

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
PPG - EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA

Amanda Areias Silveira Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana
Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Mestre em
Educação, Arte e História da Cultura.

Linha de pesquisa | Linguagens e Tecnologias
Orientadora | Profa. Dra. Jane Mary Pereira de Almeida

São Paulo | Junho | 2018

L864f Areias, Amanda Silveira.
Fotografia documental [conceitual]: repensando fronteiras /
Amanda Areias Silveira Lopes.
192f. : il ; 21cm

Dissertação (Mestrado Em Educação, Arte e História da Cultura) -
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.
Orientadora: Jane Mary Pereira de Almeida.
Referências bibliográficas: f. 183-188.

1. Fotografia documental. 2. Documental-conceitual.
3. Pesquisa em arte. 4. Teoria Fundamentada em Dados.
5. Fronteiras I. Almeida, Jane Mary Pereira de, orientadora. II. Título.

CDD 778.3

Bibliotecária Responsável: Jaqueline Bay Inacio Duarte - CRB 8/9509

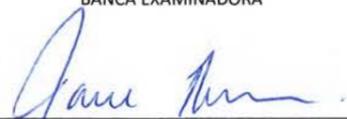
AMANDA AREIAS SILVEIRA LOPES

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL [CONCEITUAL]
REPENSANDO FRONTEIRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e
História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito
à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em 14 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª Dr.ª Jane Mary Pereira de Almeida
Universidade Presbiteriana Mackenzie


Prof.ª Dr.ª Mirian Celeste Dias Ferreira Martins
Universidade Presbiteriana Mackenzie


Prof.ª Dr.ª Corinne Noordenbos
Royal Academy of Art, The Hague

agradecimentos

A César, Giovana e Luiza que compartilham comigo o amor pelo deserto.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie e aos professores de Pós Graduação em Educação Arte e História da Cultura.

À professora e orientadora deste projeto Jane de Almeida por me apresentar o "mundo da arte" e por me incentivar constantemente a pesquisar.

À Professora Miriam Celeste por me instigar a criar.

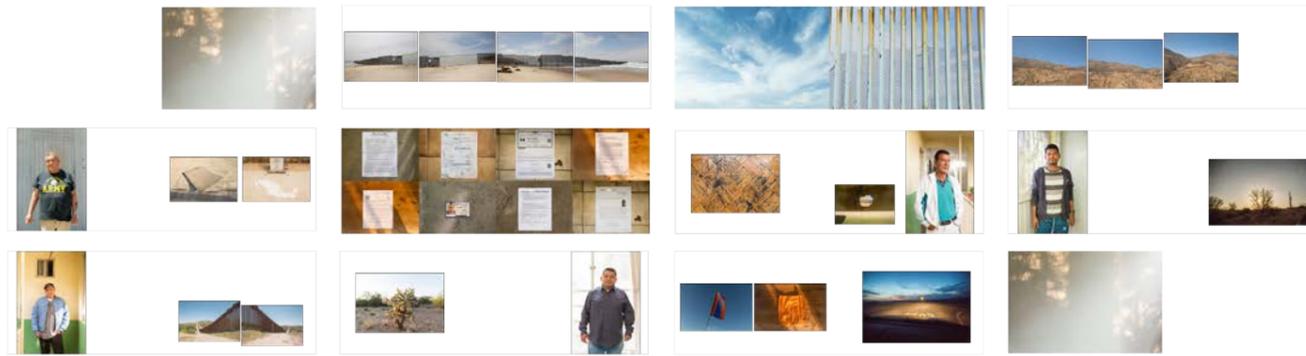
Aos amigos que fiz durante esse curso, em especial Matheus Teixeira, pela parceria e carinho.

Ao artista Mateus Guzzo pela acolhida em San Diego.

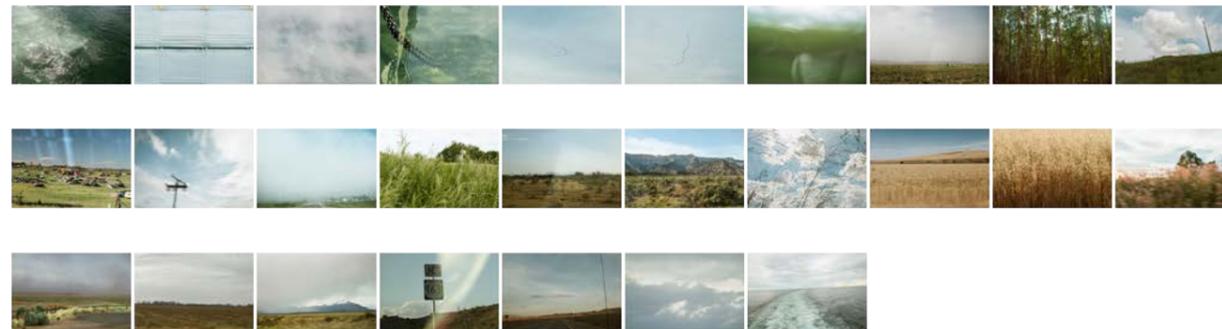
Aos parceiros do Laboratório de Artes Cinemáticas e Visualização - Labcine, e aos demais colegas do mestrado por todos os conhecimentos trocados.

Ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado concedida.

resumo visual
Linha.
[l'i.nə p'õ.tu]



resumo visual
*Is there a
"there" there?*



resumo:

Este trabalho apresenta o memorial descritivo de um percurso prático de pesquisa em arte que elege a fotografia como meio para investigar o tema "deslocamentos" e suas possíveis metáforas visuais. O percurso resultou em dois trabalhos imagéticos, as séries fotográficas *Linha.* e *Is there a "there" there?*. O primeiro, *Linha.* (lê-se linha, ponto), é um trabalho fotográfico de caráter documental-conceitual desenvolvido na região binacional entre México e Estados Unidos e aborda o tema das fronteiras e seus derivados simbólicos. *Is there a "there" there?* é uma video instalação elaborada a partir da experimentação visual com possíveis perspectivas e senso de direção do sujeito em trânsito. A pesquisa adotou a metodologia para uma fotografia documental conceitual de Corinne Noordenbos que sugere a Teoria Fundamentada em Dados como guia para a investigação e escolhas estéticas dentro de um percurso cíclico de pesquisa interdisciplinar. Durante o estudo que está localizado dentro da linha de pesquisa de Linguagens e Tecnologia foram levantadas ainda questões acerca do uso do termo "conceitual" no contexto da fotografia documental. A dualidade entre o caráter documental e o caráter conceitual das imagens fotográficas é abordada através de uma revisão histórica que sugere condições interpretativas para uma fotografia documental contemporânea híbrida e diversa. Ao final a pesquisa, incluindo produção visual e reflexão teórica, revelou-se um processo vivo e dinâmico que abre caminho para repensar fronteiras entre a ação acadêmica de pesquisa e o ato de fotografar.

palavras-chave: fotografia documental; documental-conceitual; pesquisa em arte; Teoria Fundamentada em Dados; fronteiras;

abstract

This study presents a descriptive report of an art based research that selects photography as a medium to investigate the theme of "displacement" and its potential visual metaphors. The process resulted in two art works, the photo-series *Linha.* and *Is there a "there" there?*. The first, *Linha.* (line, dot), is a conceptual documentary photography work developed in the binational region between Mexico and the United States and addresses the frontier and its symbolic derivatives. *Is there a "there" there?* is video installation elaborated from visual experimentation with potential perspectives and sense of direction of a subject in transit. The research uses Corinne Noordenbos' conceptual documentary photography methodology where Grounded Theory is suggested as a guide for research and aesthetic choices within a cyclical and interdisciplinary research path. During the study that is located within the line of research of Languages and Technology questions about the use of the term "conceptual" in the context of documentary photography were raised.. The duality between the documentary and conceptual nature of photographic images is addressed in a historical review that suggests interpretative conditions for a hybrid and diverse contemporary documentary photography. At the end the research, including visual production and theoretical reflection, reveals a living and dynamic process that opens the way to rethink frontiers between academic research and photographic practice.

keywords: documentary photography; conceptual documentary; art based research; Grounded Theory; frontier;

sumário

agradecimentos 05

resumo visual 06

resumo | abstract 07

linha. 10

considerações iniciais 37

metodologia para uma fotografia documental conceitual 41

percursos 47

articulações 87

Is there e "there" there? 108

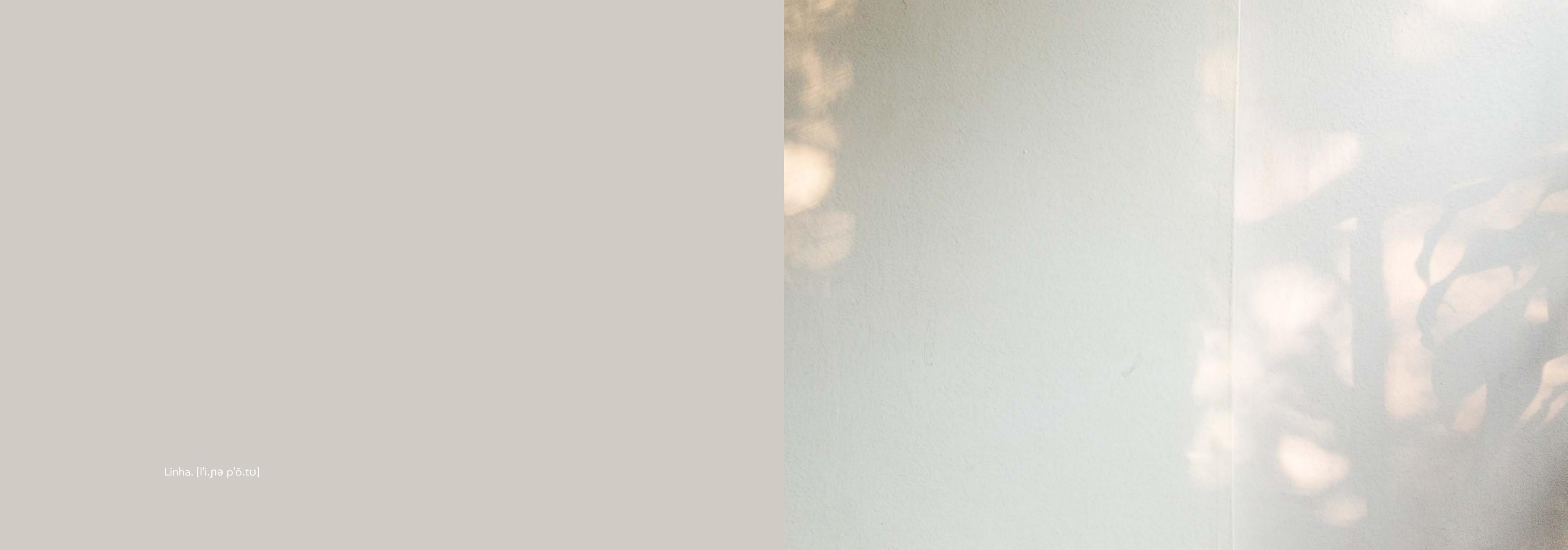
fotografia documental [conceitual] - diálogos 155

apontamentos finais 179

referências bibliográficas 183

relação de imagens 189

*há um mapa em mim
o resto é deriva*



Linha. [l'i.nə p'õ.tu]





















As linhas são necessárias, é preciso estabelecer limites, criar bordas, dar forma, modelar.

Sem a linha não há plano, resta apenas o ponto, vago, solto pelo espaço, nômade porque não tem chão para se fixar. Então o ponto, para impor limites e se encontrar, empresta-se à linha e a ela se submete. Assim a linha cria o território, a nação, a direção, o pertencimento. Mas aí está o risco sobre ao qual Kandinsky já havia nos alertado: mesmo concebida a partir do ponto a linha é ser novo que vive uma vida autônoma submetida a outras leis. Elemento de segunda categoria, ela determina o quadro e faz parecer que sempre esteve ali. O que talvez o artista não previa e que a realidade vem atestar é que a linha, sendo autônoma, extravasa o próprio plano. Sai do quadro, passa à imaginação, dá forma à palavra e às leis. Confere documento, diz quem entra e quem sai, outorga o direito de ir e vir. A linha torna-se fronteira, física mas também simbólica, criada e sustentada por discursos e contradições. E na dinâmica da divisão o ponto que está do lado de cá sacrifica a história e esquece que um dia foi igual ao ponto que está do lado de lá.

considerações iniciais

Neste trabalho apresento duas séries fotográficas, "*Linha*. [l'i.ɲə p'õ.tu]" e *Is there a "there" there?* além de um texto memorial onde descrevo o percurso e aponto os interesses, referências e discussões teóricas que me guiaram e impulsionaram meu processo de criação. Imagens e reflexões não constituem momentos distintos mas se interpolam e ganham corpo a partir de uma relação de parceria e conflito para ao final se complementarem.

A dificuldade de alinhamento entre o texto e a prática em uma pesquisa em arte surge já no início da investigação porque a obra em curso, ou seja, o objeto de estudo, está em contínuo movimento, deslocamento e re-significação. No texto busco minimizar essas fissuras apresentando os "documentos de processo" (SALLES,

2008, p.17) que usei para construir o projeto: fotos, relatos de entrevistas, coleta de reportagens e estatísticas, mapas, referências em arte e fotografia. Também apresento o desenvolvimento da conceituação das imagens e a edição no formato de folhas de contato e foto-sequências que precederam o corpo final de cada ensaio fotográfico. O objetivo desse memorial é detalhar meu processo de criação transcrevendo os passos que tomei dentro de um percurso cíclico de investigação.

Nesse percurso adoto como guia a metodologia documental-conceitual desenvolvida por Corinne Noordenbos, fotógrafa, professora do Departamento de Fotografia do Royal Academy of Art na The Hague University, Holanda. A sistematização proposta por Noordenbos e detalhada no primeiro capítulo desta

pesquisa trabalha a fotografia como arte contemporânea levando também em conta seu valor histórico documental. Seu processo adota como ponto de partida o método de pesquisa sociológico da Teoria Fundamentada em Dados onde o pesquisador é encorajado a abrir mão de ideias, hipóteses e teorias pré-concebidas sobre determinado assunto [dedução lógica sobre algo] e formular suas hipóteses [conceitos] a partir dos dados encontrados em campo. Na construção de um projeto fotográfico documental o processo cíclico de pesquisa envolve coleta e análise de reportagens e publicações, estatísticas, entrevistas, referências visuais sobre o tema escolhido, passa pela observação e análise dos dados e segue com a experimentação visual como uma forma de testar hipóteses, afinar ideias e definir aspectos estéticos e conceituais do trabalho final (NOORDENBOS, 2017, p. 180).

Essa pesquisa teve início no primeiro semestre de 2017 com a formulação de um pré-projeto para a defesa de qualificação, contudo não descarto minha história pessoal marcada por mudanças de cidade, estado e país, fatos que colaboraram para fomentar meu interesse pelo tema de "deslocamentos", tópico que escolhi para trabalhar a experimentação fotográfica. Assim, a condição ou sentimento pessoal de trânsito impulsionou, num primeiro momento, a fascinação pela forma como, de acordo com Appadurai (1999), noções de pertencimento a um determinado território bem como definições de

casa, lugar e espaço podem ser conceitos em movimento, fluindo de acordo com as experiências de vida, especialmente em um contexto de migração.

A delimitação do universo mais específico da imigração latino-americana para os Estados Unidos foi determinada pela minha experiência de 5 anos e meio vivendo em Chicago¹, Illinois e frequentando aulas de *English as a Second Language* (ESL)² através das quais entrei em contato com estrangeiros das mais diversas nacionalidades que viviam tanto de forma legal como ilegal no país. Destaco contudo que apesar das experiências pessoais terem sido a motivação para o desenvolvimento do trabalho fotográfico, o ponto de partida foi a relevância social atual do problema da imigração latino-americana no contexto das políticas públicas e discursos de intimidação do presidente americano em exercício Donald Trump. Durante sua campanha eleitoral em 2016, Trump lançou a promessa da construção de um muro de 9 metros de altura e aproximadamente 1600 quilômetros de extensão com o objetivo de deter de forma mais eficaz o fluxo migratório de países localizados ao sul da fronteira em direção aos EUA. Além disso, suas publicações e discursos incluem, com frequência, a desmoralização verbal da população de imigrantes latinos. Estes foram temas amplos que me ajudaram a estabelecer uma estratégia de ação. Para produzir as fotos realizei uma viagem de 20 dias entre o México e os Estados Unidos. Viajei pela Cidade do

México e pelas cidades fronteiriças de Tijuana, Mexicali, Nogales e San Diego e durante esse tempo visitei a fronteira física que separa os dois países além de abrigos onde conheci imigrantes em situações diversas: deportados, imigrantes de regiões mais remotas do país e imigrantes não-mexicanos à espera de documentos e resolução de processos legais.

Depois de identificar e expor os aspectos principais da metodologia de Noordenbos apresento, no segundo capítulo, o relato da viagem e a aplicação da metodologia durante o percurso de pesquisa, da experimentação visual e da realização das imagens do projeto Linha.

No terceiro capítulo compartilho as articulações, conceituação e edição do projeto expondo minhas escolhas visuais e propondo um diálogo com os conceitos teóricos e referenciais que me ajudaram a pensar a fronteira e seus derivados simbólicos. A série fotográfica *Linha*. é composta de três blocos principais, foto-montagens da fronteira física, a coleção de fotos de documentos ou a "fronteira simbólica da burocratização" e um grupo de retratos dos sujeitos políticos que questionam, cada um à sua maneira, as contradições de região fronteiriça expandida e cheia de brechas. Os três blocos de imagens que constituem três dimensões diferentes da fronteira foram agrupados em uma única série e apresentados em formato impresso para essa dissertação.

No quarto capítulo traço o processo de criação e uma reflexão crítica sobre a video-instalação *Is there a "there" there?*, descrevendo desde a formulação de conceitos para a concepção da série fotográfica até a sua montagem e instalação na exposição *Off the Radar*, realizada em Maio de 2018 na *Visual Arts Gallery da University of California in San Diego - UCSD*. *Is there a "there" there?* reflete sobre a condição de trânsito de um o sujeito migrante para quem a perspectiva está longe de ser a de um terreno estável, de pertencimento e ou de um futuro melhor. Ao contrário, sua perspectiva é substituída por horizontes vagos que obscurecem sua direção em caminhos compostos por pontos de fuga variados. Assim como *Linha.*, as imagens que compõem a video instalação *Is there a "there" there?* foram agrupadas e apresentadas em formato impresso no encarte que precede a sua explanação.

Sobre as duas séries fotográficas aqui apresentadas, devo esclarecer que ambas partiram do tema inicial sobre deslocamentos. No decorrer da pesquisa os projetos foram se distanciando e assumindo conteúdos, operações de produção e articulações distintas. A partir daí julguei necessário tratá-los como duas sequências separadas. Enquanto *Linha.* é um trabalho de caráter documental conceitual que aborda o tema das fronteiras físicas, geopolíticas e culturais, *Is there a "there" there?* se desviou da proposta inicial para configurar-se como um trabalho de caráter conceitual sem pretensões documentais ou de registro.

¹ Morei em Chicago, Illinois, de agosto de 2008 a dezembro de 2013.

² Um programa gratuito oferecido por diversos estados americanos para pessoas nativas em outro idioma que vivem nos Estados Unidos.

Essa dualidade entre a imagem documental e a imagem conceitual bem como seus entrelaçamentos é abordada no quinto capítulo desse trabalho. Tal reflexão esteve presente desde o início da concepção do projeto, influenciou muitas das minhas tomadas de decisões mas não constitui o fim dessa pesquisa. O texto é, na sua maioria, uma revisão histórica sobre práticas fotográficas documentais e conceituais tradicionalmente consagradas que se desenvolveram ao longo da história do meio e que oferecem pistas interpretativas para uma fotografia documental contemporânea.

Ao final trago reflexões pessoais sobre a experiência com a pesquisa em arte e sobre a pluralidade de possibilidades criativas que um método cíclico como o proposto por Corinne disponibiliza ao pesquisador. O método exige trabalho, pesquisa e reflexão mas também amplia as possibilidades de experimentação com a linguagem fotográfica.

metodologia para uma fotografia documental conceitual

A pesquisa teórica sobre uma possível fotografia documental conceitual, sua história e desdobramentos, foi parte fundamental para a realização desse trabalho mas não constitui seu fim. Tampouco meu interesse se prendeu em uma pesquisa para a prática artística, ou seja, sobre técnicas, modo e processos de fotografar. O interesse maior foi, desde o início, o de uma pesquisa orientada pela prática. Como fio condutor desse percurso empírico adotei a já citada metodologia para uma fotografia documental conceitual proposta por Corinne Noordenbos.

Baseada na prerrogativa de que "um olho treinado vê mais" (NOORDENBOS et al., 2004, p. 41), Noordenbos convidou o sociólogo professor de Ciências Sociais e Comportamentais da Universidade de Amsterdam Ineke

Teijmant e o fotógrafo documental Bart Sorgdrager para juntos desenvolverem um programa de ensino que aliasse conhecimentos da disciplina de sociologia com as da prática fotográfica documental. Para Noordenbos e seus coautores a fotografia documental divide com a sociologia a mesma base, ou seja, questões relevantes da vida em sociedade são condições para a investigação e existência de ambas as disciplinas (NOORDENBOS et al., 2004, p. 44). Teijmant complementa dizendo que tais questões "não precisam estar relacionadas a grandes problemas sociais. Uma descrição da vida cotidiana também atende a esse requerimento. O objetivo é sempre prover uma visão mais profunda [sobre a questão]" (NOORDENBOS et al., 2004, p. 45). Na mesma publicação os autores deixam claro que esse processo investigativo não envolve uma visão objetiva ou a

pretensiosa exposição de uma verdade por meio de imagens/estatísticas, "essencialmente, não existe algo chamado objetividade, mesmo na ciência. Pesquisa é sempre guiada por determinada perspectiva, certas pressuposições e bases teóricas preexistentes e como resultado, algumas questões são estudadas e outras não" (NOORDENBOS et al., 2004, p.44).

Noordenbos explicita essa ligação da fotografia com a sociologia em pelo menos mais dois artigos, o primeiro publicado em conjunto com professores do Departamento de Fotografia do Royal Academy of Art em 2007 na revista acadêmica *Société: Revue des sciences humaines et sociales* (NOORDENBOS et al., 2007), e o segundo artigo publicado em 2017 pela Revista TRAMA Interdisciplinar e escrito em conjunto com o artista e produtor Mateus Guzzo (GUZZO; NOORDENBOS, 2017). Partindo do pressuposto de que a fotografia e a sociologia apresentam analogias significativas os autores da publicação francesa (NOORDENBOS et al., 2007) sugerem o uso do método sociológico Teoria Fundamentada em Dados (*Grounded Theory*) na construção de um projeto fotográfico documental. A Teoria Fundamentada em Dados³ foi originalmente elaborada pelos sociólogos Barney Glaser e Anselm Strauss e ganhou popularidade com a publicação do livro *The Discovery of Grounded Theory* em 1967. De acordo com o site oficial mantido pelo

³ Destaco que a Teoria Fundamentada em Dados não é o nome de uma teoria mas de um método usado para a construção de um conhecimento. Por ser um método indutivo ele vai de encontro ao da pesquisa orientada pela prática - practice-based research - e funciona aqui como um guia para a produção de ensaio fotográfico de caráter documental.

próprio Glaser, trata-se de uma estratégia indutiva na qual "pesquisadores são encorajados a abrir mão de ideias, hipóteses e teorias pré-concebidas sobre determinado assunto [dedução lógica sobre algo] e formular suas hipóteses [conceitos] a partir dos dados encontrados" (GROUNDED THEORY INSTITUTE, 2014). Guzzo e Noordenbos acrescentam que a teoria é apontada dentro das ciências sociais como o "estudo de um conceito, não um estudo descritivo ou a descrição de um problema" (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p. 179)

O percurso de um projeto fotográfico documental a partir da Teoria Fundamentada em Dados é melhor explicado na publicação de Guzzo e Noordenbos *Considering Apparitions: Towards A Conceptual Documentary Photography Methodology* - Considerando aparências: rumo a uma metodologia fotografia documental conceitual (GUZZO; NOORDENBOS, 2017). Nesse texto as discussões em torno da objetividade ou qualidade indexal da fotografia dão lugar a um trabalho fotográfico construído através de um minucioso processo de observação, intimidade e conhecimento sobre o tema em conjunto com escolhas criativas do fotógrafo/a. É nesse processo de criação que os caminhos do sociólogo e do fotógrafo documental se separam: "enquanto o fotógrafo tira fotos e representa visualmente a realidade, o sociólogo desenvolve uma teoria enquanto tenta explicar a realidade" (NOORDENBOS et al., 2007, p. 48). Na

construção do projeto o fotógrafo usa sua experiência, idéias e opiniões sobre o assunto para desenvolver uma abordagem artística pessoal.

Dessa forma, o método da Teoria Fundamentada em Dados pode ser entendido como guia para tomada de decisões e construção do projeto fotográfico, não o direcionamento de uma teoria ou modelo estético pronto. Depois de ter trabalhado de forma livre com o tema, ou seja "de tirar fotos e "colher" dados livremente", o fotógrafo é encorajado a analisar o que produziu e a encontrar padrões estéticos que o levem a uma suposta "imagem chave" que, por sua vez, guiará o projeto até o final:

A abordagem do fotógrafo é traduzida por parâmetros estéticos que definem uma estratégia visual [...]. Esses padrões ligam a visão do fotógrafo sobre a realidade com a forma como ele experimenta o assunto A conceituação de uma estratégia visual, após dezenas de imagens, é estabelecida por uma "expressão precisa, luz, textura, geometria", elementos que poderiam ser percebidos por uma imagem-chave. Ou seja, esse processo elege uma imagem-chave como parâmetro e seus aspectos estéticos guiarão o ato fotográfico. (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p. 181, tradução nossa).

Da imagem chave são retirados os aspectos visuais mais importantes e determinantes para a tomada de decisões e criação de um conceito para a série fotográfica. O problema formulado na pesquisa e observação requer uma resposta da imagem e algumas perguntas podem ser levantadas para auxiliar o encontro das respostas:

"Quais possibilidades visuais estão incluídas no assunto que escolhi? O que é essencial mostrar? Quais aspectos são menos importantes?" (NOORDENBOS et al., 2007, p. 50). Trata-se de um processo dialético e elástico que se "auto-desenvolve à medida em que o fotógrafo/a experimenta o mundo na prática, ou seja, tirando fotos" (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.180). De acordo com Guzzo e Noordenbos, na conceituação de uma estratégia visual:

É importante nomear quais são os aspectos visuais na imagem-chave e desenvolver um conceito que acompanhará o trabalho da série. Esse conceito deve incluir a estratégia visual na forma de contar a história mas também deve considerar não se limitar a apenas uma maneira de fotografar ou se prender a um único modelo visual. É por isso que uma última pergunta é feita depois de se eleger a imagem chave: "Por que assim?" Dessa forma o processo torna-se uma constante conceituação de uma estratégia visual eficaz e emergente e não a replicação de um modelo imagético. [...]. Além disso, nesse momento o fotógrafo deve pensar no que entra e, o mais importante, no que deve ser deixado de fora. E ao limitar-se a história acaba por enfatizar o que ela de fato quer narrar. (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.186, tradução nossa).

Os passos sugeridas pelo método de Noordenbos para a pesquisa podem ser observadas na tabela a seguir:

Formação de tópicos

Organização de interesses e fascinações, anotações e identificação do problema;

Pré-produção e preparação

Lista longa de interesses, redução da lista, concepção de plano A e B, mapa mental, observação de referências e ferramentas de pesquisa, responder aos três "por quês": porque eu/porque esse tema/porque agora, pesquisa visual, fotografar, organizando o processo, imprimindo fotos, mostrar o trabalho;

Tomada de Decisões

Buscar metáforas, definir imagens chave, conceituar uma estratégia visual - "porque assim";

Produção e Criação

Responder a pergunta "Sobre o que é o projeto?", encontrar o ponto focal do projeto, fazer escolhas e saber o que deve sair e o que deve permanecer, afinar o processo, experimentar;

Edição e apresentação

Definir sequência, definir nomes, definir o formato final;

Tais etapas não constituem, contudo, um percurso linear. Cada nova série de imagens e anotações levanta novas questões e encoraja novas pesquisas. Mesmo após a fase de conceituação, por exemplo, o fotógrafo é encorajado a "permanecer em pesquisa" (NOORDENBOS et al., 2007, p. 51), isto é, em constante reavaliação e reposicionamento. O método cíclico é melhor ilustrado na figura [1] do Zeeuwse Bolus Model:

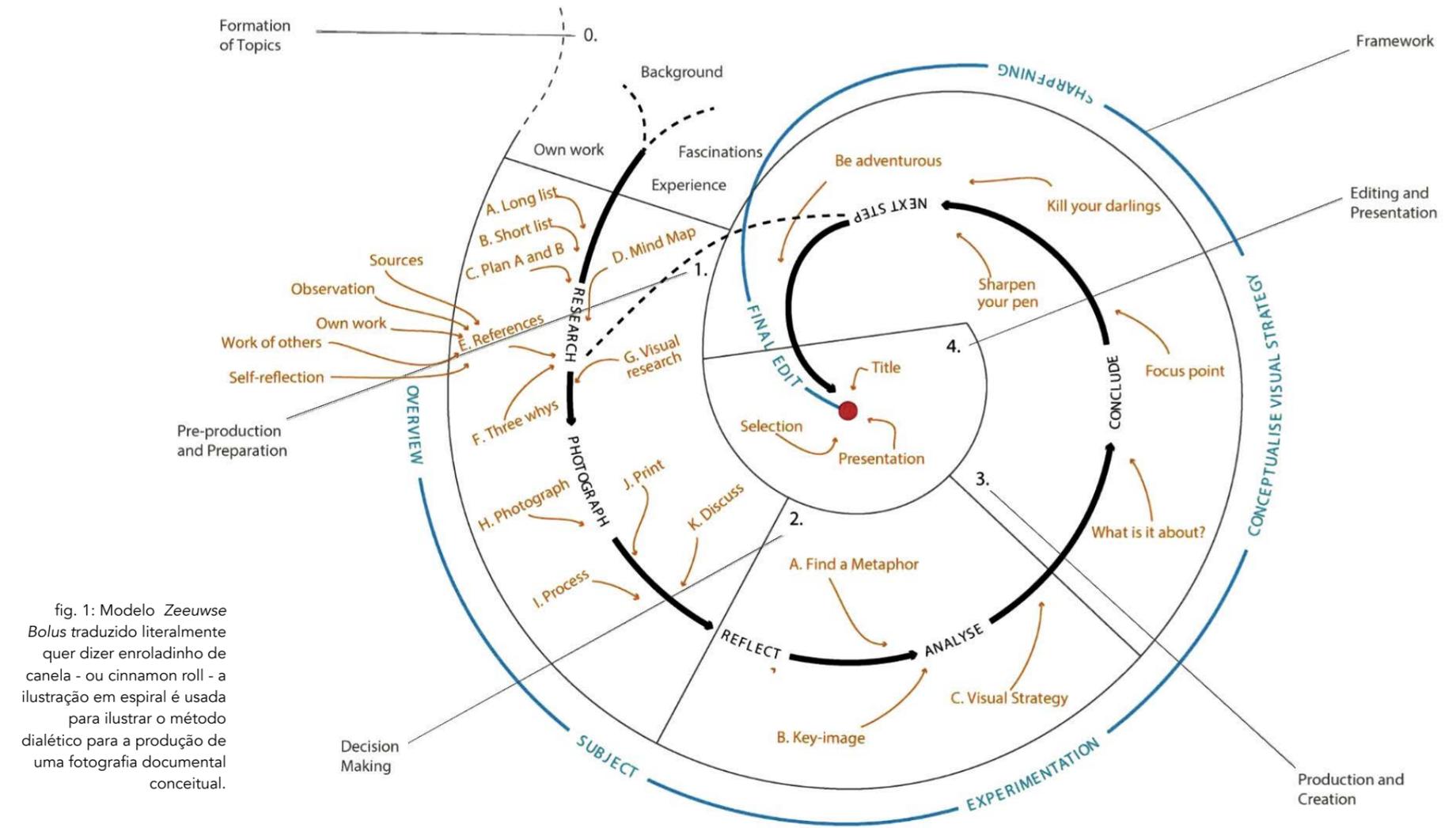


fig. 1: Modelo Zeeuwse Bolus traduzido literalmente quer dizer enroladinho de canela - ou cinnamon roll - a ilustração em espiral é usada para ilustrar o método dialético para a produção de uma fotografia documental conceitual.

A metodologia foi aplicada ao presente projeto visual respeitando esse constante reposicionamento e reavaliação. Com a intenção de fazer um mapeamento do percurso de criação apresento, no capítulo seguinte, um relato de viagem intercalado com a descrição do processo, observação de referências, acertos mas também problemas na aplicação da metodologia e tomadas de decisão necessárias em decorrência dos obstáculos encontrados em cada etapa da pesquisa prática.

percursos

Dentro de um processo cíclico de pesquisa é difícil mensurar e separar as etapas que se interpolam a todo o momento. Portanto, a descrição do percurso que apresento a seguir deve ser entendida como uma soma de ações e conteúdos onde cada passo carrega consigo as decisões, referências e reflexões das etapas que o antecedem. Exemplo disso é a a formação de tópicos e organização de interesses apresentada nas considerações iniciais do presente trabalho e que busca também responder aos três “por quês” (por que eu?, por que isso?, por que agora?), questões fundamentais para a organização e condução da pesquisa e que são sugeridas pela metodologia no momento da pré-produção e preparação do projeto (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.184).

Uma vez organizado os tópicos de interesse, respondido os “por quês”, definido o tema e identificado o problema da pesquisa visual, ou seja, a migração latino-americana para os Estados Unidos, tomei como ponto de partida para a pré-produção do projeto reportagens recentes da imprensa americana e mexicana sobre o assunto. A coleta de reportagens foi fácil porque a questão tem sido tema recorrente de políticas públicas nos dois países e matéria de notícias de periódicos como The New York Times, Los Angeles Times, La Prensa, entre outros.

Destaco como uma das causas para a proliferação de notícias o fato de que em 2014, ainda sob o governo do presidente Barack Obama, o número de imigrantes latinos não-mexicanos ultrapassou pela primeira vez o número de mexicanos que tentavam entrar de forma ilegal nos Estados Unidos (fig. 02) (PEW RESEARCH

More Non-Mexicans than Mexicans Apprehended in '14

Border Patrol apprehensions, 1970-2014

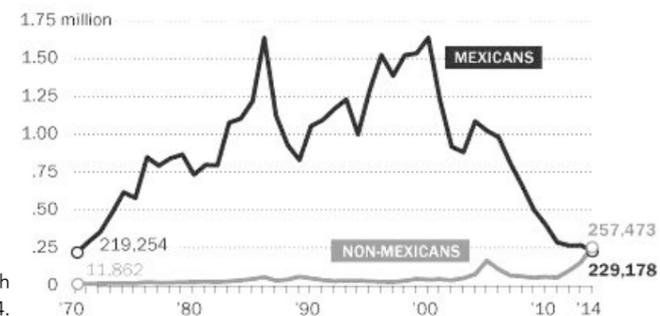


fig. 2: Pew Research Center 2014.

CENTER KROGSTAG; PASSEL, 2014). Uma das consequências imediatas tem sido a pressão do governo americano atual sobre o governo mexicano para que as leis migratórias desse país sejam enrijecidas e para que sua fronteira ao sul, com Guatemala e Belize, seja melhor fiscalizada. Manifestações (incluindo fake news⁴) por parte do presidente americano em exercício Donald Trump em redes sociais potencializam e incrementam a discussão em torno das migrações latino-americanas gerando tensão e especulações sobre deportação em massa. Suas publicações incluem desmoralização verbal da população de imigrantes latino-americana e do governo mexicano:

⁴ Em 19 de Abril de 2018 Donald Trump publicou uma nota em defesa de sua política de enviar tropas nacionais para a fronteira do estado da Califórnia: "Governor Jerry Brown announced he will deploy "up to 400 National Guard Troops" to do nothing. **The crime rate in California is high enough**, and the Federal Government will not be paying for Governor Brown"s charade. We need border security and action, not words!". Estatísticas comprovam o contrário, que Califórnia tem uma das menores taxas de criminalidade do país mesmo sendo um dos estados com maior população de imigrantes.

"Quando o México manda seu povo aos Estados Unidos, eles mandam pessoas que têm um monte de problemas e trazem estes problemas para nós. Eles trazem as drogas, trazem o crime, são estupradores" (O GLOBO, 2018).

A fronteira física também foi assunto que se destacou durante a primeira pesquisa de reportagens. Durante sua campanha eleitoral em 2016, Donald Trump lançou a promessa da construção de um muro de 9 metros de altura e aproximadamente 1600 quilômetros de extensão com o objetivo de deter de forma mais eficaz o fluxo migratório de países localizados ao sul da fronteira em direção aos EUA (NEW YORK TIMES NIXON; QIU, 2018).

