muitas vezes pela quebra de perspectiva que esperamos encontrar, ou pela inserção de elementos rotacionados ao que se destaca como principal.

Relacionado pela técnica, podemos aproximar esse conjunto com as múltiplas exposições do negativo vistas em Fotoformas.

Uma mudança significativa é que em Sobras essa ação é tida posteriormente, com a manipulação dos negativos, principalmente com a manipulação de mais de um negativo ao mesmo tempo, diferentemente das múltiplas exposições que eram obtidas diretamente na máquina fotográfica do artista. Essa mudança retira a importância do acaso que vemos anteriormente, mas mostra sua forte influência compositiva.

RECORTES

Esse conjunto é caracterizado pela utilização da técnica do corte do negativo a fim de mostrar novas questões compositivas à imagem inicial. O campo negro da fotografia traz novos significados e novas relações entre os elementos da composição, se colocando como plano principal da fotografia.

Dividido em três subgrupos, faremos uma leitura pontual dos diferentes recortes utilizados:

recortes expressivos

Nesse grupo, os recortes feitos no negativo das imagens são essenciais para reorganizar o campo compositivo da imagem, entram com o embate entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, se comportando como um vazio que completa a informação existente.

A área negra característica do recorte do negativo, se coloca em primeiro plano, e relativiza a importância da imagem perspectiva ao retirá-la do plano principal. No texto de Reinold Misselbeck, publicado no livro *Fotoformas* em 1999, é comparada a sombras que não se relacionam a um referente, e não podem se comportar como tais.

As áreas negras não se fazem passar por sombras, nem tampouco se comportam como espaços vazios. Elas são similares às sombras, mas ao contrário destas, não dependem do objeto que as origina para se posicionarem. (MISSELBECK, 1999, p.79)

recortes compositivos

62

Nesse grupo a imagem se descola de referências da sua matriz original e ganha novo significado com os recortes e pelo papel exercido pelo preto da revelação. Diferentemente do grupo anterior, que tem espaços recortados das imagens originárias, esse grupo não apresenta relevância entre qual elemento é primeiramente colocado, levantando a questão de fundo x figura.

Vemos um grande trabalho com texturas e a retirada de imagens de seus contextos iniciais, fazendo com que suas estruturas transpareçam claramente. Duas imagens que encontramos no conjunto, semelhantes ao trabalho do artista com fotogramas podem aparecer como ponte de ligação entre os fotogramas apresentados em *Fotoformas* e esse conjunto em questão.

recortes geométricos

Esse grupo, que não é muito extenso, mostra imagens recortadas geometricamente e a disposição das duas partes como imagens distintas que se complementam. Não há distorções, nem a marca da mão de quem faz os recortes, mas mostra a clara intenção do artista ao escolher o local dos recortes.

figura 37: Exemplo de Recorte expressivo. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.82.



figura 38: Exemplo de Recorte compositivo. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.57.

