



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

PEDRO EMMANUEL ASSIS LARA LACERDA
12/0132354

**QUASE NÃO-FOTOGRAFICO: A CONSTRUÇÃO DE
IMAGENS/EXPERIÊNCIAS NA ARTE E NA EDUCAÇÃO**

Brasília
2016

PEDRO EMMANUEL ASSIS LARA LACERDA

QUASE NÃO-FOTOGRAFICO: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS/EXPERIÊNCIAS NA ARTE E NA EDUCAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Plásticas, Habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dra. Denise C.F. de Camargo

Brasília

2016

PEDRO EMMANUEL ASSIS LARA LACERDA

**QUASE NÃO-FOTOGRAFICO: A CONSTRUÇÃO DE
IMAGENS/EXPERIÊNCIAS NA ARTE E NA EDUCAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Plásticas, Habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dra. Denise C.F. de Camargo

Brasília, 1º de julho de 2016

Banca Examinadora

Prof.(a): Dra. Denise Camargo
Orientadora

Prof.(a): Dra. Andrea Campos de Sá
Examinadora

Prof.(a): Dr. Luis Carlos Pinheiro Ferreira
Examinador

RESUMO

O presente trabalho discute o papel que as situações, objetos, cenas e movimentos tidos como banais em nossa sociedade podem contribuir para um ato criativo nas artes plásticas, não só no que diz respeito ao estímulo de novas poéticas, como também no que se refere a perceber suas potencialidades artísticas como tais. Desta maneira, o autor discorre a respeito de processos do viver que o levaram a tais elucidações, ao passo que disserta sobre os princípios norte criadores da série “Quase não-fotográfico” e as reflexões pedagógicas por ela depreendidas. Sendo assim, as discussões propostas buscam tratar da íntima relação entre arte e vida comum, através da produção de suportes pedagógicos e artísticos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Fotografia. Cultura visual. Estética. Mediação. Educação cultural.

SUMÁRIO

1) UMA APRESENTAÇÃO AO PENSAMENTO	5
2) PERCURSOS, MOVIMENTOS E REFLEXÕES	6
3) ARTE, ARTE-VIDA E EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS	17
4) AVATARES DE UMA CULTURA VISUAL: “QUASE NÃO-FOTOGRAFICO” ..	25
5) PROPOSTAS, POSSIBILIDADES E VIABILIDADES EDUCACIONAIS	36
6) CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
7) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

1) UMA APRESENTAÇÃO AO PENSAMENTO

Não são poucas as possibilidades de pensar, criar, entender e educar arte nos dias de hoje. Ao partirmos do atual momento da contemporaneidade, livre de regras e delimitações, muitas das práticas relacionadas às artes plásticas mais parecem permear territórios flexíveis - permitindo desdobramentos inimagináveis - do que se portar de maneira cristalizada, constante e estável. Desde o início do século passado, percebe-se que ocorre uma espécie de (re)configuração dos princípios que academicamente foram depreendidos sobre a arte. E desde então, as investigações e sensibilidades artísticas são plausíveis de serem geradas a partir de qualquer situação, matéria, assunto e teor.

Em tal cenário, que se permeia por pouco mais dos últimos 100 anos, instauram-se práticas no campo das artes plásticas e da arte-educação até então impensáveis e que se concentram, principalmente, em suportes inovadores, criativos e contemporâneos, resultando em uma “complexa” proposta poética de nossos tempos. Não coincidentemente, a arte e os métodos educacionais também vêm acompanhados pelo abalo das novas comunicações em um momento no qual as mais diversas mídias parecem convergir e quase confundir-se. Logo, é notável inferir que o produtor e o educador de arte mais parecem aceitar as condições contemporâneas de produção e atuação, usufruindo de seus reais benefícios, do que rejeitá-los e discorrer sobre um movimento de denúncia e renegação. Afinal, não são poucas as propostas educacionais e projetos de arte que, hoje, mantêm uma linha dialética com dispositivos midiáticos como a televisão, internet e o cinema, bem como com territórios que, a priori, não eram “capazes” de conceber um despertar artístico.

Diante deste cenário, o presente trabalho tem como agente motivador investigar como as percepções acerca da vida e suas possíveis experiências ordinárias do dia a dia, nos mais diversos campos, podem fomentar um pensar criativo para com a arte, não só no que diz respeito à influência de uma determinada poética e forma, mas principalmente compreendendo o próprio feito (ou “o que lá já está”) como uma verdadeira obra de arte no museu da vida. Logo, como produto de tal investigação, este trabalho vem gerar uma série fotográfica que, aqui, servirá como estudo de caso para debater ações educacionais.

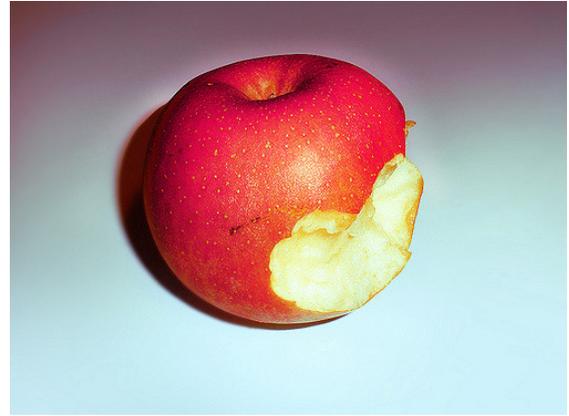
Para tanto, compete à esta pesquisa apreender as raízes embrionárias que conceberam ao autor deste trabalho tais concepções acerca do discurso relacional entre arte e experiências da vida comum - extremamente pertinentes à sua trajetória artística e profissional -, além de explicitar os principais percursos da arte rumo ao atual momento de liberdade criativa, em detrimento das transformações e movimentos do modernismo e da contemporaneidade. No que se refere à produção das obras, compete dissertar a respeito de seus processos de elaboração e respectiva exposição, por meio de embasamento teórico de autores que discorrem sobre as questões levantadas, e, por fim, propor novas possibilidades de instruções e discernimentos das mesmas em espaços educacionais como museus e galerias, conduzindo o diálogo, neste caso, não ao educando mas sim ao educador.

2) PERCURSOS, MOVIMENTOS E REFLEXÕES

Meu interesse a respeito das percepções visuais resultantes de cenários, objetos, movimentos e sentimentos comuns, bem como à ideia de compreender a arte como um objeto resultante (ao mesmo tempo que provedor) de experiências, sempre pareceu ser uma questão intrínseca das minhas produções. Desde que comecei a realizar despretensiosamente minhas primeiras fotografias, por volta do ano de 2008, em saídas à zonas urbanas e rurais, bem como a habituais ambientes do dia a dia, como ruas, parques, quadras ou estacionamentos, fui percebendo que tais experiências comuns eram, por mim, transformadas em experiências estéticas para a visualidade que vinha construindo. A partir destes fatos genéricos, costumeiros e corriqueiros eu conseguia perceber (e criar) certas narrativas a partir das cenas ou ações por mim vivenciadas.

Ao adentrar uma superquadra de Brasília, por exemplo – atitude, essa, extremamente usual às minhas iniciais propostas experimentais com a linguagem fotográfica - era notável perceber prédios, carros, desenhos nas ruas, crianças, parques, calçadas, dentre vários outros elementos ali presentes e que me tocavam visualmente de determinada maneira. Por vezes, meu despertar visual tratava de assuntos cromáticos, como “a cor” do carro, “a cor” da bermuda da criança, “a cor” da árvore ou “a cor” da calçada que ali está. Por outras, minha atenção estava na disposição dos elementos frente a um pensar que buscava o enquadramento fotográfico de toda e qualquer cena. Ou ainda, meu despertar poderia estar

concentrado em criar proposições de uma nova história/realidade em tais cenários e elementos.



Conjunto de fotografias produzidas em 2008. Acervo particular do autor.

Logo, minha perspectiva em torno destas vivências que, por mim, não eram tratadas e vivenciadas no intuito de se tornarem artísticas, acabaram por assim se tornar. Observar poesia frente às usualidades banais, corriqueiras e situações comuns sempre me pareceu muito natural – não sendo um exercício, mas sim uma realidade.

Ao adentrar tais ambientes, era corrente perceber que minha sensibilidade para com questões estéticas de certos assuntos “comuns” era tão relevante e significativa pra mim quanto uma visita à alguma conceituada exposição de arte, situada em alguma renomada instituição, galeria ou museu. Seja pela arquitetura, pelas possíveis disposições, pela cor, por obras de arte, por estudos acadêmicos, ou em função de qualquer outra temática: meu despertar é plausível de acontecer em qualquer situação. Assim, aos poucos, fui percebendo que minha “percepção

artística” não funcionava a partir de certos padrões, mas sim a partir da própria vida: observado arte em qualquer circunstância.

Prontamente, não seria incomum perceber o avanço e aprofundamento desta minha “realidade” em futuras práticas. Neste sentido, pude perceber que o objeto de meu fascínio, embora em tal época não fosse tão evidente pra mim, era o que lá já existia, o que lá se encontrava em determinada situação/tempo, não necessitando que eu me comportasse como um intenso moderador da situação, e sim como um observador, retratando com as mais possíveis linguagens a minha percepção a respeito do que me toca.

Sendo assim, nunca me pareceu uma intrigante ideia produzir fotografias que fossem resultados de uma intensa direção da minha parte, onde eu estaria atuando como um idealizador de personagens ou situações em meio à certas *coisas* que já existem. A própria realidade, pra mim, já é fascinante. Da mesma forma, também reconheço que, hoje, não é demasiadamente do meu interesse criar determinadas narrativas, que fogem às já existentes, a partir da veracidade dos fatos. Meu encanto está em tratar sobre o que lá está, em determinado espaço-tempo, enaltecendo sua determinada relevância artística como tal – e, claro, embasada na minha percepção pessoal.

Embora tenham sido significativas, minhas poucas experiências com o modelo de trabalho “sob minha direção” foram suficientes para perceber que este não era um padrão que, embora apresentasse resultados que estivessem sob meu total domínio, não tratava da minha experiência com o “fotografado”.

Ao me propor a realizar ensaios fotográficos com pessoas, ao longo dos anos de 2013 e 2014, me dispus a vivenciar o papel de diretor da situação, propondo poses, gestos, movimentos e ações que, muitas vezes, fugiam à verossimilhança do meu retratado. E, aos poucos, fui percebendo que as pessoas em meus ensaios não se portavam como tais, como realmente eram, e sim como fantoches para saciar minhas próprias aspirações. E embora os resultados fossem ao encontro das minhas intenções estéticas, eles iam de encontro às minhas intenções com o registro da realidade.

