



Thiago Spíndola Motta Fernandes ¹

Documentação e iconização do efêmero: arte contemporânea e intervenção urbana*

*Documentation and iconization of the ephemeral:
contemporary art and urban intervention*

Resumo

O artigo discute o estatuto da documentação do efêmero na arte contemporânea, e em particular na intervenção urbana, considerando mais do que o caráter indicial da imagem documental, mas seu valor como ícone. Trabalhos artísticos efêmeros realizados na ausência de um público - devido a seu caráter clandestino ou à sua localização - têm sua visibilidade mediada pelas imagens técnicas, diluindo, portanto, as fronteiras entre obra e documentação. A imagem, operando como presença de uma ausência, atua no elo entre uma experiência perdida e o público, uma economia que culmina em ganhos e perdas.

Palavras-chave

Imagem. Documentação. Ícone. Intervenção Urbana. Arte Contemporânea.

Abstract

This paper deals with the condition of documentation of the ephemeral in contemporary art, and particularly in urban intervention, considering more than the indexical attribute of the documentary image, but its value as icon. Ephemeral artworks performed in the absence of audience - due to their clandestine quality or their location - have their visibility mediated by technical images, blurring the boundaries between artwork and documentation. The image, operating as a presence of absence, acts as a link between a lost experience and the audience, an economy that culminates in gains and losses.

Keywords

Image. Documentation. Icon. Urban intervention. Contemporary art.

1 - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

ORCID: 0000-0001-9008-5447

*Texto recebido em: 07/agosto/2019

*Texto aprovado em: 05/outubro/2019

*Texto publicado em: 03/novembro/2019



ENSAIO E ARTIGO

O problema do registro no âmbito artístico emerge na década de 1960, com a arte conceitual, devido a sua proposta de desmaterialização da arte e a consequente transformação do trabalho artístico em ideia, em detrimento do objeto. O espaço e o contexto, cada vez mais, foram incluídos como elementos da obra, enquanto via-se também a ampliação das bases de percepção para abranger o corpo. Nesse contexto, se desenvolviam eventos e ações das quais se guardavam os restos – como anotações, projetos, xerox, fragmentos e fotografias. O vídeo, que começava a ser explorado como meio para a produção de trabalhos de artistas visuais, assim como o cinema, que desde as vanguardas modernas já era um meio usufruído no campo da arte, funcionava não apenas para a execução de trabalhos autônomos como também para auxiliar a documentação de ações efêmeras do campo artístico, tais como performances e intervenções urbanas. Nesse contexto, começou a ser questionado o estatuto dos registros e resíduos desses trabalhos efêmeros, perecíveis, processuais, que passam a compor exposições e acervos de museus.

Ao lidar com registros de intervenções artísticas realizadas em espaços públicos, somos confrontados por problemas específicos desse campo, uma vez que, diferentemente do trabalho conceitual ou da performance realizada numa instituição artística, a intervenção urbana confunde-se com a cidade, com o cotidiano, causando surpresa e estranhamento nos transeuntes – que se diferenciam do público que assiste a um trabalho num lugar que prontamente o legitima como “arte”.

A imagem técnica (fotografia, vídeo, cinema), como observa Luiz Cláudio da Costa (2008), pode ser incorporada no campo das artes visuais de diferentes maneiras: como documentação sem valor artístico, como trabalhos autônomos (videoarte, videoperformance e fotoperformance), como apropriação de imagens que não necessariamente foram produzidas em contexto artístico (imagens de arquivo e álbuns de família, por exemplo) e, por fim, como re-apropriação de documentações indiciárias, tornando-se desdobramentos de acontecimentos anteriores. É a este último caso que nos dedicaremos aqui. Abordaremos o modo como a imagem gerada de uma ação artística efêmera possibilita a iconização daquela experiência estética – considerando o ícone como a categoria dos signos que possui uma relação de semelhança com seu referente, mesmo que ele não exista. O ícone, como afirma Marie-José Mondzain (2013), não pretende evocar seu referente. Ele assume uma perda, uma ausência, e opera como um elo entre o visível e o invisível. Essa relação icônica é o que dá acesso à experiência das obras efêmeras, ao inacessível.

O ponto de partida para esta reflexão é a ação colaborativa realizada em espaços públicos do Rio de Janeiro, intitulada *Atrocidades Maravilhosas*, em particular seu primeiro ato, realizado no ano 2000, que foi registrado em um filme que funciona como desdobramento do trabalho realizado nas ruas.

O projeto *Atrocidades Maravilhosas* é uma proposição de Alexandre Vogler, a partir de seu projeto de mestrado, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. Vogler reuniu um grupo de 20 artistas², que colou *lambe-lambes* em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolveu uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com tiragem de 250 cópias. O trabalho durou um ano e, por ser uma atividade ilegal, era realizado de madrugada, com a presença de no mínimo 10 artistas (VOGLER, 2001). A ação foi acompanhada por um grupo de cineastas, dando origem ao documentário *Atrocidades Maravilhosas*, lançado em 2002.

2 - Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.



Figura 1 - Guga Ferraz. *Coluna* (2000) *Atrocidades Maravilhosas*.
Fonte: Arquivo de Alexandre Vogler

Zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres, como a Avenida Brasil, a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Chile, receberam intervenções do grupo, que, por meio da aplicação dos 250 cartazes, formavam painéis de aproximadamente 120 metros, com a mesma imagem repetida, na maioria dos casos. Apesar de trabalharem em conjunto, os cartazes surgiram a partir de pesquisas individuais de cada artista, e, no desenvolvimento da proposta, não sofriam a intervenção dos outros em seu processo criativo, a não ser durante a impressão e colagem. Portanto, trata-se de uma ação de caráter heterogêneo. Enquanto Ducha confundia os transeuntes com seus cartazes que estampavam a frase "Coca-coca", apropriando-se do logotipo da *Coca-Cola*, Guga Ferraz instalou em um muro da Avenida Presidente Vargas centenas de cartazes



ENSAIO E ARTIGO

Figura 2 - Ducha. *Coca-Cola* (2000).
Atrocidades Maravilhosas.
Fonte: arquivo Alexandre Vogler



pondo repetidamente dois cartazes com as frases “eu poderia estar roubando, mas estou pedindo” e “eu poderia estar pedindo, mas estou roubando”.

