

## **A fotografia na 31ª Bienal de São Paulo: continuidades, intensificações e modulações da fotografia contemporânea<sup>1</sup>**

Ana Carolina Lima Santos<sup>2</sup>

Aline dos Santos Nogueira<sup>3</sup>

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

**Resumo:** Partindo da constatação de uma aparente coincidência entre o projeto curatorial da 31ª Bienal de São Paulo e o estado da fotografia contemporânea, ambos norteados pelo engajamento com a renovação das formas, este *paper* se propõe a investigar as obras fotográficas ou feitas em diálogo com a fotografia expostas nessa edição do evento. Percebe-se, a partir do estudo de caso de projetos expostos, que o ideal de transformação concebido pelos curadores foi empreendido mais em um sentido político que propriamente artístico. Ao menos no que diz respeito à fotografia, conclui-se que os trabalhos se constituíram como ‘velhas formas’, que há muito têm sido levadas a cabo pela arte, em processos de continuidades, intensificações e modulações.

**Palavras-chave:** fotografia; fotografia contemporânea; arte; Bienal de São Paulo.

### **1. Introdução**

Realizada ininterruptamente desde 1951, a Bienal de São Paulo é uma exposição com considerável peso no cenário artístico brasileiro como um todo e, se tomado em termos específicos, em diversos campos da arte. Com a fotografia não poderia ser diferente. Embora tenha um passado com primórdios conturbados (já que, entre a segunda e a nona edições da mostra, a imagem fotográfica foi aceita em aparições esporádicas, quase sempre restrita a salas específicas), a incorporação de fotografias em uma perspectiva híbrida a partir de 1969, na 10ª Bienal, marcou novos rumos para essa história. De lá para cá, em várias ocasiões, o evento promoveu uma aproximação entre meios e práticas, tendo na fotografia um dos pontos de encontro, seja tomando-a como matéria-prima da arte interdisciplinar ou como operadora da arte desencarnada. Além disso, sendo aceita enquanto forma de expressão significativa, a fotografia também esteve na mostra como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O artigo é fruto de uma pesquisa desenvolvida pelas autoras, com financiamento da Universidade Federal de Ouro Preto e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais.

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: outracarol@gmail.com.

<sup>3</sup> Recém-graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: alinesnogueira@hotmail.com.

técnica e objeto, com enfoque estético-conceitual. Em todos os casos, ao longo do tempo, uma afetação mútua entre o campo geral da fotografia e a Bienal pode ser constatada<sup>4</sup>.

Em 2014, a relação da exposição com a fotografia ganhou mais um capítulo. O mote escolhido para a 31ª edição da Bienal, *Como (falar de / aprender com / lutar por / transformar / imaginar etc) coisas que não existem*, parecia conectar-se diretamente com o momento vivido pelo campo fotográfico. Assim como outras manifestações artísticas, a fotografia vem tendo seus limites redesenhados: a experiência moderna, que exaltava o casticismo das formas na intenção de delimitar as especificidades do meio fotográfico e conservá-las em sua pureza ontológica, tem sido colocada em xeque através de práticas que não visam mais a demarcação de um território puramente fotográfico. Ao transitar entre diversas linguagens, incorporar técnicas alheias à tradição artística e realizar experimentos híbridos até difíceis de nomear (ENTLER, 2009 e 2011), a produção fotográfica igualmente vem buscando ‘coisas que não existem’ em sua tradição para afirmar uma postura mais consciente diante do próprio meio.

De fato, o respeito ao real, o tempo passado tornado presente, a preferência pelo detalhe, o cuidado com o enquadramento e o ponto de vista fundante, inicialmente estabelecidos pela fotografia em seus moldes modernos (SZARKOWSKI, 2007), passaram a ser desafiados. Foi nesse sentido que Miguel Rio Branco, Vik Muniz, Georges Rouse, Joel-Peter Witkin, Philip-Lorca di Corcia e Harry Gruyaert (só para citar os nomes mais conhecidos) expandiram o campo fotográfico ao agregar a ele referências da pintura, da escultura, da arquitetura, da cenografia, do cinema e da televisão, respectivamente. O real, o presente, o detalhe, o enquadramento e o ponto de vista puramente fotográficos, em tais passagens, não foram eliminados, mas desarticulados e subvertidos como regras básicas de funcionamento.