Não que atualmente eu estivesse renegando a possibilidade de criação de temáticas e narrativas paralelas ao momento do ato de criação artística (como a relação entre o “eu” e o “fotografado”), mas essa prática me parece desperdiçar uma expressiva carga emotiva para a arte que produzo. Há muito o que falar e mostrar

sobre os outros. Há muitas descobertas ainda desconhecidas sobre a vida comum e sobre as pessoas que nos cercam. Não são necessárias novas narrativas, pois a realidade, como tal, já é uma grande poesia – basta conseguir percebê-la. Logo, minha indagação: qual o papel do “retratado”, em relação à minha sensibilidade, quando coloco um assunto em questão?



Conjunto de fotografias por mim produzidas e dirigidas em ensaios com pessoas/modelos, entre 2013 e 2014. Acervo particular do autor.

Dessa maneira, depreendi que os ensaios fotográficos que eu realizava com pessoas se tratavam de criar fotografias que dissessem respeito às próprias fotografias, e não aos retratados. Mesmo que belíssimas fotos trouxessem pessoas apoiadas sob minha direção, não estaria sendo de seu objeto de interesse a existência dessas pessoas como tais, mas sim a existência destes registros como registros, resultando em fotos que tratam sobre fotos. E foi, também, sobre essas questões que percebi a série fotográfica que será apresentada mais adiante.

Posso dizer que tais concepções partem das vivências que tive ao produzir arte nos períodos/anos seguintes. Em momentos nos quais me encontrava sobrecarregado profissionalmente e academicamente, não conseguia mais pensar e elaborar projetos de arte como anteriormente. No entanto, tal sentimento necessitava se libertar. E essas são exatamente as raízes embrionárias deste trabalho de conclusão de curso.

Em 2014, ao concluir minha primeira graduação, em Publicidade & Propaganda, pude me integrar à outras atividades de meu interesse. Nesta mesma época, eu estava nos últimos semestres do curso de Artes Plásticas na UnB, ao mesmo tempo que trabalhava em um estúdio de fotografia e fazia parte de um coletivo de fotógrafos da cena noturna brasiliense, fotografando por várias noites da semana em festas, eventos, feiras, encontros, dentre outras atividades culturais. Logo, era inconcebível fazer germinar práticas artísticas como habitualmente pensava. Nas minhas considerações, o território da arte ainda era muito distante da vida. Minhas propostas, embora um tanto quanto embasadas nas questões experienciais com determinados assuntos, se encontravam a par do que eu realmente era/fazia/defendia naquele momento. Os trabalhos que então eu vinha desenvolvendo, como os ensaios fotográficos já expostos aqui, mais tratavam a respeito de seus resultados (as próprias fotografias) do que verdadeiramente de suas poéticas. A escapatória por mim percebida, a fim de libertar tais anseios no que se refere à minha então escassa produção artística, se deu com uma nova visão a partir da (minha) realidade: passei a enxergar ainda mais arte onde “não se tem arte”.

Aos poucos, todas minhas ambições e atitudes profissionais foram repensadas. Todos os meus objetos de investigações acadêmicas foram transformados. Constatei que a própria vida, no seu mais puro sentido, pode ser uma verdadeira proposição artística, completamente articulada com sua veracidade de fatos e portadora de inimagináveis dispositivos de atuação e representação. Os inúmeros assuntos e percepções acerca do cotidiano, do dia a dia e do que é tratado ordinariamente, se tornaram verdadeiros agentes motivadores para o meu pensar artístico.

Tais elucidações foram a mim se tornando evidentes não só através do processo de (re)pensar a arte que produzia, mas principalmente nas investigações com outros artistas e obras que muito dialogavam com essa temática desde o século

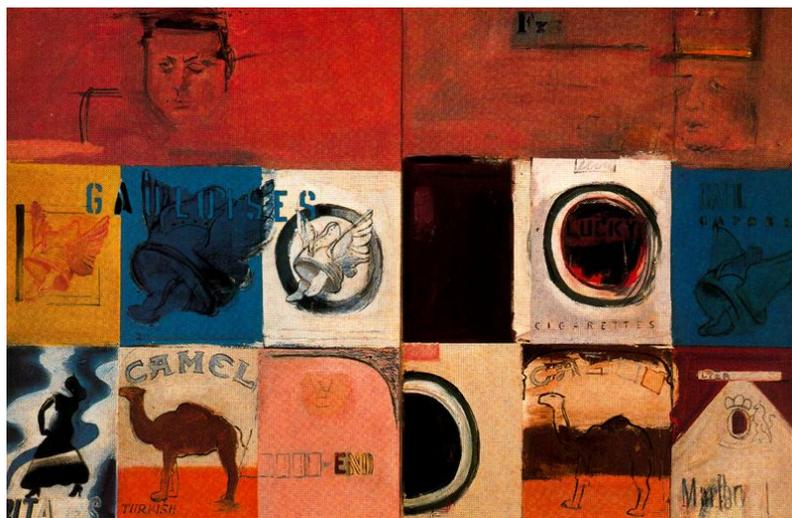
passado. Logo, ao pesquisar os princípios e conceitos da *PopArt*, por exemplo, pude perceber o quão a questão da vida comum e da indústria de massa muito se tornou relevante para os artistas que viviam o período dos anos 50 e 60, em pleno cenário pós 2ª guerra mundial. O contato com obras de artistas como Andy Warhol, Claes Oldenburg, David Hockney, James Rosenquist, Tom Wesselman, Edward Ruscha, Roy Lichtenstein, Larry Rivers e Robert Rauschenberg foi essencial para perceber que a atenção ao vulgar já era uma prática do campo das artes plásticas.

Ao trabalharem com rastros de uma cultura visual, como denomina Fernando Hernández (2007), as obras por eles produzidas apresentam diferentes características, mas são unânimes no interesse concebido às pequenas visualidades banais da época, como peças publicitárias, embalagens de produtos e revistas de quadrinhos, bem como a assuntos populares e midiáticos que muito significavam para as pessoas, como celebridades ou figuras religiosas. Desta forma, engrateciam fisicamente pequenas *coisas* (vide as pinturas de Rosenquist e Rivers), como também enalteciam cenas do cotidiano frequente (como as obras de Hockney e Ruscha). As obras produzidas não só criavam novas proposições em formatos distintos ao que se referenciavam (através da pintura, serigrafia, escultura, etc.), como muitas vezes exaltavam a própria significância das cenas e objetos como tais (como as *Brillo Boxes* de Warhol).

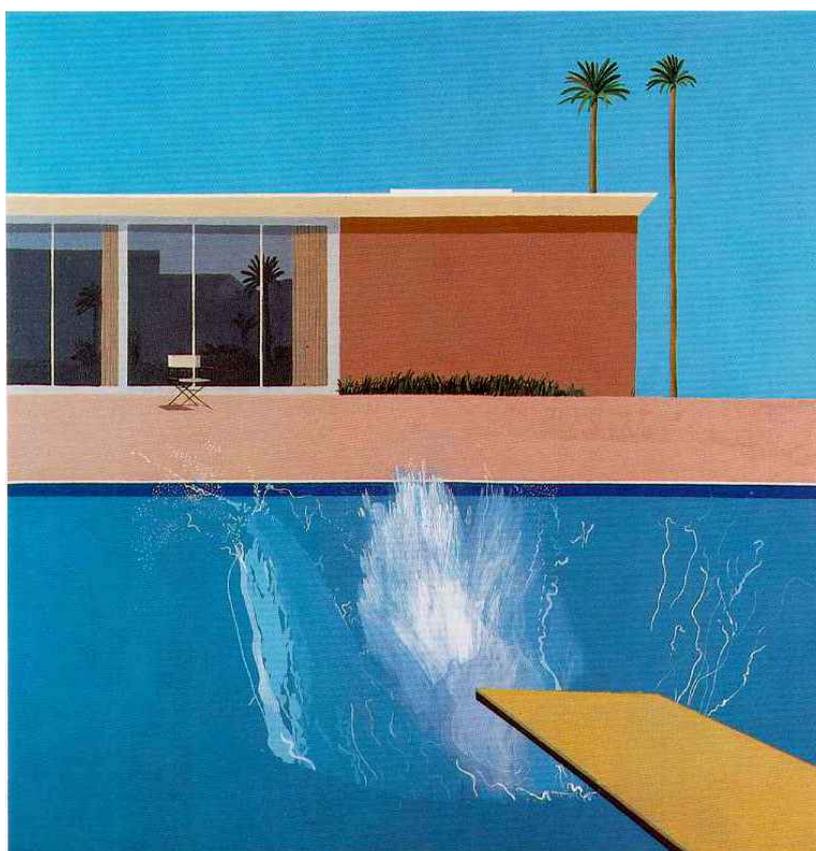


Pinturas de James Rosenquist, no MoMA (Nova Iorque). Disponível em:

http://media.vanityfair.com/photos/54ca8da3674871890b55cea0/master/w_790,c_limit/image.jpg (acesso em 1º de julho de 2016).



“Friendship of America and France” (1962), Larry Rivers. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/9a/b1/8c/9ab18c1afba09344041d1e725359e87b.jpg> (acesso em 1º de julho de 2016).



“A Bigger Splash” (1967), David Hockney. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hockney/splash/hockney.splash.jpg> (acesso em 1º de julho de 2016).

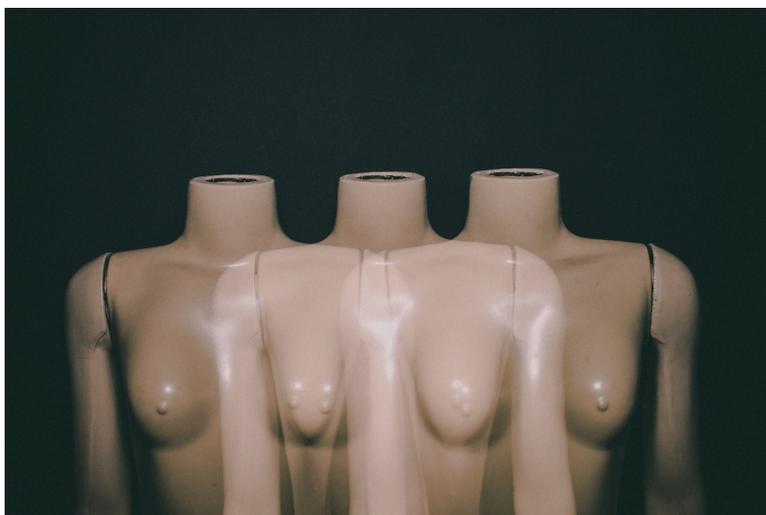


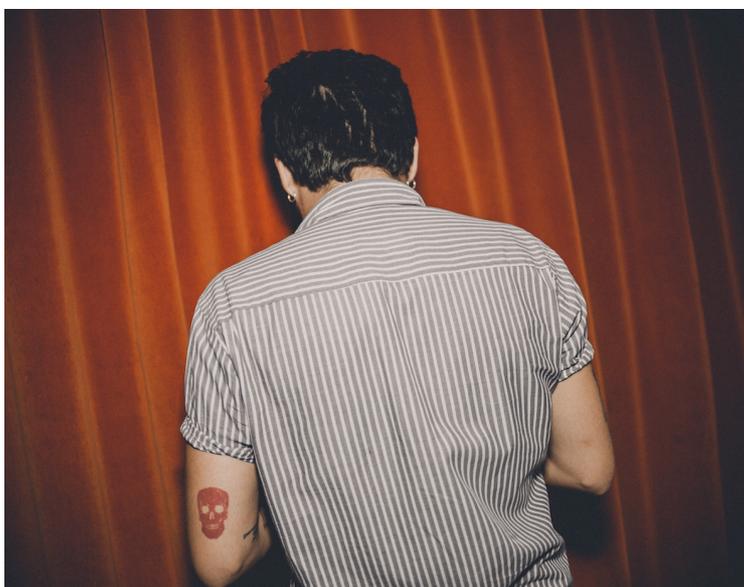
“Posto Standard” (1966), Edward Ruscha. Disponível em:
<http://www.cineforum.it/files/ed/images/Ruscha%20Standard%20Station.jpg>
(acesso em 1º de julho de 2016).

