



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**  
**BACHARELADO DE HISTÓRIA DA ARTE**

**A PAISAGEM DA FOTOGRAFIA: A SÉRIE “PAISAGEM SOBRE PAISAGEM”  
(1977) DE CLÓVIS DARIANO**

**Charles Monteiro**  
**Orientação: Prof. Dr. Alexandre Santos**

**UFRGS**  
**2019**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

A PAISAGEM DA FOTOGRAFIA: A SÉRIE “PAISAGEM SOBRE PAISAGEM”  
(1977) DE CLÓVIS DARIANO

Charles Monteiro

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do grau de Bacharel em  
História da Arte, Teoria e Crítica no  
Instituto de Artes da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Santos.

PORTO ALEGRE

2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Monteiro, Charles

A paisagem da fotografia: A série "Paisagem sobre paisagem" (1977) de Clóvis Dariano / Charles Monteiro.

-- 2019.

128 f.

Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2019.

1. História da Fotografia. 2. História da Arte no  
Brasil. 3. Arte Conceitual. 4. Clóvis Dariano. 5.  
Nervo Óptico. I. Santos, Alexandre Ricardo dos,  
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

A PAISAGEM DA FOTOGRAFIA: A SÉRIE “PAISAGEM SOBRE PAISAGEM”  
(1977) DE CLÓVIS DARIANO

Charles Monteiro

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do grau de Bacharel em  
História da Arte, Teoria e Crítica no  
Instituto de Artes da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Alexandre Santos – IA/UFRGS

Orientador

---

Profa. Dra. Niura Legramante Ribeiro – IA/UFRGS

Examinadora

---

Profa. Dra. Camila Monteiro Schenkel – IA/UFRGS

Examinadora

#### CIP - Catalogação na Publicação

Monteiro, Charles  
A paisagem da fotografia: A série "Paisagem sobre paisagem" (1977) de Clóvis Dariano / Charles Monteiro.  
-- 2019.  
128 f.  
Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. História da Fotografia. 2. História da Arte no Brasil. 3. Arte Conceitual. 4. Clóvis Dariano. 5. Nervo Óptico. I. Santos, Alexandre Ricardo dos, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## AGRADECIMENTOS

À professora Paula Ramos que me incentivou a ingressar no curso de História da Arte, pelas inspiradoras aulas de Arte Moderna e Arte no Brasil.

À professora Elida Tessler, pois foi em suas aulas de Fundamentos das Artes Visuais que visitei o ateliê de Clóvis Dariano e conversei com o ele pela primeira vez.

Ao Clóvis Dariano, por me receber de forma tão cordial em seu estúdio-ateliê para falar sobre a sua trajetória e o contexto de produção de suas obras nos anos 1970.

Ao meu orientador, professor Alexandre Santos, pelos comentários pertinentes, sugestões ao longo da pesquisa e pelas ótimas aulas de História da Fotografia.

Às professoras Niura Ribeiro e Camila Schenkel, por aceitarem participar da banca de defesa de monografia e por todas as suas contribuições.

Aos professores e às professoras do Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS pelos debates frutíferos em suas disciplinas: Paulo Gomes, Eduardo Veras, Niura Ribeiro, Camila Monteiro Schenkel, Daniela Kern, Paulo Silveira, Luis Edegar de Oliveira Costa, Blanca Brites, Katia Pozzer, Joana Bosak, Kathrin Rosenfield, Camila Bauer e Fernando Mattos (In memoriam).

Aos colegas da turma de 2015, pelas trocas e debates profícuos, especialmente, aos companheiros de trabalhos acadêmicos Yuri Machado e Ana Paula Berclaz.

Aos funcionários dos Centros de Documentação e Pesquisa do MARGS, do Instituto de Artes (UFRGS) e da Fundação Vera Chaves Barcellos pelo apoio e disponibilização de materiais e imagens.

Ao professor Draiton Gonzaga de Souza, decano da Escola de Humanidades da PUC-RS, que apoiou à minha decisão de cursar uma segunda graduação.

À minha família, Márcia, Pedro e Rafael Monteiro (que chegou durante o curso!), pelo apoio incondicional e pela compreensão nas muitas noites de ausência.

Aos meus irmãos Ney - o artista da família e que despertou o meu interesse pela fotografia nos anos 1980 - e Denys, pelo carinho e apoio decisivo em momentos importantes.

À minha mãe Geny Rothe Monteiro, que nos deixou na reta final do meu curso, pelo amor, que sempre me incentivou a buscar os meus sonhos, e também por ficar com o Pedro nas noites de quarta para que eu pudesse ir às aulas no Instituto de Artes.

A imagem, ao mesmo tempo, me desafia e me cumula, dá e retira uma realidade, aquela que conheço conhecer. Faz esse frágil saber vacilar. Visão, caminho do conhecimento além do conhecimento, o olho é a janela pela qual compreendo as coisas. Trata-se da vigília da razão e do sono dos sentidos? Ou ao contrário: o olho, obscuridade pela qual me vem a dúvida, vela pela alma adormecida? (Anne Cauquelain. A invenção da paisagem, 2007, p. 85)



## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a série fotográfica “Paisagem sobre Paisagem” (1977) de Clóvis Dariano (1950) como experiência de fotografia conceitual sobre a paisagem no contexto de experimentações artísticas do grupo Nervo Óptico relacionadas à emergência da arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 1970.

**Palavras-chave:** Clóvis Dariano. Fotografia conceitual. Paisagem. Arte contemporânea no Brasil.

## ABSTRACT

The aim of this research is to reflect on the photographic series "Landscape on Landscape" (1977) by Clovis Dariano (1950) as a conceptual photography experience about the landscape in the context of artistic experimentation of the Nervo Óptico group related to emergence of contemporary art in Porto Alegre in the 1970s.

**Keywords:** Clóvis Dariano. Conceptual photography. Landscape. Contemporary art in Brazil.

## RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est de réfléchir sur la série photographique "Paysage sur le paysage" (1977) de Clovis Dariano (1950) comme une expérience de photographie conceptuelle sur le paysage dans le contexte de l'expérimentation artistique du groupe Nervo Óptico liés à l'émergence de l'art contemporain à Porto Alegre dans les années 1970.

**Mots-clés:** Clóvis Dariano. Photographie conceptuelle. Paysage. Art contemporain au Brésil.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jan Van Eyck (1390-1441). A Virgem do Chanceler Rolin, Óleo sobre madeira, c. 1435. 66cm x 62cm. Musée du Louvre, Paris. p. 24

Figura 2 - Johannes Vermeer (1632-1675). Vista de Delf (1660-61). Óleo sobre tela. 98 cm x 1,18 m. Mauritshuis Museum (Haia/Holanda). p. 26

Figura 3 - Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) – Boulevard du Temple, Paris – daguerreótipo, 1839. p. 30

Figura 4 - Charles Marville (1813-1879). Percement de l'avenue de l'Opéra et boulevard Henri IV / Ecole nationale des ponts et chaussées (Paris), 1862. Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h/f6.item> . Acesso: 7/5/2019. p. 32

Figura 5 - Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887. Circa 1887. i/sp: 14,2 x 21,5 cm (cortada nos 4 cantos) / ss: 21,5 x 29,5 cm / álbum: 22 x 31,2 cm. Albumina/ Prata. Link: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/1914> Acesso em: 7/5/2019. p. 33

Figura 6 - Marc Ferrez (1843-1923). Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, na altura da Rua do Ouvidor com Rua Miguel Couto, 1906. Rio de Janeiro, RJ / Acervo IMS. Link: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=13570> Acesso em: 7/5/2019. p.34

Figura 7 - Irmãos Ferrari. Rua dos Andradas (1897) p. 35

Figura 8- Virgilio Calegari (1868-1937). Rua dos Andradas (1912) p. 35

Figura 9 - Eugène Atget (1857-1927). Quai des Orfèvres: Photographie. 1 fotogr. pos. sur papier albuminé : d'après négatif sur verre au gélatinobromure ; 16,8 x 21,8 cm (épr.). Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105166249/f1.item> Acesso: 7/5/2019. p.36

Figura 10 - Berenice Abbott (1898-1991). Willow and Poplar Streets (from the series "Changing New York"). 1936. Gelatin silver print. Image: 10.25 x 13.25 inches. Sheet: 10.25 x 13.25 inches. Signed on the reverse. (BP#BA-8128). Link: <http://www.booksteinprojects.com/exhibitions/berenice-abbott-selections-from-changing-new-york> Acesso em: 7/5/2019. p. 38

Figura 11 - Joseph Kosuth (Toledo , Ohio, USA, 1945). One and tree chairs, 1965 Black and white photograph and chair, photographic enlargement of the definition of "chair" in the dictionary. Dimensions: Right part: 52 x 80 cm / Left part: 110 x 60 cm / Central part: 81 x 40 x 51 cm. p. 45

Figura 12 - Jan Dibbets (1941), Perspective Correction (1968) p. 47

Figura 13 - Jan Dibbets (1941), Perspective Correction (1969) p. 47

Figura 14 - John Baldessari (1931), Wrong (1967), Photoemulsion with acrylic on canvas. 59 x 45 in. (149.86 x 114.3 cm), Contemporary Art Council. p. 48

Figura 15 - Jeff Wall (1946). Picture for Women (1979). Medium cibachrome transparency mounted on a lightbox. Dimensions: 204.5 cm × 142.5 cm (80.5 in × 56.1 in). Centre Georges Pompidou, Paris. p. 50

Figura 16 - Ed Ruscha (1937). Twenty Six Gasoline Stations, 1962. p. 52

Figura 17 – Carlos Pasquetti (1948), Mara Alvares (1950), Clóvis Dariano (1950), Fernanda Cony (1949). Triacantho I, II, III, 1975 | desenho sobre foto | 148 x 79cm. Acervo da Pinacoteca Barão de São Ângelo. p. 56

Figura 18 - Telmo Lanes (1955) e Clóvis Dariano (1950). Cartazete Nervo Óptico n. 12. Ago. 1978. Coleção Fundação Vera Chaves Barcelos. p. 63

Figura 19 - Nervo Óptico. Cartaz da Mostra Coletiva do Nervo Óptico na Galeria Eucat expo (Av. Independência, 357, Porto Alegre, RS). 1977. Acervo do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcelos. p. 67

Figura 20 – René Magritte (1898-1967), A condição humana (1933), óleo sobre tela. 100 × 81 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., p. 69

Figura 21 - René Magritte (1898-1967), A condição humana (1935), óleo sobre tela. p. 69

Figura 22 - Clóvis Dariano (1950). Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 73

Figura 23 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 75

Figura 24 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 76

Figura 25 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de estrada. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 77

Figura 26 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 79

Figura 27 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de mar. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 81

Figura 28 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Rio. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 82

Figura 29 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de cidade. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 83

Figura 30 - Clóvis Dariano (1950). Paisagem sobre Paisagem. Cena de Cidade. Cartazete Nervo Óptico n. 6, set. 1977. p. 85

Figura 31 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Cidade. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 87

Figura 32 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de cidade. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 89

Figura 33 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de cidade. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista. p. 90

Figura 34 - Ana Bella Gieger. História do Brasil Ilustrada em Capítulos, 1975. Livro de artista. p. 92

## SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
2. A INVENÇÃO DA PAISAGEM	22
3. ARTE CONCEITUAL, FOTOGRAFIA E PAISAGEM	42
4. A PAISAGEM DA FOTOGRAFIA NA OBRA DE CLÓVIS DARIANO	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
6. REFERÊNCIAS	101
7. ANEXO 1 - Entrevista com Clóvis Dariano 2016	111
8. ANEXO 2 - Entrevista com Clóvis Dariano 2017	115

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No Brasil, na década de 1970, se inicia um período de institucionalização do campo da fotografia com a criação do Núcleo de Fotografia da FUNARTE (1979) e, posteriormente, Instituto Nacional da Fotografia (1983). A valorização da fotografia no plano internacional e nacional, bem como a mobilização dos profissionais da área levou o governo brasileiro a criar um órgão público para elaborar e gerir uma política nacional para a fotografia. A preocupação desses profissionais era com a preservação de acervos fotográficos que permitissem tanto refletir sobre a história do Brasil quanto afirmar a fotografia no campo das artes visuais. Para tanto, propunham a criação de uma galeria de fotografia, a organização de exposições, a publicação de foto-livros, bem como a realização de encontros regionais e seminários nacionais para discutir e implementar políticas públicas para o setor.

Ao lado das políticas públicas para a área criadas pela Funarte, também a iniciativa privada e o mercado de arte começaram a valorizar e ampliar os espaços para a fotografia, como forma de expressão artística. Grandes empresas patrocinaram mostras nacionais, como Kodak, Curt e IBM. Surgiram as galerias especializadas em fotografia como a Fotoptica (São Paulo, 1979-1996), Luz e Sombra (Rio de Janeiro, 1979), Álbum (São Paulo, 1980-1982), Sala de Retratos (Porto Alegre, anos 1980) e Fotogaleria Gentil Barreira (Fortaleza, 1985-1989), organizando mostras coletivas e individuais (PEREGRINO; MAGALHÃES, 2004, p. 94).

Neste contexto mais geral, a pesquisa visa problematizar a produção fotográfica da série de fotomontagens “Paisagem sobre paisagem” (1977) em relação à trajetória artística de Clóvis Dariano. Trajetória que se inicia com o estudo do desenho e da pintura nos anos 1960. Posteriormente, continua seus estudos no Instituto de Artes da UFRGS (1970- 1974), onde teve contato com a arte contemporânea nos cursos do professor convidado Julio Plaza em 1972.

Participou do Nervo Óptico, grupo de artistas que produziu um manifesto em defesa da arte contemporânea no estado em 1977, com Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, abrindo espaço para a discussão de novas poéticas visuais (CARVALHO, 2004).

Os artistas do “Nervo Óptico” levantaram-se contra o dirigismo do mercado sobre a produção artística, em defesa de uma consciência crítica e da utilização de quaisquer meios pelo artista para produzir suas obras. Dariano fundou no fim dos anos 1970 seu próprio estúdio fotográfico para trabalhar com publicidade e desenvolver projetos artísticos. O fotógrafo possui obras no Museu Francês da Fotografia, na Coleção Joaquim Paiva, na Coleção Gerdau, na Fundação Vera Chaves Barcellos e na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Arte da UFRGS, entre outras.

Desde os anos 1960, nos Estado Unidos, com a *New Topographics Photography*, e dos anos 1980, na França, com a *Mission Photographique* da Datar, observava-se um amplo movimento de questionamento político sobre o território e em torno da noção de paisagem. Um movimento interdisciplinar que surge na Europa a partir do final da década de 1970, quando a euforia do desenvolvimento industrial e social dos “Trinta Gloriosos” deixa espaço para uma preocupação ambiental e a busca pela nova identidade dos territórios.

Em 1975, a exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscap*, organizada pelo International Museum of Photography da George Eastman House (Rochester, New York), sintetizou um momento chave para fotografia de paisagem. A exposição teve um efeito cascata em todo o meio e gênero, não apenas nos Estados Unidos, mas também na Europa e América Latina, onde gerações de fotógrafos de paisagem se inspiraram nos problemas e na estética proposta pela exposição. Desde 1975, fotógrafos da "New Topographics", como Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Frank Gohlke, Nicholas Nixon e Stephen Shore, influenciaram as práticas fotográficas



relacionadas à paisagem em todo o mundo. Além disso, e como prova do impacto dessa exposição além da cena norte-americana, dois dos dez fotógrafos da mostra, Baltz, Gohlke, foram posteriormente contratados pelo governo francês para a Missão do DATAR (HEGBEE, 2011).

A paisagem tornou-se o ponto de convergência e de tradução uma série de questões. Ela permite refletir sobre as mudanças visíveis e sensíveis nos espaços urbanos e rurais, fornecendo um mapeamento do território. A paisagem parecia oferecer um ponto de vista específico, ancorado no espaço e no tempo. Sintomático da relação do homem com seu ambiente, a paisagem é considerada como uma prática do espaço, como uma construção cultural.

No Brasil, nos anos 1970 e 80, uma nova geração de fotógrafos dirigiu seu olhar para as paisagens do campo e da cidade visando repensar o território e suas transformações no seio de um processo mais amplo de desenvolvimento urbano e industrial acelerado.

A justificativa para a pesquisa é a sua originalidade acadêmica, pois não existem ainda pesquisas de fôlego sobre a obra fotográfica de Clóvis Dariano<sup>1</sup> nos anos 1970. Também são muito escassos os trabalhos sobre fotografia conceitual e paisagem. Niura Ribeiro (2017) aborda a relação entre fotografia e pintura na série fotográfica “Do Sagrado ao Profano” (2013) de Dariano. Daniela Macedo (2019) trata da relação entre fotografia miscigenada com outros linguagens, tempo e dança no trabalho do artista dos anos 1970 até os trabalhos atuais do artista. Porém, a relação paisagem e fotografia ainda não foi trabalhada, nem especificamente a série “Paisagem sobre paisagem” (1977). Os trabalhos que existem sobre este período são sobre o Nervo Óptico, como os de Ana Carvalho

---

<sup>1</sup> Embora existam vários trabalhos que abordem o Nervo Óptico, raros são os artigos sobre o trabalho de Clóvis Dariano. Os que localizamos foram: RIBEIRO, Niura Legramante Imagens fotográficas de reminiscências pictóricas, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2409-2420; MACEDO, Daniela Remião de. O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clovis Dariano. Revista Estúdio 1, v. 10, p. 100-120, 2019.

(2004), sobre a fotografia de Vera Chaves Barcellos, como o de Camila Schenkel (2011), ou sobre Carlos Pasquetti, como o de Cláudio Ferreira (2013). A dissertação de Camila Schenkel (2011) é pertinente no sentido de pensar a fotografia de Vera Chaves Barcellos em relação à fotografia na arte conceitual no contexto brasileiro e suas particularidades frente a vertente anglo-saxã.

Desde os anos 1970, observa-se a utilização de técnicas mistas (fotografia e pintura), de colagens e sobreposição de imagens, como na série “Paisagem sobre Paisagem” (1977). Em entrevista, Clóvis Dariano afirma sobre a série “Paisagem sobre paisagem” (1977):

Eram subtítulos. São diversas paisagens. É uma leitura sobre a paisagem, tanto urbana quanto natural. Mas a questão é essa... A arte conceitual lá naquele exercício sempre tratou dessa coisa de urbano, ocupação do espaço, questão geográfica, a própria paisagem. As pessoas que estavam atuando tinham interesse na paisagem com outra leitura, não só com o interesse convencional. Para mim particularmente em relação à paisagem, nunca quis fazer a paisagem por si. Sempre quis ter um aprofundamento sobre a paisagem, uma maneira de traduzir essa paisagem com um conceito evidente ou implícito. Então, esta intenção de transformação da paisagem, ela.... Na verdade, eu não tenho como dizer qual o processo que prevaleceu aqui...foi uma experiência...” (DARIANO, 2017).

Os problemas de pesquisa referem-se a como a série “Paisagem sobre Paisagem” (1977) de Clóvis Dariano problematiza o caráter representacional da fotografia, como um discurso paralelo à realidade que ao ser “pronunciado” cria distâncias entre a realidade que representa e a própria realidade do seu dizer? Como nesta série Dariano coloca em questão a tradição da fotografia de paisagem e reflete sobre a história da fotografia e da arte no contexto de afirmação da arte contemporânea no sistema de artes local?

Os objetivos de pesquisa são: 1) refletir sobre o conceito de paisagem; 2) discutir os usos da fotografia na arte conceitual nos anos 1970; 3) compreender o uso da fotografia por Clóvis Dariano no contexto de experimentação da arte contemporânea nos anos 1970; 4) interpretar a série “Paisagem sobre paisagem” (1972) de Clóvis Dariano no contexto da fotografia dos anos 1970 no Rio Grande

do Sul e, em especial, no âmbito do grupo Nervo Óptico; 5) entrevistar o artista e pesquisar sua trajetória, outros trabalhos e diálogos entre paisagem-fotografia-arte conceitual; 6) Compreender a trajetória de Clóvis Dariano (formado no Instituto de Artes, participante do Grupo Nervo Óptico), seus diálogos com a Arte Conceitual (com as obras de artistas visuais como John Baldessari e Jan Dibbets), no contexto de experimentações das artes visuais dos anos 1970, discutindo a história da fotografia e problematizando os cânones da representação fotográfica.

As principais fontes de pesquisa foram as próprias imagens da série “Paisagem sobre Paisagem” (1977) de Clóvis Dariano presente no livro/catálogo da exposição no Instituto Tomie Ohtake *Arte como questão: Anos 70 = Art as question: the 70s* (2009) organizado pela curadora da Glória Ferreira e no site da Galeria Bolsa de Arte que representa o artista em Porto Alegre e São Paulo. Os catálogos de exposição e catálogos do Grupo Nervo Óptico, do qual Dariano fazia parte quando produziu a série, bem como dossiês sobre o artistas, publicações e boletins sobre o campo da arte em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul consultados no Núcleo de Documentação e Pesquisa no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcelos (FVCB), no Centro de Documentação e Pesquisa (CDP) do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul além de sites como a Enciclopédia das Artes do Itaú Cultural, Portal da Funarte, site da Galeria Bolsa de Arte (Porto Alegre-São Paulo) para obter dados sobre o artistas e a produção do período.

A metodologia de trabalho engloba a discussão sobre o conceito de paisagem na arte; um levantamento da trajetória do fotógrafo a fim de compreender os projetos, as exposições, as mostras e as participações em eventos relacionados à arte e à fotografia a partir do site do artista, de catálogos e de matérias publicadas na imprensa (clipping do artista na FVCB e no MARGS). A interpretação das imagens foi pensada a partir das questões colocadas sobre a

paisagem por Maderuelo (2010), Roger (1997), Berque (1994), Cauquelin (2007) e Higbee (2011), sobre fotomontagem por Fabris (2004), e fotografia conceitual por Soutter (1999), Rouillé (2009), Fabris (2008).

O tipo de entrevista realizada com o artista foi semiaberta, pois seguiu um roteiro de questões elaborado sobre o fazer artístico do entrevistado, que se apoiavam em levantamento bibliográfico prévio sobre o seu trabalho e sua trajetória artística. As questões partiram do problema de pesquisa e cada pergunta foi feita de forma a mais aberta possível para favorecer o desenvolvimento das respostas. Após as questões iniciais, a entrevista foi conduzida pelo entrevistado, mas de forma ajustada ao roteiro do entrevistador (MEIHY, 2002). Foram realizadas entrevistas com Clóvis Dariano em 2016 e 2017 em seu estúdio-ateliê no centro de Porto Alegre. As entrevistas foram transcritas e interpretadas a partir do método de análise de conteúdo (Moraes, 1999). Elas se encontram nos anexos 1 e 2 ao final do trabalho.

Segundo Gombrich (2002, p. 136), as imagens não são autoexplicativas, pois “a interpretação por parte do autor da imagem deve ser sempre correspondida pela interpretação do observador. Nenhuma imagem conta sua própria história”. A interpretação de uma imagem deveria relacionar três variáveis: o código, o texto e o contexto (GOMBRICH, 2002, p. 133). Ou seja, a imagem propriamente dita, os textos que a acompanham e o contexto sociopolítico mais amplo na qual está inserida. Podendo-se ainda acrescentar o diálogo que estas imagens estabelecem com um estoque de imagens herdados do passado e transmitido sobre vários suportes (pintura, escultura, arquitetura, livros, etc.).

Nesse sentido, pretendeu-se relacionar as imagens da série fotográfica “Paisagem sobre Paisagem” (1977) de Clóvis Dariano com o contexto de experimentalismo e de introdução da arte contemporânea no Rio Grande do Sul nos anos 1970 relacionadas às experimentações do grupo local Nervo óptico, do

qual o artista fez parte, e o panorama mais amplo das transformações sociais e políticas em curso no Brasil, reelaboradas em sua poética.

Segundo Dubois (1993, p. 61), a fotografia se distingue de outros sistemas de representação como a pintura e o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente linguísticos (dos símbolos) enquanto se aparenta muito com o dos signos como a fumaça (índice do fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento) e as ruínas (vestígios de algo que esteve ali).

Para esse autor, a fotografia é um índice, nem “espelho do real”, como se pretendia no final do século XIX na imprensa e no senso comum, nem simplesmente uma “transformação do real”, entendida como redução e distorção desse real, como se denunciou no século XX a falsa neutralidade da mensagem fotográfica. A fotografia guardaria um elo físico com o seu referente.

Porém, segundo Rouillé (2009, p. 190 ss), a “teoria do índice” defendida por André Bazin, Rosalind Krauss, Philippe Dubois e Roland Barthes, entre outros, promoveria uma redução da fotografia ao interessar-se mais pelo dispositivo do que propriamente pelas imagens. Em primeiro lugar, a teoria pretende ser uma ontologia, uma abordagem sobre a essência da fotografia, em vez de dar ênfase às imagens e às práticas sociais concretas. Em segundo lugar, porque valoriza o índice em detrimento do ícone (da semelhança), visando a contrapor-se à perspectiva de uma fotografia como espelho do real. Schaeffer chega a definir a fotografia como “imagem precária” devido a sua instabilidade, complexidade e ambiguidade. Na perspectiva de Rouillé, porém, o mais interessante seria pensar a “tensão entre o índice e o ícone” como um fator de vitalidade, força e riqueza da fotografia. Em terceiro lugar, privilegia o “dispositivo químico” em lugar do “dispositivo ótico” designando o fotograma como “a mais pura expressão da teoria do índice” (2009, p. 192). Em quarto lugar, procede a uma redução tecnicista ao colocar a atenção no suporte, no

microscópico, ao invés do macroscópico das funções sociais, econômicas, culturais e estéticas da fotografia. Em quinto lugar, a redução do tempo fotográfico no instante de captação ao invés da produção do evento e seus usos posteriores.

