

Implicações da fotografia contemporânea brasileira a partir do Coletivo Garapa

Implicaciones de la fotografía contemporánea brasileña de la Garapa

Implications of Brazilian's contemporary photography from «Coletivo Garapa»

Ana RITA VIDICA

Universidade Federal de Goiás (UFG, Brasil)
anavidica@gmail.com

Lara SATLER

Universidade Federal de Goiás (UFG, Brasil)
satlerlara@gmail.com

RESUMO: O texto se propõe a refletir sobre a prática fotográfica brasileira que rompe com a especificidade da fotografia, se hibridizando com outras linguagens artísticas, a partir da leitura da obra «Correspondências» (2013) do Coletivo Garapa em diálogo com o contexto da fotografia contemporânea esboçada pelo curador Eder Chiodetto na exposição «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). Parte-se da discussão da fotografia contemporânea brasileira e a relação com o coletivismo no País, a fim de contextualizar a Garapa como participante de um fazer artístico coletivo para, posteriormente compreender como este modo de produção reverbera, de forma específica, em uma de suas obras.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea; hibridização; coletivismo; Garapa.

RESUMEN: El texto propone reflexionar sobre la práctica fotográfica brasileña que rompe con la especificidad de la fotografía, hibridizada con otras lenguajes artísticas, desde la lectura de la obra «Correspondências» (2013) del Coletivo Garapa en diálogo con el contexto de la fotografía contemporánea esbozado por el curador Eder Chiodetto en la exposición «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). El texto se inicia con la discusión de la fotografía contemporánea y la relación de Brasil con el colectivismo con el fin de contextualizar el Garapa como participante en una creación artística colectiva para entender entonces cómo este método de producción repercute, en concreto, en una de sus obras.

Palabras clave: Fotografía contemporánea; hibridación; colectivismo; garapa.

ABSTRACT: The text proposes to reflect on the Brazilian photographic practice that breaks with the specificity of photography, hybridizing with other artistic languages, from the lecture of the artwork «Correspondências» (2013) of the Coletivo Garapa in dialogue with the context of contemporary photography outlined by the curator Eder Chiodetto in the exhibition «Geração 00: a nova fotografia brasileira» (2011). It begins with the discussion of contemporary Brazilian photography and the relationship with collectivism in the country, in order to contextualize Garapa as a participant in a collective artistic work, and then to understand how this mode of production reverberates, specifically, in one of its artistic works.

Keywords: Contemporary photography; hybridization; collectivism; garapa.

FUNDADA EM 2008 por três jornalistas e fotógrafos, posteriormente tendo articulado um quarto integrante, a Garapa, de acordo com o seu site oficial, ainda possui «uma extensa rede de parceiros e colaboradores» e apresenta como objetivo

pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação. Trabalhamos em parceria com nossos clientes, e desenvolvemos um constante trabalho de pesquisa autoral, sempre explorando as potencialidades de cada projeto, tanto na construção das narrativas quanto nos modos de produção e de distribuição. Desenvolvemos projetos para ambientes distintos: vamos da fotografia estática à interação multiplataforma, do vídeo à instalação *site specific*. Produzimos e dirigimos filmes institucionais, publicitários e documentários; desenvolvemos plataformas multimídia, ensaios fotográficos e exposições (Garapa, 2013f).

A proposta artística do Coletivo Garapa coaduna com a perspectiva de Eder Chiodetto¹ ao organizar a exposição «Geração 00: a nova fotografia brasileira», realizada de 16 de abril a 12 de junho de 2011, no Sesc Belenzinho, em São Paulo (São Paulo, Brasil), com o objetivo de mapear as linhas de força da fotografia brasileira contemporânea² da primeira década do século XXI, a partir de obras realizadas de 2001 a 2010.

A identificação dessas «linhas de força» culminou na divisão em dois blocos «Limites, Metalinguagem» e «Documental Imaginário», promovendo uma divisão fluida que dá conta da pluralidade da produção fotográfica atual no país. E, com isso, a

¹ Eder Chiodetto (São Paulo, 1965) é mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Atuou como repórter-fotográfico (1991-1995), editor (1995-2004) e crítico de fotografia (1996-2010) no *Jornal Folha de S. Paulo*. Hoje, reúne as funções de jornalista, professor, curador e pesquisador de fotografia. Como curador independente realizou, desde 2004, mais de 60 exposições no Brasil e no exterior. Ele é curador do Clube de Colecionadores de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 2006. Recuperado de [ederchiodetto.com.br]. Consultado [20/10/2014].

² Questão levantada por Ronaldo Entler no texto «A construção de uma geração», publicado em 10/04/2011 na Revista eletrônica *Icônica*, recuperado de [http://iconica.com.br/site/a-construcao-de-umageracao/]. Consultado [08/05/2015].

curadoria, segundo Ronaldo Entler (2011)³, aponta as potencialidades da fotografia contemporânea e não uma definição precisa e fechada.

A proposta, de acordo com Chiodetto (2013), vai na direção de pensar o Brasil como um microcosmo que aconteceu e vem acontecendo em escala mundial. Essa relação é perceptível ao olhar a produção fotográfica como participante da arte contemporânea no âmbito internacional, cujas características são apontadas por Charlotte Cotton (2010).

Elas se fundam na criação de estratégias para a produção imagética, na fusão de fato e ficção, na realização de performances e eventos especialmente para a câmera, na produção de uma fotografia «construída» ou «encenada», no registro fotográfico do cotidiano «invisível» apresentados de maneira banal, sem dramaticidade, na reatuação de eventos ligados à vida do artista, na releitura de imagens pré-existentes, no retorno à técnicas tradicionais.

Estas características denotam um movimento constante entre realidade e ficção, sendo o próprio fundamento da obra de alguns artistas, colocando de outra maneira o modo como fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte, sendo como expõe Cotton (2010, p. 22) «o legado imaginativamente usado por alguns profissionais contemporâneos».

Assim, a referida autora apresenta a situação da fotografia de arte hoje, a partir de obras internacionais que usam a linguagem fotográfica, e não como ou o motivo da chegada neste atual estágio. Com essa mesma intenção, o curador Eder Chiodetto selecionou os 52 artistas e coletivos, como a Garapa, que segundo Rubens Fernandes Júnior (2011)⁴ «representam as diferentes possibilidades do fazer fotográfico contemporâneo».

A partir dessa diretriz apontada por Fernandes Júnior ao pensar sobre a seleção de Chiodetto, propõe-se refletir como a prática fotográfica no coletivo brasileiro Garapa hibridiza a especificidade da fotografia? No projeto Correspondências, recortado para esta análise, a Garapa se apresenta como coletivo tomando como referência o fenômeno do coletivismo artístico contemporâneo. Neste sentido, objetiva-se investigar

³ Trecho escrito por Rubens Fernandes Júnior no texto «Geração 00» publicada em 09/05/2011, na Revista eletrônica Icônica, recuperado de [<http://iconica.com.br/site/geracao-00/>]. Consultado [08/05/2015].