Segundo Vogler, o principal objetivo do *Atrocidades Maravilhosas* não era lidar com a questão institucional da arte, mas trabalhar com aspectos da abrangência da imagem. O artista compara o alcance do trabalho artístico na rua em poucos minutos de exposição com a média mensal de visitantes de uma instituição de grande porte (VOGLER, 2001). Apesar de não haver estatísticas que comprovem a validade dessa comparação, é inegável o potencial de exposição que os trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas* tiveram. A escolha do *lambe-lambe* como meio acontece por esta ser uma mídia utilizada pela publicidade. O *Atrocidades Maravilhosas* desejava, sobretudo, criar ruídos na cidade por meio da veiculação de publicidades que, na verdade, não vendiam nada. Contudo, o grupo não obteve o êxito desejado. Grande parte dos trabalhos teve curta duração, pois foram destruídos em pouco tempo. Geralmente os cartazes eram instalados durante a madrugada e, ao amanhecer, já eram ruínas.

O *Atrocidades Maravilhosas* realizou suas intervenções clandestinamente

devido a sua ilegalidade, que é também um dos motivos da rápida destruição dos cartazes. Apesar da grande dimensão dos painéis e da pretensão do grupo de chamar a atenção dos passantes, sua notoriedade só ocorreu com o lançamento do documentário homônimo que registra as ações realizadas no Rio de Janeiro, no ano 2000. Sua visibilidade e seu amplo alcance se concretizou a partir de um registro.

O documentário *Atrocidades Maravilhosas*, dirigido por Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino, estreou em 2002 com duas sessões lotadas no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. O filme integrou exposições e foi exibido em sessões de cinema e na televisão, além de conquistar diversos prêmios.

O filme documenta o trabalho do grupo desde a impressão dos cartazes, passando pelo processo de colagem mediado por comentários dos artistas participantes, chegando, finalmente, aos restos dos cartazes que foram “devorados” pela cidade. O documentário foi rodado numa película vencida de 35mm, com grande parte das cenas gravadas à noite, devido à clandestinidade da ação, e iluminado pelo farol de um carro. Tais condições reforçam o caráter experimental e a estética da precariedade do filme, que segue a natureza da ação dos 20 artistas.

Em certo momento, é possível ver o grupo sendo abordado pela polícia enquanto realizavam a colagem dos cartazes de Alexandre Vogler. Tal cena, apesar de não ter sido premeditada, vai ao encontro de uma das propostas do grupo que é pensar a relação entre arte e ilegalidade; portanto, constitui um fragmento importante para a compreensão do processo criativo da proposta. Após a entrada dos policiais, seguem-se mais de dois minutos de silêncio, dentro dos quais a câmera focaliza a expressão dos artistas e os cartazes de Vogler iluminados pelo farol vermelho da viatura, gerando um clima de suspense. O silêncio é quebrado pela voz *in off* de Vogler, que compartilha seus argumentos utilizados para lidar com a repressão policial, e imagens que mostram a continuidade do processo de colagem dos cartazes, dessa vez em muros da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o que indica ao espectador que a interrupção da ação foi apenas temporária.

Os minutos finais, diferentemente de todo o filme até aquele momento, foram gravados à luz do dia e mostram o que restou das intervenções, assim como algumas reações de passantes. O que se vê, em grande parte do tempo, são ruínas, restos dos cartazes colados pelo grupo. Os únicos que aparecem intactos são os trabalhos de André Amaral, colados em frente à Casa do Estudante, no bairro do Flamengo, os de Roosivelt Pinheiro, colados em Santa Teresa, e os de Clara Zúñiga, colados na Avenida 24 de Maio. A ruína é documentada como parte da ação, assumida por seus realizadores como resultante de uma proposição que se propõe efêmera.

O filme, no entanto, é o meio pelo qual a ação efêmera tem sua duração estendida. Ele, mais do que o trabalho executado na rua, é o que torna o processo e o resultado visível ao público. Devido a seu caráter clandestino, as ações do *Atrocidades Maravilhosas* não foram realizadas visando a presença



de um público, no sentido de espetáculo. As únicas testemunhas, muitas vezes, eram os próprios artistas, uma vez que a colagem dos cartazes era realizada às escondidas e os mesmos eram destruídos após poucas horas. Isso torna o registro o principal meio de circulação e fruição do trabalho. Se por um lado, o que seria considerado "objeto primário" é identificado como ato de vandalismo e destruído, o que seria um mero "objeto secundário", um documento, é reconhecido como objeto artístico e premiado em festivais de cinema.

O documentário opera de forma a potencializar na intervenção urbana o que Walter Benjamin (2012) chama de valor de exposição, conceito que aborda no ensaio *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Com a reprodução técnica, a experiência do aqui-e-agora é perdida, mas o objeto é massificado e ganha mobilidade, o que possibilita sua circulação em diferentes esferas.