Para Rouillé (2009), a fotografia artística privilegia deliberadamente as formas, em detrimento das coisas e dos estados das coisas. A fotografia artística rompe com todas as práticas artísticas anteriores para apoiar-se no emprego da fotografia e transformá-la em material artístico e objeto de arte, sem necessariamente expressar algo ou alguém, ela se basta a si mesma como objeto e obra de arte.

No texto “La historia a contrapelo: modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina”, Juan Antonio Molina (2005) propõe pensarmos a fotografia na América Latina a partir da presença do gesto. Gesto manifesto em diferentes artistas quando desejam ampliar os limites do documento fotográfico, perturbando sua especificidade e colocando em crise a definição da fotografia como meio autônomo.

A estrutura do trabalho está composta de três capítulos. O primeiro capítulo é uma revisão bibliográfica sobre o conceito de paisagem na história da arte do Ocidente. Nesse capítulo, também busca-se traçar um panorama da fotografia de paisagem, especialmente da paisagem urbana que é um dos focos da produção de Clóvis Dariano nos anos 1970. No segundo capítulo, aborda-se a fotografia conceitual nos anos 1960 e 70 para compreender melhor a prática fotográfica de Dariano no contexto de experimentações e de introdução da arte contemporânea no Rio Grande do Sul. No terceiro capítulo, procede-se a interpretação da série de fotomontagens “Paisagem sobre paisagem” (1977) na qual Dariano problematiza os pressupostos da linguagem da fotografia em diálogo com a história da arte o contexto de transformações nas paisagens do campo e da cidade no Rio Grande do Sul.

## 1. A INVENÇÃO DA PAISAGEM

Segundo Maderuelo (2005), o conceito de paisagem teria sido criado inicialmente na China no século VIII e, depois, difundindo-se pelo Oriente. Na Europa, o conceito e a noção de paisagem começam a aparecer em obras do século XV como uma das invenções do Renascimento.

Paisagem é um termo que surge no âmbito da arte para designar um gênero de pintura, gradualmente sendo utilizada em outros âmbitos como a geografia, a biologia, o urbanismo e a política até entrar na linguagem cotidiana (MADERUELO, 2010, p. 13). Paisagem deriva de país, cuja raiz latina é *pagus*, que expressa a noção de lugar, território ou região (MENDES, 2016, p. 39).

A paisagem não é uma realidade física, um conjunto de objetos configurados pela natureza ou transformados pela ação humana, mas um construto mental que se situa no âmbito da cultura. A transformação do “país” em “paisagem” pressupõe uma metamorfose e uma “metafísica” (ROGER, 1997, p. 7). Fruto de um dupla operação artística, a primeira direta (*in situ*), que consiste em inscrever o código na substancia corporal, e a segunda indireta (*in visu*) pela mediação do olhar. O segundo momento consiste na elaboração de modelos autônomos, pictóricos, esculturais, fotográficos etc. (ROGER, 1997, p. 12).

Aprende-se a ver a natureza através da paisagem, fruto deste processo duplo *in situ* e *in visu* de artealização (ROGER, 1997, p, 12). O gênio da arte se impõe sobre a natureza para construir a potência dos lugares (mistério, medo, deleite, horror etc.) através de um processo prévio de transformação da natureza em paisagem. Maderuelo (2010, p. 14) explica esta relação:

Geógrafos e artistas conseguiram oferecer visões paisagísticas do mundo antes que o resto dos humanos fosse capaz de descobrir em seu entorno o que ele tinha de paisagem. As primeiras representações cartográficas e pictóricas começaram a mostrar realidades que até então era imperceptíveis, tonando-as evidentes, de uma só vez, os objetos e sua representação, de tal maneira que a representação faz emergir o objeto, o

que quer dizer, que não teríamos desenvolvido uma consciência paisagística sem a existência de mapas e de quadros por meio dos quais pudemos compreender muitas das qualidades que possuem o território enquanto paisagem.

Augustin Berque em *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, afirma que a paisagem não reside somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa entre os dois termos. Ele elenca quatro condições para que uma sociedade tenha uma cultura paisagística: 1) a existência de uma ou mais palavras para dizer paisagem; 2) que exista uma literatura descrevendo a beleza e o encanto das paisagens; 3) que existam representações pictóricas de paisagens; 4) que ela possua jardins cultivados por prazer (BERQUE, 1994, p. 16). As civilizações grega e romana preenchem parcialmente estas condições. Especialmente, a Roma Imperial que apresenta poesia bucólica, pintura e jardins cultivados, mas não uma palavra para designar a paisagem.

Anne Coquelain (2007) afirma que a paisagem se impõe na arte e na cultura do ocidente a partir de uma longa elaboração das leis da perspectiva. Teria sido a aplicação dessas leis da perspectiva à pintura que levaria a criação e a consolidação da paisagem como gênero. A perspectiva é uma técnica de desenho geométrico que permite criar a ilusão da terceira dimensão nas duas dimensões da tela, simulando volume e de profundidade no espaço plano.

A perspectiva é a “forma simbólica” da emergência do sujeito moderno (PANOFSKY, 1994). Ela teria instaurado um novo olhar sobre o mundo, que toma distancia para medi-lo, avalia-lo e instaurar um ambiente objetivo, apartado do sujeito. Segundo Berque (1994, p. 22), de forma correlata, a descoberta da paisagem teria sido a forma simbólica da emergência do mundo moderno.

Sua gênese está relacionada a uma abordagem científica e matemática aplicada à pintura e à arquitetura no Renascimento. Neste contexto Leonardo Da Vinci e Leon Batista Alberti escrevem tratados sobre a pintura, como uma espécie de “ciência do olhar”. O *Quattrocento* cria o cubo cênico, um volume



quadrangular onde se inscreve em perspectiva uma cena, estabelecendo um lugar específico para o espectador: uma janela de observação (ROGER, 1997).

A paisagem ocupa inicialmente o fundo dos quadros no Renascimento, depois, torna-se o cenário onde se desenrolava uma narrativa para, finalmente, ocupar todo o espaço da tela afirmando-se como o motivo central. A arte holandesa é o espaço privilegiado para acompanhar esta mutação no tempo e a transformação do estatuto da paisagem. É na Holanda que se inventa o termo *landtschap*, do qual deriva a maior parte das línguas europeias, a partir da dualidade pais-paisagem: *land-landscape* em inglês, *Land-Landschaft* em alemão, *landskap* em sueco, *landskal* em dinamarquês, *pais-paisaje* em espanhol, *paese-paesaggio* em italiano, *topos-topio* em grego moderno. O termo não designa um lugar natural, mas um quadro, os primeiros quadros de paisagem (ROGER, 1994, p. 117-118).

A sociedade holandesa era protestante, o que favoreceu o avanço de uma cultura laica e também das ciências, na qual a pintura cumpriu um papel de descrição e de inventário do real para o conhecimento e o domínio do mundo (ALPERS, 1999). Existiria uma ligação entre a nova percepção do mundo, o desenvolvimento de técnicas de representação do espaço geográfico e a invenção da paisagem na pintura:

É necessário salientar que, desde o século XVI, muitos artistas, como Anton van den Wngaerde, Peter Bruegel ou El Greco e, mais tarde, os *vedutisti*, como Canaletto a frente, trabalharam como topógrafos, cartógrafos e agrimensores, fazendo que mapas e vistas topográficas adquirissem qualidades plásticas que permitem que na atualidade se contemplem esses trabalhos não só como peças técnicas ou históricas, mas como autênticas obras artísticas (MADERUELO, 2010, p. 15).

Paul Claval (2004) afirma que a invenção da janela na pintura flamenga no século XV, foi decisiva para a história da paisagem ocidental. A aparição de uma janela no interior do quadro permitia, através do efeito de perspectiva, separar o espaço interno do externo, dando autonomia à paisagem. Na obra *Madona com o Chanceler Rolin* (1433), Jan Van Eyck representa três planos

sucessivos de uma paisagem flamenga: a cena religiosa interior, um espaço exterior intermediário, e, ao fundo, uma cidade comercial dividida por um rio. Uma obra que bebe da longa tradição da pintura dos miniaturistas holandeses para criar toda uma paisagem urbana complexa que é vista através da janela.



Figura 1 - Jan Van Eyck (1390-1441). Madonna of Chancellor Rolin, Oil on panel, c. 1435.

66cm x 62cm. Museu do Louvre, Paris.

Segundo o mesmo autor, ao conceber um quadro dentro do quadro, permite-se que a passagem por esta *veduta* (vista pela janela) afaste o observador da cena religiosa, que geralmente ocupava a frente da cena, promovendo a laicização da vista e dando-se autonomia a paisagem. A imagem

do homem renascentista passa a ser inserida no mundo terreno e num cenário mais realista. A janela foi uma forma de resolver problemas técnicos para a representação da paisagem relativos as linhas de fuga e a unidade necessário do quadro, pois a perspectiva linear não encontrava referências formais na representação da natureza (POESTER, 2012, p. 87).

Durante o período Barroco, alguns pintores das regiões católicas que tinham que representar histórias foram diminuindo progressivamente o tamanho das figuras e dando mais relevância aos fundos, até que estes se convertessem em autênticas paisagens. Pintores do século XVII, como Nicolas Poussin ou Claude Lorrain, que provinham de regiões mais ao norte, na fronteira com os Países Baixos, pintaram campinas romanas ou pores-do-sol sobre portos nos quais as figuras representadas pareciam mero pretexto frente à paisagem (MADERUELO, 2010, p. 25).

Segundo Clark (1961), a pintura de paisagem seria um sintoma de calma, depois da agitação das Guerras Religiosas. As razões internas da própria arte dizem respeito a um esgotamento da arte maneirista, a partir de 1600. O gosto holandês pela coisa vista, entretanto, nunca havia sido totalmente perdido, esperando um momento para poder ressurgir. Esse momento chega em meados do século XVII, quando a pintura holandesa desenvolve-se em torno de temas da cidade e seus prédios. Segundo Kenneth Clark (1961, p. 54), “isto era parte de um estranho renascimento dos princípios clássicos de composição, em oposição aos princípios maneiristas dos pintores de gênero primitivos”.

Pintores como Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Jan van der Heyden e Pieter Saenredam são bons exemplos para se pensar a pintura holandesa desse período, que passa a representar com grande frequência o ambiente urbano. Um dos mais consagrados desses pintores é Jan Vermeer (1632-1675). Ele pinta duas cenas de sua cidade natal, Delft, que ficaram consagradas: Vista de Delft (c. 1659) e Rua em Delft (c.1658). A primeira é um panorama da cidade, e a segunda enfoca um

fragmento, uma rua 53 dentro do conjunto maior, que é a própria cidade de Delft. É provável que, pela composição, ele tenha se utilizado de uma câmera escura. Clark chega a dizer que a “Vista de Delft” se assemelha a uma fotografia colorida.



Figura 2 - Johannes Vermeer (1632-1675). Vista de Delf (1660-61). Óleo sobre tela. 98 cm x 1,18 m. Mauritshuis Museum (Haia/Holanda)

No século XVII, a paisagem torna-se um gênero de pintura que comporta inclusive subgêneros: paisagens campestres, vistas urbanas, marinas etc. Porém, a autonomia plena da paisagem de qualquer outro tema, vontade ou interesse só se completa com o Romantismo, quando se cria a noção estética de “sublime”, a partir da valorização da ação das forças da natureza: altas montanhas, abismos, glaciares, mares revoltosos, tormentas, etc. Forças que manifestam a potência da natureza como sublime, substituindo as narrativas históricas ou religiosas como o tema central dos quadros (MADERUELO, 2010, p. 25).

Cria-se a categoria de “pitoresco”, que coloca em destaque as coisas rústicas e campestre, com suas texturas ásperas e rugosas enraizadas no solo. A palavra também começa a ser utilizada na Itália para qualificar efeitos de sombra e de luz, salientando o cromatismo e as texturas na obra de pintores como Giorgione y Tiziano (MADERUELO, 2010, p. 28). A paisagem torna-se símbolo da natureza, que se manifesta como algo emocional, capaz de despertar sentimentos profundos e nobres sobre a realidade, que se oculta muitas vezes sob o manto das coisas simples.

O século XIX é paisagista por excelência, tanto na Europa quanto nas antigas áreas de colonização. Na França, ele foi marcado por dois movimentos de pintura que deram relevo a paisagem: a Escola de Barbizon (Jean-Baptiste Corot e seus discípulos), que tematiza a campanha, e o Impressionismo (Monet, Daubigny, Pissaro e outros), que explorou os efeitos atmosféricos na costa da Normandia. Tendências que se desdobrariam na obra de artistas como Van Gogh e Cézanne. De acordo com Poester (2002), os primeiros pintores considerados abstratos no Ocidente se exercitaram na representação de paisagens para gradativamente libertarem-se da representação de um tema e alcançarem a autonomia da forma.

Em paralelo, no século XIX, a invenção da fotografia ocorre em um contexto de grandes transformações nas formas de produção e consumo relacionadas à industrialização e à urbanização, gerando uma nova demanda por imagens. A fotografia provocaria uma revolução na pintura e uma mudança na forma de olhar o mundo. A câmera fotográfica deriva da câmara obscura, dos avanços da ótica e da química moderna, que permitiram fixar uma imagem luminosa latente em uma superfície estável. A fotografia produz imagens em perspectiva, a partir da qual o olhar sobre o mundo é ordenado e hierarquizado.

Considerada como uma nova vertente da arte, respondendo ao gosto específico da época e o medo de ver a natureza destruída pela industrialização, a

paisagem se impôs como fenômeno e suscitou uma série de reflexões. A voga da pintura de paisagem nos anos 1850 é contemporâneo deste outro fenômeno de atualidade que é a fotografia. A qual a partir de uso da iluminação natural e de aperfeiçoamentos técnicos – especialmente as cópias sobre papel – favorecerá na mesma época a prática da paisagem. Tomando de empréstimo à tradição da pintura um de seus temas privilegiados, a fotografia de paisagem coloca questionamentos novos quanto a dimensão artística do médium e a sua especificidade em relação a pintura (WYCK, 2016, p. 39). Segundo Krauss, em “Espaços Discursivos da Fotografia: Paisagem/Vista”:

A transformação da paisagem, depois de 1860, numa visão aplanada e comprimida do espaço que se estendia lateralmente através da superfície foi extremamente rápida. Começou com a anulação sistemática da perspectiva, quando a pintura de paisagem contrapôs à recessão da perspectiva uma variedade de instrumentos, entre os quais o contraste acentuado, que tinha o efeito de converter a penetração ortogonal de profundidade – produzida, por exemplo, por uma feira de árvores – numa disposição diagonal da superfície. Mal esta compressão ocorreu, constituindo na pintura de cavalete individual uma representação do próprio espaço de exposição, começaram a ser usados outros meios para compor esta representação: séries de paisagens, penduradas uma a seguir às outras, imitavam a extensão horizontal da parede, como nas pinturas da Catedral de Rouen, de Monet; ou paisagens, comprimidas e sem horizonte, expandidas de modo a ocuparem a totalidade da parede.[...]Escusado será dizer que esta constituição da obra de arte como uma representação do seu próprio espaço de exibição é na realidade aquilo que conhecemos como sendo a história do modernismo (KRAUSS, (2013, p. 413).

Depois da fotografia, a imagem deixa de ser uma questão exclusiva da arte. Esta transformação afeta a forma de representação da paisagem, pois a fotografia libera a pintura de sua função de figurar a realidade e assume o desafio de produzir uma imagem do mundo.

A fotografia suportará por longo tempo um estatuto ambivalente entre o registro científico e uma nova forma de arte. Ela criou uma relação totalmente nova e moderna com a experiência do tempo. No momento preciso do tempo no

qual o fotógrafo abre/aciona o obturador, expõe a chapa/película e torna a fechá-lo, ele capta um momento de tempo que é simultaneamente o passado, mas também o momento mais próximo que existe para o conhecimento do presente. Segundo Nicholas Mirzoeff (1999, p. 69), a experiência da modernidade está contida nesse paradoxo.

Essa nova experiência de temporalidade estava relacionada com a destruição do velho mundo e sua substituição por um novo, com a estandarização das zonas de tempo (criada pelo estabelecimento dos horários nacionais), com a destruição das velhas cidades para o nascimento das metrópoles modernas (como as reformas urbanas do Barão Georges-Eugène Haussmann, em Paris, nos anos 1853-1870), e com a relação dos países europeus com suas colônias (cujos indígenas eram considerados fósseis vivos a serem estudados pelas sociedades científicas europeias).

Para Mirzoeff, se a cultura visual é o produto do encontro entre modernidade e vida cotidiana, a fotografia é o exemplo clássico desse processo: “a invenção da fotografia encontra-se na culminância de décadas de experimentação com mídias visuais em um esforço de encontrar meios mais rápidos e mais exatos de representação do que os oferecidos pelas artes visuais tradicionais” (1999, p.65).

A industrialização, a urbanização e a fotografia desenvolveram-se de forma simultânea na Europa e nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Devido à necessidade de longos tempos de exposição, as cidades, suas arquiteturas e seus monumentos eram temas perfeitos para a fotografia. Uma das primeiras imagens produzidas por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), em 1839, foi do Boulevard du Temple em Paris.



Figura 3 - Louis Mandé Daguerre – Boulevard du Temple, Paris – daguerreotipo, 1839.

No início dos anos 1850, a casa editora Blanquart-Evrard já produzia e vendia álbuns com vistas das principais capitais europeias. Louis Désiré Blanquart-Evrard foi também um dos membros fundadores da *Société Française de Photographie* em 1854. Segundo Hélène Bocard (2016, p. 66):

Os grandes projetos de reformas urbanas do Segundo Império e da Terceira República causaram transtornos na topografia de muitas cidades. Conscientes da importância dessas transformações e desejosos de valorizar a sua atuação, alguns municípios encomendaram fotógrafos para registrar as obras. Entre os já publicados: Louis Froissart em Lyon, Adolphe Terris em Marselha, Alphonse Le Blondel em Lille, Charles Marville em Paris ou Alphonse Terpereau em Bordeaux. Os pontos de vista resultantes dessas campanhas fotográficas muitas vezes foram reunidos em álbuns de grande formato, com encadernações luxuosas, que eram oferecidos a grandes personalidades em visita ou exibidos em exposições (aquela de Le Blondel nos grandes trabalhos de Lille figurou na exposição do mundo de 1878). Estas fotografias dão a ver os próprios canteiros de obras (demolições, perfurações, trincheiras, construções, restaurações), as novas construções realizadas e as antigas estruturas sacrificadas, cuja memória seria preservada pela imagem. Veremos, através dos exemplos de Bordeaux, Le Mans, Lille, Limoges, Lyon e



Marselha, como os fotógrafos lidaram simultaneamente com estes dois temas: se o canteiro de obras e suas técnicas inovadoras ilustram uma certa modernidade, a da indústria e novas técnicas que resultam, a destruição de casas e de bairros antigos nos mergulham no coração dos debates, então muito animados em torno da preservação do patrimônio.

Coloca-se em marcha um vasto empreendimento de recenseamento das paisagens nacionais e das transformações urbanas das capitais europeias. Entre eles a *Mission Héliographique* (1851), que pretendia recensear o patrimônio histórico francês, especialmente a arquitetura e os monumentos públicos. A paisagem urbana e sua nova arquitetura tornam-se temas centrais da produção fotográfica a partir da metade do século XIX.

Ao longo do século XIX, e durante as primeiras décadas do XX, os “álbuns de vistas” foram a forma dominante de difusão das “fotografias de paisagem”. Os rastros na paisagem forneciam o testemunho da laboriosa ascensão do fotógrafo ao “ponto de vista” (LISSOVSKY, 2011).

Segundo Mondenard (1999, p. 107-113), os fotógrafos privilegiavam os principais edifícios que identificam a cidade ao enquadrá-los de maneira ampla e frontal, da mesma forma as ruas eram fotografadas de maneira axial a partir de um ponto de vista ligeiramente alto. A imagem dava a impressão de que a rua, a avenida e a cidade se estendiam indefinidamente, para além de onde o olhar alcança. As vistas urbanas se padronizam cada vez mais e, por vezes, se resumiam a representar apenas os principais monumentos de uma cidade. Ao redor de 1860, as vistas estereoscópicas e, de 1900, os cartões-postais difundiram de forma maciça imagens das capitais europeias e também dos novos mundos.

Em 1852, Henri Le Secq fotografou a destruição de quarteirões de velhos bairros de Paris. Entre 1852 e 1878, Charles Marville foi encarregado de fotografar as reformas urbanas do Barão Haussmann (*Préfet de la Seine*), documentando os parques públicos e os novos equipamentos urbanos.



Figura 4 - Charles Marville (1813-1879). Percement de l'avenue de l'Opéra et boulevard Henri IV / Ecole nationale des ponts et chaussées (Paris), 1862. Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b1200033h/f6.item> . Acesso: 7/5/2019.

Em Glasgow, entre 1868 e 1871, Thomas Annan é encarregado pelo *City Improvement Trust* de fotografar ruelas, pátios e casas de velhos bairros da cidade condenados a demolição. Em 1877, publicava-se o livro *Street Life in London* como fotografias de John Thompson, que inventariava uma série de ofícios praticados nas ruas e também denunciava a pauperização da capital.

Entre 1899 e 1905, Max Missmann fotografou as transformações urbanas de Berlim, que a transformaram em uma metrópole moderna. Já Heinch Zille, entre 1880 e 1914, deu a ver a vida nas ruas de trabalhadores e trabalhadoras das camadas populares de Berlim. Em 1908, em Hamburgo, o fotógrafo Anton Bruhn foi encarregado pela prefeitura de uma campanha de documentação de sua cidade e região, que aliava valor artístico e documentário.

No Brasil, Augusto Azevedo Militão produziu o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* com séries de fotografias de espaços urbanos centrais tiradas com a diferença de 25 anos, que visavam apresentar as transformações e a modernização da capital paulista impulsionada pela cafeicultura. Em 1897, Guilherme Gaensly fotografou a São Paulo industrial com suas novas ruas calçadas, bondes, o Viaduto do Chá, a Praça São Bento, os teatros do centro de São Paulo e a nova Avenida Paulista (LIMA; CARVALHO, 1997).



Figura 5 - Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). *Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*. Circa 1887. i/sp: 14,2 x 21,5 cm (cortada nos 4 cantos) / ss: 21,5 x 29,5 cm / álbum: 22 x 31,2 cm. Albumina/ Prata. Link: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliansa/handle/20.500.12156.1/1914> Acesso em: 7/5/2019.

Entre 1903 e 1905, Augusto Malta documentou a “regeneração” ou “bota – abaixo” do Rio de Janeiro pelo Prefeito Pereira Passos, que transforma o centro da cidade com a modernização do porto, a abertura da Avenida Central (Rio Branco) e o alargamento e pavimentação das ruas transversais centrais (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 69-80).

Em 1907, o fotógrafo Marc Ferrez publicou o álbum *Avenida Central: 8 de Março de 1803 - 15 de Novembro de 1906* com o levantamento exaustivo da fachada de todos os prédios da nova avenida (TURAZZI, 2000). Cria-se e difunde-se assim um novo imaginário urbano da Belle Époque e uma nova visualidade das cidades moderna com largas avenidas, praças públicas ajardinadas (canteiros, gramados, estátuas e chafarizes), prédios Art-Nouveau, bondes, postes de luz, calçadas bem pavimentadas e transeuntes burgueses em fraque e cartola ou em vestidos e chapéus extravagantes.



Figura 6 - Marc Ferrez. Avenida Central, atual avenida Rio Branco, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto, 1906. Rio de Janeiro, RJ / Acervo IMS. Link: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=13570> Acesso em: 7/5/2019.

Entre 1888 e 1897, os Irmãos Ferrari produziram e venderam uma série de vistas da cidade de Porto Alegre. Em 1912, Virgílio Galegari publicou o *Álbum Porto Alegre* com imagens da cidade em processo de modernização no contexto das reformas empreendidas pelo Partido Republicano Rio-grandense. Segundo

Etcheverry (2007, p. 6), a produção de vistas da cidade de Porto Alegre, realizadas pelos Irmãos Ferrari e por Virgílio Calegari, deve ser pensada dentro do contexto da história da representação da paisagem. Os primeiros produziram um álbum colecionável a partir de fascículos, já o segundo foi editor de um livro intitulado Porto Alegre, composto por uma série de fotografias dos principais pontos da cidade e arredores. Estes profissionais são responsáveis por um levantamento iconográfico da cidade de Porto Alegre, estabelecendo uma cultura visual relacionada com a arte. Organizadas em álbuns ou livros, estas imagens engendram e dão sentido à cidade, à cultura e ao espaço urbano em vias de modernização na vira do do século XIX para o século XX.

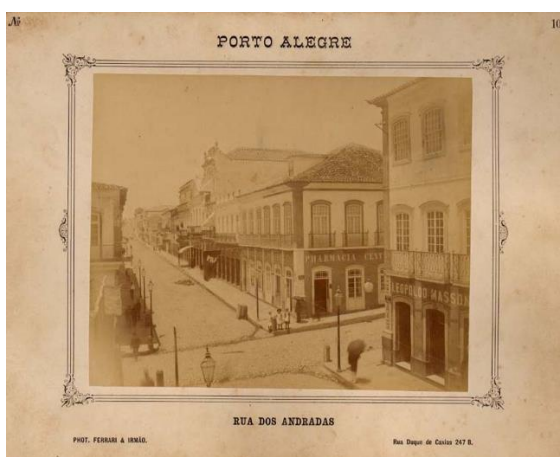


Figura 7 - Irmãos Ferrari. Rua dos Andradas (1897) Figura 8- Virgílio Calegari. R. dos Andradas (1912)

Também na virada do século, Eugène Atget fotografa lugares desertos e pitorescos da velha Paris: as ruas estreitas, os pátios, o pequeno comércio de rua, etc. Uma velha máquina com tripé e placas secas de grande formato. Lugares intrigantes e imagens fantasmagóricas de manequins em uma vitrine, espectros que parecem olhar do outro lado de uma vidraça. Foi o que os surrealistas apreciaram na fotografia de Atget, esta abertura para o fantasmagórico e o inconsciente. Ele vendia suas fotografias para as bibliotecas públicas de

documentação de Paris e também para pintores de cenas de gênero. Nos anos 1920, ao redor da produção fotográfica de Eugène Atget se construiu a noção de um gênero documentário em fotografia (LUGON, 2001).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 9 - Eugène Atget (1857-1927). Quai des Orfèvres : Photographie. 1 fotogr. pos. sur papier albuminé : d'après négatif sur verre au gélatinobromure ; 16,8 x 21,8 cm (épr.). Link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105166249/fl.item> Acesso em: 7/5/2019.