Progressivamente, comecei a perceber algumas indagações e questionamentos sobre estes assuntos, estreitando, agora, à minha realidade. Qual, então, seria o papel que essas vivências/práticas/experiências baratas, simples, banais e corriqueiras da vida comum, vivenciadas das mais diversas maneiras, nos influenciam artisticamente e, ainda, podem ser percebidas em sua própria existência, como legítimas obras de arte?

Por passarem a ter um significativo valor ao meu processo cognitivo, comecei a perceber que essas pequenas visualidades disponíveis no meu dia a dia e em atividades profissionais, representavam cada vez mais expressivos papéis para a minha sensibilidade com o gesto do olhar. Aos poucos, as imagens que produzia em minhas já corriqueiras atividades, imbuídas de simples, monótonas e singelas tarefas, passaram a ser percebidas como verdadeiros relatos a respeito de uma aguçada percepção visual naquele momento e daquela experiência que eu estava vivenciando. Minhas novas atitudes frente a estes fatos acabaram, claro, por gerar novos resultados. As fotos que passei a criar pareciam conferir a determinadas experiências um primoroso caráter artístico. Era possível observar poesia em tudo: ao subir escadas; ao perceber como as pessoas se moviam; a observar o jogo de luzes de uma festa; ao tratar da relação que eu criava com o ambiente e com as pessoas; dentre outros vários singelos eventos e acontecimentos.







Conjunto de fotografias produzidas entre 2015 e 2016. Acervo particular do autor.

Não coincidentemente, neste mesmo período minha percepção visual, ou seja, minha atenção com as *coisas* que observava e vivia diariamente na vida comum, como os objetos que carregamos todos os dias conosco e as visualidades paisagísticas rotineiras, começou a ser percebida com maior apreço. Uma rápida ida a um supermercado nunca mais foi a mesma; o gesto de carregar comigo uma amarelada banana, como lanche do dia, nunca mais foi o mesmo; e as visualidades que tinha ao adentrar uma sala de aula com cadeiras azuis e tubos de fiação elétrica alaranjados nunca mais foram as mesmas. A necessidade de um (rápido) registro naquele momento, em detrimento de determinada situação, começou a ser necessária no intuito de gravar, resgatar e enaltecer aquele “rastro” que à mim muito sensibilizava.

Não a toa, os primeiros registros da série fotográfica que aqui será dissertada mais a frente, intitulada “Quase não-fotográfico”, foram feitos utilizando aparelhos móveis como o celular. Justamente por não estar tecnicamente preparado a vivenciar estas sensibilidades, ou minimamente prevê-las, a imagem era registrada utilizando qualquer dispositivo que fosse. Nestas ocasiões, não estava a fundo tratando de assuntos sobre o fotográfico, ou de elaboradas técnicas e habilidades fotográficas, mas sim da própria visualidade da *coisa* que, por mim, fazia tornar necessário seu registro.

Sendo assim, fui percebendo que a relação entre arte e vida comum, até então pouco evidente nos meus trabalhos, foi se tornando óbvia nas imagens que passara a produzir. Além disso, minha experiência com a realidade foi completamente modificada. Andar de ônibus, escovar os dentes, explorar páginas da internet, comprar um suco, dirigir, olhar para o céu, falar ao telefone, assistir televisão, bem como quaisquer inimagináveis atividades, são hoje a matéria prima do meu trabalho: me encantando poeticamente pelos despertares e visualidades que a vida comum é capaz de provocar.

3) ARTE, ARTE-VIDA E EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS

Entende-se por arte não só como o meio de expressão humana, mas também a compreensão a respeito da realidade. Assim como a filosofia, as ciências e outras áreas do saber, a arte é uma forma de interpretação do mundo. Nesse sentido, ela se manifesta de acordo com o suporte utilizado para ser produzida, indo, hoje, de

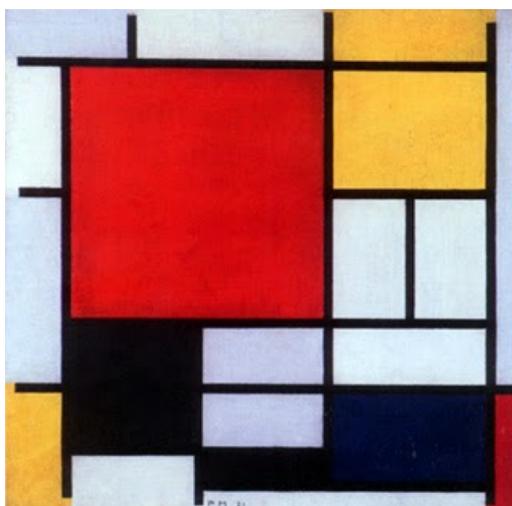
pincéis, tintas, câmeras e instrumentos musicais, a corpos humanos, restos de lixo e materiais do cotidiano. Cada obra, sendo fruto da reflexão (e imaginação) de quem a produz, propõe um condicionamento e um espelhamento referentes ao seu tempo histórico e ao meio em que foi criada. Nesse sentido, pensar em como as obras de arte chegaram ao estado atual, escoltadas por inúmeras possibilidades de existir e embasadas na escassez de limites, é um dos principais assuntos de vários teóricos que desde a metade do século passado tratam disso.

Comportando-se como espelho, as artes plásticas do século XX refletiram transformações sociais, políticas e ideológicas que o mundo passou a viver em um curto período de tempo. A dissociação e reconstrução de valores foi constante em várias áreas do saber. Logo, as obras de arte já deixavam por cair seus cânones mais clássicos de progressividade técnica ao mimetizar a realidade, assumindo então dispositivos de constante mudança, fazendo refletir em seus princípios e valores.

Parece que já não podemos conviver com o que perdura, com o que se cristaliza e não se deixa tocar pelo atual tempo. Hoje, dificilmente qualquer área do conhecimento se mantém viva caso não se disponha a manter-se sob constante mudança e atualização. As formas já não mais se mantêm com facilidade, não se atêm ao formato que se apresentam, mas parecem estar constantemente prontas e propensas a se transformarem conforme o tempo (BAUMAN, 2010). O cenário da atualidade parece estar mais preocupado com a relação que constrói no tempo-espaço do que propriamente dito com o que vem a gerar a partir disso.

Os artistas, não contidos em reter modelos e padrões, se dissolvem, se espalham e respingam suas práticas em várias outras áreas ao projetarem forma e poética refletidas em seu tempo. Logo, a arte moderna, completamente interessada em tratar da vida cotidiana e assuntos que até então não eram comuns às artes, muito refletiu o interesse de pesquisar a si própria, mantendo-se distante do objetivo de expressar a realidade como meio de ocultá-la e fazendo-se refletir em um momento de transição entre o que já aconteceu e o que está pra acontecer. Este período, que vai desde o fim do século XIX até à metade do século XX, como um todo, avançou patamares que elevaram a arte a um novo nível de consciência, tornando as reflexões acerca dos meios e métodos mais relevantes do que a representação mimética (DANTO, 2006).

Neste período, artistas impressionistas e pós-impressionistas como Edgar Degas, Van Gogh, Paul Cézanne e Pablo Picasso foram essenciais para estreitar os laços entre arte e realidade, ao tratarem de temáticas que ineditamente envolviam questões do cotidiano e sob estéticas particulares e ousadas pra época. Desenvolvendo ainda mais o pensamento, Piet Mondrian e o movimento De Stijl, mais à frente, buscavam englobar arte e vida sob uma mesma ótica, apresentando um novo cenário onde as obras não mais fariam a respeito da realidade, mas sim fariam parte dela mesma.



“Composição com Vermelho, Amarelo e Azul” (1921), Piet Mondrian. Disponível em:

[http://4.bp.blogspot.com/-](http://4.bp.blogspot.com/-PIQKOYT2UM8/TwS9AigrDdl/AAAAAAAAABA/yqrZZqMN7qE/s1600/composi%25C3%25A7%25C3%25A3o+com+vermelho%252C+amarelo+e+azul.jpg)

[PIQKOYT2UM8/TwS9AigrDdl/AAAAAAAAABA/yqrZZqMN7qE/s1600/composi%25C3%25A7%25C3%25A3o+com+vermelho%252C+amarelo+e+azul.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-PIQKOYT2UM8/TwS9AigrDdl/AAAAAAAAABA/yqrZZqMN7qE/s1600/composi%25C3%25A7%25C3%25A3o+com+vermelho%252C+amarelo+e+azul.jpg) (acesso em 1º de julho de 2016).



Cadeira Vermelha e Azul (1917), Gerrit Rietveld. Disponível em:

<https://noquintoandar.files.wordpress.com/2013/03/rietveld6.jpg> (acesso em 1º de julho de 2016).

Tais novos momentos na arte do início do século XX demonstravam uma evolução por parte dos artistas em compreender o papel dessa linguagem frente às questões relevantes da época. Mesmo não sendo compreendido por muitos autores como uma quebra de paradigmas, o início da arte moderna gerou revolucionários modos de se pensar e perceber arte por meio de uma narrativa progressiva desenvolvimentista (DANTO, 2006). Não se trata de uma “antítese” ou oposição quanto à arte, mas sim de uma “deslocação de domínio, [onde] a arte já não é uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações [...]) mas de forma que contém, ou invólucro” (CAUQUELIN, 2010, p. 63).