O cinema, por meio das técnicas de montagem, possibilita ainda uma nova experiência perceptiva, que se difere daquela proporcionada pela intervenção urbana. Segundo Benjamin (2012, p. 17), a recepção cinematográfica "foi capaz de destacar coisas que antes passavam despercebidas no vasto fluxo do mundo perceptível, tornando possível analisá-las". Benjamin afirma:

A reprodução técnica se mostra mais independente em relação ao original do que a reprodução manual. Por exemplo, ela pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável; ou, com a ajuda de certos métodos, como as lentes de aumento ou a câmera lenta, pode capturar imagens que fogem inteiramente à visão natural. (BENJAMIN, 2012, p. 12)

A partir dessas ideias colocadas por Benjamin, é possível pensar alguns aspectos referentes à experiência perceptiva proporcionada pelo documentário *Atrocidades Maravilhosas*. O espectador que assiste ao filme jamais terá a experiência de caminhar pela rua e ser confrontado pela imensidão de cartazes colados pelo grupo de vinte artistas, mas o filme lhe apresentará o projeto de forma ampla, registrando imagens dos cartazes em diferentes localizações geográficas, além de apresentar o processo criativo do grupo. A isso, soma-se o controle da câmera, iluminação e sonoplastia, que criam uma ambientação singular para o espectador do filme. Trata-se, portanto, não da obra tal como foi concebida na rua, mas de uma extensão.

Benjamin destaca a capacidade da reprodução técnica de colocar a cópia em situações impossíveis ao próprio original:

Na forma da fotografia ou do disco, a reprodução técnica aproxima o original do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante da arte; o oratório que foi executado em um auditório ou ao ar livre pode ser ouvido em casa. (BENJAMIN, 2012, p. 12)

A partir da imagem técnica, as ações efêmeras do *Atrocidades Maravilhosas*, realizadas em localidades específicas do Rio de Janeiro, ganham mobilidade e podem ser expostas em qualquer galeria, sala de cinema, TV ou internet. Os cartazes são destruídos, mas suas imagens sobrevivem em uma nova mídia, apresentando-se aos espectadores em diferentes lugares.

Contudo, é preciso compreender as especificidades desse meio. O documentário, assim como qualquer imagem fotográfica, segundo Boris Kossoy (1999), é um processo de construção de realidades, portanto, de ficções. Devido a essa condição ambígua, a imagem fotográfica é entendida por Kossoy como um documento/representação.

As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para desvendarmos o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tais como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência. (KOSSOY, 1999, p. 21)

Para Kossoy, a relação documento/representação é inseparável uma da outra e o documento fotográfico não pode ser compreendido independentemente de seu processo de criação. O uso da imagem fotográfica como fonte histórica, por vezes, se dá de forma equivocada.

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. (KOSSOY, 1999, p. 22)



É preciso destacar, primeiramente, o caráter indicial dessas imagens, mas sem deixar de considerar que elas também possuem realidade própria, que não necessariamente corresponde à realidade do objeto referente. Alguns teóricos, como Philippe Dubois (1993), defendem que a imagem fotográfica pertence à categoria semiótica do índice, uma vez que a semelhança com seu referente (o que lhe caracterizaria como ícone) só é possível graças às condições físicas do ato de sua criação. A imagem fotográfica é, antes de tudo, a gravação de um determinado acontecimento que se deu num determinado tempo. Portanto, para Dubois, a foto é em primeiro lugar índice e só depois pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). A tricotomia ícone/índice/símbolo, de Charles Peirce, é a base dos estudos de Dubois sobre a imagem fotográfica. Enquanto o símbolo remete ao objeto que denota em virtude de uma convenção geral, o índice, como nos lembra Dubois, é a categoria dos signos que mantêm com seu referente uma conexão física – como a fumaça, que indica fogo, a cicatriz, que é a marca de um ferimento, ou a ruína, que é o traço de algo que existiu. O índice não significa de fato por ele próprio, mas tem sua significação determinada pela relação com seu objeto referente – quer se pareça ou não com ele. O ícone, por outro lado, é autônomo, pois não implica na existência física de seu referente. Ele remete ao objeto que denota em virtude de sua semelhança, mesmo que esse objeto não exista fisicamente.

Como índice, o documentário *Atrocidades Maravilhosas* indica que a ação e os cartazes existiram em um determinado momento, mas ele não deve ser tomado como espelho do real e tampouco deve ser desvinculado de seu processo de criação. Para Philippe Dubois, com a fotografia (que aqui compreendemos como qualquer imagem fotográfica, onde se inclui o filme) “não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (DUBOIS, 1993, p. 15). Dubois afirma que a fotografia é mais que o resultado de uma técnica, um fazer ou saber-fazer. É um “ato icônico”, uma “imagem ato”, cujo “ato” não se limita ao gesto sua produção, mas se estende ao ato de sua recepção e contemplação.

Mesmo que o grau de semelhança com o referente seja grande, devido à tecnologia da imagem fotográfica, esse produto documental é elaborado ideologicamente e tal processo de construção do real não termina com o ato fotográfico, há ainda a pós-produção, em que há um processo de adequação e manipulação de imagem, gerando uma nova compreensão dos fatos, uma nova verdade, portanto, um registro/criação, uma ficção documental. Uma simples legenda pode mudar todo o sentido da imagem, assim como sua justaposição a outra imagem, o que lhe confere uma narrativa distinta.

O documentário gera o que Kossoy chama de segunda realidade, cujo passado é inacessível e está sujeito a múltiplas interpretações, enquanto a primeira realidade é aquela correspondente ao objeto referente, seu contexto e sua história. Tais ideias estabelecem um diálogo com Siegfried Kracauer, que no artigo *A fotografia*, publicado em 1927, afirma que “sob a fotografia de um

indivíduo, está enterrada sua história como sob um manto de neve" (KRACAUER, 2009, p. 68). Kracauer fala sobre a impossibilidade de se reconstituir uma história a partir de uma imagem isolada.