Meus objetivos ao olhar para tais notícias foram o de analisar imagens de foto-reportagens para um reconhecimento prévio de espaços e também encontrar rotas de investigação, personagens, organizações e contatos que atuam dentro do meu tópico de interesse. Ainda como parte da etapa de pré-produção e preparação sugerida pela metodologia de Noordenbos (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.183)., estabeleci alguns planos de pesquisa para o projeto visual, o plano A que deveria focar na experiência de imigrantes não-mexicanos de passagem pelo México em direção aos Estados Unidos e o plano B que deveria se concentrar em

experiências de mexicanos que passaram por processo de deportação forçada. Além do contato com imigrantes, a investigação deveria incluir também o reconhecimento da fronteira física/muro/grade que já está presente em grande parte do território que divide os dois países. Estas decisões tomadas antes da etapa prática, apesar de ainda estarem baseadas em temas amplos, me ajudaram a estabelecer uma estratégia de ação que compreenderia uma viagem para o México e Estados Unidos.

Paralelo às pesquisas de notícias e foto-reportagens, dei início a um pequeno diário para registrar observações e considerações sobre o tema de deslocamentos. A partir de reflexões intuitivas listei como temas correlatos identidade, memória, pertencimento, trânsito, passagem, nacionalismo e identidade nacional, cidadania e fronteiras simbólicas, conceitos que poderiam ser explorados durante a produção de imagens e busca por metáforas visuais.

Na pesquisa por referências constatei que o tema deslocamentos associado a processos migratórios é um assunto comum e em evidência tanto no campo do fotojornalismo como do foto-documentarismo contemporâneo. Para citar alguns exemplos, o tema foi destaque em vários trabalhos premiados no World Press Photo de 2016 (WORLD PRESS PHOTO, 2016) e 2017 (WORLD PRESS PHOTO, 2017), em categorias como *Photo of the Year*, *General News*, *People* e *Spot News*. Em 2016 o fotógrafo brasileiro Maurício Lima, juntamente com uma equipe de fotógrafos colaboradores do New York Times, ganhou o prêmio Pulitzer na categoria

Breaking New Photography (FOLHA DE SÃO PAULO MELLO, 2017) por um trabalho documentando a crise dos refugiados no norte da Síria e Iraque. Ainda em 2017, o fotógrafo irlandês Richard Mosse ganhou o Prix Pictet pela série *Heat Maps*, fotos realizada com uma câmera de vigilância militar termo-sensível para produzir panoramas da crise dos refugiados na Europa. O projeto de Mosse em particular despertou a atenção durante a pesquisa pela forma como o fotógrafo expõe e subverte a retórica do meio fotográfico ao escolher trabalhar com imagens de câmera de vigilância de longo alcance. Além disso, sua obra é classificada tanto pelo próprio fotógrafo (BLIGHT, 2017) como pela imprensa e espaços de arte como uma fotografia de cunho "documental conceitual", expressão presente também na metodologia de Noordenbos e que impulsionou a reflexão teórica acerca da fotografia documental contemporânea que abordo no último capítulo do presente trabalho.

Ainda sobre a etapa de pré-produção e preparação, como a distância impossibilitava, nesse momento, a experimentação visual prévia (fotografar o objeto/tema escolhido de forma livre) proposta pela metodologia (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.185), comecei a experimentar com o meu próprio arquivo e com as fotos de estrada - ou o que chamei de "paisagens de trânsito" - que venho acumulando desde 2009, com atenção especial para as viagens que realizei pela região desértica do oeste americano. O exercício de conectar imagens pré-existentes ao conceito de deslocamentos deu origem a outro projeto visual - *Is there e "there"there?* - cujo processo descrevo com detalhes no quarto capítulo.



fig. 3: Areias, A. Casa de Los Amigos. 2018. Composto por 3 fotografias digitais da autora.

Já a experimentação visual relativa aos planos de ação A e B mencionados acima foi adaptada para o momento das visitas e reconhecimento da fronteira, ou seja, todo o trabalho fotográfico de cunho documental, incluindo testes e imagens finais, foi realizado durante a viagem que durou 20 dias. Viajei pela Cidade do México e pelas cidades fronteiriças de Tijuana, Mexicali, Nogales e San Diego. Durante esse tempo visitei a fronteira física além de abrigos onde conheci imigrantes em situações diversas: deportados, imigrantes de regiões mais remotas do país e imigrantes não-mexicanos à espera de documentos e resolução de processos legais. O tempo, à princípio, não foi uma preocupação uma vez que Noordenbos coloca que sua metodologia, apesar de ter uma estrutura fixa, é elástica e pode ser “aplicada tanto em projetos de uma semana, como projetos de 4 meses a dez anos de duração” (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.182). Contudo, é importante colocar que o limite de tempo aliado à distância impossibilitou a prática de dois passos sugeridos por Noordenbos, a impressão das imagens para facilitar a análise e o compartilhamento do desenvolvimento do trabalho imagético com colegas, orientadores e outros profissionais do meio fotográfico (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.185).

⁵ A Casa de Los Amigos foi estabelecida como uma organização sem fins lucrativos em 1956 pela comunidade Quaker no México. Oferece programas, espaço comunitário, atividades sociais e culturais e apoio a refugiados, imigrantes e deportados na Cidade do México. Disponível em <<http://www.casadelosamigos.org/en/>> Acesso em 01 jun 2018.

⁶ APOPAM foi constituída a 16 anos, desenvolve ações em 7 comunidades indígenas mexicanas e trabalha com temas como o direito de não migrar e a manutenção da cultura. Disponível em <<http://familiasmigrantes.org/inicio/>> Acesso em mai 2018.

Sobre a viagem, o primeiro lugar de parada foi a Cidade do México. Fiquei hospedada por cinco dias na Casa de Los Amigos, A.C.⁵ (fig. 03), uma organização internacional localizada na Colonia Tabacalera, zona central da Cidade do México. A possibilidade de hospedagem na casa facilitou o contato com funcionários, voluntários, frequentadores, agentes de instituições que usam as dependências da casa para suas atividades além do contato com alguns imigrantes. A primeira entrevista formal foi com Saul, um dos colaboradores das organizações APOFAM⁶ - Assembléia Popular de Famílias Migrantes - e IPSOCULTA que assistem "imigrantes de retorno" que chegam ao país sem identificação, com status ilegal, sem conhecer as leis e, em casos mais extremos, sem família e sem falar espanhol. As ações envolvem a ajuda com processos burocráticos como a retirada de documentos mexicanos e seguro desemprego e o contato com familiares que estão no México ou que ficaram nos Estados Unidos. IPSOCULTA foi a ponte para a conversa com Guillermo, a primeira pessoa a ser fotografada para o projeto.

Segui a mesma dinâmica com todos os entrevistados, expliquei para cada pessoa o propósito geral da pesquisa, que buscava conhecer as particularidades dos processos migratórios, as intenções dos que migram e

suas experiências pessoais para a partir daí construir um projeto com imagens fotográficas. Nem todas as pessoas com quem conversei aceitaram a gravação em áudio, nem a tomada de fotos, mas os dados das conversas também serviram de base para a melhor compreensão do tema. As entrevistas ocorreram a partir de perguntas soltas e gerais como: de onde você é? há quanto tempo foi deportado (no caso de pessoas em regresso); como foi a experiência?; tem familiares? Se sim, onde estão? como foi o percurso de entrada nos Estados Unidos?. As perguntas foram seguidas de um pequeno direcionamento para encorajar os entrevistados no relato mais detalhado de suas experiências. Ao final transcrevi as falas não com a intenção de gerar dados ou estatísticas sobre as experiências, mas como forma de facilitar o processo de observação, análise e criação das imagens.

Guillermo Melo Juarez, mexicano de Xalapa, Veracruz, contou que saiu do México sob ameaça de morte aos 21 anos de idade. Migrou ilegalmente para os Estados Unidos onde viveu por 20 anos trabalhando no setor de construção. No final de 2017 foi preso pela polícia migratória quando viajava de trem de Fresno, CA, para Nova York. Passou 51 dias na prisão até ser deportado. Nesse processo foi levado até a fronteira do país, perto da cidade de Matamorros onde foi obrigado a seguir para o México a pé e sem documentos. Ali recebeu assistência da organização Beta e em poucos dias seguiu para a Cidade do México onde está desde então. Guillermo não tem família nos Estados Unidos mas disse

que deixou uma casa e 5 carros na cidade de Fresno onde vivia antes de sofrer deportação.

O primeiro dia de entrevistas não envolveu tomada de fotos, perguntei se ele aceitaria ser fotografado e agendamos uma sessão para o dia seguinte. O contato com Guillermo englobou dois passos da metodologia, a experimentação visual e algumas tomadas de decisão, especialmente decisões referentes aos aspectos técnicos das imagens. Para a sessão escolhi a biblioteca da casa por ser um ambiente bem iluminado e com um pé direito alto. Guillermo chegou na hora combinada, vestindo jeans e camiseta. Fiz os primeiros retratos e aproveitei para fotografar detalhes do albergue. Guillermo carregava um bloco de notas espiral pequeno contendo contatos de advogados e informações sobre vistos e permitiu que o material também fosse fotografado. A primeira sessão funcionou como um experimento para a observação de detalhes significativos para o projeto. (fig. 04)



fig. 4: Areias, A. Experimentação visual Guillermo I, 2018. Composto por 7 fotografias digitais da autora.



fig. 5: Areias, A.
Experimentação visual Casa
de Los Amigos, 2018.
Composto por 3 fotografias
digitais da autora.



Segui fotografando detalhes da casa (05) e Guillermo também colaborou com mais duas sessões de fotos (fig. 06) nos dois dias que se seguiram. Esse espaço temporal foi importante para a experimentação visual e para estabelecer uma relação de confiança. Na terceira sessão Guillermo permitiu que alguns de seus documentos e pertences - como caixas de remédio e a bolsa de donativos que recebeu quando foi socorrido - fossem fotografados (fig. 07). Aos poucos os novos elementos foram dando corpo a uma pequena narrativa facilitada não só pelo conteúdo das fotos como o documento de deportação, mas pelas coincidências de cor e escolhas técnicas já mencionadas.



fig. 6: Areias, A.
Experimentação visual
Guillermo II, 2018.
Composto por 15 fotografias
digitais da autora.

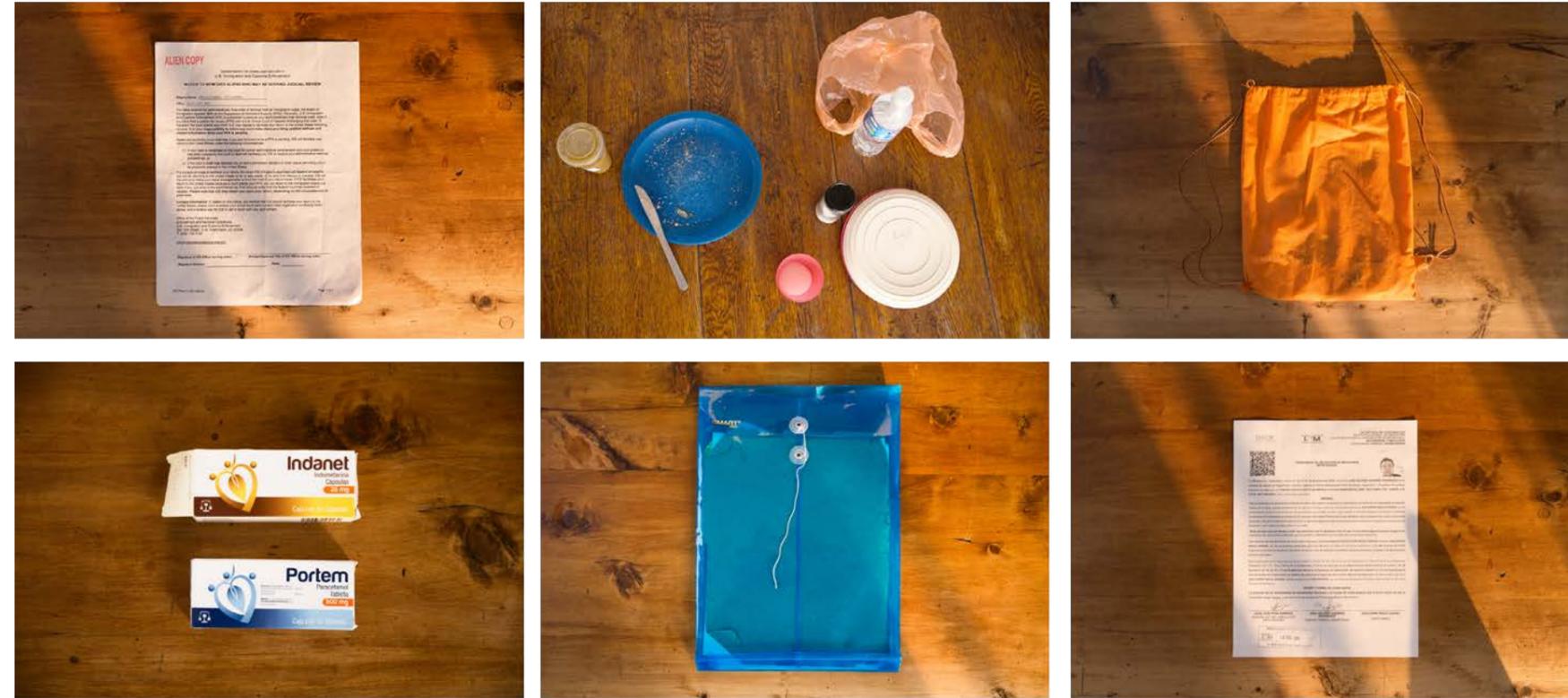


fig. 7: Areias, A. Experimentação visual Guillermo III, 2018. Composto por 6 fotografias digitais da autora.

Como alternativa à etapa de impressão das imagens e folhas de contato para a análise do trabalho, adotei como recurso visual o aplicativo de gerenciamento de imagens digitais Adobe Bridge que permite a variação de montagem e agrupamento de séries fotográficas na tela do computador. Com o auxílio de *print screens* (fig. 08) consegui coletar uma variedade de composições do material produzido com Guillermo e planejar as etapas seguintes. Ao analisar o material decidi, num primeiro momento, tomar o retrato frontal de plano médio como guia ou "imagem chave" para as tomadas de decisões seguintes (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.186). Além disso optei por adotar o high-key, cores suaves e traços de luz como os principais aspectos formais das fotografias do projeto.

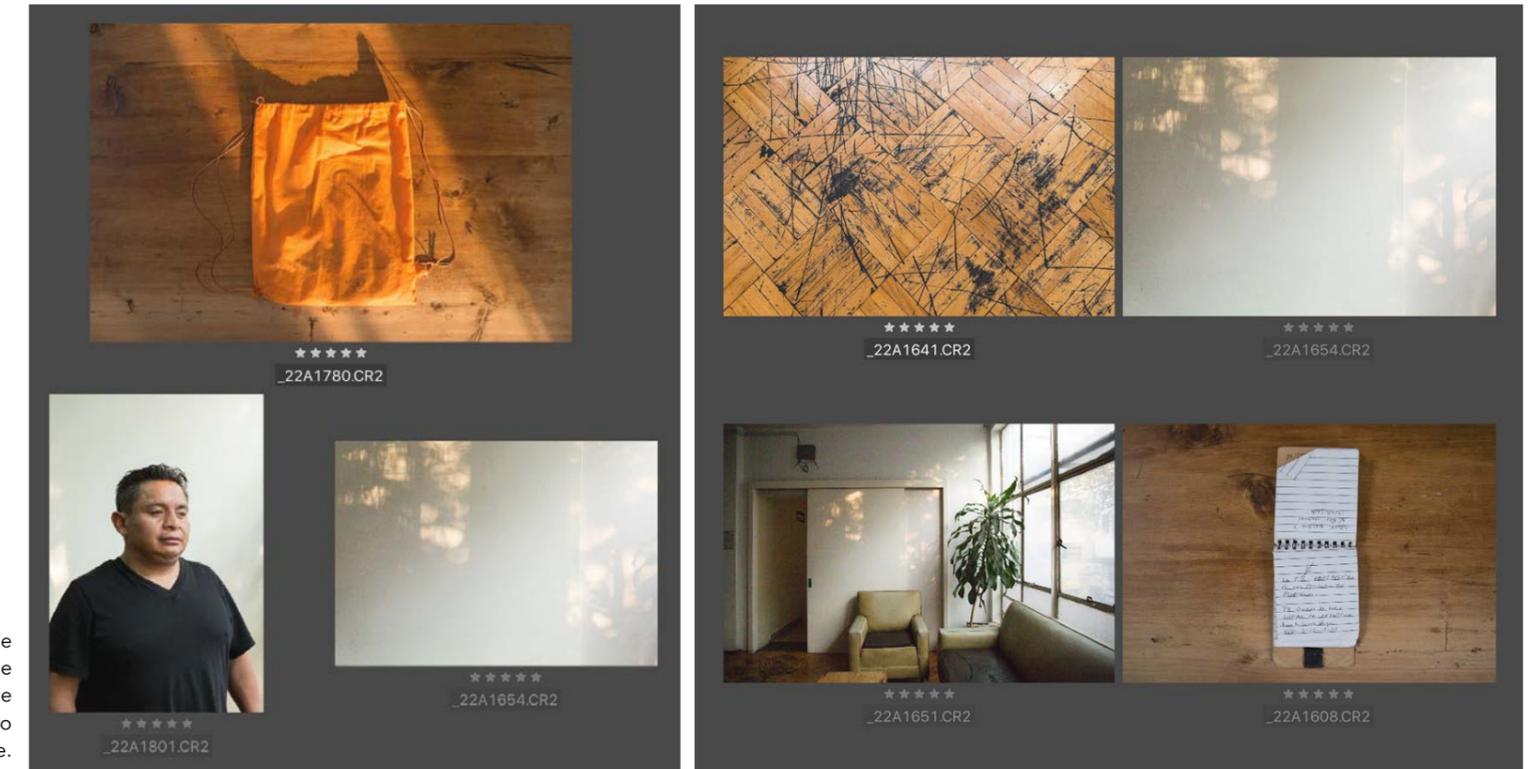


fig. 08: Exemplo de combinações e agrupamentos variados de imagens usando o aplicativo Adobe Bridge.

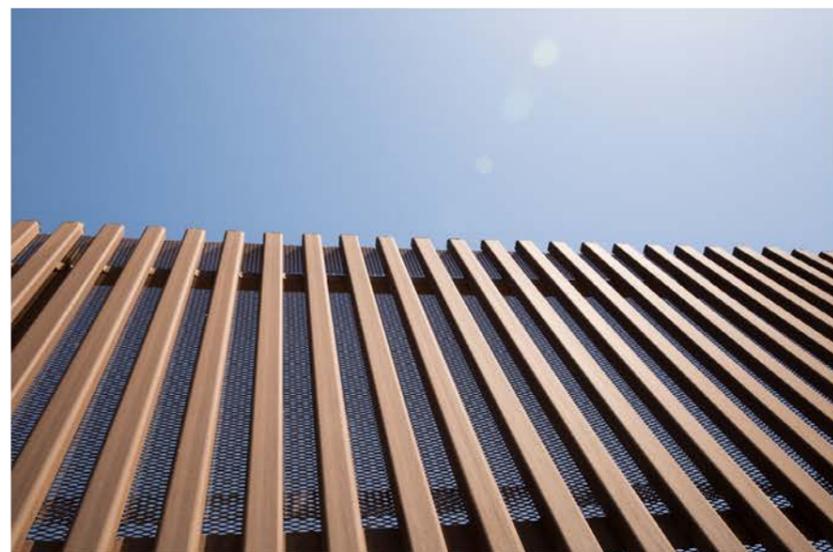


fig. 09: Areias, A.
Experimentação visual da
fronteira em Mexicali,
2018. Composto por 5
fotografias digitais da
autora.



fig. 10: Areias, A.
Experimentação visual da
fronteira na estrada I, 2018.

⁷ Ponto mais ao sul da Califórnia. O parque fica dentro dos limites da Imperial Beach, no condado de San Diego e faz divisa com Playas de Tijuana, no México.

⁸ A Caravana de Refugiados 2018 despertou a atenção da mídia por ter sido tema de uma das notas divulgada pelo presidente Trump em redes sociais: "O México está fazendo muito pouco, senão nada, para evitar que as pessoas entrem pela sua fronteira sul e sigam para os Estados Unidos. Eles estão dando risada das nossas leis burras de imigração. Eles precisam parar o fluxo de drogas e de pessoas ou eu vou cortar a sua "vaca leiteira", o NAFTA. PRECISAMOS DO MURO". A caravana, composta de aproximadamente 2 mil latino-americanos de países como Guatemala e El Salvador, cruzou a fronteira entre Guatemala e México, atravessou todo o país em uma grande peregrinação e chegou à fronteira com os Estados Unidos com a intenção de pedir asilo político e se estabelecer em terras americanas. Até o fechamento desse trabalho muitos dos conflitos e processos burocráticos ainda estavam em andamento. Disponível em <<http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43614027>> Acesso em 01 jun 2018.

Segui meu percurso para os Estados Unidos e os dias que se seguiram foram marcados por um estudo da paisagem de fronteira. Voltei a fotografar durante uma viagem para Mexicali, México, a duas horas de San Diego, CA. A travessia para o lado mexicano aconteceu de noite e foi rápida. No dia seguinte pela manhã, com a ajuda de um motorista percorri pela primeira vez o muro, fiz fotos e algumas tomadas de vídeo (fig. 09). Fotografei sem escolhas prévias em mente, busquei explorar diferentes ângulos, distâncias e composições para acumular material e criar possibilidades narrativas e de edição com os retratos. Regressei no mesmo dia para San Diego, pelo México, com a travessia de volta em Tijuana, na passagem de San Ysidro. Nesse trajeto aproveitei para fotografar a fronteira da beira da estrada (fig 10).

No dia 29 de abril visitei o *Border Field State Park*⁷. Para esta data estava agendada a chegada em Tijuana da Caravana de Refugiados 2018⁸ e um evento mobilizou organizações e simpatizantes que se reuniram em marcha dos dois lados da fronteira. Minha intenção era a de conhecer o cenário e saber mais sobre as pessoas integrantes da caravana mas o movimento mais

significativo ocorreu do lado mexicano e não consegui interagir com os manifestantes. A série de fotos que produzi nesse dia (fig. 11) se divide entre imagens do evento - cartazes, militantes, simpatizantes - e imagens



fig. 11: Areias, A. Experimentação visual Caravana de Refugiados 2018 e Border Field State Park 2018. Composto por 04 fotos da autora.

da paisagem - o "muro" que se prolonga para o mar, placas de advertência, polícia de fronteira e o próprio parque.



fig. 12: Areias, A. placa de identificação do laboratório de Teddy Cruz do UCSD Cross-Border Initiative, e a entrada do departamento de Visual Arts da UCSD. 2018.

⁹ Expressão comumente usada para se referir a artistas que trabalham, interferem, performam, atuam ou abordam o tema da fronteira em seus trabalhos.

No tempo despendido na região fronteiriça entre San Diego e Tijuana e a montagem da exposição *Off The Radar*, foi possível visitar o departamento de *Visual Arts da University of California in San Diego - UCSD* (fig. 12), o que viabilizou meu contato com trabalhos que investigam a fronteira a partir das questões sociais, urbanísticas e ambientais que a circundam. Esses trabalhos em arte, apesar de não estarem diretamente relacionados ao meio fotográfico, passaram a ser referência fundamental para o melhor entendimento de um território plural e, conseqüentemente, para a construção de conceitos presentes no projeto.

Destaco, em primeiro lugar, os trabalhos de Andrew Sturm (fig. 13), border-artist⁹ recém graduado no programa MFA (*Master of Fine Arts*) da UCSD. Sturm soma a formação em arquitetura à sua prática artística para atuar no campo do urbanismo e da cultura de massa. Questões ambientais, econômicas e sociais estão no centro de suas ações que incluem desde performances e instalações públicas à co-curadoria do pavilhão americano na 2008 Venice Biennale of Architecture. Na UCSD Sturm direcionou seu trabalho para a região da fronteira Tijuana/San Diego colaborando com o *Cross-Border Initiative* e o *Center on Global Justice*, ambos programas da mesma instituição.

O site do *Cross-Border Initiative* explica o contexto de atuação e os problemas enfrentados pela equipe ao longo dos anos: "San Diego e Tijuana compõem juntos a maior região metropolitana binacional do mundo e, como consequência, a fronteira mais trafegada e movimentada do planeta" (CROSS-BORDER INITIATIVE, 2017). Em resumo, enquanto as duas cidades têm um número aproximado de habitantes, por volta de 1,3 milhão, a população de San Diego está espalhada por uma região quase seis vezes maior. Tijuana, por sua vez, configura-se em grande parte por favelas e espaços com condições precárias de moradia. O fluxo ou troca entre as regiões é caracterizado pela movimentação de pessoas do sul para o norte em busca de trabalho



fig. 13: Areias, A. Andrew Sturm com o protótipo do seu projeto 31 Foot Ladders. 2018.

e melhores condições de vida e, no sentido contrário, pelo escoamento de detritos e excessos da sociedade de consumo norte-americano como partes de casas recém demolidas, pneus em desuso, etc.

Em conversa no seu ateliê no dia 30 de abril Sturm me mostrou três projetos distintos que envolveram a comunidade fronteira de San Ysidro e o muro físico que marca a divisa das fronteiras. O primeiro projeto envolveu uma série de projeções¹⁰ nos protótipos de muro¹¹ inaugurados em outubro de 2017 em Otay Mesa, comunidade localizada na região da fronteira México-EUA, ao sul de San Diego. Em um trabalho coletivo, os participantes usaram as paredes como suporte para projetar mensagens de guerrilha e protesto contra a construção efetiva do muro.

Um segundo projeto voltou-se para a questão ambiental, em particular, para o grande acúmulo de poluição na região fronteira devido ao fluxo diário de carros. Andrew envolveu alunos do ensino médio na produção do que chamou de *Polution Pantings*, quadros pintados com partículas de poluição extraídas da casca de frutas cultivadas na área afetada. Os trabalhos, além de serem exibidos na própria comunidade, também fazem parte da dissertação de mestrado de Andrew que

¹⁰ As projeções - com grande repercussão na empresa local - aconteceram em diferentes momentos e envolveram diferentes organizações não governamentais, artistas e estudantes de ensino médio de comunidades de fronteira. Mais informações podem ser encontradas em diversos portais de notícia, entre eles <<http://sdcitybeat.com/culture/seen-local/holes-in-the-wall/>>; <http://vanguardculture.com/the-buzz-the-art-of-the-cut/>>; <http://www.latimes.com/local/lanow/la-me-border-wall-project-20171122-story.html>; <<http://www.sandiegouniontribune.com/opinion/the-conversation/sd-trump-border-prototypes-san-diego-20180228-htm1story.html>>. Acesso em 24 mai 2018.

¹¹ Os oito protótipos de aproximadamente 9 metros de altura cada foram construídos a partir de diferentes materiais e seguindo diferentes designs. Os modelos servirão de teste para a construção do muro que divide a fronteira México-EUA e que foi prometido pelo presidente americano em exercício Donald Trump durante sua campanha eleitoral em 2016. Disponível em <<https://www.nytimes.com/interactive/2017/11/08/upshot/eight-ways-to-build-a-border-wall-prototypes-mexico.html?mtrref=www.nytimes.com&mtrref=www.nytimes.com&gwh=6D1A6DB09278F83EE47F4EFF5F878A2C&gwt=pay>> Acesso em 24 mai 2018.

foi apresentada em formato de exposição no Performance Space da UCSD em junho de 2018.

Por fim, Andrew me apresentou o projeto recém divulgado *31 Foot Ladders* no qual o artista imagina possíveis soluções para um futuro onde o muro proposto por Trump já está construído. O projeto envolve uma história fictícia onde o personagem Roberto Rodriguez encontra uma oportunidade de negócios inspirada nas ideias do próprio presidente Trump, a comercialização de escadas de 9 metros e 30 centímetros de altura (*31 foot*, funciona como uma afronta ao muro de *30 foot* proposto por Trump). A surpresa ou virada está nas intenções do comerciante, vender escadas para americanos que desejam sair/fugir do país (ao contrário do que pensaria o senso comum, ou seja, escadas para imigrantes ilegais cruzarem a fronteira). Nessa obra questionar narrativas pré-estabelecidas está entre as principais intenções do artista-pesquisador.

Em um segundo encontro, no dia 04 de maio de 2018 pela manhã, Sturm me levou para um tour de carro em Tijuana. Visitamos os protótipos (fig. 14) onde foram realizadas as projeções, comunidades de fronteira e pontos significativos (fig. 15) para o trabalho do *Cross-Border Initiative*, dentre eles a Colonia Libertad e um mirante em Los Laureles de onde é possível avistar os dois lados da fronteira, a infraestrutura de escoamento de água compartilhada entre os dois países além do intenso aparato de vigilância americano: câmeras, sensores, postos e carros da polícia de fronteira.

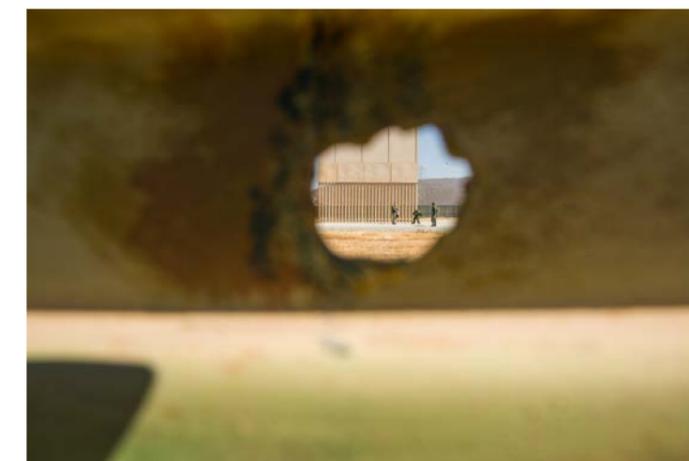


fig. 14: Areias, A. Experimentação visual Protótipos em Tijuana, 2018. Composto de 2 fotografias digitais da autora.

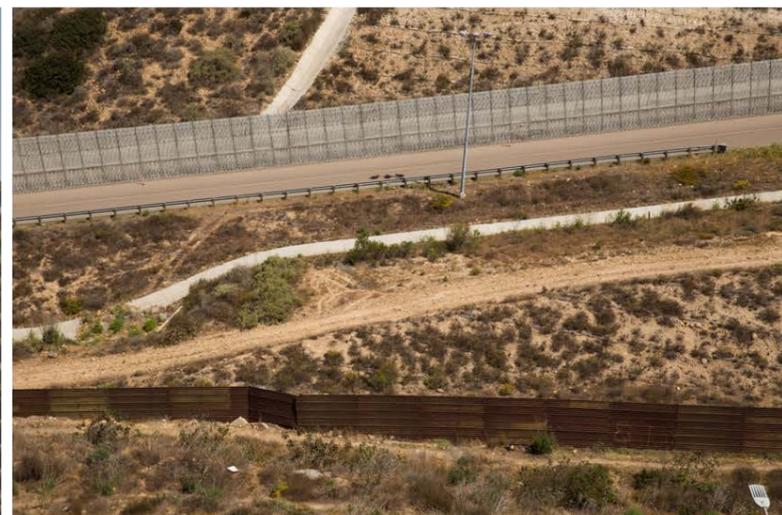


fig.15: Areias, A. Experimentação visual Tijuana, 2018. Composto por 07 fotos da autora.

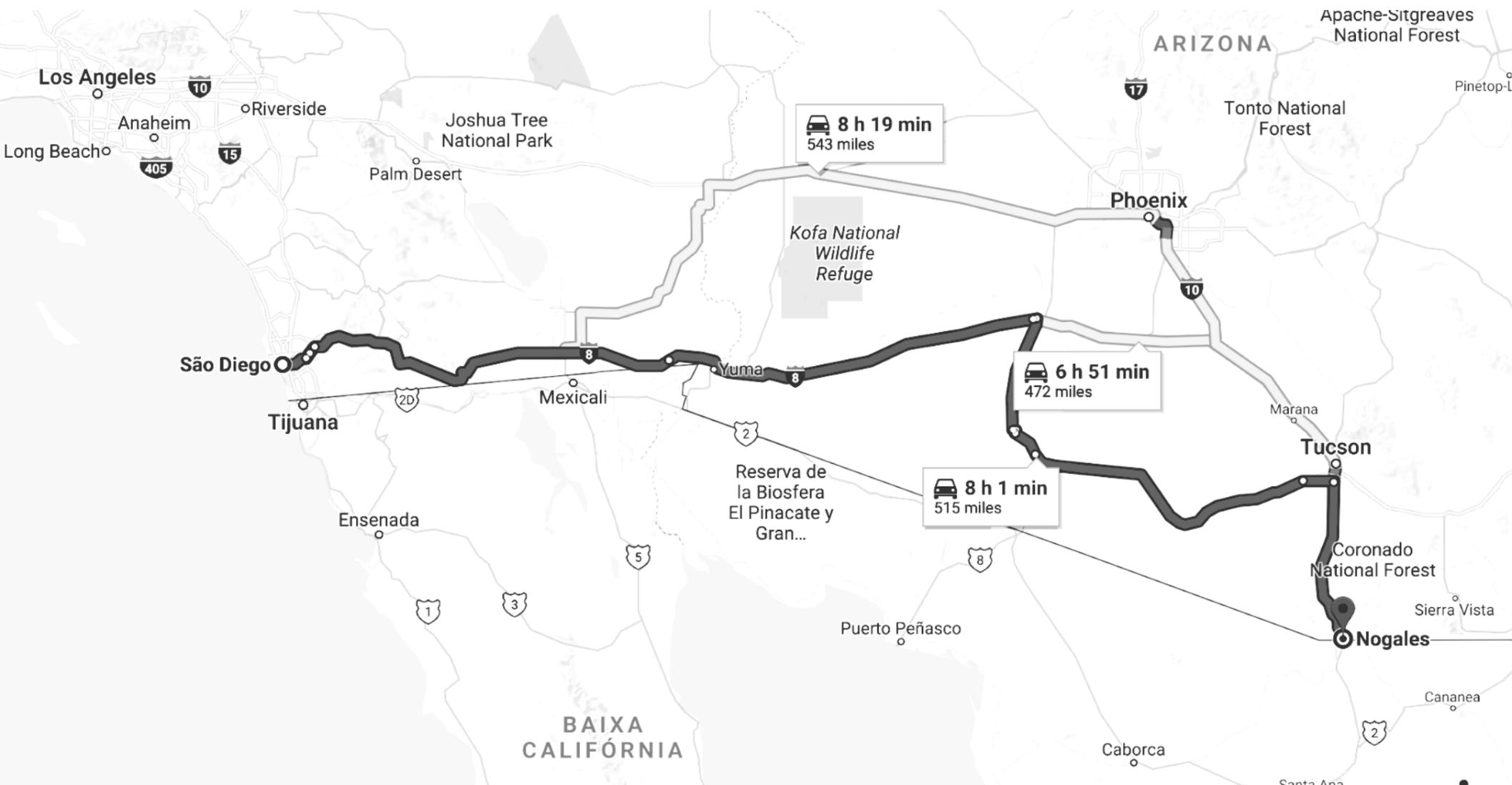


fig.16: Mapa do trajeto percorrido de San Diego, CA, à Nogales, AZ. No detalhe é possível observar o mesmo trajeto em comparação à extensão total da fronteira entre os EUA e o México.

A troca de experiências com Sturm foi fundamental para determinar pontos de parada e planejar a próxima viagem, dessa vez em direção a Nogales, Arizona (fig. 15). Parti no mesmo dia acompanhada do artista Mateus Guzzo e aproveitamos para fotografar uma torre de observação desativada que já foi usada para identificar possíveis imigrantes ilegais. Na mesma rodovia que está a poucos quilômetros da fronteira (HWY 98) também foi possível fotografar estações de água montadas por grupos humanitários na tentativa de evitar ou amenizar os riscos de desidratação em imigrantes que tentam cruzar a região desértica da fronteira (fig. 17). A viagem também resultou em uma série de fotos da estrada e da fronteira que atravessa a cidade de Nogales (fig. 18).



fig. 17: Areias, A. Experimentação visual na HWY 98, 2018. Composto por 06 fotografias digitais da autora.



fig. 18: Areias, A. Experimentação visual Nogales, 2018. Composto por 06 fotografias digitais da autora.



fig. 19: Areias,, A. fila de carros para entrar nos Estados Unidos no posto fronteiro de San Ysidro, CA. 2018. Composto por 2 fotografias digitais da autora

De volta a San Diego voltei a visitar a UCSD e dessa vez tive a chance de conversar¹² com o Prof. Teddy Cruz. Cruz é co-diretor do UCSD *Cross-Border Initiative* e professor de *Public Culture and Urbanization* na mesma instituição. É arquiteto de formação mas alarga a sua prática realizando pesquisas sobre os efeitos e problemas impostos pelos fluxos de fronteira (fig. 19), em especial nas cidades de Tijuana e San Diego, buscando soluções práticas para a integração dos dois territórios. As ações de Cruz envolvem a identificação e valorização de soluções encontradas pelas comunidades menos favorecidas da região para o desenvolvimento urbano, a sustentabilidade, resistência e adaptação em situação de crise. As ações práticas dentro e com as comunidades buscam cultivar uma cultura pública "transfronteira" orientada por interesses mútuos, expectativas comuns e responsabilidades de uma comunidade para com a outra. Para Cruz, a solução está em trabalhar com a comunidade no sentido de entender o espaço que habitam como um espaço binacional e isso significa tornar a fronteira "invisível" ou ao menos minimizar os seus efeitos.