Embora até então diversas discussões estivessem em vigor, pode-se entender que uma atitude no ano de 1917 abalou como nenhuma outra a estética na arte moderna e as concepções sobre experiência estética: o ready-made “Fountain”, de Marcel Duchamp, ao ser exibido em uma exposição da Sociedade de Artistas Independentes foi de encontro a questões sobre o belo e padrões artísticos, tornando não mais a beleza como um atributo determinante no que refere à arte.



Fountain (1917), Marcel Duchamp. Disponível em:

<http://www.beatmuseum.org/duchamp/images/fountain.jpg> (acesso em 1º de julho de 2016).

Ao assumir um modelo de comportamento que corresponde exatamente a expectativas modernas, Duchamp não rompe com princípios, mas põe em jogo o deslocamento de domínios e territórios, da mesma forma que assume o divórcio entre a estética e a atividade artística (CAUQUELIN, 2010). Ao mesmo tempo, o mictório representou crises na crítica de arte da época gerando consequências até

os atuais dias, no momento em que a estética aparece cada vez mais distante como juízo de valor para com as obras de arte contemporâneas.

A necessidade de uma reestruturação crítica foi sentida:

[...] a teoria estética clássica não poderia ser invocada com uma “arte depois do fim da arte” precisamente porque ela parecia desprezar completamente a qualidade estética: foi precisamente nos termos da estética clássica que a recusa em chama-la arte se fundou. Uma vez que seu estatuto como arte foi estabelecido, ficava razoavelmente claro que a estética enquanto teoria demandava urgentemente uma reforma, se fosse o caso de ser útil para se abordar alguma espécie de arte. (DANTO, 2006, p. 95)

Nesse sentido, mesmo tendo acontecido no início do século XX, Duchamp pode ser classificado como peça central para o que chamamos de “fim da arte moderna”. Neste momento, já não era possível identificar o que correspondia a ser uma obra de arte ou não utilizando-se puramente de termos visuais. A arte já estava entrelaçada à vida real e ao que dela podia depreender. “a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento [...] da questão “o que é arte? [...] Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção” (DANTO, 2006, p. 51 e 139). Logo, as obras já não mais caminhariam rumo a um aprofundamento técnico, já que “é o discurso da estética que constrói uma área de validade para as obras, impondo regras, exigências, critérios” (CAUQUELIN, 2010, p. 107).

Mais uma vez, os artistas retratavam questões próximas da realidade da época. E em um cenário pós 2ª guerra mundial, no qual a indústria vinha por abalar diversas áreas do conhecimento, é evidente perceber as razões que justificam os próximos passos das artes plásticas, ao tratarem de um aproximação entre o que é próprio da vida, em seus mais possíveis territórios, e o que é próprio da arte.

Segundo Platão, a arte é construída mimeticamente, sempre relacionando-se à realidade. Haveriam três modos de propor a realidade, por exemplo, de uma cama: a forma (ideia), a que um carpinteiro viria a construir (uma cama específica), e a que um pintor viesse pintar (obra). Opondo à essa ideia, e a muitas outras clássicas concepções, Andy Warhol e outros artistas da *PopArt* trouxeram a concepção de que a própria cama, como objeto real da realidade, poderia ser a própria obra – exatamente da mesma forma que o artista fez ao expor, e tratar como arte, a própria realidade das caixas de sabão em pó *Brillo Box*, em 1964.



Brillo Box (1964), Andy Warhol. Disponível em:

<http://latimesblogs.latimes.com/.a/6a00d8341c630a53ef013488051aaa970c-400wi> (acesso em 1º de julho de 2016).

Os princípios de Warhol invocavam compreensões libertadoras quanto à arte: qualquer coisa poderia ser uma obra. Não mais existia qualquer aparência específica que uma obra deveria assumir, e todo mundo, agora, poderia ser artista (DANTO, 2006). Entretanto, ao se basear em criações/produtos/objetos que já haviam passado por um juízo de valor estético comercial, a *Pop* se fundamentava na ideia de que tais itens já atrairiam, por si só, nossa atenção.

Em todo o caso, a discussão sugerida pelo movimento, doutrinado pela realidade da época, propôs que reflexões sobre parâmetros filosóficos a respeito do belo e da visualidade fossem discutidos. “[...] o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é se, na verdade, ambos se parecem exatamente? (DANTO, 2006, p. 138). As noções de estético, tanto em Duchamp quanto em Warhol, embora representadas sob qualidades distintas, são objetos de vivências frente a uma relação de interpretação com o meio em que viviam.

Nessa linha de raciocínio, proponho que tratemos dos conceitos de “experiência”. Por essa palavra, entende-se conhecimentos ou aprendizados obtidos por práticas ou vivências. Já ao se tratar de “experiências no campo do estético”, Kant (2008) defende a ideia de que uma experiência estética acontece a partir de

objetos naturais (fruto do que já existe, e não de criação humana) ou artísticos (objetos “artificiais”) quando confrontados frente à percepção do sujeito que os observa. Concentra neste gesto do olhar o que compete à experiência estética sua validação: desde que seja desinteressada e desprovida do fascínio ligado às respectivas questões práticas e utilitárias, e distante do interesse em ampliar conhecimentos sobre elas, é possível viver a atitude estética. A contemplação reside no singelo momento de sensibilidade.

Hernández (2007) aborda a cultura visual que advém da indústria cultural (quadrinhos, charges políticas, cinema e televisão, por exemplo) como agentes que desempenham hoje funções tão próximas como as que várias pinturas sempre desempenharam. “(...) é possível fazer relações entre a fotografia de uma página na web e um retrato de Van Gogh, partindo do fato de que ambos atuam como substituições” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 51). Além disso, tal debate é também fundado na ideia de se pensar que obras tradicionais, hoje, convivem e se fazem presentes em superfícies até então novas para a clássica arte: internet, revistas, plataformas comunicacionais, meios tecnológicos, dentre outras. Se trata de construir pontes entre a cultura visual e artes visuais tidas como tradicionais.

Percebe-se então que tais experiências, partindo dos mais possíveis territórios, exprimem uma mudança qualitativa na compreensão da existência do ser, tornando-o consciente acerca das funções e percepções de si e do mundo (DEWEY, 2010). A experiência estética, segundo Dewey (2010), é o desenvolvimento clarificado e intensificado da experiência geral que emerge da arte e parte da vida cotidiana; tratando-se de experiências, elas devem ser relevantes, marcantes e dificilmente esquecidas. O autor ainda defende qualidades definidoras a respeito de experiência estética: ela, não necessariamente gera entretenimento, mas sim se mune de uma certa unidade que inclua dimensões emocionais, práticas e intelectuais e que seja fruto de uma “consumação de movimento”. Logo, compreender que essas conexões com a visualidade são capazes de agregar valor na percepção sensível à qualidade das “coisas”, faz justificar as defesas de Hernández (2007) no que diz respeito a suas concepções sobre cultura visual, possibilitando, assim, a apreensão de verdadeiras experiências estéticas. O fazer artístico facilita a consciência e melhora a reflexão da relação eu-mundo.

Indo, ainda, ao encontro dessas concepções, Nicolas Bourriaud define a arte contemporânea como objeto resultante do estudo da esfera de relações e vivências.

Sendo assim, os encontros, as festas, locais de convívio, manifestações, jogos, “representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais” (BOURRIAUD, 2009, p. 40).

Atravessar a vida comum entrelaçado à arte, fato este que resulta da incessante prática de sensibilidade para com o outro em suas infinitas formas, se torna alicerce no processo de transformação de experiências do cotidiano em experiências estéticas. Mais do que isso, essa atitude perpassa a ideia de perceber a potencialidade de tal processo (ou forma) comum antes mesmo de se apresentar (e ser reconhecido) como obra. Seel (1991), ao defender a proposta de experiência estética desvinculada do ambiente da arte, relata a existência de diversos campos possíveis de experiência, sejam eles cognitivos, afetivos ou práticos. Vida e arte se fundem a tal ponto que ambas embaçam suas fronteiras de significados.

Não se trata, entretanto, de perceber essas atitudes como uma espécie de antropologia do visual e das subjetividades. As percepções acerca do cotidiano, como trata Certeau (1994), levantam indagações como: de que maneira deve-se infiltrar (e fazer parte) do cotidiano e não apenas representá-lo? Percebe-se que se uma experiência ordinária evolui à experiência estética, esta deve-se ao fato de artistas vivenciarem a arte na vida e a vida na arte, partindo de quando “o homem ordinário se torna narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 1994, p. 63).

Na mesma rota, Ernst Fischer (1966) relata que o homem, ao perceber sua pequenez existencial, busca no estético uma forma de se autocompletar e se tornar um “homem total” na busca de outras figuras e formas - como uma espécie de vivência a partir do que é rastro. A experiência, então, se vê como fomentadora de impensáveis percepções e visões que partem de uma “diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar” (HERNANDEZ, 2007, p. 22).

Assim como Piet Mondrian relatava sobre um certo “desaparecimento da arte” ao apreender que é a partir da (e *na*) realidade que ela existiria – entendendo que a arte desapareceria conforme a vida adquirisse equilíbrio – Fischer (1966) diz que a arte estaria sendo sempre necessária para a realidade. Não interpretando-a como um objeto de substituição à vida, Fischer afirma que a arte expressa uma relação mais profunda entre o homem e o mundo, e que, ainda, nós apreciamos, compramos e vivenciamos arte não só por buscarmos uma fuga de nossas vivências

- ao mesmo tempo que também um sentimento de reconhecimento -, como para completar nossas vidas imperfeitas. “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1966, p. 13). Sendo assim, vê a si mesmo nessas representações e se sente sensibilizado no momento que a arte acontece, gerando uma experiência estética.

Sobre experiências, retorno à John Dewey (2010) que, mesmo tendo publicado seu texto em 1934, disserta sobre os reais sentidos que uma experiência resultante da clássica e renomada obra de arte pode gerar. Para o autor, a obra de arte é acoplada de adornos que buscam sua autenticação e validação como tais, fazendo com que todo trabalho seja configurado por dispositivos externos à sua real criação, resultando em quadros, estátuas ou livros distantes da experiência humana em que foram concebidos. “Quando um produto artístico atinge o status de clássico, de algum modo ele se isola das condições humana em que foi criado e das consequências humanas que gera na experiência real de vida” (DEWEY, 2010, p.59). Desta maneira, o objeto de arte, distante de suas mais possíveis origens (conceitual, plástica e histórica) cria uma extensa lacuna entre proposta e realidade, entre arte e vida.

Sendo assim, para conseguir alcançar as camadas mais profundas, imersas no espírito da obra, faz-se necessário esquecer de muitas das atribuições exteriores que à ela são inquestionavelmente conferidas, e recorrer às intenções simples da experiência que, até então, não seriam prontamente consideradas como artísticas e/ou estéticas nesta discussão.