O conflito entre o que Kossoy chama de primeira e segunda realidade da imagem é apresentado com clareza no documentário brasileiro *Martírio*, de 2016, dirigido por Vincent Carelli. O filme denuncia o processo de extermínio dos índios Guarani-Kaiowá, do Mato Grosso do Sul e apresenta movimentos de resistência desse povo, em constante conflito com latifundiários, pecuaristas e fazendeiros locais, que reivindicam a posse de suas terras e, para alcançar seu objetivo, promovem o genocídio dos índios. Em certo momento do filme é narrado pelo diretor o choque causado por um vídeo que foi publicado e compartilhado milhares de vezes na internet sob o título "índios assassinos". O vídeo em questão mostra a captura de um ex-policial aposentado, então fazendeiro, por índios Guarani-Kaiowá. O homem aparece deitado no chão, sangrando, suplicando para que deixem-no ir. As imagens causaram choque e revolta nas mídias sociais, contudo, não mostram o que houve minutos antes, quando o mesmo ex-policial capturado havia chegado na aldeia, armado, atirando para todos os lados. Carelli conta que 50 lideranças indígenas haviam sido assassinadas nos últimos 30 anos, enquanto 3 policiais foram mortos no mesmo período. Tais dados não estão presentes na imagem, fazem parte de sua primeira realidade, seu contexto, sua história. A segunda realidade, aquela que teve ampla circulação na internet em forma de vídeo, apresenta apenas um fragmento de um acontecimento que, quando recontextualizado, ganha outra interpretação.

Em depoimento concedido a Ana Emilia da Costa e Silva (2014), Geraldo Marcolini, integrante do *Atrocidades Maravilhosas*, lembra que o material bruto do filme é composto por horas de gravação, o que inclui depoimentos de artistas e passantes que não entraram na versão final, que possui 19 minutos. Além disso, a equipe que realizou o filme acompanhou apenas as primeiras saídas do grupo, quando o ritmo de trabalho era mais intenso e grande parte dos cartazes foram colados. Foi deixada de lado uma parcela dos trabalhos que foram executados posteriormente, e que hoje são acessados por meio de fotografias e relatos. Contudo, o filme é o material que mais circula e apresenta com maior êxito o que foi o projeto *Atrocidades Maravilhosas*.

Quando o vídeo é o meio de fruição da ação artística, o artista tem menor autoridade sobre seu trabalho, na medida em que quem define o modo como ele será acessado pelo espectador é o olhar de quem produz e edita esse registro imagético.

No campo da performance, termos como fotoperformance e videoperformance passaram a ser utilizados para salientar o valor artístico que pode haver nessas documentações, quando o corpo do artista compõe a mídia como parte de um processo performativo. Pode-se tomar como exemplo dois vídeos produzidos pela artista pernambucana Juliana Notari. O primeiro, publicado em seu canal no YouTube, é um registro da performance *Symbebekos*, realizada no Museu de Arte



ENSAIO E ARTIGO

Figura 3 - Juliana Notari. *still* do vídeo *Symbebekos*, (2011).

Fonte: www.juliananotari.com



Figura 4 - Juliana Notari. *still* do vídeo *Soledad* (2011). Fonte: www.juliananotari.com



Moderna do Rio de Janeiro em 2011. Na ação, a artista abre espaço por entre um corredor formado por cacos de vidro, retirando-os de seu percurso com o movimento de seus pés descalços, até chegar ao outro lado. Outro vídeo, *Soledad* (2014), tem como cenário o mausoléu de um cemitério abandonado em

Belém do Pará, onde Notari adentra, vestida de branco, e realiza meticulosamente a limpeza de uma urna, enquanto uma câmera acompanha todo o processo, desde sua entrada no local até sua saída, quando sua roupa branca já está impregnada de resíduos da urna. A primeira performance é realizada em um espaço museológico com a presença de espectadores. Já na segunda, as únicas testemunhas são os integrantes da equipe de filmagem. Portanto, nota-se duas relações diferentes com o vídeo: quando ele é uma opção – e não necessidade – para lidar com a efemeridade de uma ação e ampliar seu alcance, para além do público que pôde testemunhá-la presencialmente, e outra, quando a ação acontece numa localização onde há ausência de público e o vídeo torna-se o único meio de acessá-la, e não uma mera documentação secundária. Neste último caso, a performance é pensada como imagem, assumindo a dimensão de videoperformance. A ideia do registro antecede a ação e não é uma consequência dela. Cria-se, portanto, uma *mise-en-scène*, pois fatores como iluminação e posicionamento são fundamentais para a captação desejada da imagem, e a recepção é ainda mediada pela pós-produção.

Ao lidar com o campo da performance, Regina Melim esclarece a necessidade de se aceitar a imagem fotográfica como elemento primário nos casos onde há ausência de público:

Impossível, portanto, nesse caso não aceitar a Fotografia como documento primário da Performance, uma vez que é o resultado direto de uma ação orientada para esse meio, e a sua audiência se dará a partir do mesmo. Vale dizer: a Performance só é acessível ao público a partir de sua documentação. Ou ainda, somente através da sua documentação que a Performance existe como Performance. (MELIM, 2008, n.p.)

Ao afirmar que somente por meio da documentação a performance existe como performance, a pesquisadora considera que o trabalho artístico só acontece quando há um público. Melim também esclarece que, mesmo quando há presença de testemunhas, o artista documenta sua ação por assumir que o público não é constituído apenas por aqueles que a presenciaram ao vivo, mas também é aquele que irá acessá-la em outro tempo e espaço:

Tanto os artistas que decidem documentar suas performances que foram realizadas na presença de uma audiência, como aqueles que realizam performances diretamente para uma câmera, assumem a responsabilidade com o público, que não é somente aquele, diríamos, tradicionalmente estabelecido como inicial, ou seja, aquele que assiste ao evento ao vivo, mas toda uma sorte de leitores, espectadores que estarão acessando continuamente essas obras. (MELIM, 2008, n.p.)

Cristina Freire (1999), no livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, segue uma linha de pensamento semelhante à de Melim ao afirmar que mesmo nas situações em que o museu é contestado, o valor de exibição é o que torna tais coisas “obras de arte”. Freire afirma que “tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade” (FREIRE, 1999, p. 36). Em outras palavras, a imagem colabora com a legitimação da obra. Freire também cita obras em que a fotografia não se limita a uma existência a posteriori, mas faz parte do processo criativo do trabalho. Na *Land Art*, por exemplo, muitos trabalhos supõem desde o início do projeto um ponto de vista superior, propondo a fotografia aérea como um tipo de registro particular.