Políticas recentes propostas pelo presidente Donald Trump impõem ao *Cross-Border Initiative* um desafio crescente. Exemplo já citado é a promessa da construção de um muro ainda maior do que a barreira física que já

¹² Teddy Cruz me recebeu em seu laboratório no dia 07 de maio de 2018, falou sobre o trabalho desenvolvido com alunos e pesquisadores no UCSD *Cros-Border Initiative* e apresentou seu projeto mais recente, *MEXUS: A Geography of Interdependence*. As informações aqui apresentadas são uma compilação dessa conversa em conjunto com dados pesquisados no site do *Cros-Border Initiative* e reportagens recentes sobre o projeto *MEXUS*. As respectivas referências podem ser localizadas ao longo do texto.

existe em grande parte da região fronteira. Para Teddy Cruz a construção do muro traz grandes prejuízos na medida em que acentua a divisão e desconfiança entre os territórios e mina as tentativas da organização de tornar a fronteira invisível.

Apesar do discurso e das políticas recentes de intimidação o trabalho do grupo não para. No espaço da UCSD *Cross-Border Initiative* e estúdio onde Cruz desenvolve seus projetos há um grande mapa retratando uma região geográfica sem identificações. O artista-pesquisador explica que o território ali retratado refere-se ao que ele e sua sócia, Fonna Forman, chamam de *MEXUS* (fig. 20) - uma clara combinação entre os nomes México e USA. O mapa propõe pensar a região de fronteira não por sua divisão geopolítica mas como um espaço de integração cultural, econômica e ambiental. A delimitação do terreno está focada nas bacias hidrográficas que são compartilhadas pelos dois países e para Cruz esse é apenas um dos aspectos nos quais a fronteira e tampouco a construção de um muro podem separar. Segundo a descrição mais detalhada do projeto:

MEXUS: A Geography of Interdependence revela uma zona transnacional composta por oito sistemas de bacias hidrográficas compartilhados pelo México e pelos Estados Unidos. *MEXUS* nos provoca a repensar a cidadania para além dos limites da nação, mobilizando uma ideia mais inclusiva e interdependente baseada na coexistência, recursos compartilhados e em oportunidades de cooperação entre comunidades divididas (SHAW, 2018).

Teddy Cruz e Fonna Forman conceberam o projeto *MEXUS: A Geography of Interdependence* para o *U.S. Pavilion* na 2018 *Venice Architecture Biennales*. O espaço conta com um total de sete representantes que exploram o tema *Dimensions of Citizenship* (dimensões da cidadania), ou seja, como a cidadania pode ser definida, fabricada, promulgada, contestada ou expressa em ambientes de diferentes escalas: escala da cidadania, da cidade, regional, nacional, global, de redes e universal. Ao Studio Teddy Cruz + Fonna Forman foi confiada a escala da "nação".

No mesmo dia da conversa com Cruz tive a chance de comparecer ao evento *Art, Activism, and the Environment: A Conversation* onde o artista apresentou Newton Harrison (*The Harrison Studio*) como uma de suas influências, especialmente no processo de criação e na concepção do projeto *MEXUS*. Helen Mayer Harrison (1927-2018) e Newton Harrison (1932), mais conhecidos como "*The Harrisons*", tomam como guia de seus projetos o tema da biodiversidade e o desenvolvimento social. O destaque da conversa foi o projeto *Peninsula Europe* (2003-2008) que, antes do projeto *MEXUS* já propunha a visualização da Europa como um território transnacional e interdependente.

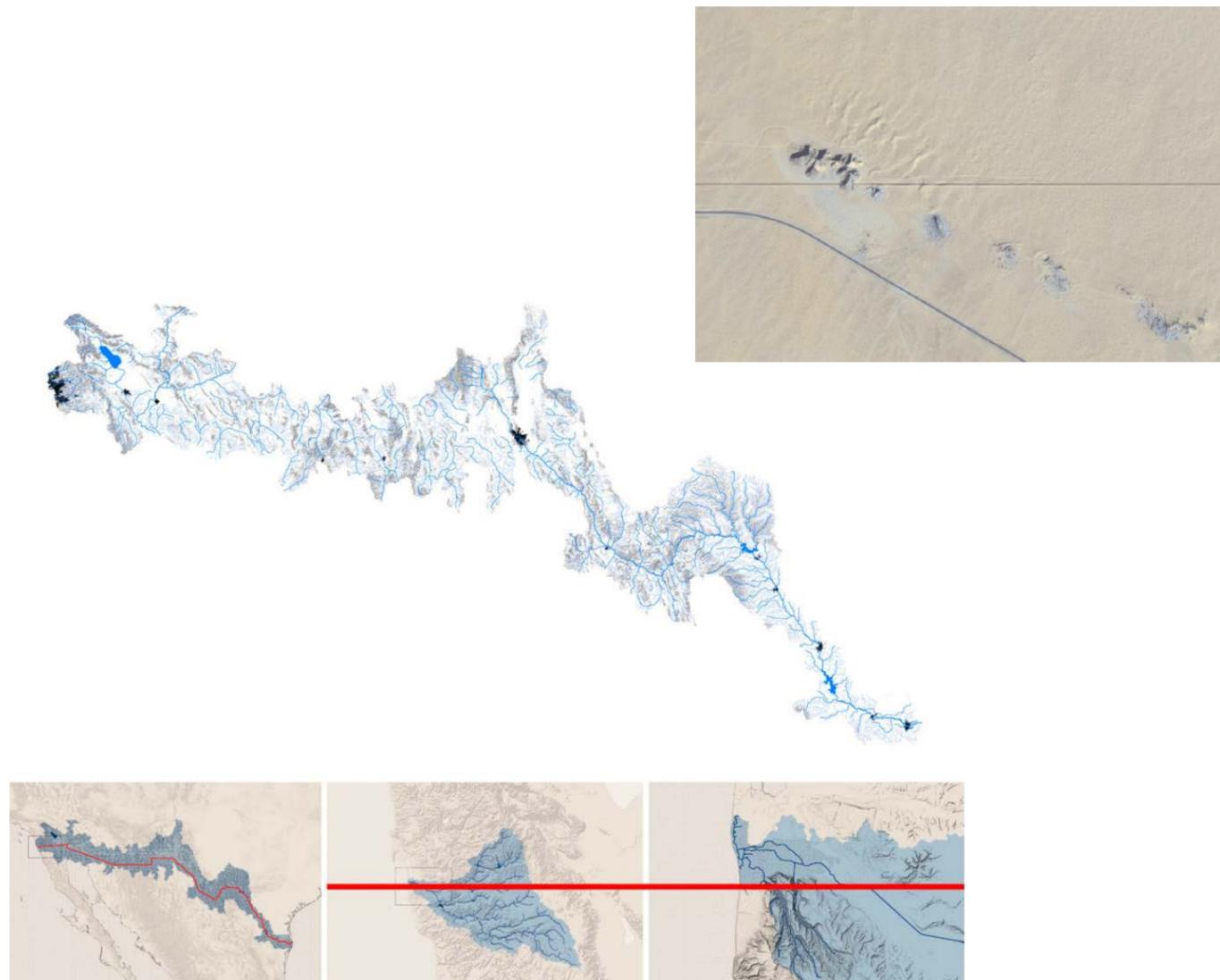


fig. 20: Cruz, T. e FORMAN, F. MEXUS, 2017. Citação visual composta de 5 imagens do projeto Mexus.

Os últimos dias da viagem foram dedicados a visitas a Tijuana e a mais duas organizações que assistem imigrantes em trânsito e pessoas em regresso. A primeira parada foi em Playas de Tijuana, o lado oposto ao *Border Field State Park*. A grade (fig. 21) que divide os territórios é acessível à visitantes e marcada por uma série de intervenções artísticas e mensagens de protesto (fig 22).

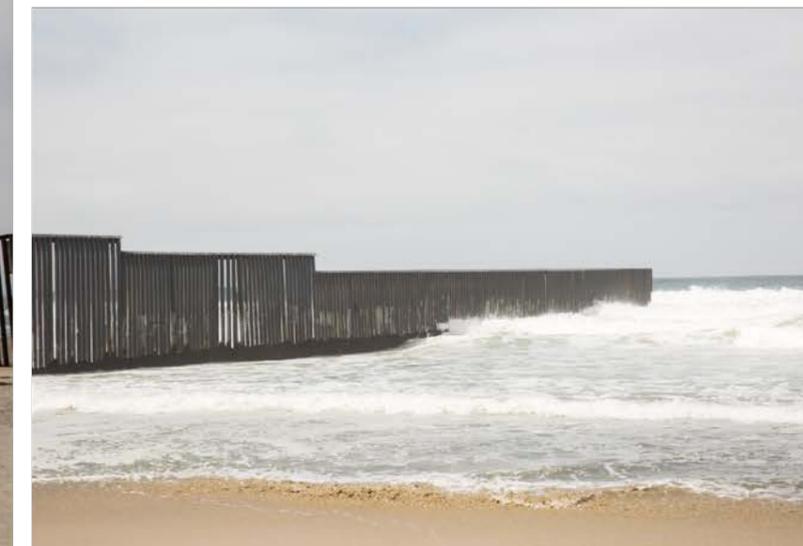


fig. 21: Areias, A. Experimentação visual Playas de Tijuana II, 2018. Composto por 02 fotografias digitais da autora.

Destaco a intervenção *Erasing the Border* (2012) da *border artist* Ana Tereza Fernandez (fig 23) que pinta a fronteira de azul para camuflá-la e sugerir seu apagamento. A intervenção foi feita em diferentes momentos e lugares e também pode ser observada em uma das fotos tiradas na cidade de Mexicali. O mesmo tipo de ação é praticamente inexistente do lado americano fortemente monitorado.

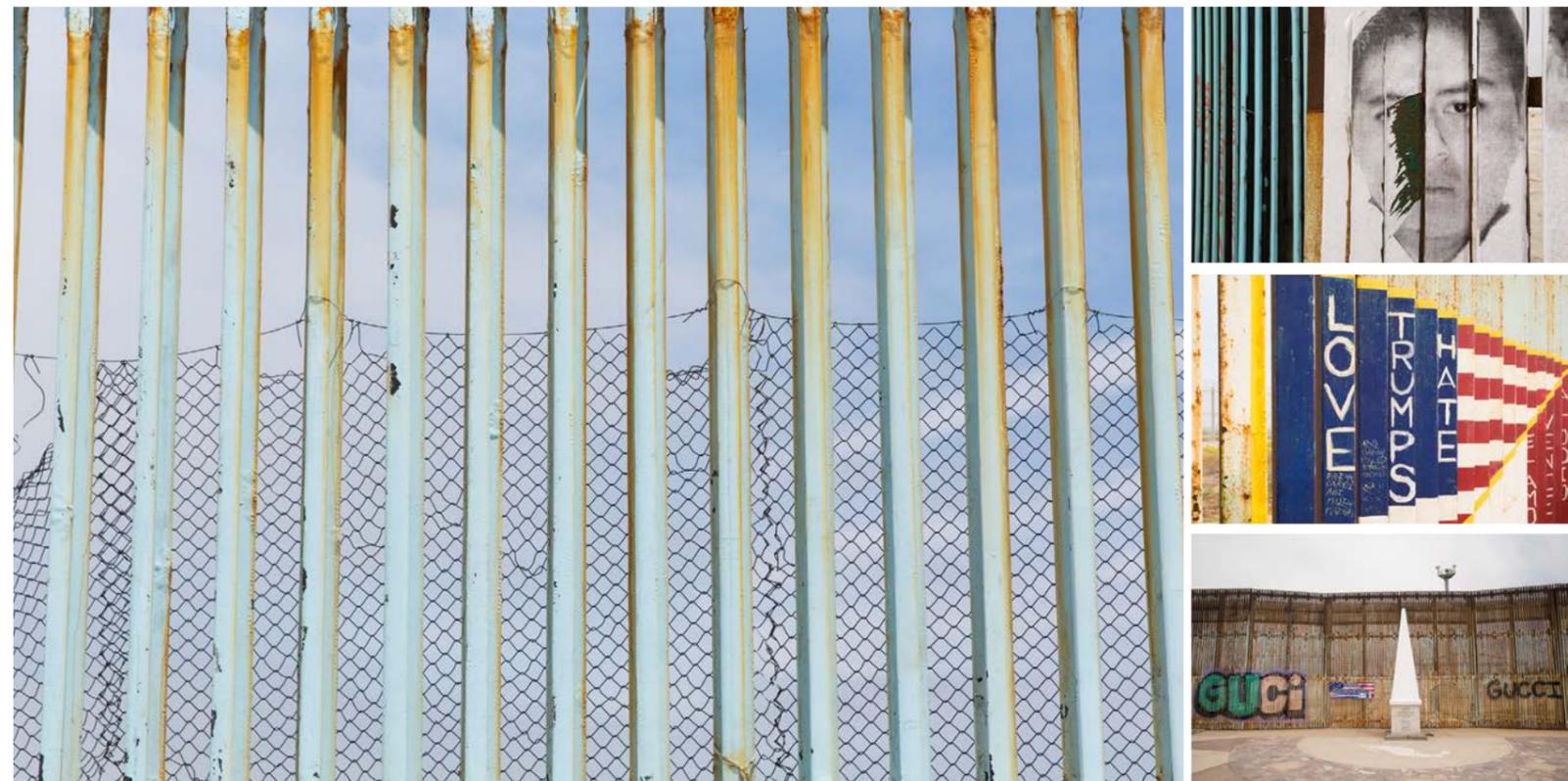


fig. 22: Areias, A. Experimentação visual Playas de Tijuana III, o muro. 2018. Composto por 04 fotografias digitais da autora.



fig. 23: Fernandez, Ana Tereza, Erasing the Border, 2012. Citação visual composta de 02 fotografias digitais de registro da performance.

Em Tijuana visitei primeiro a *Casa del Migrante en Tijuana, A.C*, associação civil sem fins lucrativos estabelecida em 1987 com o objetivo de atender imigrantes, deportados e pessoas em situação de transito. A casa pertence à Congregação Scalabriniana¹³, está afiliada à SIMN - *Scalabrini International Migration Network* - e atende apenas homens. Fui recebida por Gilberto Martinez que apresentou o espaço, falou dos objetivos da instituição e contou que apesar das notícias e ameaças recentes de deportação o fluxo de pessoas na casa não aumentou. Ele acredita que há um volume de pessoas ainda em cárcere aguardando a finalização dos seus processo de deportação.

Como não houve a possibilidade de agendamento de entrevistas com os abrigados - a maioria dos homens ali presentes estão de passagem e acabam permanecendo poucos dias na casa - passei um período de aproximadamente três horas no local tentando estabelecer contato, conversar e ouvir histórias. Três jovens mexicanos que não quiseram se identificar haviam sido pegos tentando cruzar a fronteira de forma ilegal na noite anterior e estavam hospedados na casa aguardando uma segunda oportunidade para pular o muro. Também

¹³ A Congregação Scalabriniana foi fundada em 1887 pelo Beato Bispo João Batista Scalabrini para ajudar italianos que estavam migrando para o continente americano. Durante os anos 1960, a Congregação Scalabriniana ampliou sua missão a todos os migrantes, especialmente para os migrantes mais necessitados e mais vulneráveis, refugiados, deslocados internos e marítimos. A presença scalabriniana no Brasil também é significativa e inclui além de abrigos e espaços de assistência em diversas cidades do país, um Centro de Estudos Migratórios (CEM) em São Paulo. Disponível em <<http://www.missaospaz.org/nossa-missao>> Acesso em 31 mai 2018.

¹⁴ Foster care é um sistema no qual um menor é enviado a casas de apoio, grupo domiciliar (creches, centro de tratamento) ou residência particular de um cuidador certificado pelo estado, chamado de "pai adotivo". O envio da criança é normalmente organizado pelo governo ou por uma agência de serviço social.

conversei com dois deportados que não quiseram gravar entrevista nem tirar foto e com um equatoriano que havia sido deportado mas que agora estava pedindo asilo do México e pretendia se estabelecer em Tijuana.

Vicente Martinez Baldez foi o primeiro a aceitar participar do projeto. Sua vida é marcada por uma série de entradas ilegais e deportações no EUA. Cruzou a fronteira pela primeira vez em 1986 e foi deportado em 1999. Em 2004 voltou para os EUA, se casou com uma americana com quem teve duas filhas, hoje com 9 e 14 anos. Em 2014 foi pego dirigindo sob influência de álcool, o que resultou na sua segunda deportação. Nesse período levou a família para o México mas conta ter sofrido extorsão, o que o fez voltar para terras americanas pela terceira vez e solicitar asilo. O pedido foi negado e a tentativa de entrada seguida de deportação se repetiu por mais três vezes. O mesmo período também foi marcado pela transferência de prisões, treze no total. A maior consequência foi a perda das filhas que hoje estão sob o regime de *foster care*¹⁴. Vicente conta que perdeu todos os bens pagando advogados e que já não tem mais condições financeiras de seguir com seu processo. Além disso há uma divergência entre o DHS -

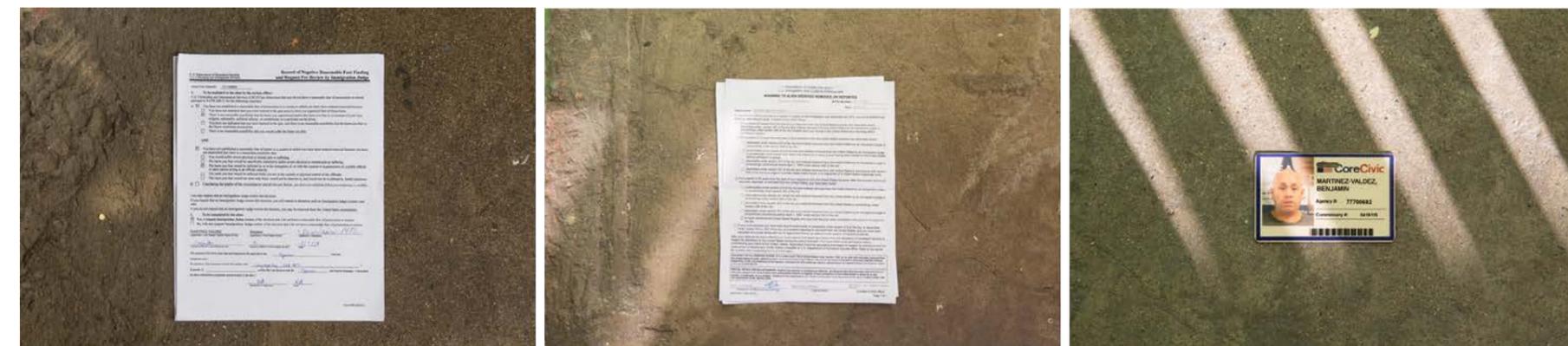


fig.24: Areias, A. Experimentação visual Vicente/Documentos, 2018. Composto por 03 fotografias digitais da autora.

¹⁵ CORECivic é uma empresa que possui e administra prisões privadas e centros de detenção americanos em regime de concessão.



fig.25: Areias, A.
Experimentação
visual Vicente
Retratos, 2018.
Composto por 09
fotografias digitais
da autora.



fig. 26: Areias, A.
Experimentação
visual Eliseo, 2018.
Composto por 09
fotografias digitais da
autora.

No mesmo dia também conversei com Eliseo Rodriguez, 52 anos, do estado de Michoacán, México, que havia saído de sua cidade por causa da violência (viajou 3 dias para chegar a Tijuana) e tinha planos de pedir asilo político aos Estados Unidos. Ele contou que nunca saiu do país mas que pretendia morar com as filhas que já estão em terras americanas, uma no Mississippi (não especificou a cidade) e outra em Kansas City. Eliseo concordou em ser fotografado mas a sessão foi rápida e acabou sendo interrompida pela chamada para o serviço religioso que acontece todos os dias as 17 horas e no qual os hóspedes são obrigados a participar. A sessão também se limitou a retratos (fig. 26) porque Eliseo não portava nenhum documento naquele momento.

No segundo dia em Tijuana visitei a *Deported Veterans Support House*¹⁶ - Casa de Apoio aos Veteranos Deportados. Fui recebida por Yolanda, mexicana também deportada que trabalha na recepção, mora na sede da organização e quem me colocou em contato com Andy de Leon. Andy tem 74 anos, é bilingue mas considera o espanhol sua língua mãe. Foi com toda a família para os Estados Unidos em 1957 - na época ele tinha 11 anos. Em 1967 se alistou ao exército e foi enviado para a Alemanha onde permaneceu por 6 meses. Deixou o exército em 1969 e sem entrar em detalhes sobre sua vida contou que sempre teve dificuldades em arranjar

¹⁶ A organização oferece assistência exclusivamente a deportados que em algum momento serviram as Forças Armadas Americanas. Defendem a legislação política americana que proíbe a deportação de funcionários americanos, tanto antigos quanto em serviço e advogam pela repatriação dessas pessoas aos EUA. Disponível em <<http://www.deportedveteranssupporthouse.org>> Acesso em 31 mai 2018.

¹⁷ Considerado crime agravado (aggravated felony) e passível de deportação.

emprego ou em trabalhar por muito tempo em um único lugar. Em 2007 foi preso por posse de drogas¹⁷, cumpriu pena de 3 anos, foi transferido para uma prisão de imigrantes em Otay Mesa, ao sul de San Diego, e permaneceu ali por mais 11 meses esperando a apelação e seu processo se finalizar até ser deportado. Chegou em Tijuana em dezembro de 2010, sem documentos, e morou na rua por 2 semanas. Desde que foi preso perdeu contato com a família que está nos Estados Unidos, 3 irmãs e três irmãos, 2 filhos e uma filha além de 10 netos que vivem entre Texas e Califórnia. Andy nunca tentou voltar de forma ilegal, se considera velho demais para isso. Recebe uma pensão de mil dólares mensais do grupo de veteranos americanos e diz ter o suficiente para viver em Tijuana. Andy se mostrou bastante aberto às fotos mas sua sessão foi a mais desafiadora. O ambiente interno da casa é bem escuro, o que comprometeu as escolhas de iluminação que já havia feito nas outras sessões. Como alternativo, saímos para a rua e fotografamos na calçada (fig. 27).



fig. 27: Areias, A. Experimentação visual Andy, 2018. Composto por 09 fotografias digitais da autora.

fig. 28: Areias, A. Experimentação visual Yolanda, 2018. Composto por 03 fotografias digitais da autora.

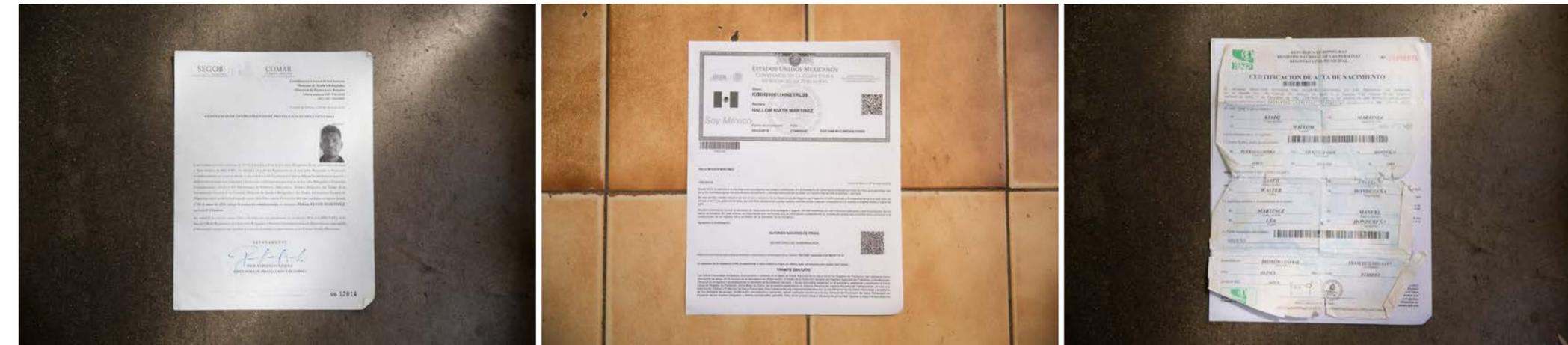


Depois da saída de Andy, ainda na Deported Veterans Support House, entrevistei Yolanda, fundadora da Madres Soñadoras en la Frontera/Dreamers Moms USA Tijuana A.C.¹⁸. Yolanda viveu com visto de turista por dezoito anos nos Estados Unidos. Há oito sofreu processo de deportação e foi separada do casal de filhos que ainda vive em San Diego. Seu filho mais velho já adquiriu cidadania americana mas sua filha ainda espera a legalização do seu processo de imigração. Atualmente mãe e filha mantém contato apenas por Skype. Yolanda concordou em ser fotografada e fizemos uma sessão de fotos rápida dentro da casa e na calçada (fig. 28). O que se destacou na entrevista com Yolanda foi seu papel como líder e ativista e concordamos que sua experiência deveria ser assunto para um projeto futuro e diferente do que vinha pesquisando até o momento.

Na última visita à Casa del Migrante procurei novamente por Eliseo para tentar fotografar seus documentos mas ele já não se encontrava mais no abrigo. Conversei então com mais dois jovens da região central do México que haviam chegado à casa naquele dia e que esperavam a oportunidade para cruzar a fronteira. O único a ser fotografado contudo foi Hallom Kiath Martinez, 25 anos, do estado de Gracias a Dios em Honduras.

Hallom contou que saiu do país para ajudar sua sobrinha a fugir de narcotraficantes que a haviam sequestrado e engravidado. Saíram no dia 11 de julho de 2017,

¹⁸ Organização que assiste mães que foram separadas de seus filhos durante processos de deportação. Com 4 anos de existência a organização já conta com mais de 200 membros espalhados por diversos países, inclusive Brasil.



cruzaram toda a Guatemala, entraram no México por El Ceibo e foram detidos pela polícia de migração mexicana em Tenosique. Permaneceram na prisão por 35 dias até serem resgatados pela ACNUR - Agência da ONU para Refugiados, que lhes ofereceu abrigo e assistência com o pedido de asilo político. Foram enviados para a cidade do México onde sua sobrinha deu à luz e conseguiu permissão para seguir para os Estados Unidos. Hallom está sozinho em Tijuana, já foi aceito como exilado político no México mas mantém o plano de viver com sua sobrinha em Wisconsin. Hallom também se mostrou aberto a fotos (fig 30) e permitiu que fotografasse seus documentos (fig. 29).

fig. 29: Areias, A. Experimentação visual Hallom Documentos, 2018. Composto por 03 fotografias digitais da autora.

Em geral, as sessões de foto com Vicente, Eliseo, Andy, Yolanda e Hallom, mesmo sendo o início da etapa de criação e produção, não deixaram de ser uma contínua experimentação visual. Diante do pouco tempo, da impossibilidade de retorno e re-produção das fotos proposta na metodologia (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.185), busquei fotografar de múltiplos ângulos e produzir um material variado que me desse diferentes possibilidades de articulação durante a etapa de escolha e edição das imagens.

Outra mudança significativa diz respeito aos planos A e B estabelecidos no início da pesquisa. No momento da visita a Tijuana já havia definido a realização dos retratos como prioridade para o projeto mas, pela diversidade de experiências dos entrevistados, seguir apenas um dos planos já não fazia mais sentido. Fui obrigada a rever minha estratégia e estender a pesquisa tanto para casos de deportação como de imigrantes latinos não-mexicanos. Diante dessa abertura, grande parte da etapa de produção e criação, especialmente os passos de definir conceitos, afinar arestas e editar o trabalho final (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.187), foi conferida ao estágio de conceituação descrita no capítulo seguinte.



fig. 30: Areias, A.
Experimentação visual
Haloom, 2018.
Composto por 09
fotografias digitais da
autora.

articulações

O trabalho de campo proporcionou experiências amplas e muito diversas. Rememorando os passos, vejo que a prática foi um constante estado de flutuação, de espera e observação do que emergia de cada situação. O movimento entre os elementos da pesquisa acabaram mudando o percurso e minhas certezas em vários momentos. E não falo apenas da produção das fotos, mas dos encontros e trocas artísticas e do deslocamento físico ao qual me submeti, de atravessar a fronteira, de ir e vir de um lado ao outro, de perceber que a dimensão dessa linha é de fato imensurável e o reflexo de seus aspectos simbólicos incalculável.

Como então transformar o material produzido em um ensaio visual coeso? Qual deveria ser a chave de ligação para as imagens? Explico a seguir minhas escolhas visuais mas reforço que o processo de conceituação também não aconteceu de forma linear, ganhou vida à medida

que escrevia e sintetizava as ideias que fundamentam o trabalho fotográfico.

Desde o início me propus um olhar mais amplo para as relações de imigração. O contexto México/Estados Unidos, apesar de não me ser totalmente estranho, ainda era e continua sendo distante do meu convívio. Respeitando as complexas relações entre os dois países e consciente das minhas limitações, decidi que a conceituação das imagens ou "possibilidades visuais" (NOORDENBOS et al.,2007, p. 50) não deveria priorizar experiências particulares ou discursos que mereceriam uma investigação mais profunda, à longo prazo. Qualquer tentativa de representar as histórias pessoais dos entrevistados em um curto espaço de tempo incorreria no risco de construir um discurso do trágico que por vezes alimenta o discurso do medo e, conseqüentemente, de determinados poderes políticos.



fig. 31: Misrach, Richard. "Wall, East of Nogales, Arizona".
Fotografia integrante do projeto Border Cantos, 2016.

Tampouco me caberia priorizar eventos pontuais como, por exemplo, a chegada da Caravana e a marcha de simpatizantes em Playas de Tijuana que cheguei a fotografar durante a viagem.

Seguindo os passos da metodologia de rever e observar o material produzido relacionando-o ao problema, veio a certeza de que a fronteira e seus derivados simbólicos definem o *modus operandi* desse deslocamento que tentei investigar e, por mais paradoxal que soe, seria ela, a fronteira, o elo de ligação para todo o projeto. Mas não poderia pensar em retratá-la com fotos-paisagem do monumento físico, essa abordagem vem sendo explorada de forma sensível por Richard Misrach (1949), desde 2004. A "documentação" de Misrach expande-se também para além da imagem, inclui a colaboração com o compositor Guillermo Galindo que resultou no projeto Border Cantos¹⁹, uma série de imagens (fig. 31), composições musical e instrumentos produzidos com "artefatos da imigração" encontrados no deserto como garrafas de água, roupas, mochilas, pneus, cápsulas de munição, escadas e até pedaços de metal, arames ou madeira da própria fronteira. O trabalho de Misrach (não só as fotos, mas sua coleta e investigação), foi desde o início uma importante referência para minha pesquisa. Daniel Brownstein, professor na *University of California, Davis* - USDavis, escreve que Misrach, ao coletar e fotografar os "resíduos" deixados na região fronteira

¹⁹ O projeto assume diversos formatos, exposição, instalação, performance e o livro Border Cantos (2016). Disponível em <<http://bordercantos.com>> Acesso em 05 Jun 2018.

²⁰ La línea, ou "a linha" em espanhol é uma expressando comumente usada por mexicanos para denominar a fronteira.

traça um mapa do movimento humano - "uma geografia humana das relações sociais" (BROWNSTEIN, 2016) que envolvem a região e que são frequentemente negligenciadas no discurso do fechamento da fronteira e do crescente aparato de vigilância que vem sendo construído no seu entorno.

Considero a obra de Misrach, em conjunto com os trabalhos dos *border artists* mencionados, Teddy Cruz, Andrew Sturm e Ana Tereza Fernandez, um impulso para a minha busca por outras dimensões da fronteira. Uma dessas dimensões é a de que "*la línea*"²⁰ é espaço de poder legitimado não só pelo monumento físico. Enquanto a fronteira física (construção do muro) é usada como discurso de poder, a fronteira simbólica desloca-se, dentre muitos espaços, para a mão dos governantes e da burocracia, na forma de documentos, assinaturas, permissões, registros, licenças, ofícios, pedidos, processos e direitos civis outorgados por um pedaço de papel e um par de assinaturas. Exemplo claro é a carta de repatriação (fig. 32) concedida a Guillermo quando sofreu o processo de deportação, ou seja, o primeiro obstáculo de readaptação à sociedade para uma pessoa em situação de retorno é a burocratização da sua existência. A carta pode ser pensada ainda como um paralelo à certidão de nascimento.

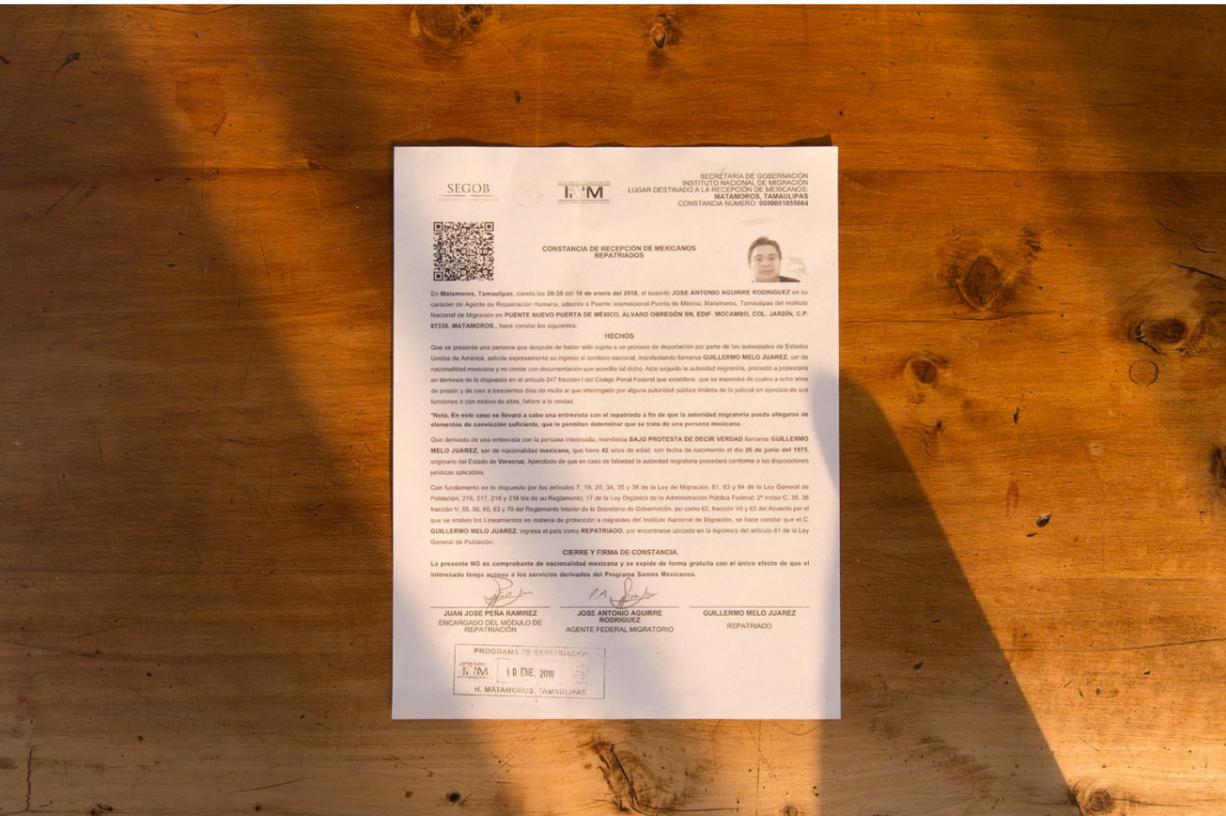


fig. 32: Areias, A. Guillermo, carta de repatriação. 2018.

A fronteira burocrática é, portanto, o ponto que busco enfatizar no grupo de fotos dos documentos dos entrevistados para o projeto. Agrupar imagens é um tema que surgiu ainda na pré-produção da pesquisa, na discussão acerca do documental conceitual e na investigação sobre a história da fotografia documental. O reconhecido *Man Without Masks: Faces of Germany*

(1929), de August Sander (1876-1964), é uma coleção de retratos da classe trabalhadora alemã que se articula não pela narrativa, mas por dois aspectos complementares, a execução precisa da técnica fotográfica e o uso da repetição/catalogação como chave de articulação das imagens. Na mesma linha, em 1975, os fotógrafos alemães Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934) apresentaram na exposição *New Typologies* um trabalho sistemático de catalogação de estruturas arquitetônicas (fig. 33) que, em conjunto "enfazavam a variedade e a especificidade dos tipos de estrutura que representam" (COTTON, 2013, p.15). Uma exposição organizada em 2008 pelo fotógrafo inglês Martin Parr (1952) durante o New York Photo Festival emprestou o nome da exposição original de 1975, *New Typologies*, para apresentar trabalhos contemporâneos que seguem essa mesma linha da catalogação. O fotógrafo Leo Hsu e também colaborador da revista *Fraction Magazine*, ao comentar sobre a exposição organizada por Parr destaca que "enquanto a criação de tipologias é uma prática científica, também é necessariamente uma prática política (e frequentemente burocrática)" (HSU, 2008). Essa é a estratégia que adotei para a coleção dos documentos fotografados. Embora tais imagens não apresentem a execução fotográfica rigorosa e a homogeneidade formal proposta por fotógrafos como Bernd e Hilla Becher, a coleção de imagens, mesmo em pequena quantidade, oito no total, quando agrupadas, intentam enfatizam a repetição do uso de palavras que determinam ora o pertencimento, ora a exclusão geopolítica.

civic, soy México, território, registro nacional de las personas, certificación/certifica, registro de población, derecho a la identidad, dados personales, órdenes, trámite, protection y retorno, delegan, otorgamiento, extranjero, ordered removed, homeland security, prohibited from entering, found inadmissible or excludable, must obtain permission to enter, express consent, result in persecution, violation, code, remains in detention, record, asylum, alien, notice to removed aliens, lawful, permanent resident, status, physically present, alien registration number, repatriados, territorial nacional, persona mexicana, comprobante de nacionalidad, somos mexicanos, visa, etc.