⁴ A representação desta fotografia brasileira contemporânea se deu a partir da seleção de 52 artistas e coletivos, oriundos de todas as regiões do Brasil. São eles: Alexandre Sequeira, Anderson Schneider, Bárbara Wagner, Breno Rotatori, Bruno Faria, Caio Reisewitz, Carlos Dadoorian, Cia de Foto, Cinthia Marcelle, Claudia Andujar, Cris Bierrenbach, Daniel Malva, Denise Gadelha, Ding Musa, Feco Hamburger, Felipe Cama, Foto Repórter, Galeria Experiência, Garapa, Gisela Mota e Leandro Lima, Giselle Beiguelman, Guilherme Maranhão, Gustavo Pellizzon, Guy Veloso, Helga Stein, Jéssica Mangaba, João Castilho, João Wainer, Jonathas de Andrade, Leonardo Costa Braga, Lia Chaia, Lucas Simões, Marie Ange Bordas, Matheus Rocha Pitta, Milla Jung, Odiros Mlászho, Patricia Gouvêa, Pedro David, Pedro Motta, Rafael Assef, Raquel Brust, Roberta Dabdab, Rodrigo Albert, Rodrigo Braga, Rodrigo Torres, Rodrigo Zeferino, Sofia Borges, Thiago Rocha Pitta, Tom Lisboa, Tony Camargo, Tuca Vieira, Wagner Oliveira / Fonte: Chiodetto, 2013.

as implicações no modo de se constituir como coletivo para a prática fotográfica da Garapa. Como hipótese, tem-se que a prática fotográfica híbrida da Garapa reflete a opção de se autofirmar como coletivo.

As abordagens metodológicas para esta reflexão são pesquisa bibliográfica (Stumpf, 2005) e entrevista em profundidade, tipo semi-aberta, com participantes do projeto (Duarte, 2005). Além disso, foram analisados o projeto, os materiais de divulgação (cartaz, programa das oficinas, nota de imprensa) e as redes sociais criadas para o seu desenvolvimento, todos inclusos como fontes.

Assim, distribui-se a discussão em dois itens, no primeiro, apresenta-se o contexto o estado da fotografia e o fenômeno do coletivismo artístico no Brasil e suas influências internacionais. No segundo, observa-se aspectos da hibridização fotográfica a partir da experimentação coletiva da Garapa, no projeto Correspondências.

1. A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E AS INFLUÊNCIAS DO COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL

A exposição «Geração 00: a nova fotografia brasileira» se insere nesse contexto de renovação dos efeitos da fotografia, a partir dos seus diferentes formatos, hibridizações de linguagens e mídias. Portanto, propõe apresentar os artistas brasileiros que estão produzindo nesta perspectiva, através do recorte temporal de 2001 a 2010, a primeira década do século XXI, após a entrada da fotografia no domínio institucional da arte, no século XX.

O nome «Geração 00» vincula-se ao período, 2001 a 2010. Os dois anos têm dois zeros, que remetem à linguagem binária e digital, usada como código para troca de informações entre os computadores, sendo, com isso a gênese da fotografia digital, suscitando repensar a «caixa preta»⁵.

Nessa perspectiva temporal e de advento da tecnologia digital, Sardenberg comenta que a entrada da câmera digital provocou uma «revolução, social, cultural e artística» (2013, p. 348). E acrescenta que, esta revolução «é a da ruptura do lugar da fotografia com a ordem vigente até então, tanto na produção quanto na distribuição da imagem».

Na exposição citada, essa ruptura se dá, principalmente, na possibilidade de provocar o erro do equipamento, na fusão dos limites entre linguagens com a fotografia, gerando um deslocamento constante entre realidade e ficção, uma vez que a imagem digital já não compartilha as funções essenciais da fotografia, ligadas à autenticação da experiência, como expõe Fontcuberta (2012, p. 65), mas recria uma ficção que, inclusive pode ser tomada como autêntica ao espectador desatento. Rouillé (2009,

⁵ Expressão utilizada pelo teórico Vilém Flusser na obra «Filosofia da Caixa Preta», sendo caixa preta a câmera fotográfica.

pp. 20-21) coloca que o analógico é preso a uma essência documental e o digital ao fictício.

Embora Rouillé coloque essa separação e classificação do analógico e digital, a proposta é pensar uma mistura entre ambos e é o que traz uma dimensão de dúvida sobre a obra, sobre a realidade, um borramento de fronteiras.

É nessa perspectiva que os artistas atuam e, assim «passa essa geração de artistas provocar o erro, traindo o programa elaborado pelos engenheiros, é uma forma de libertação, como já preconizava o teórico Vilém Flusser» (Chiodetto, 2013, p. 101).

Ainda segundo Chiodetto, a proposta desta geração é «mesclar e confundir os limites entre linguagens como a fotografia, o cinema e a escultura» e portanto, «adentra o novo século desacomodando classificações, derrubando tabus e transgredindo zonas de conforto entre as linguagens» (Chiodetto, 2013, p. 108).

A obra «Mulheres centrais» do Coletivo Garapa, apresentada na referida exposição, é constituída dessa mistura entre fotografia, vídeo e texto. Os textos, decorrentes das falas das mulheres sobre amor e ódio, vida e trabalho na relação com a região central da cidade de São Paulo, se mesclam às imagens estáticas e em movimento, culminando em «tensões entre linguagens e nos leva a perceber cada personagem em sua integridade» (Chiodetto, 2013, p. 174).

Nessa obra, é possível pensar em uma fotografia «concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional». Desse modo, a seleção feita por Chiodetto possibilita expandir à especificidade da fotografia, uma vez que os fotógrafos não são vistos por esta denominação, mas como «artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos» (Chiarelli, 2002, p. 115).

Com isso, a reflexão sobre a fotografia, na contemporaneidade, ganha potência pelo fato de ser também «escultura, vídeo, instalação, performance, cinema, pintura ou tudo isso misturado» (Melo, 2013, p. 368). Logo, é impossível pensar a fotografia contemporânea a partir de uma pureza visual, ou seja, um campo de visualidade completamente isolado de outras áreas e absolutamente auto-suficiente.

No final dos anos 1970 e 1980, segundo Poivert (2010, p. 40) com a teorização sobre os limites convencionais da prática fotográfica, o que ele chama de «regime de historicidade de herança», a fotografia passa a ser pensada como ato, índice e não só como ícone. Com o digital, segundo Santos (2013, p. 38) a fotografia salta do patamar de índice ao de código passível de sofrer múltiplas manipulações.