O diferencial desses mestres esteve, pois, no investimento nas impurezas artísticas para potencializar a sensibilidade de quem as produzia – igualmente múltiplas. O deslocamento do olhar, emigrado da pureza de uma ou outra linguagem, prometia assim abrir horizontes e descortinar nuances até então inexploradas. Mas, sem um procedimento, uma técnica ou um estilo norteador, conformada por uma pluralidade de procedimentos, técnicas e estilos que conviviam nesse cenário de liberdades (ENTLER, 2009), a fotografia contemporânea, como defendida e praticada por esses e outros artistas, não propuseram

---

<sup>4</sup> Um retrospecto mais detalhado acerca dos trabalhos fotográficos expostos na Bienal de São Paulo, especificamente entre as décadas de 1950 e 1970, e sua influência no campo da fotografia foi apresentado neste mesmo GP, no congresso do ano passado (SANTOS; NOGUEIRA, 2015).

formas claramente delineadas. Nesse sentido, as palavras escritas por Luis Terepíns, presidente da Fundação Bienal, para o texto de abertura da 31<sup>a</sup> edição do evento, poderiam ser transcritas para uma análise do estado do campo fotográfico:

As velhas formas – de trabalho, de comportamento, de arte – já não cabem e as novas ainda não estão claramente delineadas, [abrindo] espaço para um olhar renovado, numa proposta que deixa um pouco de lado a herança modernista em prol de novas abordagens e considerações (TEREPINS, 2014, p. 9).

Dada essa aparente convergência de propostas de renovação (postas pelo projeto curatorial da Bienal, de um lado, e, do outro, pelo próprio universo da fotografia), objetiva-se aqui investigar as formas, abordagens e considerações que se esboçaram nas obras fotográficas ou feitas em diálogo com a fotografia expostas no evento, de modo a entender que pistas elas oferecem sobre os rumos recentemente tomados pela fotografia. Para isso, o artigo inicia trazendo uma visão geral acerca dessa edição da mostra, apresentando a proposta que guiou o trabalho dos curadores e identificando os projetos que tinham a fotografia como parte significativa de sua constituição poética. Em seguida, ao desvendar as estratégias fotográficas e artísticas envolvidas nessas obras, busca-se localizar os traços da exposição que revelavam o ideal de transformação idealizado. Realiza-se, pois, um estudo de caso<sup>5</sup> de quatro dessas obras, entendendo-as como representativas do todo, a fim de extrair delas indícios capazes de fazer avançar na apreensão da presença da fotografia nessa Bienal e do que ela sinalizou sobre a fotografia contemporânea.

## 2. Uma visão geral acerca da 31<sup>a</sup> Bienal

A 31<sup>a</sup> Bienal de São Paulo foi realizada entre os meses de setembro e dezembro de 2014, no Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, na capital paulista. Durante esse tempo, a exposição recebeu um público estimado em 472 mil pessoas<sup>6</sup>. Depois disso, entre fevereiro de 2015 e janeiro de 2016, a mostra aumentou o seu alcance por meio de um programa de itinerância, que seguiu com diferentes recortes para as cidades de São José dos Campos (SP), Campinas (SP), Juiz de Fora (MG), Ribeirão Preto (SP), São José do Rio

<sup>5</sup> Metodologicamente, parte-se do entendimento de estudo de caso sugerido por José Luís Braga (2007). Para ele, os estudos em comunicação podem ser orientados por uma lógica indiciária segundo a qual é possível extrair indícios particulares (rastros ou sintomas) para inferir lógicas, processos e estruturas que caracterizem senão a totalidade do fenômeno, ao menos uma parte significativa dele.

<sup>6</sup> Os dados são da própria organização do evento, disponibilizados em <http://31bienal.org.br/pt/post/1988>. Acesso em 5 de jul. 2016.

Preto (SP), Belo Horizonte (MG), Rio de Janeiro (RJ), Porto (Portugal), Sorocaba (SP), Limeira (SP), Cuiabá (MT), Londrina (PR) e Tiradentes (MG). Na montagem original tanto quanto nas montagens singulares realizadas em cada lugar, o plano curatorial trouxe como eixo a ideia de renovação das formas.

A curadoria de Benjamin Seroussi, Charles Esche, Galit Eilat, Luiza Proença, Nuria Enguita Mayo, Oren Sagiv, Pablo Lafuente e Sofia Ralston afirmou-se, nessa edição, a partir da proposta de um olhar renovado sobre a história da Bienal e do mundo. O discurso oficial, ao menos, assegurava deixar de lado a herança modernista do evento e valorizar novas abordagens e considerações. O projeto também incitava o público a refletir sobre os parâmetros de transformação da arte, entendendo-os em um tom político. “A arte bem poderia ter uma responsabilidade específica de abordar coisas que esse panorama político não nos permite identificar ou fazer, e torna-las parte de uma nova imaginação a fim de um dia conjura-las à existência” (SEROUSSI et al, 2014, p. 52), diziam os curadores. Daí advinha, inclusive, o tema da edição: *Como (...) coisas que não existem*.