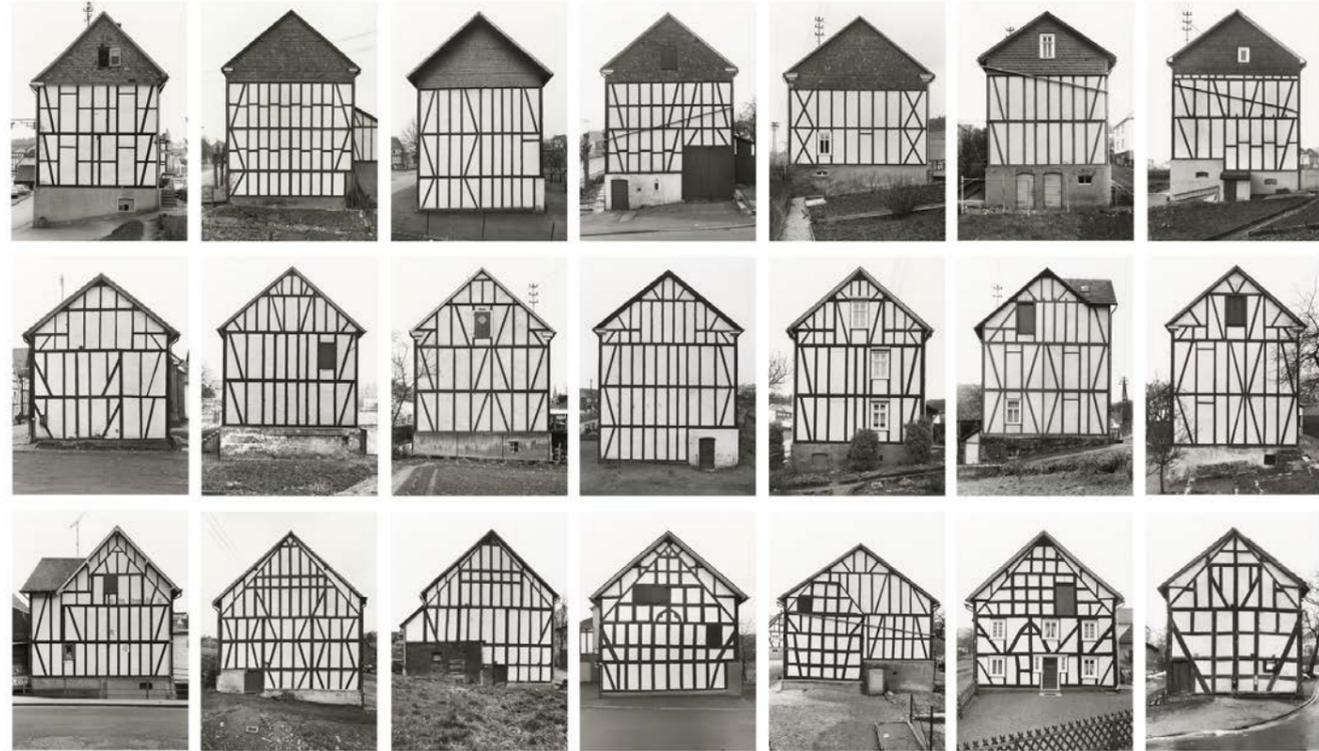


fig. 33: Bernd Becher, Hilla Becher, Framework Houses, 1959-73.

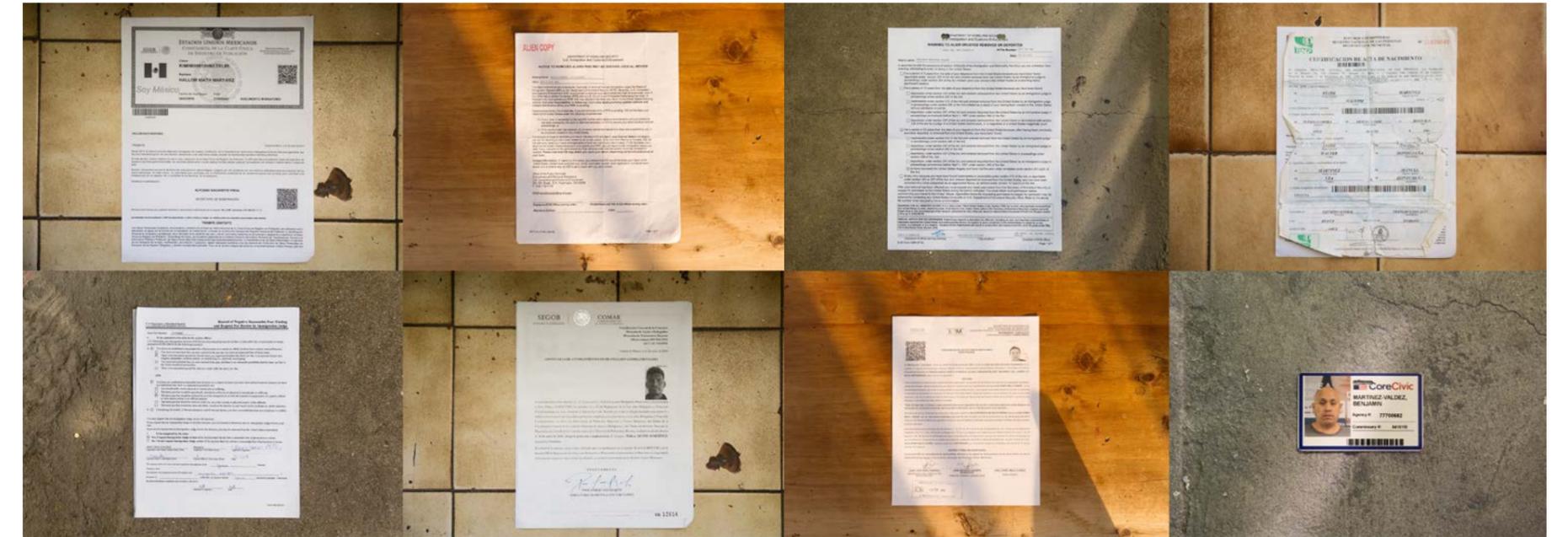


fig. 34: Areias, A. Documentos de pertencimento, 2018.
Composto de 08 fotografias digitais da autora.

Apresento a sequência de documentos (fig. 34) de forma aleatória e em um só plano, sem a necessidade de percorrermos de modo linear toda a série de fotos. O agrupamento é a tentativa de potencializar o discurso, saturar, cansar o olhar pelo olhar da burocracia, pela "foto-documento" do documento. Na mesma direção, a composição sugere uma burocracia que impõe ideias e práticas que com o tempo passam a ser concebidas como formas válida de organização do mundo, aceitas como naturais do nosso ato de existir.

Sobre os retratos (fig. 35), como mencionado, com a variedade de relatos que encontrei pelo caminho fui obrigada a expandir minha abordagem e incluir no projeto entrevistados que haviam passado ou estavam passando por diferentes experiências de imigração. As únicas fotos a ficarem de fora foram as de Yolanda. De comum acordo com a entrevistada, reservei seus retratos para um projeto futuro e decidi trabalhar as demais imagens a partir de uma visão mais geral, do reconhecimento dos sujeitos como indivíduos que confrontam a fronteira e as leis que regem o sistema burocrático de pertencimento e do direito de ir e vir. Essa abordagem tomou como base a ideia do padre Alfredo José Gonçalves, missionário intelectual scalabriniano, que se dedica há mais de 30 anos à causa dos migrantes dentro e fora do Brasil. Para Gonçalves, imigrantes são, em certo sentido, sujeitos políticos:

Quando eu falo de sujeito político, não estou falando necessariamente que esse sujeito está organizado. Eu falo de uma situação pré-política, pois o fato de ser migrante interroga uma sociedade [...]. Para construir esse conceito enquanto protagonista, enquanto sujeito, há aí um protagonismo muitas vezes inconsciente, pois o fato de migrar faz se questionar o país onde nasceu e interrogar o país no qual chega. (MACIEL, RONCATO & VILLEN, 2012, p. 19).

Todavia, o protagonismo é questão polêmica e não arrisco insistir nesse ponto. Acredito que os retratados podem ser pensados tanto como protagonistas como coadjuvantes do "evento" da fronteira, isto depende do ponto de onde se olha e cabe ao observador decidir. Os retratos dos entrevistados não podem ser pensados, contudo, nos moldes da tipologia de Sanders, dentro de uma "abordagem realista da sociedade em que o sujeito é despersonalizado e generalizado como um tipo social anônimo" (ROSSI, 2009, p. 76). Pelo menos essa não foi minha intenção. Os retratados não constituem um "tipo" migrante como querem propor os discursos de poder e intimidação de Trump que com frequência emprega termos como: *bad hombres*, *rapists*, *drug dealers*, *illegal*, *animals*, etc. Dos cinco "personagens" que aceitaram participar do projeto com entrevistas e fotos, dois buscam asilo nos Estados Unidos por diferentes motivos. Os outros três passaram por processo de deportação, um veterano do exército americano, um imigrante que viveu de forma ilegal durante vinte anos no país e outro mexicano que se casou, constituiu família, mas não



fig. 35: Areias, A. Série Retratos, 2018. Composto de 05 fotografias digitais da autora.

chegou a obter o título de cidadão americano. As situações e razões para querer ficar ou voltar são bem distintas, assim como as causas - mesmo que pessoais - pelas quais cada um advoga. Aqui entra então a função das legendas de dar nome aos "personagens" políticos que questionam, cada uma à sua maneira, as contradições de uma fronteira cheia de fissuras.

As escolhas técnicas dos retratos também não visam a construção de uma identidade do sujeito mas nasceram do amadurecimento do conceito de deslocamento no contexto de fronteira. Durante a pré-produção, ao pensar sobre a realização de retratos, cogitei a produção de cinemagrafias²¹ (*cinemagraphs*) porque pensava no deslocamento enquanto um movimento físico e produzi-las seria uma forma de aliar a retórica do meio ao assunto representado. Mas depois de refletir sobre a real condição dos sujeitos entrevistados percebi que estas pessoas que tentam se deslocar/migrar estão, na verdade, em estado de pausa. Portanto, ao passar da abordagem de um estado de trânsito para um estado de limbo, entendi que a fotografia responderia melhor ao conceito de espera. Segundo Ronaldo Entler, fotógrafo e professor na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, a ideia de um estado de imobilidade e pausa no retrato posado acontece em dois níveis, isto é, o fluxo do tempo

é anulado "não só em suas representações, mas também no próprio ato de criação da imagem" (ENTLER, 2004, p. 03). Assim, a pose representada na foto somada ao corte temporal do meio fotográfico corresponde ao estado de inércia comum a todos os sujeitos fotografados.

O conjunto de retratos é composto de 5 fotos individuais de poses frontais e claras, sem encenações discursivas e sem um contexto dado. Também não são espontâneos, todos os retratos foram realizados em meio a uma negociação com os sujeitos das fotos. O uso da luz ambiente foi uma escolha logística pelo fato de de viajar com equipamento reduzido.

O terceiro e último aspecto é a fronteira em si, o monumento físico. Mas mais uma vez aponto que minha intenção não foi a de retratar um espaço físico na forma clássica da paisagem, mas pensar o monumento em conjunto com os retratos e documentos. Da mesma forma, documentos e retratos só ganham sentido e conexão quando agrupados com as fotos da fronteira.

Para as fotos de "paisagem" agrupei uma série de referências sobre as quais venho discutindo ao longo do trabalho. Além da "geografia humana" proposta por Misrach, destaco que a abordagem que adotei para essas

imagens recebeu significativa influência de trabalhos como *MEXUS*, *Península Europa* e da visão do *Cross Border Initiative* em entender a fronteira física como um monumento que potencializa as desconfiças e a percepção de diferenças dentro de um espaço fronteiro que é, ao contrário, binacional, dinâmico e de partilha.

A disposição das fotos da fronteira, mais do que as imagens isoladas, é chave para entender esse conceito da linha que intervém e muda o território. A ideia foi a de potencializar a visualização de uma fronteira física como algo pensado à posteriori, algo externo e afronta ao terreno e à paisagem natural. A linha que cruza também desloca o terreno impondo suas próprias leis. Esse desalinhamento também pode ser interpretado como a relação entre países que prioriza a linha/divisão em detrimento do território e, conseqüentemente, das relações humanas que a cercam. Através de uma organização distópica das fotos busquei questionar, a partir dos exemplos de Cruz e Harrison, a ideia de território politicamente constituído e a maneira como as fronteiras nacionais são pensadas como algo natural.

Os conceitos entrelaçados de "evento" e "movimento" do arquiteto suíço Bernard Tschumi também foram importantes para pensar a fronteira física. Para Tschumi as construções arquitetônicas não devem ser concebidas apenas a partir do espaço e da forma, elas devem levar em consideração os eventos e ações que ocorrem nesse espaço (TSCHUMI, 2018). Neil Campbell, professor de Estudos Americanos da Universidade de Derby, Inglaterra, esclarece que a "visão preferida de Tschumi é

de uma arquitetura afetada por corpos em movimento, por mobilidade, mudança e transgressão, e não por versões congeladas, sedimentadas, contidas e "quadriculadas" (CAMPBELL, 2008, p. 30). Campbell também empresta a ideia de Tschumi para sugerir que o "oeste americano é um território que se move, muda e recusa estar contido em uma única nação, seja ela geográfica ou mitológica". Nesse sentido, o "muro" enquanto estrutura fixa, controla e tenta criar uma ordem, uma estabilidade mas, ao contrário, a estrutura rígida não considera os fluxos e eventos que perpassam o espaço gerando uma série de relações contraditórias que nos levam de volta à burocratização e às contradições sociais - às fotos de documento e aos retratos.

Na construção distópica da paisagem evoco mais duas referências imagéticas. Primeiro as fotomontagens históricas do artista Mark Klett (1952) (fig. 36) que segundo a descrição feita pelo International Center of Photography (ICP, 2018), são marcadas pela "ironia, crítica, conservacionismo e romantismo tardio da paisagem" e entendem a paisagem como produto da história e da atividade humana. Klett não abandona a beleza formal nas suas fotos mas a transforma em recurso para convidar o espectador a uma reflexão crítica sobre os espaços "in between" discursos.

É importante destacar que o trabalho de Klett também introduz a discussão do tempo, fator que não pretendi trabalhar nas minhas imagens de paisagem. Assumo que é inevitável não pensar no tempo quando se fala em diferentes perspectivas porque a mudança no campo de

²¹ Técnica de produção de imagens que combina a fotografia estática com movimento mínimos. Cinemagraphs foram nomeada em 2011 pelos fotógrafos de publicidade Kevin Burg e Jamie Beck em ocasião do New York's illustrious Fashion Week. Em entrevista para a revista Time (Disponível em <<http://time.com/3388024/when-photos-come-to-life-the-art-of-the-cinemagraph/>>) Burgs e Beck contam que pensaram no termo cinematografia - que pode ser traduzido literalmente como "escrita com o movimento" - depois de pesquisarem e se inspirarem nas raízes gregas da palavra fotografia, traduzida como "escrita" ou "grafia" com a luz. <<http://cinemagraphs.com/about/>> Acesso em 05 out 2017.



fig. 36: Mark Klett, Buttes of the Moenkopi Formation near Lee's Ferry, Arizona, 2008.

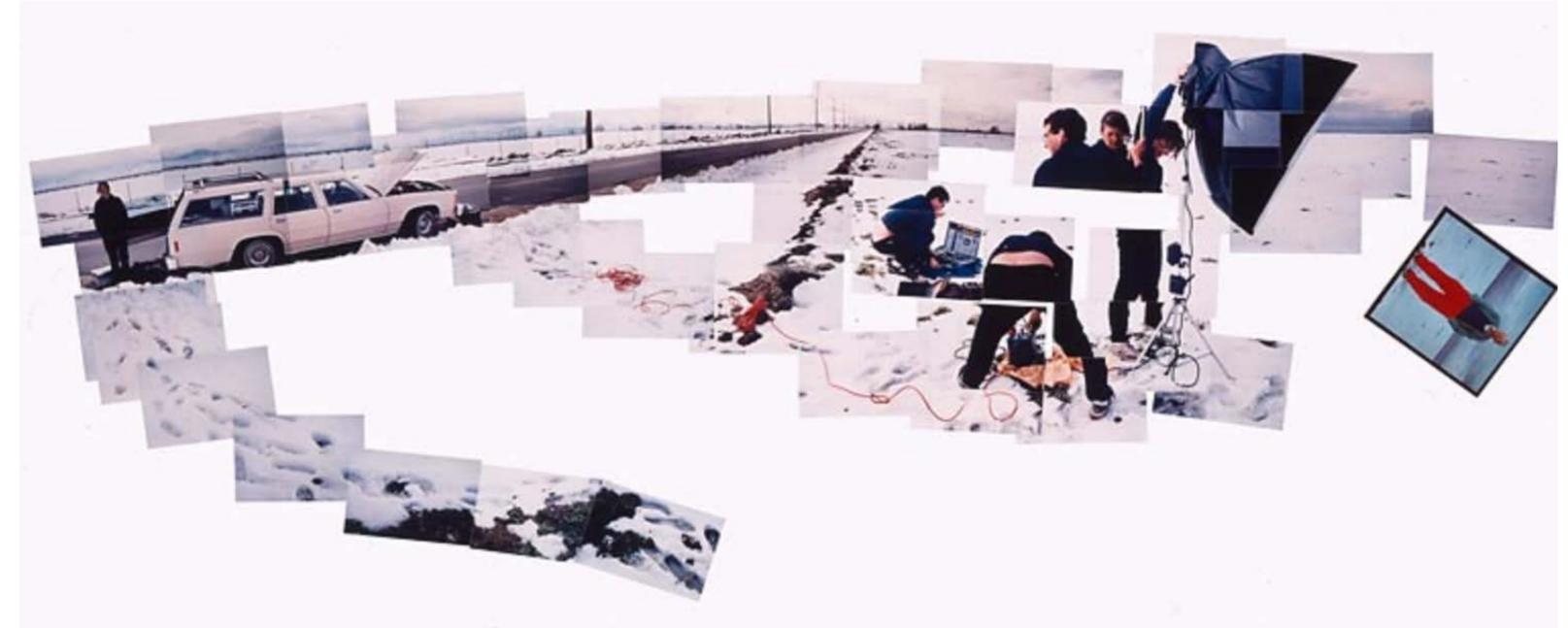


fig. 37: David Hockney, "Photographing Anny Leibovitz while she is photographing me, Mojave Desert", 1983.

fig. 38: Areias, A. Colagens da Fronteira, 2018. Composto de 04 fotografias digitais da autora.



visão implica em movimento que, por sua vez, sugere uma certa passagem temporal. Ainda assim, o que me interessa é essa possibilidade de múltiplos olhares e perspectivas, presente também no trabalho do artista inglês David Hockney (1937) (fig. 37) que frequentemente fazia uso de "uma variedade de pequenas fotos coloridas, tiradas durante determinado período de tempo e de diferentes pontos de vista para criar um trabalho que questionava o momento congelado característico de pinturas tradicionais" (ROSENBLUN, 2007, p. 628).

No caso de Linha., com imagens dispostas lado a lado (fig. 38) quero sugerir a dualidade entre o olhar do que está do lado de cá e o olhar do que está do lado de lá. Isso implica dizer que a fronteira que pode parecer uma linha hegemônica é, de fato, entendida e sentida de diferentes maneiras em diferentes espaços.

Sobre o título, "*Linha*. [l'i.nə p'õ.tu]", lê-se "linha, ponto" e para facilitar a leitura introduzi a sua transcrição fonética correspondente. Nele busco fazer a associação da expressão "*la línea*" - comumente usada pelo comunidade latina para denominar a fronteira - com o estudo da linha e do ponto introduzido por Kandinsky (fig 39). A forma como o artista analisa tais elementos geométricos correspondem, aqui, a uma metáfora da fronteira e das dinâmicas que a circundam:

A tensão concêntrica do ponto encontra-se, assim, destruída; desaparece e dele resulta um ser novo que vive uma vida autônoma submetido a outras leis. É a linha. (KANDINSKY, 1970, p. 58).

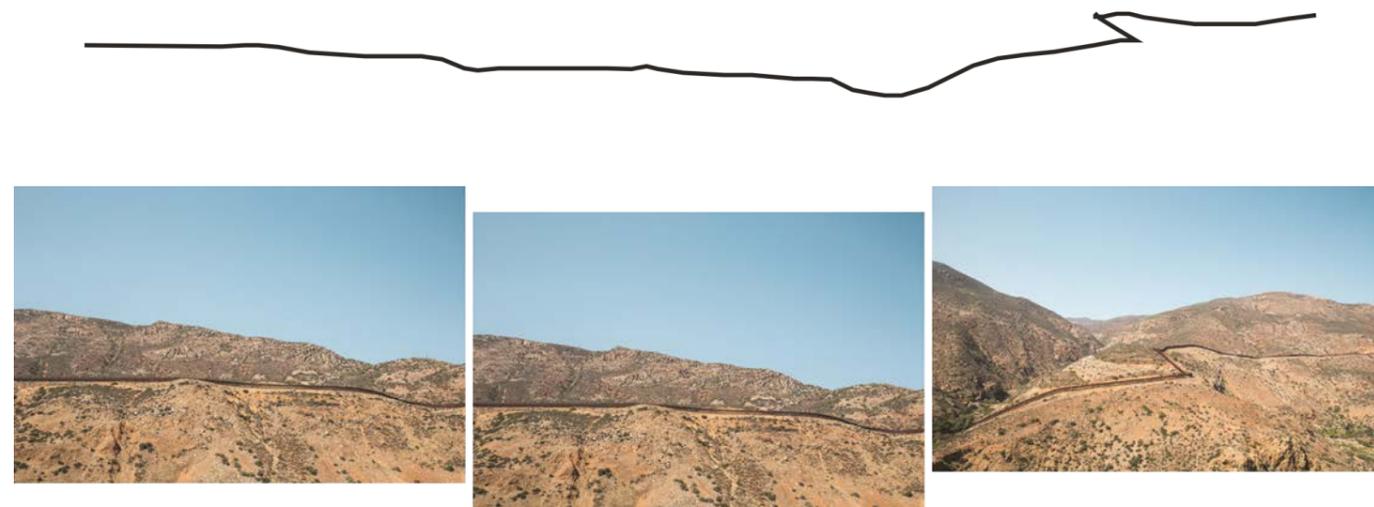


fig. 39: Areias, A. Experimentação visual com colagens da fronteira e linhas gráficas, 2018. Composto de 3 fotografias digitais e um desenho digital da autora.

Finalmente, não vejo essas dimensões da fronteira - o monumento, a burocracia, o sujeitos políticos - como temas isolados mas dentro de uma relação de interdependência. Portanto, o projeto visual é a tentativa de alinhar essas imagens para construir um corpo de fotografias que dialoguem entre si. Assim é um trabalho fotográfico de caráter documental, fundamentalmente composto por múltiplas imagens. Uma série fotográfica pode assumir o formato de uma história visual, uma seqüência fílmica-narrativa linear, a simples repetição de elementos como forma de catalogação e documentação - nos moldes de August Sander ou do casal Becher - ou ainda um conjunto de fotografias de diferentes gêneros e recortes que unidas ganham um terceiro significado.

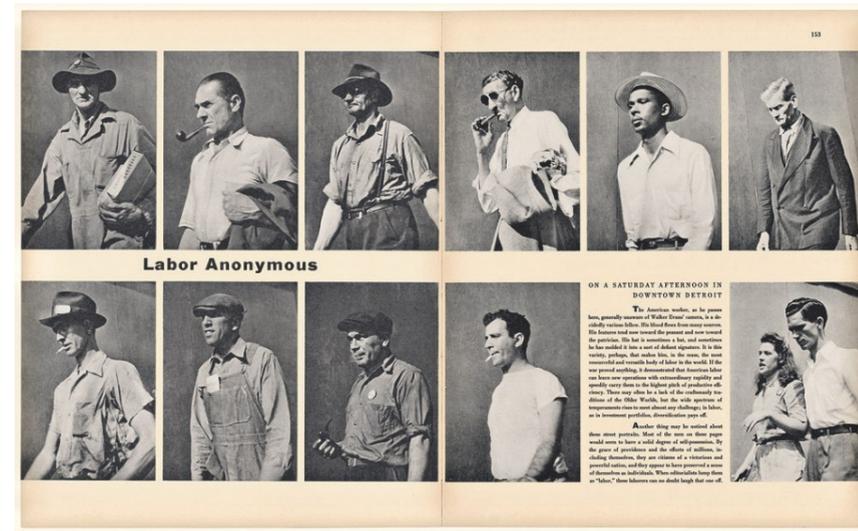
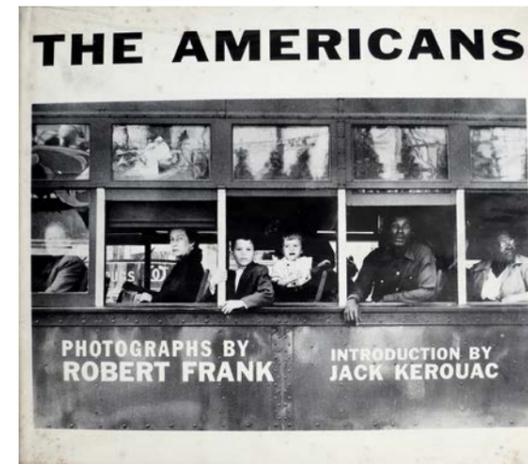
Narrativas documentais no formato de múltiplas imagens - ainda sob a lógica do registro histórico - estão presentes já no primeiro século da história da fotografia, em reportagens como a cobertura do julgamento e execução dos acusados pelo assassinato de presidente americano Abraham Lincoln, em 1865 (ROSENBLUM, 2007, p. 200). Já *photo essays* ou *photo stories* do foto-documentarismo social (fig.40) ganham força a partir de uma relação estreita da imagem fotografada com a imprensa da primeira metade do século XX. Trabalhos notórios do período são *Country Door* (1948) e *Spanish Village* (1951) de W. Eugene Smith (1918-1978), ambos

²²Aproximadamente 45 mil fotos desse período podem ser acessadas pelo site da Biblioteca do Congresso Nacional Americano: <http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=fsa>

²³ Publicado pela primeira vez na França em 1958, e depois nos Estados Unidos em 1959, o livro *Les Américains* de Robert Frank contém 83 fotos e é considerado um marco da fotografia do século XX.

publicados pela revista LIFE (ROSENBLUM, 2007, p. 466). Um dos projetos mais ambiciosos do período entre-guerras aconteceu também nos Estados Unidos, patrocinado pelo FSA - *Farm Security Administration*. Fotógrafos e fotógrafas da FSA²² como Ben Shahn (1898-1969), Dorothea Lange (1895-1965) e Walker Evans (1903-1975) (fig.39) percorreram o interior dos país registrando os efeitos da crise de 1929 produzindo um grande corpo de imagens sobre o tema (ROSENBLUM, 2007, p.366). Na década de 1950 o fotógrafo suíço Robert Frank (1924), apoiado pelo seu mentor Walker Evans (fotógrafo da FSA), e agraciado com a *Guggenheim Fellowship*, percorreu os Estados Unidos e produziu seu mais conhecido trabalho, o foto-ensaio que deu origem ao livro *Les Américains* (1958)²³ (fig.39). Enquanto os primeiros ensaios vinham acompanhados de quantidades substanciais de textos descritivos e legendas que funcionavam para explicar as fotografias ao leitor, ensaios fotográficos contemporâneos frequentemente assumem uma relação mais livre com o texto ou chegam a evitar a palavra escrita por completo.

Os três principais "gêneros" fotográficos presentes em "Linha." - paisagem, retrato, objeto - contam com diferentes elementos "linguísticos" e estrutura mas juntos representam um único tema, as contradições da fronteira.



Para fechar a edição proposta por Noorderbos (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.187) e aproximar as linguagens priorizei elementos técnicos de nitidez, exposição, cor e composição. Uma característica não só desse trabalho como de outras séries fotográficas que já realizei são as cores suaves e claras. Aqui elas não são resultado de um tratamento intenso, mas da combinação da luz disponível e das cores dos próprios ambientes onde fotografei. Penso que esses aspectos formais colaboram para uma narrativa silenciosa e que deixa espaço para o observador entrar e refletir - não é minha intenção criar mais uma narrativa dramática sobre o tema.

Por fim, introduzi imagens de transição para compor uma narrativa e dar fluidez à visualização das imagens impressas para a dissertação (fig. 41). Não considero o formato impresso apresentado aqui como um formato fechado. Por hora, optei por excluir as tomadas de vídeos e os áudios gravados durante as entrevistas mas não descarto a possibilidade de uma articulação das fotos com esse material. Resta também refletir sobre outras possibilidades de circulação das imagens como outros veículos impressos ou espaços expositivos físicos ou virtuais.

fig. 40: Trabalhos fotográficos em série de W. Eugene Smith (Spanish Village, 1951), Robert Frank (The Americans, 1958) e Walker Evans (1946). Citação visual composta de 03 imagens.

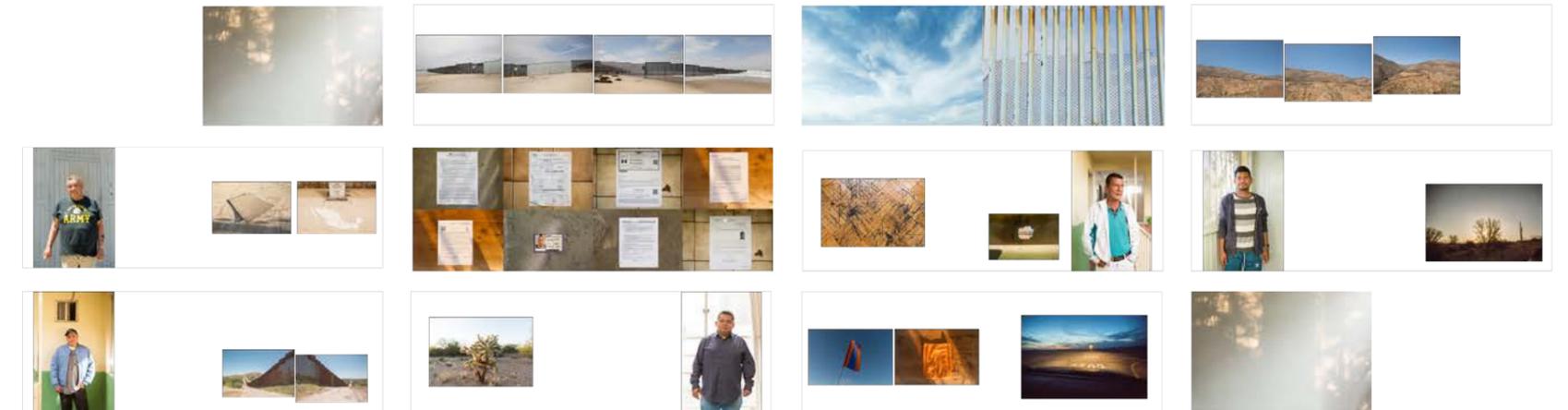
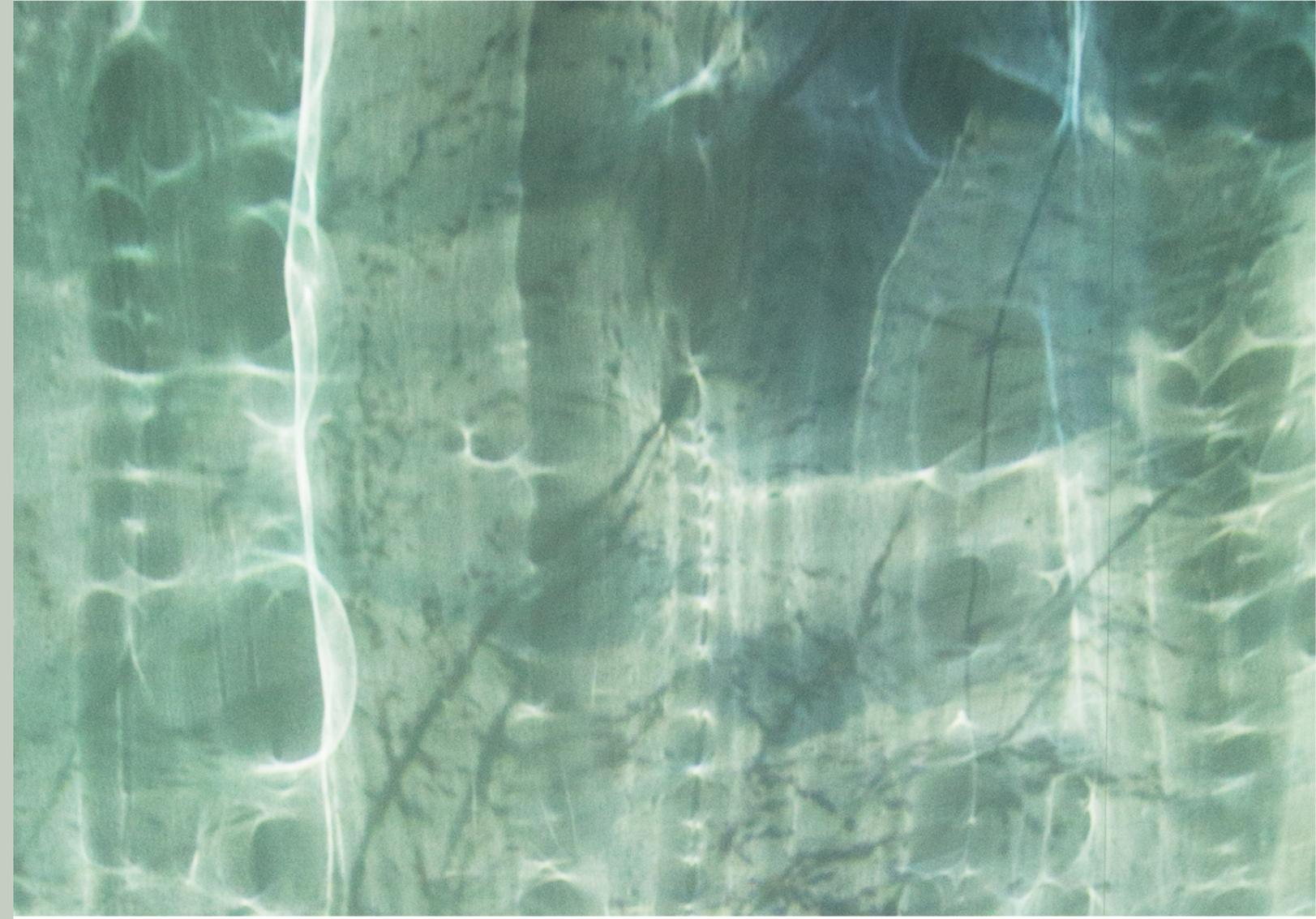
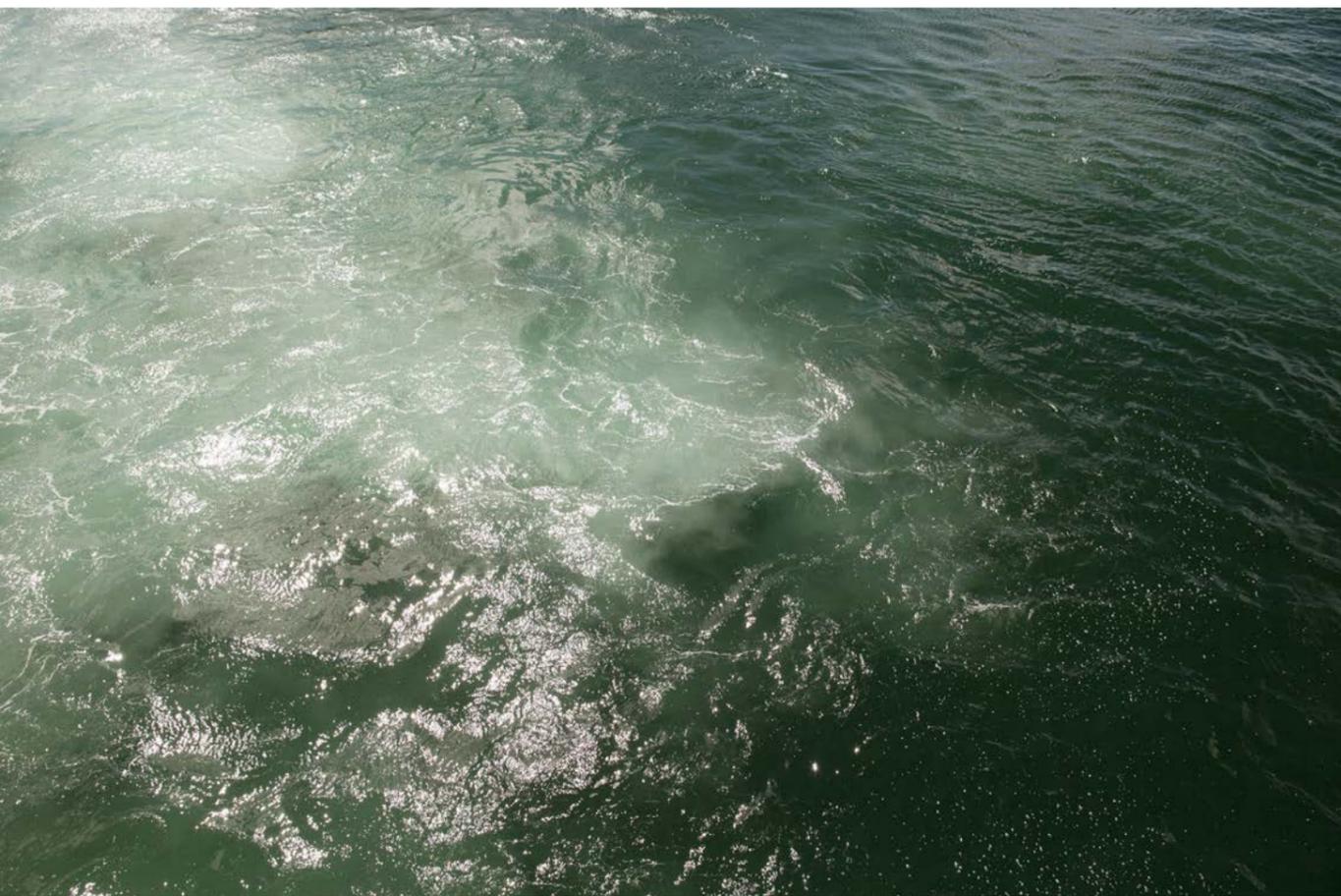


fig. 41: Areias, A. Resumo visual de Linha., 2018. Sequencia final composta de 35 fotografias digitais da autora.