Assim, o experimental se funda na interrogação sobre o próprio fazer fotográfico, condição que abre ao diálogo com outras linguagens, dando um caráter interdisciplinar que coloca em questão a experiência do visual, restaurando-a, como se houvesse uma espécie de «invisibilidade do olho» (Cauquelin, 2008, p. 88) e a ativação de outros órgãos.

Nesse sentido, pelo fato da fotografia se utilizar de outros meios e modalidades artísticas e ativar outros sentidos, há a geração, portanto, de uma incongruência conceitual, para Mitchell (p. 167, 2009) no que tange à fotografia como uma mídia visual, baseada no fundamento do oclocentrismo. Em contrapartida a esta predominância do visual, Mitchell admite que todas as mídias são mistas.

Diante desta impossibilidade de pureza, tanto da fotografia, quanto da arte contemporânea, como um todo, Rosalind Krauss conceitua a arte na contemporaneidade como um «campo ampliado» (1998), a arte como um campo de limites móveis. Isto porque a prática do artista não está mais na noção pré-moderna dos «gêneros artísticos», nem nas particularidades dos diversos meios empregados. Segundo ela (1998, p. 110) «...o campo ampliado constrói um espaço amplo de movimentação para o artista, enfatizando uma intervenção direta da arte no campo social e cultural».

a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos – podem ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para um determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão (Krauss, 1998, p. 110).

A história recente dos meios visuais nos mostra, portanto, a existência de «uma trama de assimilações, de contágios e de confrontações recíprocas entre as diferentes formas, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e autonomia» (Fatorelli, 2013, p. 20). Na arte contemporânea, diferente da produção moderna, que se inscreve em uma dialética de oposições excludentes, «prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possam demarcar campos antagonísticos ou determinações hierárquicas» (Fatorelli, 2013, p. 84). Para Rouillé (2009, p. 340) isso significa «o fim do reinado do 'ou' e o advento de uma nova época: a do 'e'». Desse modo, estabelece-se a falência das antigas oposições e expulsões em benefício da unidade dos contrários.

Disso resulta uma impureza disciplinar dos meios artísticos, uma vez que a criação dos objetos de arte resulta do intercruzamento de diversas categorias e meios de expressão. Assim, se delineiam «novas conexões características do hibridismo segundo o qual se descreve a arte hoje» (Melo, 2013, p. 363).

O autor/curador Eder Chiodetto coloca também que as discussões sobre manipulação, veracidade e banalização levaram à reflexões sobre a fotografia possibilitando mudanças no campo experimental, artístico e documental, «tornando tênue o limite entre esses campos» (2013, p. 11), o real e o ficcional.

Percebe-se, então que a imagem fotográfica contemporânea não é somente um documento verossímil, como pensada desde o século XIX, a partir da sua invenção, mas uma construção ideológica e subjetiva, por isso o estabelecimento de um trânsito entre realidade e ficção. Desse modo, mesmo a fotografia vista como documento verossímil é preche de ficções.

Nessa perspectiva de reinvenção do documental como experimental e ficcional, dilui-se a distinção entre fotojornalismo e fotografia artística. Por isso, como aponta Ronaldo Entler (2011)⁶ a produção da geração 00 pode ser feita «sem a necessidade de uma bandeira, sem a eleição de um inimigo, sem rituais de auto-afirmação», fruto das conquistas das gerações anteriores.

Há, portanto, uma desestabilização das fronteiras entre arte e documento, no sentido de contrapor esses dois campos, uma vez que os artistas livram a fotografia de suas sujeições funcionais, liberando-as das coerções da transparência documental ou, como expõe Rouillé «adotam essa transparência como uma característica artisticamente pertinente, ou por fim, eles a questionam» (2009, p. 339).

Assim, se estabelece um «modo singular de agregar conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência» (Fatorelli, 2013, p. 46). Nesse sentido, «as fotografias parecem persistentemente dotadas desse duplo desígnio de proporcionar um reconhecimento visual do mundo e, de modo simultâneo, animar um imaginário ficcional» (Fatorelli, 2013, p. 131). A fotografia contemporânea passa, então, a agir a partir de um duplo movimento, o de desvendar o caráter fictício de toda construção do real e de explicitamente simular a realidade.

Desse modo, os limites realidade e ficção se tornam borrados, esfacela-se, também, a problemática enfrentada no século XIX, devido à questão imposta à respeito da reprodutibilidade técnica, em que «ciência» e «arte» eram vistas como paradigmas epistemológicos contraditórios, embora essa questão seja discutível do ponto de vista prático (visual), como expõe Chiarelli (2002, p. 115), ao colocar lado-a-lado as fotografias documentais de Militão de Azevedo e a obra «Os trinta Valérios» de Valério Vieira, ambas do início do século XIX, no Brasil.

Contudo diante dessa separação «arte» e «ciência», pelo menos do ponto de vista do discurso, há um deslocamento da questão da reprodutibilidade técnica, uma vez que deixa de ser um problema à atestação da fotografia como arte, mas passa a compor o fazer artístico ou a própria estrutura da obra. Em consequência, há também um reposicionamento à respeito da questão da originalidade que, ao invés de um empecilho à atestação da fotografia como arte, se torna ato de sentido.

Essa geração, nomeada como «00», por Chiodetto, vai nessas direções do trançamento entre realidade e ficção, documento e arte, fotojornalismo e fotografia artística. Além de propor um adentrar no aparelho fotográfico permitindo descobertas sobre o fazer fotográfico, trazendo à tona novos caminhos à fotografia contemporânea em diálogo com o que acontece no âmbito internacional.

Além dessa possibilidade de expansão da fotografia, no que tange à linguagem, o seu fazer também é transformada ao se abrir à constituição em grupo e não por

⁶ Questão levantada por Ronaldo Entler no texto «A construção de uma geração», publicado em 10/04/2011 na Revista eletrônica Icônica, recuperado de [<http://iconica.com.br/site/a-construcao-de-umageracao/>]. Consultado [08/05/2015].

apenas um indivíduo, pela formação de coletivos, como no caso da Garapa. Crusco ao fazer uma retrospectiva sobre o debate público brasileiro em 2013 argumenta que os coletivos, «grupos de pessoas que se unem em prol de um objetivo comum, seja ele político, artístico ou puramente profissional» (2013, p. 94), se destacam.

Observa-se que o termo «ou» no trecho citado não corresponde ao contexto do coletivismo artístico brasileiro, uma vez que nele não há essa exclusão entre os objetivos. Os coletivos brasileiros, por reunirem artistas com uma diversidade de especialidades (fotografia, cinema, artes visuais, design, produção cultural, etc.) e uma gama considerável de perspectivas políticas e profissionais, podem compartilhar de objetivos: sejam eles políticos e artísticos, profissionais e artísticos, profissionais e políticos e artísticos etc.

Paim conceitua coletivos como «agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica» (2012, p. 7). Nota-se que alguns termos derivam do conceito de coletivo e são utilizados com recorrência por grupos que se autodenominam coletivos tais como: horizontalidade das relações, trabalho coletivo, ambiente compartilhado, autogestão, descentralização das decisões, flexibilidade, mobilidade, nomadismo.