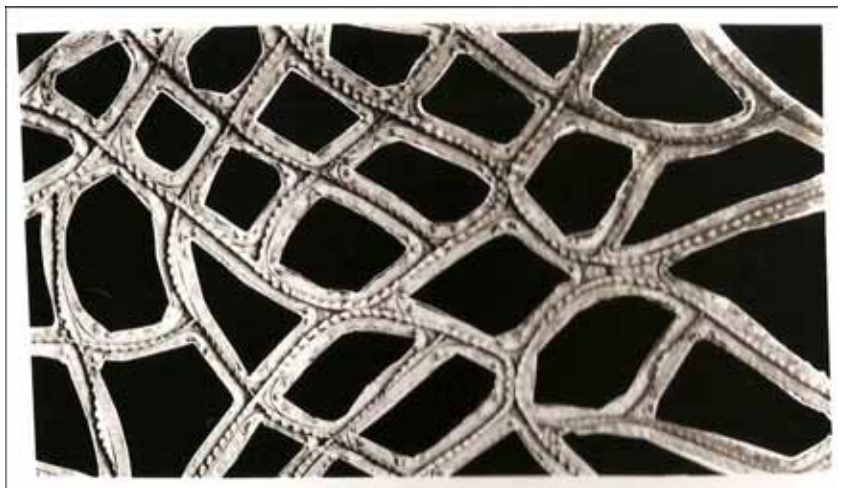
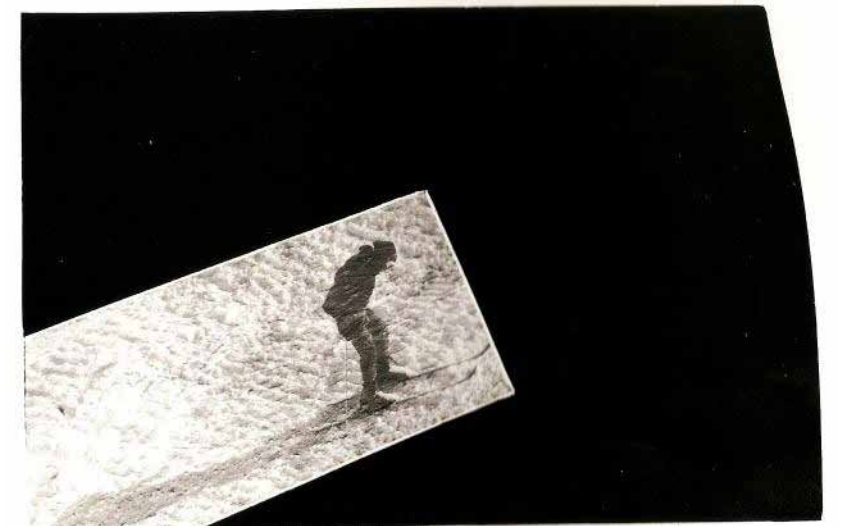
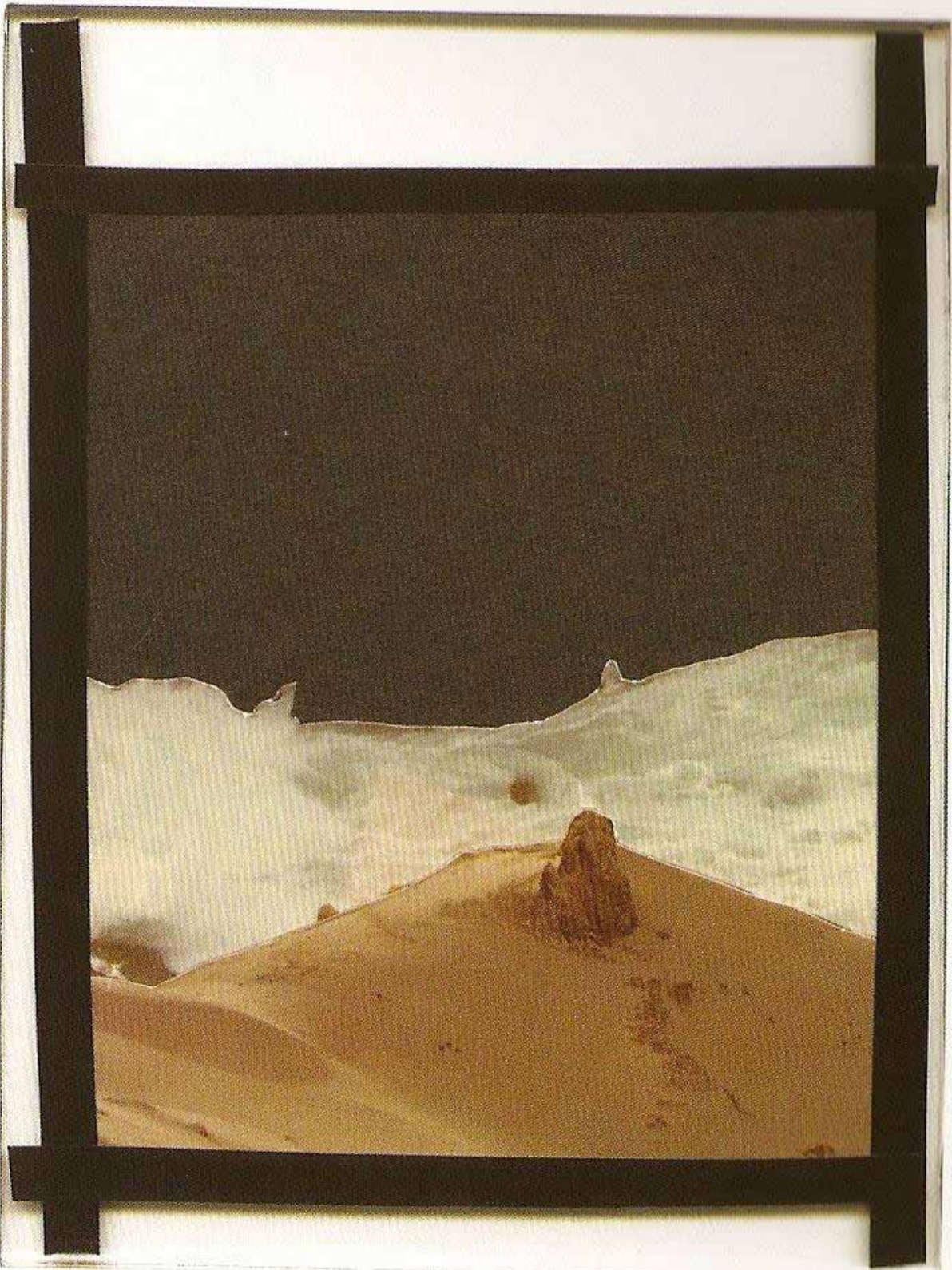


figura 39: Exemplo de Recorte geométrico. Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.69.



Mesmo se configurando como geométricos, não é regulado exclusivamente pela precisão característica do Concretismo, reavaliando suas posições estéticas do início da carreira. Barros, ao incorporar a imprecisão, mantém a linguagem da proposta do conjunto Sobras.



FOTOGRAFICO

Um conjunto sem subgrupos, aqui vemos a releitura de todos os trabalhos de Sobras. Operando com a montagem de imagens reveladas em plataformas de vidro, o artista mostra a questão técnica de desenvolvimento de toda a coleção colocada como suporte material desse conjunto.