O registro assume grande importância na década de 1960 com a arte conceitual e suas propostas de desmaterialização da arte. É também nesse momento que a performance, com seu caráter efêmero e instável, torna-se uma poética significativa. Questões lançadas pela arte conceitual continuam sendo atuais, de acordo com Freire, pois interrogam os agentes do sistema artístico (crítico, curador, galerista, editor), o estatuto da obra de arte (que se confunde com sua documentação) e os meios e instituições legitimadores. Segundo Freire (1999, p. 46) “faz-se necessário ampliar os sentidos da arte conceitual, incluindo ações que partem do cotidiano, misturando arte e vida, e para as quais o projeto e registro integram uma mesma obra”.

No artigo intitulado *A performatividade da documentação de performance*, o pesquisador norte-americano Philip Auslander (2013) analisa os trabalhos *Shoot* (1971), de Chris Burden, e *Salto no Vazio* (1960), de Yves Klein, para identificar duas categorias de documentação de performance: a documental e a teatral. Na categoria documental, segundo descreve Auslander, a performance



ENSAIO E ARTIGO

produz um registro por meio do qual ela pode ser reconstruída e que comprova a sua ocorrência, representando o modo mais tradicional no qual o relacionamento entre performance e documentação é concebido. É onde se enquadra *Shoot*, de Chris Burden, trabalho de *body art* em que o artista pede a um amigo para que lhe dê um tiro no braço, dentro da galeria, sendo tal ação evidenciada pela fotografia. Já na categoria teatral, o espaço do documento visual ou audiovisual é o único em que a performance ocorre, uma vez que é encenada unicamente para ser registrada e não é apresentada para uma plateia. Este é o caso de *Salto no Vazio*, de Yves Klein, que, além de não ser realizado na frente de um público (exceto fotógrafos e amigos íntimos), trata-se de uma ficção. A fotografia mostra Klein saltando da janela do segundo andar de uma casa, prestes a cair na rua, contudo, o artista utilizou uma rede protetora que não aparece na imagem, modificada por um processo de montagem. Portanto, o evento que vemos na fotografia nunca ocorreu, existe apenas na imagem. Auslander também inclui na categoria teatral as fotografias de Marcel Duchamp como *Rrose Sélavy* e a série *Art History Portraits*, de Cindy Sherman, em que a artista se fotografa disfarçada de quadros famosos da história da arte.

O que Auslander chama de performatividade da documentação é quando o ato de documentar um evento como performance é o que constitui o trabalho como tal. O autor cita como exemplo uma performance de Vito Acconci intitulada *Blinks* (1969), na qual o artista se propõe a caminhar em uma linha contínua em uma rua da cidade de Nova York segurando uma câmera, tentando não piscar, e a cada vez que pisca, deve tirar uma foto. A ação gerou uma série de 12 fotografias, uma vez que era impossível Acconci percorrer toda a rua sem piscar, e tais imagens fazem com que a performance confunda as categorias documental e teatral. As fotografias foram feitas por Acconci enquanto performava, mas não mostram o artista performando. Entretanto, possuem a característica ontológica da categoria documental, por servirem como evidência de que o artista seguiu suas próprias instruções. Ao observar as fotos, nota-se que a rua estava deserta, portanto não havia transeuntes para servir de plateia, e mesmo que houvesse teriam visto apenas um homem caminhando e tirando fotos, sem perceber que estavam presenciando um trabalho artístico. Dessa maneira, é por meio da documentação que a performance existe como performance, o que lhe insere também na categoria teatral. Mas a característica central desse exemplo, que faz com que Auslander identifique o que chama de performatividade da documentação, é o fato de as imagens não simplesmente descreverem algo que ocorreu; elas produzem o evento como performance.

A tese de Auslander nos conduz a um paradoxo, pois o registro, seja documental ou teatral, transforma a performance em imagem. Poderíamos questionar o que significa para uma imagem ser apenas um documento. Jacques Rancière afirma que mesmo aquilo que ele chama de “imagem nua” – imagem que não faz arte, que serve apenas ao testemunho – não se encerra em sua própria lógica, pois “o testemunho sempre visa além do que ele apresenta”

(RANCIÈRE, 2012, p. 36). O filósofo exemplifica tal ideia apontando diferentes olhares que podem ser lançados para fotografias de campos de concentração, para além do que a imagem mostra:

As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento. As fotos dos repórteres de 1945, portanto, convocam dois olhares distintos. O primeiro vê a violência infligida por seres humanos invisíveis a outros seres humanos cuja dor e esgotamento nos afrontam e suspendem toda apreciação estética. O segundo não vê a violência e a dor, porém um processo de desumanização, o desaparecimento das fronteiras entre o humano, o animal e mineral. Ora, esse segundo olhar é fruto de uma educação estética, de uma certa ideia de imagem. (RANCIÈRE, 2012, p. 36)

Segundo as ideias de Rancière, poderíamos considerar que mesmo que uma imagem pareça eliminar qualquer caráter estético ou poético, ela sempre tem mais a apresentar do que aquilo que está visível. Diferentes olhares podem ser convocados, suprimindo a ideia de objetividade da imagem.

Ao ampliar a discussão para o campo da intervenção urbana, outras questões surgem. O público de uma galeria ou museu já espera encontrar naquele espaço um trabalho artístico e muitas vezes as performances acontecem nesses lugares com horário marcado. Mesmo quando ocorre sem ser anunciada, o fato de se dar dentro de um espaço institucional do meio da arte é suficiente para legitimar uma ação como arte, aos olhos do espectador. Já no espaço público, a ação se dá de forma inesperada, causando estranhamento nos passantes. O transeunte, muitas vezes, não tem noção de que está presenciando um trabalho artístico. Esse dado se perde quando o trabalho é acessado por meio da imagem por um público secundário, que não passa pela experiência do embate com aquela situação estranha.