Para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir [...]. As origens da arte na experiência humana serão aprendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores, por quem notar o deleite da dona de casa que cuida de suas plantas e o interesse atento com que seu marido cuida do pedaço de jardim em frente à casa; (DEWEY, 2010, p. 62)

Neste sentido, ao mesmo tempo em que se observa o lapso entre a nobre posição que a arte se encontra e o seu real (re)conhecimento no que é “banal”, observa-se também que essa lacuna age no sentido de criar abismos entre a percepção e validação de experiências comuns em experiências estéticas. Dewey

relata essa preocupação alegando que ela “afeta profundamente a prática da vida, afastando percepções estéticas que são ingredientes necessários da felicidade ou reduzindo-as ao nível de excitações compensatórias transitórias e agradáveis” (DEWEY, 2010, p. 70). Logo se faz fundamental, ao tentar chegar à compreensão de tais propostas, obras e teorias, um movimento de desvio às experiências das atividades rotineiras e comuns, buscando uma apreensão estética significativa.

4) AVATARES DE UMA CULTURA VISUAL: “QUASE NÃO-FOTOGRAFICO”

A série fotográfica, resultado desta reflexão, se configura como um verdadeiro avatar de uma cultura visual. Em ambientes virtuais, como redes sociais e páginas de cadastro *on-line*, o termo “avatar” diz respeito a um ícone gráfico escolhido por uma pessoa, a fim de que este represente-a. É a figura de algo, sendo representado por uma imagem (como uma fotografia, desenho ou ilustração) que simboliza uma realidade. No caso, as obras da série “Quase não-fotográfico” se comportam como avatares por serem representações imagéticas (fotográficas) de uma realidade, ou, ainda, representações de si mesmas.

Por serem frutos de visualidades próprias ao seu autor, aplicou-se a expressão “de uma cultura visual” no título deste capítulo, referindo-se às cenas, objetos e situações oriundas de vivências particulares e pessoais. Neste sentido, o termo cultura visual diz respeito a uma “diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar” (HERNANDEZ, 2006, p. 22). Todas as cenas apresentadas na série derivam de um pensar analítico frente a esses despertares criativos, provocados por conteúdos banais e corriqueiros. Sendo assim, faz-se necessário explicar como ocorreu o processo de concepção destas imagens, desde o seu planejamento até a elaboração, bem como explicitar questões sobre a proposta de expografia – estas, extremamente importantes no processo de concepção desta série.

Em princípio, meu estímulo pra pensar esta série se deu a partir de percepções que obtive ao observar certos padrões de disposição e organização de elementos, objetos e obras de arte. Claramente, esse meu interesse se deu em relação às conexões que naturalmente realizei com outros referenciais, no que compete à estruturação de um conjunto de peças (não necessariamente) de arte:

Andy Warhol, ao expor as pinturas/serigrafias da lata de sopa Campbell's, dispôs os 32 quadros um ao lado do outro, como uma grande estante de produtos; as prateleiras de supermercado são organizadas de forma ordenada, a apresentar um mesmo produto repetidas vezes, sob linhas horizontais e verticais, espaçadas uniformemente, resultando em uma saturação de imagens baseada na exibição em série; cartazes publicitários, quando afixados em becos, ruas, e zonas urbanas, costumam se apresentar também como um *looping* visual, repetindo a informação por diversas vezes, dispondo de um ajuste repetitivo.

Seguindo tais viés, o autor Klaus Onnef (2004) comenta que, para Warhol, “o contexto social no qual uma obra de arte é apresentada era tão importante como o seu tema específico” (p. 88) - fazendo com que o próprio tema refletisse invariavelmente sua origem social. Sendo assim, buscava manter uma dialética evidente entre o material que pretendia produzir e a sua respectiva configuração e apresentação - sendo, esta, referenciada a qualquer território que seja. Logo, aos poucos percebi que minhas próprias intenções e despertares se baseavam em maneiras subjetivas de perceber o mundo, derivando do grande campo da cultura visual...



Latas de Sopa Campbell (1962), Andy Warhol. Disponível em: http://1.bp.blogspot.com/-fOeZZpeg6oc/VPXtz9cgp2I/AAAAAAAAAKY/v_jPukYI27w/s1600/andy-warhol-museum-a-compact-center-of-arts-07.jpg (acesso em 1º de julho de 2016).



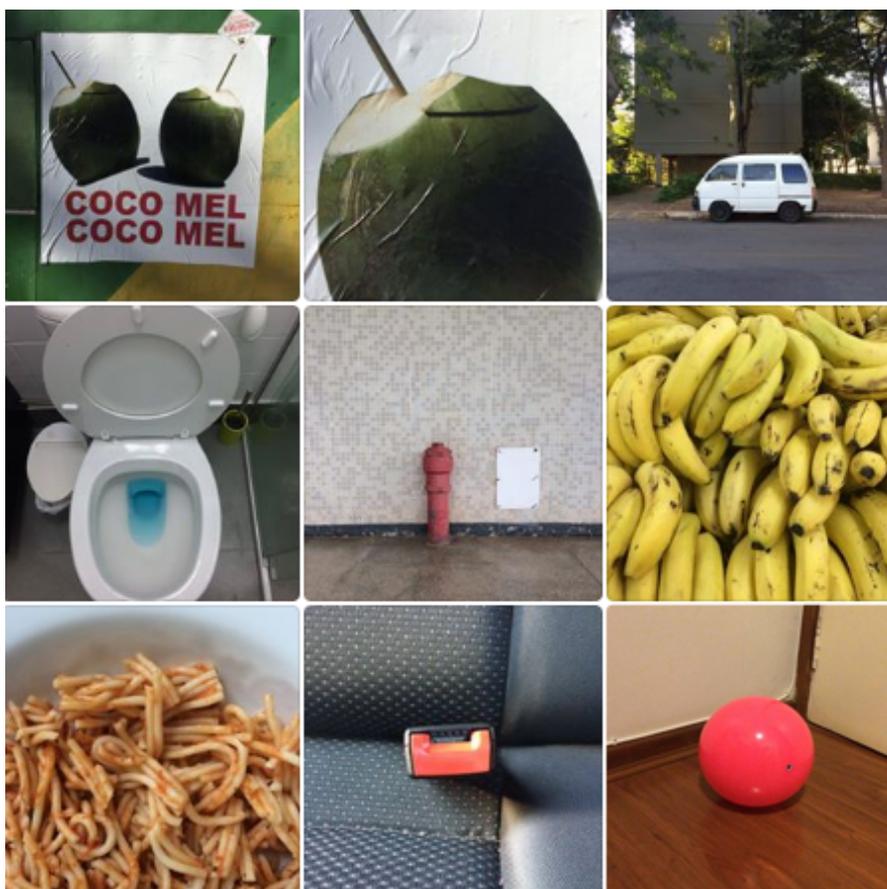
Prateleiras de supermercado. Acervo particular do autor.



Cartazes publicitários. Acervo particular do autor.

Em um período que minha produção artística não se apresentava tão fértil como em momentos passados, os primeiros passos para a produção da série se deram como uma válvula de escape espontânea frente a rotina de tarefas: comecei a perceber que certas visualidades no meu dia a dia muito me sensibilizavam. Cenas específicas, objetos, pessoas, paisagens, situações... Quer fosse por questões cromáticas de alguns objetos justapostos “aleatoriamente”, em determinados ambientes, quer fosse pela maneira que eu reagia (e observava a vida reagir) em determinadas situações. Assim, comecei a realizar certos registros fotográficos, utilizando celular, e postando aleatoriamente na minha conta pessoal da rede social Instagram. Todas essas imagens, relativas à objetos, cores, ângulos,

entre outras questões, eram por mim percebidas simplesmente como uma prática de colecionar situações interessantes e, principalmente, possíveis de sustentar futuramente um desdobramento artístico a partir de tal assunto. De fato, tais práticas representavam uma espécie de lembrete visual, e nada mais do que isso.



Conjunto de fotografias divulgadas no Instagram. Acervo particular do autor.

Nos meses seguintes, em práticas acadêmicas, fui reconhecendo que a atividade de fotografar certas cenas se tornavam relevantes para discussões em sala de aula, bem como para propostas de produção, pesquisa, estudo e ensino. Neste sentido, utilizei a disciplina Projeto Interdisciplinar para escrever um projeto de trabalho que tratasse dessas práticas fotográficas com cunho educacional. No semestre seguinte, na disciplina Oficina de Fotografia 3, dei continuidade à produção das imagens, me propondo a estreitar assuntos para fotografar. Nesta época, decidi pela proposta de registrar, exclusivamente, objetos que me acompanhavam todos os dias, objetivando enaltecer valores simbólicos e visuais que, pra mim, muito representavam em meio às práticas habituais do cotidiano. Elaborei, então, a

primeira imagem que me fez observar, de fato, a possibilidade de tal projeto se concretizar: fotografei uma banana, baseado no costume de carregar diariamente comigo a servir como uma refeição em um lanche, aplicada sobre um fundo monocromático de cor vermelha.



Foto desenvolvida para a disciplina Oficina de Fotografia 3. Acervo particular do autor.

Logo, iniciando os trabalhos nas disciplinas de Diplomação em Licenciatura e Atelier 1, pude desenvolver, estudar e conceber conceitos que, a mim, serviriam como normas para continuar elaborando tais imagens.

A proposta se baseava, assim, em vivenciar situações e registrá-las fotograficamente, a partir de visualidades que me tocavam. O ponto de partida se fundamentava em pensar circunstâncias comuns, banais e principalmente corriqueiras, a fim de explorá-las visualmente. Para isso, iria dispor do meu equipamento fotográfico, com uma lente adequada, pensando claramente em trabalhar questões que diziam respeito ao fotográfico (como luz e sombra, por exemplo).

Neste momento havia um movimento de busca até a fotografia ideal. Meu papel se baseava em rastrear essas situações, objetivando captá-las por meio de um registro fotográfico. As propostas não eram poucas: idas a supermercados, ruas por onde costumava caminhar, salas de aula que costumo frequentar, dependências do estúdio fotográfico em que trabalho, entre outras ocasiões que eram de praxe do dia-a-dia. Minha procura estava em (re)viver situações pelas quais passava diariamente.