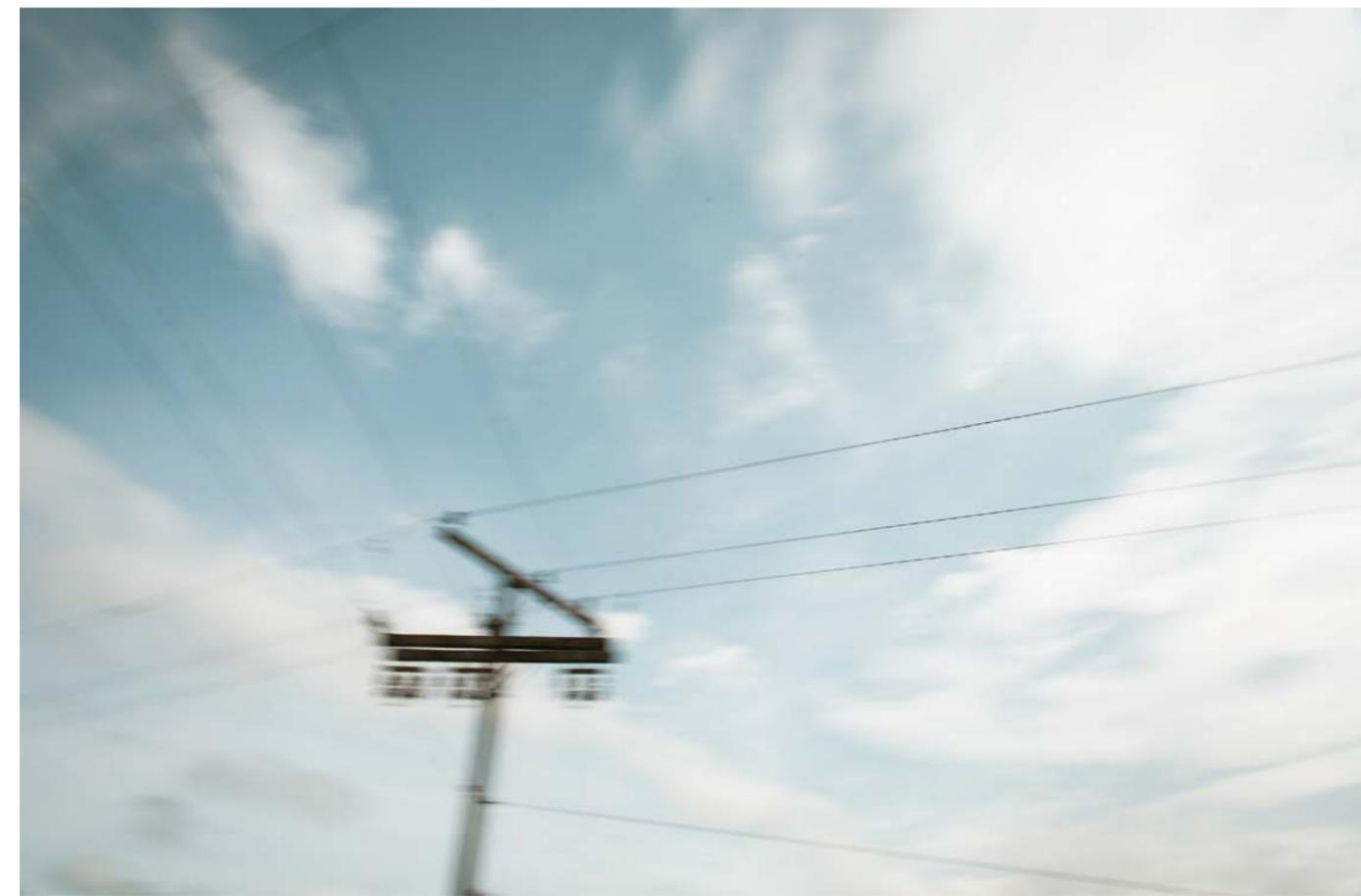






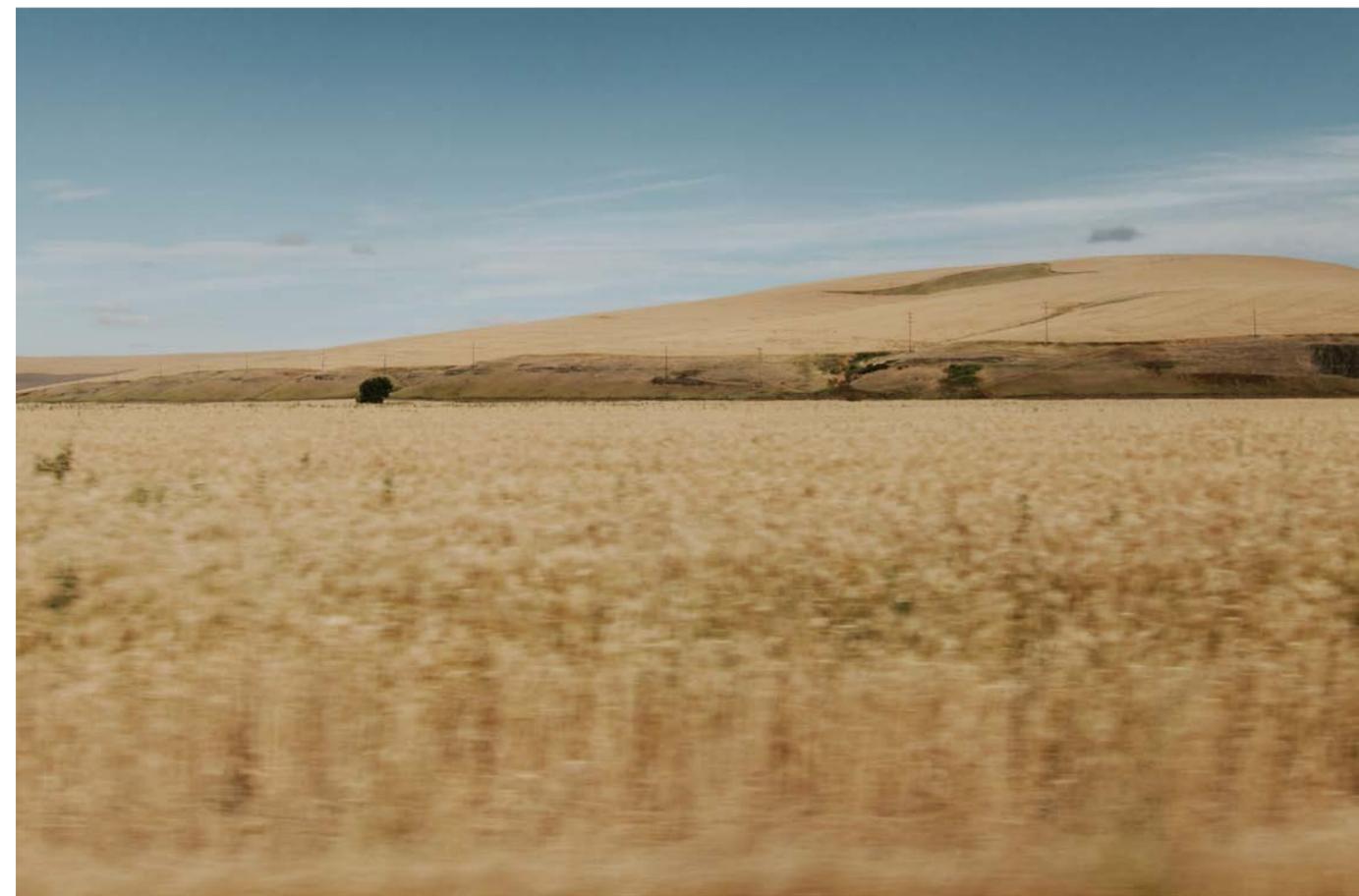


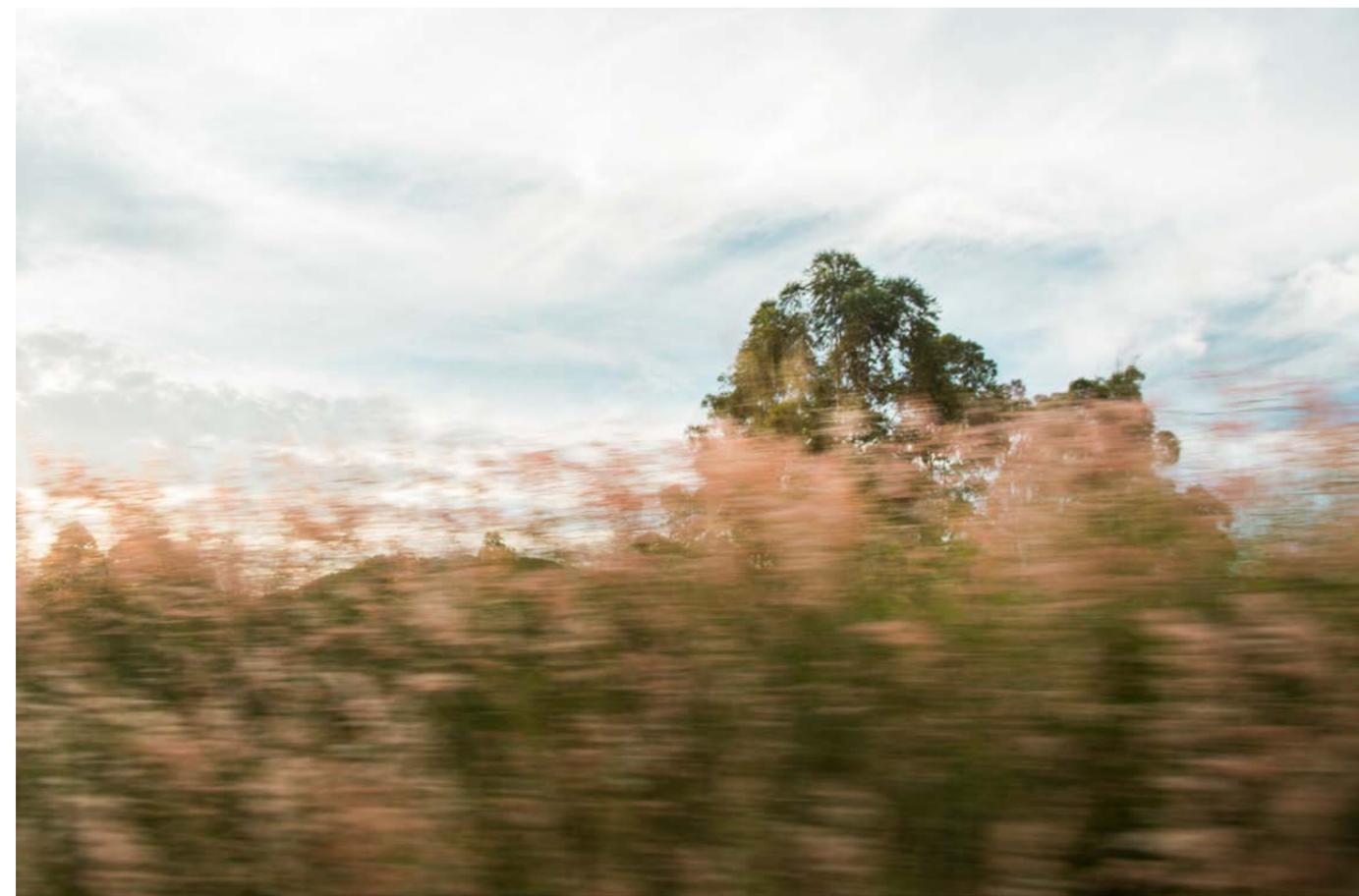
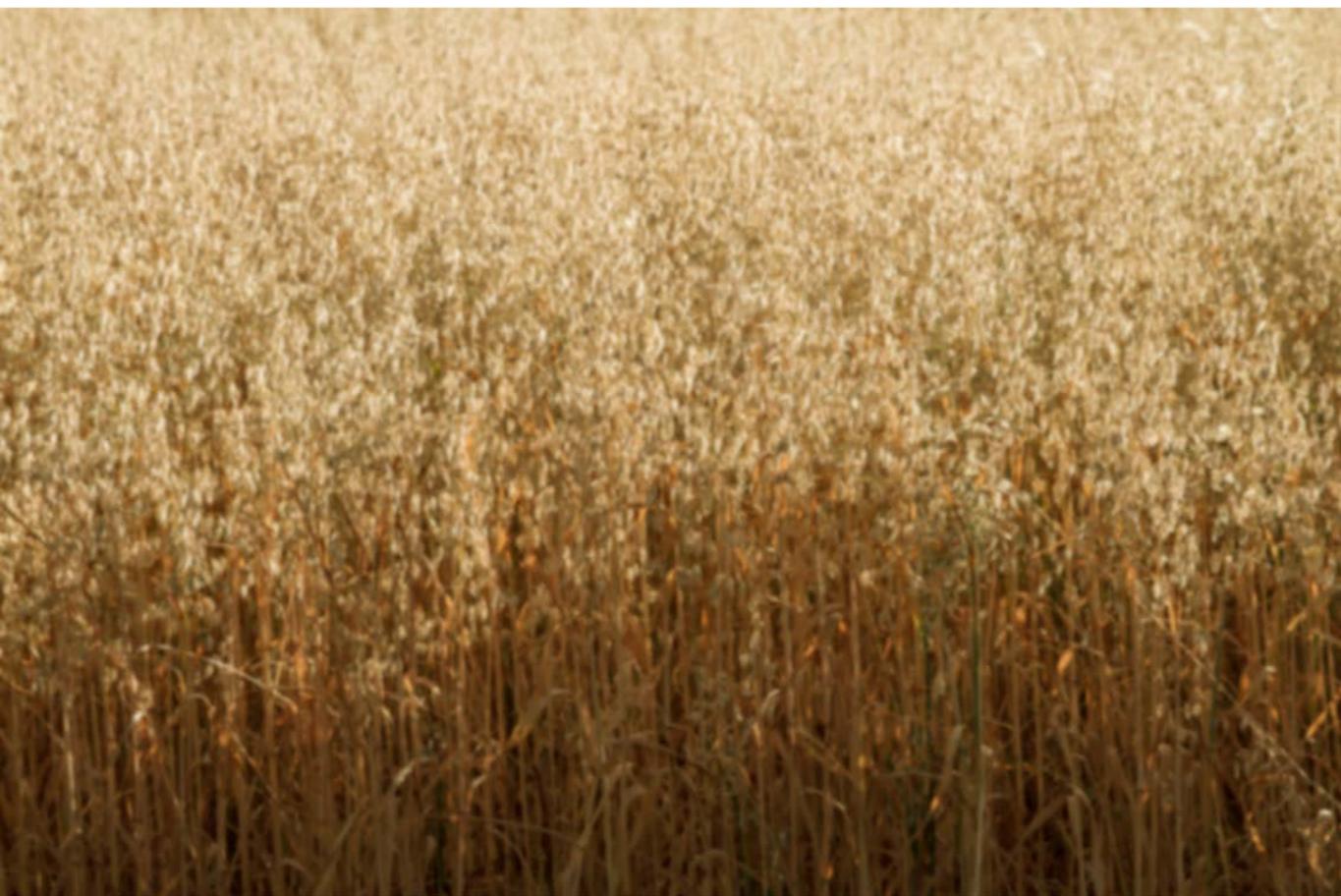






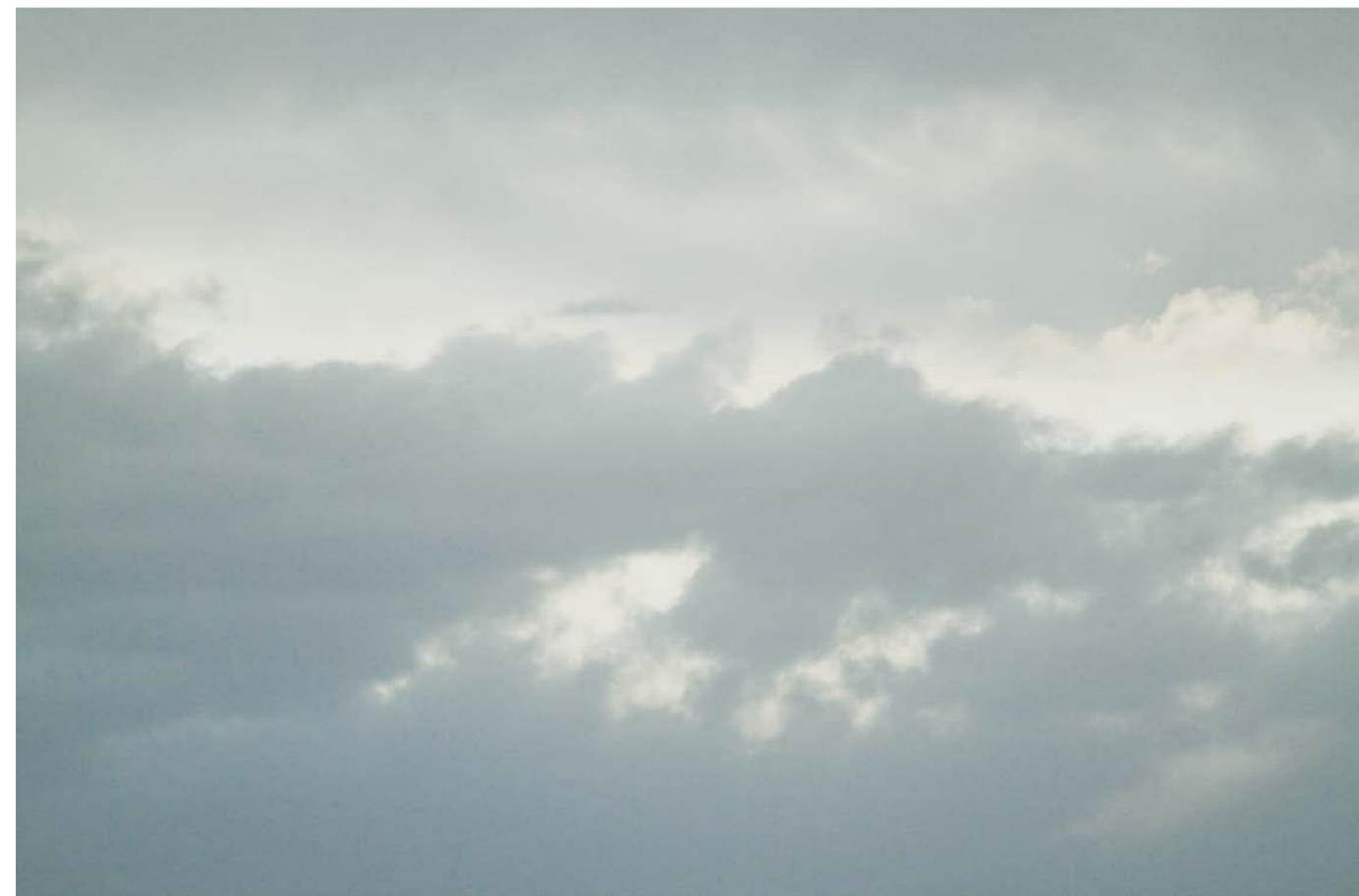














<https://vimeo.com/265312681>

Video instalação composta de 27 imagens

Formato 16:9, full HD

2"40"

Ramificação é a palavra adequada para definir *Is there a "there" there?* Esta video-instalação não seguiu o propósito inicial de construção de um projeto documental mas partiu do mesmo processo de experimentação com o tema amplo de deslocamentos. E, embora tenha adquirido um caráter primordialmente conceitual, as etapas que envolveram seu processo de criação coincidem, em vários momentos, com passos já mencionados da metodologia de Noordenbos, dentre eles o diálogo com referências, impressão e compartilhamento das imagens, análise e reavaliação, reprodução de imagens, conceituação, edição e concepção do formato final.

Quando a viagem para o México e os Estados Unidos foi fechada, quando soube que meu trabalho de campo aconteceria em um curto espaço de tempo, comecei a experimentar com imagens e com o conceito de deslocamentos. Minha intenção era planejar, coletar referências, adiantar o processo. Das muitas varáveis que

um conceito amplo como deslocamentos sugere, a que me chamou a atenção foram os pontos de visão ou perspectiva de um sujeito migrante em estado de trânsito. A questão de partida foi: de que modos a condição de trânsito, deslocamento e incertezas poderia ser retratada por meio de imagens fotográficas?

O primeiro exercício foi olhar para o meu próprio arquivo, para a enorme quantidade de fotos de estrada ou o que chamo de "paisagens de trânsito" que venho acumulando desde 2009, com atenção especial para as viagens que realizei pelo oeste americano. A primeira seleção foi solta e contou com imagens de estrada, paisagens mediadas pelo parabrisa do carro, imagens vagas e sem um preciosismo estético de nitidez e composição, um simples registro errante de paisagens de passagem (fig. 42). As escolhas seguintes se deram por cores, orientação e elementos presentes na composição das fotos (fig. 43 e 44).

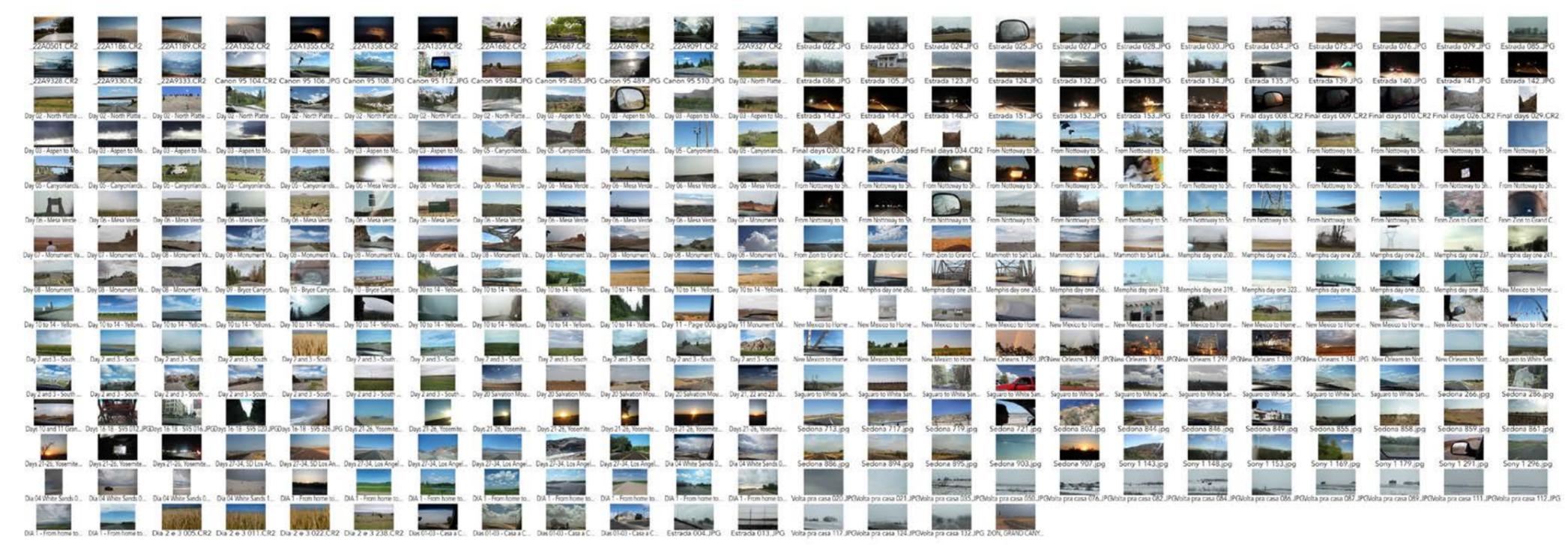


fig. 42: Areias, A. Folha de Contato Paisagens de Trânsito, 2018.

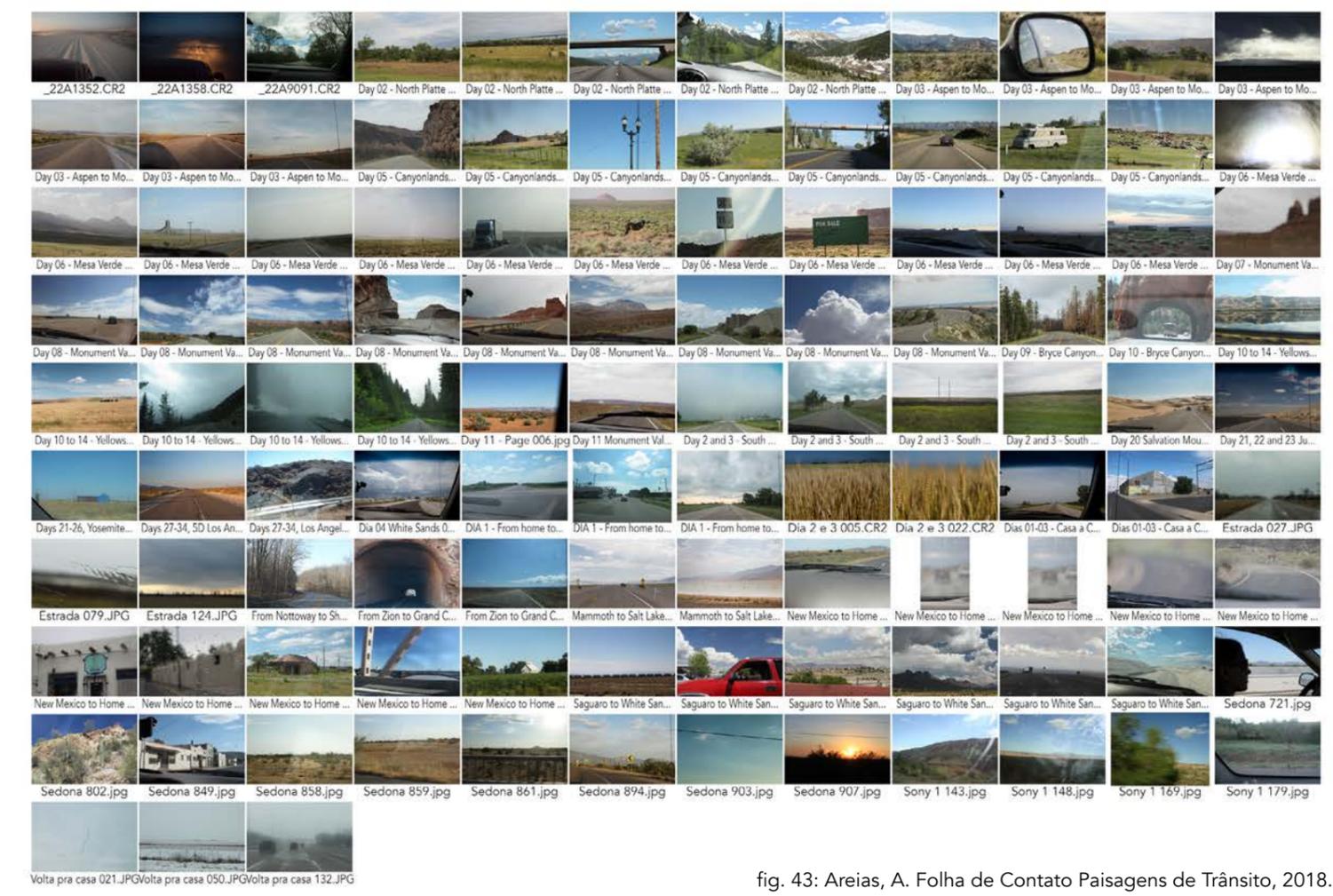


fig. 43: Areias, A. Folha de Contato Paisagens de Trânsito, 2018.

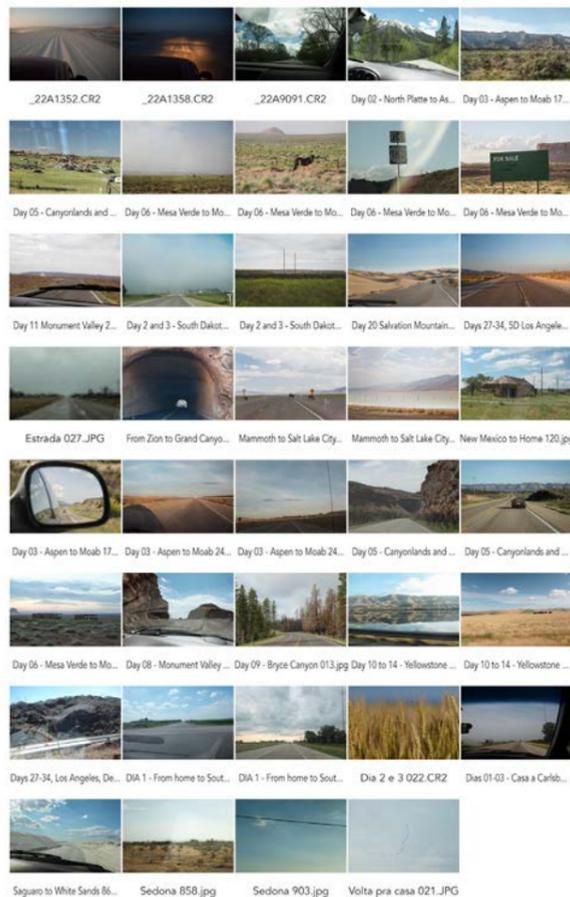


fig. 44: Areias, A. Folha de Contato Paisagens de Trânsito III, 2018.

²⁴ Germaine Krull (1897 – 1985), fotógrafa alemã, foi pioneira da fotomontagem, dos fotolivros e do fotojornalismo. Trabalhou em projetos artísticos e publicitários que incluem, dentre muitos, a ilustração do livro de viagem *Route de Paris à la Méditerranée* (1931), de Paul Morand.

²⁵ Livro publicado em 2010, *American by Car* de Lee Friedlander apresenta uma coleção de quase 200 fotos em formato quadrado, produzidas em um intervalo de de 15 anos ao longo de suas viagens pelos 50 estados americanos.

A primeira sequência para a montagem de um slide show foi composta por um total de 14 fotos, algumas delas dispostas em díptico. O primeiro slide deveria seguir o formato de loop representando uma jornada desgastante e de fim incerto. Nesse momento também decidi pelo formato de uma vídeo instalação. Paralelo à organização do meu próprio arquivo tomei a decisão de replicar o gesto de fotografar da janela do carro e utilizar essa ação como um experimento sobre pontos de vista. Programei uma viagem de carro pela Rodovia Fernão Dias para os dias 30 de março a 01 de abril e com a ajuda de um motorista auxiliar fui fotografando a paisagem de forma errante mas dessa vez como gesto intencional.

Espaços de trânsito, em especial estradas, não são algo novo na história da fotografia, já aparecem em trabalhos como as fotos de viagem de Germaine Krull (1897 – 1985)²⁴ (), passando pelo já citado Robert Frank em *Les Américains* às paisagens "mediadas" pelo carro de Lee Friedlander em *America by Car*²⁵.

Minha preocupação contudo não se prendeu à imagem figurativa mas à ação de fotografar no caminho, de dentro de um carro, da beira da estrada, considerando tanto o ponto de visão quanto o tempo de captação da imagem. Da nova produção selecionei um total de 16 imagens para compor com o grupo anterior (fig 45).

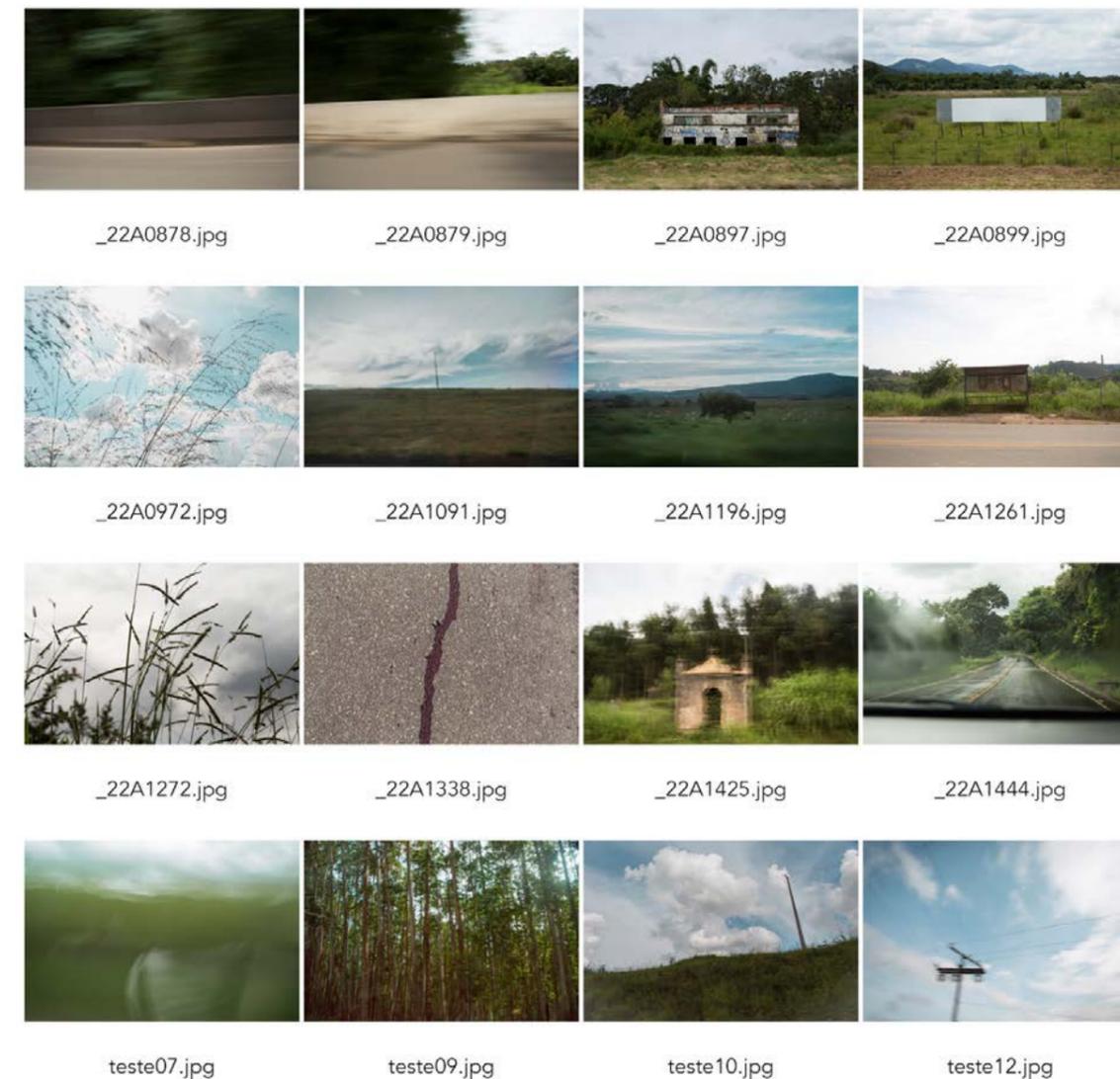


fig. 45: Areias, A. Folha de Contato Experimentação visual Estrada, 2018.

Com as fotos da viagem selecionadas voltei a revistar o arquivo e a repensar a escolha, dessa vez procurando nas fotografias composições e cores que poderiam estabelecer relação e melhor coerência entre as imagens. Essa etapa envolveu o tratamento de algumas fotos para ajuste cromático, a correção da luminosidade, a impressão de 52 imagens para exercícios de comparação e edição além da produção de um segundo PDF com 27 fotos no total. Para o segundo slide também segui o formato de loop, mas dessa vez pensando a sequência como uma passagem temporal do dia para a noite. A segunda edição ainda em estágio primário de investigação foi apresentada em forma de projeção no curso Suportes e Sentidos ministrado por Mariano Klautau²⁶.