Foi a fotógrafa estadunidense Berenice Abbot quem o tornou mundialmente famoso, ao comprar suas placas (negativos em vidro) e levá-las para os Estados Unidos, depois, vendendo-as ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1927. A coleção de fotografias do MoMA foi criada oficialmente em 1930 e o Departamento de Fotografia em 1940. A partir dele se criou uma tradição de escrita de uma história da fotografia baseada em suas coleções.

Se o século XIX foi o século da paisagem americana - tanto em pinturas quanto em fotografias - e a de sua função metafórica na construção da nação, as coisas começaram a mudar nas primeiras décadas do século XX. O advento do modernismo na arte foi certamente um fator decisivo no declínio relativo da concepção tradicional da paisagem, e até mesmo na prática da paisagem. Algo, no entanto, foi ainda mais decisivo. Isto foi a mudança da cultura americana para as cidades que dirigiam o campo, a paisagem aberta em outra esfera - a esfera da memória e da nostalgia, a dor das coisas perdidas para sempre - e assumiu assim uma importância nova e ainda problemática (KEMPF, 2014, p. 2).

Inspirada no trabalho de Atget, Abbot desenvolveu o projeto *Changing New York* (1936, publicado em livro em 1939) com o apoio do *Federal Art Project*, financiado pelo governo Roosevelt, que adquiria obras de arte para decorar salas de reunião e halls de edifícios públicos federais (NEWHALL, 2002, p. 246). Naquele contexto de rápida modernização e verticalização da cidade, Abbot pretendeu capturar as transformações da metrópole que estava se tornando a Nova Iorque modernista dos arranha-céus em diálogo com estruturas arquitetônicas que remetiam a outras temporalidades e a tradição construtiva estadunidense do final do século XIX.



Figura 10 - Berenice Abbott. Willow and Poplar Streets (from the series "Changing New York"). 1936. Gelatin silver print. Image: 10.25 x 13.25 inches. Sheet: 10.25 x 13.25 inches. Signed on the reverse. (BP#BA-8128). Link: <http://www.booksteinprojects.com/exhibitions/berenice-abbott-selections-from-changing-new-york> Acesso em: 7/5/2019.

Porém, foi com a obra de Walker Evans na esteira do projeto da *Farm Security Administration* (FSA), que a fotografia transitou do campo documental do patrimônio para o campo da arte: “estilo documentário”. Foi Evans que contribuiu para redirecionar o programa da FSA em direção à documentação da cultura vernacular (LUGON, 2001). Ele fez um extenso e sistemático levantamento da arquitetura em madeira e do comércio das pequenas cidades estadunidenses nos anos 1930. De certa forma, Evans realiza uma atualização para os EUA do trabalho de Atget, que fotografara o pequeno comércio de rua e espaços da velha Paris que estavam prestes a desaparecer.



Evans privilegiou o uso de câmeras de grande formato, trabalhando com minúcia descritiva, clareza de composição e aparente neutralidade. Ele estava consciente de que o documento fotográfico não se define apenas por sua função, mas também por uma forma: grande nitidez da imagem, enquadramento simplificado (frontal e centrado), estaticidade do motivo fotografado, impessoalidade e repetição (LUGON, 2007, p. 412).

Nesse sentido, Evans criou um “estilo documentário” ao “dar a ver as coisas como elas são” com certa impessoalidade e, ao mesmo tempo, reivindicar o produto dessa atividade como criação de um autor. Em 1937, após sua demissão da FSA, ele “reciclou” parte de sua produção para a exposição *American Photographs* no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Nessa exposição, as imagens são apresentadas sem nenhum texto explicativo ou outra forma de contextualização. As fotografias deveriam expressar-se por elas mesmas. O mesmo princípio organizou a publicação do livro da exposição, em 1938, onde as fotografias são apresentadas uma após a outra sem nenhuma legenda.

A fotografia tinha finalmente sido reconhecida no campo da arte através de exposições e fotolivros a partir de políticas de aquisição e curadoria de uma instituição que participou do processo de consagração da arte moderna: o MoMA. Porém, o potencial da fotografia de provocar deslocamentos no campo da arte – como uma espécie de “suplemento perigoso” – continuaria a se processar e a sua linguagem seria reavaliada e reapropriada pelos artistas visuais ligados ao movimento da Arte Conceitual, devido ao seu papel cultural preponderante na expansão do campo de produção de imagens na cultura contemporânea. Nesse contexto, ocorre uma inversão da lógica documental. A arte conceitual vai colocar em questão a tradição da representação da arte ocidental.

Em 1975, a George Eastman House de Rochester (New York) organizou uma exposição intitulada *New Topographics: Photographs of a Man-Altered*

Landscape. A exposição apresentou o trabalho de dez fotógrafos de paisagem, entre eles Robert Adams, Lewis Baltz e John Scott cada um dos quais com uma proposta clara em suas fotografias de abordagem de prédios residenciais, industriais e comerciais.

Estes fotógrafos estavam reinventando a fotografia de paisagem para o século XX, no caso dos Estados Unidos, em uma era pós-industrial. Enquanto a era industrial era caracterizada por eventos importantes como produção em massa, urbanização e assimilação, a era pós-industrial envolvia consumismo em massa, sub urbanização e quebra da homogeneização.

Para realizar esta redefinição do gênero, eles adotaram como referência os precursores da fotografia de paisagem estadunidense: fotógrafos do século XIX tais como Carleton Watkins e Timothy O' Sullivan. Nesse sentido, eles utilizam três métodos empregados pelos seus antecessores: objetividade científica, pesquisa e uma aproximação não convencional (HIGBEE, 2011, s/p.).

A maioria das fotografias da New Topographics na verdade não descrevem a paisagem em si, mas o que os estadunidenses construíram na paisagem física e as suas transformações evidentes na era pós-industrial. Esses fotógrafos alcançaram esse objetivo sem recorrer ao ambientalismo sentimental característico da década de 1970.

## 2. ARTE CONCEITUAL, FOTOGRAFIA E PAISAGEM

A fotografia percorreu uma longa trajetória desde sua invenção no início do século XIX até ter seu estatuto artístico reconhecido no campo das artes visuais. A pintura era a linguagem dominante, as academias, escolas e ateliês de arte eram os espaços de formação consagrados. O discurso da crítica estava voltado para os Salões e é bem conhecida a posição de Baudelaire sobre a fotografia, que a concebia apenas como uma “humilde serva”. Inicialmente, ela foi considerada uma simples cópia do real, utilizava-se de um aparato mecânico que prescindiria da criatividade e da habilidade manual na produção de imagens. Na segunda metade do século XIX, o movimento pictorialista tentava emular a linguagem da pintura na fotografia através do uso de materiais alheios ao meio, além do uso do efeito de *flo* e de sombras para que as fotografias se assemelhassem a pinturas.

Em reação a essa postura, no início do século XX, a Nova Objetividade e outros movimentos procuraram valorizar as características próprias da linguagem fotográfica. As vanguardas históricas da primeira metade do século XX, com suas críticas ao sistema de arte e o canon artístico, como o Dadaísmo e Surrealismo, abriram caminho para a valorização e a integração da fotografia no campo da arte.

Para o Surrealismo, a fotografia permitiria romper com os fundamentos da criação tradicional, a começar pela subjetividade presente na pintura, devido ao processo mecânico de formação da imagem. Breton vai tomar o partido da fotografia contra a crise da imagem realista e as funções miméticas desempenhadas tradicionalmente pela pintura, porém sem romper com a representação. Os artistas citados para apoiar sua argumentação eram Max Ernst e Man Ray.

A desnaturalização do real é um procedimento fundamental para esses dois artistas. A partir da apropriação de imagens e de sua recombinação com

outras imagens em colagens ou fotomontagens, eles questionavam a noção de autoria herdada do romantismo e a necessidade de domínio do saber-fazer manual na produção artística pelo uso da máquina fotográfica. Ernst define a colagem como “alquimia da imagem visual” ou “milagre da transfiguração dos seres ou objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico” provocando um movimento dialético entre o subjetivo e o objetivo (FABRIS, 2004, p. 7).

Eles utilizavam as imagens mais triviais das revistas de variedades e de enciclopédias para compor suas fotomontagens, manifestando uma postura crítica frente a grande enxurrada de imagens presentes na imprensa ilustrada. O domínio das imagens de massa constitui um imenso reservatório de representações que povoa o mundo e compõe uma nova realidade. Poucas fotografias são tiradas, porém muitas são retiradas, invertidas, montadas e experimentadas para propor novas associações e jogos. Os surrealistas compõem obras a partir do uso da tesoura e da cola para se divertirem, desafiar a moral burguesa e produzirem uma crítica política da sociedade capitalista. Eles foram os inventores de uma contracultura fotográfica (POIVERT, 2015, p. 151).

Eles instituíram práticas que contrariavam o conjunto de regras que regiam o cânone artístico (originalidade, autoria) e também a publicação de imagens de atualidade nas revistas ilustradas nos anos 1920 e 30. No contexto do entre guerras, eles começaram a constituir uma cultura crítica dos meios de comunicação de massa e colocaram em questão os valores da representação. Se o movimento dadaísta atacou profundamente os valores da arte acadêmica e burguesa, os surrealistas ampliaram seu ataque para o terreno mais amplo da cultura visual de massa.

O surrealismo deu um novo estatuto e legitimou o uso da fotografia nas artes visuais, sobretudo através da publicação destas em revistas e em obras literárias, bem como em suas exposições ao lado de pinturas e de esculturas. O

uso da fotografia pelos surrealistas trouxe novas possibilidades e desafios, que terminaram por colocar em questão o modelo pictórico e introduzir o fotográfico na arte moderna e contemporânea.

No final dos anos 1950, a crise da modernidade se torna evidente. E um grande número de artistas e grupos passam a questionar de maneira sistemática as categorias artísticas tradicionais (obra, autoria, público, museu, galeria, mercado de arte) propondo uma arte “desmaterializada” com ênfase na ação, em construções efêmeras e ocupações do espaço, que foram genericamente reunidas sob a denominação de Arte Conceitual (LIPPARD, 1973).

Arte Conceitual surgiu como categoria ou como movimento no final da década de 1960 e no início de 1970. Pode ser designada como “arte da ideia” ou “arte da informação”. Seu preceito básico é de que as ideias ou conceitos constituem o verdadeiro fazer artístico. Em alguns casos, a arte conceitual renunciava completamente ao objeto físico, usando mensagens verbais ou escritas para transmitir ideias. O termo era corrente na época para designar uma multiplicidade de atividades com base na linguagem, fotografia, processos. Em 1967, o artista estadunidense Sol LeWitt publicou seus “Parágrafos de arte conceitual”, seguidos das “Sentenças sobre arte conceitual” em 1969. Mesmo ano do início da publicação da revista *Art-Language* que trazia como subtítulo “Revista de Arte Conceitual” (WOOD, 2002).

A arte conceitual propunha uma crítica à arte moderna (sobretudo ao expressionismo abstrato dominante), à produção artesanal de objetos artísticos, ao mercado de arte e às instituições que serviam de instâncias legitimadoras da produção moderna (museus, galerias, bienais, etc.). Praticou uma desmaterialização da arte (não-objetos) em favor dos conceitos/das ideias, da ação, dos processos e da reflexão sobre a linguagem.

Por outro lado, aquele contexto foi marcado pela expansão do acesso às novas tecnologias de comunicação como a fotografia, o vídeo (com o aparecimento

das primeiras câmeras individuais domésticas), o filme e o som (marcado pela introdução do cassete e equipamentos de gravação) configurando o que se poderia chamar de um “campo expandido” da arte (ARCHER, 2012, p. 61).

Parte importante da arte conceitual assume a forma de documentos, projetos escritos, mapas, vídeos, performances, instalações e fotografias. As atividades ou processos artísticos poderiam ter ocorrido em outros lugares, longe dos museus e das galerias, e, nesse sentido, o vídeo e a fotografia serviriam de documentação de um processo ou de uma obra de caráter efêmero. A *land art*, a arte corporal e a arte conceitual possibilitaram o acesso da fotografia ao campo da Arte Contemporânea (ROUILLÉ, 2009, p. 311). Devido a um conjunto de fatores, tais quais a sua frágil consistência material (de uma copia em papel, se for comparada a um quadro ou a uma escultura), o menor investimento manual requerido na sua produção (mais mecânico e menos artesanal) e sua legitimidade artística questionável, a fotografia preencheu um requisito fundamental na arte conceitual do declínio do objeto artístico em favor das ideias e dos processos.

No entanto, nas décadas de 1960 e 70, vários artistas conceituais negaram ter qualquer interesse pela fotografia em si. Para muitos, a fotografia era útil ou interessante na medida em que era instrumental, servindo para transmitir ou gravar suas ideias. Em entrevistas, eles descreviam as fotografias como se fossem informação bruta ou documentação de processos. Por muitos anos, curadores, críticos e historiadores da arte também corroboraram com essa compreensão redutora do papel da fotografia na arte conceitual (SOUTTER, 1999, p. 1).

A primeira geração de arte conceitual é um ponto importante de origem para o contínuo uso de fotografias por artistas, que não se consideravam fotógrafos no sentido tradicional. Pois, não estariam preocupados na utilização

de técnicas de produção de cópias *fine art*<sup>2</sup> cuidadosamente reproduzidas e assinadas, que preenchessem a demanda dos museus de arte modernos (MOMA, Guggenheim etc.) e do mercado de arte, como Walker Evans, Berenice Abbot, Cartier-Bresson entre outros.

Essa recusa dos conceitualistas em levar a fotografia a sério, em seus próprios termos, estava enraizada nas primeiras definições do seu projeto. Desde o início, as ideias tinham prioridade sobre a forma material na qual elas eram transmitidas. A crítica de arte Lucy Lippard reconhecia que obras conceituais deveriam ter uma forma física, incluindo entre elas a fotografia, mas ela não via o objeto além de um suporte da ideia de arte. Na introdução *aos Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-72* (1973), Lippard admitia uma falha na ideia de desmaterialização, pois "um pedaço de papel ou uma fotografia é tanto um objeto, ou 'material' quanto uma tonelada de chumbo", mas ela defendia este conceito, devido a sua convicção de que a redução da ênfase sobre os aspectos materiais era central no projeto da arte conceitual. Desta forma, Lippard deu suporte crítico para uma das falácias centrais do conceitualismo. Admitia que a fotografia participava da produção de significados nas obras, embora a existência dessa forma fotográfica fosse, repetidamente, reprimida ou negada (SOUTTER, 1999, p. 2).

Entretanto, a falta de um investimento direto numa reflexão sobre a fotografia não lhes impediu de gerar novas possibilidades para essa linguagem. E eles não estavam sozinhos neste empreendimento, fotógrafos de arte como Gary Winogrand e Lee Friedlander, durante a década de 1960, compartilhavam com os conceitualistas um interesse na subversão das convenções da visão fotográfica.

---

<sup>2</sup> Cópias fotográficas limitadas, numeradas e assinadas de alta qualidade gráfica criadas a partir dos originais das imagens, realizadas por laboratório especializado com equipamentos, tintas e papeis, cuja textura, a cor e o brilho atende às exigências internacionais do mercado de arte, dos colecionadores particulares e das instituições (museus e galerias) para sua exibição e aquisição.

A historiadora da arte Annateresa Fabris questiona esse aparente desinteresse dos artistas conceituais em problematizar a fotografia e usá-la apenas como documentação de seus processos criativos e conceitos (FABRIS, 2008, p. 21). A autora aponta uma série de obras e de processos que questionariam a técnica e a linguagem da fotografia pelos artistas conceituais.

A importância da fotografia pode ser observada na obra de artistas conceituais centrais na definição do projeto da arte conceitual como Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, USA, 1945). Na obra Uma e três cadeiras (1965), Kosuth justapõe um objeto (cadeira), uma fotografia (da cadeira no mesmo lugar onde ela se encontrava exposta, ampliada na escala 1/1) e um texto (fotocópia da definição de cadeira), colocando no mesmo plano o real, a linguagem e a imagem.



Figura 11 - Joseph Kosuth (Toledo , Ohio, USA, 1945). One and tree chairs, 1965 Black and white photograph and chair, photographic enlargement of the definition of "chair" in the



dictionary. Dimensions: Right part: 52 x 80 cm / Left part: 110 x 60 cm / Central part: 81 x 40 x 51 cm

Para Rouillé, Kosuth aplica no campo da arte um método consagrado, por seus valores didático e tautológico, pelo comércio e nos museus científicos (ROUILLÉ, 2009, p. 315). A utilização da fotografia permite substituir a composição tradicional pelo registro de uma cena e pela justaposição de clichês sucessivos, bem como a unidade pela repetição (pela série, tão característica do aspecto múltiplo da fotografia). Uma obra que também foge das classificações tradicionais, não se enquadrando nem na pintura (na parede) nem na escultura (no chão).

Segundo Fabris, enquanto as obras tradicionais eram coisas visuais, material e formalmente acabadas, as proposições conceituais são “atualizações contingentes de princípios ou problemas cuja existência é virtual” (FABRIS, 2008, p. 21). Como a fotografia da cadeira deveria corresponder exatamente onde à peça que se encontrava exposta (no museu ou na galeria), nas suas dimensões e no espaço, era necessário tirar uma foto nova cada vez que o trabalho era exibido, apontando para o caráter processual da obra (ROUILLÉ, 2009, p. 315). Além de situar-se na posição oposta do formalismo, pois o conceito constitui a própria obra (arte como ideia), o processo criativo deve consistir na transformação da própria ideia de arte (arte como ideia como ideia) (FABRIS, 2008, p. 22).

Segundo Claudio Marra (1999, 176-177 apud FABRIS, 2008, p. 24), por um lado, o cerne do trabalho de Kosuth pode ser entendido como a discussão do estatuto de *analogon* da fotografia com o real. Ao interagir dentro do triângulo formado pelo objeto, a definição linguística e a imagem, a fotografia evidenciaria sua artificialidade e seu caráter de linguagem em meio a outras linguagens. Por outro lado, ao invés de evidenciar o caráter linguístico da fotografia, a obra aponta para a impossibilidade de estabelecer uma distinção entre signo e objeto, que no processo de fruição torna intercambiáveis o real e a imagem.

O termo documento não é utilizado da mesma forma pelos artistas conceituais, pois ao invés de funcionar como uma ilustração de fatos, a fotografia é subsumida como um componente na estrutura da obra. Ela passa a funcionar como um signo dotado de um referente, que não possui mais um papel iconográfico (de representação). Diversos artistas como Jan Dibbets, John Baldessari e Oppenheim criaram trabalhos em que a ideia e sua demonstração material são ambos fotográficos. Em outras palavras, estas obras interrogam conceitualmente a fotografia como meio. Elas perguntam o que uma fotografia é e faz. Nem todas as obras conceituais que usam fotografias abordam as propriedades da fotografia de forma direta. No entanto, a aparência de não-arte da fotografia conceitual não deve ser tomada ao pé da letra. O estilo inexpressivo esconde uma investigação que se realiza em termos tanto visuais quanto linguísticos.

As *Perspectivas corrigidas* (1968-1969) de Jan Dibbets (1941, Weert, Holanda) podem ser consideradas como comentários sobre o uso da perspectiva na pintura holandesa e a influência da planaridade da paisagem local no temperamento da sociedade holandesa.

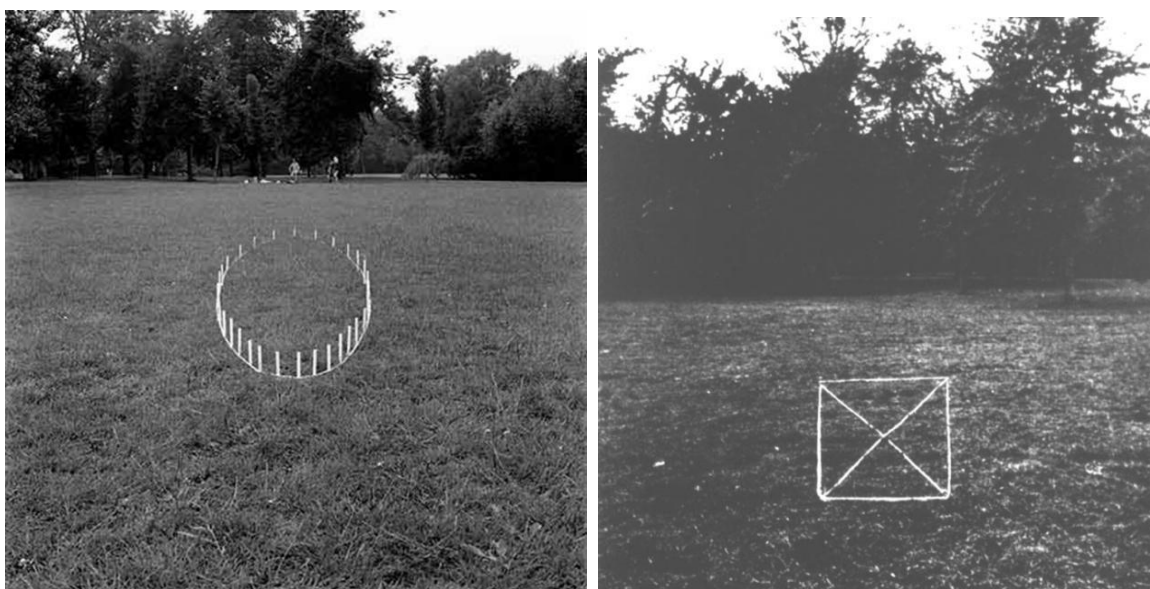


Figura 12 - Jan Dibbets (1941), Perspective Correction (1968) Figura 13 - Jan Dibbets (1941), Perspective Correction (1969)

Os espectadores que não estão familiarizados com as correções de perspectiva de Dibbets, muitas vezes pensam que elas são manipuladas ou montagens fotográficas. Estas fotografias lembram o que sabemos sobre o funcionamento da fotografia: que a visão monocular da câmera transforma o espaço tridimensional em um desenho de perspectiva bidimensional. A fotografia ilustra que é possível antecipar este efeito e revertê-la, por exemplo, tornando-se uma forma trapezoidal irregular (como na imagem produzida sobre a grama por Dibbets na figura 13) a câmera será processada como um quadrado perfeito. A "ideia" desta peça é uma proposição visual que pode ser compreendida pelo público no processo de visualização (SOUTTER, 1999, p. 3).

John Anthony Baldessari (1931-2020) foi um artista conceitual americano conhecido por seu trabalho baseado na fotografia e na apropriação de imagens. Inicialmente, um pintor, Baldessari começou a incorporar fotografias e textos em suas telas em meados da década de 1960. Em *Wrong* (1967) Baldessari faz referência a uma convenção diferente da fotográfica: que duas formas que se tocam em uma fotografia são entendidas como tocar no mundo.

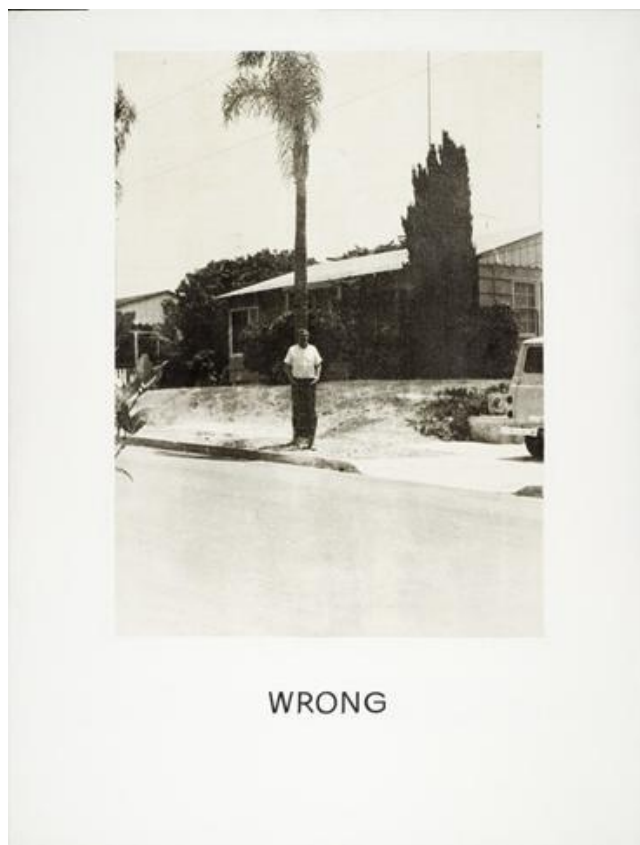


Figura 14 - John Baldessari (1931), Wrong (1967), Photoemulsion with acrylic on canvas.

59 x 45 in. (149.86 x 114.3 cm), Contemporary Art Council

A imagem apresenta o artista em pé na calçada na frente de uma casa suburbana na Califórnia. A distância de visualização e simetria da fotografia se encaixa no perfil rígido do instantâneo de um fotógrafo amador, exceto pelo fato do assunto estar perfeitamente alinhado com uma palmeira, que parece crescer de sua cabeça. Este tipo de “erro” seria cometido apenas por um fotógrafo muito descuidado. Baldessari toma emprestado o formato da imagem e sua legenda dos manuais de fotografia, e usa as convenções "certa" e "errada" das ilustrações para problematizar sua estética estereotipada. Ao capitalizar o potencial do meio para criar uma confusão perceptual, a série *Wrong* questiona a fotografia como um sistema confiável de representação.