Peter Pál Pelbart, em artigo publicado no livro do evento, levou adiante essa percepção ao assegurar a capacidade da arte de intervir nos processos de mudança que urgem dos esgotamentos e crises. “Não há um modo de existência que não seja fruto de uma mutação subjetiva, de uma ruptura com as significações dominantes. O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da idealidade, e se alarga” (PELBART, 2014, p. 260). Segundo tal acepção, a Bienal assumiu a tarefa de ‘alargar’ assuntos variados, tratando de economia, política, religião, gênero, sexualidade, entre outros; sempre com a vontade de “abordar nossa condição contemporânea (em São Paulo, Brasil e outros lugares) por meio de uma articulação de projetos artísticos e culturais que mantenham uma relação específica com o momento atual” (SEROUSSI et al, 2014, p. 52).

No total, 81 obras foram selecionadas, envolvendo a participação de mais de 100 artistas. As mais distintas modalidades estiveram representadas nessa seleção. Em meio ao pluralismo de linguagens e práticas, foram detectados 17 projetos que tinham a fotografia como parte significativa de sua constituição poética – um número bastante significativo, equivalente a aproximadamente 21% do total de peças da exposição. São eles:

\**10.000 anos de arte popular nórdica*, de Asger Jorn, com fotografias de Gérard Franceschi: a partir de mais de 200 mil imagens feitas por Franceschi de detalhes de obras de arte e construções nórdicas, Jorn montou uma espécie de painel, dispondo algumas

dessas fotografias seguindo um padrão estético que as conectavam visualmente umas às outras, modulando novas construções e novos modos de ver aquilo que foi fotografado;

\*A *Escola Moderna*, de Pedro Romero: a instalação apresentava, por meio de materiais documentais diversos, a Escola Moderna – iniciativa catalã que propunha um ensino livre, sem cargas religiosas ou rígidos comportamentos das escolas tradicionais. Entre os documentos, encontravam-se fotografias, dispostas por Romero a partir de um índice crítico de termos provenientes de manifestações artísticas modernas, que criavam paralelos interessantes e às vezes irônicos entre pedagogia e arte;

\*A *fortaleza*, de Yuri Firmeza: o trabalho consistia na apropriação e reencenação de uma fotografia do álbum de família do próprio artista. Depois de duas décadas, Firmeza posou no mesmo lugar da primeira foto, da sacada de sua casa, ainda que atrás dele a paisagem não fosse mais a mesma: as árvores e as poucas casas deram lugar a fileiras de edifícios. Ao apresentar as duas fotografias lado a lado, o fotógrafo tematizou as mudanças do local, em um questionamento sobre a passagem do tempo e a mudança das cidades;

\*A *última aventura*, de Romy Pocztaruk: o projeto de Pocztaruck consistia numa série de fotografias feitas ao longo de lugares cruzados pela rodovia Transamazônica, produzidas durante 2011, que evidenciava vestígios materiais e simbólicos de um plano rodoviário que começou a ser executado durante o regime militar brasileiro e até hoje não foi finalizado. As imagens, enquanto conjunto, trabalhavam com uma noção de vazio, por aquilo que davam a ver e pelo que pareciam implicar subjetivamente;

\**Casa de Caboclo*, de Arthur Scovino: a instalação era constituída de cômodos de uma casa de Caboclo – em referência à entidade da umbanda e do candomblé. A partir da concepção dessa figura, Scovino construiu ambientes com vários elementos da cultura brasileira, com a proposta de fazer refletir sobre a miscigenação existente no Brasil e evidenciar nela um tipo de sincretismo religioso. Na obra, a fotografia foi utilizada como decoração e ambientação da casa, além de, complementarmente, indicar alguns significados acerca do suposto ‘morador’;

\**Deus é bicha*, de Nahum Zenil, Ocaña, Sergio Zevallos e Yeguas del Apocalipsis (organizado por Miguel A. López): o trabalho, que se configurava como uma pequena exposição, reunia três artistas e um coletivo que tinham em comum a utilização da teatralização do gênero e do travestismo em esculturas, pinturas e fotografias, tomadas para se apropriar e subverter os códigos da religião católica. Nesse sentido, era possível ver, por meio desses elementos, um conjunto de performances, reencenações e paródias de signos

explícita ou implicitamente religiosos que funcionavam como provocação aos processos históricos de exclusão e marginalização dos corpos, desejos e sexualidades não aceitos pela doutrina católica;