Com estes primeiros registros, percebi que os resultados obtidos iam de encontro à veracidade e ao espírito intuitivo deste trabalho. Ao criar proposições distantes à própria realidade, e não utilizá-la no seu mais puro sentido, inferi que essas primeiras fotografias estavam se concentrando em apresentar imagens sob condições que eu mesmo criava - ainda que elas estivessem claramente configuradas no real. No entanto, o sentimento não era autêntico, fidedigno. Tais ações estavam tratando de propostas anunciadas, onde, ao partir de uma *coisa* que me sensibilizasse, eu poderia explorá-la em outro momento, em outras circunstâncias e já com outros pensamentos desenvolvidos sobre a mesma. Não se trataria de produzir registros da realidade legítima do momento de minha empatia artística, e sim estaria trabalhando sob desdobramentos reflexivos que já o viria a ter posteriormente - não que trabalhar sob proposições idealizadas esteja distante dos meus gerais interesses na linguagem fotográfica, mas para a proposta aqui pensada, constatei que tais práticas fugiam às verdadeiras intenções e princípios genuínos deste trabalho.

Não se pode negar, claro, que o trabalho trata de uma interpretação da realidade, ou ainda de uma construção intencional. Mesmo fazendo uso da realidade, e apresentando-a como tal, é evidente perceber que tais percepções só ocorreram de tal forma, e em tais *coisas*, por estarem diretamente vinculadas às minhas concepções pessoais. Do mesmo modo, Kossoy (2000) afirma que, partindo de uma realidade registrada fotograficamente, esta corresponderia a um produto embasado na cultura, técnica e estética de alguém que interpreta e fotografa uma dada existência, e que esteja de acordo com seus referenciais.

Ao meio tempo deste processo de criação e percepção de pensamentos, eu, despretensiosamente, registrava no dia-a-dia, em meio ao andar de tarefas profissionais e acadêmicas, momentos e situações em locais a que seria interessante retornar posteriormente “com mais calma”, dispondo do meu

equipamento fotográfico, a fim de produzir uma fotografia para a proposta aqui pensada. Tais visualidades, normalmente embasadas em certas vivências concebidas a partir de questões ou temáticas específica, ou ainda sobre determinados espaços-tempos, se tratavam em perceber e transformar as experiências da vida comum em experiências estéticas.

Entretanto, a necessidade em realizar tais registros não só se baseava em “ter como nota” para um subsequente momento. Aquele momento, com determinada visualidade, só se configuraria validável pra mim se realizasse tal documentação fotográfica. Era somente quando essas visualidades se encontravam catalogadas em forma de fotografia, que tais sentimentos criavam sentido. Da mesma forma que o autor Ítalo Calvino, ao narrar no conto “A aventura de um fotógrafo” as experiências e ansiedades fotográficas que certos indivíduos tinham ao se fotografar com chegada da florida primavera, fica evidente que tais vivencias funcionavam como um momento de caça. E que, para esses indivíduos

(...) somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então aquele riacho alpino, aquele jeito do menino com o baldinho, aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra incerta da lembrança. (CALVINO, 1992, p. 51)

Tais buscas, concentradas nas raízes da imediata sensibilidade visual, ocasionavam em mim uma certa apreensão artística e poética diante da vida comum. Nesse sentido, o autor John Dewey, ao tratar sobre essas fontes provedoras da arte, claramente disserta a respeito do necessário retorno às formas iniciais ao tratarmos de compreensões estéticas, a fim de entender a experiência rudimentar como uma arte em estado germinal, com a promessa do prazer proporcionado pela percepção provida da experiência estética. “Para apreender as fontes da experiência estética, portanto, é necessário recorrer à vida animal abaixo da escala humana” (DEWEY, 2010, p. 82). Existe, assim, um comportamento investigativo pelas questões que me cercam em meio à realidade, partindo destes baixos reconhecimentos, no intuito de tratar a relação entre percepção estética e experiências comuns com um elevado grau de importância e dignidade.

[...] quando aquilo que conhecemos como arte fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar experiências prazerosas em si

encontra as válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona. [...] a noção popular provém de uma separação entre a arte e os objetos e cenas da experiência corriqueira que muitos teóricos e críticos se orgulham em sustentar e até desenvolver. [...] Quando, por sua imensa distância, os objetos reconhecidos pelas pessoas cultas com obras de belas-arts parecem anêmicos para a massa popular, a fome estética tende a buscar o vulgar e o barato. (DEWEY, 2010, p. 63 e 64)

Com o passar das semanas, a quantidade de fotos que produzia aleatoriamente foi se avolumando. Da minha parte, não havia um compromisso em produzir um caprichado registro fotográfico, em um ponto de vista “correto”, dispendo de uma iluminação bem ajustada. Em todos estes percursos de registros “aleatórios”, onde eu me encontrava à mercê das circunstâncias e da realidade, meu único dispositivo fotográfico se concentrava na câmera do meu celular, um iPhone, modelo 5S. Logo, estes registros se comportavam apenas como esboços: funcionavam somente como ícones de reconhecimento para que eu, posteriormente, trabalhasse tais assuntos de forma mais adequada tecnicamente. Entretanto, ao reorganizar as imagens, ainda na tela do celular, tive outro despertar. O trabalho já estava sendo feito, mesmo sem o meu consentimento.

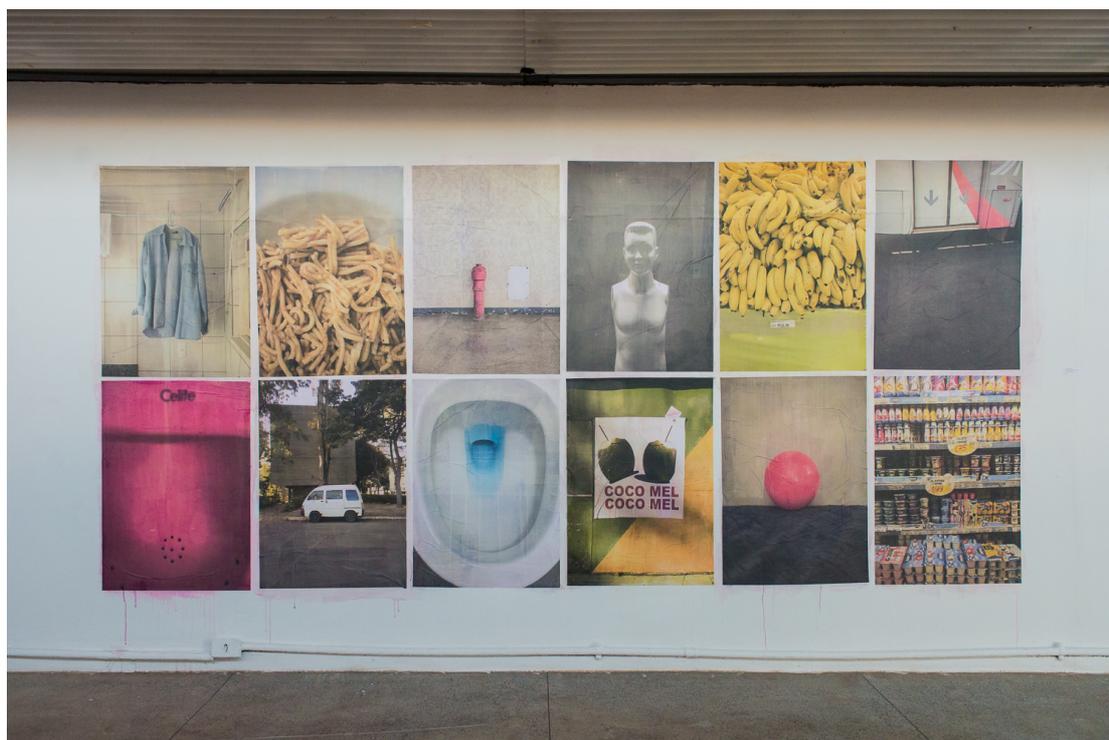
Por nunca ter trabalhado artisticamente com câmera fotográfica de dispositivos móveis, e, principalmente, por trabalhar profissionalmente com a fotografia, fazendo uso de câmeras fotográficas de alto porte, além de lentes, flashes, e dispendo sempre de equipamentos que favoreçam qualidades técnicas, nunca exerci o hábito de reconhecer esses “baixos” meios de (possível) produção como linguagens plausíveis. No entanto, ao observar o conjunto de imagens que vinha produzindo, percebi que para tais temáticas que trabalhava, não se fazia necessário dispor de equipamentos profissionais. Reconheço o papel e a função que tais aparelhagens poderiam exercer, inclusive no que se refere à alta qualidade da ampliação fotográfica quando impressa. Contudo, considerando a logística da imediatez, bem como o sentimento autêntico de estar correspondendo aos meus reais despertares, constatei que para tal projeto não se fazia necessário ter fotos que, principalmente, incorporassem a fundo assuntos técnicos fotográficos.

É neste sentido que alego que estas fotografias mais dizem respeito ao seu verdadeiro referencial (como o conceito de avatar) do que propriamente às questões do fotográfico – exatamente da mesma forma que aqui relatei anteriormente, quando comecei a realizar meus primeiros registros fotográficos em 2008. Na mesma direção, trabalho o conceito de que as imagens presentes na série fazem parte da

concepção do que quase não é fotográfico. Com isso, as cenas registradas são desprovidas de elementos propícios à uma fotografia imbuída de boas técnicas. Não é próprio do trabalho buscar os objetivos de um ângulo adequado, ou uma luz interessante, ou ainda utilizando campos de foco a fim de favorecer tal relevância. O registro não se dá pela valia imagética correspondente à própria linguagem fotográfica, mas sim no que é relevante à determinada realidade. Da mesma forma que Duchamp o fez com os objetos *ready-mades*, acionando-os como dispositivos da experiência do pensamento, a série fotográfica aqui não trata de uma “questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, técnica ou estilo) mas de *forma que contém, ou invólucro*” (CAUQUELIN, 2010, p. 63). É a própria *coisa* que se faz sentido instantaneamente, e não um novo olhar ou uma particular interpretação. Sua própria configuração física, em um preciso espaço-tempo, se faz por si só coerente. E mesmo que, neste caso, seu formato consista em imagens fotográficas que condizem com meu gosto estético, a premissa fundamental se aproxima da ideia em entender o meio como própria mensagem, à moda de Marshall McLuhan.

Porém, ainda me referenciado à Duchamp, os *ready-mades* por ele propostos levantam um paralelo com a fotografia, que, aqui neste trabalho também se faz coerente. Para o artista dadaísta, existia a necessidade de uma “transposição física de um objeto da realidade para a condição estável da imagem artística através de um tempo de isolamento ou seleção” (KRAUSS, 1997, p. 219, tradução nossa). E neste processo, também se pode remeter ao papel do agente “modificador”, como a autora Rosalind Krauss tanto menciona. Se trata de trabalhar com signos completamente desprovidos de significados, que não sejam o da sua própria função ali presente, através do ato expositivo do artista. E, aqui neste trabalho, via à prática de um olhar atento com o mundo.