A discussão em grupo durante o curso de Klautau - aproximadamente 12 pessoas - girou em torno da necessidade do conceito ser melhor trabalhado nas imagens mas não apontou caminhos específicos a serem seguidos. Mesmo assim, apesar das colocações um tanto vagas, compartilhar o percurso foi importante para a reflexão, retorno à pesquisa e conseqüente virada do trabalho. Recomecei refletindo sobre a experiência da viagem pela rodovia Fernão Dias, o gesto de fotografar de dentro do carro e de fotografar o caminho. Dessa

²⁶ Klautau atua como artista, pesquisador e professor da Universidade da Amazônia. É doutorando em Artes Visuais na ECA/USP e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. O curso Suportes e Sentidos aconteceu entre os dias 10 a 19 de abril no Instituto Moreira Salles - IMS Paulista.

²⁷ Referência a Leon Battista Alberti que escreve em 1435 o *Della Pittura - Sobre Pintura* -. A obra é dividido em três volumes sendo um deles dedicado a diretrizes técnicas para o uso da perspectiva de um olho só, a perspectiva linear em obras de arte. Disponível em <<http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/alberti-leon-battista.htm>> Acesso em 27 out 10 2017.

experiência constatei que a perspectiva na estrada não se limita a um olhar para a frente, para o ponto ou horizonte onde se pretende chegar. No exercício foi possível perceber os diferentes planos que envolvem a visão em deslocamento e que contém, inclusive, a memória do que vai sendo deixado para trás. Ao contrário disso, muitas das primeiras imagens que havia selecionado e as sequências que havia apresentado sugeriam um movimento linear conferido pelas fotos de estrada que convergem a um ponto único no fim do horizonte. Apesar de implicarem um estado de deslocamento essas fotos continuam a convencer um senso de direção que, apesar de incerto, podem convergir a um porto seguro de chegada. Isso se dá porque a imagem da estrada que converge em um único ponto corresponde à perspectiva central/unilocular/linear/albertiana²⁷ do Renascimento (fig. 46) que, por sua vez, pressupõe e estabelece, de acordo com Arlindo Machado, "a existência de um espaço sistemático e racional" (Machado, 2015, p. 74). A autor acrescenta que na perspectiva linear:

Toda a racionalidade da perspectiva unilocular repousa no pressuposto de que as retas do espaço estão condenadas a convergirem todas para um ponto de fuga único, arbitrário, gerador de toda ordem. Esse ponto privilegiado que organiza os dados visuais e que determina a topografia do espaço corresponde, no contracampo da ilusão especular,

ao olho do sujeito que preenche o mundo de sentido. (MACHADO, 2015, p. 83).

Dentro dessa linha de pensamento, associar uma imagem de estrada de perspectiva linear à visão do sujeito migrante é dizer que tal sujeito tem controle da posição em que se encontra, mesmo que essa seja uma posição em movimento. Minha intenção com as imagens, ao contrário, era a de refletir sobre a ideia de que num contexto de imigração, o horizonte nunca é claro e a perspectiva nunca linear, olha-se para todas as direções e a chegada é incerta.

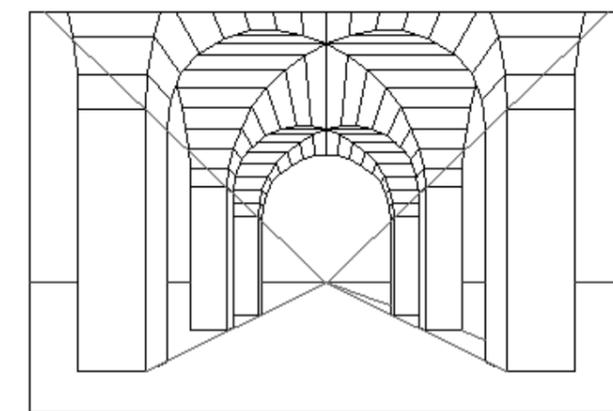


fig. 46: Representação gráfica da perspectiva linear.

Além disso, o migrante não está sujeito à sua própria vontade mas a uma ordem maior e sobre-humana que pode ser regida tanto por questões econômica, de conflito ou por um ou mais Estados-nação.

A artista e ensaísta alemã Hito Steyerl coloca que a perspectiva linear não transforma apenas o espaço mas introduz a noção de um tempo linear, de uma "vista para um futuro calculável" (STEYERL, 2009, p.18). A ideia de um espaço calculável, navegável e previsível permite a visualização de um futuro também calculável, que pode ser antecipado e, portanto, gerenciado. Contudo, no contexto da imigração, a orientação espacial e temporal muda drasticamente, trazendo pontos de fuga divergentes e múltiplas perspectivas. Não há resolução, ponto de fuga e visão clara de passado ou futuro.

Steyerl lembra como J. M. W. Turner questiona a perspectiva linear em suas pinturas introduzindo uma perspectiva do movimento em trabalhos como *The Slave Ship* (1840) (fig 47). Ao fazê-lo o artista "não nega a existência de um horizonte mas torna-o inacessível à percepção do observador" (STEYERL, 2009, p. 21). Em analogia ao trabalho de Turner podemos supor que enquanto o lar é um conceito no horizonte distante, o horizonte, por sua vez, é inacessível ao observador em trânsito. No contexto da imigração, a perspectiva não converge em um único ponto, o horizonte é nebuloso, vago, a perspectiva aponta para todas as direções e a chegada é incerta.



fig. 47: Turner, J. M. W. The Slave Ship, 1840.



fig. 48: Sônia Guggisberg, *Imagens cruzadas*, 2015.



fig. 49: Lampert, Leticia, *Exercícios para perder de vista*, 2017.

Na busca por referências sobre o assunto, dois trabalhos de caráter experimental sobre modos de ver me chamaram a atenção. O primeiro foi a exposição *In Transit* de Sônia Guggisberg. A artista trabalha pensando o movimento. Velocidades e fluxos podem ser observados no borrão das imagens, na névoa e na ausência de contraste das fotos. Dentro da exposição destaque o trabalho *Imagens cruzadas* (2015) (fig 48), uma montagem filmica editada em linhas horizontais onde imagens fotográficas se entre-cruzam em velocidades e movimentos diferentes.

A segunda referência é *Exercícios para perder de vista* (2017) (fig 49) da artista gaúcha Leticia Lampert. A obra está fora do escopo do movimento mas faz uso da poluição e da névoa em fotos de paisagem para instigar o espectador a olhar com atenção, a procurar por um horizonte que não está na imagem.

Ao voltar para a minha série fotográfica procurei por divergências sobre a perspectiva linear e priorizei elementos como vegetação fora de foco, borrões, reflexo, distorções, ângulos inesperados e incomuns, horizontes vagos ou ausentes. Em algumas fotos os elementos do primeiro plano dificultam a visão do plano seguinte, em outras o borrão faz com que diferentes planos se misturem ou deixem de existir, em várias imagens o vidro faz a mediação entre o olho e a paisagem e produz um efeito de mistério. Como referência a Turner introduzi fotos de água à sequência (fig 50).

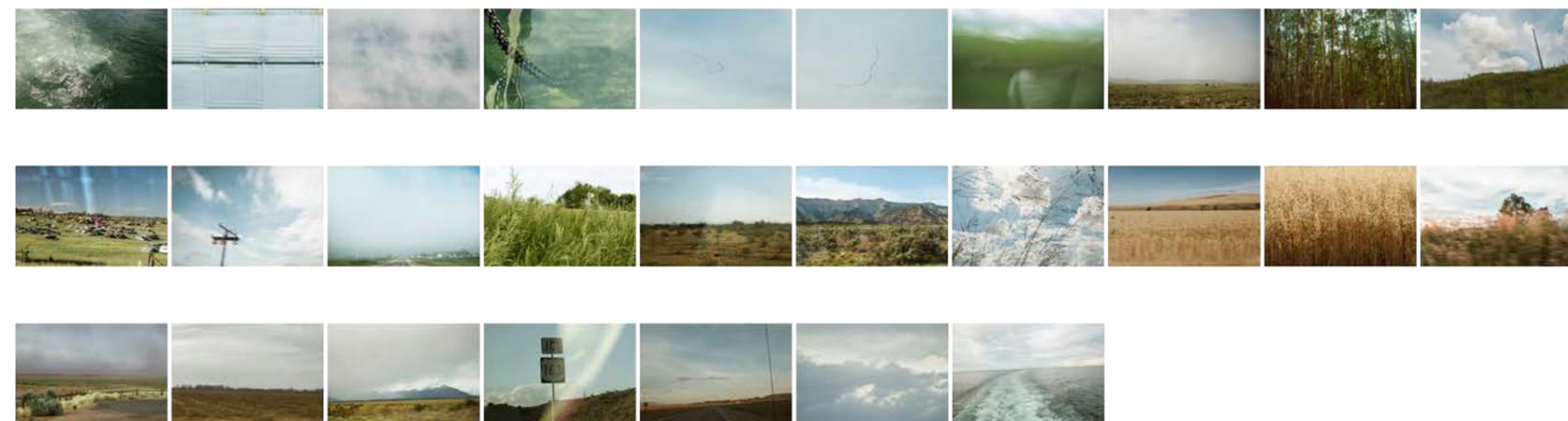


fig. 50: Areias, A. Resumo visual *Is there a "there" there?*, 2018. Sequência final composta de 27 fotografias digitais da autora.

A montagem para a video instalação²⁸ aconteceu em paralelo ao processo de edição das fotos. Abandonei a dualidade dia/noite mas continuei trabalhando possibilidades de articulação entre as imagens para a criação de uma projeção em loop. A cor foi pensada como um elemento gráfico de coesão entre uma foto e outra e teve participação fundamental na escolha das imagens finais.

O título *Is there a "there" there?*²⁹ (Existe um "lar" ali?) partiu da ideia de "ausência de lugar" de origem, de uma ausência de respaldo cultural e desenraizamento histórico. O título em inglês brinca com a frase de Gertrude Stein (1874-1946) "*There's no there there*" chamando atenção para espaços intermediários, vazios e de trânsito. A frase foi originalmente cunhada pela escritora norte americana em seu livro *Everybody's Autobiography* (1937) e refere-se às transformações urbanas ocorridas na sua cidade natal, Oakland, CA. Na frase a palavra "there" toma o lugar da palavra *home* (casa) implicando a ideia de que já não há uma "casa" naquele lugar, de que o espaço está desfigurado e não pode mais ser reconhecido como a terra natal da autora. Atualmente a frase é usada para transmitir uma falta de substância ou veracidade sobre um assunto em discussão. Ao transformá-la em interrogação minha intenção é questionar a própria existência de uma substância, a existência de "casa", terra natal ou o

conceito primário de que existe um lugar de pertencimento. Em resumo, o título ventila a ideia de que o conceito de lar enquanto lugar amado e autêntico pode ser, desde o seu início, um construto. Em um contexto de migração e deslocamento, existe de fato um lugar para se chamar de "lar" quando o lugar de origem oferece precárias condições de vida? Existiria um lugar para pousar com segurança num espaço onde o país anfitrião demonstra-se antipático e hostil?

O resultado final de *Is there a "there" there?*, uma sequência de 27 imagens no formato 16:9, full HD e com duração de 2"40" foi apresentado na exposição coletiva *Off the Radar* (fig. 51 e 52), realizada em Maio de 2018 na Visual Arts Gallery da University of California in San Diego - UCSD, à convite do professor Prof. Brett Stalbaum. A exposição foi resultado de uma década de colaboração entre artistas e pesquisadores do LabCine (Laboratório de Artes Cinematográficas) da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, e dos programas de mestrado *Interdisciplinary Computing and the Arts* (ICAM) e *Speculative Design* da UC San Diego.

A proposta curatorial da Prof.a Dra Jane de Almeida tomou como ponto de partida "o processo de investigação sobre condições de existência e organizações que não são facilmente detectadas pelo radar da institucionalidade, legitimidade e visibilidade" (ART&EDUCATION, 2018). Foi a partir dessa

²⁸ Video *Is There a "there" there?* disponível em <<https://vimeo.com/265312681>> Acesso em 31 mai 2018.

²⁹ O título foi pensado em inglês para atender as diretrizes da exposição *Off The Radar* onde o trabalho foi exposto. A exposição aconteceu na Universidade da Califórnia em San Diego - UCSD, em maio de 2018.



fig. 51: Areias, A. Montagem da Exposição Off the Radar, 2018.

³⁰ Holographic Rear Projection Transparent Screen

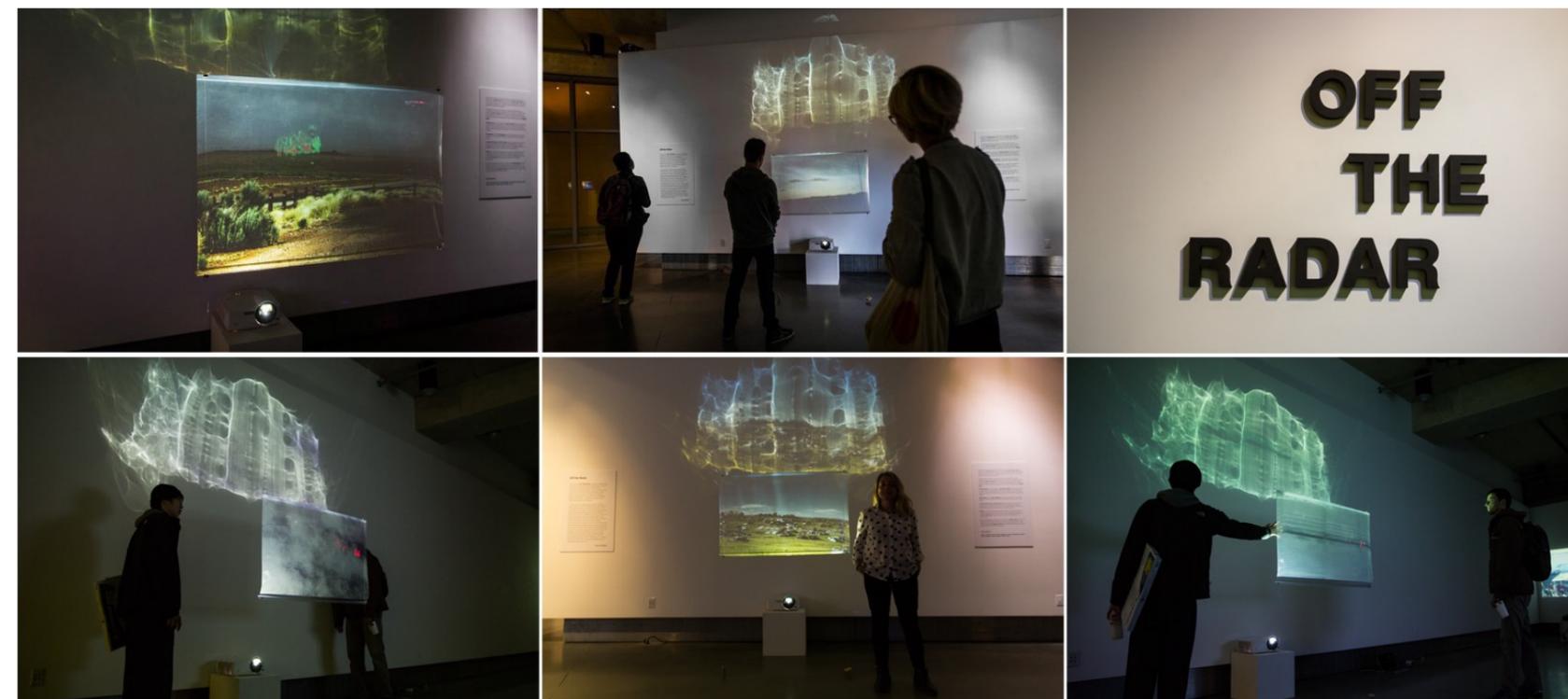
proposta que busquei trabalhar a percepção e senso de desorientação do sujeito migrante. Todavia, o problema que se levantou dos resultados obtidos com a instalação foi em que medida ela se liga ao contexto da imigração. Ao priorizar a percepção do sujeito que olha e tentar criar um senso de desorientação, acabei deixando em segundo plano questões significativas de representação que não estão dadas na imagem. Resta saber se a mesma vídeo instalação pode ganhar novos significados se colocada ao lado de um trabalho de cunho documental de mesmo tema.

Sobre a instalação comecei investigando de que maneira um suporte material poderia completar e contextualizar o princípio de uma perspectiva não linear trabalhado nas fotografias. A partir de algumas referências e considerando os limites do espaço expositivo, optei pela apresentação no formato de projeção. As últimas decisões foram tomadas em conjunto com a curadoria e produção da exposição. Usamos como suporte uma tela de plástico PET³⁰ suspensa por fios de nylon estabilizada com a ajuda de pedras e moldura transparente. O material, incluindo sua aparência e dimensões revelou-se bastante satisfatório. A superfície reflexiva amparou a projeção e ao mesmo tempo criou um duplo, uma imagem distorcida refletida em plano superior na parede localizada atrás da tela.

fig. 52: Areias, A. Abertura da exposição Off the Radar, 2018, Visual Arts Gallery,

Essa configuração de imagem dupla, desalinhada e em movimento sutil colaborou para a criação de um senso de desorientação exigindo do espectador uma extensão do seu campo de visão. Durante a abertura da exposição observei em diversos momentos um certo movimento do espectador pelo espaço ao redor da obra, como numa tentativa de dar sentido à algo que se modifica conforme o tempo e o posicionamento - ou movimento - de quem olha.

De modo geral, mesmo não abordando de forma clara o contexto da imigração, o formato final de *Is there a "there" there?* completou o conceito de desorientação por trás do conjunto das imagens. No espaço expositivo foi possível estender o campo óptico para além da projeção, criando uma segunda perspectiva ainda mais distorcida, confusa e de sonho.



fotografia documental [conceitual]

Ao memorial de percurso das séries fotográficas acrescento a reflexão sobre o uso do termo "conceitual" no contexto da fotografia documental. Tal reflexão esteve presente desde o início na pesquisa mas, assim como outras etapas do processo, também se deslocou - ou foi deslocada - e ganhou nova dimensão ao dialogar com a produção de imagens. Contudo, não considero esse capítulo como um complemento teórico que pretende validar ou dar sentido à série de fotos e sim como um texto que me fez enxergar possibilidades de articulação ao longo da produção prática e que sugere condições interpretativas para uma fotografia documental contemporânea.

Estudando o método de Noordenbos, um dos pontos que me chamou a atenção foi a junção dos termos

documental e conceitual em uma única expressão, a "fotografia documental conceitual". Ora ativa no campo da fotografia documental, ora da arte, a ideia de uma fotografia documental conceitual é responsável por alargar fronteiras mas também por gerar uma série de embates e desconfortos entre as duas áreas do conhecimento. A simples investigação dos termos isolados nos oferece pistas sobre a complexidade dessa junção, ou seja, para o *Oxford English Dictionary*, documental/documentário³¹ diz respeito ao factual, que fornece evidências, o que é dado por meio de provas. Conceitual, por sua vez, é "proveniente de" ou relacionado a conceitos e concepções mentais.

Para as imagens fotográficas a diferença, de um modo geral, está no campo da percepção, isto é, enquanto no

³¹As referências de língua inglesa consultadas nessa pesquisa usam o termo *documentary photography* ou *conceptual documentary*. Na tradução optamos pelo termo "fotografia documental conceitual" e sua forma mais abreviada "documental conceitual" uma vez que, no Brasil, "documentário" está diretamente associado à produção cinematográfica e audiovisual de caráter documental.

documental o fato está dado, é visível, no conceitual o fato está implícito mas freqüentemente velado. Para a fotografia isso implica dizer que o documental pressupõe objetividade e toma como base a preservação de fatos reais enquanto o conceitual fundamenta-se no subjetivo, passível de interpretação. Ambos permeiam a história da fotografia com diferentes graus de intensidade.

Proponho, portanto, uma breve revisão histórica de algumas práticas fotográficas documentais e conceituais tradicionalmente consagradas que se desenvolveram até os anos de 1970-1980. Adoto esse recorte temporal em função do surgimento da Arte Conceitual na década de 1960 levando também em consideração algumas ramificações do movimento que adentraram as décadas seguintes proporcionando a atualização de uma fotografia documental contemporânea híbrida e bastante diversa.

1. Fotografia: Imagem [Documento] de Múltiplos Sentidos

Destaco, em primeiro lugar, o significado do termo documental e sua relação com a imagem fotográfica. O *Thames & Hudson Dictionary of Photography* define a fotografia documental como sendo:

Qualquer fotografia que constitui um registro visual. O termo pode se referir a imagens feitas com um propósito

crítico ou didático, cujo objetivo é documentar um estudo de caso, mas que pode ser considerado como tendo um valor estético que vai além de sua função documental. Mais especificamente, o termo refere-se a uma abordagem particular que emergiu no século XX, tipificado por convenções formais como clareza, frontalidade, imagens centradas, poses estáticas, e um engajamento com a realidade motivado por questões políticas e sociais. (HERSCHDORFER, 2015, p. 132, tradução nossa).

A definição que a princípio parece evasiva oferece dois caminhos diferentes para o entendimento da fotografia documental. O primeiro diz respeito a um certo “valor documental” atribuído a qualquer fotografia e que varia de acordo com o contexto; o segundo aponta para um tipo de fotografia, o foto-documentarismo, classificado a partir de convenções éticas e formais específicas. A lógica do primeiro, o valor documental, precede e impulsiona o surgimento do segundo, a fotografia documental enquanto gênero fotográfico. Alguns fatores que ligam a fotografia a noções de “evidência histórica”, “prova”, “fato”, “registro do real” precedem o próprio surgimento do meio. Beaumont Newhall (1949), em seu clássico *The History of Photography: from 1839 to the present day*, chama a atenção para o fato de que a fotografia, enquanto um modo de ver objetivo, surge muito antes da imagem ser captada em um meio qualquer:

Imagens provenientes da câmera são possíveis desde a Renascença. Artistas recorreram à matemática e à ótica como ferramentas para resolverem problemas de perspectiva e encontraram no fenômeno da câmera obscura

(literalmente “quarto escuro”) a ajuda mecânica de máximo valor. (NEWHALL, 1949, p. 09, tradução nossa)

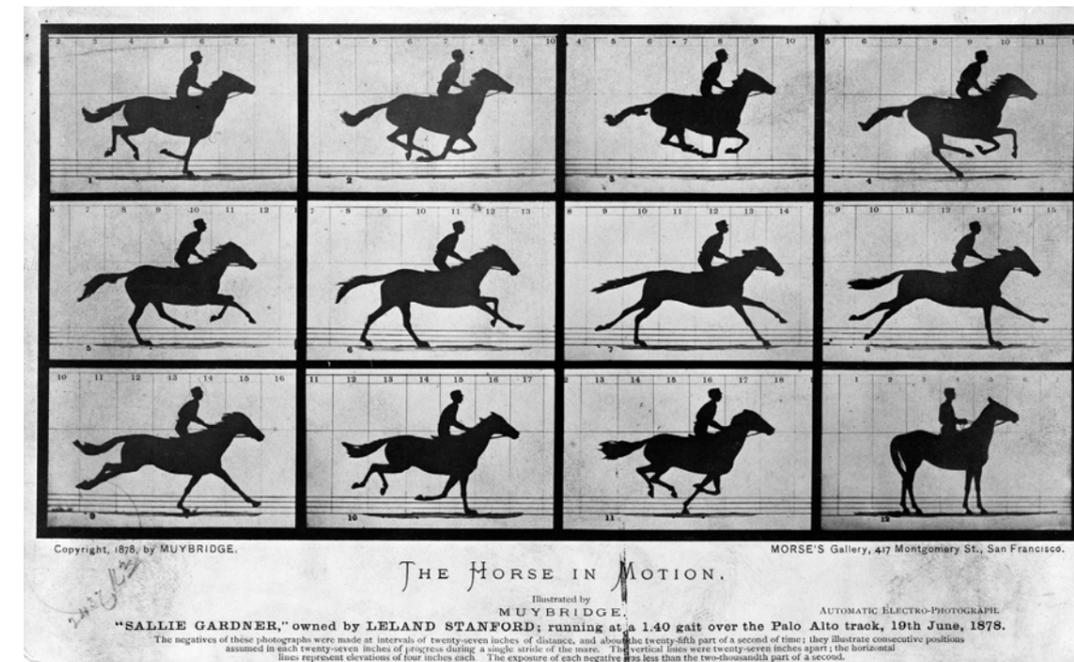


fig. 53: Muybrigde, Eadweard, *The Horse in Motion*, 1878

Da mesma forma o pensamento positivista que atribuiu objetividade e confiança ao aparato técnico da câmera obscura legitimou os dispositivos químicos responsáveis por uma fixação supostamente autônoma da imagem fotográfica. William Henry Fox Talbot usa na introdução de seu livro *Pencil of Nature* (TALBOT, 1844, p. 01), expressões como "simples ação da luz sobre papel sensível", "formado e representado por apenas por meios ópticos e químicos", "impresso pelas mãos da Natureza" para enfatizar a objetividade do meio fotográfico e separá-lo da arte do desenho, considerada ofício menor por estar subjugada à ação humana. A foto, pelo contrário, é vista desde o seu surgimento como meio transparente que, pela ação da luz, produz evidência daquilo que ali esteve.

A lógica refletida na imagem fotográfica em seu primeiro século é a lógica da indexicalidade, prova concreta de que determinado momento, espaço ou pessoa aconteceram ou existiram. Tanto Naomi Rosenblum (2007, p.248) como André Roiullé (2009, p.39) apontam ainda para como os fenômenos da sociedade industrial e o interesse científico pela imagem fotográfica impulsionaram o desenvolvimento de novos aparatos, o aperfeiçoamento da técnica, a conquista da imagem precisa e - de especial importância para a estética da fotografia documental - o triunfo do instantâneo³². Segundo Cláudia Linhares Sanz (2014), o trabalho mais conhecido sobre o instantâneo, o estudo do movimento

³² Apesar da consolidação do instantâneo como estética do fotográfico, outras formas de representação do tempo foram e continuam sendo exploradas por fotógrafos e artistas do meio. Sobre esse assunto ver Entler (2007).

dos cavalos realizado pelo inglês Eadweard Muybridge (fig.53), apresentou ao mundo:

Prova irrefutável de que, em dado momento do galope, os animais tiravam por completo suas patas do solo. Elas **provaram** que tanto cientistas quanto artistas poderiam estar equivocados em suas análises acerca do movimento do cavalo. Revelaram, assim, o poderoso **acesso à realidade** que o instante fotográfico poderia oferecer. (SANZ, 2014, p. 451, grifo nosso).

Prova, revelação, acesso à realidade, a autenticidade implícita na imagem instantânea, essas são ideias que fortaleceram o valor documental da foto e serviram de base para a consolidação do estilo documental. O gênero que desponta no final do século XIX, ganha força no início do século XX através do trabalho como o do fotógrafo e repórter policial Jacob A. Riis (1849 - 1914) (fig. 54), do fotógrafo e também sociólogo Lewis W. Hine (1874-1940) (fig. 55) e do fotógrafo August Sander (1876-1964) (fig. 56) para firma-se na década de 1930 com projetos já citados como a documentação social patrocinada pelo Farm Security Administration, durante a Grande Depressão americana³³ através de nomes como Dorothea Lange (fig 57) e Walker Evans (ROSENBLUM, 2007, p.366). Se a fotografia-documento do século XIX servia para informar, mostrar o mundo tal como ele era e provar a existência de algo, o foto-documentarismo, agora imbuído de um



fig. 54: Riis, Jacob A., *Bandit's Roots*, fotografia do livro *How the other half lives*, 1888.



fig. 55: Hine, L. W. Fotografia do livro *Children at work*, 1908-1918.



fig. 56: Sanders, A. *Blacksmiths* 1926.



fig. 57: Dorothea Lange, *Japanese American Children Pledging Allegiance*, 1942.

caráter ativista, deveria ir além: não só “dar a conhecer”, mas sensibilizar o observador para as questões sociais representadas na foto, aliando uma “organização pictorial lúcida com ardente compromisso por questões humanistas” (ROSENBLUM, 2007, p.341). É dentro dessa linha de pensamento que o historiador Newhall, em defesa de uma especificidade do meio fotográfico, usa a combinação “transmitir + persuadir + convencer” (NEWHALL,1949, p.167) para caracterizar a estética da fotografia documental, a imagem que apresenta, ao mesmo tempo, veracidade e plasticidade.

A trajetória histórica do estilo documental é marcada por embates e não é minha intenção esgotá-los. Por ora destaco que o papel da fotografia enquanto documento não foi aceito por todos. Práticas diversas coexistiram desde o princípio e fotógrafos como David Octavius Hill, Robert Adamson, Gustave Le Gray, Nadar, Antoine Samuel Adam Salomon, Julia Cameron³⁴, entre outros, esforçaram-se, ainda no século XIX, para conferir qualidades artísticas da pintura à fotografia. Da mesma forma, na virada do século, o movimento pictorialista tentou romper com a precisão da imagem fotográfica e com a sua função utilitarista de registro/documento introduzindo técnicas manuais também provenientes da pintura no processo de produção da imagem fotográfica (ROSENBLUM, 2007, p.297). Em oposição, a fotografia documental cunhou um estilo próprio, confiante das

³³ Aproximadamente 45 mil fotos desse período podem ser acessadas pelo site da Biblioteca do Congresso Nacional Americano. Disponível em de [http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=fsa] Acesso em [25 de abr, 2017].

³⁴ Sobre esse assunto ver Annateresa Fabris (2008). A autora desenvolve um trabalho extenso sobre a relação entre a fotografia e as artes plásticas, sobre a herança artística claramente presente nos primeiros trabalhos com fotografia do século XIX bem como a recusa de artistas em aceitar a “arte mecânica” da foto como meio genuíno de expressão da arte.

qualidades de nitidez, imparcialidade e veracidade da foto. Enquadrar, portanto, uma fotografia dentro do estilo documental, significava assumir a ausência de qualquer manipulação produzida ou não em laboratório. A fotografia documental deveria representar a experiência em primeira mão, de forma fiel e direta. Essa suposta transparência da foto, ou seja, a indexalidade da imagem, propriedade não compartilhável com a pintura ou o desenho foi qualidade importante para o desenvolvimento de uma teoria formalista da fotografia que, como aponta a professora de história da arte da Universidade de Westminster, Lucy Soutter, começou a ser desenvolvida por Beaumont Newhall e atingiu seu apogeu na década de 1960 quando John Szarkowski assumiu a função de diretor do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna - MoMA, New York, (SOUTTER, 1999).

Paradoxalmente, o caráter formalista do meio fotográfico, ao combinar regras formais de clareza, frontalidade, imagens centradas e poses estáticas ao engajamento do fotógrafo com a realidade, introduziu no fazer fotográfico a noção de autoria. Aqui duas lógicas antagônicas se somam: sem abandonar seu caráter indexical, a foto passou a ser vista ao mesmo tempo como produto do olhar do fotógrafo e produto da máquina/câmera. A expressão do "instante decisivo" usada por Henri-Cartier Bresson (fig 58) exemplifica essa ideia de que "o que o olho faz é encontrar e focar o assunto particular dentro da massa da realidade: o que a câmara faz é simplesmente registrar em filme as decisões tomadas pelo olho". (CARTIER-BRESSON, 1952). Rouillé traduz

essa busca pelo instante decisivo como uma crença de que a realidade contém uma verdade que está para ser encontrada, uma "expressão completa da realidade variável e múltipla" que "pode ser acessada através de certos sinais e fatos aparentes, que o fotógrafo tem como papel revelar e absorver" (ROUILLÉ, 2009, p.132).

A fotografia documental teceu, ao longo do século XX, uma relação íntima com os meios impressos. Sua lógica também foi largamente adotada pelo jornalismo televisivo e pela publicidade (ROSENBLUM, 2007, p.384), despertando questões concernentes ao caráter ideológico da imagem. A dúvida sobre a imparcialidade das imagens documentais é uma discussão que se somou, ao longo dos anos, à temas como os meios de vinculação da foto, a participação do referente e a recepção por parte do observador. Rouillé aponta que esse período de desconfiança foi caracterizado por uma "perda do elo com o mundo" (ROUILLÉ, 2009, p. 137) refletida com maior intensidade na produção fotográfica documental da segunda metade do século XX, em trabalhos como o de Robert Frank (1924), e o seu já citado *Les Américains* (1958 (fig. 59)). Para Rouillé, desconectar-se do mundo significa, para a fotografia, uma mudança do foco no referente - do mundo dado - para a escrita fotográfica - ou o que o autor chama de fotografia expressão:

A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à da fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados de coisas e que sua tarefa é extrair-lo das aparências. [na fotografia-expressão] A uniformidade da

visão interior extinguiu-se em prol da diversidade e da autoridade de uma visão indireta livre. (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

Para Sara Meister, escritora e atual curadora do departamento de fotografia do MoMA, a mudança de paradigmas converteu-se em uma heterogeneidade de trabalhos de diferentes formas e estilos e cunhou a base para um período de experimentações dos próprios fotógrafos com o meio fotográfico (MEISTER, 2015). Isso resultou, inclusive, na presença de um certo caráter conceitual - o banal, resistência a uma estética formal da fotografia - em trabalhos de fotógrafos como Garry Winogrand (1928-1984) (fig 60) e Lee Friedlander (1934) (fig 61).

Esse caráter experimental é sentido também em trabalhos latino-americanos. Destaco a obra de Cláudia Andujar (1931) (fig 62), fotógrafa brasileira nascida na Suíça que começou produzindo reportagens fotográficas para revistas como Realidade, Life, Fortune e Aperture e cunhou uma história pessoal de ativismo e envolvimento com a Amazônia Brasileira e o povo ianomâmi. Andujar foi contemplada duas vezes com a bolsa da Fundação Guggenheim, a primeira vez em 1972 e a segunda em 1974 (a mesma bolsa ofertada a Robert Frank em 1955 e que viabilizou a produção do livro *Les Américains*). É claro no trabalho da fotógrafa um trânsito e deslocamento entre o fotojornalismo e a fotografia experimental. Stuart Franklin, fotógrafo documentarista e ex-presidente da agência Magnum aponta, por exemplo, que no livro *Amazônia* (1978) Andujar "abre caminho

para narrativas metafísicas" ao fazer uso de longa exposição para materializar em imagem a narrativa dos indígenas sobre o retorno após o transe xamântico (FRANKLIN, 2016, p. 184). Já na foto URIHI-A (Nossa floresta, nos lar), trabalho de 1976, o caráter experimental do trabalho de Andujar é percebido no uso do filme infravermelho que confere à floresta uma cor sangüínea que, segundo o fotógrafo e curador Eder Chiodetto, remete ao conflito entre culturas e "ao embate entre a natureza e a ação do homem, pois cria a metáfora da Amazônia em chamas"(CHIODETTO, 2013, p.42).

Desfoque, proximidade, grande angular, acaso, enunciação, quebra da perspectiva linear são algumas das características estéticas desse novo modo de ver e de mostrar o mundo através da fotografia, em especial da fotografia documental do período. Todavia, a abordagem conceitual desses trabalhos não pode ser confundida com a Arte Conceitual que desponta na década de 1960 como movimento autônomo e que empresta à fotografia uma outra dimensão artística da qual abordaremos a seguir.



fig. 58 Cartier-Breson, Henri. Citação visual composta de 3 fotografias.



fig. 59 Frank, Robert. Seleção de fotos do livro The Americans, 1958.



fig. 60 Winogrand, Garry. Citação visual composta de 2 fotografias.



fig. 61 Friedlander, Lee. Citação visual composta de 2 fotografias.



fig. 62 Andujar, C. Fotos do livro Amazônia, 1978 e URIHI-A, 1976, fotografia feita com o uso de filme infravermelho.