\**É apenas o vértice do mundo interior*, de Agnieszka Piksa: a obra se materializou na construção de um *fanzine*, distribuído ao público da Bienal, composto por desenhos, diagramas e colagens que partiam da apropriação de fotografias e ilustrações científicas. As imagens, que antes serviam para comprovar e esclarecer algo, quando deslocadas e remontadas no *zine*, foram destituídas de valor referencial e passaram a servir para conformar uma história fantasiosa na qual Piksa tratava das contradições da comunicação e da relação do homem com o desconhecido;

\**Histórias de aprendizagem*, de Voluspa Jarpa: a instalação era composta por documentos (de arquivos da CIA sobre a ditadura brasileira e do serviço secreto brasileiro sobre os mandatos de Getúlio Vargas e João Goulart) impressos em acrílico e suspensos em forma de labirinto. Alguns dos documentos aí apresentados traziam fotografias, principalmente de pessoas envolvidas nos eventos investigados. Na montagem, as imagens e os demais materiais foram esvaziados do sentido original, uma vez que não se conseguia enxergar exatamente aquilo a que se referiam, estabelecendo, com isso, uma metáfora acerca da censura própria ao trabalho das agências de inteligência;

\**Lança e outros trabalhos*, de Edward Krasiński, com fotografias de Eustachy Kossakowski: as imagens feitas por Kossakowski, nas quais o artista plástico Krasiński aparecia brincando e manuseando algumas de suas peças, foram expostas ao lado de outras esculturas de Krasiński. As fotos, que se configuravam como performances e encenações realizadas entre fotógrafo e fotografado, pareciam servir como extensões do processo artístico, redimensionando e complementando às demais obras apresentadas no conjunto;

\**Museu travesti do Peru*, de Giuseppe Campuzano: com o objetivo de recuperar a trajetória do travestismo em seu país, Campuzano montou uma linha do tempo que constituía uma historiografia alternativa àquela registrada nos livros, diferindo-se dela essencialmente por ser narrada sob a ótica de um travesti-andrógino-indígena-mestiço. Algumas imagens incorporadas à obra se associavam a uma dimensão documental, enquanto outras operavam a partir da ficcionalização e da apropriação performática dos fotografados, como um modo de dramatizar histórias;

\**Os insurgentes incidentais*, de Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme: a instalação, montada como uma sala ou escritório, trazia imagens, textos e sons para contar a trajetória

de diferentes personagens, que pareciam se cruzar pela rebeldia que marcaram suas vidas – algumas reais, outras inventadas e existentes apenas no mundo particular da obra. A fotografia, no projeto, funcionava em seu aspecto de realismo, a fim de dar credibilidade às narrativas factuais e, provocativamente, também às fictícias;

\**Pequeno mundo*, de Yochai Avrahami: preocupado com a historiografia dos massacres em grande escala, dos deslocamentos populacionais e dos desastres da natureza, Avrahami construiu uma metáfora daquilo que entendeu ser o modo brasileiro de lidar com eles, marcado pela ausência de uma história oficial sobre acontecimentos trágicos, talvez como forma de silenciar ações atroztes dos poderosos nele envolvidos. Assim, ele montou uma instalação em que tudo que se via eram imagens de pessoas olhando para documentos que o público não conseguia enxergar nem acessar de alguma maneira;

\**Série negra / TrabZONE e outros trabalhos*, de Nilbar Güres: na série exposta parcialmente na Bienal, Güres mostrava situações divertidas recuperadas de suas memórias de infância e encenadas em imagens, todas tematizando o universo feminino. As fotografias, no projeto, foram exibidas entre esculturas da artista, sugerindo relações e interações entre elas, a exemplo da imagem de uma mulher deitada sobre um muro de pernas abertas e com um cacto entre elas, que dialogava com uma escultura exposta junto à foto, em que um cacto aparecia ‘fugindo’;

\**Sobre outros mundos que estão neste*, de Tony Chakar: o trabalho foi feito com base em um programa de reconhecimento facial que era ativado quando Chakar passava suas fotos para o computador e que às vezes identificava rostos não percebidos pelo artista ou mesmo inexistentes, partes de muros ou rodas de carro. Essa visão extra do programa serviu como ponto de partida para a montagem, na qual os rostos verdadeiros e os objetos erroneamente identificados como tais foram ampliados e sobrepostos por frases das mais diversas fontes, que buscavam construir narrativas sobre eles;

\**Violência*, de Juan Carlos Romero: o projeto, originalmente montado por Romero em 1973 e remontado para a Bienal, consistia em uma instalação formada por uma parede coberta de cartazes amarelos com a palavra ‘violência’ impressa em letras garrafais, aos quais foram colados recortes de jornais com notícias sobre conflitos da ditadura militar argentina. A presença da fotografia na obra a fazia funcionar como prova ou testemunho da violência instaurada na Argentina durante esse período, além de servir como fonte de comoção, sensibilização e revolta no reforço da denúncia realizada também verbalmente;