Segundo Hollanda (2013) a atuação dos coletivos artísticos apresenta-se como um segmento surpreendente no campo da produção cultural contemporânea brasileira. Argumenta que no país surge no final dos anos 1990 e tem como foco de intervenção no espaço urbano. Tem como referência o modo de se organizar de grupos e cooperativas de 1970 quando afirma que os coletivos contemporâneos se diferenciam deles por serem «estruturalmente nômades», por se unirem «*apenas* em função de projetos *tópicos*» e por se caracterizarem «pela reunião em torno de ações concretas e imediatas, rejeitando a idéia de projetos a longo e médio prazos» (Hollanda, 2013, p. 3, grifos das autoras).

A distinção entre os coletivos contemporâneos e as cooperativas dos anos 1970 reside em uma recusa dos primeiros em assumir, por exemplo, a fotografia como instrumento a serviço de uma opção política. Além disso, nega-se que a especialidade de um projeto em coletivo, a exemplo da técnica fotográfica, esteja submetida aos princípios políticos do grupo. Neste sentido, o fenômeno do coletivismo artístico brasileiro difere das ambições das cooperativas dos anos 70. Diante do exposto, questiona-se: em que termos?

Para responder a questão, recorre-se à reflexão de Stimson e Sholette os quais argumentam que a coletivização na arte não é uma novidade, mas «é apenas o renascimento intenso, o ressurgimento dos fantasmas do passado, uma retomada de oportunidades e velhas batalhas» (2007, p. 3).

Paim (2009) exemplifica a discussão relembrando que agrupamentos de artistas não podem ser caracterizados como um fenômeno tipicamente contemporâneo, citando, como exemplo: Grupos Dadaístas, em Colônia, Berlim e Zurique, cujo marco

inicial data de 1916; *Group de Recherche d'Art Visuel* – GRAV, Paris, 1960/1968; Fluxus, Alemanha, 1962; *Art and Language*, Inglaterra e Estados Unidos, 1968; *Guerrilla Girls*, Nova York, Estados Unidos, 1985.

Mesquita (2008), que investiga uma produção coletiva com enfoque em arte ativista, coletiva e intervencionista, aprofunda a exemplificação ao argumentar que o coletivismo nestas artes inicia-se na metade do século XIX. Posteriormente, pode ser observado nas vanguardas artísticas européias, em manifestações do pós-guerra, de teatro de rua, de grupos militantes e vivências engajadas da Arte Conceitual de 1960 e 1970, bem como o ativismo cultural voltado à comunidade e aos movimentos sociais europeus, norte-americanos, argentinos e brasileiros. O autor relata a impossibilidade de listar em sua completude, mas observa que o coletivismo artístico do pós-guerra é expressivo também no Japão, Leste Europeu, México, Cuba, África do Sul, Oriente Médio e Rússia.

Neste sentido, Stimson e Sholette (2007) propõem uma periodização histórica que serviria para analisar os coletivos contemporâneos de acordo com suas diferentes ambições em relação ao coletivismo anterior à Segunda Guerra Mundial. Se nesta época as formas de voz coletivas falavam em nome de uma nação ou classe ou ainda da humanidade, os coletivos posteriores a ela renascem sob um diferente fetiche: a virada cultural.

A virada cultural é originária de um período de guerra não declarada oficialmente entre capitalismo e socialismo, ou seja, entre o fim da Segunda Guerra Mundial, 1945, e a queda do Muro de Berlim, representando o fim da Guerra Fria, 1989. Desde este período a cultura gradualmente adquire um peso político e reciprocamente a política assume um tom cultural. A virada cultural, neste sentido, é composta de contradições em que a luta dos direitos civis são representadas graficamente tanto nos *slogans* do Maio de 1968 e nas páginas da revista *Life* e, simultaneamente, há a emergência de uma Nova Esquerda renascendo da contracultura.

A título de comparação, entre 1945 e 1989, modos coletivos de trabalho e associações artísticas sofriam rotineiras denúncias e represálias diretas ou indiretas de campanhas anticomunistas e pressões conservadoras, como ocorreu com *The Artists League* e *Artists Equity*. Também nas ficções cinematográficas hollywoodianas do período o pânico era expresso através de narrativas conspiratórias, infiltrações comunistas e invasões alienígenas. Por exemplo, para Seed (1999) a Guerra Fria foi uma metáfora.

Ao examinar discursos de políticos norte-americanos, argumenta que a percepção deles sobre a Guerra Fria era estruturada por meio de metáforas como a que associou a União Soviética a predadores perigosos. Muitas destas metáforas tornaram-se narrativas cinematográficas. Por exemplo, no filme *Them!* (Gordon Douglas, 1954), traduzido como «O mundo em perigo», há dupla metáfora, formigas como monstros e formigas como pessoas. Ela foi utilizada para dramatizar o medo de um imprevisível ataque Comunista por meio de armas químicas e radioatividade.

Mas se especialmente nos Estados Unidos foi levantado uma bandeira de perseguição contra o coletivismo artístico, também lá ele reemergiu da cultura, marcado pelo compartilhar das experiências, pelo desejo de falar em uma voz coletiva, possibilitando rupturas ao dar lugar a questionamentos sobre cristalizadas narrativas sociais.

Portanto, Stimson e Sholette (2007) argumentam que sob a égide de uma virada cultural, o coletivismo artístico após a Segunda Guerra Mundial raramente interessa-se por uma unidade como a singularidade de vanguarda, pois sua aspiração é, ao invés de lutar contra a inevitável heterogeneidade, abarcá-la. Assim, esse coletivismo está organizado em redes de grupos artísticos informais, que com independência política e ativista se volta para o mercado do espetáculo, tentando usar sua rede de significação e distribuição para intervir no mundo da cultura de massa.

Em países da América do Sul, Paim (2009) analisa o coletivismo como posição política, a partir de 1990. Assim apresenta que espaços artísticos autogestionados recebem impulso neste contexto geográfico devido à retração de mercado de Artes praticado solitariamente e destinado às galerias; ao fim das ditaduras militares na América Latina e aos nascentes movimentos de redemocratização que possibilitam microassociações; à crise econômica de países latino-americanos que promove o sucateamento de incentivos estatais à cultura; ao aumento de cursos de artes que fomenta a convivência e a crítica da atuação; à popularização dos meios de comunicação em rede, bem como à globalização dos mercados e flexibilidade do trabalho.