Como Dibbets, Baldessari considerava a pintura seu quadro de referência. Ele voltou-se para a fotografia em parte porque ela lhe fornecia uma maneira de

libertar-se dos significados da pintura. Ele comenta numa entrevista de 1990: "Eu pensei, eu não estou usando tinta, mas um processo fotográfico, e assim você não se pode afirmar que elas são pinturas (...) Eu queria ser menos artístico do que Rauschenberg ou Warhol: esta é uma fotografia, aqui está um texto. É isso" (SOUTTER, 1999, p. 4)

Jeff Wall (1946)<sup>1</sup> foi outro artista a participar do movimento da arte conceitual e dedicar especial atenção à fotografia. Os primeiros trabalhos de Wall de arte conceitual foram realizados através de fotografias. Em 1969-70, produziu uma pequena brochura, *Landscape Manual*, contendo fotografias em preto e branco de Vancouver, tirada da janela de um carro. Em *Picture for Women* (1979), influenciado pela pintura *Le bar des Folies-Bergère* (1881-1882), de Edouard Manet, Wall problematiza as relações entre câmera, fotografia e espectador.



Figura 15 - Jeff Wall (1946). *Picture for Women* (1979). Medium cibachrome transparency mounted on a lightbox. Dimensions: 204.5 cm × 142.5 cm (80.5 in × 56.1 in). Centre Georges Pompidou, Paris.

Na pintura de Manet, uma garçonete olha para fora do quadro, observada por uma sombria figura masculina. A cena toda parece ser refletida no espelho atrás do bar, criando uma complexa rede de pontos de vista. Wall toma emprestada a estrutura interna da pintura e os motivos, como as lâmpadas que lhe dão profundidade espacial. As figuras da mesma forma são refletidas em um espelho, e a mulher tem o olhar absorto e a mesma postura da garçonete de Manet, enquanto o homem é o próprio artista. Embora retome as questões do olhar masculino, particularmente, a relação de poder entre o artista masculino, a modelo feminina e o papel do espectador, como observador, implícitas na pintura de Manet, Wall atualiza o tema, posicionando a câmera no centro do trabalho. O que ele captura é o ato de fazer a imagem (a cena refletida no espelho) e, ao mesmo tempo, olhar para fora para nós.

Outro artista conceitual importante a fazer uso da fotografia foi Edward Ruscha (1937)<sup>2</sup>. Ruscha se consagrou na década de 1960 por tirar fotos dos lugares mais comuns da cidade: postos de gasolina, prédios de apartamento, lotes vagos etc. Como fotografias, elas parecerem banais. Mas, tornaram-se algumas das imagens mais duradouras do século XX. Essas fotos já foram mostradas em museus ao redor de todo o mundo. O trabalho de Ruscha é marcado por esta reflexão sobre a paisagem urbana, através de uma linguagem própria. Ruscha problematiza a banalidade da vida urbana e a mídia de massa, que nos confronta diariamente com uma avalanche de imagens.

*Twenty six Gasoline Stations* (1962), embora uma publicação modesta de um conjunto de fotografias em preto e branco com legendas tornou-se um livro de artista icônico. As fotografias são de 26 postos de gasolina ao longo da rodovia entre casa de Ruscha em Los Angeles e a casa de seus pais na cidade de Oklahoma. O livro foi publicado pela primeira vez em 1963 em uma edição de

400 exemplares numerados. Os livros de Ed Ruscha e este, em particular, são considerados seminais na história dos livros de artista.

Tiradas da rodovia e, frequentemente, incluindo grandes áreas de pátio ou estrada, as imagens parecem ser simplesmente registros das estações de gasolina. Cada abertura do livro revela uma ou duas fotografias repetidas, mas variando do conjunto pelo layout, a colocação das fotografias na página reservam áreas relativamente grandes de espaço em branco. As legendas consistem no nome do posto de gasolina e sua localização (por exemplo, “Texaco, Sunset Strip, Los Angeles”). A capa tem o título impresso em vermelho em três linhas separadas.

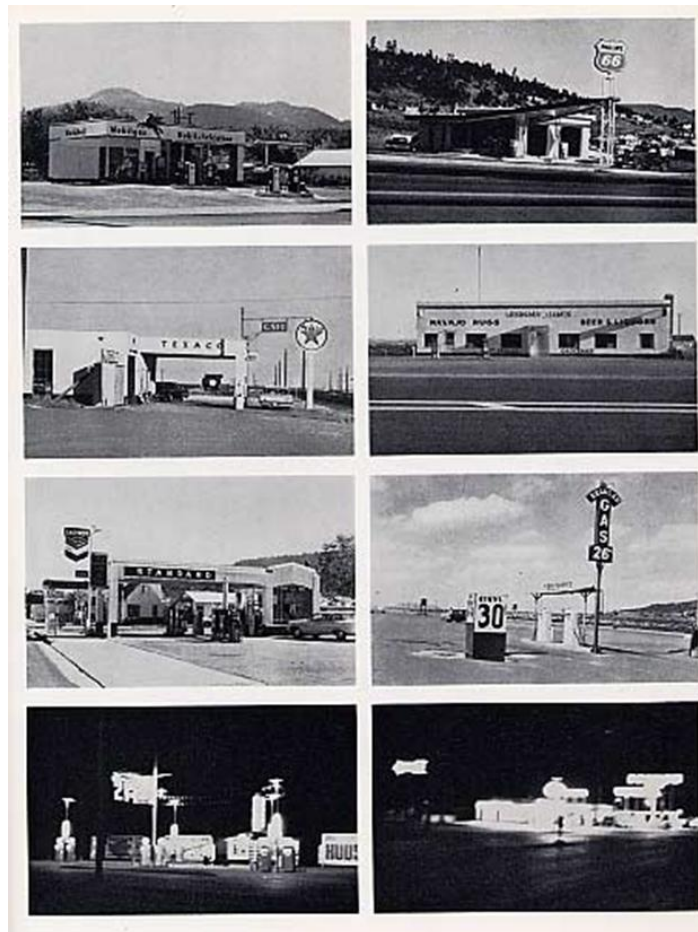


Figura 16 - Ed Ruscha (1937) . Twenty Six Gasoline Stations , 1962.

No livro, Ruscha trabalha com a ideia de série, elemento central da sua poética, e utiliza a fotografia por ser um meio desprovido de conotações estéticas, “seu desinteresse pela matéria é paralelo à concepção da obra como processo, como um conjunto de momentos” (FABRIS, 2008, p. 25). O artista também foi pioneiro na maneira como capturou um aspecto essencial da vida moderna americana: o carro.

Pode-se concordar com Annateresa Fabris ao afirmar que a fotografia serviu aos artistas conceituais para problematizar as convenções artísticas da arte moderna: fazer artesanal, unicidade da obra, subjetividade do artista, produzir uma obra para ser visualizada pelo espectador. Ao dar visibilidade a obras que aspiravam à invisibilidade, que valorizavam apenas a ideia e o processo (ação) ao invés da produção de objetos, a fotografia transformava em presença uma falta de presença. A imagem tomou o lugar da obra (que acontecia em outro lugar, em outra temporalidade) e transforma-se em obra.

Nesse contexto, ocorre uma inversão da lógica documental. A arte conceitual vai colocar em questão a tradição da representação da arte ocidental. O documento não se opõe à arte, mas transforma-se em ficção documental, dando a ver o que não necessariamente acontece ou o que só tem lugar no documento que o engendra no momento em que o documenta.

O documento transforma-se em obra ao ser às vezes o único indício da realização do processo de criação. É a obra documentando a si mesma, e assim atinge o apogeu da auto-referencialidade e da lógica modernista: a obra se encarrega de sua própria mediação, ou seja, de sua própria documentação, exibição e crítica. Nesse sentido, a Fabris afirma que o documento fotográfico se torna um instrumento de legitimação (e institucionalização) da “arte como arte”, um ready-made que transforma tudo o que “toca” em valor estético.

Segundo Cristina Freire (2000, p. 357), os artistas a investigar a paisagem, enquanto contexto e em seus múltiplos significados, para elaborar e



pensar o lugar de exposição de suas obras: a galeria, o museu, a cidade. Eles problematizaram e procuraram interferir nas diferentes temporalidades, dinâmicas sociais e simbólicas do espaço urbano. Para Freire (2000, p. 358):

Dois conceitos são fundamentais aqui: “espaço” e “lugar”. A obra de arte moderna, autônoma por definição e, portanto, descontextualizada, ocupa o espaço neutro da galeria, sendo indesejável qualquer referência ao contexto. No pólo oposto, está a noção de lugar. O lugar é pleno de sentidos simbólicos relacionais, identitários, históricos, sociais e políticos. As obras (...) não ocupam espaços, mas criam “lugares”. Constroem-se nas inter-relações com as múltiplas realidades e significados.

Nesse ambiente, surgem gêneros de obras que se relacionavam diretamente com a paisagem: *Earth Works* e *Land Art* (MADERUELO, 2010, p. 31). Para desenvolver este tipo de obras, os artistas deixam a cidade e vão trabalhar na e sobre a paisagem em lugares isolados e intocados como o deserto no Sul dos Estados Unidos. Para Philip Ursprung:

A mudança da arte visual em direção à arquitetura e ao urbanismo no início da década de 1960 é característica de uma ampla mudança histórica na arte, ou seja, da preocupação com a natureza da arte para um interesse em sua localização. Enquanto durante as 1940 e 1950, o auge do modernismo tardio, o discurso da arte centrou-se em torno da questão da historicidade e autonomia da arte, nas 1960 e 1970 a discussão voltou-se para sua função e posição. Esta é certamente uma das razões para o crescente interesse na paisagem no sentido mais amplo neste período. Para colocá-lo muito simplesmente, a velha pergunta "O que é arte?" foi substituído pela pergunta "Onde está a arte?" (2000, p. 183).

Segundo Robert Smithson, “Para mim o mundo é um museu. A fotografia tornou a natureza obsoleta. Pelo fato de eu pensar em termos de *site* e de *non-site*, não sinto a necessidade de me referir à natureza. Fazer arte absorve-me totalmente, trata-se principalmente de uma atividade de observação – de uma atividade mental que deságua diretamente nos sítios discretos” (Apud FERREIRA, 2010, p. 187).

Porém, o contexto brasileiro e latino-americano era diferente do anglo-saxão e a arte conceitual foi apropriada em condições e a partir de questões

específicas relacionadas à situação particular política e social de Estado de exceção que vários destes países atravessavam nos anos 1960 e 70.

Segundo Luís Camnitzer, em *Conceptualism in Latin American Art* (2007), a arte conceitual anglo saxônica teria dado um passo além do modernismo no processo de depuração da arte em sua aspiração à pureza, na esteira do minimalismo, utilizando procedimentos como a crítica ao mercado de arte, a negação do conteúdo estético da obra, a tautologia, a autorreferencialidade e uma nítida distinção entre referente, linguagem e metalinguagem. Já o conceitualismo latino-americano estaria mais preocupado com a realidade social e política, com a crítica à sociedade de massas, sendo muito menos essencialista e abstrato que o anglo-saxão (SCHENKEL, 2011, p. 39-41).

A obra de Clóvis Dariano dialoga, por um lado, com as proposições da arte conceitual tanto em relação à crítica ao sistema de arte, o diálogo entre linguagens, o experimentalismo em detrimento do objeto artístico acabado e o desafio lançado ao observador para interpretação da obra, quanto, por outro, com o retorno crítico à tradição da paisagem como forma de problematizar os limites da própria linguagem fotografia.

### 3. A PAISAGEM DA FOTOGRAFIA NA OBRA DE CLÓVIS DARIANO

Clóvis Dariano nasceu em Porto Alegre em 1950. Iniciou sua formação artística frequentando os cursos livres de pintura de Paulo Porcella entre 1965 a 1967. Obteve o diploma de técnico em propaganda em 1969. Em 1970, fundou seu próprio estúdio fotográfico para realizar trabalhos de publicidade e artes visuais.

Entre 1970 e 1974 estudou no Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No IA frequentou os cursos de arte conceitual de Julio Plaza<sup>3</sup>. No ano seguinte, estudou gravura em metal com Iberê Camargo. Participou dos Salões de Artes Visuais da UFRGS e foi premiado junto com Carlos Pasquetti, Mara Alvares e Fernanda Cony pelo pólptico fotográfico “Triacantho” em 1975.



Figura 17 - C.PASQUETTI (1948), M.ALVARES (1950), C.DARIANO (1950), F.CONY (1949).  
Triacantho I, II, III, 1975 | desenho sobre foto | 148 x 79cm. Acervo da Pinacoteca Barão de São Ângelo.

---

<sup>3</sup> Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Julio Plaza González (Madrid, Espanha, 1938 - São Paulo, Brasil, 2003), artista intermídia, pesquisador, escritor, curador, professor e pioneiro no desenvolvimento tecnológico das artes, trabalhando com n ovos suportes e mídias. Depois de viver em Paris e San Juan, Porto Rico, radica-se em São Paulo em 1973. Professor titular do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e da Universidade de Campinas (Unicamp). Link: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3438/julio-plaza> Acesso: 29/06/2019.

Segundo Bulhões (2007, p. 117), ao longo dos anos 1960 articula-se no Rio Grande do Sul um sistema moderno de artes visuais com o desenvolvimento do mercado ao lado de instituições culturais ainda frágeis e uma crítica especializada pouco expressiva. O Pop e a Nova figuração foram os movimentos que estimularam uma renovação nas artes visuais na produção local, ainda fortemente marcada por tendências figurativas. Em 1962, a Escola de Artes foi incorporada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, um movimento promovido por Iberê Camargo e outros artistas culminou na criação do Atelier Livre nos altos do Mercado Público de Porto Alegre, sob a direção de Xico Stockinger e vinculado à Divisão Cultural da Secretaria Municipal de Educação e Assistência (BULHÕES, 2007, p. 118).

Entre 1965 e 75, houve uma série de salões que permitiram a inserção de jovens artistas com poéticas relacionadas ao experimentalismo e à arte contemporânea. No mesmo ano, Julio Plaza realiza o Curso Proposições Criativas com um grupo de alunos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nesse curso, o artista trabalhou o desenvolvimento da criatividade em atividades efêmeras no espaço urbano. Em 1971, no Salão de Artes do CATC do Instituto de Artes da UFRGS ocorre uma das primeiras performances que se tem notícia em âmbito local.

Em 1975, Carlos Pasquetti (1948), Clóvis Dariano (1950), Mara Alvarez (1950) e Fernanda Cony (1949), apresentam a série de fotografias Triacantho<sup>4</sup> premiada no Salão de Artes Visuais promovido pela Universidade do Rio Grande do Sul. Por suas dimensões, o conjunto de seis fotografias impressas em preto e branco sobre papel com trabalho de desenho sobre a ampliação em papel fosco

---

<sup>4</sup> Triacantho voltou a ser exibido na Exposição de Arte em papel comemorativa dos 80 anos da UFRGS no Museu da Universidade, em 2015, e na exposição Nervo Óptico: 40 anos no Centro Cultural São Paulo em 2016 e na Fundação Vera Chaves Barcelos em 1º de abril a 22 de julho de 2017.

com rebaixamento de luzes. Obra de concepção coletiva e autoria compartilhada com técnica mista (fotografia e desenho) entre os jovens artistas.

Em 1976, o grupo promoveu a Mostra Coletiva “Atividades Continuadas” 48 horas (9 e 10 de dezembro) no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), com a apresentação de fotografias, Xerox, ambiente, objeto, slides e divulgação de um manifesto contra as limitações e o conservadorismo do mercado de arte, seguido de debate.

Em 1977, participou do coletivo “Nervo Óptico” com Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Segundo Ana Albani Carvalho:

Os integrantes do “grupo” que se reunia no estúdio de Clóvis Dariano – local onde se desenvolviam ideias, propostas e realizavam experiências com fotografia e Super-8, muitas das quais permanecem inéditas ou foram expostas em raras oportunidades -, Asp, Pasquetti, Mara Alves e Telmo Lanes, além do próprio Dariano já desenvolviam trabalhos em comum desde longa data e seu encontro é bastante anterior ao “Nervo Óptico” propriamente dito. Isto pode ser exemplificado através de eventos como a mostra “Camiñito” (1973, Galeria do IAB, com obras de Pasquetti, Mara Alvares e Telmo Lanes) ou em trabalhos como a série de painéis fotográficos “Triacantho” (Alvares, Cony, Dariano e Pasquetti, 1975, premiado no III Salão de Artes Visuais da UFRGS), entre outros. Por fim, essa reunião nunca adquiriu caráter institucional, nem seus componentes defendiam posicionamentos coincidentes sobre os desdobramentos mais adequados à continuidade do “Nervo Óptico”, enquanto grupo ou enquanto publicações. (CARVALHO, 2004, p. 35).

Em abril de 1977, o grupo - Mara Álvares, Carlos Asp, Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano, Telmo Lanes e Carlos Pasquetti -, lançou uma publicação de criação conjunta como forma de divulgar seu trabalho, as suas ideias em um novo circuito mais expandido. Os “cartazetes” visando a experimentação de “novas poéticas visuais” e que abriu espaço para a discussão da arte contemporânea no RS (CARVALHO, 2004, p. 29). Os “cartazetes” tinham uma circulação inicial de dois mil exemplares, distribuídos gratuitamente por universidades, livrarias e galerias, e enviados por correio a críticos de arte do Brasil e de outros países. Essa publicação mensal, que sobreviveu treze meses,

foi denominada Nervo Óptico, nome que mais tarde foi adotado oficialmente pelo coletivo.

Uma característica comum nos trabalhos realizados pelos artistas vinculados ao grupo era o uso da imagem fotográfica, que ao mesmo tempo servia de registro de suas ações, performances e instalações. Os membros do coletivo, no entanto, não se consideravam fotógrafos, com a única exceção de Clóvis Dariano, que, através da fotomontagem, explorou a fragmentação do corpo e do espaço.

Dariano, quando perguntado sobre como se tornou artista, afirma que o primeiro interesse foi o desenho que surgiu em casa na infância. Depois veio a pintura no Instituto de Artes da UFRGS. Porém, o momento decisivo foi o encontro com Mário Bitt Monteiro, que possuía um estúdio de fotografia 3X4 para identidades e lhe apresentou a fotografia (DARIANO, 2017).

Dariano já praticava um desenho que envolvia imagens existentes, pois selecionava fotos em revistas e as recortava para usar como máscaras e pintar com bomba de flit (um pulverizador de inseticidas). Mas isto foi um período curto e a fotografia imediatamente ocupou o lugar principal, embora seja uma característica constantes de sua obra dialogar com outras linguagens artísticas.

A fotografia de Dariano tem relação com outras artes como o desenho, o teatro, a escultura e a dança. Também existe uma poética comum entre as pesquisas e obras realizadas nos anos 1970 e as dos anos 2000: Paisagem sobre Paisagem (1977), Simbiose (2000) e Objetos Inexplicáveis (2015). A sua obra propõe diálogo, absorções e miscigenações entre campos artísticos em um alargamento do campo da fotografia, que pode ser considerada expandida (MACEDO, 2019, p. 332).

Sobre o seu processo de criação, Dariano afirma que o seu trabalho é cumulativo, não interrompe um processo e começa o outro, existe uma relativa continuidade entre os trabalhos. Segundo ele, o artista tem que estar disponível

e refletir constantemente sobre o seu próprio trabalho. Na base existe um processo de pesquisa permanente de olhar para objetos e corpos sob a luz no estúdio, de topar nos trajetos diários com objetos abandonados na rua e recolhê-los, de realizar esboços em desenho ou pintura e depois passar para a fotografia como forma final. A questão da mobilização do olhar, do artista e do observador, é colocada em questão na série “Paisagem sobre paisagem” (1977).

A experiência em artes visuais lhe deu uma credencial para atuar na publicidade-propaganda e criar um trabalho diferenciado, explorando a luz e referências a outras linguagens. Da mesma forma, a experiência de trabalhar para o mercado possibilitou-lhe dominar os meios técnicos para realizar certas obras artísticas. Em um breve ensaio sobre a autoria na fotografia publicitária, Dariano (1998, p. 62) afirma:

Tratei até agora sobre a fotografia no concernente à sua aplicação na publicidade, como o que me sustenta financeiramente, mas o que me mantém vivo é a outra face da moeda, e esta é exatamente a fotografia como ferramenta artística, comprometida somente com minhas propostas. Neste momento, me desobriço de uma ação dirigida num sentido específico, com parâmetros e finalidades estreitas, para me responsabilizar por ideias e conceitos emitidos, e que serão examinados por um outro tipo de público, possuidor, talvez, de um critério mais aguçado. Neste lado, a fotografia não mantém obrigatoriamente sua rigidez técnica, pois me permite misturá-la com quaisquer outras linguagens pelas quais possa me expressar. Estou perfeitamente à vontade para movimentar-me entre a fotografia convencional, arriscando até a intitular-me fotógrafo, e a fotografia experimental, arriscando-me também a intitular-me artista.

Afirma, ainda, que nos 1970, no início de sua carreira, não existia muita abertura para a arte conceitual e a fotografia<sup>5</sup>. Então, Dariano e outros artistas

---

<sup>5</sup> Na década de 1970, inicia-se um período de institucionalização do campo da fotografia com a criação do Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo (1970) e, sobretudo, do Núcleo de Fotografia da FUNARTE, em 1979, com sede no Rio de Janeiro, que seria transformado, em 1984, no Instituto Nacional da Fotografia. A preocupação desses profissionais era com a valorização da fotografia como linguagem, promover intercâmbios entre os fotógrafos em nível nacional, preservar de acervos fotográficos, que permitissem refletir sobre a história do Brasil, e também legitimar a fotografia no campo das artes. Para tanto, propunham a organização de exposições, a publicação de livros, a realização de encontros regionais e de seminários nacionais para discutir e implementar políticas públicas para a fotografia (MONTEIRO, 2015).

resolveram se unir para conquistar um espaço de criação. Esse coletivo produziu um manifesto sobre a necessidade de liberdade criativa do artista, organizou exposições e imprimiu os cartazes Nervo Óptico (CARVALHO, 1996; 2004) para divulgar as suas obras e ampliar o público de artes visuais no RS. Aquilo que estes artistas fizeram inicialmente contra o mercado, porém a iniciativa terminaria sendo absorvida pelo mercado e entrando no sistema de artes. Segundo Canongia, em *O legado dos anos 60 e 70* (2005), afirma que

A obra de arte, neste momento, instituía-se como ‘produção política’, embora não mais da forma que os anos 60 haviam praticado, isso é, com o foco no ‘tema’ político, literalmente associado à realidade. O que interessava agora era pensar o próprio agir artístico como uma política, reconhecendo na produção a sua capacidade intrínseca de reflexão sobre o real. (CANONGIA, 2005, p. 85)

Clóvis Dariano não era único a utilizar a fotografia no Nervo Óptico, ao contrário, todos os seus integrantes do grupo lançaram mão dela de uma maneira ou outra na fatura de suas obras, porém de formas muito distintas e, às vezes, como apenas uma parte do processo (registro de intervenção na paisagem como em alguns trabalhos de Vera Chaves Barcelos e Carlos Pasquetti ou em combinação com desenho ou pintura no caso de Temo Lanes). Em entrevista realizada em seu ateliê, ele afirma que:

Quem trabalhava também fotografando era a Mara, a Vera também fazia algumas fotos. A Vera [Chaves Barcelos] começou a entrar mais na fotografia, mas sempre trabalhou. O Asp não fazia fotografia, pouca coisa. O Telmo utilizava, mas não fotografava. Era mais ou menos essa distribuição dentro do grupo (DARIANO, 2017).

Nesse sentido, ao experienciarem diferentes linguagens sem privilegiar nenhuma delas, os artistas do grupo Nervo Óptico estavam em sintonia com os princípios da Arte Conceitual, como foi tratado no capítulo 2. Dariano se distingue entre os membros do grupo ao dedicar-se a fotografia como linguagem preferencial, embora sempre dialogando com a pintura, a escultura, a dança, o desenho e o cinema fazendo citações ou comentários críticos de obras ou situações que remetiam à História da Arte.



O grupo realizou também os “Encontros Fotográficos – Experimentações”, bem como experiências com filme Super-8. Porém, naquela época, o único que se considerava propriamente fotógrafo era Dariano, que possuía um estúdio fotográfico e exercia em paralelo a fotografia publicitária. Segundo Carvalho (2004, p. 35):

A proposta de legitimação de um conceito ampliado de arte não pretendia apenas afirmar um lugar para a produção de caráter coletivo ou com base na fotografia. Buscava-se exatamente validar a noção de arte como pesquisa com base em qualquer suporte, meio ou processo, inclusive a pintura, o desenho ou a gravura, desde que entendidos como constante investigação dos próprios limites.

Os trabalhos de fotolinguagem, na denominação de época, indicam a disjunção da chamada fotografia artística e a afirmação da fotografia como meio de expressão com suas leis e processos. No confronto entre a imagem documento e a criação com imagens, são recorrentes as imagens em série e a formalização da imagem com a presença de autor, em uma espécie de performance para a câmera em que corpo e imagem tecem relações de diversas ordens, como múltiplas evocações poéticas como na criação conjunta de Dariano e Telmo Lanes para o cartazete n. 12 de agosto de 1978 do Nervo Óptico.



Figura 18 - Telmo Lanes e Clóvis Dariano. Cartazete Nervo Óptico n. 12. Ago. 1978.

Coleção Fundação Vera Chaves Barcelos

Das mais de quatro décadas de carreira de Dariano, selecionou-se a série –“Paisagem sobre paisagem” (1977), pois permite colocar problemas sobre a linguagem própria da fotografia – em uma aproximação modernista – mas também, refletir sobre transformações no território, que estavam se processando naquele contexto, bem como estabelecer um diálogo entre esta série de fotomontagens com a produção de artistas contemporâneos filiados à Arte Conceitual como Jan Dibbets e John Baldessari.

Como foi observado ao final do capítulo 1, desde os anos 1970, nos Estados Unidos com a *New Topographics*<sup>6</sup> e na França, nos anos 1980, com a *Mission Photographique Datar*, observava-se um amplo movimento de questionamento político sobre o território e em torno da noção de paisagem no contexto de uma nova fase do capitalismo internacional (GUIGUENO, 2006, p. 98).