\**Voto!*, de Ana Lira: o trabalho partiu da documentação de cartazes políticos encontrados nas ruas de Recife, todos deteriorados pela ação do tempo e dos homens – embranquecidos, rasgados, com escritos e outras intervenções. Com esse registro, Lira criou um painel que aludia à crise de representação política vivenciada no Brasil, construindo-o simbolicamente por meio das figuras de políticos transfigurados nas imagens;

\**Zona de tensão*, de Hudinilson Jr. (organizado por Marcio Harum): a obra era composta por diversos xeroxes que Hudinilson fez do próprio corpo a fim de levantar questões acerca do desejo homoerótico. Embora não fossem exatamente fotográficas, as imagens do artista remetiam à ideia da fotografia enquanto articulação das noções de reprodução e de transformação, como exploração das possibilidades visuais por ela franqueadas – se aproximando de um discurso sobre o funcionamento dessas técnicas.

### 3. Estudo de caso de quatro obras

Ao fazer esse panorama da aparição da fotografia na 31ª Bienal de São Paulo, é possível constatar nela alguns traços recorrentes à fotografia contemporânea aí delineados. Um deles trata-se da abordagem hibridizante, de uma fotografia plural, perpassada por práticas que não se sustentam em uma concepção puramente fotográfica, mas que de alguma forma partem desse tipo de imagem ou se voltam para ele como lugar conceitual (ENTLER, 2009). É o que se verifica ao observar projetos que operaram a partir da apropriação de fotografias, que tinham imagens derivadas de performances e encenações, que utilizavam fotos como base de instalações e/ou que a tomavam como inspiração para outras práticas. Em todos eles, a imagem fotográfica se constituiu por meio de possibilidades de trânsito e reconfigurações singulares.

Como exemplo, pode-se ressaltar *Casa de Caboclo* (figura 1), de Arthur Scovino. Para construir a instalação, Scovino mobilizou uma série de móveis, eletroeletrônicos, discos, livros, plantas, entre outros objetos organizados como se formassem cômodos de uma casa, identificada com a entidade da umbanda e do candomblé que deu nome à obra. A miscigenação e o sincretismo evidenciados na instalação enquanto temática também foram refletidos no processo produtivo (que derivou de uma atuação relacional e performática, atualizada diariamente por ações do artista que geravam mudanças na disposição dos objetos) e no modo de apresentação (no qual o público também era convidado a interagir com o espaço, transformando-o).



**Figura 1. Casa de Caboclo, de Arthur Scovino. Fotografia de Pedro Ivo Trasferetti.**



Fonte: <http://flickr.com/photos/bienalsaopaulo>. Acesso em 30 ago. 2015.

**Figura 2. Fotografia da série Caboclo borboleta, de Arthur Scovino.**



Fonte: <http://www.pipaprize.com/pag/arthur-scovino>. Acesso em 07 jan. 2016.

A fotografia, no trabalho, seguia a mesma lógica. As imagens, reaproveitadas de obras anteriores do artista, eram produtos derivados de performances empreendidas por Scovino, como se via na *Sala das borboletas*, decorada com fotos em que ele aparecia entre borboletas (figura 2). Essas imagens foram feitas seguindo o fundamento que Annateresa Fabris (2008) percebeu ao analisar a relação entre arte conceitual e fotografia: registrando performances, elas deram corpo e materialidade ao conceito que movia o artista, funcionando como operadoras ou extensões de um processo mental. Além disso, incorporadas como material da nova instalação, as imagens sugeriam sentidos. “As borboletas anunciam para qualquer momento a possibilidade da graça e a aparição do Caboclo”, afirmou um crítico (FERREIRA, 2015, p. 72). Mais que isso, as fotos indicavam o mote da instalação a partir da alusão ao inseto que é considerado um símbolo de transformação.



o juízo acerca do que ela seria capaz de elucidar sobre o mundo. Fabular, as narrativas criadas apostavam na afinidade entre aparência e essência, entre materialidade e pregnância.

Partindo de uma proposta conceitual diferente, mas que igualmente tomava a fotografia de modo híbrido, destaca-se ainda da 31ª Bienal o projeto *Voto!*, de Ana Lira. Por meio de fotografias de fotografias, Lira registrou imagens de campanhas eleitorais brasileiras coladas em muros, sujeitas à ação do tempo e às intervenções alheias. O que se deu a ver, com isso, foram figuras desbotadas, rasgadas, riscadas e pichadas que conformavam um argumento sobre a crise de representação política. Mas, além, o trabalho trazia implícita uma reflexão acerca da fotografia, apontando-a em seu sentido cultural. As intervenções na imagem original, realizadas não pela artista mas por anônimos que antes dela atuaram sobre os retratos idealizados dos candidatos, indicavam um desejo de marcar e influenciar a figuração daqueles sujeitos tanto quanto os sujeitos em si mesmos. Se a realidade é vista em termos de imagem e a imagem em termos de realidade, ao interferir nos santinhos políticos, esses anônimos devolviam algo à realidade que neles se impõe, simbolicamente. Com isso, atos efêmeros como rasgar, riscar e pichar ganhavam proporções significativas, como se resultassem em ações concretas contra os retratados.