É neste contexto que Hollanda (2013) observa os coletivos artísticos brasileiros e diferencia-os das cooperativas da década de 1970. Por isso, argumenta que no Brasil contemporâneo, os coletivos são «formados apenas em função da produção de um ou mais projetos. Estruturam-se para aquele fim específico e em seguida se recompõem com novos participantes em função de outro projeto» (Hollanda, 2013, p. 2). Em outras palavras, os coletivos assumem uma composição artística mais móvel do que fixa. Mesquita (2008), contudo, argumenta que nem apenas fixo, nem apenas móvel, mas que no Brasil contemporâneo podem coexistir ambas composições de coletivismo artístico.

2. GAPARA, FOTOGRAFIA E HIBRIDISMO DE LINGUAGENS

À época de realização do projeto Correspondências, recorte desta análise, a Garapa se autointitula como «um espaço de criação coletiva» (Garapa, 2013f). Em outras palavras, faz uso de uma terminologia contemporânea ao se definir como coletivo, uma vez que Fehlauer (2013a), um de seus fundadores afirma em entrevista que «no nosso trabalho a gente se autodenomina um coletivo» e, em seguida, argumenta que «é um trabalho que tem uma... pressupõe uma horizontalidade nas realizações dos projetos».

A Garapa pode ser compreendida como um estúdio brasileiro de fotografia, *bureau* e produtora de vídeo que articula colaboradores de multiespecialidades (fotógrafos, videoartistas, artistas visuais, comunicadores, cineastas, etc.) em torno de cada projeto, seja comercial ou autoral.

Mesquita (2008) argumenta que coletivos contemporâneos optam por formações descentralizadas e heterogêneas a partir de três vetores: processos de organização, autoria do projeto e criação da obra. Investigando a pertinência da teorização, busca-se analisar a prática fotográfica da Garapa a partir dos três vetores, de modo que se obtém resumidamente: 1) A produção fotográfica da Garapa emerge dos modos de organização do coletivo? 2) A autoria dos projetos fotográficos derivam das escolhas e negociações realizadas pelos membros do coletivo, durante o processo de organização? 3) A criação da obra, os interesses por uma especificidade técnica ou a hibridização de técnicas são consequência da multiespecialidade dos membros do coletivo? Verticalizar-se-á, a partir de agora, a discussão a partir da problematização sobre os três vetores na prática fotográfica da Garapa.

A partir do primeiro questionamento sobre relação entre a produção fotográfica da Garapa e os modos de organização do coletivo, tem-se que desenvolvido em 2013, o projeto Correspondências levou oficinas de produção multimídia a cinco capitais brasileiras: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo. Durante uma entrevista realizada na sede da Garapa em São Paulo, Fehlauer (2013a) explicou que as oficinas não eram técnicas, antes tinham como objetivo «jogar fagulhas de produção coletiva em outros cenários» e «produzir a partir do encontro». Quais as implicações deste objetivo em termos da prática fotográfica do coletivo Garapa?

Observa-se que dentre os perfis desejados de participantes para o projeto, que se concretizou em oficinas estavam «artistas, estudantes e profissionais do campo das artes visuais, do audiovisual e da comunicação» (Fehlauer, 2013b). A seleção ocorre no projeto por meio de chamada pública. Os interessados, ao se inscreverem, redigiram suas intenções as quais foram decisivas para sua seleção, como argumenta Fehlauer (2013a)

A gente pede principalmente para as pessoas colocarem um currículo e um parágrafo dizendo porque quer participar. Isso não é fácil porque pode ter gente muito boa e um limite de vagas. Mas é – ou o contrário também – então essa seleção acontece exatamente para que o grupo seja diverso, que tenha perfis complementares, a gente não tem vontade de fazer uma oficina só para fotógrafos, por exemplo. Porque a gente acha que esta troca de diferentes áreas é mais frutífera para o grupo.

Sobre o aspecto dos modos de organização coletiva, Mesquita argumenta que,

vemos artistas trabalhando coletivamente a partir de uma única proposta ou em colaboração com indivíduos de diferentes áreas. Há também artistas que se reúnem em torno de uma ideia coletiva ou de um movimento, mas desenvolvem suas obras individualmente, assim como um projeto artístico com a participação do público, de uma comunidade ou de um grupo político (Mesquita, 2008, p. 51).

Desse modo, exemplifica sobre alguns modelos de práticas coletivas. Em coletivos cujos membros mantêm-se fixos por um tempo, segundo o autor, a autoria expressa o modo do grupo se organizar e conviver, seu *modus vivendi* enquanto grupo. Em outros

casos, projetos criados por um único artista buscam a colaboração, a participação e negociação de indivíduos, baseando-se em situações sociais, de modo que o artista agencia a percepção social e crítica junto a comunidades e grupos, chamando-os a co-produzir e co-criar. Nesta direção, o diálogo, a interação, o encontro e a convivência são interesse da sua arte. Há ainda artistas que buscam a transversalidade, em oposição a uma verticalidade do hierárquico ou piramidal e também além de uma horizontalidade.

Neste sentido buscam-se diversos níveis, disciplinas, grupos, movimentos e atores, assim, desafiam-se as noções de autoria, o culto ao artista, optando pelo anonimato do artista por meio do uso de pseudônimos ou adoção de nomes múltiplos, os quais podem ser usados por qualquer pessoa em uma ação. Trata ainda de coletivos com filiações flexíveis e temporárias voltados para projetos de intervenção social e artística, chamando-as de coalizões temporárias.

Voltando às práticas coletivas da Garapa, no que implica a definição dos perfis para a participação no projeto? No Correspondências, os modos de organização coletiva da Garapa reuniram um núcleo fixo e outro móvel de colaboradores, compondo multiespecialidades técnicas. O primeiro foram os membros da Garapa e o segundo os participantes das oficinas em cada uma das cinco capitais. Dentro de cada oficina, houve uma subdivisão em grupos menores e em cada um deles manteve-se a diversidade de perfis de modo que,

como o trabalho viajou por cinco cidades, cada uma tinha uma realidade diferente, né? E cada grupo também acaba tendo uma realidade diferente. A gente tenta, na hora de montar os grupos, a gente também tenta compensar essas diferenças. Então não vai ter um grupo com todos os fotógrafos e outro com nenhum, sabe? A gente tenta misturar isso para que a coisa fique mais equilibrada. E aí o próprio grupo acaba se ajudando. Então aquele cara que trabalha com fotografia já, o cara que trabalha com vídeo – ele vai, ele mesmo vira um núcleo ali, ele orienta as outras pessoas sobre o funcionamento, né? (Fehlauer, 2013a)

O projeto que opta pelas oficinas como pretexto para o encontro que permitirá a produção artística. Nelas há a subdivisão dos participantes em torno de núcleos de trabalho e o critério é que haja diversidade de habilidades técnicas, para que não haja grupos sem fotógrafos, nem grupos apenas deles.

Outro aspecto que ressalta a prática deste coletivo é a inserção dos seus trabalhos fotográficos em circuitos artísticos tradicionais do universo da arte contemporânea, como museus, galerias e centros culturais. Neste sentido, o projeto Correspondências é realizado com financiamento da Funarte, uma instituição que apóia ações em artes visuais⁷.