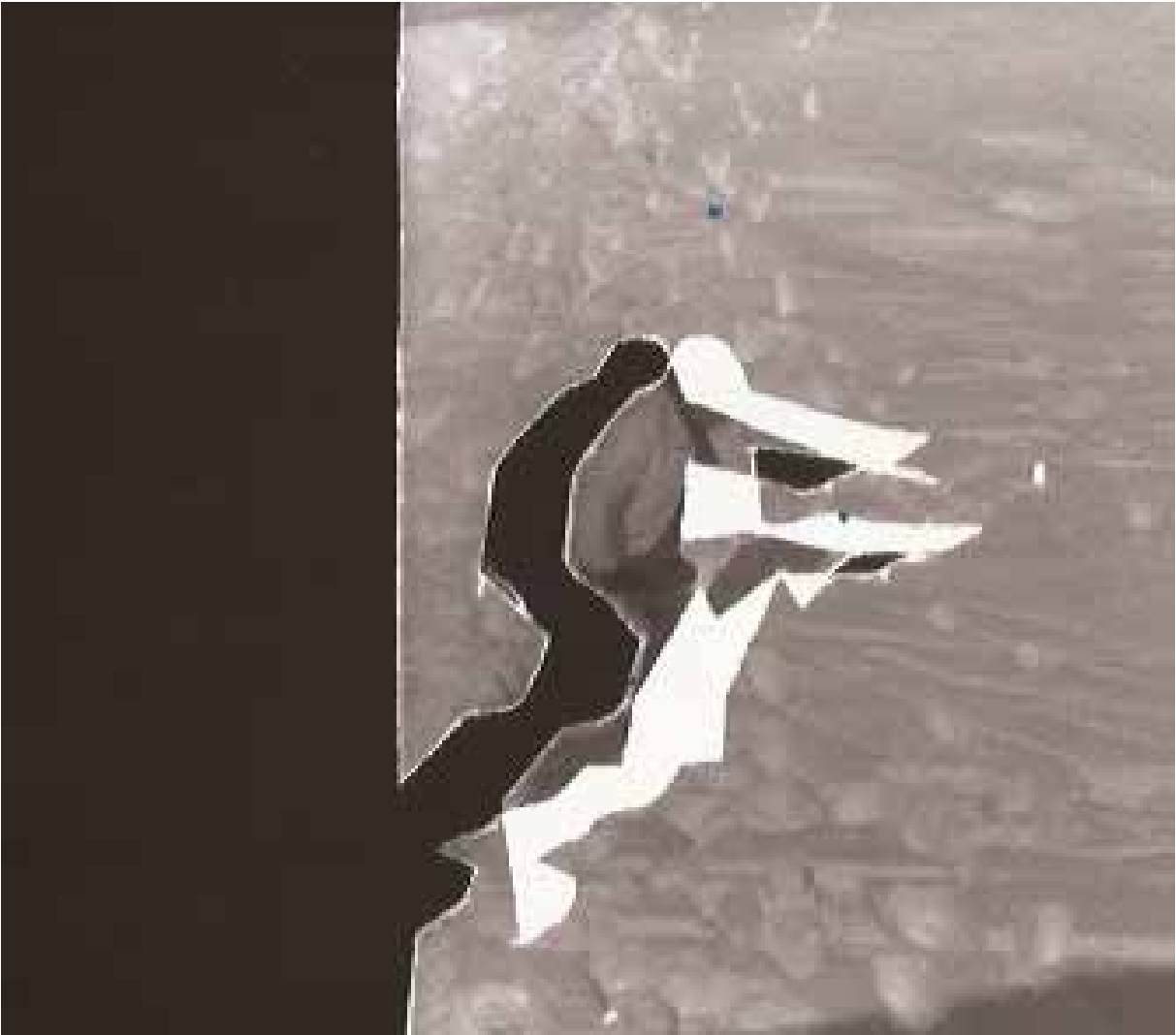
65

vidros

Colocadas como um único conjunto, vemos uma interessante proposta de Barros ao montar algumas fotografias nas placas de vidro semelhantes às usadas para montagem dos negativos que geraram todas as outras de Sobras.

É revelada a todos a aparência de uma matriz, sem no entanto constituir-se como tal. Pode-se observar uma contradição com relação a questão da reprodutibilidade da imagem fotográfica e da obra que se faz infinitamente reproduzida, cada vidro é único, montado sobre um suporte que não se faz reprodutível, mas que reflete uma estranheza sobre o mesmo.

A estranheza a qual é referido se dá pela utilização da fotografia revelada no suporte onde é montado o negativo e a aparente brutalidade com a qual é fixada no mesmo, contrastando com a natureza do papel fotográfico. Sendo único, esse grupo de imagens se difere e se refere a todo o conjunto, produzindo uma ambigüidade muito interessante.



segunda aproximação

67

Geraldo de Barros mostra grande conhecimento das técnicas e o domínio das mesmas é visível carregando as discussões provindas de sua produção ao longo do tempo. A aproximação de Sobras com Fotoformas é importante por percebermos que existe uma ligação íntima compositiva entre as duas produções fotográficas, mas que por si, não abarca todas as questões que são colocadas por essa obra nas discussões de arte contemporâneas em produção fotográfica. Tal fissura observada ao final da primeira aproximação (GAMBARDELLA, 2011) motivou a presente investigação da relação entre a obra de Geraldo de Barros e Robert Smithson (adotado como um dos paradigmas mais relevantes do uso da fotografia por artista no cenário contemporâneo, seja por obra, seja por sua discussão teórica).

figura 41: Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.125.



SOBRE A CONDIÇÃO DA ENTROPIA

Após um longo período se dedicando a experimentações visuais no campo da geometria, como as séries Jogo de Dados ou Fórmicas em preto e branco (1978-1995), Geraldo de Barros retorna à figuração em Sobras possibilitando o viés da Memória como uma questão dessa sua última produção. No entanto, assim como na produção com o Grupo REX, a presença do referente em suas imagens carrega um certo estranhamento pela não centralidade do referente figurado, assumido como banal. Ana Moraes comenta essa posição ao qualificar o processo:

*As possibilidades de novas linguagens dentro da fotografia, de certa forma, já estavam todas mais do que esgotadas, não tinha nada de novo a ser feito. Ele voltou para um método de trabalho antigo, “interferir” em fotografias, [...], só que com a diferença de seu olhar, da sua experiência como artista, como pessoa também, revendo situações de vida, sim, mas não creio na romanização disso[...]. **Ele estava sendo/existindo!** Isso é que tornou o trabalho tão legal, a possibilidade de se ver novamente em produção, ação, exercitando novamente “seu olhar” tão refinado em termos artísticos, tão concreto - concretizando. [...] São olhares com sentido, com conceito, fruto de duas (eu também me considero autora) cabeças, dois olhares somando linguagens para construção de novas realidades. Acho que o grande barato mesmo, das Sobras, é isso - não precisava se buscar nenhuma linguagem nova*

ali, o que se buscou foi a parceria de exercer nossos olhares juntos, dentro de uma lógica construtivista, concretista, formadora de nova realidade, pois a realidade atual (em termos fotográficos) já é imensamente conhecida, as imagens estão espalhadas pelo mundo sobre todos os cantos do mundo - as realidades são conhecidas, criamos então, novas realidades, novos pesos visuais, através de volumes, de tons, de texturas, de condução da linguagem visual através de seus elementos construtivos e formadores. [...] Sem romance, na prática. Sobras foi isso, utilizamos elementos constitutivos da linguagem fotográfica, sob novos olhares, para atuar na compreensão de novas possibilidades de novas realidades e novas formas de se ver. (MORAES, In: SILVA et al., 2006, p.99) (grifo nosso)

O comentário de Ana Moraes caracteriza questões-chaves da série Sobras, vindos principalmente de um olhar muito próximo ao ato de criação. Mais que deslocar tal produção à um tempo histórico muito anterior, fase concretista, as observações da fotógrafa insere a obra em seu tempo presente, insere no debate sobre arte contemporânea que foi discutido nessa pesquisa.