Entretanto, assumo que é perceptível compreender que estes olhares para *coisas* banais só o são tão expressivos pra mim, justamente por acreditar que me comporto na tenuidade entre o “viver de um modo o mais fotografável possível, ou então [no de] considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida” (CALVINO, 1992, p. 54). Dessa maneira, me situo em um terreno onde tudo que não é fotografado é considerado perdido, como se não houvesse existido. E para buscar este resgate à existência das *coisas* é necessário não só fotografar, mas pensar e viver fotograficamente.



Fotografia da série “Quase não-fotográfico” em exposição na Galeria Espaço Piloto, julho de 2016. Acervo particular do autor.

As fotografias, no caso, se comportam como uma espécie de signos, ou seja um sistema de indicadores para algo. Mas, neste caso, diferentemente de Duchamp que o faz por meio da própria presentificação das “coisas/objetos”, a série “Quase não-fotográfico” traz o limiar da fotografia, mas que, mesmo assim, ainda é fotografia. Não me comporto, portanto, como a figura daquele que apenas mostra algo ou o aponta. Construo, sim, uma apresentação do que aqui indico, justificando-me no sistema canônico da fotografia.

Logo, nas imagens, eu me desfaço ainda mais de aparatos técnicos e da clássica destreza que habitualmente me acompanhava ao fotografar. Por terem sido concebidas em situações inesperadas e desprovidas de intuítos valorosos, as fotos, se configuraram tão cruas no que diz respeito ao fotográfico, que, pra mim, elas quase não são fotografias, e sim indicadoras de tais episódios da vida comum. Abro mão de uma pós-produção que se apoia em aglutinar novas conceituações, e assumo que estou tratando da realidade como tal, despida de novas proposições. “Quase não-fotográfico” se trata de resultados crus de uma visualidade embasada no fascínio de (vi)ver.

Indo ao encontro de tais clarezas, minhas primeiras considerações sobre a expografia do trabalho logo fundiram-se com o material produzido. Estava tratando de reconhecer certas visualidades da vida comum como verdadeiros anúncios de um acontecimento, exatamente da mesma forma que os cartazes publicitários nas ruas o são, ao se apresentarem via métodos de baixo custo, como os lambe lambes. Sobre isso, pode ser dizer que as fotografias da série se comportam como índices pois “ao contrário dos símbolos, os índices baseiam seus significados em uma relação física com seus referentes” (KRAUSS, 1997, p. 212, tradução nossa). O conteúdo destas imagens e a sua disposição física expográfica possuem um vínculo em comum: o da busca aos suportes comuns e simples da vida.

Pra mim, se tornava necessário proclamar todas essas pequenas situações ordinárias do dia a dia que muito me sensibilizavam, buscando enaltecê-las, ampliando sua dimensão não só física como conceitual. Para tanto, justifica-se a necessidade que tais fotos têm de se configurarem como grandes acoplados de informações, ou ainda, como uma plural prateleira de supermercado onde, neste caso, os diferentes produtos estariam perfilados lado a lado. Vestígios da vida estão sendo anunciados – aqui, por meio de fotografias.

Embora tais princípios, baseados em desnudar-me de questões fotográficas, as imagens apresentam unidade estilística: normalmente concentram a principal temática em posição central, por vezes situando-a em um espaço reservado e organizado, como por outras apresentando-as com exaustão a fim de preencher o espaço completo da imagem. Além disso, a triagem das fotografias selecionadas para compor a série buscou aproximar certas visualidades que, mesmo em se tratando de campos distintos, apresentavam um diálogo não só conceitual como estético. Neste sentido, a série apresenta imagens que enaltecem o cromático, unindo assuntos de territórios distintos, pelos fundamentos e princípios aqui já anunciados.

Um carro branco estacionado em meio à uma superquadra de Brasília, pencas de amareladas bananas amontoadas em uma prateleira de supermercado, um vaso sanitário com produto de limpeza em saturada cor azul, um hidrante vermelho em meio a um prédio residencial, uma aproximada visão do prato da macarronada alaranjada. São estas algumas das ordinariedades concebidas fotograficamente sobre o ponto de vista de quem as viu. Sem construções ou proposições, as imagens são fruto de um imediatismo estético ao reconhecer que tal

percepção é gerada pela interação contínua entre o *eu* e o *mundo*, em um determinado espaço-tempo.

Distante da ideia de entender tal interação como somente física, depreende-se que há uma busca em identificar prazer e satisfação em tais visualidades. “O contexto estético tem seu próprio objetivo: percebemos para atingir a satisfação no processo de percepção” (DEWEY, 2010, p. 34). Porém, tais registros de cenas “instantâneas”, que à mim se apresentam como valiosas experiências estéticas, têm como proposta se desenvolver posteriormente através da contemplação. Existe então um intenso esforço em relançar os olhos para as fotografias, indo a fundo em sua análise, criando conexões e compreensões, a fim de se buscar um porquê destas cenas serem tão valiosas. Ocorre, então, um movimento de desvio quanto aos clássicos discernimentos a respeito da arte e da estética, “retornando à experiência do curso comum ou rotineiro das coisas, a fim de descobrir a qualidade estética que essa experiência possui” (DEWEY, 2010, p. 71).

5) PROPOSTAS, POSSIBILIDADES E VIABILIDADES EDUCACIONAIS

Ao tratar de questões muito próximas à vida cotidiana, o trabalho “Quase não-fotográfico” é capaz de contribuir diretamente ao ensino das artes visuais, buscando entender de que maneira o ordinário e o banal do mundo comum são riquezas nas mãos de um educador mediador. Tendo em vista a procedência de tais interesses quanto às temáticas propostas pela série, e os pensamentos projetados a partir da mesma, compete a ela se fazer também presente no campo da arte educação. No caso, o diálogo aqui proposto se constitui diretamente referenciado ao professor ou mediador, ao se perceber uma problemática situação na crise da educação: os educandos se encontram resistentes em receber o conteúdo à maneira que lhes são proferidos, assim como os educadores parecem não se interessar em trabalhar sob circunstâncias diferentes das que sempre o fizeram (HERNANDEZ, 2006).

Inicialmente, se faz necessário refletir a cerca do quão afastada do ambiente educacional se encontra o verdadeiro diálogo sobre as artes plásticas, da mesma forma que vários outros campos do saber estão situados em territórios distintos em relação aos que classicamente se entende como pedagógicos: a escola foi isolada da sociedade, os intelectuais estão distantes dos homens de ação, o trabalho é contraposto ao lazer, e enquanto a autoridade governa questões terrenas fica à

cargo da religião e da arte tratarem sobre liberdade (DEWEY, 2010). Entretanto, o que mais prejudica as reflexões aqui propostas é não perceber que justamente essas fragmentações não deveriam ser entendidas como próprias da constituição da natureza humana. “as coisas são concebidas dessa maneira porque nossas instituições e nossas práticas são como são” (DEWEY, 2010, p. 13). Assim sendo, nós simplesmente a aceitamos.

Tratamos de entender a atividade de mediação dentro de uma fronteira do senso comum e que, mesmo variando suas atividades, compete à ela a função de puramente delegar conhecimentos sobre arte ou projeto de arte, através de uma prestação de serviço, como qualquer outra profissão mecanizada. Porém, não são poucos os movimentos do último século, tanto por parte dos artistas como dos arte-educadores, em (re)perceber as funções e intenções da arte em um período moderno. Neste sentido, reflete-se uma série de novos questionamentos do sistema “arte” como um todo, conduzindo à busca de novas possibilidades de apreensão artística distantes dos contextos comuns – exatamente da mesma forma que se concentra as raízes motivadoras da série “Quase não-fotográfico”.

As discussões aqui propostas buscam se fazer presente em um sistema educacional que esteja interessado em tratar de efeitos e processos, em vez de conteúdos e seus clássicos métodos de “transmissão de conhecimentos”. Para Paulo Freire (1971, apud SOARES, 1999), a educação voltada para os efeitos é representada pela “engenharia do comportamento”, ao se trabalhar com um educador que modela e discute a conduta de estudantes e suas ações do fazer. Do mesmo modo, sobre a educação de processos, o autor entende que o fato principal já não é mais o conteúdo, mas sim as interações entre os envolvidos e o meio que os cerca. Segundo Freire, o homem, diferentemente do animal, não está apenas no mundo, mas com o mundo.

Deste modo, inclina-se a perceber que tange à figura do intercessor de conhecimento, como o Arte-educador, frente ao trabalho de arte aqui desenvolvido, uma capacidade de proporcionar novos despertares de quem apreende o conhecimento, não só a partir das imagens produzidas como principalmente do próprio pensamento artístico. Justamente por representar a figura que vai estar “estar entre”, compete ao educador favorecer o desabrochar de aproximações e conexões, e, segundo Paulo Freire (1971, apud SOARES, 1999), também deve-se buscar uma relação social igualitária e dialógica ao gerar novos conhecimentos.

Logo, tais encargos desempenhariam não a função de enaltecer a obra de arte, o artista, a poética, ou ainda fazer convergir o debate a eles. Mas sim caberia aos seus objetivos expandir as discussões, de forma a entender o trabalho de arte aqui proposto e as problemáticas levantadas como uma abertura para novas indagações e pensamentos críticos frente a realidade, e que estejam diretamente relacionadas a cada um dos indivíduos com quem ele estaria tratando.

Assim sendo, é imprescindível perceber o importante posto que ao professor/mediador é fornecido. Mesmo distante da ideia de entender o educador como um *entertainer*, assim como reconhecer a docência como um espetáculo, considera-se que ensinar é sim um ato performativo (HERNANDEZ, 2006). Não é válida, portanto, a simples ponderação de que os estudantes/ouvintes não estão interessados e esforçados, mas sim que inevitavelmente compete ao educador a busca por soluções e maneiras alternativas de trabalhar o conteúdo de forma recíproca e cúmplice, criando novas experiências de relacionamento que caminham em conjunto com as práticas e vivências de quem absorve o conteúdo. Assim como a modernidade se fez líquida ao derreter os sólidos (BAUMAN, 2001), as novas propostas de educação não só devem questionar os padrões e códigos pedagógicos, como também é fundamental promover outros novos modelos, buscando um diálogo com o seu atual tempo.

Em relação ao trabalho aqui apresentado, se faz interessante entender que a intenção do interlocutor do mesmo esteja sempre baseada em cumprir com o princípio de fazer os observadores perceberem a vida comum, e os territórios primitivamente conhecidos como “não propícios” de se criar arte, de maneira mais estreitamente ligada ao esteticamente sensível. Sua atuação se concentraria mais em não prestar discursos próprios e cristalizados, mas sim em fazer fluir conceitos de “educação estética” ou “comunicação visual” em vez de “educação artística”. Ao mesmo tempo que, ao partir da grande quantidade de informações visuais disponíveis no mundo, se faria possível elaborar verdadeiros significados e sentidos a partir da complexidade imagética que se encontra nosso tempo.