⁷ A Fundação Nacional de Artes (Funarte), Ministério da Cultura, divulgou via portaria nº 366, de 22 de novembro de 2012, o resultado dos projetos aprovados pelo Edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, no qual o projeto Correspondências ocupa o sétimo lugar. Recuperado de [http://

A inserção nos circuitos artísticos é consequência da opção de trabalho por projetos autorais em paralelo aos comerciais que a Garapa também realiza e produz. Observa-se que a abertura à experimentação estética, formal, política e ideológica tanto de projetos autorais quanto comerciais, torna profícua as trocas que acrescentam inovação às suas narrativas. Assim, quando questionado porque a opção por narrativas fragmentárias para o projeto *Correspondências*, Fehlauer comenta que,

Vem do nosso trabalho, do desenvolvimento de um processo que a gente vem buscando desde o começo da Garapa, que é... o nosso trabalho se baseia na construção de narrativas. Nós somos três jornalistas que fizeram, começaram a trabalhar com fotografia e depois com vídeo. A gente passa por tudo isso. E nosso... acho que em todo o nosso trabalho o objetivo é contar uma história. Só que aí vem a reflexão sobre as formas de contar uma história, de explorar essa narrativa, e a gente sempre, acho que existe um desafio autoimposto de experimentar, de explorar, tensionar essas formas narrativas. E essa questão da narrativa mais fragmentada acho que foi um dos pontos que a gente vem desenvolvendo desde o início: tentar quebrar um pouquinho a ordem dos fatores, sabe? Da história não ter começo, meio e fim ou a história não ter nenhuma linha necessariamente (Fehlauer, 2013a).

Considerando o segundo vetor sobre a prática fotográfica da Garapa, busca-se investigar se a autoria dos projetos fotográficos derivam das escolhas e negociações realizadas pelos membros do coletivo, durante o processo de organização. A partir da citação acima, observa-se que a opção pela narrativa fragmentada é uma estratégia criada pela Garapa para que houvesse a produção imagética negociada com os demais membros dos coletivos de cada capital.

Ao assumir a estratégia da fragmentação, a Garapa cria abertura para a negociação e processos criativos com os demais participantes do projeto. Filho (2013), um dos participantes argumenta que no projeto a prática fotográfica «era uma coisa bastante coletiva». Contudo, Pessoa (2013), outra participante, discute que embora coletiva, a produção tinha abertura à negociação e, simultaneamente, elementos inegociáveis,

A gente discutiu os pontos que a gente queria e a minha parte acabou ficando com o Eixo Anhanguera como uma importante forma de transporte em Goiânia. Então não teve essa discussão. Não me lembro de ter tido uma discussão em relação a como ocorreria a correspondência assim. Eles já trouxeram isso decidido.

Neste sentido, observa-se que a criação de estratégias para a produção imagética da Garapa advém do conceito de dispositivo praticado na arte contemporânea e no documentário brasileiro, pressupondo procedimentos de fotografia para filmar o mundo, o outro, a si próprios, apresentando ao espectador as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São produções que prescindem da feitura de um roteiro em favor

www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Resultado-final_Programa-Rede-Nacional-Funarte-Artes-Visuais-9a-Edicao_2012_Portaria-366.pdf. Consultado [04/01/2014].

de estratégias de filmagem que não reflete uma realidade preexistente, não obedecem um argumento construído antes da filmagem.

Assim, o dispositivo entendido é como «puro» artifício, fruto de uma *maquinação*, uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que as imagens sejam produzidas e de uma *maquinaria* (tecnologia) que as produz (Lins, 2007, *grifos da autora*). No contexto do Correspondências, o dispositivo atua com elementos de abertura à intervenção do outro (Imagem 2), participante do coletivo de cada capital, mas, ao mesmo tempo, resguarda aspectos de controle da Garapa (Imagem 1) sobre a obra final.



Imagem 1. Os mapas são as regras criadas pela Garapa (Autoria Garapa, 2013).



Imagem 2. Os percursos de um ponto A ao B são escolhas dos participantes dos coletivos (Autoria Garapa, 2013).

A criação de um dispositivo para o projeto Correspondências produz o encontro e realidades que originam a produção imagética pelos participantes das cinco capitais,

organizados em coletivo. Com Hollanda (2013) tem-se o foco apenas em coletivos que agem artisticamente a partir de um projeto imediato e concreto. A autora argumenta que coletivos se estruturam e recompõem com outros membros para ações seguintes, conseqüentemente, estruturando outro coletivo. Portanto, a organização coletiva estruturada em função de cada uma de suas ações requer como suporte uma comunicação intensa entre coletivos por meio *blogs* e listas de discussão na internet, que para Hollanda (2013), «alguns sites reúnem as informações de forma mais nodal, explicitando melhor a lógica de rede que rege essa produção».

A Garapa, no projeto Correspondências, opta pela estratégia de produção imagética criando um dispositivo que se inicia nas redes sociais. Neste sentido, a estratégia do dispositivo que se abre à parceria se dá não apenas na construção das narrativas, mas também na distribuição delas, ao final do projeto. À margem dos circuitos de difusão cinematográfica comercial, a Garapa faz uso de ferramentas de comunicação (Facebook, Tumblr, Vimeo, *site* do projeto, *site* do coletivo Garapa) para distribuir suas imagens⁸, durante e após o término do Correspondências (Imagem 3). Assim, tem-se que a Garapa é responsável por um dispositivo que é uma estratégia para a produção imagética dos cinco coletivos criados pelo do projeto.

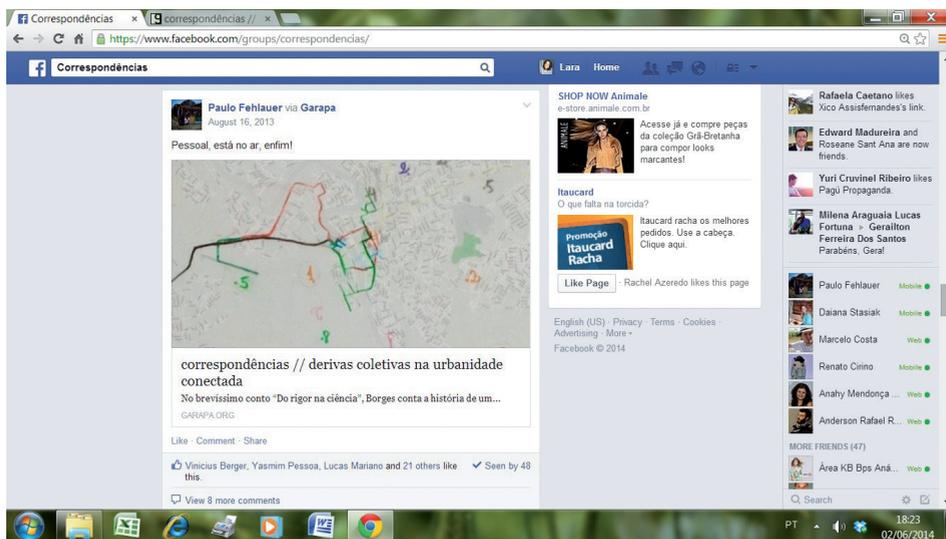


Imagem 3. O uso do Facebook como ferramenta de comunicação entre os cinco coletivos (Autoria Garapa, 2013).