O Grupo *EmpreZa*, de Goiânia, é um coletivo que realiza ações em espaços públicos e expositivos, tanto em sua terra natal quanto em outras regiões do Brasil. Arrastão é um de seus trabalhos realizados em espaços públicos. Na ação executada em 2009, na Avenida Paulista, em São Paulo, um dos integrantes do grupo vai à rua vestindo terno e gravata (trajes comumente utilizados pelo coletivo em suas performances) e rasteja pelo chão da avenida, cruzando vários quarteirões, até chegar a seu destino. Aquele corpo deitado no asfalto, movendo-se de maneira brutal, imprimindo em suas roupas a sujeira do chão da cidade, causa estranhamento nos transeuntes. Sua atitude é

Figura 5 - Grupo EmpreZa, Arrastão, 2009.
Fonte: Prêmio Pipa - <http://www.premio-pipa.com/pag/grupo-empreza/>





transgressora em relação aos demais corpos que atravessam aquele espaço, e essa tensão, elemento que ativa a performance, não pode ser experienciada a partir da documentação.

O mesmo ocorre com objetos estáticos, como as *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio, que foram inseridas em espaços públicos de Belo Horizonte durante o evento *Do Corpo à Terra*, em 1970, no auge da ditadura militar. As trouxas de pano preenchidas com material orgânico e dejetos, naquele período de grande especulação sobre desaparecidos políticos e métodos de tortura pelo regime militar, davam a impressão de serem corpos mutilados largados na rua. Portanto, um mistério envolve o objeto. A curiosidade dos passantes e a chegada da polícia e dos bombeiros criam uma situação que faz parte do trabalho de Barrio, e tais circunstâncias não podem ser repetidas por meio dos registros que o artista expôs no mesmo ano, na mostra *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

Com a mudança de endereçamento efetuada pela documentação, há uma perda na experiência do trabalho, no que diz respeito à imprevisibilidade e estranhamento. Contudo, este não deixa de proporcionar outra experiência estética. A *Fonte* de Marcel Duchamp provocou uma situação ao ser apresentada em um salão em 1917, que vai desde o anonimato do artista até o estranhamento causado no júri, embora ela de fato não tenha sido exposta (foi retirada pela organização). Essa situação não se repete, da mesma maneira, quando o *readymade* de Duchamp é exposto hoje em um museu. Tal impossibilidade não se dá pelo fato de que o objeto apresentado hoje é uma tiragem, mas, mesmo que a *Fonte* primeira, de 1917, estivesse lá, há vários fatores que provocam uma diferente recepção, como a perda do anonimato do artista, o fato de o trabalho já ser há muito tempo consolidado pela história da arte e a mudança de endereçamento, quando o objeto não é exposto para provocar um júri, como em 1917, mas como fetiche para um público que, em grande parte, já o conhece e deseja acessá-lo. Em 1917, a *Fonte* foi um evento, e entende-se aqui este termo pela definição de Frederic Jameson (2015) em *Aesthetics of singularity*, como aquilo que tem ocorrência única e irrepetível, conectada a um espaço e um tempo. Hoje o *readymade* toma dimensão de imagem, de ilustração, mas não deixa de provocar no espectador uma experiência estética. Embora absorvida pelo meio institucional, a *Fonte* não deixa de ser provocadora – sobretudo para o público que desconhece ou possui pouco conhecimento sobre arte moderna – e de criar novas leituras e discussões. O objeto artístico, segundo Georges Didi-Huberman (2013), é como uma nuvem sem contornos, que muda constantemente de forma e, portanto, nunca poderá ser totalmente apreendido. A mesma lógica aplicada à *Fonte* se presta à intervenção urbana, que é endereçada a outro público, em outro espaço e tempo por meio da documentação.

Em toda reprodução há uma perda, pois trata-se de uma “economia” – termo que no contexto cristão encontra-se nos escritos do apóstolo Paulo

para falar do plano da encarnação e mais tarde desempenha papel determinante e estrutural na defesa do ícone, no momento da crise iconoclasta bizantina. Marie-José Mondzain (2013), no livro *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*, examina textos antigos dos campos da filosofia e teologia para revelar como nossas maneiras de produzir e apreender imagens têm suas fontes na crise iconoclasta bizantina. Por economia, nesse contexto, entende-se a gestão e distribuição de visibilidades, a negociação dos olhares entre visível e invisível. A partir das pesquisas de Mondzain, vemos que economia, em Paulo, designa a segunda pessoa da Trindade – o Filho como “economia do Pai” –, assim como todo o conjunto do plano redentor.³ Cristo é a imagem do Pai, portanto, sua economia. O ícone, por sua vez, torna-se o objeto exemplar da economia, que apoia-se numa “ética da mimese”.

3 - A tríplice nomeação do poder divino – Pai, Filho e Espírito Santo – gerou controvérsias no início da era cristã, pois poderia conduzir a interpretações de que o cristianismo seria politeísta, contribuindo com o retorno do pagânismo. O conceito de economia (oikonomia) foi utilizado por teólogos cristãos para afirmar que, embora Deus seja uno em sua substância, a maneira de administrar seu poder é tríplice

Para a cristologia, a economia tornou-se o principal conceito de toda a reflexão sobre a similitude; pela doutrina trinitária, ela permaneceu fiel ao pensamento distributivo e gestor das operações divinas pelo mundo e pela história. Em outras palavras, só há economia porque há distribuição, administração e gestão da visibilidade cujo protótipo é a encarnação, de onde derivam, como modelo delas, a administração e a gestão de todas as visibilidades. (MONDZAIN, 2013, p. 55)

Cristo é a imagem consubstancial, a imagem natural. Nesse caso, imagem (Filho) e protótipo (Pai) são um só, possuem a mesma essência. Já o ícone, produzido por mãos humanas, é a imagem artificial, feito à imagem da imagem, de maneira que não pode recuperar sua essência. No primeiro caso, trata-se de uma presença, enquanto no segundo, de uma ausência. O ícone, portanto, é a economia da imagem, pois é o que a torna visível e a distribui. Segundo Mondzain,