Na montagem da obra na Bienal (figura 4) uma dimensão a mais foi agregada. As fotografias, por terem sido apresentadas como instalação, com suas possibilidades de experimentação, estabeleceram relações interessantes com o público. Impressas em grandes painéis de vidro translúcido, as imagens eram afetadas pelas pessoas que por ali passavam na medida em que estas eram refletidas naquelas, como sombras ou vultos que se agregavam às fotos. Dessa maneira, o trabalho parecia reforçar a ideia de que as imagens, de políticos transfigurados, só existiam como resultados da atuação dos indivíduos.

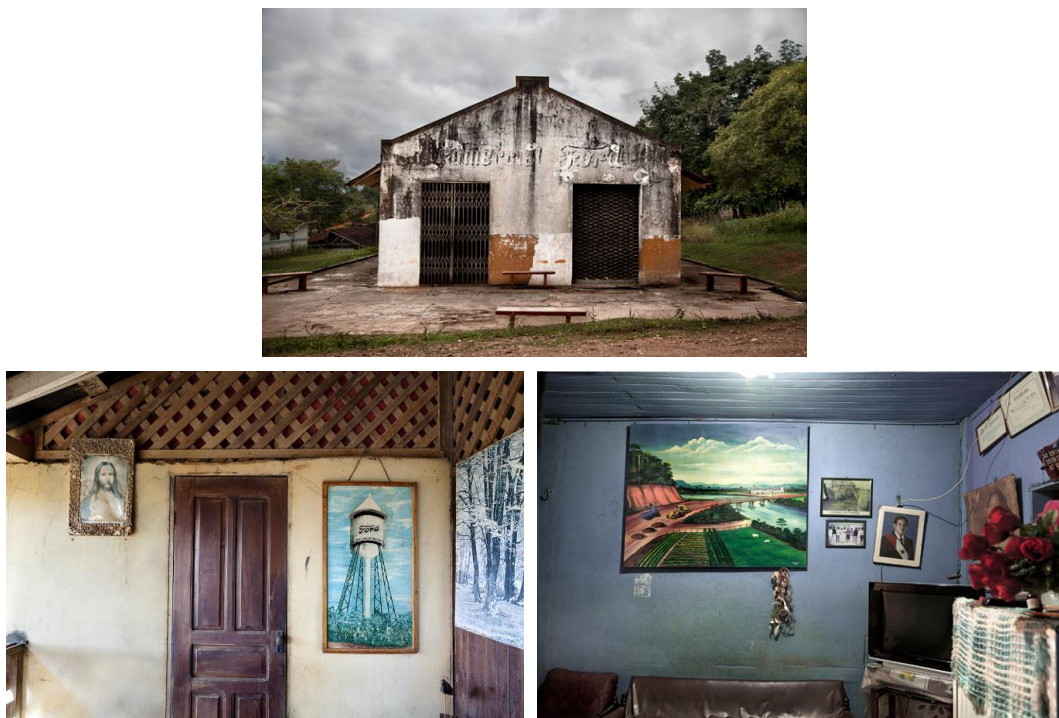
**Figura 4. *Voto!*, de Ana Lira. Fotografia de Leo Eloy.**



Fonte: <http://flickr.com/photos/bienalsaopaulo>. Acesso em 30 ago. 2015.

Outro traço da fotografia contemporânea presente nessa edição da Bienal foi a recorrência ao que se define como documentário imaginário, conforme concebido por Kátia Lombardi (2007). Para a autora, essa vertente documental tem se conformado por meio de uma intervenção mais ativa – e intersubjetiva – do fotógrafo sobre o mundo, retraduzido na imagem. Como afirmou Eder Chiodetto acerca desse tipo de produção, ao perceber a fotografia “entre o desejo de comprovar a existências das coisas e a natureza polissêmica que a faz escorregar para a ficção e a livre interpretação de quem vê, [...] o fotógrafo passa a ter uma relação mais orgânica e onírica com o referente fotográfico” (CHIODETTO, 2013, p. 19-20). Assim, nessas obras, as lembranças, as crenças, os valores e os interesses que compõem o imaginário comum ao fotógrafo puderam ser agregados e francamente privilegiados no ato criativo, ocasionando o abandono de uma preocupação de fidelidade ou referência direta à realidade visível e factual e enveredando para a invenção de mundos fotográficos abertos a construções mentais particulares (LOMBARDI, 2007).