⁸ Endereços dos sítios eletrônicos sobre o projeto: Correspondências – Rede Nacional Funarte Artes Visuais – Garapa. Recuperado de [<http://garapa.org/lab/blog/2013/01/28/correspondencias-inscricoesabertas/>]. Consultado [06/12/2013]. Garapa. Correspondência no Vimeo. Mar. 2013d. Recuperado de [<https://vimeo.com/channels/correspondencias>]. Consultado [22/11/2015].

Finalmente, a partir do terceiro vetor sobre a prática fotográfica da Garapa, observa-se se a criação da obra, os interesses por uma especificidade técnica ou a hibridização de técnicas são consequência da multiespecialidade dos membros do coletivo. Paim propõe uma categorização distinguindo coletivo de iniciativas coletivas, as quais define por «projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas» as quais «se formam para um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem tem o propósito de formar um coletivo» (Paim, 2012, p. 8).

De acordo com esta distinção os coletivos têm uma formação fixa e, simultaneamente, móvel, isto é, possuem um núcleo fixo e parceiros que são mobilizados a partir de determinados projetos. Já as iniciativas coletivas são sempre móveis e de articulação efêmera. Uma vez que as oficinas dentro do projeto Correspondências operam como um espaço de trocas e que os perfis são distribuídos em núcleos de trabalhos menores para que a diversidade produtiva seja mantida em cada um deles, observa-se que cada oficina constitui-se um coletivo distinto. A partir desta perspectiva, é pertinente investigar o processo de criação artística dentro dos coletivos. Segundo Paim

O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros, um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos em execução (Paim, 2012, p. 7).

A autora, cuja pesquisa sobre e com coletivos artísticos se afina com o enfoque em arte e ativismo político, apresenta outras características para o processo de produção artística neste contexto. A característica da emancipação, por exemplo, decorre da desconstrução de modos de fazer ideologicamente consagrados, mas também sugere uma valorização do fazer e, conseqüentemente, uma contínua reflexão sobre este processo. Assim, Paim acrescenta à discussão ainda outras características nos processos de criação de coletivos da atualidade,

- fazeres que não obedecem à decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas;
- não-hierarquizados;
- podem ter mobilidade;
- são emancipatórios e positivos – propõe a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;
- utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;
- apresentam tendência a operar com noções de *site-specific* ou *oriented-site*;
- contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;
- usam o ciberespaço (como espaço da prática ou como meio para sua organização e difusão);

- podem ser organizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea (Paim, 2009, p. 27).

A Garapa, na sua apresentação, faz referência à trabalhos de *site-specific* pela sua vinculação com o universo institucional das artes visuais. Quanto aos coletivos contemporâneos operarem com noções de *site-specific* ou *oriented-site*, tem-se que estas tratam de arte pública que, por sua vez, expressa a ideia de uma arte realizada fora dos espaços consagrados a ela, como galerias, museus, salas de projeção etc. Kwon (2004, p. 11) afirma que a especificação local (*site specificity*) é usada para sugerir algo em terrenos, fronteiras e clareiras; trabalhos de *site-specific* costumam ser obstinados por «presença» mesmo se efêmeros e duramente imóveis.

O autor argumenta que a *Site-specific Art* inicialmente se atentou ao local como uma verdadeira locação, uma realidade tangível, cuja identidade era composta unicamente da combinação de elementos físicos como comprimento, profundidade, altura, textura e formas; escala de proporção de praças, construções ou parques; condições existentes de luz, ventilação, padrões de tráfego; características distintivas topográficas, etc.

Embora o Correspondências não trate especificamente desta noção, indiretamente lida com a questão do espaço público, seu uso, as percepções deste uso pelos transeuntes e membros do coletivo, que faz parte do dispositivo criado para a realização do projeto. Durante as oficinas, o tema da mobilidade urbana, a ferramenta da cartografia e a referência à deriva situacionista são algumas associações indiretas com o conceito de *site-specific*.

Mariano (2013), participante do projeto, apresenta que a primeira etapa da produção imagética do coletivo era a captação de fotografias em movimento,

a gente escolhia um ponto que era significativo para a gente por algum motivo e fazia uma foto em movimento que era fazer um vídeo desse lugar aí postar lá exatamente qual era o lugar, em que rua ficava, que hora que foi e o dia e postar uma descrição disso, sabe?

Destas fotografias em movimento, captadas meses antes do encontro presencial dos membros da Garapa com os participantes dos coletivos de cada capital, emergem a estratégia da produção imagética. As fotografias em movimento originaram pontos nos mapas de cada capital, de modo que os participantes dos coletivos escolheram dois pontos (A e B) para por em correspondência e percorrer, registrando no trajeto a própria experiência e percepções do cotidiano sobre a mobilidade urbana.

Observa-se, neste projeto, que a fotografia em movimento opera como um pretexto para pontos fixos no mapa, gerando um hibridismo de linguagens e técnicas que são inseridas no produto final das obras. Assim, tem-se que o modo como a prática fotográfica é proposta pela Garapa interfere na obra final de cada coletivo, pois provê uma abertura ao hibridismo.

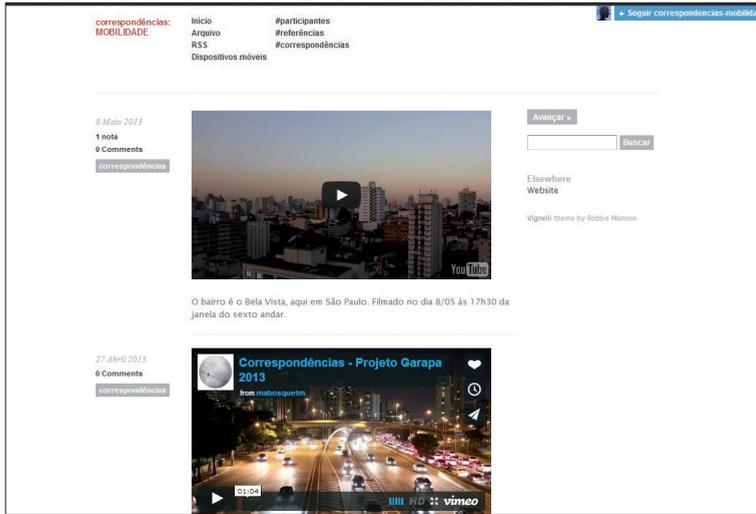


Imagem 4. As fotografias em movimento são compartilhadas entre os cinco coletivos (Autoria Garapa, 2013).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar a pergunta central deste artigo, observa-se que para a Garapa a fotografia é construída a partir de dois aspectos: primeiro, tem-se que os trabalhos fotográficos desenvolvidos pela Garapa giram em torno de projetos constituídos na intersecção de linguagens, alinhando-se à proposta curatorial de Chiodetto que reflete na discussão sobre o atual estado da fotografia brasileira contemporânea. Segundo, observa-se que cada projeto é desenvolvido em um coletivo reunido para sua realização. Assim, para pensar sobre a prática fotográfica da Garapa torna-se fundamental investigar seus contextos de produção em coletivo.