Em seu texto *Sobras: problematizando a obra de Geraldo de Barros*, Chiarelli (2014) discute a condição de uma outra abordagem sobre a obra de Geraldo de Barros que se afasta do viés construtivista do início de sua carreira e o coloca, ainda construtivo, no debate contemporâneo.

70

Entrando na questão, estou convencido de que parte expressiva da obra de Geraldo de Barros pode ser interpretada a partir de uma outra “lógica construtiva” que surge não propriamente do construtivismo (que por certo alimentou parte de sua produção), mas de uma atitude de cunho alegórico que – de maneira consciente ou inconsciente – se utilizou de estratégias de apropriação: apropriação do que foi produzido por outros artistas e do que foi produzido por ele próprio, questões que [...] contribuirão para a formação de um outro ponto de vista relativo à obra de Geraldo de Barros e a certas crenças modernistas (originalidade, adesão irrestrita ao utópico etc.) ainda presentes no debate brasileiro. (CHIARELLI, 2014)

Chiarelli fundamenta sua postura em três estratégias alegóricas presentes na série Sobras como importantes no entendimento da inserção no contexto histórico de sua produção. São as estratégias de **deslocamento**, **justaposição** e **suspensão**, teorizadas por José Luis Brea.

[16] Chiarelli faz referência à BREA, José Luis. *Nuevas estratégias alegóricas*. Madri: Editorial Tecnos S.A., 1991.

Deslocamento, justaposição e suspensão são três categorias muito visíveis na produção contemporânea, e formariam, segundo o estudioso espanhol José Luis Brea, as “novas estratégias alegóricas” [16] da arte das últimas décadas. (CHIARELLI, 2014)

A **justaposição** é uma ação de acumulação de elementos e fragmentos, segundo o autor. A fotomontagem também é contextualizada na justaposição por Brea, dado que aproxima e contextualiza o trabalho de Barros, em especial sua série Vidros. Nesse conjunto, situado dentro do conjunto fotográfico Sobras, Barros monta pequenas paisagens provindas de fotografias diversas em suportes de vidro, se diferem do restante de Sobras por sua não reprodutibilidade, característica dos negativos de fotografia e pela composição colada com fitas, irregular e expressiva. A justaposição, nesse sentido, mais que intervir no sentido das imagens originais, torna presente a relação entre o processo de criação e a constituição da visibilidade da especificidade da linguagem fotográfica. O artista se faz visível no seu embate com o meio.

Outra estratégia é o **deslocamento**. Tal estratégia iniciada por Geraldo de Barros na sua atuação no Grupo Rex, aparece em Sobras com a apropriação de suas próprias fotografias, que não foram enquadradas e produzidas com o fim da produção de seu conjunto fotográfico final, mas foram concebidas em momentos de descontração e esquecidas por um tempo, sendo resgatadas das gavetas em um ato de reciclagem tanto pessoal, quanto imagético.

O deslocamento é importante pois mostra a capacidade dos artistas de trabalharem com variáveis iniciais que não são de controle total do artista, mas que dão novos significados a este primeiro elemento.

E por fim, nas categorias que Brea define, a **suspensão** é outro elemento que é observável na obra de Barros. Segundo Brea, a suspensão, que se caracteriza pelo emudecimento, a interrupção da enunciação, faz com que suas características da obra se mostrem em sua virtualidade, ou mesmo que se dificulte a visualização da obra e que suprima algumas partes, tendo uma visualização direcionada do objeto de arte.

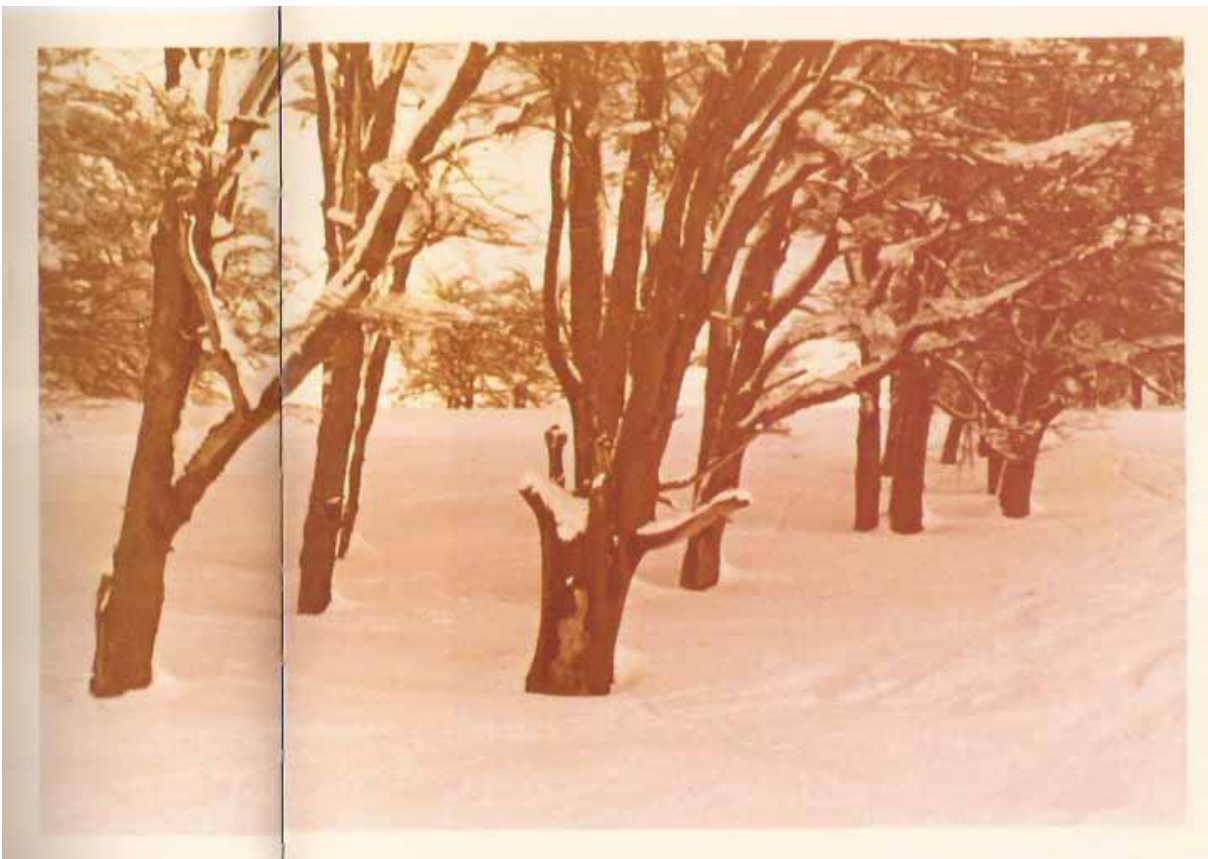
Essa característica então é definidora das partes recortadas das imagens de Sobras, imagens que se conferem como maioria no conjunto fotográfico. O silêncio das áreas em branco e preto criadas pela inserção nas imagens são importantes incisões em direção a estes novos significados adquiridos pela ação da mão do artista, dão respiro e criam novas camadas de profundidade na imagem, relativizam fotografia e cor chapada, pesada e cheia nos recortes obtidos em negativo.