**Figura 5. Fotografias da série *A última aventura*, de Romy Pocztaruk.**



Fonte: <http://romypocz.com/a-ultima-aventura>. Acesso em 07 jan. 2016.

Os dois projetos anteriores caminhavam próximos a essa via. Mas é em *A última aventura*, de Romy Pocztaruk (figura 5), que toma a fotografia enquanto técnica e objeto com enfoque estético-conceitual, que se tem um exemplo mais claro dessa corrente. As imagens feitas pela artista ao longo de lugares cruzados pela Transamazônica, embora traga

vestígios materiais dos espaços, não se esgotavam na capacidade que as fotos têm em apontar e comprovar condições factuais. Mais que isso, era no valor simbólico edificado por um certo modo de tratar os ambientes fotografados, através da exploração de um arranjo visual em que os recursos expressivos (sobretudo do recorte espaço-temporal) evidenciavam uma noção de esvaziamento, se não de um completo vazio; que o sentido da obra se tornava completo. A região cortada pela estrada, tal qual aparecia nas imagens, se configurou por meio de áreas desabitadas com elementos deteriorados ou de ares antiquados que sinalizavam o abandono e o descaso, cunhavam memórias sobre um plano rodoviário não concretizado e, em última instância, abalizavam o fracasso de uma estrada que nasceu com a pretensão de servir à integração nacional.

Esse jeito mais fluido de lidar com a fotografia enquanto prática documental, ainda que seja reforçado no contemporâneo, não chega a ser uma novidade ou uma exclusividade das produções dos últimos anos. O mesmo vale, é preciso dizer, para a fotografia híbrida. Uma e outra podem até mesmo serem detectadas no decorrer da história da Bienal, existentes desde o final da década de 1960 (SANTOS; NOGUEIRA, 2015). Elas se constituem, portanto, como ‘velhas formas’, comuns à arte, mas apropriada, revisada e ampliada pela fotografia a cada nova obra, em direções particulares. Nesse sentido, percebe-se nas obras analisadas menos o desejo de definição de novas formas do que a vontade de singularizar-se no manejo de métodos e práticas conhecidos, aptos a diferentes gerências para afirmar-se enquanto possibilidade de criação e de expressão. Apostou-se, então, na “liberdade de ser livre” (ENTLER, 2011, s/n), mesmo quando ela implicou em retomar ou dialogar com formas tradicionais. Assim, nos projetos apresentados nessa edição da Bienal, as abordagens e considerações empreendidas revelaram, acima de tudo, processos de intensificação de antigas estratégias fotográficas e artísticas.

#### 4. Considerações finais

Nos indícios evidenciados pelas obras da 31ª Bienal de São Paulo analisadas neste estudo de caso<sup>7</sup>, a concepção de renovação das formas evocada como discurso oficial na

---

<sup>7</sup> Tais trabalhos foram tomados como representativos do todo por reverberaram, no que diz respeito às estratégias de atuação, outros projetos apresentados na mostra. *A Escola Moderna*, de Pedro Romero, *Histórias de aprendizagem*, de Voluspa Jarpa, *Os insurgentes acidentais*, de Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme, *Pequeno mundo*, de Yochai Avrahami, e *Violência*, de Juan Carlos Romero, eram projetos que se aproximavam do modo de concepção hibridizante e conceitual proposto por Scovino, Chakar e Lira. *Museu travesti do peru*, de Giuseppe Campuzano, *Deus é bicha*, de Nahum Zenil, Ocaña, Sergio Zevallos e Yeguas del Apocalipsis, e *Lança e outros trabalhos*, de Edward Krasinski com fotografias de Eustachy Kossakowski, por sua vez, se identificavam com o aspecto relacional e performático de Scovino. *10.000 anos de*

edição do evento se revelou em um sentido distinto do que parecia sinalizar a princípio. As obras, por trazerem mais continuidades, intensificações e modulações que abandonos e rupturas com a tradição do próprio evento e do campo da fotografia, demonstraram que o ideal de transformação da arte como aí entendido não se configurou pela tradição do novo como negação do antigo: sem propor formas ou fórmulas supostamente originais, os trabalhos deram seguimento à vocação das impurezas artísticas que misturavam o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno, valorizando sensibilidades assim potencializadas. Essa postura, já há muito levada a cabo pela arte e pela fotografia, se manteve na exposição, como percebido nas imagens híbridas e intersubjetivas dos projetos de Arthur Scovino, Tony Chakar, Ana Lira e Romy Pocztaruk.