Os fotógrafos da chamada *New Topographics* estavam reinventando a fotografia de paisagem para o século XX, no caso dos Estados Unidos, em uma era pós-industrial. Enquanto a era industrial era caracterizada por eventos importantes como produção em massa, urbanização e assimilação, a era pós-industrial envolvia consumismo em massa, suburbanização e quebra da homogeneização. A maioria das fotografias da *New Topographics* na verdade não descrevem a paisagem em si, mas o que os estadunidenses construíram na paisagem física e as suas transformações evidentes na era pós-industrial. Esses fotógrafos alcançaram esse objetivo sem recorrer ao ambientalismo sentimental característico da década de 1970.

No entanto, é necessário fazer uma distinção entre a tradicional fotografia documental e a fotografia artística que utiliza uma estética documental. "Documentário" implica um objetivo prático, como o do projeto da *Farm Security Administration*, enquanto "uma estética documental" é uma estética aplicada à fotografia de arte, e é isto que os artistas da *New Topographics* fizeram.

Um movimento interdisciplinar surge na Europa a partir do final da década de 1970, quando a euforia do desenvolvimento industrial e social dos "Trinta Gloriosos", que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, deu lugar à

---

<sup>6</sup> Nova topografia foi um termo cunhado por William Jenkins em 1975 para descrever um grupo de fotógrafos americanos (como Robert Adams e Lewis Baltz) cujas fotos tinham uma estética banal semelhante, na medida em que eram impressões formais, principalmente em preto e branco da paisagem urbana. Parques de estacionamento, moradias suburbanas e armazéns foram todos retratados com austeridade, quase como os fotógrafos iniciais documentavam a paisagem natural. Uma exposição no Museu Internacional de Fotografia em Rochester, Nova York, com esses fotógrafos, também revelou o crescente desconforto sobre como a paisagem natural estava sendo transformada pelo desenvolvimento industrial. Ver: TATE. *New Topographics*. In: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-topographics> Acesso: 16/10/2019.

preocupação ambiental e à busca de uma nova identidade para os espaços transformados pela lógica do capital: áreas fabris, grandes conjuntos habitacionais, zonas comerciais, espaços abandonados e zonas segregadas nas margens das cidades.

A paisagem torna-se o ponto de convergência e de tradução de todas estas questões e problemas. As ciências sociais formulam a chamada “questão urbana”, devido às demandas de habitação pelas classes populares e a luta pelo “direito à cidade” frente à expansão da mercantilização do espaço urbano (CASTELLS, 1983). Ela permite refletir sobre as mudanças visíveis e sensíveis, fornecendo um mapeamento dos elementos do território. A paisagem parecia oferecer um ponto de vista específico, ancorado no espaço e no tempo. Sintomático da relação do homem ao seu ambiente, a paisagem é considerada como uma prática do espaço, como uma construção cultural. Michel de Certeau, em *A invenção do Cotidiano* (2008), se refere a esta dimensão criativa do habitar a cidade, dos passos que moldam espaços.

No Brasil, nos anos 1970, uma nova geração de fotógrafos vai dirigir o seu olhar para as paisagens do campo e da cidade visando pensar o território e suas transformações no seio de um processo mais amplo de desenvolvimento capitalista e industrial acelerado no país.

No ano de 1977, Dariano produz a série de fotomontagens intitulada “Paisagem sobre paisagem”, que será marcante em sua trajetória artística e exposta, parcialmente junto com outros trabalhos posteriores, em várias ocasiões até 2009, quando foi novamente exibida de forma integral na exposição “Anos 70: Arte como questão” no Instituto Tomie Ohtake em 2009<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Dariano seguiu a carreira de fotógrafo publicitário e em paralelo foi desenvolvendo seus projetos artísticos. Nos anos 2000, voltou a priorizar sua carreira e realizou exposições individuais e coletivas em Porto Alegre, São Paulo e no exterior. Em 2015, passou a ser representado pela galeria Bolsa de Arte e a comercializar o seu trabalho na SP Arte. Clóvis Dariano tem obras no Museu Francês da Fotografia, no Museu de Artes da UFRGS, na Coleção Joaquim Paiva, na

A série foi produzida para a Mostra “Nervo Óptico” na Galeria Eucatexpo em Porto Alegre, na Avenida Independência n. 357, entre 16 de novembro e 2 de dezembro de 1977. O cartaz da mostra do grupo Nervo Óptico era uma fotomontagem com elementos de obras exibidas na mostra, especialmente das fotomontagens da série “Paisagem sobre paisagem” (1977). O cartaz para a divulgação das atividades da mostra sobrepõe a uma imagem do pampa gaúcho a estátua do Laçador, construída em 1954 para o pavilhão do Rio Grande do Sul na Exposição do IV Centenário de São Paulo no Parque Ibirapuera. Uma representação mítica dos antepassados dos sul-rio-grandenses, que dominavam os campos e as pastagens caçando o gado xucro: sem fé, sem lei e sem rei. Naquele contexto transformando-se no símbolo da identidade regional. Já nos anos 1970, em pleno período de industrialização e metropolização do estado, assume uma perspectiva irônica. Conforme o depoimento recente de Dariano, tratava-se de uma crítica à construção da identidade sul-rio-grandense pelos tradicionalistas baseada em um passado heroico do “monarca das coxilhas” de lutas em defesa do território nacional: “era a volta do gaúcho ao campo”<sup>8</sup>. Ironica no sentido que o monumento se encontra na entrada da cidade de Porto Alegre, próximo ao Aeroporto Internacional Salgado Filho, e que a maioria da população do estado habitava áreas urbanas e estava ligada a atividades industriais, comerciais e de serviços tipicamente urbanas.

---

Coleção Gerdau, na coleção da Fundação Vera Chaves Barcellos, entre outras. Lecionou no curso de Fotografia Digital Avançada da ESPM (Porto Alegre) e na Universidade de Caxias do Sul.

<sup>8</sup> Da Prata ao Pixel e outras coisas, com Clovis Dariano e Leopoldo Plentz, Claudio Goulart, “Quando o horizonte é tão vasto”, Fundação Vera Chaves Barcellos. Programação Paralela, 16 julho de 2019, Instituto Goethe Porto Alegre. Vídeo, FVCB, 2019.

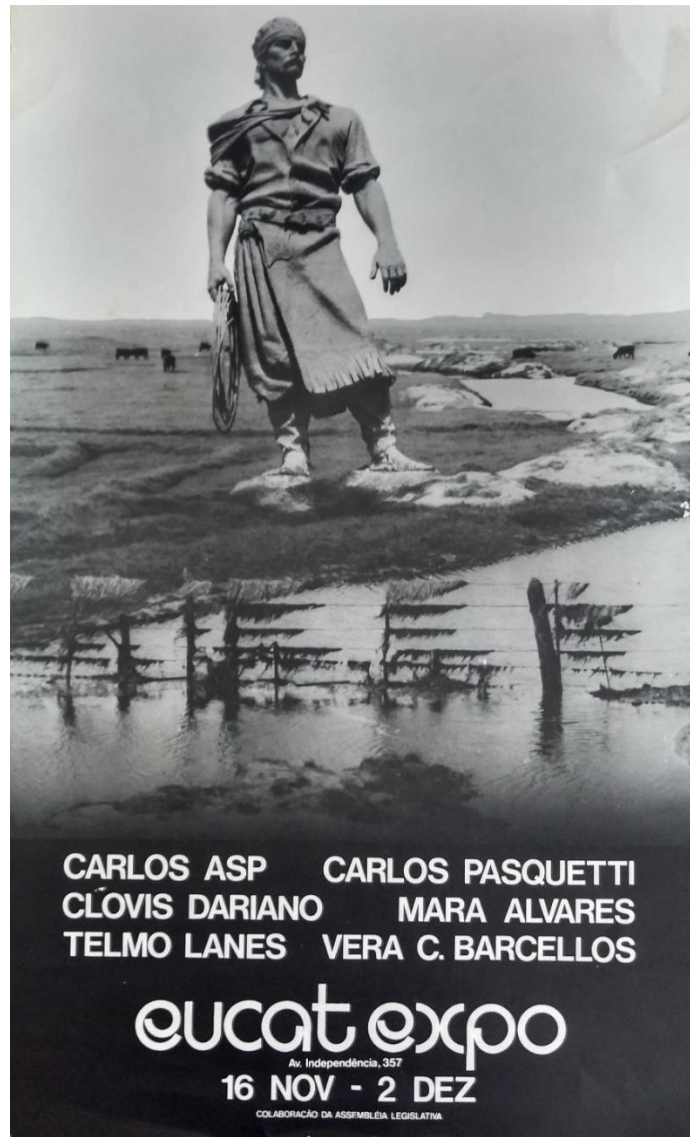


Figura 19 - Nervo Óptico. Cartaz da Mostra Coletiva do Nervo Óptico. 1977. Acervo do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcelos.

A poética visual de Clóvis Dariano se instaura a partir das paisagens “vernaculares”<sup>9</sup>, corriqueiras da Região Sul do Brasil, no entanto elas são problematizadas pelo procedimento de superposição e de colagem de uma fotografia sobre a outra, deixando evidente na imagem final a

---

<sup>9</sup> O termo "vernacular" deriva do latim *vernaculu*, que significa doméstico, nativo, indígena. Surgiu a partir da palavra "verna", que significa "escravo nativo" ou "escravo nascido em casa", próprio da região (TEIXEIRA, 2008).

bidimensionalidade da imagem fotográfica e a ilusão de profundidade da imagem.

Essa duplicação propõe um enigma ao observador, algo a decifrar, algo que nos remete para o invisível e para o extraquadro das fotografias. Na história da arte, como vimos no início do capítulo 2, o surrealismo propôs uma aproximação entre dois ou mais elementos estranhos, no sentido de provocar um deslocamento da experiência ordinária do observador, e fazer emergir conteúdos recalcados do inconsciente.

Dariano trabalha com as fronteiras da representação fotográfica, da fotografia ser múltipla e da sua relação ambígua com o real. Ele discute os limites da fotografia para representar o mundo, mais como um discurso paralelo à realidade que ao ser “pronunciado” cria distâncias entre a realidade que representa e a própria realidade do seu dizer. Segundo Greenberg,

De Giotto a Coubert, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através desta superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que se tornou tudo que restou ao pintor para trabalhar sobre. Não importa com que riqueza e variedade ele grave e dobre esta cortina, e mesmo que ele ainda delinear imagens reconhecíveis sobre ela, nós podemos ter uma sensação de perda. Não é tanto a distorção ou mesmo a ausência de imagens que percebemos nessa pintura sobre cortina, mas sim a eliminação daqueles direitos espaciais que as imagens costumavam possuir o pintor era obrigado a criar uma ilusão do mesmo tipo de espaço daquele em que nossos corpos se movimentam. Essa ilusão espacial, ou antes a sensação desta ilusão, é algo que talvez nos faça mais falta do que as imagens que costumavam preenchê-la (GREENBERG, 1996, p. 147).

O que Greenberg afirma sobre a pintura e que se realiza de forma plena com os pintores modernistas americanos dos anos 1950, pode ser aplicado à fotografia moderna. Abaixo, duas obras de Magritte dos anos 1930 que colocam em questão o problema da tradição da representação e do espaço tridimensional na pintura sobre a superfície plana da tela. Dariano poderia estar muito bem retomando este problema e recolocando-o no campo da fotografia, cujo estatuto

realista ainda se impunha no campo do fotojornalismo e da fotografia documental no Brasil nos anos 1970.

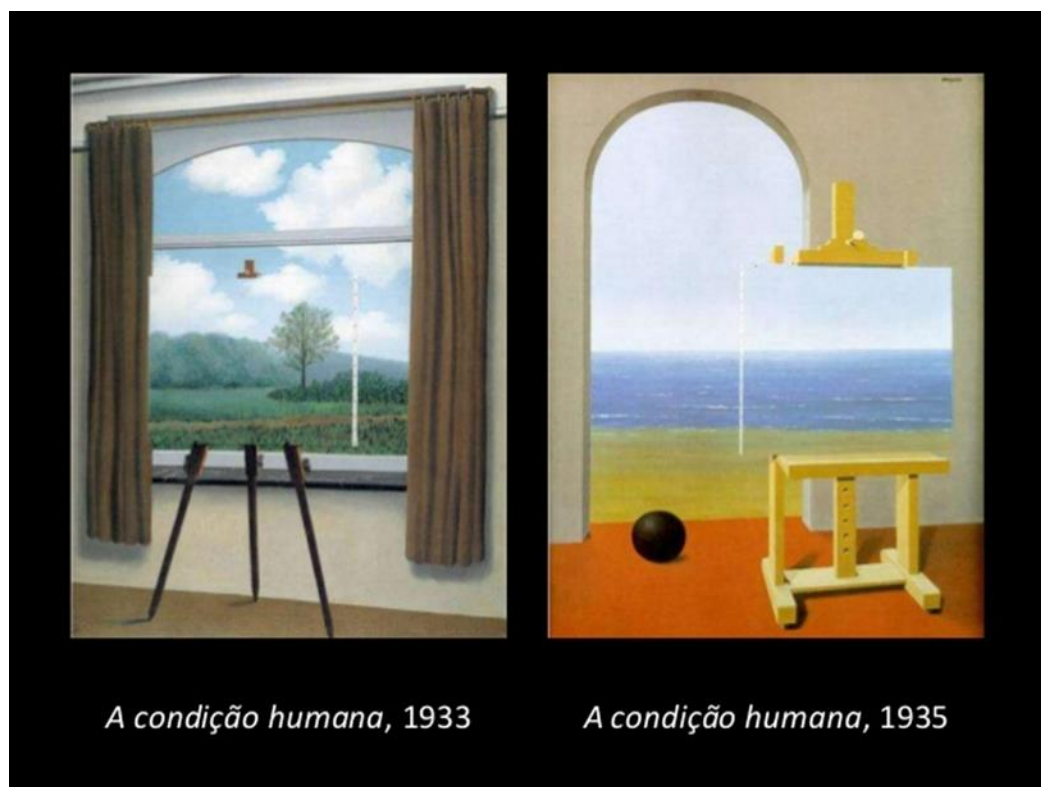


Figura 20 – René Magritte (1898-1967), A condição humana (1933), óleo sobre tela. Figura 21 - René Magritte (1898-1967), A condição humana (1935), óleo sobre tela.

Nesse sentido, Dariano estaria dialogando com a História da Arte e pensando sobre os próprios pressupostos da linguagem da fotografia como herdeira das convenções de representação da pintura, especialmente, a perspectiva como forma simbólica e como dispositivo inventado na Renascença. Assim como René Magritte nos anos 1933-35 em “A condição humana” problematiza a pintura como representação e a transparência da tela como janela para um mundo (CEZAR, 2011).

Desde o início de sua trajetória artística, Dariano demonstrava predileção por imagens ambíguas que colocavam em xeque a percepção da realidade e que provocavam dúvida no observador. Vários de seus trabalhos são experimentações



que envolvem imagens de imagens ou uma duplicação das imagens que introduzem o problema dos limites da representação.

A fotografia convencional (analógica), trabalha com câmera, película, utiliza-se do negativo fotográfico, que leva o artista a revelar e realizar cópias sobre papel. O processo permite refletir tanto sobre a representação do espaço (uso do ampliador na produção/reprodução de cópias maiores ou menores) quanto sobre questões processuais da obtenção da imagem.

Para Abigail Solomon-Godeau (1991, p. 85), “ a ideia de fotografia depois da arte da fotografia aparece como uma extensão do campo” que se aproxima do conceito de campo expandido de Rosalind Krauss, que significa que o artista pode trabalhar para além dos limites impostos por uma determinada técnica ou através de seus próprios meios tradicionais.

Com uso de sobreposição de fotografias analógicas, Dariano problematiza a linguagem fotográfica em suas composições, o caráter plano e bidimensional da cópia fotográfica, o espaço janela tradicional é externo ao observador, suas composições em contrapartida geram um tipo de espaço integrador. Um espaço “porta” que convida o observador a ingressar e integrar-se a obra. Fabris afirma sobre a fotomontagem, que:

Em meados da década de 1910, os dadaístas de Berlim, ao aderirem aos processos de montagem – combinação de imagens fotográficas de diferentes proveniências –, proclamam de uma só vez a morte da arte (tradicional) e a realidade do caos do mundo moderno, introduzindo em suas obras a experiência do choque. Derivada das características fundamentais da metrópole capitalista, tal experiência permite transpor para o interior da obra a percepção de uma transformação cada vez mais veloz, de uma comunicação simultânea, de um hibridismo não alheio à confusão entre real e artístico. A forma, como lembra Manfredo Tafuri, não deve ser mais buscada além do caos, e sim em seu interior, pois é dele que brota uma nova técnica de comunicação, capaz de conferir um novo valor a um universo considerado antes “sem qualidades” (FABRIS, 2005, p. 99).

Como afirma Danto (2001), a possibilidade de cortar, organizar e colar imagens fotográficas, numa justaposição evocativa, oferece ao artista condições

para construir imagens a partir da seleção de várias fotografias e desse próprio processo. Na fotomontagem, as imagens fotográficas são cortadas e coladas numa justaposição ou sobreposição provocante. A montagem não reproduz o real, mas constrói um objeto a fim de intervir no mundo, para refletir sobre a realidade. A fotografia pode representar mundos diferentes, próprios da criação do artista, permitindo um jogo entre o real e o imaginário. A partir do momento em que o real é transformado em imagem.

Embora a série de Dariano e a fotografia conceitual não tivessem um apelo relacionado à representação fotográfica transparente do mundo, a sua “paisagem da fotografia” não deixa de reter as questões históricas que serão exploradas neste texto por se situarem no horizonte de experiências<sup>10</sup> do fotógrafo, da sociedade sul-riograndense e dos espectadores destas imagens.

É útil apontar algumas das características formais que compõem as imagens de paisagem no século XIX, tais como a conceberam mestres do gênero nos Estados Unidos: Carleton Watkins e Timothy O’ Sullivan. Nesse sentido, podemos fazer um paralelo entre a série “Paisagem sobre Paisagem” de Clóvis Dariano com os métodos empregados pelos seus antecessores do século XIX: serialidade, objetividade, pesquisa e uma aproximação não convencional.

As fotografias de paisagem formalmente se caracterizam por serem imagens horizontais, com a linha do horizonte no centro ou terço inferior do quadro para capturar uma visão mais ampla possível da terra. Em primeiro lugar, na tradição da pintura de paisagem, o espectador geralmente tem algum elemento específico da paisagem para atraí-lo, como uma árvore particularmente retorcida, um riacho sinuoso ou uma cadeia de montanhas. Muitas vezes, esse elemento pode ser uma figura humana servindo como substituta para o espectador, através da qual o espectador pode se colocar na pintura. Esses

---

<sup>10</sup> KOSELLECK, 2006. P. 306-327.

elementos geralmente não existem na fotografia na série de Dariano, que evita tais artifícios em prol de um afastamento e de uma aparente objetividade.

Em segundo lugar, esperava-se que as paisagens fossem bonitas, pitorescas ou sublimes. Tradicionalmente, as paisagens eram produzidas para suscitar contemplação sobre beleza da natureza, Deus, mortalidade etc. No século XIX, as paisagens pretendiam ser instrutivas e/ou edificantes, especialmente aquelas inspiradas pelo Romantismo. Como a natureza é inespecífica, o espectador pode projetar nela suas próprias metáforas.

As fotografias de Dariano tal como as dos artistas da *New Topographics*, no entanto, não se preocupavam com essas convenções ao retratar a natureza e procurava propor um tipo muito diferente de contemplação ao espectador, aquela em que a paisagem não é o veículo de pensamentos de outro mundo, mas o próprio fato e o sujeito da reflexão. As suas imagens invocam um olhar crítico sobre o gênero paisagem e suas convenções formais. Segundo Jean KEMPF:

Dizem que as fotografias de paisagens americanas são metáforas sociais. Foi o caso por um longo tempo, mas nas últimas duas décadas, à medida que os fotógrafos se tornaram mais conscientes da história do meio e como o poder social (e a transparência) das imagens, essa interpretação tem sido cada vez mais questionada, as fotografias de paisagens se transformaram em metonímias em um sistema auto-referencial. [...] Duas grandes exposições marcaram essa evolução: “Rumo a uma paisagem social” (Rochester, 1966) e “Novos topográficos. Fotografias de uma paisagem alterada pelo homem” (Rochester, 1975). Colocar essas duas exposições produzidas com uma diferença de quase dez anos pela mesma instituição, implica dizer que, ao separar a paisagem, mesmo da sugestão de “natureza” definitivamente estabeleceu-se uma nova era para a paisagem, um novo status para ela e até uma nova forma (KEMPF, 2014, p. 2).

A partir deste novo contexto dos anos 1970, poder-se-ia indagar se o viés crítico proposto por Clóvis Dariano na série “Paisagem sobre paisagem” (1977) não seria também uma crítica à fotografia clássica de paisagem insituada no século XIX, bem como um questionamento do estatuto da própria linguagem fotográfica desde “dentro”.



Figura 22 - Clóvis Dariano (1950). Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de campo.  
Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

Na fotografia acima, a linha do horizonte é colocada bem abaixo na fotografia como nas pinturas holandesas, enfatizando a planura da terra e a profundidade de campo. Dariano usa uma linha reta, uma vista frontal do local à distância, capturando o campo e seu contexto físico. Ele também demonstra interesse pelos elementos estruturais que compõem a arquitetura da paisagem.

As imensas nuvens ocupam como grandes manchas brancas boa parte da imagem. Na história da fotografia, “Equivalentes” é uma série composta por cerca de duzentas fotografias de nuvens tiradas por Stieglitz entre 1923 e aproximadamente 1935. A maioria representa apenas nuvens, sem fragmentos de qualquer objeto que possa servir como referência espacial.

Para Stieglitz, equivalente não era o assunto, mas o espírito por trás dele. A vidência do fotógrafo relacionava-se aqui à sua capacidade de transformar uma

“realidade literal” em algo “novo e ideal” (CLARKE 1997: 170) Em busca do que imaginava ser a “essência” do ato fotográfico, como criação subjetiva, Stieglitz propunha “abolir” o assunto (DUBOIS 1993: 201). No limite desta equivalência está aquela entre a nuvem de cristais de gelo suspensos na atmosfera e a nuvem dos haletos de prata da própria chapa fotográfica. Para Philippe Dubois trata-se de “auto-retratos da fotografia por ela mesma” (1993, p. 205). Segundo Lissovsky (2011, p. 287), “trata-se de puro ato de recorte que sacrifica, no ‘altar da arte’, a ortogonalidade da paisagem em favor da autonomia do espaço de representação”.

Segundo Rosalind Krauss, Philippe Dubois e Lissovsky, a série “Equivalentes” é uma chave para compreender algo que é próprio de toda fotografia. Quando a fotografia começa a representar nuvens (se sabe que é um motivo predileto, que fascinou inúmeros fotógrafos na história), de fato, apenas representam seu próprio processo de representação, representa (e não é metáfora) seu modo constitutivo, se mostra emblematicamente como index (DUBOIS, 1993). Nas palavras de Krauss:

É a impressão do estado da atmosfera, a direção dos ventos e o grau de humidade que são registrados e tornados visíveis pela configuração das nuvens, visíveis elas mesmas pela refração da luz. Na medida em que as nuvens fixam o rastro de uma coisa invisível, são signos naturais. Em Equivalentes, Stieglitz realiza o *tour de force* de transformá-las em signos não naturais ao transpô-las a linguagem cultural da fotografia. [...] O céu e a fotografia são postos em uma relação simbólica recíproca. O instrumento estético do qual depende esta leitura é o recorte. Nestas fotografias, o recorte não é um simples fenômeno mecânico. É a única coisa que constitui a imagem, e que, ao constituí-la, implica que a fotografia é uma transformação absoluta da realidade (KRAUSS, 2002).

No centro da imagem de Dariano, temos uma porteira, elemento que se repete em outras fotografias da série. O que também remete à entrada e à passagem de um espaço a outro. Do espaço da galeria, do lugar do observador para a fotografia através da borda levantada no canto da fotografia sobreposta sobre a outra no centro da imagem. As duas imagens se sobrepõem quase que perfeitamente, porém mantendo o alerta da arbitrariedade do gesto de criação e

construção da imagem pelo autor. Este gesto também pode ser considerado como índice de sua presença, manipulando a imagem e propondo um jogo de olhares através da imagem com o observador.