A relação econômica do ícone artificial com a imagem natural é justamente a da distribuição e da função da visibilidade, em sua relação com a imagem invisível, que continua a ser a única imagem verdadeira. Em outras palavras, a questão já não é saber se o ícone é verdadeiro ou falso, bom ou mau por natureza ou por definição, visto que extrai sua verdade não dele mesmo, mas de sua causa primeira. (MONDZAIN, 2013, p. 117)



Sobre a relação de perdas e benefícios que envolve a economia, Mondzain afirma em uma entrevista:

Apenas – como compreenderam muito bem os latinos ao dizer que há não apenas “dispositio”, reorganização, mas também “dispensatio”, gasto – essa economia é, ao mesmo tempo, em um regime computável, um investimento, com tudo o que isso representa de perdas e benefícios. E, em uma boa economia, é preciso que o gasto seja um investimento que traga benefícios. Por consequência, a ressurreição é o modo pelo qual a perda será superada por um benefício incalculável, incomensurável: a Redenção. Há aí uma economia, um investimento e um gasto – pois não é pouca coisa enviar um filho, uma imagem, e entregá-lo à paixão e à morte: é um grande risco econômico assumido pela própria divindade. (MONDZAIN, 2016, p. 184-185)

O ícone, como foi colocado anteriormente, opera na ausência da imagem verdadeira, portanto, já falamos de uma perda. Para Mondzain, “o ícone expressa, alternadamente, o luto e a ressurreição” (MONDZAIN, 2013, p. 130-131). Ele não pretende convocar ou evocar o protótipo (como deseja o ídolo), mas assumir essa distância. Dessa maneira, o ícone se coloca como elo entre o sagrado e o profano, o visível e o invisível. Essa iconização, que sempre assume uma perda, uma distância, pode ser evocada para refletir sobre nossa experiência contemporânea com imagens de obras efêmeras.

Mesmo na reprodução mais perfeita, como afirma Walter Benjamin (2012), falta o aqui-e-agora, a experiência única da obra no lugar onde está. Obras em meios tradicionais, como pinturas e esculturas, apresentam vestígios de alterações que sofreram ao longo do tempo, passíveis de serem identificados por análises químicas e físicas, que não se manifestam nas reproduções. Intervenções urbanas, quando reproduzidas em imagens, atrofiam a experiência da surpresa, do estranhamento, causada por um objeto ou um corpo em atitude performativa num lugar inesperado. Mas quando uma ação se converte em imagem ela pode possibilitar uma nova experiência estética.

Quando Benjamin afirma que a reprodução técnica pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, ele reforça a independência dessa imagem em relação a seu referente. Benjamin afirma que “na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra de arte em qualquer circunstância, ele a atualiza” (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Destacamos anteriormente o caráter indicial da imagem fotográfica. Agora pudemos discutir seu caráter icônico, o que não a coloca como uma simples mimese, mas como a presença de uma ausência, o elo entre uma experiência

efêmera, perdida, e o espectador. Podemos concluir que a iconização da experiência artística possibilita a performatividade da imagem, que tem não apenas caráter de índice, de prova, mas configura-se como um novo objeto estético. Falamos de uma experiência estética mediada pela imagem técnica, que opera na ausência de outra experiência, com a qual mantém relação de contiguidade física, mas ao mesmo tempo pode impor-se como um objeto autônomo.

Pode-se falar de uma dimensão performativa existente no filme *Atrocidades Maravilhosas*. O trabalho do grupo é pensado como ação urbana e imagem ao mesmo tempo, portanto, os artistas posam para a câmera, dão depoimentos, consideram o público que irá acessar o trabalho por meio dessa documentação, que também passa pela lógica da videoperformance. No livro *A câmara clara*, Roland Barthes relata a experiência de pensar a si mesmo como imagem, quando se está diante de uma câmera: “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22). Portanto, ao ter consciência de que uma ação está sendo registrada por uma câmera e será acessada por outras pessoas, o corpo coloca-se em estado performativo.



Figura 6 - Rosana Ricalde. Sem Título (2000). *Atrocidades Maravilhosas*. Fonte: Arquivo de Alexandre Vogler.

Ao tratar da imagem como presença de uma ausência, evocamos as ideias de Hans Belting. Quando questiona o que é e onde está a imagem, Belting (2005) toma como exemplo a distinção inglesa das palavras *image* (imagem) e *picture* (gravura) para defender que o que chamamos de imagem é um produto mental, que para adquirir visualidade no mundo físico necessita de um meio, uma mídia. Portanto, a imagem pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela.



ENSAIO E ARTIGO

Belting, portanto, distingue mídia e imagem. O teórico toma como questão central, em diferentes textos, a relação entre imagem e morte. Um dos principais exemplos abordados é a utilização de imagens em funerais:

O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial para ocupar o lugar vago do falecido. (BELTING, 2005, p. 69)

4 - Na tradução do texto Por uma antropologia da imagem, pela revista Concinnitas, vemos "medium" traduzido como "meio". Já no texto Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia, traduzido pela revista Ghrebh, vemos a palavra "medium" substituída por "mídia". Nesta pesquisa optamos por seguir a tradução da revista Ghrebh, privilegiando o uso do termo "mídia", por tornar mais claro o sentido se *medium* aqui abordado.