Os próprios curadores da Bienal, na ênfase no ideal reformista, deixaram entrever isso, ao afirmar que “essas imagens e processos, construídos por meio de várias técnicas (desenhados, gravados, digitalizados, repetidos, cortados etc.) *não são novos em si mesmos, mas ainda podem ser eficazes*” (SEROUSSI et al, 2014, p. 53, grifo nosso). Ademais, ao apontar a origem dos trabalhos identificando-os com as práticas das ‘velhas vanguardas artísticas’, a equipe curatorial sinalizou o eixo das obras selecionadas a partir de uma outra meta de renovação, uma renovação política.

As práticas de transgressão das velhas vanguardas artísticas se transformaram ao longo do tempo em práticas essencialmente ativistas: não são apenas uma crítica do sistema; em vez disso, também tentam interferir, resistir, instigar insubordinação e desfazer códigos de representação e ação impostos pelos espaços de poder. A meta dessas práticas é identificar os processos e aparatos que definem esses códigos e normas, e enfraquece-los (SEROUSSI et al, 2014, p. 53).

Assim, apreende-se que a transformação desejada se assumiu, nas obras, mais em um sentido político, de engajamento com as mudanças socioculturais. Ao utilizarem da fotografia para evocar mudanças identitárias, sociais e políticas como fizeram Scovino, Chakar, Lira e Pocztaruk (como tantos outros artistas cujos trabalhos integraram o evento), a eficácia da arte se revelou primordialmente ativista, propondo abordagens e considerações como modos de intervir não na arte em si mas no mundo sobre o qual se fala, com o qual se aprende, pelo qual se luta, transformando e imaginando-o – para empregar, aqui, os termos presentes no tema da edição da Bienal. O que ‘não existia’ e então se buscava dar forma

---

*arte popular nórdica*, de Asger Jorn, *A fortaleza*, de Yuri Firmeza, e *Série negra / TrabZONE e outros trabalhos*, de Nilbar Güres, paralelamente, reformulou práticas de documentação em um sentido semelhante ao de Pocztaruk – algo que ainda perpassou, em uma pegada provocativa, *É apenas o vértice do mundo interior*, de Agnieszka Piksa, e *Zona de tensão*, de Hudinilson Jr.

era, pois, essa outra realidade, acolhida por ‘novas’ e ‘velhas formas’, em um cenário compartilhado, de diferentes inflexões.

### Referências

BRAGA, José Luiz. “Comunicação, uma disciplina indiciária”. In: **Anais do XVI Encontro da Compós**. Curitiba: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2007. Disponível em [www.compos.org](http://www.compos.org). Acesso em 11 out. 2010.

CHAKAR, Tony. “Of the other worlds that are on this one”. In: FUNDAÇÃO BIENAL. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

CHIODETTO, Eder. “A desconstrução da fotografia e a construção de uma geração”. In: CHIODETTO, Eder (org). **Geração 00: a nova fotografia brasileira**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

ENTLER, Ronaldo. “Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea”. In: CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc (org). **A invenção de um mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

ENTLER, Ronaldo. “Sentimentos em torno da fotografia contemporânea”. In: **Seminário Nafoto**. São Paulo: Caixa Cultural, 2011. Disponível em [www.iconica.com.br](http://www.iconica.com.br). Acesso em 29 jul. 2011.

FABRIS, Annateresa. “Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico”. In: **ArtCultura**, v. 10, n. 16. Uberlândia: UFU, 2008. Disponível em [www.seer.ufu.br/index.php/artcultura](http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura). Acesso em 5 jan. 2014.

FERREIRA, José Bento. “Artista oracular”. In: **Bahia Ciência**, n. 4. São Paulo: Aretê Editora e Comunicação, 2015. Disponível em <http://bahiaciencia.com.br>. Acesso em 15 ago. 2016.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

PELBART, Peter Pál. “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’”. In: FUNDAÇÃO BIENAL. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

SANTOS, Ana Carolina Lima; NOGUEIRA, Aline dos Santos. “A fotografia na Bienal de São Paulo: um retrospecto dos trabalhos fotográficos expostos entre as décadas de 1950 e 1970”. In: **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

SEROUSSI, Benjamin et al. “Trabalhando com coisas que não existem”. In: FUNDAÇÃO BIENAL. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

SZARKOWSKI, John. “Introduction”. In: **The photographer’s eye**. New York: The Museum of Modern Art, 2007.

TEREPINS, Luis. “Como (...) coisas que não existem”. In: FUNDAÇÃO BIENAL. **31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.