Sendo assim, cabe ao educador fazer despertar sensibilidades para com a vida comum. Logo, é interessante que ele venha a propor um movimento de desvio ao percurso das tarefas e atitudes simples da rotina de cada uma das pessoas, buscando perceber nestes pequenos e então insignificantes gestos a evidência de rastros simbólicos visuais, estritamente relacionados à sua cultura e história de vida.

Tais tarefas podem se concretizar através de exercícios e debates que girem em torno de resgatar no campo mais profundo do indivíduo as suas primeiras sensibilidades e apreços artísticos para com certas coisas que, provavelmente, se manifestaram no período da infância ou adolescência. Claramente, essas percepções devem fazer fluir ao educando um movimento de (re)descoberta destas visualidades, ao se partir da infinidade de informações que a sua volta se faz presente em termos de cultura visual, e que, evidentemente, esteja apoiado em questões pessoais.

Ao tratar destas novas aberturas educacionais, ao que se chama de ECV (Estudos de Cultura Visual), Hernandez (2006) relata que:

[...] não se trata de mudar (mais uma vez) o lugar das artes visuais na educação e de ampliar seus conteúdos (por exemplo, quanto às manifestações da cultura popular). Do meu ponto de vista, trata-se de enfrentar um desafio de maior importância: adquirir um “alfabetismo visual crítico” que permita aos aprendizes analisar, interpretar, avaliar e criar a partir da relação entre os saberes que circulam pelos “textos” orais, auditivos, visuais, escritos, corporais e, especialmente, pelos vinculados às imagens que saturam as representações tecnologizadas nas sociedades contemporâneas. (HERNANDEZ, 2006, p. 24)

Neste sentido, não só a série fotográfica aqui referida mas também a fala da mediação deveriam se concentrar em conceber importância à forma de se comunicar por imagens, se baseando na ideia de que ao mesmo tempo que a arte hoje não se desenvolva somente por pinturas a óleo ou esculturas em mármore, a própria teoria de educação artística se metamorfoseia. Busca-se assim que os estudantes/ouvintes não só dialoguem sobre arte ou façam projetar estas questões em outros territórios ao criarem conceitos relacionais, mas que principalmente deem sentido à toda essa problemática contemporânea, no que diz respeito à percepção individual e a sua respectiva relação com o meio.

Além disso, tais práticas podem também se desenvolver ao partir de campos midiáticos muito presentes nos dias de hoje e que, por vezes, se apresenta de forma já bastante significativa para muitos. Somos contaminados por toda e qualquer situação que se apresente levando em consideração as questões estéticas. Anúncios, produtos, objetos, cenas, mídias, bem como fatos não palpáveis (como as mais possíveis, comuns e diversas experiências do cotidiano) nos tocam - embora talvez nem todas nos comovam profundamente. E compete ao educador/mediador trazer pro debate todos estes aspectos distantes do que se conhece

academicamente como arte, mas que curiosamente estão diretamente ligados aos nossos sentidos e emoções. Logo, faz-se necessária a reflexão a respeito da importância que essas figuras, atitudes, experiências, cenários e movimentos gratuitos têm para nós, principalmente ao se partir da ideia de tornar experiências e visualidades comuns em experiências e visualidades artísticas.

Para tanto, o arte-educador deve não só se colocar no papel de instrutor como também na possível função de artista, não a fim de se aplicar a mediação sobre conhecimentos de arte em primeiro plano, mas sim de tratar das possibilidades e viabilidades que se possa fazer criar a partir de tais concepções sobre a vida. Neste sentido, fazer suscitar novas afinidades com outras áreas do saber, diretamente ligadas à comunicação visual (como a televisão, publicidade, cinema, música, redes sociais, etc.) se torna extremamente necessário. Da mesma forma que buscar um diálogo nas conexões com as novas formas experimentais da arte contemporânea, ao se referir à ações e processos de arte, também se torna essencial para depreender a liberdade artística que muito vem se conquistando desde o século passado.

No intuito de dialogar com as visualidades próprias de uma cultura visual, compete ao educador/mediador, então, fazer um convite ao educando à prática de acumular e resgatar imagens, experiências, situações, movimentos ou pensamentos significantes, que estejam relacionados ao desenvolver de suas vocações, e que sejam “resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p 122). Isto, não só no intuito de perceber seus valores como tais, como também na capacidade de se fazer

[...] criar outros sentidos às narrativas, a usufruir do prazer que elas proporcionam, sem perder a capacidade de reflexão e de crítica, a desconfiar do primeiro (des)encantamento e a acompanhar, com rigor e sensibilidades, a delicadeza dos processos de apropriação e de invenção das imagens. (HERNANDEZ, 2006, p. 10)

De certo modo, é importante perceber que todas essas dinâmicas e práticas aqui discutidas têm também como conceito discutir questões a cerca das compreensões artísticas, quando relacionadas ao percurso comum e ordinários das *coisas*. Ao se endossar qualidades externas referentes ao que à obra realmente foram configuradas, isola-se características fundamentais que pra ela foram necessárias em sua concepção – muitas vezes, inclusive, estas se concentram em

despertares comuns do espaço-tempo em que foram produzidas (seja pela paisagem, natureza morta ou pelas vivências do cotidiano), exatamente como os pintores impressionistas o fizeram, incorporando a vida comum e boêmia da época em suas, hoje, renomadas pinturas.

Logo, ao projetar concepções poéticas sobre o trabalho de arte aqui tratado, deve-se promover aos educandos uma deslembração de que tais obras sejam obras, providenciando um movimento de desvio às forças, territórios e experiências comuns que normalmente não estamos aptos a considerar como artísticas. Busca-se então restabelecer a “continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano” (DEWEY, 2010, p 60), tidos como plausíveis de uma experiência. Neste mesmo sentido, John Dewey escreve que:

[...] temos de chegar à teoria da arte por meio de um desvio. É que a teoria diz respeito à compreensão, ao discernimento, não sem exclamações de admiração e sem o estímulo da explosão afetiva comumente chamada de apreciação. É perfeitamente possível nos comprazermos com as flores, em sua forma colorida e sua fragrância delicada, sem nenhum conhecimento teórico das plantas. Mas quando alguém se propõe a *compreender* o florescimento das plantas tem o compromisso de descobrir algo sobre as interações do solo, do ar, da água e do sol que condicionam seu crescimento. [...] (DEWEY, 2010, p. 60 e 61)

Sendo assim, para compreender o estético, deve-se começar por sua forma nativa, pura, distante dos produtos finais expostos em galerias e museus, e muito proclamados como um ato divino no senso comum. Exatamente da mesma forma que as imagens da série se configuram em sua expografia: se apresentando por impressões em papel comum, diretamente ajustadas à parede, sem moldura e sem profundos distanciamentos entre o conteúdo que nelas se faz presente e a poética do meio.

Proporcionar essas novas aproximações que muitos sentimos falta ao nos portarmos como leigos em exposições, mostras ou conversas sobre arte e providenciar maiores explanações quanto às questões que as obras despertam, a partir das referências que cada educando tem para construir suas experiências de subjetividade se tornam essenciais. Mais ainda, deve-se amparar de conceitos e práticas que a escola e os espaços educacionais têm o hábito de marginalizar, fazendo com que elas sejam praticamente excluídas dos hábitos relevantes para o indivíduo, no intuito de compreender o papel contribuinte que elas proporcionam.

Por fim, a mediação deste trabalho deve-se atentar à vida. A tudo que possa ser compreendido, utilizado, e absolvido a fim de se conceber arte na contemporaneidade. Seja de origem baixa, alta, renomada ou (até então) não relevante, faz-se necessário entender que estes rastros muito têm valor para o que somos e para o que pretendemos ser.

6) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se que a proposta poética de “Quase não-fotográfico” reflete questões a cerca do estado da arte no nosso tempo. Em um período onde através dos mais diversos territórios se faz possível vivenciar e perceber propostas artísticas, este trabalho se fundamenta em absorver rastros a partir de uma cultura visual. Mas, principalmente, compete também ao trabalho a proposta de propagar tais concepções que à mim foram se tornando evidentes no desenvolver da série fotográfica e nos estudos aqui realizados, através de uma proposta de reflexão frente às possibilidades de mediação educativa em espaços institucionais como escolas, museus e galerias.

Mesmo que, no intuito de buscar mais clareza para a proposta do projeto, se faça importante explicitar as causas e motivações que comoveram o artista a pensar e criar tais obras, o conjunto de imagens, composto pelas 12 fotografias expostas, serviriam prontamente como um indicador de novas capacidades. Deve-se considera-las puramente como resultados de uma percepção individual, diretamente atrelada ao circuito que o artista se fez presente. Assim, em novos pensamentos e depreensões de quem busca absorver a proposta, considera-se que os resultados naturalmente seriam frutos de individuais entrelaçados que o mesmo estaria criando a partir de sua história e realidade.

Sendo assim, observa-se que todos estes esforços baseados em proporcionar câmbios e melhores elucidações a partir da série fotográfica desenvolvida, se concentram em resolver uma problemática da dicotomia presente entre a existência de obras de arte e a própria realidade humana. As renomadas pinturas emolduradas, presentes em prestigiados espaços de arte, não só delimitam superfícies físicas entre o que é obra e o que não é, como também criam ramificações conceituais: existe, sim, uma significativa fronteira entre as experiências

que à essas obras foram concebidas, e o atual estado/local/disposição que elas se encontram.

Julguei essencial aqui neste trabalho de conclusão de curso dissertar a respeito de minhas motivações e meus percursos, pois se faz interessante que o educador busque despertar nos educandos um maior esclarecimento a respeito de suas histórias e vocações pessoais, rastreando nos percursos da infância e adolescência o início do despertar aos interesses particulares. Assim, deve-se propor novos vínculos entre o passado e o presente, não só a fim de buscar maiores esclarecimentos a respeito da relação entre o indivíduo artista e o seu espaço, mas também na intenção fazê-lo refletir acerca de tais divagações.

7) REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009. 151 p. Coleção todas as artes.

CALVINO, Ítalo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Europa-America, 2010. 116 p. Coleção Saber

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 292 p.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010. 646 p. Coleção todas as artes.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro; Zahar Editôres, 1966

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HONNEF, Klaus. **POPART**. Rio de Janeiro: Paisagem Distribuidora, 2004. 96p.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**, trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**, Madrid: Alianza. 1996.

SEEL, Martin. **L'art de diviser**. Le concept de rationalité esthétique de (trad. C. Hary-Schaeffer), 1993, Armand Colin, coll. Théories, 296 p.

SOARES, Ismar de Oliveira. **Comunicação/educação**: a emergência de um novo campo e o perfil de seus profissionais. In Contato, Brasília, ano 1, nº 1, jan/mar 1999, p. 19-74