Essas ações presentes em Sobras podem apontar para uma abordagem que retira do conjunto a leitura de ser uma derradeira expressão de um artista. A sua atitude, intervindo em imagens antigas, mostra como o artista se apropria de um material comum e transforma-o sem tirar sua característica do banal. As imagens eram sobras e continuam sendo sobras, o que se transforma é a visão que temos destas imagens e das possibilidades que a fotografia e a interpretação de imagem podem adquirir; uma ação que inaugura e modifica a visão que se tem do suporte utilizado, a fotografia.

A partir dos pressupostos colocados por Smithson, podemos compreender que modificação por meio das ações do artista nas representações da realidade, tal como Geraldo de Barros realiza, cria-se novas modalidades de compreensão em uma significância inicialmente banalizada. Percebe-se também que o gesto do artista traz significados que vão além do conteúdo de uma imagem pertencente a um arquivo imemorável, mas que sem a presença do mesmo conteúdo não se definiria o mesmo sentido. Seja por texto, como em algumas obras de Robert Smithson, seja por recortes, como no caso de Sobras, ação e representação configuram um todo indissolúvel e que não pode mais ser revertido.

figura 43: Geraldo de Barros, Férias com a família em Bariloche, Argentina, 1974 (imagem original). In: Barros, G., 2006, p.45.

figura 44: Geraldo de Barros, Sobras, 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.47.







SOBRE RUÍNAS E SOBRAS

75

As inserções nas imagens e suas transformações trazem a visualização e a leitura da imagem que se tem de uma determinada situação. O espaço demarcado pelos vazios, preto e brancos criados nas imagens, suas sobreposições são uma leitura que se tem do observado, como uma cartografia expressiva de suas memórias e as ações que se tomam para trazê-las à tona.

O que é a maioria das obras produzidas por Barros nos anos 1960 e 1970 além de, talvez, uma segunda manifestação de procedimentos alegóricos já presentes em algumas obras de Fotoformas e, posteriormente, mais bem entendidos com suas Sobras do final da vida? Imagens produzidas a partir de pintura sobre colagens de retalhos de fotografias publicitárias, o que são aqueles trabalhos se não alegorias, se não retalhos de enunciados em busca de um sentido jamais projetivo? (CHIARELLI, 2014)

O espírito curioso e a experimentação que percebemos em toda a sua trajetória são as bases que permite a aproximação de Barros pelos assuntos diversos que são apontados pela arte durante essa sua trajetória e, portanto, é compreensível a proximidade do artista com questões que alimentem sua produção com o objetivo de enriquecer as discussões, porém nunca apagando as características acumuladas com o decorrer de suas experimentações.

Nesse sentido, Chiarelli aponta como importantes chaves de entendimento do conjunto fotográfico a **manipulação** das imagens e a condição de **ruína** decorrente dessa ação. Essas ações apontadas por Chiarelli são diretamente ligadas ao conceito de Sobras como produção e técnica; por sua vez, se manifestam dentro das três categorias alegóricas de Brea

A manipulação das imagens por Barros é ação que perdura durante os dois conjuntos fotográficos, mas que ganha maior expressividade em Sobras.

O verbo “manipular”, entre outras acepções, significa “operar com as mãos”. Como apenas operamos algo que já existe no mundo (mesmo no “nosso” mundo, nossos pensamentos), manipular é uma atividade sempre realizada após a produção daquilo que será manipulado. O tempo e o espaço entre a produção do que é manipulável e o ato de manipulação pode ser infinitesimal ou enorme, não importa. Por outro lado, para que qualquer objeto seja manipulado, é necessário que o agente da ação se aproprie dele. Apenas por meio desse procedimento a manipulação torna-se possível. (CHIARELLI, 2014)[...]

76

Mesmo manipuladas, reorganizadas e transformadas em obras de arte, elas continuaram sendo o que sempre foram: sobras, ruínas, índices de um tempo passado e de fato irrecuperável. (CHIARELLI, 2014)

A **manipulação** de imagens e sua expressividade é fato importante do conjunto fotográfico, o conhecimento de Barros daquelas imagens propiciam um controle grande sobre sua manipulação, mesmo que aparentemente aleatória e com todas as limitações físicas devido a série de isquemias sofridas; assim, com esse controle das imagens e das intenções de manipulação, elas passam o limite de valorização dada por esta manipulação, mas cumprem seu papel de ruínas, enfim, de sobras.

O trabalhar com essas **ruínas** do passado que continuam sendo ruínas do presente e do futuro é outra característica intrínseca dos trabalhos de Smithson e Barros; o antimonumento colocado nas teorias de Smithson são suas ruínas de futuro, produto da



paisagem construída pelo homem e modificada constantemente, sem possibilidade de retornar a paisagem inicial. No texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic* esse tema é abordado e os monumentos são base da leitura que se faz da cidade, uma cartografia das ruínas de um lugar banal.