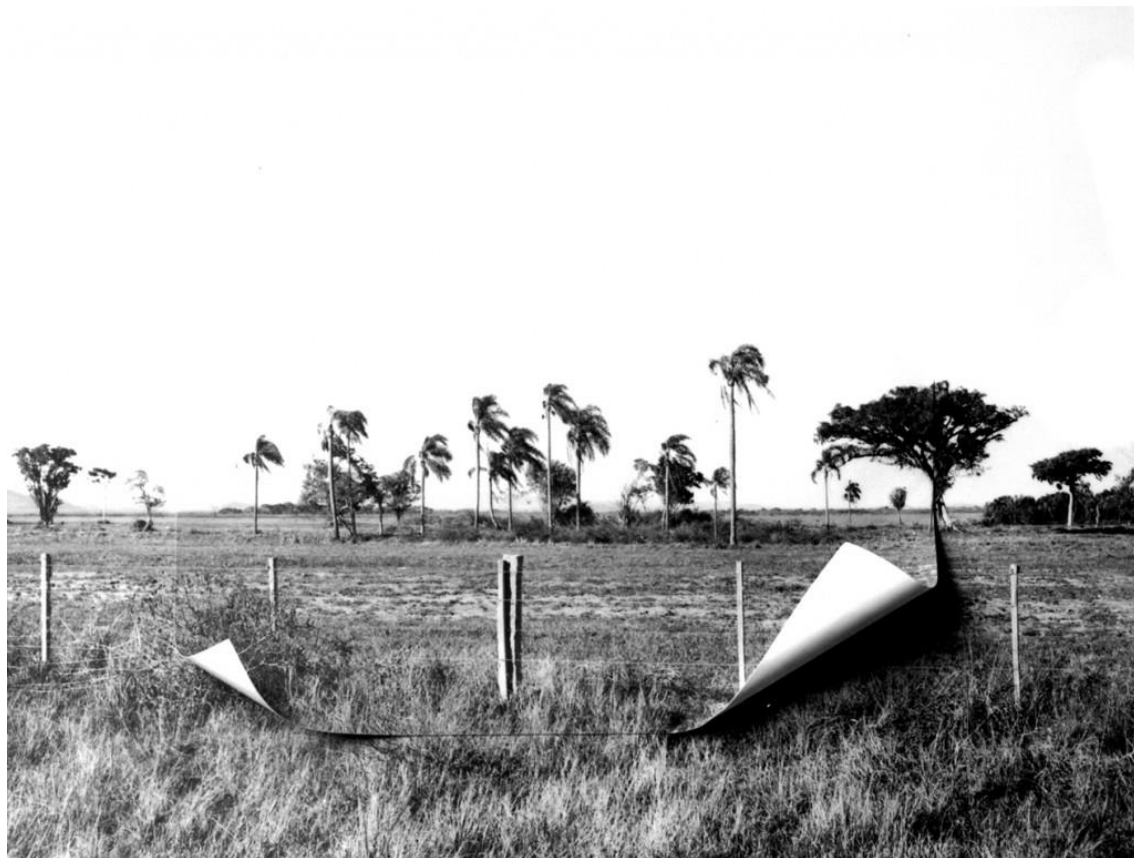


Figura 23 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

Na segunda imagem da série, a linha do horizonte encontra-se no meio da fotografia e a cerca está mais próxima do primeiro plano transformando-se um elemento compositivo central. Como linhas de uma partitura, as estacas da cerca e as palmeiras em segundo plano formam uma escala que dá ritmo à imagem. A inclinação das ramas das palmeiras são índices do vento que fustiga esta paisagem vernacular sul-rio-grandense entre o campo e o litoral. A cerca em primeiro plano, é uma que tanto representa a fronteira entre o espaço real e a representação fotográfica quanto o indício do avanço da agricultura comercial

para a exportação, as disputas pela terra e as migrações de milhões de trabalhadores rurais para os grandes centros urbanos nos anos 1970 no Brasil.

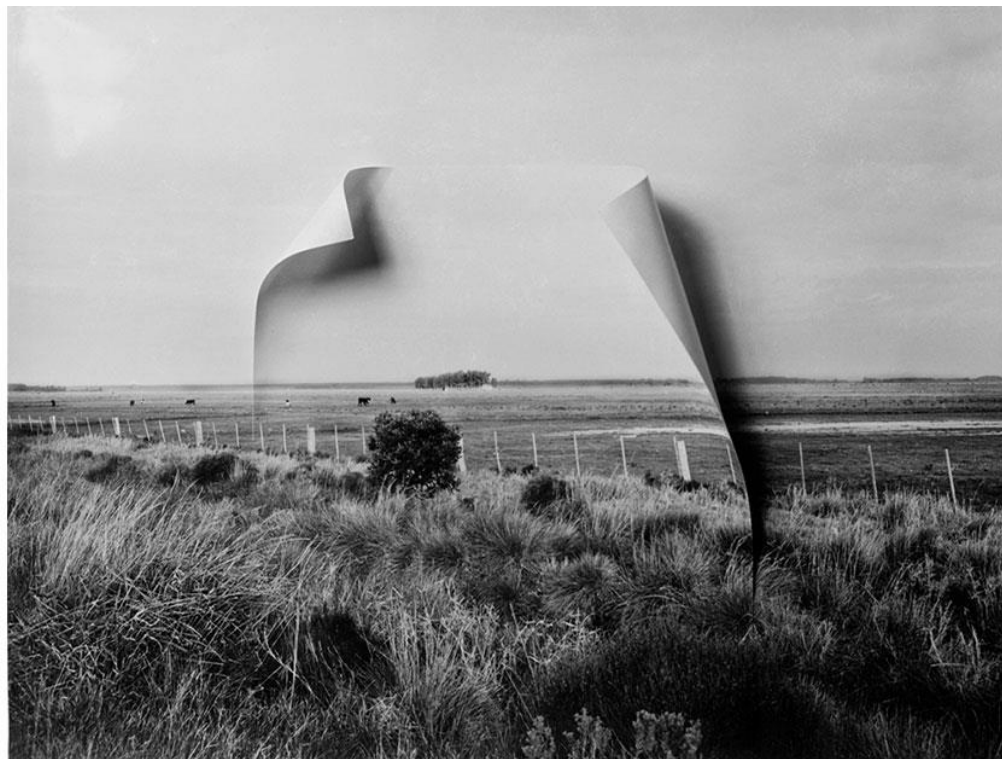


Figura 24 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista.

Na terceira imagem da série, existe uma sugestão ao tato pelas diferentes texturas da vegetação, mais espessa em primeiro plano e a pastagem baixa em segundo plano, do outro lado da cerca. Uma oposição entre paisagem natural e paisagem cultural, modificada pela mão do homem. A linha do horizonte novamente está no meio da fotografia promovendo uma percepção de equilíbrio, que forma um “v” com a linha criada pela cerca.

No centro da imagem, a segunda fotografia sobreposta em escala menor com as bordas levantadas tem no meio um pequeno arbusto que encontra paralelo numa formação de árvores no terceiro plano, com alguns bois com uma pequena porção de água no lado direito.

Desde meados do século XIX, os Estados Unidos acolheram as representações da paisagem como ferramentas úteis na construção de mitos de identidade nacional. Por exemplo, fotografias do oeste americano de 1860 a 1880 reforçaram o conceito de destino manifesto, a saber: o direito dos americanos brancos de desfrutar e explorar as terras conquistadas pela guerra contra os mexicanos e os grupos indígenas em seu benefício (HIGBEE, 2011, n.p.). A fotografia de paisagem no final do século XIX cumpriu a tarefa de desenvolver uma linguagem visual através da qual o resto do país pudesse entender o Oeste americano ainda não visto (HIGBEE, 2011, n. p).

A criação de gado é uma atividade que está ligada a formação da sociedade sulina. O gado foi introduzido pelos espanhóis nas Reduções Jesuíticas e se reproduziu livremente formando grandes rebanhos de gado xucro ou chimarrão após a destruição dos povoados pelas incursões bandeirantes no século XVIII.





Figura 25 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de estrada.  
Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

A quarta imagem da série tem em primeiro plano o leito de uma estrada de terra cujo final não se vislumbra. A linha do horizonte está novamente um pouco abaixo da metade da imagem e dá ênfase ao céu carregado de nuvens antes do amanhecer. A imagem da estrada dialoga com a literatura *Beat Generation* dos anos 1950 e os *road movies*, que examinam a alienação do indivíduo e questões relativas à identidade da nação através de personagens à margem da sociedade. É também um apelo à deriva que estava sendo proposta pelos situacionistas dos anos 1960 na França. A imagem remete a um andar sem destino como uma forma de romper as limitações impostas à sensibilidade pela sociedade burguesa devido à excessiva racionalização e ordenação do cotidiano pelo produtivismo da vida no sistema capitalista. Artur Barrio na obra “4 dias 4 noites” (maio de 1970) testou os limites de seu corpo e de sua mente caminhando

sem rumo e ao acaso pelas ruas do Rio de Janeiro sem parar para comer ou para dormir, até o esgotamento (CALIRMAN, 2013, p. 97). A margem da sociedade e a margem da fotografia de certa forma são acionadas e confrontadas pela obra de arte no contexto do Regime Militar.



Figura 26 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Campo. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista.

Na quinta imagem da série, novamente a linha do horizonte é baixa, o que enfatiza o céu repleto de nuvens brancas, de uma paisagem muito plana de campo entremeada por árvores baixas com gado pastando, numa paisagem típica da planície costeira do Rio Grande do Sul. Contemplada por quem pega a autoestrada na capital em direção ao litoral, como em uma cena do filme “Deu pra ti, anos 70” de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (Super-8 mm, 108 min, cor, 1981).

A duplicação da imagem se apresenta como a do folhar as páginas de um livro, movimento que revela uma segunda camada da imagem, outra das várias

camadas ou peles da fotografia: a superfície do referente, a película, o contato, a cópia em positivo, etc. Uma espécie de jogo, um decalque, uma brincadeira de criança na escola para copiar imagens.

Podemos encarar a imagem como tecido de citações, de outras imagens numa dinâmica de apropriação e reapropriação contínuas. Afinal, diante de uma imagem estamos diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2011). Instaurando uma dúvida sobre o estatuto do que estamos contemplando: uma imagem documental ou uma imagem construída, uma ficção. Segundo o artista:

Eu não tinha muita preocupação num determinado período sobre a questão do acabamento fotográfico. Muitos trabalhos de outras séries que apresentavam algum defeito, alguma questão em termos de linguagem fotográfica para mim não tinha a menor importância. E eu achava ainda que contribuía para esse tipo de ideia. Uma *fine art* para alguns tipos de situação não faria sentido nenhum. E acho ainda que isso não tem. É claro que hoje eu tenho um cuidado muito grande para fazer as cópias desta série. E funciona muito bem com uma cópia bem resolvida com todas as características fotográficas impecáveis. Essa é uma das poucas que vale a pena fazer nesse sentido. Embora tudo tenha se modificado, até a minha percepção sobre isso. Dificilmente eu vou fazer um trabalho entre aspas “com a mesma desatenção” com esse tipo de resultado (DARIANO, 2017).

Segundo Gisi (2015, p. 191), a fotografia se apresenta como exterioridade – em oposição à expressão da interioridade. Apesar de o trabalho dar-se no objeto fotográfico, materializar-se nele, de o observador ver na imagem o que é necessário para compreender a obra, existe uma ideia significativa que gera a produção e se revela através do trabalho final.

Um exemplo desse procedimento é a série “*Perspective Corrections*”(1969) de Jan Dibbets, em que há toda uma preparação anterior da cena para que a perspectiva do quadrado apareça correta na fotografia, eliminando as distorções da lente fotográfica. O que se está problematizando é a ilusão representacional da imagem fotográfica, um questionamento da técnica e da própria linguagem da fotografia.



Figura 27 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de mar.  
Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

Na sexta imagem, uma cena de praia ao nascer do sol com um céu repleto de nuvens. A paisagem da praia e da planície costeira do Rio Grande do Sul reaparece em vários outros trabalhos de Clóvis Dariano, como “Objetos Inexplicáveis” (exposta na Galeria Bolsa de Arte em 2015) entre outros. Através do mar vieram parte dos nossos antepassados (de Portugal, da Espanha, da África, da Itália, da Alemanha e de tantos outros lugares...) que conquistaram e colonizaram as terras do Sul do Brasil. Nos anos 1960, no Cinema Novo, Glauber utiliza a imagem do mar no fim do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (ROCHA, 1964) para pensar no oposto da aridez do sertão e na utopia da libertação do homem do campo. Mas retorna, a imagem do mar em “Terra em Transe” (ROCHA, 1967) para falar da conquista portuguesa e da falência do projeto de colonização europeia do Brasil e seu terrível legado para a formação política do país, que limitava a busca de autonomia e a construção de uma sociedade democrática no país. Da África, os homens e mulheres que trabalharam nas charqueadas, matando o gado

e salgando a carne que era vendida para outras províncias e fez constituiu as primeiras grandes fortunas sul-rio-grandenses.

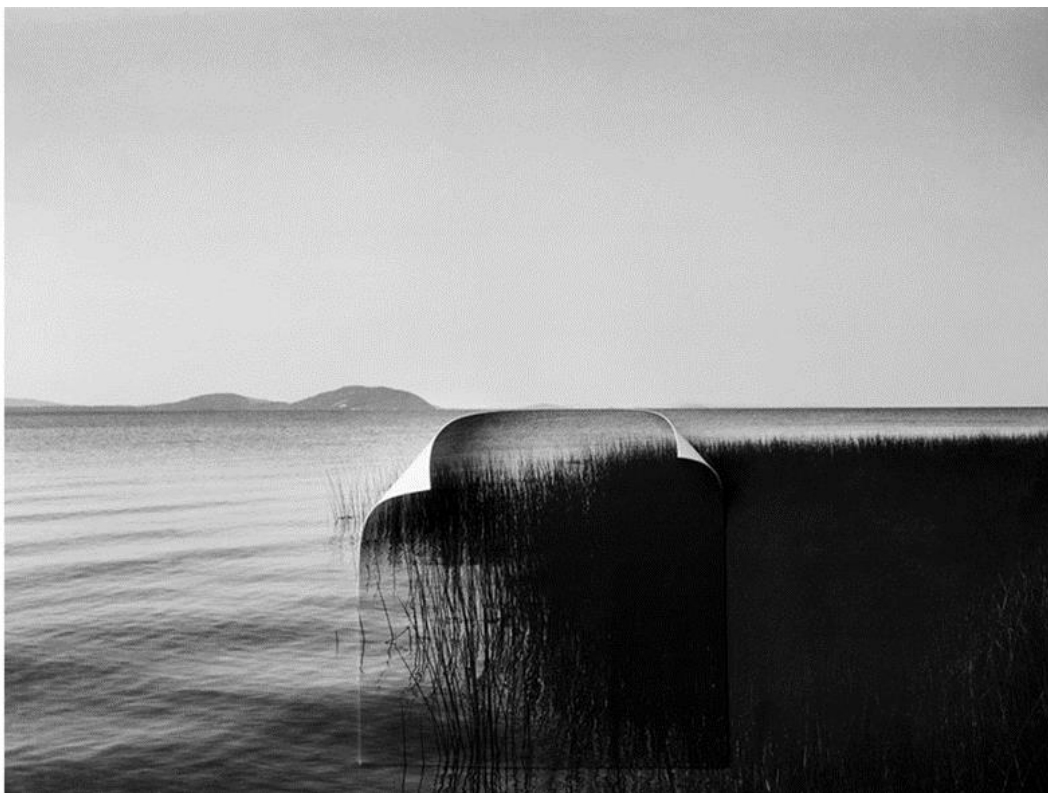


Figura 28 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Rio. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista.

Em entrevista em seu ateliê, tendo em mãos o livro/catálogo da exposição coletiva “Anos 70: Arte como questão” no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2009) esta foi a única fotografia da série Paisagem sobre Paisagem (figura 28) comentada por Dariano:

Sim, porque são os elementos que transformam tudo. Mas depende, porque tu nessa cena aqui do rio que tem esse desenho que é minimalista, que não tem céu, quer dizer não tem nuvem e algumas cenas dessas foram escolhidas entre outras imagens que não tivessem nuvens. Até para ter uma visão clara das zonas, a linha do horizonte. Eu nem lembro mais quais os motivos. Essa aqui, principalmente, eu me lembro bem porque tem essa mancha escura, essa coisa completa com pouco detalhe, me interessou muito, é uma das imagens que eu mais gosto porque ela tem uma simplicidade de elementos e remete muito à história do desenho.



Figura 29 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de cidade.  
Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

Das “Cenas de Campo” a série passa às “Cenas de Cidade”. A linha do horizonte está no meio da fotografia, nela percebe-se uma linha irregular de prédios altos. Um panorama tendo em primeiro plano uma avenida que está sendo construída, em segundo plano, a perspectiva do *skyline* do centro da cidade de Porto Alegre ao fundo. A justaposição de fotografias na área central da imagem, com suas bordas direitas levantadas, parece indicar para além da denúncia da ilusão de tridimensionalidade da fotografia, as várias camadas de tempo que constituem a experiência urbana. A cidade seria como um enorme palimpsesto, onde vivências e narrativas do urbano se sobrepõe para constituir uma paisagem.

Esta imagem apresenta a outra faceta desta série de imagens “Paisagem sobre paisagem” (1977), pois refere-se ao espaço urbano, propondo um certo olhar sobre Porto Alegre, a capital do estado do Rio Grande do Sul. No primeiro plano um terreno arenoso e inundado de água, que lembra o processo de conquista de espaços do centro da cidade através do aterramento do Guaíba no século XIX os quais têm continuidade no século XX, nas décadas de 1950 e 1970. No final dos anos 1970, a cidade se expandia no processo de metropolização, conectando a capital aos outros centros urbanos da grande Porto Alegre: Canoas, Viamão, Alvorada, Gravataí. Porto Alegre era uma das capitais com menor índice de áreas verdes do país.<sup>11</sup> Desta forma, a prefeitura projetou a criação de dois parques urbanos: Parque Moinhos de Vento e Parque Marinha do Brasil.

Nesta fotomontagem, em primeiro plano a imagem do espaço onde estava sendo criado o Parque Marinha do Brasil, próximo à área central da cidade e junto ao Guaíba, através de um aterro sanitário. Mas na imagem vê-se também a areia do fundo do Guaíba, que nos faz recordar a praia sob o asfalto da cidade,

---

<sup>11</sup> KERPEN, Karina dos Reis. A cidade e o elemento natural: o Parque Marinha do Brasil e as políticas públicas do verde em Porto Alegre (1960-1970). Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

como os situacionistas afirmavam ao arrancar os paralelepípedos das ruas de Paris em maio de 1968.<sup>12</sup>



Figura 30 - Clóvis Dariano (1950). Paisagem sobre Paisagem. Cena de Cidade. Cartazete Nervo Óptico n. 6, set. 1977.

Antes da mostra na Galeria Eucatexpo de 16 de novembro a 2 de dezembro, a obra foi veiculada através do cartazete do grupo Nervo Óptico em

---

<sup>12</sup> Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, o “situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Aroscia, Itália. O grupo se define como uma "vanguarda artística e política", apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A idéia de "situacionismo", segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio. Não por acaso a plataforma que marca o início das atividades da Internacional Situacionista intitula-se "Para um urbanismo unitário". A revista Internacional Situacionista, 1958/1969, apresenta as formulações teóricas do grupo e acompanha as atividades de seus membros. Do conjunto, apreendem-se duas críticas fundamentais. Uma que diz respeito à vida cotidiana e à sociedade do espetáculo mercantil. Trata-se de libertar a vida do cotidiano e separar o tempo da organização do trabalho. Uma segunda crítica incide sobre a cultura como "mercadoria ideal do capitalismo avançado". A ideia da servidão posta pela "sociedade do lazer" encontra-se esboçada na obra maior da teoria situacionista, A Sociedade do Espetáculo, 1967, de Debord, a liderança mais importante do movimento”. Ver: SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>>. Acesso em: 03 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia; DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.192.



setembro de 1977. Os cartazes visavam ampliar a circulação das obras e atingir outros públicos que não frequentavam galerias, pois distribuídos em um circuito alternativo: universidades, centros culturais e bibliotecas. O número 8 de novembro-dezembro de 1977, divulgava a mostra na Galeria Eucatexpo através da fotografia de uma obra de cada artista em exposição e trazia o seguinte texto:

Pressupondo a necessidade do público em se manter constantemente informado das modificações do pensamento artístico e, conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal, em folhas colecionáveis, denominada Nervo Óptico. Consideramos que este trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo, fazendo parte de um processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço. Este cartazete é uma opção que tenta diminuir o isolacionismo da obra, causada em parte pelos hábitos do próprio artista e pela estrutura permanente dos meios e circuitos de divulgação e distribuição, distanciados do contexto geral (NERVO OPTICO, n. 8, nov-dez., 1977).

Quando perguntado sobre o seu conceito de paisagem ou como via a paisagem que dá título à série de trabalhos produzidos naquele contexto do Nervo Óptico, publicada nos cartazes e exibidos em suas mostras coletivas, Dariano afirma que:

Eram subtítulos. São diversas paisagens. É uma leitura sobre a paisagem, tanto urbana quanto natural. Mas a questão é essa... A arte conceitual lá naquele exercício sempre tratou dessa coisa de urbano, ocupação do espaço, questão geográfica, a própria paisagem. As pessoas que estavam atuando tinham interesse na paisagem com outra leitura, não só com o interesse convencional. Para mim particularmente em relação à paisagem, nunca quis fazer a paisagem por si. Sempre quis ter um aprofundamento sobre a paisagem, uma maneira de traduzir essa paisagem com um conceito evidente ou implícito. Então, esta intenção de transformação da paisagem, ela...Na verdade eu não tenho como dizer qual o processo que prevaleceu aqui...foi uma experiência... (DARIANO, 2017).



Figura 31 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de Cidade.  
Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

Observa-se uma grande extensão de areia em primeiro plano e a cidade em segundo plano, na linha do horizonte, no meio da fotografia, como se fosse uma miragem, uma utopia. Uma dobra ou borda levantada no meio da imagem que parece dizer “Isso não é uma cidade, mas a imagem de uma cidade”. A dobra pode indicar uma outra temporalidade uma abertura para o passado ou um questionamento das utopias urbanas do presente de uma “cidade máquina”.

O final dos anos 1960 e os anos 1970 foram marcados por uma mudança de escala na dimensão das áreas urbanas das cidades brasileiras, causada por migrações inter-regionais e pela concentração de populações provenientes do campo e de pequenas cidades para os grandes centros urbanos. Estas populações se estabeleceram nas periferias sem infraestrutura das grandes cidades ou em novos municípios ao redor das capitais. O fenômeno foi chamado pelos técnicos de planejamento urbano de metropolização.

Porto Alegre passou na administração de Telmo Thompson Flores (1969-1973) por transformações, tanto na paisagem urbana quanto na forma de gestão do espaço urbano. A sua gestão foi norteadada pela implantação de uma nova política urbana, baseada na concentração de poder nas mãos do executivo, na realização de grandes obras viárias e no planejamento do crescimento urbano da cidade.

A tônica desses projetos urbanísticos girou em torno da reorganização da malha viária da cidade, com a criação de novas avenidas perimetrais e o alargamento das antigas, para interligar os bairros ao centro, bem como a construção de viadutos e túneis que facilitassem o tráfego urbano. Logo, realizaram-se obras em todas as radiais importantes que ligavam velhos e novos bairros ao centro da cidade.

Este é o momento em que o movimento ambientalista se organiza no Rio Grande do Sul, denunciando a poluição das águas do Rio Guaíba pelas substâncias químicas provenientes das indústrias do Rio dos Sinos, impedindo a balneabilidade das praias urbanas, e do ar pela usina de celulose Borregarrd de Guaiba.

Havia a consciência de uma ruptura das experiências urbanas no presente com as herdadas do passado, a sensação de perda e transformação acelerada dos espaços e formas de sociabilidade urbanas. Essa ruptura com o passado provocou

a elaboração da memória dessas experiências urbanas através de uma escrita (crônicas e historiografia), bem como a produção de imagens.



Figura 32 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de cidade. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista

O perfil urbano da cidade, uma sucessão de prédios altos, o cartão postal de Porto Alegre moderna e a antiga usina termoeletrica do Gasômetro na ponta da península, que em 1974 encerrara suas atividades de produção de energia para a capital.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Em 1982 a Eletrobrás transfere para o município o uso do terreno. Neste mesmo ano, o governo estadual tomba a chaminé e, em 1983, o governo municipal tomba o prédio. Foi aberto à população como Centro Cultural no ano de 1991. Os 18 mil metros quadrados de área abrigam auditórios, salas multiuso, anfiteatros, espaços para exposições, cinema e teatro.

Mas os montes de terra em primeiro plano e a avenida sendo aberta dão a ideia de ruína e de destruição, sensação ampliada pela dobra da imagem em diagonal no canto direito, de uma cidade inacabada, sempre em processo de devir. A cidade e o olhar sobre a paisagem urbana se constroem simultaneamente através de uma tensão entre o moderno e o passado que se esconde sob os monturos de terra acumulados no primeiro plano que parecem projetar-se sobre a cidade engolindo-a.



Figura 33 - Clóvis Dariano (1950). Série Paisagem sobre paisagem (1977). Cena de cidade. Fotomontagem. 60 x 80 cm. Coleção do artista.

Um grande aterro, com o Centro Administrativo do Estado em construção<sup>14</sup>, um enorme vazio em primeiro plano, o céu cinzento carregado de

---

<sup>14</sup>No ano de 1972, por meio do Decreto Lei nº 21.190, na gestão do governador Euclides Triches, é aprovado o projeto para a construção do CAERGS – Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul. O projeto de autoria dos arquitetos Charles René Hugaud, Ivanio Fontoura, Leopoldo Constanza, Cairo Albuquerque Silva e Luiz Carlos Macchi contou com o apoio da equipe técnica da Secretaria de Desenvolvimento Regional e Obras Públicas do Estado. A Companhia Estadual de Desenvolvimento Regional e Obras e a empresa Knorr Construções Ltda. foram as

nuvens, os edifícios altos na linha do horizonte colocada no meio da fotografia. Há uma sensação de um certo sufocamento e de um clima pesado característico dos anos 1970, da censura, da repressão e dos desaparecimentos perpetrados pela ditadura civil-militar. Perguntado sobre a sua preocupação com o crescimento urbano da cidade nos anos 1970, com a questão ambiental, Dariano responde que:

Não, não tem nenhuma preocupação direta, mas tem um pouco dessa invasão da cidade se desenvolvendo. E tem esse descuido com o desenvolvimento, não existe uma... O trabalho em si, tem a preocupação de explorar a linguagem. O trabalho fala sobre fotografia. É a fotografia falando dela mesma (DARIANO, 2017).

Nesta obra, se está diante de uma fotomontagem que problematiza o artifício da imagem janela, denunciando a planaridade do espaço fotográfico. Mas as bordas levantadas que parecem se abrir como janelas em par, sugerem uma outra camada de imagem ou de paisagem? Ou seja, diante de uma imagem estamos diante de uma série de outras imagens? Mas também, diante de outras temporalidades que uma imagem carrega, como afirma Didi-Huberman (2015).