Belting associa o meio (ou mídia, como preferimos traduzir aqui)⁴ ao corpo, seja este o corpo vivo ou o corpo artificial. Para adquirir qualquer forma de visualidade, a imagem necessita de corporificação, portanto, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. Por imagem, Belting entende aquilo que torna uma ausência visível, ao transformá-la em uma nova forma de presença – a presença de uma ausência; portanto, a ideia de imagem está ligada também à experiência da morte, como no exemplo das imagens utilizadas em funerais, que ocupam o lugar vago do falecido. A própria palavra latina "*imago*" está ligada a práticas funerárias e, portanto, à experiência da morte e do desaparecimento. *Imago* designava as máscaras mortuárias, comuns no império romano, que preservavam traços dos mortos – geralmente de famílias aristocráticas – para que pudessem ser lembrados, garantindo-lhes uma sobrevivência simbólica. Em A câmara clara, Barthes (1984) associa a fotografia à *imago* latina, à efigie que garantia a presença do morto entre os vivos.

A relação entre imagem e morte é abordada por Benjamin (2012), ao ressaltar que o último refúgio do valor de culto foram as fotografias de seres amados, ausentes e falecidos, como um "culto das recordações", de maneira similar à comparação de Barthes da fotografia com a *imago* latina. É nessa relação entre fotografia e memória, nesse "culto das recordações", que o registro das intervenções urbanas aqui abordadas encontra seu valor de culto, como memória de obras efêmeras. Embora haja valor de exposição, devido à mobilidade proporcionada pela reprodução técnica, seu valor de culto não é destruído. A reprodução torna essas ações efêmeras objetos mercadologicamente investidos, portanto, fetiches.

As mídias, de acordo com Belting, são intermediárias por definição, mas também são intermediárias entre si. Aí surge, na teoria de Belting (2006), a questão da intermedialidade, que dá conta dessa complexidade de interações:

A pintura sobreviveu na fotografia, os filmes sobreviveram na TV, e assim também a TV no que chamamos de novas mídias na arte visual. Isto significa que não somente percebemos imagens nas mídias, mas que também experimentamos as imagens das mídias sempre que as velhas mídias, cessado o exercício de sua função primária, tornaram-se visíveis, em um segundo olhar, de uma maneira que nunca haviam sido. (BELTING, 2006, p. 51)

A partir dessa ideia de intermedialidade, podemos compreender a sobrevivência das imagens de intervenções urbanas em outras mídias, como um processo de iconização. Essa intermedialidade não se dá como uma simples transferência da imagem de uma mídia para outra, a extensionando. Ela culmina em um novo objeto, que assume a perda do objeto anterior.

Retomando o caso da ação e do filme *Atrocidades Maravilhosas*, a destruição dos cartazes produzidos tem papel fundamental na elevação do registro a objeto artístico, se considerarmos as ideias de Belting em mais uma analogia com a vida e a morte:

A gravura ocupa o lugar nos meios de massa que os indivíduos mortos teriam continuado a ocupar, caso ainda estivessem vivos. Portanto, temos que distinguir dois propósitos radicalmente opostos. Enquanto a gravura de tal pessoa, ainda viva, seria um mero instantâneo natural, essa mesma gravura, morta a pessoa, muda seu significado completamente. Ela agora representa a ausência de alguém, ou seu espaço vazio, no mesmo ambiente de que essa pessoa, até aquele momento, era parte integrante. (BELTING, 2005, p. 72)

A partir do momento em que os cartazes gerados pela ação do *Atrocidades Maravilhosas* são destruídos, o filme toma seu lugar e representa esse trabalho em exposições nas quais o grupo é convidado a participar. Dessa maneira, a imagem opera na ausência de seu referente e o filme atua como elo entre o público e a experiência perdida, tornando-se seu principal meio de fruição.

Como já mencionado no início deste texto, Marie-José Mondzain (2013) afirma que o ícone não pretende evocar seu referente. Ele assume uma perda, uma ausência, e opera como um elo entre o visível e o invisível. Nessa experiência da perda encontramos uma ponte entre os pensamentos de Mondzain e de Belting.



Figura 7 - Felipe Barbosa. Sem Título (2000).
Atrocidades Maravilhosas

Imagens dão ao corpo (e a trabalhos artísticos) outro tipo de presença: uma presença icônica, transformando-o numa ausência visível. A afirmação de que a imagem é a presença de uma ausência é refraseada por Belting (2006, p. 38) da seguinte maneira: “as imagens estão presentes nas suas mídias, mas elas performatizam a ausência que elas tornam visível”. Tal ideia nos remete à discussão sobre performatividade do registro, considerando a iconização da experiência da obra de arte efêmera.

Essa relação icônica é o que dá acesso à experiência dos trabalhos efêmeros, ao inacessível. Essas imagens desdobram-se em novos objetos, possibilitam outras experiências e encontram outro público. Por tratar-se de uma economia, essa conversão da ação em imagem culmina em perdas, mas também em ganhos, sobretudo em seu valor de exposição.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>>. Acesso: 25/06/2018.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 64-78, 2005.
- BELTING, Hans. Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à iconologia. In: Ghrebh, Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n. 8, pp. 32-60, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- COSTA, Luiz Cláudio da. Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmáticas de escrituras. In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais Florianópolis, 2008. Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis: UDESC, pp. 388-397, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: a questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUBOIS, Phillippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- JAMESON, Fredric. The aesthetics of singularity. In: New Left Review, n. 92, pp. 101-132, 2015.
- KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. In: Crítica Cultural, n. 2, Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/123>. Acesso: 18/10/2018.
- MONDZAIN, Marie-José. Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder. In: Outra Travessia: Revista de Literatura do PPGL/UFSC, Florianópolis, n. 22, pp. 175-192, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SILVA, Ana Emília Costa. O amálgama: especulação acerca da proposta colaborativa "Atrocidades Maravilhosas". Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: UERJ, 2014.
- VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. In: Arte & Ensaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 25 n.41

jul/dez 2019

e-ISSN:2179-8001.

Thiago Spíndola Motta Fernandes

Historiador da arte, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com mestrado pela mesma instituição

ENSAIO E ARTIGO

Como citar: FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Documentação e iconização do efêmero: arte contemporânea e intervenção urbana. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez, 2019; V24; N.41 e-95329 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.95329>