A ação de Geraldo de Barros, sob o auxílio de Ana Moraes, atualiza as imagens de um passado que não se definiu como memorável, um passado de fatos banais. Por meio da intervenção, mais que resgatar uma história íntima, o artista constrói um novo passado, que só adquire sentido na sua presença no presente. Uma história sem passado, sem projeção futura.

A imagens produzidas por Geraldo de Barros, nesse sentido, são configuradas na sua condição de ruínas de uma memória afetiva. Mesmo não sendo diretamente relacionadas a uma condição das cidades e da sociedade contemporânea, essa ruínas trazem a mesma efemeridade, a mesma ausência de sentido. Uma relação com um passado que não se estabeleceu como história.



78 | Grecco (2011) discute esse processo de intervenção nas fotografias de familiares, de viagens, com uma abordagem da imagem na sua qualidade de espaço construtor para se dirigir rumo a definição de sua memória, de sua autobiografia muito particular. Para a autora, Geraldo de Barros nos apresenta uma autobiografia rebelde, que ao negar a objetividade das imagens atualiza a lembranças no tempo presente como uma ação construtiva.

Gonçalves (2011), a partir uma perspectiva bergsoniana, discute o conceito deleuziano de imagem-cristal para caracterizar a relação entre fotografia, memória e arte presente nas imagens de Geraldo de Barros.

Ao criar novas paisagens, situações e lugares, Barros subverteu o universo da fotografia e tornou único o múltiplo, criou a sua própria referência, ou melhor, se deixou invadir pelo passado virtual de suas lembranças que se atualizaram num entre-lugar (passado-futuro) de reconstrução permanente ao qual se dá o nome de presente, lugar da aventura do sentido. (GONÇALVES, 2011, p. 99)

figura 47: Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.147.

José Luis Brea, em seu texto *Nuevas estrategias alegóricas*, contextualiza a arte das últimas décadas por meio de estratégias alegóricas e reúne características do barroco como a grande quantidade de informação e a suspensão de seu tempo e de suas significâncias para explicar sua linha de raciocínio; a política do hiperconsumo seria uma das características que conduzem o espaço a essas características.

[17] O mundo está saturado de traços de escritura. Há devido palimpsesto, acumulação interminável de texto sobre texto, fragmento sobre fragmento, memória cega de potenciais e significâncias que são superpostas, mas que não estão organizadas conforme alguma ordem de verticalidade que pode responder a continuidades genealógicas. – Tradução própria. In: BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madri: Editorial Tecnos S.A., 1991. p. 28.

El mundo se ha saturado de trazos, de escrituras. Há devenido palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento, memoria cegada de potenciales de significancia que se han superpuesto, pero que no se han organizado conforme a algún orden de verticalidad que pudiera responder de continuidades genealógicas. [17] (BREA, 1991, p.28)

Para o mesmo, as relações de tempo são elementos importantes nesta contextualização e no desenvolvimento da arte contemporânea e da dimensão alegórica do objeto no espaço do hiperconsumo na contemporaneidade.

[18] [...] todo objeto é memória de seu passado, alegoriza sua anterioridade: aí está a particular significação alegórica da ruína. – Tradução própria. In: BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madri: Editorial Tecnos S.A., 1991. p. 30.

[...] todo objeto es memoria de su pasado, alegoriza su anterioridad: ahí la particular significación alegórica de la ruina. [18] (BREA, 1991, p.30)

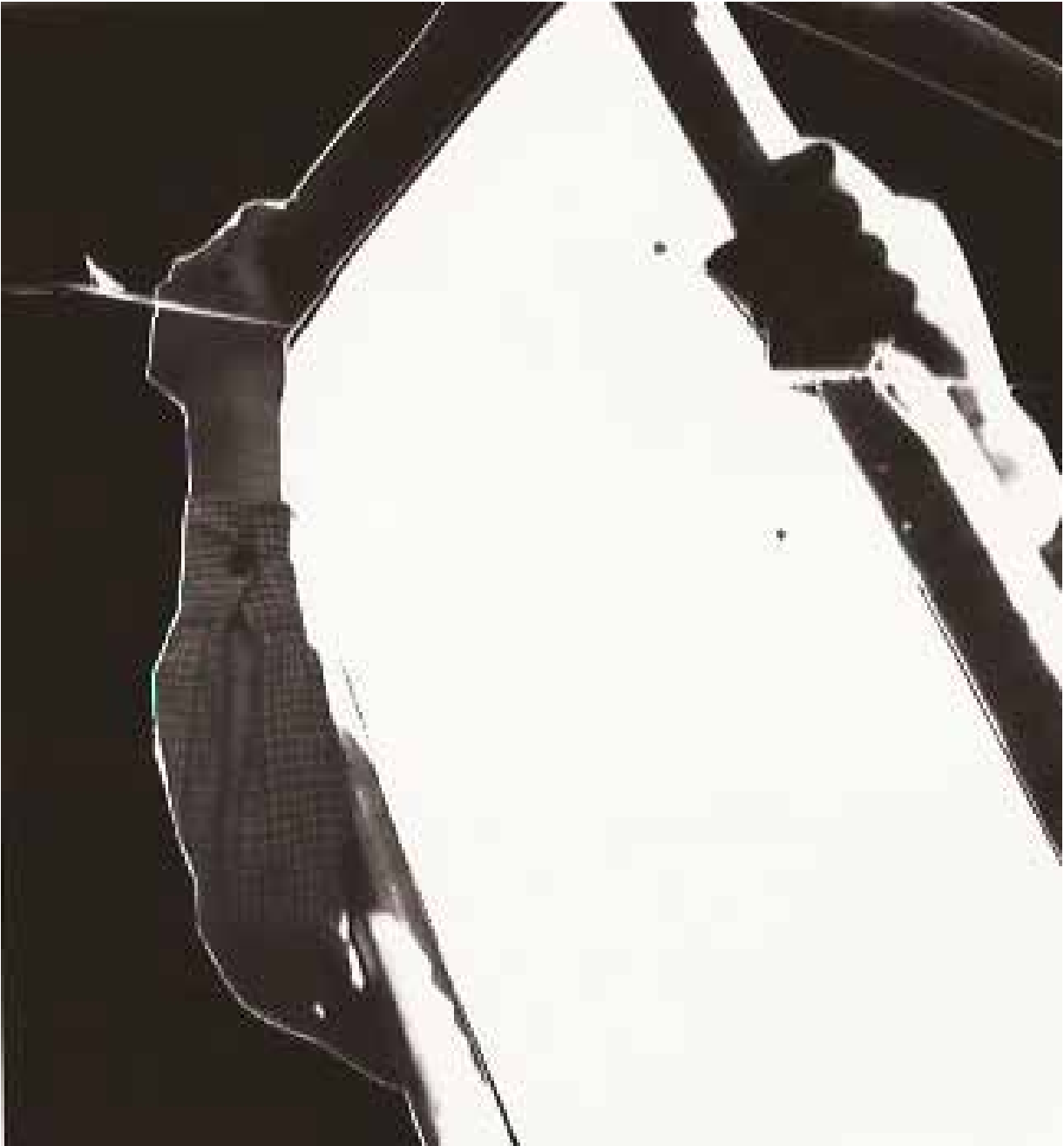
Ningún futuro va a ser sino presente, breve instante de su misma calidad – incluso se aparece como contenido potencialmente em éste. [19] (BREA, 1991, p.31)