Em 1977, Regina Silveira também expõe a série *Brazil Today*, em que faz intervenções sobre cartões postais de paisagens urbanas brasileiras icônicas do Rio de Janeiro (Corcovado), de São Paulo (Anhangabaú) e de Brasília. Nos quatro livros de artista denominados *Brazil Today*, a artista faz intervenções gráficas sobre cartões postais. No volume "*Brazilian Birds*", por exemplo, Regina Silveira inclui imagens de abutres sob um cartão do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro (JAREMTCHUK, 2007). Tais intervenções criam ruídos nas imagens criadas do país, feitas para turistas e para grande circulação, questionando a construção de símbolos de um determinado lugar.

---

responsáveis pela execução das obras juntamente com os arquitetos. O Centro Administrativo teve sua construção iniciada em 1976, e a inauguração ocorreu em 10 de março de 1987.

A imagem cidade pode tornar-se a imagem de um rosto e olhar em direção do observador através destas janelas. Situação que me foi sugerida a partir de uma fotomontagem de Anna Bella Geiger em “Capítulos da História do Brasil” (1975) em que sobre a fotografia de um rosto outras duas imagens se sobrepõem cobrindo os olhos, uma criança e uma mulher indígenas, denunciando a invisibilidade desse grupo social na narrativa de formação da nação brasileira.

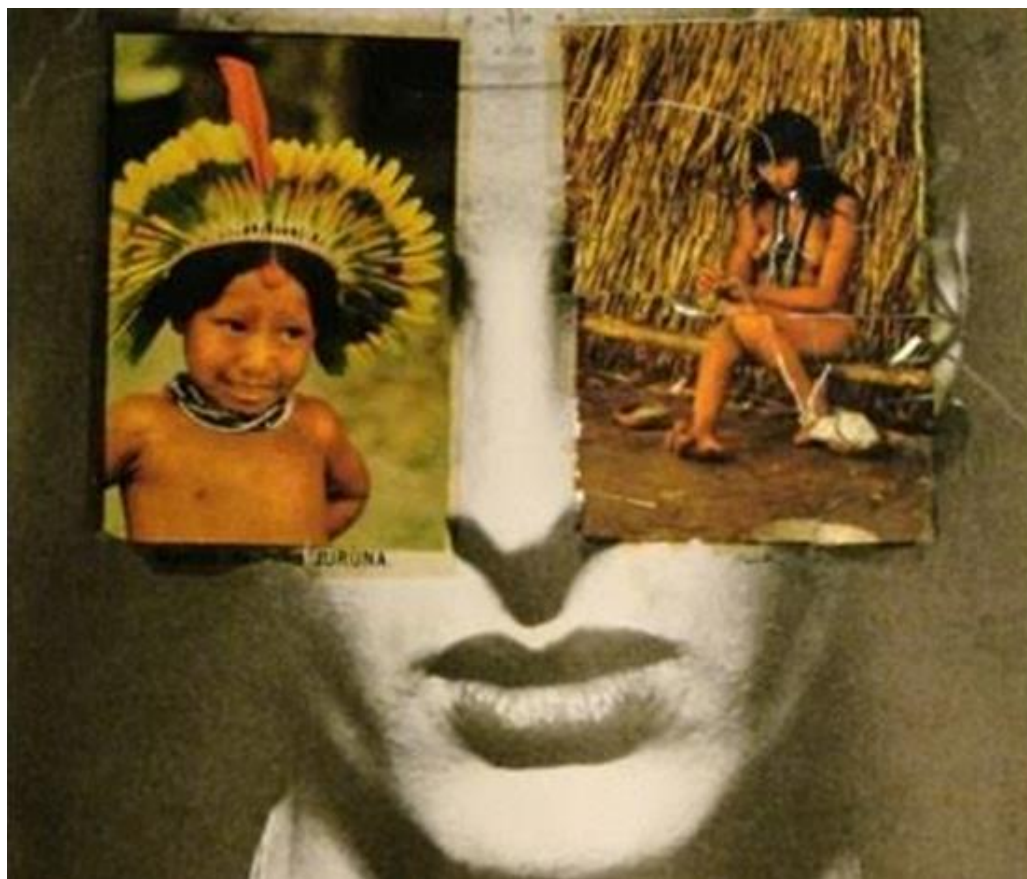


Figura 34 - Ana Bella Geiger. História do Brasil Ilustrada em Capítulos, 1975. Livro de artista. Coleção Particular

Uma pluralidade de imagens como os cartões postais com panoramas da cidade vista de fora do final do século XIX e início do século XX. Porém, enquanto as vistas urbanas eram dispositivos (álbuns, cartões postais, panoramas ou estereoscopias) que visavam difundir e sustentar um projeto social e político moderno de intervenção urbana, as fotomontagens de Dariano parecem colocar

em questão tanto o realismo da imagem fotográfica urbana, na possibilidade do olhar abarcá-la em seu todo, quanto do próprio dispositivo fotográfico enquanto janela para o mundo através da ilusão de profundidade da perspectiva analítica.

A cidade é vista ao longe, completamente deserta de pessoas, um espaço urbano esvaziado de sua dimensão pública e política de lutas no contexto de censura e repressão do Regime Militar. Uma cidade sobre a qual paira um enorme e pesado silêncio. Silêncio sobre os desaparecidos e sobre a violência de um projeto de modernidade utópico, assentado sobre a exclusão e a desigualdade social que produz um espaço urbano especializado, funcional, produtivo e segregado pela expulsão dos grupos populares para as periferias da cidade.

A imagem parece propor que possamos abrir a cidade para arejá-la, permitindo perscrutar no palimpsesto das múltiplas temporalidades do tecido que o olhar a atravesse, que liberte a experiências e os sonhos dos vencidos. A areia do Guaíba em primeiro plano sugere uma contraposição ao modelo de urbanismo modernista e ao enclausuramento do indivíduo na metrópole cinza, de superfícies lisas e homogêneas de cimento armado.

Em sua prática artística, Dariano constrói imagens que colocam em xeque as nossas certezas. Através de fotomontagens, da sobreposição de fotografias, abre espaço para a construção de uma realidade que se distancia da “natureza-naturante” e se aproxima da “natureza-artifício” (CAUQUELIN apud CEZAR, 2011, p. 620). Propõe a passagem da metáfora social da fotografia documentária para a metonímia ou prática metonímica. Como afirma KEMPF (2014, p. 2), “apontando para um sintoma contemporâneo, mostrando quanto hoje a fotografia esqueceu sua raiz no mundo visível para focalizar sua própria história”.

Muito embora, a sua obra também faça ver a cidade de uma forma diferente, como uma construção a partir de um novo enquadramento, pois problematiza o espaço que o observador ocupa ou desejaria ocupar, instiga a um



olhar crítico sobre o lugar em que se habita e as diferentes camadas de tempo que o conformam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa procurei a partir da série “Paisagem sobre paisagem” (1977) de Clóvis Dariano propor um conjunto de questões para o debate sobre a relação entre paisagem, fotografia e arte conceitual no contexto de reorganização e a institucionalização do campo da fotografia no Brasil e no Rio Grande do Sul no final dos anos 1970. Um contexto que propiciou a criação de novos espaços de experimentação e de expressão para a linguagem fotográfica contemporânea: mostras em galerias, museus e publicações.

A criação do grupo Nervo Óptico, do qual Dariano fez parte, propunha novas práticas artísticas em sintonia com a arte contemporânea - experimentalismo, diálogo entre linguagens, crítica ao mercado de arte, relação ativa do espectador - promovendo mostras, atividades continuadas e publicações alternativas (cartazes Nervo Óptico), que colaboraram para a afirmação da fotografia no campo das artes visuais local.

A série de fotomontagens “Paisagem sobre Paisagem” problematiza a estética, o estatuto e a linguagem da fotografia de paisagem clássica do século XIX. Se, por um lado, a fotografia de Clóvis Dariano apresenta grande cuidado com a composição, tanto no uso do enquadramento frontal e centralizado, na colocação da linha do horizonte na metade ou terço inferior da imagem, quanto no foco e uso do contraste do preto e branco, que a colocaria em relação a fotografia clássica de paisagem do século XIX, especialmente a estadunidense. Por outro lado, a serialidade e neutralidade na abordagem do tema conectaria a sua poética fotográfica com a tradição da fotografia documentária de Walker Evans (LUGON, 2001).

No entanto, o uso da justaposição de fotografias sobre o mesmo tema com reenquadramento na mesma imagem evidenciando a borda da cópia fotográfica em papel, perturba e coloca em questão o estatuto de veracidade tanto da fotografia clássica de paisagem do século XIX quanto da fotografia documentária

da primeira metade do século XX. Nesse sentido, Dariano põe em questão o caráter representacional da fotografia – distanciando-a do real e afirmando-a como imagem -, evidencia o suporte papel da fotografia e sua reprodutibilidade técnica - refletindo sobre a fotografia como linguagem, dialogando com a história da arte, sobre a tradição do quadro como janela para o mundo e sua capacidade de criar a ilusão de profundidade através da perspectiva, propondo uma reflexão crítica e uma desconstrução destas convenções.

Nessa série, Dariano reflete sobre a representação fotográfica, a reprodutibilidade da fotografia e de sua relação ambígua com o real. Ele discute os limites da fotografia para representar o mundo, como um discurso paralelo à realidade, que ao ser “pronunciado” cria distâncias entre a realidade que representa e a própria realidade do seu dizer.

Nesse sentido, Dariano abre uma janela dentro da janela – a maneira de Magritte em “Condição Humana” de 1933 – problematizando a “transparência do meio” e permitindo pensar a fotografia como imagem, como criadora de mundos, como ato criador que envolve a memória e a imaginação, mas também como forma de envolver o observador no processo criativo de ver e dar sentido às imagens.

Embora a sua obra remeta a um trabalho e uma crítica sobre a iconografia da paisagem herdada do século XIX, retrabalhada pela fotografia documentária dos anos 1930 de Walker Evans e de outros fotógrafos sobre os limites da representação na fotografia, inclusive de forma irônica, ela não deixa de remeter à paisagem vernacular do campo e da cidade em transformação no contexto de modernização e de lutas sociais nos anos 1970.

Nos anos 1960-70, a paisagem tornou-se o ponto de convergência e de tradução de várias questões. Artista com distintos processos criativos e poéticas como Artur Barrio, Helio Oiticica, Carlos Pasquetti, entre outros, praticaram uma arte ambiental no espaço urbano, em parques e nas ruas da cidade,

buscando novos espaços de experimentação e de criação fora das galerias e dos museus, problematizando o ver em relação aos outros sentidos e frente à visualidade padronizada e imposta pelos meios de comunicação de massa.

Dariano continuaria a trabalhar o diálogo entre linguagens e a sobreposição de imagens sobre imagens em vários outros trabalhos como *Simbiose* (2000) e *Re-visões* (2007). Até retomar o tema da paisagem na série “Objeto inexplicáveis” (2015), na qual utilizando-se da fotografia digital e de um objeto de madeira com elementos orgânicos criado por ele, que aparece no centro das imagens, produz fotografias de paisagens litorâneas e urbanas provocadoras, que desafiam a percepção, o olhar e as formas de interpretação do observador.

A obra de Dariano propõe uma reflexão sobre os “modos de ver”, como diria John Berger (1999). O artista indaga e problematiza os modos de ver a paisagem no contexto da sociedade moderna ou hipermoderna, produtora de um excesso de imagens, que não nos permitem uma parada, um tempo de maturação, de reflexão sobre o que vemos. Para Didi-Hüberman, a imagem “não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 114).

Em suas imagens desertas de pessoas, observa-se vazio e silêncio, a ausência de uma presença que coloca em questão as lutas travadas no campo (a Guerrilha do Araguaia e a luta dos sem-terra) e na cidade (reprimidas pelas prisões, torturas e desaparecimentos) para reformar a sociedade e implantar uma nova paisagem moderna. Uma fantasmagoria urbana entre a utopia moderna e a distopia de um regime ditatorial. Em um certo sentido, um espaço silencioso, lugar onde ocorreu um crime, uma fotografia que nos coloca diante de uma ruína do tempo, uma imagem síntese como diria Walter Benjamin em “Pequena História da Fotografia” (1994).

Se a invenção da perspectiva como forma simbólica marca a emergência do sujeito moderno, instaurando um novo olhar sobre o mundo para configurar

um ambiente objetivo e apartado do sujeito, a fotografia de viés conceitualista de Clóvis Dariano introduz uma duplicação e uma dobra que envolve o espectador de forma crítica e ativa no processo *in visu* de construção de sentido sobre a paisagem da própria fotografia.

Dessa forma, as fotografias de Dariano continuam a nos desafiar, convocar outras imagens, outras memórias, outros tempos e outros imaginários de lutas que foram travadas no campo e nas cidades brasileiras, mas sobretudo nos territórios da fotografia em seu ingresso no campo da arte contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 81-99.

ADES, Dawn. *Photomontage*. London, Thames and Hudson, 1996.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Edusp, 1999, 427 pp.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*. Uma história concisa. 2ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 90-107.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994.

BERQUE, Augustin. Paysage, milieu, histoire. In: BERQUE, A. (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994,

BERTHO, Raphaële. *La Mission photographique de la Datar*. Un laboratoire du paysage contemporain. Paris : La Documentation Française, 2013.p. 13-29.

BOCARD, Hélène. Photographie et mutations urbaines au XIXe siècle. In: *Histoire Urbaine*. no 46 - août 2016, p. 65-85. Link: <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2016-2-page-65.htm> Acesso: 7/5/2019.

BRETON, André. O que é surrealismo? In: CHIPPEL, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 414-422.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Yale: Yale University Press, 2007.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e Espaço N.O.: O campo artístico nos anos setenta. In: ÁVILA, Maria de Fátima (Org.). *Porto Alegre: dissertações e teses*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996. p. 49-63.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Espaço N.O.. Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A Questão Urbana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. Notas sobre as janelas: uma abordagem a partir de Magritte. In: *III Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011, p. 617-629.

CLARK, Kenneth. *Arte e paisagem*. Lisboa: Ulisséa, 1961.

CLARKE, Graham. *The Photograph (Oxford History of Art)*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Paisagem, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: *ARS* (São Paulo), vol.1, n.1, São Paulo, 2003, p. 66-81.

COELHO, Letícia Castilhos. A paisagem na fotografia, os rastros da memória nas imagens. In: *Grupo e Pesquisa Identidade e Território*. PROPUR, UFRGS, s. d., p. 1-22.

DANTO, A. C. *Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo, Cosac-Naify, 2001.

DARIANO, Clóvis. Fotografia publicitária, ou autoria, ou...? In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). *Ensaaios sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

DARIANO, Clóvis. *Entrevista concedida a Charles Monteiro*. Disciplina Seminário de Arte no Rio Grande do Sul/Bacharelado em História da Arte/Instituto de Arte/UFRGS (Prof. Dr. Blanca Brites). Depositada no Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som/Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, setembro de 2016 (Anexo 1).

DARIANO, Clóvis. *Entrevista concedida a Charles Monteiro*. Disciplina Laboratório de Pesquisa em História da Arte III/Bacharelado em História da Arte/Instituto de Arte/UFRGS (Prof. Dr. Eduardo Veras). Depositada no Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som/Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, Nov. de 2017 (Anexo 2).

DEMPSEY, Amy. *Escolas, estilos e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 240-243.



DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. 3 ed. Aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

FABRIS, Annateresa. O surrealismo à luz da fotografia: uma releitura. In: *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: CBHA, 2004.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13, n.1, p.99-132, jan-jun.2005.

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. In: *Artcultura*, Uberlândia, vol. 10, n. 16, p. 19-32, jan.-jun., 2008.

FABRIS, Annateresa. André Breton e a fotografia. In: FABRIS, A. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Contemporânea, 2009.

FERREIRA, Cláudio Barcelos Jansen. *Desdobramento da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti*: contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação. Porto Alegre, 2013. Trabalho de Conclusão em História da Arte, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FERREIRA, Glória. Land Art: Paisagem como meio da obra de arte. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Paisagem: Desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 13-34.

FREIRE, Cristina. Espaço e Lugar: os registros da paisagem urbana na Arte Contemporânea. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e Arte: a*

invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: H. Angotti Salguero; CBHA; CNPQ; FAPESP, 2000.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

GOMBRICH, Ernest Hans. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. 2a. ed. Madrid: Debate, 2002.

GUIGUENO, Vincent. La France vue du sol, Une Histoire de la Mission photographique de la Datar (1983-1989). In: *Études photographiques*, no 18, 2006, p. 97-119.

HIGBEE, Lauren. *Reinventing the Genre: New Topographics and the Landscape*. s/ed. 2011. Texto inédito publicado em academia.edu. Link: [https://www.academia.edu/1947419/Reinventing\\_the\\_Genre\\_New\\_Topographics\\_and\\_the\\_Landscape](https://www.academia.edu/1947419/Reinventing_the_Genre_New_Topographics_and_the_Landscape) Data do acesso: 3/10/2019.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: C Arte, 2007.

KEMPF, Jean. American Landscape Photography. A problemática tradição. In: Editions du CRINI, *Revue Électronique du Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité*, Université de Nantes, no. 7, 2014, p. 1 – 10. Link: <https://crini.univ-nantes.fr/journee-d-etudes-the-american-and-british-nations-in-contemporary-landscape-photography-1191810.kjsp?RH=1417017437888> Acesso: 12/11/2019.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KRAUSS, Rosalind. Los fundamentos fotográficos del surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Espaços Discursivos da Fotografia: Paisagem/Vista. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaios sobre fotografia: de Niepce a Kraus*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 411-431.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*, summer, 1967: 80. Disponível em <http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm>. Acesso em: 15/12/2017.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 176-181.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LISSOVSKY, Mauricio. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. In: *Revista Contemporânea, comunicação e cultura* - vol.09, n.02, agosto de 2011, p. 281-300.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. 3 ed. Paris: Editions Macula, 2001.

LUGON, Olivier. Le réel sous toutes ses formes. LUGON, Olivier. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel. *L'art de la Photographie. Des origens à nos jours*. Paris: Citadelles, 2007. p. 357-422.

MACEDO, Daniela Remião de. O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clovis Dariano. In: *Revista Estúdio 1*, v. 10, p. 100-120, 2019.

MACEDO, Daniela Remião. O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clóvis Dariano. In: *Dez Anos Depois: o X Congresso CSO' 2019*, pp. 331-340. ISBN 978-989-8944-14-6

MADERUELO, Javier. Paisaje: um término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Paisagem: Desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 13-34.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MENDES, Hernani Guimarães. Acerca da paisagem. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v.6, n. 11, ano 6, julho de 2016, p. 37-46.

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York, Routledge, 1999.

MOLINA, Juan Antonio. La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina. In: *Situaciones artísticas Latinoamericanas*. San José de Costa Rica. TEOR/ÉTICA/The Getty Foundation, 2005. Link: <https://issuu.com/juanmolina/docs/lahistoriaacontrapelo>. Acesso: 8/10/2019.

MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas entre 1870 e 1914. In: *Projeto História*, PUC-SP, São Paulo, n. 18, maio, 1999, p. 107-113.

MONTEIRO, Charles. El campo de la fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. In: *Artelogie* [Online], n. 7 EHESS | 2015, posto online no dia 15 abril 2015, consultado o 28 novembro 2019. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1086>; DOI: 10.4000/artelogie.1086

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 97. (Coleção Tópicos)

POESTER, Teresa. *Les frontières du paysage: fenêtre et griles*. Tese (doutorado). Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne. UFR D'Arts Plastiques et Sciences de L'Art, Paris, 2002. (Biblioteca do Instituto de Artes, UFRGS).

POESTER, Teresa. Janela como enquadramento da paisagem na pintura. In: AVANCINI, José A; GODOY, Vinícius O.; KERN, Daniela (orgs.). *Paisagem em questão: artes visuais e expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS; Evangraf, 2012.

POIVERT, Michel. *Brève histoire de la photographie*. Paris: Éditions Hazan, 2015.

RIBEIRO, Niura Legramante. Imagens fotográficas de reminiscências pictóricas, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2409-2420.

ROGER, Alain. Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage. In: BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1994, p. 109-123.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Bibliothèque des Sciences Humaines, s.d.

ROUILLÉ, André. *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: H. Angotti Salguerio; CBHA; CNPQ; FAPESP, 2000.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Distensões da imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó*. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais),

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography at the dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991.

SOUTTER, Lucy. The photographic idea: reconsidering conceptual photography. In: *Afertimage*, vol. 26, no. 5, march/april 1999. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-photographic-idea-reconsidering.html> Acesso: 8/1/2018.

TATE. *New Topographics*. In: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-topographics> Acesso: 16/10/2019.

TEIXEIRA, Claudia M. Considerações sobre arquitetura vernácula. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 15 , n. 17 , jul-dez. 2008, p. 29-45.

TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Kraus*. Lisboa: Orfeu Negro , 2013.

URSPRUNG, Philip. Monuments on the move: Allan KKaprow's fluids (1967) and the urban landscape of Los Angeles. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte. A invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro; CBHA; FAPESP; CNPq, 2000.

WICKY, Érica. Écrire le paysage photographique, photographier la poésie du paysage (1851-1859). In: FRANGNE, Pierre-Henry; LIMIDO, Patricia (orgs.). *Les inventions photographiques du paysage*. Rennes: Presse Universitaires de rennes, 2016, p. 39-48.

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

<http://www.bolsadearte.com/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa219067/carlos-asp>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10321/carlos-pasquetti>

<http://fvcb.com.br/>

<http://www.ufrgs.br/acervoartes/>

<http://www.margs.rs.gov.br/>

## ANEXO 1

Entrevista com o artista visual e fotógrafo Clóvis Dariano realizada por Charles Monteiro em 2016/1. Seminário de Arte no Rio Grande do Sul – Profa. Dra. Blanca Brites (2016/1)

Instituto de Arte - UFRGS

A opção pela arte

Quando perguntado sobre como se tornou artista afirmou que o primeiro interesse foi o desenho que surgiu em casa na infância. Depois veio a pintura no Instituto de Artes da UFRGS. Porém, o momento decisivo foi o encontro com Mário Bitt Monteiro, que possuía um estúdio de fotografia 3X4 para identidades e lhe apresentou a fotografia.

Ele já praticava um desenho que envolvia imagens existentes, pois selecionava fotos em revistas e as recortava para usar como máscaras e pintar com bomba de flit (um pulverizador de inseticidas). Mas isto foi um período curto e a fotografia imediatamente ocupou o lugar principal, embora dialogue até hoje com outras linguagens.

Processo de criação

Dariano afirma que o trabalho de criação é cumulativo, não se interrompe um processo e se começa o outro, existe uma relativa continuidade entre os trabalhos. O artista tem que estar disponível e refletir constantemente sobre o seu próprio trabalho. Na base existe um processo de pesquisa permanente de olhar para objetos e corpos sob a luz no estúdio, de topar nos trajetos diários com objetos abandonados na rua e recolhê-los, de realizar esboços em desenho ou pintura e depois passar para a fotografia como forma final.

A sua fotografia tem relação com outras artes como o desenho, a escultura e o teatro. Também existe uma poética comum entre as pesquisas realizadas nos



anos 1970 e agora nos anos 2000: Paisagem sobre Paisagem (1978), Simbiose (2000) e Objetos Inexplicáveis (2015).

#### Relação com o mercado

Nos anos 1970, no início de sua carreira não existia muita abertura para a arte conceitual e a fotografia. Então, Dariano e outros artistas resolveram se unir para conquistar um espaço de criação. Esse coletivo produziu um manifesto sobre a necessidade de liberdade criativa do artista, organizou exposições e imprimiu os cartazes Nervo Óptico para divulgar as suas obras e ampliar o público de artes visuais no RS. Aquilo que estes artistas fizeram inicialmente contra o mercado, terminou sendo absorvido pelo próprio mercado e entrando no sistema de artes constituído.

Fez várias exposições nesse coletivo nos anos 1970, no Espaço IAB nos anos 1980 e em museus nos anos 1990. Participou da Exposição Coletiva “Arte Como Questão - Anos 70” no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo em 2007, que gerou interesse entre os galeristas e colecionadores dos meus trabalhos dos anos 1970.

Foi então que a Bolsa de Arte resolveu bancar uma exposição individual de Objetos Inexplicáveis (2015) e levou o trabalho para a SP Arte. A leitura de portfolio por curadores no FestFotoPoa em 2015 permitiu-lhe levar o trabalho para uma exposição na Rússia e ao Festival da Luz em Buenos Aires. Dariano pretende cada vez mais se dedicar a arte e menos a publicidade.

#### Experiências mais marcantes

Um dos momentos mais marcantes na trajetória de Dariano foi nos anos 1970, quando era aluno do Instituto de Artes, e fez parte de um coletivo de artistas com vontade de inovar e experienciar novas linguagens e práticas criativas coletivas. O coletivo Nervo Óptico pregava a criação coletiva, a mobilização social e o diálogo entre artistas, poéticas e obras.

A experiência em artes visuais lhe deu um diferencial para atuar na publicidade e na propaganda, para criar um trabalho diferente usando a luz e referência a outras linguagens, assim como a experiência de trabalhar para o mercado me possibilitou dominar os meios técnicos para realizar certas obras artísticas.

#### A relação com o público

O artista afirma que a sua obra não tem um público, mas diversos públicos como a gente do teatro, da música, além de fotógrafos e artistas visuais. Outro grupo é formado por estudantes que vão às exposições e o procuram para falar de seu processo criativo – alunos do IA/UFRGS, da UCS e da ESPM. Mas quem compra as suas obras são os colecionadores paulistas que vão a SP Arte ou que procuram a Galeria Bolsa de Arte.

#### Como vê a própria carreira

Cada vez mais próximo da arte e se distanciando da publicidade, tem realizado trabalhado seus projetos artísticos e ensinado fotografia na ESPM e n UCS. Afirma estar vivendo um momento novo em sua carreira, um interesse renovado pelo que fez nos anos 1970, a partir da exposição na Fundação Tomie Ohtake sobre os anos 1970. Ele está revisitando os seus arquivos fotográficos, os projetos e elaborando novas propostas de trabalho.