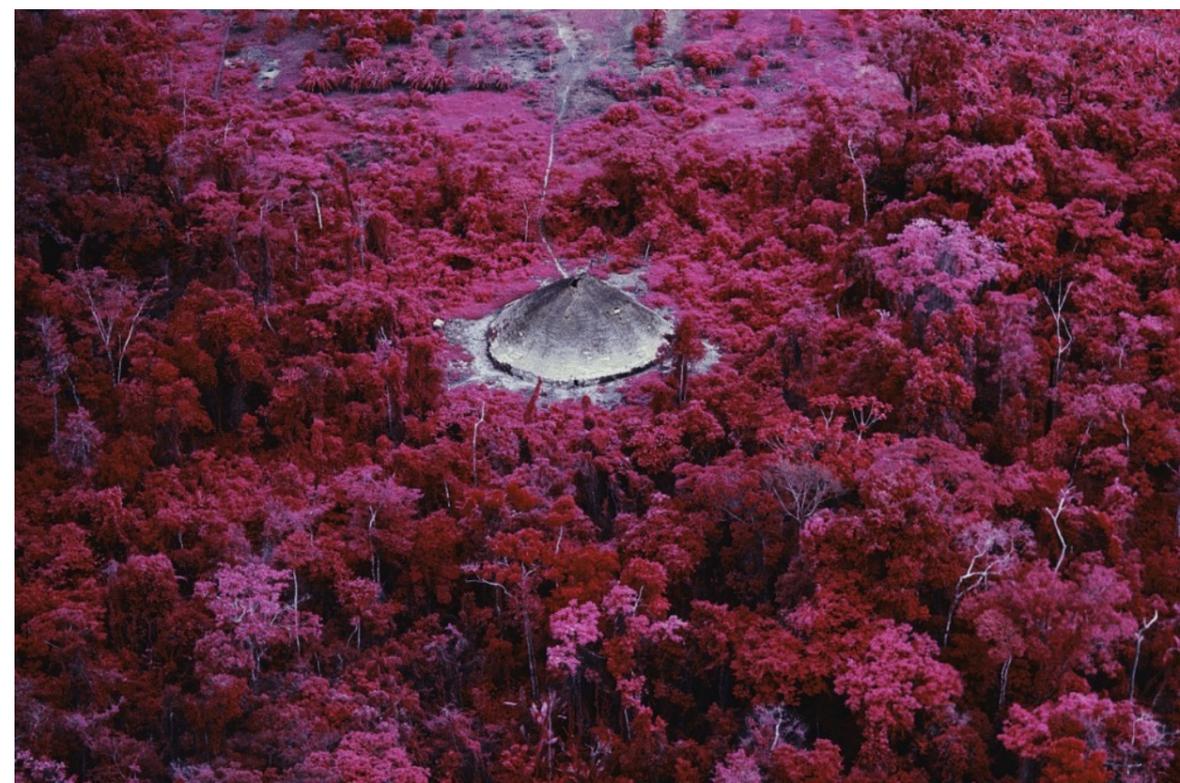
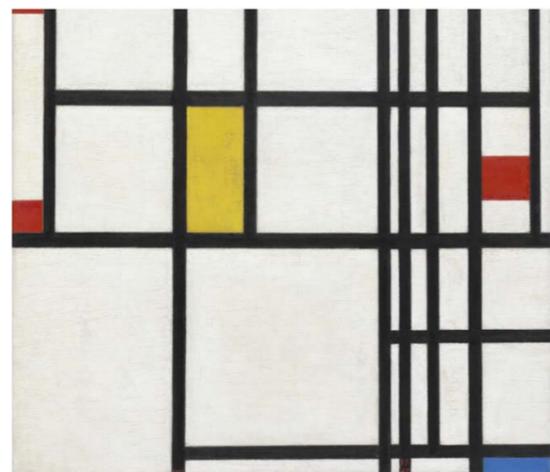
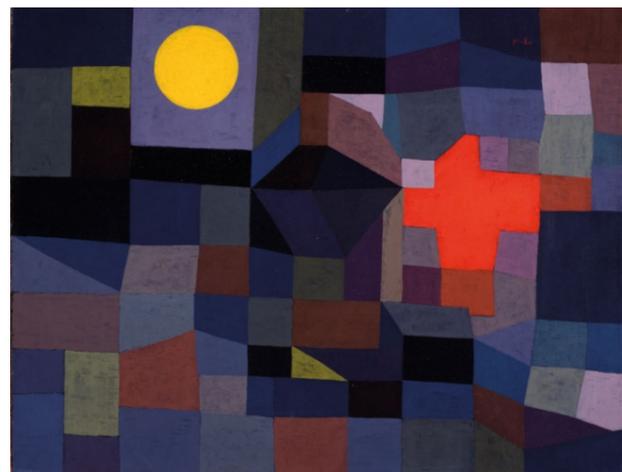
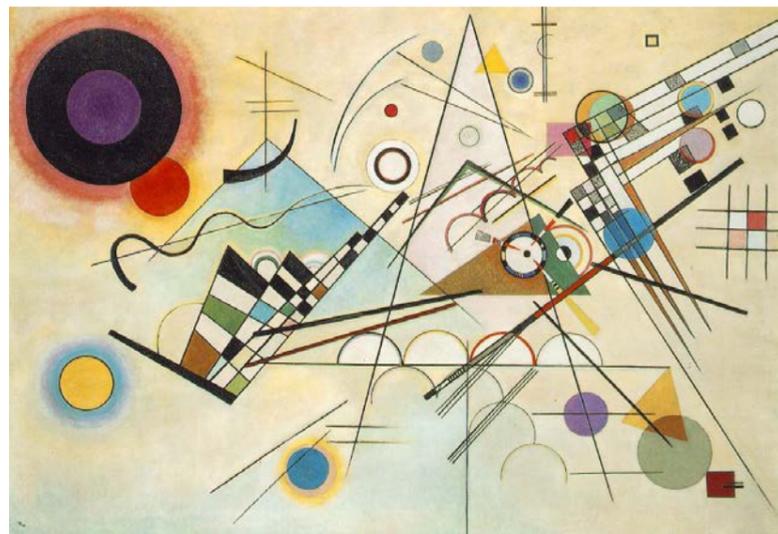


fig. 63 Kandinsky, W. *Composição 8*, 1923; Klee, Paul. *Fire at full moon* 1933; Mondrian, Piet. *Composition in Red, Blue, and Yellow* 1937-42. Citação visual comporta de 3 imagens.



2. [Arte] Conceitual, Legado das Ideias

O vocábulo conceitual, assim como documental, apresenta, por si só, uma vasta gama de significações mas primordial para essa reflexão é entender seu uso dentro das artes visuais, com destaque para o período em que a arte conceitual vai ser organizada como um movimento artístico, as décadas de 1960 e 1970.

A primeira metade do século XX foi um período marcado, segundo Paul Wood (2002), por um modernismo hegemônico onde a arte moderna oferecia a promessa de uma libertação da tradição acadêmica por meio da ênfase sobre a forma pictórica" (WOOD, 2002, p. 10). O historiador Ernest Gombrich entende o período como os anos da "arte experimental" (GOMBRICH, 1950, p.4010), cuja influência foi sentida com força na arquitetura, na escultura e na pintura. Para o artista-pintor, isso significou um afastamento do real e daquilo que se vê e levou, ainda segundo Gombrich, a uma busca "pela expressão de sentimentos através da escolha de cores e linhas" (GOMBRICH, 1950, p. 408). A prática pode ser observada em trabalhos não figurativos como os de W. Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Mondrian (1912-1944) (fig 63). De forma sintética, para Wood (2001), uma das consequências dessa suposta abstração e libertação dos limites tradicionais da arte foi o surgimento de um "sistema dependente de uma autoridade crítica" e validação externa da obra (WOOD, 2001, p.11). Esse sistema dependente da autoridade evidencia uma



fig. 64 Duchamp, Marcel. *Fountain* 1917, replica 1964; Picabia, Francis. *Parade do Amor*, 1917; Magritte, René. *A traição das imagens*, 1928-9. Citação visual composta de 3 imagens.



"instabilidade conceitual" que foi antecipadamente denunciada em trabalhos como os de Marcel Duchamp, Francis Picabia e René Magritte (fig 64), artistas considerados por Wood como "pre-figuras da arte conceitual" (WOOD, 2001, p. 14).

Todavia, o contexto pós-guerra dos anos subsequentes continuou a favorecer a consolidação da arte modernista não figurativa que voltou a tomar força na década de 1950 com nomes como Jackson Pollock, Clifford Still, Barnett Newman e Mark Rothko (WOOD, 2001, p. 16) (fig. 65). Nesse contexto destaca-se a presença do comentarista e crítico de arte Clement Greenberg que, influenciado por antecessores como Clive Bell e Roger Fry, ajudou a consolidar uma teoria formalista da arte estabelecendo os valores de sua legitimação. Para Greenberg o "modernismo havia sido essencialmente um processo pelo qual artistas identificaram gradualmente as propriedades específicas de cada meio e eliminaram todos os seus atributos não essenciais" (GREENBERG apud HOUSTON, 2013, p.60). Nesse sentido, a pintura contemporânea a Greenberg deveria ser vista como um estágio avançado do modernismo e a ela deveria ser confiada a tarefa de experimentar e explorar as suas potencialidades internas e essenciais. Sobre esse período Laura Gonzalez Flores afirma que:

Qualquer elemento relativo à visualidade pura da Pintura - a luz, a cor, a forma, o plano - será considerado pelos pintores modernos ponto de partida para sua experimentação plástica. Esse processo de crítica tautológica da pintura moderna conduzirá inevitavelmente a uma progressiva redução ontológica dessa área: a

metodologia pictórica irá eliminar os recursos como se fossem as camadas de uma cebola, e restará a simples pintura como essência. (FLORES, 2011, p.39).

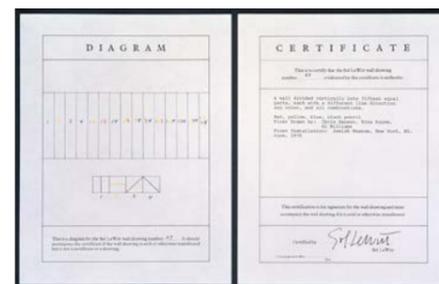
As articulações elaboradas por Clement Greenberg em torno da arte formalista provocaram uma reação. É nesse período que despontam práticas características de uma arte conceitual como o *Land Art*, *Body Art*, *Performance*, *Instalação*, dentre outros, ações de oposição ao movimento modernista-formalista greenberguiano (Archer, 2015, p.61). Ainda segundo Archer (2015, p.68), o conceitual enquanto adjetivo já cabia em vários trabalhos do *Pop Art* e inclusive já havia sido abordado pelo artista Henry Flynt na década de 1940. O autor destaca, contudo, a importância da publicação *Paragraphs on Conceptual Art*³⁵ de Sol LeWitt, em 1967,

para a cristalização do movimento. No texto, LeWitt coloca que:

A ideia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e toda decisão é feita com antecedência e a execução é um caso superficial. A ideia se torna uma máquina produtora de arte. (LEWIT apud ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 67, tradução nossa).

*Dematerialization of the Artwork*³⁶, de Lucy Lippard e John Chandler, foi outra publicação importante para o movimento. Nela os autores trabalham conceitos como "pós-estético", "arte ultra-conceitual" e discutem o crescente interesse de artistas por uma arte intelectualizada. '

fig. 66 Sol LeWitt. A Wall Divided Vertically into Fifteen Equal Parts, Each with a Different Line Direction and Colour, 1970; Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965; Ian Burn. *Looking thorough a piece of glass*, 1967-8. Citação visual composta de 3 imagens.



Da mesma forma, Joseph Kosuth (apud SKERSIS, 2016) escreve sobre o movimento na publicação *Art After Philosophy* (1969) declarando o afastamento da arte de questões estéticas e posicionando a arte conceitual como uma meta-disciplina aplicável a todas as outras artes. Terry Smith (2011) situa ainda a exposição *Conceptual Art, Conceptual Aspects*³⁷ de 1970 como o momento de maior destaque a reconhecimento público da arte conceitual. A exposição, curada por Donald Karshan, contou com a influência de artistas como Ian Burn e do próprio Kosuth.

Em resumo, tais publicações e eventos reforçaram o estabelecimento da arte conceitual como linguagem ou conjunto de ideias, especialmente ideias sobre arte (fig. 66). O que os artistas querem dizer, a partir da arte conceitual, não está materializado em um objeto físico. Alguns trabalhos de arte conceitual não estavam preocupados com alguma qualidade visual e a maioria de usos e aplicações de meios visuais não são considerados um ponto relevante para a completude da obra. Archer acrescenta que uma das consequências desse tipo de abordagem artística é que "os significados de um trabalho de arte não repousam necessariamente nela mesma, mas emergem frequentemente fora do contexto em que são criadas" (ARCHER, 2015, p.08).

Retomando as questões que envolvem o conceitual na fotografia, a premissa de que o conceito deveria ser o aspecto mais importante de um trabalho em arte teve

³⁵ Publicado pela primeira vez na revista ArtForum, no verão de 1967.

³⁶ O artigo foi apresentado no final de 1967 e publicado pela primeira vez na revista Art International, 12:2, em fevereiro de 1968.

³⁷ A exposição aconteceu no New York Cultural Center, Nova York, 1970.

implicações sem precedentes para o meio fotográfico. André Rouillé (2009) defende que a recusa por qualquer apreciação estética em conjunto com a desmaterialização da obra de arte fizeram da fotografia um importante meio de registro da arte conceitual. Além disso, muitos artistas no movimento conceitual, mesmo alegando não se interessar por fotografia, empregaram propriedades fotográficas em suas obras. Para o autor, o que se vê, num primeiro momento, é a fotografia como "vetor" de um movimento artístico. Philippe Dubois (1993) também ressalta que sem a fotografia como meio de registro, alguns trabalhos de *Land Art*, por exemplo, "permaneceriam quase desconhecidos, letra morta para todo o público" (DUBOIS, 1993, p. 283). Mas, ao contrário de Rouillé, Dubois defende a ideia de que a fotografia foi, desde o início, material da arte conceitual, "integrada à própria concepção do projeto" de vários artistas do período (DUBOIS, 1993, p. 285). No trabalho *Perspective Corrections* (1968), de Jan Dibbets (1941) (fig.67), por exemplo, a foto é primordial para o questionamento do ponto de vista monocular, ideia central da obra (DUBOIS, 1993). *Wrong* (1967) de John Baldessari (1931) (fig. 68) e *Reading Position for Second Degree Burn* (1970) de Dennis Oppenheim (1938-2011) (fig. 69) também são exemplos de trabalhos em que tanto a ideia como o material da obra são fotográficos. Mas, independente da fotografia exercer papel de registro ou meio, a colocação de Rouillé mostra-se coerente com a proposta da arte conceitual, "raramente e fotografia é mobilizada sozinha, nunca por ela mesma" (ROUILLÉ, 2009, p.314).

Este levantamento prévio sobre o papel da fotografia dentro da arte conceitual não pretende listar os inúmeros trabalhos que envolveram a fotografia em sua concepção. Nem tampouco é meu objetivo dizer que o conceitual limita-se ao fotográfico. Sobre isso Alexander Alberro, professor das disciplinas de Arte Moderna, Arte Contemporânea e História da Fotografia na *Columbia University, NY*, coloca que:

O momento da arte conceitual teve uma vida relativamente curta, mal abrangendo uma década inteira. E, no entanto, seu legado é amplo, influenciando modos e categorias tradicionais de produção, exibição e distribuição artística. De fato, pode-se argumentar que a influência do conceitualismo pode ser encontrada em quase todas as práticas ambiciosas da arte contemporânea - da mais óbvia linhagem direta de "neo-conceitos" para os links mais obscuros do vídeo contemporâneo, performance e arte pública. (ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 31, tradução nossa).

Por situarem seus trabalhos para além de uma "experiência perceptiva direta" (ROUILLÉ, 2009, p.318), artistas do movimento conceitual podiam construir seus trabalhos em meios que envolviam tanto a fotografia como a performance, a instalação, o texto, o vídeo, etc. Essa liberdade de escolha é o que eventualmente direcionou o trabalho de alguns artistas conceituais - inclusive - para o meio fotográfico e para a produção de uma fotografia "conceitual". Pertinente para esse trabalho é entender como se deu a relação da arte conceitual com a fotografia documental.

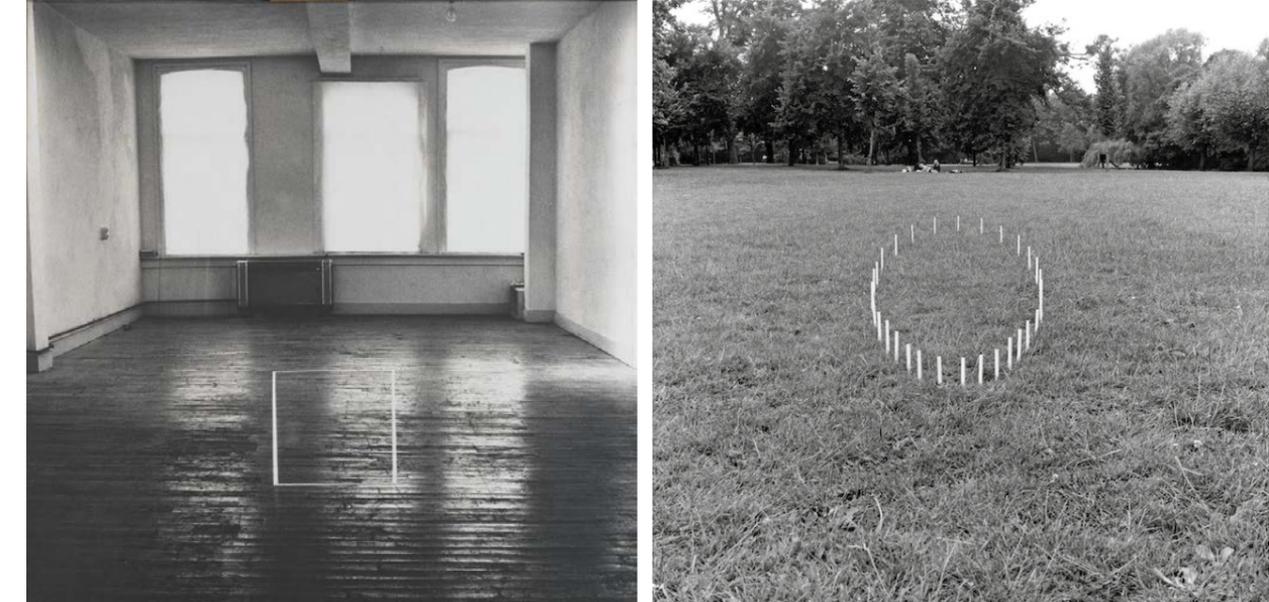


fig. 67 Jan Dibbets. *Perspective Corrections* 1968. Composto de 2 imagens do projeto.

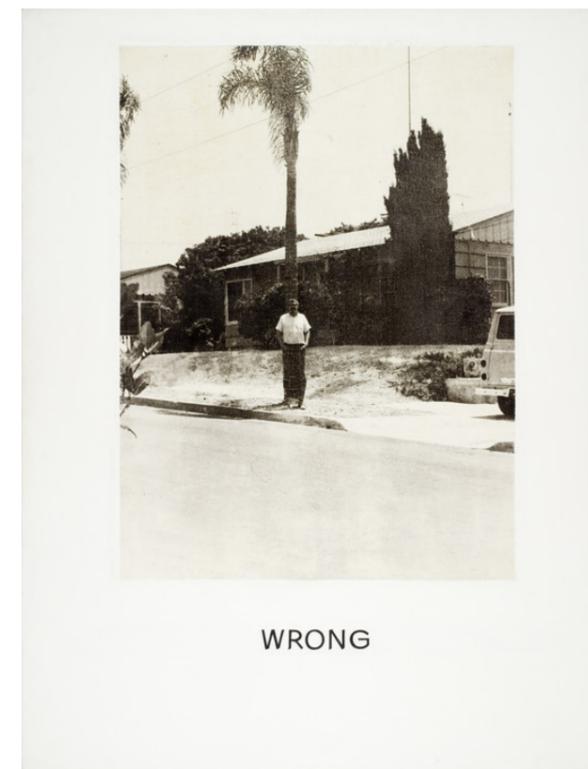


fig. 68 John Baldessari, *Wrong* 1967.



fig. 69 Dennis Oppenheim. *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970.

3. Fotografia [Documental + Conceitual]

A primeira geração do movimento da Arte Conceitual estabeleceu um ponto de partida para a consolidação da prática fotográfica entre artistas que não se consideram fotógrafos no sentido tradicional. Contudo, o movimento conceitual introduziu a fotografia na arte contemporânea de maneira negativa, paradoxal, "sem ilusões acerca da confiabilidade documental da foto" (ROUILLÉ, 2009, p. 321). É nesse contexto que a fotografia documental e a arte conceitual, duas vertentes ou usos distintos do meio fotográfico, um ligado ao factual e outro ligado ao conceitual, passam, num primeiro momento, a coexistir sem contudo compartilharem o mesmo espaço de atuação.

A neutralidade aparente da fotografia "conceitual" ganha outra dimensão no trabalho fotográfico de serialização e construção de tipologias do casal Hilla (1934) e Bernd Becher (1931-2007). Os artistas, apropriaram-se de um tipo de imagem documental neutra e objetiva e a incorporaram em obras de arte subjetivas e conceituais. Ronaldo Entler, professor e coordenador de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP descreve o trabalho do casal como:

Uma documentação exaustiva de edificações, agrupadas em séries extensas e sistemáticas, conforme suas afinidades funcionais e formais. Esse trabalho revela o modo como a lógica moderna se materializa na paisagem, através de uma espécie de gramática da serialização da arquitetura industrial. Esse fundo conceitual se manifesta, no entanto,

numa obra de grande simplicidade, séries que isolam construções e objetos em vistas fotográficas sempre limpas e frontais. (ENTLER, 2016, p.169).

Benjamin J. Young, historiador, fotógrafo e professor no Departamento de Artes da *Steinhardt School*, New York University - NYU, aponta que uma das estratégias no trabalho do casal Becher é "anular a figura humana da moldura fotográfica, da arquitetura industrial catalogada" (YOUNG, 2014, p.91). O autor entende essa tática como uma contra-resposta ao fotojornalismo e foto-documentarismo humanista do período. Enquadramento rigoroso, estética enxuta, distância e precisão são algumas das marcas formais desse trabalho comumente associado a Nova Objetividade, movimento artístico do início do século XX interessado nas qualidades mecânicas e diretas da fotografia. Bernd e Hilla Becher foram professores na Academia de Belas Artes de Dusseldorf e sua abordagem influenciou toda uma geração de fotógrafos (fig. 70), nomes como Candida Höfer (1944), Axel Hütte (1967), Thomas Ruff (1958), Thomas Struth (1954), Petra Wunderlich (1954), Andreas Gursky (1955) (ENTLER, 2016, p. 169)

Ainda na década de 1970, a dualidade entre o documental e o conceitual vai ser questionada de outra forma por artistas pós-conceitualistas que segundo Alberro seguiam a "lógica da arte conceptual mas também buscavam desafiar muitas de suas afirmações" (ALBERRO&STIMSON, 1999, p.29).

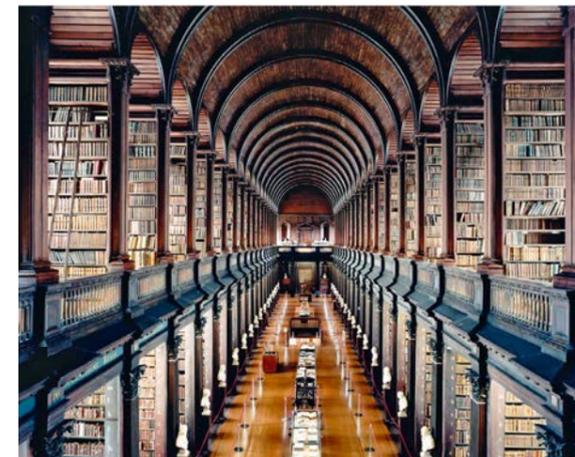
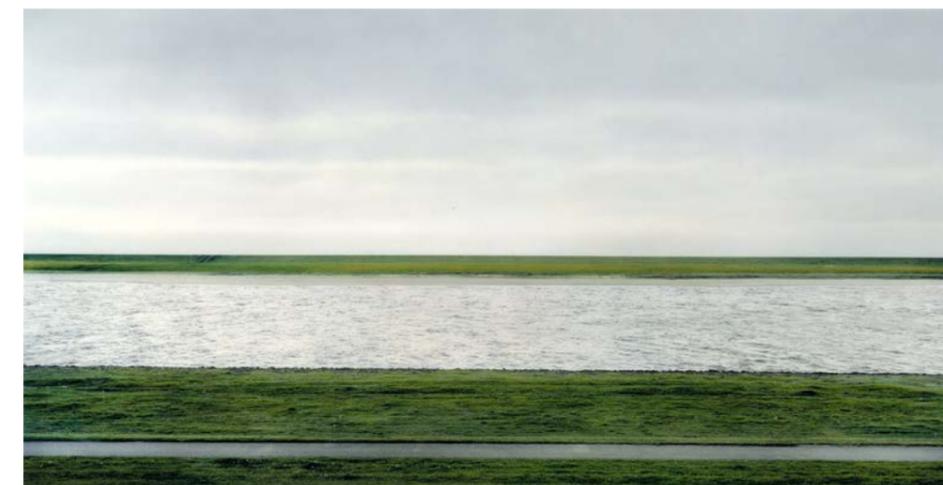


fig. 70 Candida Höfer, *Trinity College Library Dublin*, 2004; Petra Wunderlich, *Carrara*, 1989; Andreas Gursky, *The Rhine II*, 1999. Trabalhos que sofreram influência da Academia de Belas Artes de Dusseldorf. Citação visual composta de 3 imagens.



Dentre eles está o grupo composto³⁸ por Allan Sekula (1951-2013) (fig. 71), Fred Lonidier (1942) (fig. 72), Martha Rosler (1943) (fig. 73) e Phel Steinmetz (1944-2013) (fig. 74) artistas que rejeitaram a suposta neutralidade fotográfica implícita nos trabalhos da arte conceitual da década de 1960 e propuseram um diálogo entre a qualidade documental da fotografia e os eventos políticos e históricos que determinavam essa prática imagética. Sobre o grupo a curadora de arte Jill Dawsey do Museu de Arte Contemporânea de San Diego - MCASD, acrescenta que:

A reavaliação da fotografia documental - que tomou a forma tanto de obra de arte quanto de crítica textual, especialmente no trabalho de Rosler e Sekula - lançaria as bases para os debates em torno do chamado novo documentário social que ganhou força no início e no início do meados de 1980. (DAWSEY, 2016, p.40, tradução nossa).

Destaco aqui o trabalho de Sekula, artista que se nega, inclusive, a excluir pessoas de suas fotos como faziam os Becher e muitos outros artistas conceituais do período (YOUNG, 2014, p.91). Sua proposta é a de um realismo crítico definido pela manutenção da dialética entre a fotografia construída e fotografia como representação, ou seja, uma "fotografia que se posiciona entre o discurso e

³⁸ Embora os artistas mencionados tenham convivido dentro de um mesmo círculo artístico e acadêmico na University of Califórnia in San Diego - UCSD - é necessário esclarecer que o grupo não constitui um movimento organizado, a divisão é uma proposta do autor, Alberro, para facilitar a abordagem de diferentes vertentes artísticas que surgiram a partir do Movimento da Arte Conceitual da década de 1960.

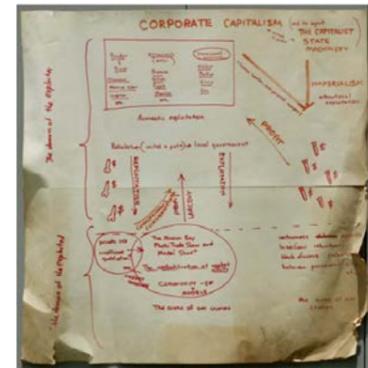
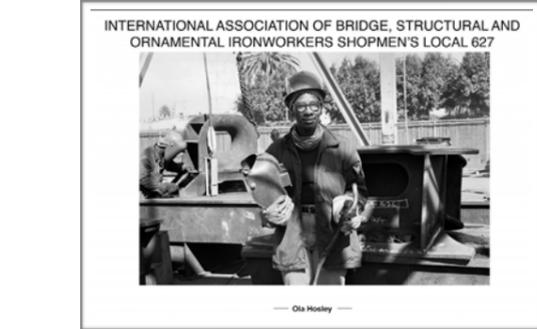


fig. 71 Allan Sekula. *Dear Bill Gates*, 1999; *Panorama. Mid-Atlantic, November 1993*, fotografia do Livro *Fish Story*, 1989-95; Fotografia da série *Ship of fulls*, 2010-11. Citação visual composta de 3 imagens.

fig. 72. Fred Lonidier. *I Like Everything Nothing But Union*, 1983; *Artworks from Protest, Social Criticism to Class Struggle*, 1972. Citação visual composta de 3 imagens.

fig. 73. Marta Rosler. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-5; *Cleaning the Drapes* da série *House Beautiful: Bringing the War Home* c. 1967-72; *If It's Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION*, 1985. Citação visual composta de 3 imagens.

o documento" (BUCHLOH apud SEKULA, 1995, p.191). Isso quer dizer que no seu trabalho os sujeitos são tanto os sujeitos sociais e seus espaços quanto as as convenções linguísticas da fotografia. Sekula posiciona suas imagens de forma a contradizer a iconografia e fazer parecer que sua intenção, à priori, foi analisar a retórica da foto. Outra característica marcante de seu trabalho é a sequência narrativa com que arranja e monta suas fotos, sempre acompanhadas de textos críticos sobre o tema e sobre a arte conceitual. O trabalho mais conhecido de Sekula, *Fish Story* (1989-1995), combina, entre textos e imagens, seus interesses pela indústria marítima, pelas relações de trabalho e pela globalização. Para a execução do projeto o fotógrafo viajou com navios de carga para cidades portuárias ao redor do mundo - Hong Kong, Roterdã, Nova York, entre outras. Ao final o próprio Sekula realizou o gráfico tanto do livro como da exposição de mais de 100 fotografias e 26 textos.



fig. 74. Phel Steinmetz. *Paradox II*, 1972; *Indigenous Aliens*, 2004; *Oil, Profit, Control*, 1973; Citação visual composta de 3 imagens.

sustentado pelo curador John Szarkowski durante os anos em que esteve à frente do departamento de fotografia do MoMA. Soutter (SOUTTER, 1999) chama a atenção para o catálogo da exposição *The Photographer's Eye* de 1966 onde o curador refina o meio fotográfico em cinco propriedades: "A própria coisa", "O Detalhe", "O Quadro", "Tempo" e "Ponto de Vista". Soutter acrescenta que tal publicação foi:

Efetiva em legitimar uma forma de modernismo fotográfico, em conjunto com obras de arte autônomas e autores inspirados. A teoria foi particularmente útil para o MoMA ao permitir que fotografias feitas a qualquer momento, por qualquer razão, fossem julgadas esteticamente sem referência ao seu contexto original. (SOUTTER, 1999).

Para o crítico de arte Andy Grundberg (GRUNDBERG, 1999, 168), a geração pós-conceitualista, vê o "esteticismo como uma ideologia" e considera conceitos como originalidade, autoria e "gênio" como "mistificações infligidas por uma cultura da classe dominante". No ensaio *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary - Notes on the Politics of Representation - (1979)*, Sekula tece uma crítica detalhada sobre a fotografia documental modernista evocando, em seu lugar, uma "prática fotográfica que alcançasse um público mais amplo e que levasse em consideração uma transformação social concreta" (SEKULA, 1979, 859).

De modo geral, o período que abrange as décadas de 1960 a 1980 foi marcado por mudanças significativas na prática fotográfica documental. Assumindo o risco de deixar trabalhos importantes de fora, optei por destacar aqui quatro vertentes ou caminhos diferentes tomados pela prática documental. Primeiro a fotografia dos próprios fotógrafos documentais que a partir de uma perda do elo com o real (ROUILLÉ, 2009, p. 137), começam a experimentar com a linguagem fotográfica e com uma certa linguagem conceitual. Em segundo lugar, a fotografia-registro, banal e supostamente neutra, da arte conceitual. A terceira vertente são os trabalhos de serialização e construção de tipologias que receberam influência das obras do casal Becher. Por último, observamos o realismo crítico pós-conceitualista de Sekula que propõe um diálogo entre a linguagem fotográfica e suas representações. Se fôssemos eleger um ponto comum entre elas seria a tentativa, cada uma a seu modo, de uma ruptura com práticas formais da fotografia documental clássica.

Tais ocorrências perduram e influenciam práticas subsequentes sem anular, contudo, paradigmas pré-existentes. Em verdade, as próprias vertentes colocadas aqui se cruzam e se confundem em diversos momentos, o que torna difícil estabelecer critérios para o que seria, de fato, uma fotografia documental conceitual contemporânea - ou mesmo se ela deve ser definida a partir de uma intenção/ação ou de uma estética conceitual. Portanto, entendemos que uma tentativa de



fig. 75. Martin Parr. Fotografia da série *Life is a Beach*, 2013.

delimitar o documental conceitual seria uma tentativa vaga e reducionista de sistematização.

Ainda assim a expressão "documental conceitual" aparece de forma escassa e bastante diversa em textos e publicações recentes. Para citar alguns exemplos, os autores Patrizie di Bello e Colette Wilson usam "documental conceitual" no livro *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (2011) para falar do trabalho de fotomontagem *The Bowery in two inadequate descriptive systems* de Martha Rosler - trabalho realizado nos anos de 1974-75 onde a artista reflete sobre o problema da representação nas imagens documentais e sua tendência em generalizar questões de

cunho social. Contudo, os autores do livro não parecem ter outra intenção se não a de situar o trabalho de Rosler dentro do movimento da arte conceitual.

O artigo *The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design* (2010) de Melissa Miles, professora de Teoria e História da Arte na *Monash University*, na Austrália, indica ser uma das primeiras abordagens acadêmicas a adotar a expressão "documental conceitual". A autora parte do texto *Archival Impulse* de Hal Foster (2004) e usa o trabalho de Martin Parr (fig. 75) como exemplo para identificar a fotografia documental conceitual a partir de práticas como "coleccionar", "repetir" e "classificar". Todavia, Miles limita o documental conceitual à produção fotográfica exaustiva e seriada característica da obra de Bernd e Hilla Becher sem abordar outras vertentes discutidas até aqui.

"Documental Conceitual" também é usado por artistas e críticos para classificar trabalhos isolados de arte. O fotógrafo e ensaísta Lewis Bush (2017), por exemplo, usa a expressão ao falar da união entre fotografia documental e o mundo da arte, das galerias e dos museus. Bush refere-se especificamente ao trabalho do irlandês Richard Mosse (1980), artista que se autodenomina um fotógrafo documental conceitual mas que está distante da fotografia banal ou seriada dos artistas conceituais. Por outro lado, alguns dos trabalhos de Mosse com câmeras termo-sensíveis (fig.76) encontram um paralelo no trabalho de Sekula porque deixam explícitos os processos culturais que estão por trás da visualização e da produção das imagens de sistemas de vigilância.

Contamos ainda com a metodologia para uma fotografia "documental conceitual" de Corinne Noordenbos, publicação que deu origem à presente discussão. A primeira constatação é de que a metodologia de Noordenbos não atua dentro da lógica da arte conceitual onde a ideia precede a obra, onde todo o planejamento e toda decisão é feita com antecedência e a execução fica em segundo plano. Em Noordenbos o conceito não precede a forma, pelo contrário, ele é cunhado na prática e dentro de um processo dialético de ir a campo, fotografar, analisar, refazer e encontrar sentidos a partir do real. Além disso, Noordenbos não está interessada em um modelo estético fechado, um trabalho realizado a partir da sua metodologia pode assumir a forma de uma extensa tipologia, de imagens neutras e aparentemente banais ou até mesmo adotar os parâmetros de composição e nitidez da fotografia documental clássica desde que a linguagem usada pelo fotógrafo seja coerente com o assunto representado.

Por fim, para alguns críticos e fotógrafos contemporâneos a associação do termo conceitual com a prática fotográfica, seja ela documental ou não, não é bem vista. No terceiro episódio de uma série de entrevistas sobre fotografia conceitual, produzidas pela revista *Source Photographic Review*, Lucy Soutter, afirma que "toda fotografia contemporânea é, em certo sentido, conceitual, e usar o termo para classificar apenas um gênero é dizer que todo o resto não partiu de um conceito ou ideia pré-estabelecida". Na mesma ocasião, Oliver Chanarin e Adam Broomberg, artistas e professores de fotografia no *Hochschule für bildende*

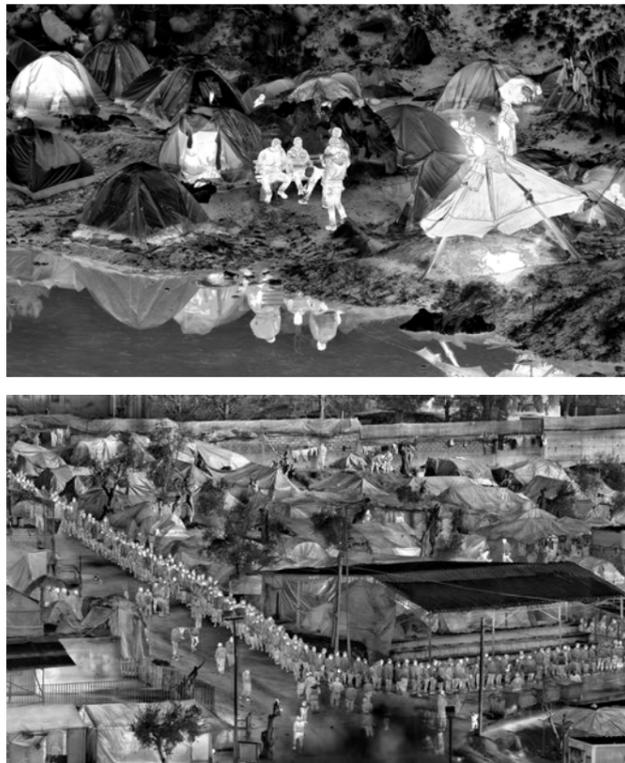


fig. 76. Richard Mosse, *Detail of Idomeni camp, Details of moria in snow*, 2016, fotografias da série *Heat Maps; Nowhere to run*, fotografia da série *Infra*, 2010. Citação visual composta de 3 imagens.



Künste (HFBK) Hamburg, Alemanha, acrescentam que não pode existir fotografia conceitual porque toda fotografia é um conceito, assim como não existe fotografia abstrata porque toda fotografia seria uma abstração do que vemos, da realidade.