[19] Nenhum futuro vem a ser senão presente, breve instante de sua mesma qualidade – mesmo se aparece como conteúdo potencialmente no mesmo. – Tradução própria. In: BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madri: Editorial Tecnos S.A., 1991. p. 31.

O objeto alegórico, alegoriza seu passado e sendo fruto do mesmo, relativiza seu futuro; porém, não deixa de ser sempre o seu presente no momento em que tem contato com o público.

Em Sobras, essa noção de tempo e sua relativização do passado aparece na utilização de imagens da família e a ação de modificá-las, ressignificá-las; as imagens não deixam de ser este passado, mas também não representam mais a mesma imagem que representara, sendo presente na sua modificação.

Essa abordagem temporal na obra de Geraldo de Barros é também importante na leitura de sua obra por ser uma modificação que não tem como serem desfeitas, suas modificações mudam as imagens iniciais, intervindo no negativo, criando uma nova imagem, porém sem o intuito de fazer com que ganhem uma importância maior, mas sim que continuem sendo o que eram, imagens antigas de família, porém agora, modificadas.



Trata-se apenas de sublinhar o fato de que, nesse processo de recuperação, o artista parece não ter desejado elevar essas imagens a nenhum outro patamar de significação dentro de sua própria vida. Mesmo manipuladas, reorganizadas e transformadas em obras de arte, elas continuaram sendo o que sempre foram: sobras, ruínas, índices de um tempo passado e de fato irrecuperável. (CHIARELLI, 2014)

figura 48: Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.113.

Essa aceitação do tempo passado, sua transformação e a abertura de novos contextos para aquelas imagens comuns de família nos aproxima do conceito de **ENTROPIA** colocado por Robert Smithson com a consciência da ação irreversível e modificável, justaposta, acumulada. Quanto maior a acumulação de modificações, maior a entropia da imagem. A transformação é uma característica que, segundo Brea, confere valor a intervenção artística.

Os antimonumentos que Geraldo de Barros ergue para sua autobiografia rebelde identificam uma virada da imagem como figuração de um conteúdo afetivo externo ao meio e torna-se ela própria, a imagem, conteúdo de sua fruição. Ação e representação, ao formarem um todo indissolúvel, sobrepõe sentidos e informações que atualizam tais imagens num presente eterno. Como colocou Ana Moraes(2006): **Ele estava sendo/existindo!**

CONSIDERAÇÕES

No desenvolvimento da pesquisa, percebemos como a fotografia na arte contemporânea é um dos instrumentos que caracterizam as experiências artísticas a partir da década de 1960 / 1970. Este conceito da utilização dos meios fotográficos pelos artistas é importante para o mapeamento da posição em que os trabalhos de Robert Smithson e Geraldo de Barros se encontram em seu contexto teórico e auxilia a aproximação teórica de seus trabalhos.

A presença de Smithson na fotografia contemporânea é notável e pautada por vários autores como Rouillé, Durand e Dubois com a abertura de questões que englobam a utilização da imagem do banal, o anti-monumento e a entropia. Estes autores nos dão um panorama das questões levantadas pelos artistas na utilização da fotografia e, aliado a popularização dos meios fotográficos e da produção em fotografia, nos reporta um ganho de reconhecimento desta produção em fotografia a partir da década de 1980 por parte dos artistas e de seus meios institucionalizados.



Esse ganho de reconhecimento formal da fotografia pelos meios institucionalizados e as temáticas pautadas por Robert Smithson em seu trabalho são importantes fatores de reconhecimento da produção fotográfica Sobras no contexto da produção artística em fotografia no momento de sua produção. Percebemos a partir dessas leituras uma aproximação teórica importante da produção de Geraldo de Barros com as questões pautadas pela produção de arte a partir dos anos 1960 / 1970, período em que Robert Smithson apresenta sua produção artística e teórica.

84

A leitura da produção artística de Smithson em seus textos apresentou importância no desenvolvimento desta pesquisa pois mostrou como os apontamentos teóricos pautados pelo artista se desenvolvem não somente em sua obra de site specific, amplamente divulgada e conhecida, mas apresenta grande coerência no desenvolvimento de sua produção como um todo, além de nos mostrar como as questões da fotografia são interdependentes em sua obra, com a utilização da imagem fotográfica em seus textos e de questões imagéticas em suas composições. Também foi percebida uma ligação da produção de Smithson com a produção de novas cartografias do espaço urbano, qual a leitura que se tem das cidades e como a imagem fotográfica auxilia como instrumento dessa leitura de espaço.

A composição fotográfica e sua utilização é fator importante na produção de Smithson aliada com a produção textual e a criação de uma imagem de espaço, mapeamento mental de um espaço urbano, essas características da imagem que traduz uma leitura de espaço são questões que também percebemos na manipulação de imagens em Sobras, onde o artista recria sua imagem a partir de uma leitura do espaço, agora muito mais fotográfico e afetivo, por meio de recortes e cria uma leitura atualizada de uma imagem banal de um passado imemorable.

figura 49: Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.133.