#### Relação com a crítica

Observa dois momentos, um nos anos 1970 e outro a partir dos anos 2000. Nos anos 1970, Frederico Moraes e o Aldemir Martins foram importantes, pois fizeram crítica no jornal sobre o meu trabalho. Nos anos 2000, Blanca Brites, Alexandre Santos, Niura Ribeiro e Mônica Zelinsky escreveram de maneira qualificada sobre o seu trabalho. Inclusive acho que a crítica está mais especializada hoje em dia. A crítica atenta para as outras linguagens com as quais a sua obra dialoga.

#### Com que a sua obra dialoga

Sua obra dialoga com o teatro pelas performances e com a escultura pelas formas como eu fotografo os corpos, bem como com o desenho pela composição rigorosa e a pintura pelo uso da cor.

## ANEXO II

Entrevista com o artista visual Clóvis Dariano realizada por Charles Monteiro em 21/11/2017 em seu estúdio/ateliê no centro de Porto Alegre.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes – Bacharelado em História da Arte - Laboratório de Pesquisa em Artes III (2017/2) – Prof. Dr. Eduardo Veras

Charles Monteiro – Hoje é dia 21 de novembro de 2017, eu estou conversando com Clóvis Dariano, fotógrafo e artista visual, que gentilmente está nos recebendo em seu estúdio. Eu trouxe este livro *Anos 70 em Questão*. [Colo o livro sobre a mesa do escritório do fotógrafo e abro-o na página onde está a obra “Paisagem sobre Paisagem” (1977) sobre a qual versa a entrevista e uma página impressa com o cartazete do *Nervo Óptico* de 1977]. Clóvis Dariano – Responsável pela redescoberta deste trabalho [Paisagem sobre Paisagem (1977) em 2007 no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo]. Esta exposição fez uma alavanca.

CM – A publicação que resultou desta exposição também é muito bonita. O seu trabalho aparece ao lado do trabalho da Ana Bella Gaiger também. O que é uma coisa muito boa, toda esta geração...

CD – Sim, essa companhia é boa.

CM – Então, eu li umas entrevistas, retomei a nossa última conversa, nós estivemos conversando em 2015 sobre a sua formação, sua carreira, seu processo criativo e sua trajetória autoral. [Entrevista realizada no âmbito da disciplina Seminário de Museologia da Arte ministrada pela Profa. Dra. Blanca Brites no Instituto de Arte, em 2015]. Então pensei que pudéssemos focar mais, na atual entrevista, em algumas coisas que estão ao redor desse processo, que gira ao redor dessa série “Paisagem sobre Paisagem”. Primeiro, para começar a nossa

conversa sobre os anos 1970, a tua trajetória tem haver com interesse pelo desenho, pela pintura, por uma série de linguagens e aí a chegada na fotografia. A fotografia nos anos 1970 era uma linguagem importante, se a gente for ver aqui nessa publicação sobre os anos 1970, tem vários trabalhos que ou são de fotografia ou envolvem a fotografia como registro, em parte como linguagem. Você naquele período, o teu trabalho, o trabalho do nervo Óptico, porque afinal, esta aqui é uma página do Centro das Américas de Houston com a imagem do cartazete do Nervo Óptico, tem a descrição do trabalho bem interessante. Mas tem importância a fotografia nos anos 1970, isto esteve envolvido na escolha dessa linguagem, porque naquele período tem referências sobre o uso da fotografia na arte contemporânea, na arte na arte conceitual e a fotografia era uma das coisas presentes. Inclusive vocês dentro do Grupo do Nervo Óptico fizeram várias coisas, com intervenções e etc.. Como era essa aproximação com a fotografia? Tinha outras referências, a fotografia era uma linguagem comum? Tinha que haver com o que estava circulando? A tua escolha sobre o uso da fotografia naquele contexto?

CD – Bom a questão é um pouco acidental, pois a fotografia nos anos 1960, final dos 1960 e 1970, perto das artes visuais não recebia nenhuma consideração, ela não era aceita, vamos dizer assim. É meio esquisito, mas ...

CM – Não tinha o mesmo espaço...

CD – Não tinha este espaço, tanto que o que gerou a continuação dos encontros que estavam acontecendo de artistas e pessoas interessadas e tal, era o fato do mercado não aceitar e não disponibilizar este espaço para a fotografia, que estava começando a se afirmar como uma linguagem artística. Embora isso venha acontecendo muito antes mais não tinha esta significação...

CM – Sobretudo no contexto brasileiro e, especialmente, no contexto local.

CD – No Rio Grande do Sul, que é completamente... , bom... De qualquer maneira, como isso já estava acontecendo e por diversos aspectos nós estávamos

tendo contato com a fotografia, obviamente fora das instituições. O Instituto de Artes não tinha nenhuma referência de fotografia, nem laboratório. E é a partir dessas movimentações é que se começou a ter esse interesse. Estes contatos com a fotografia, da minha parte, foi uma questão muito pessoal de ter um relacionamento de amizade com pessoas que trabalhavam a fotografia comercialmente. Isso foi o motivo, embora já tivesse interesse, mas um interesse..., mas um interesse não preocupado, não pensando na utilização dela como um meio etc. Então, é uma questão bem de um acontecimento, que foi gerando este interesse. O encontro que se deu com as discussões que se teve com diversas pessoas sobre a questão do mercado [de arte], etc. etc. Foi gerando essa aproximação e foi um elemento meio catalizador da questão e do encontro de interesses mútuos.

CM – Naquele momento você já fazia umas experiências, não eram colagens?

CD – Eram umas colagens também.

CM – Não eram colagens, fotomontagens, mas tinha uma experimentação com isso?

CD – Tinha uma tendência a esse uso. Teve um momento que eu fazia um desenho utilizando um aspersor, uma bomba “flit” [ou Fritz]. Eu usava referências de revistas, de cartazes que eu pegava em banca de revista, construía umas máscaras e usava isso como uma matriz.

CM – Máscara mesmo?

CD – Construía e recortava essas imagens, fazia uma espécie de matriz, utilizando...

CM – Como se fosse uma espécie de estêncil, é isso?

CD – Exatamente. E pulverizava com o flit, que muita gente não vai saber do que se trata, ou outras situações.

CM – Mas ficava incorporado na obra?

CD – Algumas sim e outras não... [inaudível] Isso foi gerando um interesse. Então, eu comecei a fotografar a partir do relacionamento com o Mario Monteiro, que hoje é o Mario Bitt, ele é coordenador de fotografia da FABICO. Pelo fato de aproximação de amizade, fui me interessar mais por aprender mais e usava exatamente para fazer uma matriz. Para desenhar sobre ou usar como vazamento e tal... É um processo evolutivo meio normal. Não tinha nenhum grande projeto...

CM – Era um meio para realizar uma obra?

CD – Era, mas foi circunstancialmente foi se desenvolvendo também a necessidade de fazer uma fotografia, como fotografia e não como base. Então se desenvolveu uma relação que ainda hoje meio que funciona como em ambas as situações: como foto, como base, ela está presente em tudo. E a questão do envolvimento das outras pessoas com quem a gente estava atuando, que não são fotógrafos. Acho que fotógrafo na verdade, eu sou o único naquela época. Eu era o único que vivia de fotografia, fazia fotografia comercial, publicitária. Mas conseqüentemente todos foram utilizando, até porque arte conceitual existe encima disso. Em termos da questão da fotografia como documento, registros das performances, etc. Na verdade, neste momento, nestas reuniões, esta troca de ideias foi formando esta linguagem toda.

CM - E estes cursos que o pessoal fala que o Plaza dava no IA? Ele apresentava coisas com fotografia também?

CD – Ele complementava...Ele...

CM – Era um laboratório de criação?

CD – Era um laboratório, era de criação. E ele se surpreendeu com o material que já estava sendo feito. Ele chegou no momento correto, certo. Ele preencheu uma lacuna que existia dentro do Instituto. Uma resistência muito grande de

uma parte dos professores e uma aceitação muito grande de outra parte. Mas no geral teve uma resistência complicada assim... Na verdade ele veio coordenar ideias que já existia, só que ele não sabia que existiam. Ele se surpreendeu em ver que existia uma produção já acontecendo, simultaneamente a Europa e Estados Unidos, sei lá... A presença dele dirigiu tudo isso, ele concatenou isso.

CM – Aquela obra Triacantho, participas dela não?

CD – Sim!

CM - Ela é anterior ou posterior a esse processo?

CD – Ela é posterior ao curso [de Julio Plaza] que foi em 1972. Mas é anterior ao Nervo Óptico.

CM – Foi uma obra premiada no Salão de Artes Visuais da UFRGS?

CD – Foi premiada no Salão de Artes Visuais. Ficou subterrânea durante muito tempo nos porões do Instituto, teve que ser recuperada.

CM – Porque ela tem fotografia e tem desenho também.

CD – Fotografia e desenho, exatamente.

CM – Tem uma lógica meio de performance e de outras coisas juntas? Onde a fotografia registra e tal...

CD – Sim, exatamente. Acho que é uma situação bastante completa, porque é uma performance, privado obviamente, tem o documento fotográfico sem interferência, uma ampliação com a leitura de um detalhe. E mais um detalhe, um rebaixamento químico, que é todo um processo químico. Um rebaixamento total e uma determinada área com a interferência do desenho. Ele constrói um detalhe pelo desenho. Tem uma característica interessante que é o formato, que é um trabalho com um conjunto de seis imagens. Acho que uma característica



interessante também pelo tamanho das fotos. Nesta época era uma coisa mais complicada isso.

CM – Quem é que ampliou? Vocês mandaram ampliar?

CD – Eu ampliei, tudo no meu laboratório.

CM – Não era uma coisa nada fácil de fazer.

CD – Era uma coisa um tanto que perigosa, apesar de estar trabalhando profissionalmente com isso, tecnicamente era uma coisa difícil. E também uma coisa dispendiosa dentro desse período. Embora o que sustentasse isso fosse exatamente a fotografia comercial. Então, a coisa equilibrava bem. Acho que é um momento importante da produção fotográfica, principalmente pela questão do coletivo também. Pois, são quatro pessoas: o Paschetti, a Mara, a Fernanda e eu. E não está vinculado às atividades do grupo Nervo Óptico. Que nunca foi grupo também.

CM – Sim...

CD – O Nervo Óptico é só uma publicação.

CM – E essa série? Como é que surgiu o interesse. Porque também é um contexto de Porto Alegre específico. É que tem cenas urbanas e cenas rurais...paisagens de campo, de mar...

CD – Eram subtítulos. São diversas paisagens. É uma leitura sobre a paisagem, tanto urbana quanto natural. Mas a questão é essa... A arte conceitual lá naquele exercício sempre tratou dessa coisa de urbano, ocupação do espaço, questão geográfica, a própria paisagem. As pessoas que estavam atuando tinham interesse na paisagem com outra leitura, não só com o interesse convencional. Para mim particularmente em relação à paisagem, nunca quis fazer a paisagem por si. Sempre quis ter um aprofundamento sobre a paisagem, uma maneira de traduzir essa paisagem com um conceito evidente ou implícito. Então, esta

intenção de transformação da paisagem, ela... Na verdade eu não tenho como dizer qual o processo que prevaleceu aqui...foi uma experiência...

CM – Mas elas foram sendo feitas ao longo de um ano...

CD – Foram feitas numa tirada, concentrada...

CM – Uma semana, duas semanas...?

CD – Não lembro bem, mas na verdade, ela foi um trabalho realizado para a Exposição Eucatexpo. Quando se decidiu fazer. Foi uma exposição excelente na verdade. Um espaço excelente na época.

CM – E onde é que foi a exposição?

CD – A Eucatexto era na Rua Independência [em Porto Alegre, bairro Independência] em frente ao Hospital Beneficência Portuguesa. Hoje eu não sei o que tem ali, acho que é uma galeria, uma loja envidraçada.

CM – Talvez fosse onde hoje é a Livraria Independência.

CD – É isso que eu não lembrava, é exatamente onde tem hoje a Livraria.

CM – E foi uma exposição grande?

CD – Foi grande e foi uma boa exposição, já do Nervo Óptico. Mas esse processo para chegar nisso foi...

CM – Foi um trabalho concebido para essa exposição?

CD – Sim, foi para a exposição. Acho que em um mês, dois meses. Realmente não me lembro. Foi uma puxada só. Não foi um trabalho de grandes projeções.

CM – Em que câmera foi feita essas fotografias?

CD – Foi uma 6x7 cm, de formato médio em filme, uma Pentax 6 por 7. E as cópias também, todas ampliadas em laboratório.

CM – Feitas com tripé?

CD – Não, na mão. Porque eram cenas, talvez, eu não lembro se, esta do mar que foi a primeira, para variar foi em Cidreira [Praia do Litoral Norte do RS]. Cidreira é o maior estúdio do mundo, eu dizia isso. Talvez essa tenha sido com o tripé, porque é um amanhecer. Todas, a maior parte... Aqui também é um entardecer numa rua de Cidreira. Então, mas normalmente era na mão. Acho que eu tinha uma mão bem firme.

CM – Ah, isso é importante! Para a fotografia isso é importante! [Risos]. E essas aqui, eu vi assim, uma pergunta que eu gostaria de fazer. Aqui nessa descrição dessa fotografia, que foi um cartazete de 1977 do Nervo Óptico, tem uma descrição aqui nos comentários críticos que diz que tem uma intervenção.

CD – Não.

CM – Não tem intervenção?

CD – Intervenção de cena, não.

CM – Não, porque fala destas estacas aqui...

CD – Estas estacas eram a marcação. Era a Avenida Beira-Rio ali. No fundo nós temos lá a construção ainda do Centro Administrativo. Eles estavam abrindo a avenida, isso aqui é uma marcação da própria avenida. Onde era a divisão entre as duas pistas. Não tem nenhuma cena aqui. Tem esse marcador aqui, mas isso estava lá, já existia. Claro que ele foi visualizado, mas não foi colocado.

CM - Porque eu observei que aqui também tem, então tem uma coisa que organiza a composição da obra. Aqui também tem, não sei se são postes. Nessas cenas urbanas tem elementos que dão ritmo e que organizam a composição.

CD – Sim, tem sempre um elemento que aproxima, mas na verdade não... Nada foi... Essas...Tem a procura desse elemento, mas nesse caso aqui da imagem que foi publicada no Nervo [cartazete nov. 1977] parece que foi uma interferência na

cena, interferência dentro do estúdio depois. O que eu chamo de trazer a paisagem para dentro do estúdio. Que de alguma maneira está acontecendo agora, só para ter uma ligação com o que eu estou fazendo atualmente, que não é essa sobreposição da mesma imagem, mas a sobreposição do mesmo assunto. Que é outra coisa, mas esta dentro dessa...[proposta/questão] que está sempre norteando o meu trabalho. Alguma coisa sobre alguma coisa. Sabe-se lá o que que é, mas...

CM – Uma imagem...

CD – Sim...um outro elemento... Areia sobre uma cena de areia, coisas dessa...

CM – Sim, sim... Mas Porto Alegre estava mudando naquele momento, então tem essas cenas urbanas e tem o rural. Um pouco foi uma lógica assim de traduzir uma experiência coletiva, certo conceito de uma experiência coletiva do rural para o urbano na nossa trajetória do Rio Grande do Sul? Tinha alguma coisa haver com isso ou não?

CD – Não, não tem nenhuma preocupação direta, mas tem um pouco dessa invasão da cidade de desenvolvendo. E tem esse descuido com o desenvolvimento, não existe uma... O trabalho em si, tem a preocupação de explorar a linguagem. O trabalho fala sobre fotografia. É a fotografia falando dela mesma. Mas é claro que tem uma extensão, tinha uma preocupação de documentar um certo desenvolvimento e estas ocupações do espaço, que afinal são um risco. A gente sabe que no final vai tudo para o brejo mesmo...

CM – E essa exploração das nuvens? É algo intencional, pois a gente sabe que as nuvens tem uma história longa na história da fotografia. Tem Le Gray no século XIX, tem Stiglitz.

CD – Sim, porque são os elementos que transformam tudo. Mas depende, porque tu nessa cena aqui do rioque tem esse desenho que é minimalista, que não tem céu, quer dizer não tem nuvem e algumas cenas dessas foram escolhidas entre

outras imagens que não tivessem nuvens. Até para ter uma visão clara das zonas, a linha do horizonte. Eu nem lembro mais quais os motivos. Essa aqui, principalmente, eu me lembro bem porque tem essa mancha escura, essa coisa completa com pouco detalhe, me interessou muito, é uma das imagens que eu mais gosto porque ela tem uma simplicidade de elementos e remete muito a história do desenho.

CM – Remete ao desenho mesmo. Agora falando ficou claro para mim essa relação.

CD – Porque está é uma relação que eu persigo sempre, que todas tenham alguma relação. As urbanas têm um pouco menos. Mas essa principalmente, está diretamente ligada ao desenho. Então, por isso, a escolha de não ter elementos que tirassem essa atenção. No caso dessas do mar e da rua aqui, a preocupação foi essa, contribuir com muito mais leitura.

CM – De uma certa forma tem essa ideia de estrada, de abertura de horizonte?

CD – De grandes espaços, sem dúvida. E tem umas outras que são, porque estas daqui foram as originais dessa exposição. Não estão aqui duas verticais, que é essa e mais umas duas outras dessa mesma sequência que são verticais. Até porque na exposição ela não contava com esse conjunto todo.

CM – Cinco mais duas são sete?

CD – São sete, mas depois acrescentou mais, acho que originalmente foram onze. Depois, eu refiz algumas que não foram copiadas. Inclusive tem agora na série tem mais duas que, não acho que é com essas duas que formam onze, que foram imagens da época que eu não tinha copiado. Eu copiei para a [Galeria] Bolsa de Arte, tem duas novas grandes, os originais são 60 x 80 cm e atualmente eu estou fazendo uma série de dois metros. Essas exposições do Nervo Óptico já contam com uma grandona que foi vendida pela Bolsa. E é uma história que dá vontade de fazer de novo. Eu acho uma grande curtição isso sabe. Principalmente por

causa do processo. O que me interessa muito é o processo, como fazer, que é extremamente simples.

CM – Pois é, ele dialoga com a questão da linguagem da fotografia. A questão da reprodutibilidade, das várias camadas de imagem. E também como uma coisa que era da época, pois teve uma exposição nos Estados Unidos que era New Topographics. Essa ideia de novas topografias e mudanças no espaço. E tem aqueles experimentos dos fotógrafos americanos de fotografar os postos de gasolina, os subúrbios da cidade, e um pouco de investigação sobre o território.

CD – Exatamente, era o que fazia a Arte Conceitual, que funcionava nisso, foi se estendendo. Aqui os exercícios que se fez nesse período de curso era exatamente isso, essa exploração, essa demarcação de territórios.

CM – E essa esta história da Kombi, vocês do nervo Óptico se reuniram e fizeram um trajeto?

CD – Sim, Porto Alegre-Taquara-São Francisco. Aqui que está a questão. Como o trabalho é coletivo era coletivo do Nervo Óptico, a gente fez duas coisas coletivas: o filme em Taquara e o próprio Nervo Óptico. O Nervo Óptico é fruto dessa reunião. Então, estes são os nossos dois trabalhos coletivos. Fora isso, o trabalho seguiu individualmente, mas nessas reuniões. A gente chegava lá com uma ideia qualquer, fotografava um fotografava o outro, mas eram trabalhos individuais independente de serem discutidos coletivamente e influenciados coletivamente. E essa questão de Taquara, o filme, foi exatamente nessa intensão de mostrar essas variações que acontecem saindo de um centro urbano. Embora, a gente não registre Porto Alegre nesse filme, pois ele já começa na periferia, mostra estas modificações nesses personagens existentes na beira de uma estrada. Um cara que vende galinha, um carroceiro, pessoas que moravam numa residência, que a gente chegava e a gente escolhia por algum motivo, e pedia para mostrar o elemento que fosse importante para a vida daquela pessoa. E as coisas que vinham eram interessantíssimas. Era uma calça, uma roupa que

tinham ganho não sei de quem, uma santinha...Então, dá para ter uma ideia do que rola no imaginário dessas pessoas e quais são as suas importâncias, etc. E isso foi da periferia de Porto Alegre na saída para Taquara até São Francisco. A gente não chegou a São Francisco, mas um pouco acima de Taquara. Era filmado e fotografado. Tanto que a montagem final tem essas duas linguagens, tem as sequências filmadas e inserções de fotografia. A trilha foi perdida. Aliás, por que a gente fez essa trilha em cassete e eu passei para um rolo para ficar. Eu tenho aqui umas trinta fitas com quatro horas de duração de cada lado, daqueles rolos grandes, mas eu nunca mais achei isso. Numa época eu deixei a fita rolando de dia trabalhando, aquela coisa, mas ainda não consegui localizar. Eu parei também.

CM – Mais as fotografias existem?

CD – As fotografias sim, elas existem, e os negativos. Quem trabalhava também fotografando era a Mara, a Vera também fazia algumas fotos. A Vera [Chaves Barcelos] começou a entrar mais na fotografia, mas sempre trabalhou. O Asp não fazia fotografia, pouca coisa. O Telmo utilizava, mas não fotografava. Era mais ou menos essa distribuição dentro do grupo. E o filme ficou muito conceitual pelo fato de não ter som. Eu espero ainda achar isso [a trilha sonora], pois ela vai preencher uma lacuna importante dentro do filme. E nós atualmente...

CM – Mas tem cópia do filme?

CD – Tem! Nós temos uma cópia...Tem os circuitos... Já ouviu falar nos circuitos... é um projeto do Guto. Depois eu te mostro isso. Ele está fazendo uma revisão da filmografia de artistas. Ele incluiu alguns filmes meus em Super-8 e do Paschetti. O Paschetti não sei se está nessa, a Vera Barcellos e o Nervo Óptico do filme de Taquara. Aí ele fez uma publicação de 24 DVDs com os filmes de muita gente. Uma maletinha com 24 DVDs com diversas histórias dessas. Tem uma menção desse filme nesse documentário que foi feito pela cadeia ... [Inaudível]. E novamente estão fazendo uma versão desse filme sobre o Nervo

Óptico que vai constar o que não tem no filme, que é a abertura ou os créditos que foram feitos em estúdio que a gente fotografou e filmou sobre uma mesa papéis transparentes nos quais a gente ia escrevendo o nome dos participantes e esse papel voava... Isso aí ficou perdido durante um tempo e atualmente a Luize Malmaceda, não sei se tu conheces, que é uma gaúcha que trabalha no Instituto Tomie Otakhe de São Paulo e que está fazendo um mestrado ou doutorado sobre cinema de artista também. Filme de artista, não cinema, mas focado no Rio Grande do Sul. Então, ela passou alguns outros filmes que eu tinha ela passou para DVD etc. Essa abertura agora também já está integrada no DVD e provavelmente a gente vai integrar alguma outra cópia ao filme original. Então, aos poucos a gente vai recompor a ideia do filme inicial. As gravações são interessantes porque tem o depoimento das pessoas que a gente fotografou e porque que aquilo era importante. Um cara com uma venda de galinhas na avenida, na beira da estrada, escolheu uma e disse por que aquela galinha era o xodó dele. Era uma coisa interessante. Assim como uma senhora explicando porque a Santinha era a melhor coisa que ela tinha na casa. Então tinha toda uma história que justifica essas imagens e essas aproximações com as pessoas.

CM – Muito bacana!

CD – Vamos ver o que rola pela frente!

CM – Então a série foi exposta várias vezes. Em 1977 foi a primeira vez que ela foi apresentada? E essa aqui é de 2007?

CD - Depois, ela só surgiu em 2007. Trinta anos depois.

CM – Depois, ela foi exposta na Argentina também no ano passado. Na Rússia, pois eu vi uma referência na internet...

CD – Foi uma leitura de portfolio. Algo que existe na fotografia, mas que não existem em artes visuais. E numa apresentação do PoaFestFoto ela foi incluída no meu portfolio, pois é um dos meus principais trabalhos. A Irina, que é Diretora



Artística da Foto Visa – que é um evento semelhante ao FestFoto e que acontece em Krasnodah – eu fui convidado por ela. Parte bancado por eles, por que não dava para ir mesmo. Começou a ter uma extensão muito grande depois disso.

CM – E lá foi exposta toda a série?

CD – Foi toda a série, todas as nove. Tenho até que conferir se foram nove ou onze. A partir da Exposição “Anos 70 – A arte como questão” é que veio a tona isso aí. É o tipo da coisa, fazer isso no Rio Grande do Sul o cara está fadado né! Ficar em banho-maria, porque hoje obviamente nós temos outra situação. Pois, a 40 anos atrás tinha fotógrafo dizendo que isso não era fotografia. Que eu também concordo, isso aqui está dentro de uma situação de artes visuais. Mas hoje não existe mais esse afastamento, pelo menos eu acredito nisso. Embora, eu ainda me considere mais artista que fotógrafo nesse sentido aqui. Mesmo que eu não tinha muita preocupação num determinado período sobre a questão do acabamento fotográfico. Muitos trabalhos de outras séries que apresentavam algum defeito, alguma questão em termos de linguagem fotográfica para mim não tinha a menor importância. E eu achava ainda que contribuía para esse tipo de ideia. Uma fine art para alguns tipos de situação não faria sentido nenhum. E acho ainda que isso não tem. É claro que essa série aqui eu tenho um cuidado muito grande hoje para fazer a cópia. E funciona muito bem com uma cópia bem resolvida com todas as características fotográficas impecáveis. Essa é uma das poucas que vale a pena fazer nesse sentido. Embora tudo tenha se modificado, até a minha percepção sobre isso. Dificilmente eu vou fazer um trabalho entre aspas “com a mesma desatenção” com esse tipo de resultado.

CM – Perfeito! Acho que nós tivemos uma boa conversa. Gostaria muito de te agradecer Dariano, pela atenção e pelo tempo. Em outras oportunidades nós vamos continuar conversando sobre questões a medida que se desenvolver a investigação. Muito obrigado!