Essa breve pesquisa indica que a temática de uma fotografia documental conceitual está ligada, na contemporaneidade, a grupos e discussões bastante diversos. Como termo aberto, o documental conceitual levanta uma série de embates e divergências tanto no campo teórico como no prático que dizem respeito mais à natureza da fotografia do que a um modelo estético de caráter experimental. Assuntos para pesquisas futuros seriam investigar o alcance e conotação do termo conceitual para a fotografia documental mas, mais importante, seria analisar a relevância em classificar uma fotografia documental como conceitual dentro de um cenário contemporâneo de ruptura de fronteiras entre linguagens, meios e campos de atuação.

apontamentos finais

Essa dissertação teve início com a proposta de um projeto prático de pesquisa em arte, ou seja, a construção de uma série fotográfica a partir do tema "deslocamentos". A pesquisa foi motivada, em primeiro lugar, por uma preocupação com narrativas fotográficas voltadas à representação do mundo e a questões sociais - em oposição à fotografia conceitual - o que já era uma vertente da minha prática artística quando o projeto começou. Contudo, as escolhas que tomei ao longo da pesquisa foram se articulando em torno não de um mas dois trabalhos distintos: *Linha*. e *Is there* e "*there*" *there?*. Busquei detalhar meu caminho dentro desse percurso rizomático apresentando um texto memorial e descritivo

sobre os passos, decisões, referências visuais e metodologias usadas para a criação artística.

No primeiro capítulo dissertei sobre a metodologia para uma fotografia documental conceitual desenvolvida por Corinne Noordenbos. Na sua sistematização a educadora propõe o uso do método de pesquisa sociológico da Teoria Fundamentada em Dados para a construção de um projeto fotográfico de caráter documental. Procurei abordar os principais aspectos dessa associação com a sociologia destacando o fato de que a investigação fotográfica documental de caráter qualitativo constitui-se em um percurso cíclico de constante pesquisa, produção, experimentação visual e reavaliação das decisões tomadas. Isso significa que o fotógrafo-artista não deve

ser guiado por pré-suposições ou pré-conceitos mas buscar na realidade ferramentas para a construção visual do problema abordado. É um percurso que engloba uma ação intelectual de pesquisa sem fechar as portas para a criatividade.

Essa forma de trabalhar um projeto fotográfico documental tem ao menos duas inferências que gostaria de destacar. Primeiro, a metodologia não desvincula a autoria da obra. O fotógrafo continua sendo responsável por tudo que cria e apresenta. Por outro lado, o percurso cíclico e indutivo de reavaliação dos problemas e busca por metáforas visuais questiona a valorização do evento ou o mito do "momento decisivo" e, conseqüentemente, o olhar daquele que tira a foto. Não há espaço para uma "câmera fixa" porque o tema abordado deve ser observado a partir de diferentes pontos de vista, de diferentes perspectivas. Assim, dentro da metodologia para uma fotografia documental conceitual o projeto final, a série fotográfica, se traduz em um conhecimento parcial, fragmento que é resultado de escolhas dentro de uma multiplicidade de possibilidades que o fotógrafo encontra pela frente. A metodologia cumpre o que propõe, criar um "ambiente que contribua para a escolha consciente, baseada em um processo de análise e reflexão sobre o material fotografado" (GUZZO; NOORDENBOS, 2017, p.189) e ao fazê-lo revela que existem formas incontáveis de se produzir fotografia.

A pluralidade de informações colecionadas ao longo da pesquisa significa também mais trabalho, mais reflexão e, conseqüentemente, um contínuo movimento de

deslocamento e re-significação do tema abordado. Na minha prática esse movimento pode ser observado em pelo vários momentos. Em *Linha*, destaco dois episódios significativos, o contato com a fronteira física, incluindo minha própria dificuldade de deslocamento entre um país e outro, e as entrevistas realizadas com os fotografados. O contato com a real condição dos sujeitos entrevistados me fez entender que estava diante de uma situação não de deslocamento mas de pausa, de espera e essa constatação me levou à produzir uma narrativa de imagens estáticas e "silenciosas".

A conceituação das imagens apresentada no terceiro capítulo não foi determinada só pelas experiências práticas. Os conceitos teóricos e as referências foram importantes para me ajudar a pensar a fronteira e seus derivados simbólicos. Primeiro, destaco a busca por referências visuais que me fez ver o quanto ideias podem ser compartilhadas e re-articuladas em diferentes contextos. Ao criar estamos somando e não inventando. Destaco ainda o contato com trabalhos de *border artists* que pesquisam e articulam outras possibilidades visuais e de intervenção tanto para a fronteira física como para os espaço geográfico expandido que a sustenta. A contaminação ou contato com outras práticas artísticas que estão além do campo visual da fotografia me ajudaram a entender a fotografia dentro de um contexto mais amplo da arte contemporânea. Esses trabalhos me instigaram ainda a um diálogo com outros campos do conhecimento como, por exemplo, os conceitos entrelaçados de "evento" e "movimento" do arquiteto suíço Bernard Tschumi e que foram fundamentais para a

composição das minhas fotomontagens ou "paisagens" da fronteira.

A série *Linha*, apresenta uma variedade de estilos que juntos enfatizam a complexidade da linguagem fotográfica. Assumo, contudo, que essa multiplicidade também é resultado de uma abordagem geral e ampla sobre o tema das fronteiras. A montagem variada corresponde a um olhar de alguém que mantém distância e que está consciente de seus limites. Qualquer tentativa de representar as histórias pessoais dos entrevistados em tão pouco espaço de tempo incorreria no risco de construir um discurso do trágico que por vezes alimenta o discurso do medo e, conseqüentemente, de determinados poderes políticos.

Tanto o tempo como a distância foram fatores determinante para a execução dos ensaios e reconheço que alguns passos da proposta metodológica de Noordenbos foram comprometidos por esse fator. Uma possível solução seria a tomada prévia de decisões e planejamento mais apurado antes de ir a campo. Pesquisar com antecedência a configuração dos espaços e locais onde foram feitos os retratos teria facilitado, por exemplo, as escolhas técnicas das fotos e conseqüentemente, colaborado para a produção de um grupo de imagens mais coeso.

Mas o tempo também foi responsável por caminhos inesperados e produtivos. *Is there a "there" there?*, o outro trabalho fotográfico produzido durante a pesquisa, foi conseqüência de uma tentativa minha de planejar, coletar referências, adiantar o processo. Quando soube

que teria pouco tempo para realizar o trabalho de "campo", comecei a experimentar com imagens e com o conceito de deslocamentos. Fruto desse experimento foi a vídeo instalação que se desviou da proposta documental para configurar-se como um trabalho de caráter conceitual.

No percurso em espiral, constituído da interpolação entre pesquisa e prática, a teoria e a criação caminham juntas, se modificam e modificam uma à outra no decorrer do processo. Portanto, a reflexão teórica apresentada do último capítulo pode ser entendida ao mesmo tempo como causa e conseqüência da minha produção artística para essa dissertação. O quinto capítulo apresentou uma revisão histórica que partiu de uma preocupação com a aliança entre o termo conceitual e a fotografia documental. Este capítulo consistiu na análise de diferentes práticas fotográficas documentais, com foco especial para as propostas documentais decorrentes da arte conceitual. Todavia, a dualidade entre os aspectos documentais e conceituais do meio fotográfico não estão presentes só no texto, atravessam a minha prática, refletem de volta nas séries fotografias, questionam fronteiras e em conjunto com a reflexão teórica, oferecem pistas interpretativas para uma fotografia documental contemporânea.

Por fim, de todas as variáveis apontadas até aqui constatei que a pesquisa em arte é um processo vivo, dinâmico que paradoxalmente se "finda" no que Cecília Salles chamou de o "gesto inacabado". Assim como o método de Noordenbos, a pesquisa prática é um

processo de constante transformação que envolve não só mudanças mas também desvios, ramificações e até mesmo rupturas que sugerem outros caminhos, outros pensares, outras articulações. Nesse sentido, a espiral usada como ilustração da metodologia para uma fotografia documental conceitual poderia ser pensada como uma via de mão dupla, uma direção que guia o fotógrafo para o centro do projeto e ao mesmo tempo outra que se desenrola para novas descobertas e outras possibilidades de criação.

referências bibliográficas

- ABEL-HIRSCH, Hannah. W. Eugene Smith: Country doctor. London, 2017. Disponível em <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor/>>. Acesso em: 03 jun. 2018.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Org.). *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- APOPAM. Asamblea Popular de Familias Migrantes. Ciudad de Mexico, 2014. Disponível em <<http://familiasmigrantes.org/inicio/>>. Acesso em: mai. 2018.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global. In: M. Featherstone (org.), *Cultura global. Nacionalismo, globalização e modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes. pp. 311-328., 1999.
- ARANTES, Priscila. In Transit (Texto Curatorial). São Paulo, 2015. Disponível em <<http://www.soniaguggisberg.com/exhibitions/transit-exhibition-2015/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.
- ARCHER, Michael. *Art Since 1960*. London: Thames&Hudson, 2015.

- BAILEY, Torrey. Southwestern College students project art onto border wall prototypes. *San Diego City Beat*, San Diego, 11 abr. 2018. Disponível em <<http://sdcitybeat.com/culture/seen-local/holes-in-the-wall/>>. Acesso em: 25 mai. 2018.
- BLIGHT, Daniel C. *Incoming: Photography, Contemporary Art, Whiteness*. Disponível em <<http://www.americansuburbx.com/2017/03/incoming-photography-contemporary-art-whiteness.html>> Acesso em: 17 dez. 2017.
- BROWNSTEIN, Daniel. Mapping the Material Surplus along the US-Mexico Border. [S.l.], 2016. Disponível em <<https://dabrownstein.com/2016/03/01/the-surplus-materiality-of-the-us-mexico-border-walls/>>. Acesso em: 05 jun. 2018.
- BURG, Kevin; BECK, Jamie. *Cinemagraphs*. New York, [s.d.]. <<http://cinemagraphs.com/about/>>. Acesso em: 05 out.2017.
- BUSH, Lewis. *Incoming: The Collateral Damage of Conceptual Documentary*. Amsterdam, 2017. Disponível em <<https://witness.worldpressphoto.org/incoming-the-collateral-damage-of-conceptual-documentary-a3a389acf8be>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

CAMPBELL, NEIL. *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*. University of Nebraska Press, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. O Instante Decisivo. Londrina, [s.d.]. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em: 15 mar 2017.

CASA DE LOS AMIGOS. Ciudad de Mexico, 2018. Disponível em <<http://www.casadelosamigos.org/en/>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

CASA DEL MIGRANTE. Tijuana, [s.d.]. Disponível em <<https://casadelmigrantetijuana.com>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

CENTER FOR GLOBAL JUSTICE. San Diego: University of California San Diego, [s.d.]. Disponível em <<http://gjustice.ucsd.edu>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

CHANDLER, J. & LIPPERD, L. R. The Dematerialization of Art. *Art International*, 1968, 12:2, pp. 31-36. Disponível em <<http://cast.b-ap.net/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf>>. Acesso em: 10 ago.2017.

CHIODETTO, Eder. *Geração 00: a nova fotografia brasileira*. São Paulo: Edições SESC, 2013.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CROSS-BORDER INITIATIVE. San Diego: University of California San Diego, [s.d.]. Disponível em <<http://blum.ucsd.edu/about.html>>.. Acesso em: 22 mai. 2018.

DAWSEY, Jill. *The uses of photography: Art, Politics, and the Reinvention of a Medium*. US Press, La Jolla, Califórnia, 1996.

DEPORTED VETERANS SUPPORT HOUSE. San Diego, 2017. Disponível em <<http://www.deportedveteranssupporhouse.org>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

DI BELLO, Patrizia; WILSON, Colette; ZAMIR, Shamoan (Org). *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. Londond: I.B.Tauris, 2011.

DUBOIS, Philip. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

ENCYCLOPEDIA OF OLD MASTER PAINTERS. Leon Battista Alberti. [S.l.], [s.d.]. Disponível em <<http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/alberti-leon-battista.htm>>. Acesso em: 27 out. 10 2017.

ENTLER, Ronaldo. Entre Olhares Diretos e Pensamentos Obtusos. In: CARVALHO, Victa; FATORELLI, Antonio; PIMENTEL, Leandro (Org). *Fotografia Contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

ESTUDIO TEDDY CRUZ. Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman. San Diego, [s.d.]. Disponível em <<http://estudioteddy cruz.com>>. Acesso em: 23 maio 2018.

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. Crime in the United States 2016. Washington, 2017. Disponível em <<https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2016/crime-in-the-u.s.-2016/tables/table-2>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

FERNÁNDEZ, Ana Teresa. Erasing the Border (Borrando la Frontera). San Francisco, 2012. Disponível em <<http://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/borrando05/>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

FLORES, Laura Gonzalez. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October*, Cambridge, 110, p. 3–22, 2004. Disponível em <<http://www.mitpressjournals.org/doi/>

<[abs/10.1162/0162287042379847](https://doi.org/10.1162/0162287042379847)>. Acesso em: 10 Ago, 2017.

FRANKLIN, Stuart. *The Documentary Impulse*. New York: Phaidon, 2016.

GALINDO, Guillermo; MISRACH, Richard. *Border Cantos*. New York: Aperture Foundation, 2016.

GLASER, B. G.; STRAUSS, A. L. *The discovery of grounded theory: strategies of qualitative work*. Chicago: Aldine, 1967.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real: Writings on Photography*. New York: Aperture Foundation, 1999.

GUGGISBERG, Sonia. *In transit*. São Paulo, 2015. Disponível em <<http://www.soniaguggisberg.com/exhibitions/transit-exhibition-2015/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

GUZZO, Mateus; NOORDENBOS, Corinne. Considering Apparitions: Towards a Conceptual Documentary Photography Methodology. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 176-194, jan./abr. 2017. Disponível em <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/8519/6530>>. Acesso em: 06 set. 2017.

HAMBLIN, Abby. Everything you need to know about Trump"s border wall prototypes in San Diego. *San Diego Union Tribune*, San Diego, 12 mar. 2018. Disponível em <<http://www.sandiegouniontribune.com/opinion/the-conversation/sd-trump-border-prototypes-san-diego-20180228.htmlstory.html>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

HERSCHDORFER, Nathalie (Org.). *The Thames & Hudson Dictionary of Photography*. London: Thames & Hudson, 2015.

HOCKNEY, David. Photographic Collages. [S.l.], 2018. Disponível em <<http://www.davidhockney.co/works/photos/photographic-collages>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

HSU, Leo. Systems: Review of Various Photographs and New Typologies at NYPH. 2008. Disponível em <<http://www.foto8.com/live/systems-review-of-various-photographs-and-new-typologies-at-nyph/>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

HOUSTON, Kerr. History of art criticism. In: *An Introduction to Art Criticism: Histories, Strategies, Voices*. Boston: Pearson, 2013.

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. Mark Klett. New York, 2018. Disponível em , <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/mark-klett>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, 1970.

KLETT, Mark. Disponível em <<http://www.markklettphotography.com>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KROGSTAD, Jens Manuel; PASSEL, Jeffrey S. U.S. border apprehensions of Mexicans fall to historic lows. Washington: Pew Research Center, 2014. Disponível em <<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/12/30/u-s-border-apprehensions-of-mexicans-fall-to-historic-lows/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

LAMPERT, Letícia. Exercícios para perder de vista. Porto Alegre, 2017. Disponível em <<http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/exercicios-para-perder-de-vista/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

LIBRARY OF CONGRESS. Farm Security Administration and Office of War Information Black-and-White Negatives. Washington, [s.d.]. Disponível em <<http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=fsa>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACIEL, Lidiane M.; RONCATO, Mariana S.; VILLEN, Patricia. Entrevista Alfredo José Gonçalves (Padre Alfredinho). *Revista RURIS*, Unicamp, Campinas, v. 6, n. 1, 2012, p. 159-192. Disponível em <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ruris/article/view/1653>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

MEDINA, Jennifer; HANER, Josh; WILLIAMS, Josh; BUI, Quoc Trung. *The New York Times*, New York, 8 Nov. 2017. Eight Ways to build a border wall prototype. Disponível em <<https://www.nytimes.com/interactive/2017/11/08/upshot/eight-ways-to-build-a-border-wall-prototypes-mexico.html>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

MEISTER, Sarah H. "They Like the Real World": Documentary Practices after The Americans. In: BAJAC, Quentin; GALLUN, Lucy; MARCOCCI, Roxana; MEISTER, Sarah H. [Org.]. *Photography at MoMA, 1960 to Now*. New York: MoMA, 2015.

MELLO, Patricia Campos. Exposição de Maurício Lima mostra elo de fotógrafo com refugiados sírios. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 abr. 2017. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1874715-exposicao-de-mauricio-lima-mostra-elo-do-fotografo-com-refugiados-sirios.shtml>> Acesso em 18 dez 2017.

MILES, Melissa. The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design. *Photographies*, 2010, Vol. 3. p. 49-68. Disponível em <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17540760903561108?journalCode=rpho20>>. Acesso em: 25 abr 2017.

MORRISEY, Kate. Border wall prototypes become canvas for light graffiti. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 22 nov. 2017. Disponível em <<http://www.latimes.com/local/lanow/la-me-border-wall-project-20171122-story.html>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

NEWHALL, Beaumont. *The history of Photography*. New York: Simon and Shuster, 1949.

NIXON, Ron; QIU, Linda. Trump Border Wall Immigration. *The New York Times*, New York, 18 jan. 2018. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2018/01/18/us/politics/trump-border-wall-immigration.html>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

NOORDENBOS, Corinne et al. La sociologie comme véhicule: une nouvelle méthode d'apprentissage dans l'éducation de la photographie documentaire. *Sociétés*, 2007/1, n^o 95, p. 41-52. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-societes-2007-1-page-41.htm>>. Acesso em: 10 out. 2017.

NOORDENBOS, Corinne et al. Theory in practice\Photography. In: COUMANS, Anke; WESTGEEST, Helen (Org.). *The Reflexive Zone: Research into theory in practice*. Utrecht (Netherlands): Utrecht School of the Arts, 2004, p. 55-68. Disponível em <<https://issuu.com/bintphotobooks/docs/trz>>. Acesso em: 15 out. 2017.

NOORDENBOS, Corinne. Black Country Lungs. West Bromwich (England), 2018. Disponível em <<http://multistory.org.uk/project/black-country-lungs/>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

O GLOBO. Dez declarações polêmicas de Donald Trump. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/mundo/dez-declaracoes-polemicas-de-donald-trump-18564023>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

OFF THE RADAR (Texto Curatorial). *Art&Education*, San Diego, 2018. Disponível em <<https://www.artandeducation.net/announcements/194699/off-the-radar>>. 17 mai. 2018.

RODRIGUEZ, Roberto. 31 Foot Ladders. San Diego, [s.d.]. Disponível em <<https://31footladders.net>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

ROMANI, Rebecca. The art of the cut. *Vanguard Culture*, San Diego, 8 abr. 2018. Disponível em <<http://vanguardculture.com/the-buzz-the-art-of-the-cut/>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 2007.

ROSSI, Paulo José. August Sander e Homens do século XX: a realidade construída. Tese (Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <<https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/03/august-sander-e-homens-do-sc3a9culo-xx.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SALLES, Cecília. *Gestos Inacabados*. Processo de Criação Artística. São Paulo: Annablume, 2008.

SANZ, Cláudia Linhares. Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 9, n. 2, p. 443-462, maio-ago. 2014. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a11v9n2.pdf>>. Acesso em: 23 jul.2017.

SEKULA, Allan. *Fish Stories*. Rotterdam: With de With, 1995.

_____. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, Cambridge, Vol. 19, No. 4, Photography (Winter, 1978), pp. 859-883. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/25088914?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SHAW, Matt. Details Announced for US Pavilion at 2018 Venice Biennale. *The Architects Newspaper*, New York, 15 mar. 2018. Disponível em <<https://archpaper.com/2018/03/details-announced-for-u-s-pavilion-at-2018-venice-architecture-biennale/>>. Acesso em: 23 maio 2018.

SKERSIS, Victor. Analytical Conceptualism. *e-Flux Journal*, n. 77, 2016. Disponível em <<http://www.e-flux.com/journal/77/76174/analytical-conceptualism/>>. Acesso em: 05 ago.2017.

SMITH, Terry. One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art. *e-Flux Journal*, n. 29, 2011. Disponível em <<http://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

SOUTTER, Lucy. The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography. 1999. Disponível em <<http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-photographic-idea-reconsidering.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

STEYERL, Hito. In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective. In: *The Wretched of the Screen*. *e-Flux Journal*, n. 10, nov. 2009. Disponível em <http://thecomposingrooms.com/research/reading/2013/e-flux_Hito%20Steyerl_15.pdf>. Acesso em: 24 set. 2016.

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. Allan Sekula Archive. Los Angeles, [s.d.]. Disponível em <http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/sekula.html>. Acesso em: 5 jun. 2018.

THE HARRISON STUDIO. Peninsula Europe I. Santa Cruz (California), [s.d.]. Disponível em <<http://theharrisonstudio.net/peninsula-europe-i>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

THE HARRISON STUDIO. Santa Cruz (California), [s.d.]. Disponível em <<http://theharrisonstudio.net>>. Acesso em: 23 maio 2018.

UCSD OPEN STUDIO. Andy Sturm. San Diego: University of California San Diego, 2017. Disponível em <http://ucsdopenstudios.com/2016/artists/Andy_Sturm/>. Acesso em: 24 mai. 2018.

UNITED NATIONS. International Migration Report. New York, 2017. Disponível em <http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2017_Highlights.pdf> Acesso em: 07 abr. 2018.

UNDP. Human Development Report 2009. New York, 2009, Disponível em <http://hdr.undp.org/sites/default/files/reports/269/hdr_2009_en_complete.pdf> Acesso em: 07 abr. 2018.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA SAN DIEGO. Art, Activism, and the Environment: A Conversation. San Diego, 2018. Disponível em <<http://calendar.ucsd.edu/event/art-activism-and-the-environment-a-conversation/>>. Acesso em: em 22 mai. 2018.

UNIVERSITY OF CHICAGO. Dimensions of Citizenship. Chicago, 2018. Disponível em <<http://dimensionsofcitizenship.org>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. THE BOWERY IN TWO INADEQUATE DESCRIPTIVE SYSTEMS, 1974-75. New York, 2018. Disponível em <<http://collection.whitney.org/object/8304>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

WIKIPEDIA. Gertrude Stein. [S.l.], 2018. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Gertrude_Stein>. Acesso em: 10 abr. 2018.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WORLD PRESS PHOTO. 2016 Photo Contest. Disponível em <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016>> Acesso em: dez. 2017.

_____. 2017 Photo Contest. Disponível em <<<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017>> Acesso em: 18 dez. 2017.

YOUNG, Benjamin. Arresting Figures. *Grey Room*, Cambridge, n. 55, Spring 2014, pp. 78–115. Disponível em <<http://www.greyroom.org/issues/55/40/arresting-figures/>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

filmografia

IS THERE A "THERE" THERE? Direção e produção: Amanda Areias. São Paulo, 2018. Online. Disponível em <<https://vimeo.com/265312681>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

WHAT IS CONCEPTUAL PHOTOGRAPHY? Direção e Produção: Richard West. Belfast: Source Photographic Review, 2012. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9TvpXG9fLqo>>. Acesso em 25 jul. 2017.

imagens

fig. 01. Modelo Zeeuwse Bolus. Fonte: GUZZO, Mateus; NOORDENBOS, Corinne. Disponível em <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/8519/6530>>. Acesso em: 06 set. 2017.

fig. 02. US Border apprehensions of Mexicans. Fonte: KROGSTAD, Jens Manuel; PASSEL, Jeffrey S. Disponível em <<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/12/30/u-s-border-apprehensions-of-mexicans-fall-to-historic-lows/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

fig. 04. Areias, A. Experimentação visual Guillermo I, 2018. Composto por 7 fotografias digitais da autora.

fig. 05. Areias, A. Experimentação visual Casa de Los Amigos, 2018. Composto por 3 fotografias digitais da autora. Guillermo. Acervo Amanda Areias, 2018.

fig. 06. Areias, A. Experimentação visual Guillermo II, 2018. Composto por 15 fotografias digitais da autora.

fig. 07. Areias, A. Experimentação visual Guillermo III, 2018. Composto por 6 fotografias digitais da autora.

fig. 08. Exemplo de agrupamentos e combinações variadas de imagens usando o aplicativo Adobe Brigde.

fig. 09. Areias, A. Experimentação visual da fronteira em Mexicali, 2018. Composto por 5 fotografias digitais da autora.

fig. 10. Areias, A. Experimentação visual da fronteira na estrada, 2018.

fig. 11. Areias, A. Experimentação visual Caravana de Refugiados 2018 e Border Field State Park, 2018. Composto por 4 fotografias digitais da autora.

fig. 12. Areias, A. Placa de identificação do laboratório de Teddy Cruz do UCSD Cross-Border Initiative e a entrada do departamento de Visual Arts da UCSD, 2018.

fig. 13. Areias A. Andrew Sturm com o protótipo do seu projeto 31 Foot Ladders, 2018.

fig. 14. Areias, A. Experimentação visual protótipos em Tijuana, 2018. Composto por 02 fotografias digitais da autora.

fig. 15. Areias, A. Experimentação visual Tijuana, 2018. Composto por 07 fotografias digitais da autora.

fig. 16. Mapa do trajeto percorrido de San Diego, CA, à Nogales, AZ. No detalhe é possível observar o mesmo trajeto em comparação à extensão total da fronteira entre o México e os Estados Unidos.

fig. 17. Experimentação visual na HWY 98, 2018. Composto por 06 fotografias digitais da autora.

fig. 18. Experimentação visual Nogales, 2018. Composto por 06 fotografias digitais da autora.

fig. 19. Areias, A. Fila de carros para entrar nos Estados Unidos no posto fronteiriço de San Ysidro, CA. Composto de duas fotografias digitais da autora.

fig. 20. Cruz, T. e FORMAN, F. MEXUS, 2017. Citação visual composta de 5 imagens do projeto Mexus. Disponível em <<https://archpaper.com/2018/03/details-announced-for-u-s-pavilion-at-2018-venice-architecture-biennale/>>. Acesso em: 23 maio 2018.

fig. 21. Areias, A. Experimentação visual Playas de Tijuana II, 2018. Composto por 02 fotografias digitais da autora.

fig. 22. Areias, A. Experimentação visual Playas de Tijuana III, o muro. 2018. Composto por 04 fotografias digitais da autora.

fig. 23. Fernandez, Ana Tereza, Erasing the Border, 2012. Citação visual composta de 02 fotografias digitais de registro da performance. Disponível em <<http://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/>> Acesso em: 23 maio 2018.

fig.24. Areias, A. Experimentação visual Vicente/Documentos, 2018. Composto por 03 fotografias digitais da autora.

fig.25. Areias, A. Experimentação visual Vicente Retratos, 2018. Composto por 09 fotografias digitais da autora.

fig. 26. Areias, A. Experimentação visual Eliseo, 2018. Composto por 09 fotografias digitais da autora.

fig. 27. Areias, A. Experimentação visual Andy, 2018. Composto por 09 fotografias digitais da autora.

fig. 28. Areias, A. Experimentação visual Yolanda, 2018. Composto por 03 fotografias digitais da autora.

fig. 29. Areias, A. Experimentação visual Haloom Documentos, 2018. Composto por 03 fotografias digitais da autora.

fig. 30. Areias, A. Experimentação visual Haloom, 2018. Composto por 09 fotografias digitais da autora.

fig. 31. Misrach, Richard. "Wall, East of Nogales, Arizona". Fotografia integrante do projeto Border Cantos, 2016. Fonte: GALINDO, Guillermo; MISRACH, Richard. Border Cantos. New York: Aperture Foundation, 2016.

fig. 32. Areias, A. Guillermo, carta de repatriação. 2018.

fig. 33. Bernd Becher, Hilla Becher, Framework Houses, 1959-73. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/127884>> Acesso em: 24 maio 2018.

fig. 34. Areias, A. Documentos de pertencimento, 2018. Composto de 08 fotografias digitais da autora.

fig. 35. Areias, A. Série Retratos, 2018. Composto de 05 fotografias digitais da autora.

fig. 36. Mark Klett, Buttes of the Moenkopi Formation near Lee"s Ferry, Arizona, 2008. Disponível em <<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/mark-klett>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

fig. 37. David Hockney, "Photographing Anny Leibovitz while she is photographing me, Mojave Desert", 1983. Disponível em <<http://www.davidhockney.co/works/photos/photographic-collages>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

fig. 38. Areias, A. Colagens da Fronteira, 2018. Composto de 04 fotografias digitais da autora.

fig. 39. Areias, A. Experimentação visual com colagens da fronteira e linhas gráficas, 2018. Composto de 3 fotografias digitais e um desenho digital da autora.

fig. 40. Trabalhos fotográficos em série de W. Eugene Smith (Spanish Village, 1951), Robert Frank (The Americans, 1958) e Walker Evans (1946). Citação visual composta de 03 imagens. Disponível respectivamente em <<http://www.janbanning.com/my-writings/eugene-smiths-spanish-village-revisited-the-villagers-struggle-with-being-an-icon/>>; <<https://amyfeldtmann.com/2016/11/15/photos-robert-frank/>>; <<http://www.mhtedford.com/walker-evans-eye-on-the-city/>> Acesso em: 07 de jun. 2018.

fig. 41. Areias, A. Resumo visual de Linha., 2018. Sequencia final composta de 35 fotografias digitais da autora.

fig. 42. Areias, A. Folha de Contato Paisagens de Trânsito, 2018.

fig. 43. Areias, A. Folha de Contato Paisagens de Trânsito, 2018.

fig. 44. Areias, A. Folha de Contato Paisagens de Trânsito III, 2018.

fig. 45. Areias, A. Folha de Contato Experimentação visual Estrada, 2018.

fig. 46. Representação gráfica da perspectiva linear.

fig. 48. Sônia Guggisberg, Imagens cruzadas, 2015. Disponível em <<http://www.soniaguggisberg.com/exhibitions/transit-exhibition-2015/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

fig. 49. Lampert, Letícia, Exercícios para perder de vista, 2017. Disponível em <<http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/exercicios-para-perder-de-vista/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

fig. 50. Areias, A. Resumo visual Is there a "there" there?, 2018. Sequencia final composta de 27 fotografias digitais da autora.

fig. 51. Areias, A. Montagem da Exposição Off the Radar, 2018.

fig. 52. Areias, A. Abertura da exposição Off the Radar, 2018, Visual Arts Gallery, UCSD.

fig. 53. Muybridge, Eadweard, The Horse in Motion, 1878. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge#/media/File:The_Horse_in_Motion_high_res.jpg> Acesso: em 08 jun. 2018.

fig. 54. Riis, Jacob A., Bandit's Roots, fotografia do livro How the other half lives, 1888. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Riis#/media/File:Bandit%27s_Roost_by_Jacob_Riis.jpeg> Acesso em: em 08 jun. 2018.

fig. 55. Hine, L. W. Fotografia do livro Children at work, 1908-1918. Disponível em <<https://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Lewis-Hine.html>> Acesso em :08 jun. 2018.

fig. 56. Sanders, A. Blacksmiths, 1926. Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-blacksmiths-a100039>> Acesso em: jun. 08 2018.

fig. 57. Dorothea Lange, Japanese American Children Pledging Allegiance, 1942. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Lange#/media/File:JapaneseAmericansChildrenPledgingAllegiance1942-2.jpg> Acesso em: 08 jun. 2018.

fig. 58. Cartier-Bresson, Henri. Citação visual composta de 3 fotografias. Disponível em <<http://erickimphotography.com/blog/2014/12/09/17-lessons-henri-cartier-bresson-taught-street-photography/>> Acesso em: 08 jun. 2018.

fig. 59. Frank, Robert. Seleção de fotos do livro The Americans, 1958. Disponível em <<https://amyfeldtmann.com/2016/11/15/photos-robert-frank/>> Acesso em: 08 jun. 2018.

fig. 60. Winogrand, Garry. Citação visual composta de 2 fotografias. Disponível em <<https://fraenkelgallery.com/artists/garry-winogrand>> Acesso em: 08 jun. 2018.

fig. 61. Friedlander, Lee. Citação visual composta de 2 fotografias. Disponível em <<https://fraenkelgallery.com/artists/lee-friedlander>> Acesso em: 08 jun. 2018.

fig. 62. Andujar, C. Fotos do livro Amazônia, 1978 e URIHI-A, 1976, fotografia feita com o uso de filme infravermelho. Disponível em <<https://www.laymert.com.br/a-experiencia-pura/>> e <<https://curiador.com/art/claudia-andujar/urihi-a>> Acesso em: 01 set. 2018.

fig. 63. Duchamp, Marcel. Fountain 1917, réplica 1964; Picabia, Francis. Parada do Amor, 1917; Magritte, René. A traição das imagens, 1928-9. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível respectivamente em <<https://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036>>; <<https://www.arteducacao.pro.br/francis-picabia.html?gid=1&pid=5>>; <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>> Acesso em: 20 maio 2018

fig. 64. Kandinsky, W. Composição 8, 1923; Klee, Paul. Fire at full moon 1933; Mondrian, Piet. Composition in Red, Blue, and Yellow, 1937-42. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível respectivamente em <<https://www.infoescola.com/artes/kandinsky/>>; <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/paul-lee-making-visible>>; <<https://www.moma.org/collection/works/80160>> Acesso em: 20 maio 2018.

fig. 65. Pollock, Jackson. There Were Seven in Eight, c. 1945; Still, Clifford. 1956, 1956; Newman, Barnett. Canto II 1963-4; Rothko, Mark.

Light Red Over Black, 1957. Citação visual composta de 4 imagens. Disponível respectivamente em <<https://www.moma.org/collection/works/79690>>; <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/still-1953-t01498>>; <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-ii-p01028>>; <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-light-red-over-black-t00275>> Acesso em: 20 maio 2018.

fig. 66. Soll Levit. A Wall Divided Vertically into Fifteen Equal Parts, Each with a Different Line Direction and Colour, and All Combinations, 1970; Joseph Kosuth. One and Three Chairs, 1965; Ian Burn. Looking through a piece of glass, 1967-8. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível respectivamente em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/le Witt-a-wall-divided-vertically-into-fifteen-equal-parts-each-with-a-different-line-t01766>>; <<https://www.moma.org/collection/works/81435>>; <<https://m.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/1319.1990.a-c/>>; Acesso em: 20 maio 2018.

fig. 67. Jan Dibbets. Perspective Corrections 1968. Composto de 2 imagens do projeto. Disponível em <<https://www.artsy.net/artwork/jan-dibbets-perspective-correction-my-studio-ii>> Acesso em: 24 maio 2018.

fig. 68. John Baldessari, Wrong 1967. Disponível em <<https://collections.lacma.org/node/237769>> Acesso em: 24 maio 2018.

fig. 69. Dennis Oppenheim. Reading Position for Second Degree Burn, 1970. Disponível em <<http://www.artnet.com/artists/dennis-oppenheim/reading-position-for-second-degree-burn-CxuLuSFkioJ9cPxcjJueaA2>> Acesso em: 24 maio 2018.

fig. 70. Candida Höfer, Trinity College Library Dublin, 2004; Petra Wunderlich, Carrara, 1989; Andreas Gursky, The Rhine II, 1999. Trabalhos que sofreram influência da Academia de Belas Artes de Dusseldorf. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível respectivamente em <<http://presscentre.sony.co.uk/images/trinity-college-library-dublin-i-2004-copyright-candida-hoefer-vg-bild-kunst-bonn-1210048>>; <https://gallerease.com/en/artworks/carrara__8aed2d890c00>; <<https://www.tate.org.uk/art/artists/andreas-gursky-2349>> Acesso em: 24 maio 2018.

fig. 71. Allan Sekula. Dear Bill Gates, 1999; Panorama. Mid-Atlantic, November 1993, fotografia do Livro Fish Story, 1989-95; Fotografia da série Ship of fulls, 2010-11. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível em <http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/enlarge_sekula_dear_bill_gates.html> Acesso em: 06 jun. 2018.

fig. 72. Fred Lonidier. I Like Everything Nothing But Union, 1983; Artworks from Protest, Social Criticism to Class Struggle, 1972. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível em <<https://www.contemporaryartdaily.com/2018/04/fred-lonidier-at-essex-street-3/>> Acesso em: 06 jun. 2018.

fig. 73. Marta Rosler. The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974-5; Cleaning the Drapes da série House Beautiful: Bringing the War Home c. 1967-72; If It's Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION, 1985. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível em <<https://www.sfmoma.org/artwork/95.117.A-X>> Acesso em: 06 jun. 2018.

fig. 74. Phel Steinmetz. Paradox II, 1972; Indigenous Aliens, 2004; Oil, Profit, Control, 1973; Citação visual composta de 3 imagens. Disponível em <<http://silberkuppe.org/phel-steinmetz>> Acesso em: 06 jun. 2018.

fig. 75. Martin Parr. Fotografia da série Life is a Beach, 2013. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1782871-palavra-de-parr-pesa-porque-alia-vanguarda-e-pesquisa-historica.shtml>> Acesso em: 05 jun. 2018.

fig. 76. Richard Mosse, Detail of Idomeni camp, Details of moria in snow, 2016, fotografias da série Heat Maps; Nowhere to run, fotografia da série Infra, 2010. Citação visual composta de 3 imagens. Disponível em <<http://www.richardmosse.com/projects/heat-maps>> Acesso em: 02 mar. 2018.