Com a aproximação da teoria pautada pela arte a partir da produção de Robert Smithson podemos compreender como Geraldo de Barros foi um artista em que seu trabalho não se estagna em uma teoria ou movimento artístico, mas caminha pelas discussões pautadas pela arte, assim como tem a capacidade de caminhar pelos diversos suportes de maneira a expor suas concepções artísticas e de criar uma produção coerente, forte e expressiva.

As congruências entre a produção Sobras, de Geraldo de Barros e as questões teóricas levantadas na pesquisa nos mostra, afinal, que a produção de Barros é uma produção que apresenta diversas camadas de leitura e de contextualização, podendo ser lida a partir de sua própria produção (como apresentado em pesquisa anterior, Gambardella (2012), e pautada na leitura de Sobras a partir de sua produção Fotoformas – 1951) mas pode se esvaziar de significado se não analisada também com a produção e discussão de arte contemporânea à sua produção, no caso de Sobras, a relação complexa entra arte e fotografia na produção contemporânea.

Da investigação de novas possibilidades na construção de imagens postas pela fotografia moderna, com Fotoformas, à consciência da banalização desse sistema linguístico, com Sobras, Geraldo de Barros reafirmou sua importância no cenário artístico internacional não pela manutenção de procedimentos e questões dos trabalhos anteriores, mas pela capacidade de colocar sua posição muito particular frente ao debate de seu tempo.

A relação entre as produções de Robert Smithson e Geraldo de Barros pode então ser caracterizada nesses termos: uma relação dialética possível entre artistas que entenderam o regime imagético de seu tempo e a conseqüente produção de sentido, ou talvez, a condição da ausência de sentido na banalização das cidades e relações afetivas que originam um admirável mundo novo povoado de ruínas e sobras em um presente sem passado nem futuro.

figura 50: Geraldo de Barros, Sobras (vidros), 1996-98. In: Barros, G., 2006, p.139.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

87

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

BARROS, Fabiana de. (org). Geraldo de Barros: Isso. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

BARROS, Geraldo de (1923-1988). Fotoformas: Geraldo de Barros, Vários tradutores, edição bilíngüe: português/francês, 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARROS, Geraldo de (1923-1988). Sobras: Geraldo de Barros, Vários tradutores, edição bilíngüe: português/francês, 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BREA, José Luis. Nuevas estratégias alegóricas. Madri: Editorial Tecnos S.A., 1991.

CARERI, Francesco. Walkscapes: El andar como práctica estética / Walking as an aesthetic practice. Barcelona. Gustavo Gili, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. "Problematizando a obra de Geraldo de Barros". In: ESPADA, Heloisa (org.). Geraldo de Barros e a fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. Manuscrito Digital, sem paginação.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. A Fotografia Moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas. Papiros, 1993.

DURAND, Régis. Le Temps de L'image, Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques. Paris. ELA La Différence, 1995.

DWAN, Virginia. Reflections on Robert Smithson. Art Journal, Vol. 42, No. 3, Earthworks: Past and Present (Autumn, 1982). <http://www.jstor.org/stable/776584> acessado em: 13/02/2014 08:08h.

FARIAS, Agnaldo. Robert Smithson – o artista como viajante. Apresentação do texto: Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Espaço & Debates – São Paulo v.23 n.43-44, jan/dez 2003.

FILHO, Antonio Gonçalves. Sobras, vidros e a eternidade. Zum: revista de fotografia. São Paulo. Instituto Moreira Sales. número 3, 2012.

GONÇALVES, S. M. L. P.. "Fotografia, Memória e Arte. Sobras de Geraldo de Barros". In: Contratempo (revista do ppg em comunicação – uff). Niterói, no 23, dezembro 2011

88 | GRECCO, P. M. F. " "Felizmente existem os restos": Sobras de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia". In: Domínios da Imagem, Londrina, ano V, n 9 p 105-116, novembro 2011.

HOLT, Nancy. The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations. New York. New York University Press, 1979.

In: <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=58>

KRAUSS, Rosalind. A user's guide to entropy. <http://allanmccollum.net/allanmcnyc/amcpdfs/McCollum-Krauss.pdf>, acessado em: 08/10/2014, 19:50h. Sem paginação.

LEIRNER, Nelson. Entrevista concedida pelo artista a Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas. Rio de Janeiro, 29 e 30 de julho de 2002.

LIMA, Heloisa E. R.. Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. São Paulo, – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 2006

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. São Paulo, 2006 – Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.

MISSELBECK, Reinold (org.) Geraldo de Barros 1923 – 1998. Fotoformas. Munich: Prestel, 1999.

MORGAN, Stuart. The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations by Nancy Holt; Robert Smithson Review. Art Journal, Vol. 39, No. 3, Printmaking, the Collaborative Art (Spring, 1980). <http://www.jstor.org/stable/776365>, acessado em: 13/02/2014 08:49h.

oi

ROUILLÉ, André. A Fotografia, entre documento e arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne (org).O fotográfico. São Paulo. Hucitec, 1998.

SILVA, D. D.; et al. Geraldo de Barros e a intervenção na fotografia. Trabalho de Conclusão de Curso de Design Digital da Universidade Anhembi Morumbi: São Paulo, 2006.

SMITHSON, Robert. Atopia Cinemática. Caderno Sesc Videobrasil / SESC SP. Associação Cultural Videobrasil. Vol. 3, n. 3. São Paulo, 2007.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Trad. Pedro Sussekind. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 19, p. 162-167, dez. 2009. Tradução do texto: “The Monuments of Passaic”, Artforum, December 1967, p.48

SOBRAS em Obras: Geraldo de Barros. Direção de Michel Favre, Tradam Production (Suíça) e Tatu filmes (Brasil) em co-produção com a TV Senac de São Paulo, 1999. (fita de vídeo em VHS).

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. Trad. Mauricio Santana Dias. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: IPHAN, n. 23, p. 181- 189, 1994.