Percebe-se que tanto as experimentações curatoriais, realizadas por Eder Chiodetto na «Geração 00: uma nova fotografia brasileira» quanto à produção do Coletivo Garapa, se associam a uma concepção múltipla e plural da prática artística, «relativizando as tradicionais ancoragens territoriais e temporais de compartilhamento de experiência» (Fatorelli, 2013, p. 105).

Desse modo, a imagem fotográfica na arte contemporânea vai além das categorizações, e pode ser fundida com outras áreas, como a pintura, o cinema, a escultura e a arquitetura. Sardenberg coloca que «a fotografia contemporânea na arte é como deve ser, desmaterializada dos suportes, mas prenhe de referências, de articulações, de sentidos» (2013, p. 349).

O fotógrafo, então, ao transitar na esfera artística, não está usando a fotografia como um objeto, mas «está se expressando por meio da foto na construção de um novo espaço, seja social, político, fictício, poético, histórico, estético e/ou crítico»

(Sardenberg, 2013, p. 350). Nesse sentido, tanto a identidade do fotógrafo, quanto da fotografia, são alargadas.

O fotógrafo e o artista se fundiram no artista. Hoje, no território da arte, não é mais possível dissociá-los. Consequentemente, não é possível mais falar do fotógrafo como uma identidade à parte. Mesmo os artistas que trabalham exclusivamente com a fotografia entram no campo poético da linguagem e se concentram em questões como a instalação dos trabalhos no espaço, ou a intervenção direta na foto, seja no processo digital ou pelo analógico (Sardenberg, 2013, p. 349).

A partir da percepção deste borramento de fronteiras que culmina na mescla de outras meios, formatos e lugares ao se trabalhar com a fotografia, vê-se que o Coletivo Garapa faz isso por meio um modo de organização que privilegia a produção em grupo. Nesse sentido, Chiodetto (2013) expõe que a produção fotográfica do Brasil ocorre como um microcosmo que aconteceu e vem acontecendo em escala mundial. É perceptível a relação da produção fotográfica como participante da arte contemporânea com aspectos da sua prática no âmbito internacional.

A Garapa, além da autoafirmação como coletivo, busca obter o reconhecimento das instituições de arte para o financiamento e difusão dos trabalhos autorais realizados. Em decorrência desse esforço, o projeto Correspondências, campo que originou esta reflexão, foi aprovado e financiado pela Fundação Nacional de Artes, Ministério da Cultura.

No que tange ao recorte proposto nesta reflexão, também o coletivismo artístico se relaciona com a prática coletivista artística internacional. É neste contexto que no país vê-se coletivos artísticos atuando em uma diversidade de modos organizacionais, indo desde de uma formação fixa de membros até atuações participativas pontuais, consideravelmente móveis.

Neste sentido, a Garapa, por atuar por meio de projetos como o Correspondências, difunde o coletivismo artístico através de sua composição de membros fixos, representados pelo seu próprio núcleo. Mas também se abre aos participantes de cada uma das cinco capitais, formando novos coletivos, temporários e móveis.

Considerando os três vetores da produção fotográfica em coletivo, dentro do referido projeto, tem-se como consequência que o modo de organização deste coletivo brasileiro interfere nas obras produzidas por ele. Tal conclusão advém da evidência de se optar por atuar por meio de projetos que objetivam difundir o coletivismo no Brasil.

Advém ainda da criação de um dispositivo como estratégia para a produção imagética dos cinco coletivos participantes. Com a estratégia do dispositivo, a Garapa controla elementos da produção imagética, como a temática mobilidade urbana, mas se abre a intervenção dos participantes dos cinco coletivos, gerando narrativas fragmentadas dentro um mesmo projeto.

Por fim, por meio de fotografias em movimento geram-se pontos de correspondências entre os coletivos das capitais participantes. Os pontos são elegidos pelos membros de cada coletivo como percursos a serem experienciados, fazendo emergir

narrativas híbridas na qual se vê fotografia, movimento, vídeo, cotidiano, arte, encaenação e documentação em uma única obra.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAUQUELIN, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins.
- CHIARELLI, T. (2002). *A fotografia contaminada*. Arte internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial.
- CHIODETTO, E. (2013). *Geração 00: a nova fotografia brasileira*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.
- COTTON, C. (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- CRUSCO, S. (2013). A vida em um coletivo. *Maire Claire*, São Paulo, nº 273, 94-104.
- DUARTE, J. (2005). Entrevista em profundidade. In J. DUARTE, & A. BARROS (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.
- FATORELLI, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- FEHLAUER, P. (2013a). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. São Paulo. 11.dez.
- FEHLAUER, P. (2013b). *Correspondências: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco, São Paulo*. Recuperado de [http://garapa.org/lab/wp-content/uploads/2013/01/correspondencias_programa.pdf]. Consultado [22/20/2013].
- FILHO, J. M. B. (2013, 20 nov.). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. Goiânia.
- FONTCUBERTA, J. (2012). *A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora Gustavo Gilli.
- GARAPA. (2013f, mar.). *Quem somos*. Recuperado de [http://garapa.org/quem-somos/]. Consultado [22/11/2015].
- HOLLANDA, H. B. de. (2013, 10 set.). *Coletivos*. Recuperado de [http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/]. Consultado [06/01/2014].
- KRAUSS, R. (1998). *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- KWON, M. (2004). *One place after another: Site-specific Art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 218 p.
- LINS, C. (2007). *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. Sobre fazer documentários / Vários autores*. São Paulo: Itaú Cultural.
- MARIANO, L. S. (2013, 12 nov.). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. Goiânia.
- MELO, J. (2013). *Uma pequena história da fotografia contada em algumas tomadas. Fotografia na Arte Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Cobodó.
- MESQUITA, A. L. (2008). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de mestrado, Departamento de História da Universidade de São Paulo, Brasil.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). Não existem mídias visuais. In. D. DOMINGUES (Org.). *Arte, Ciência e Tecnologia – Passado, presente e desafios* (pp. 167-178). São Paulo: Ed. UNESP/Itaú Cultural.
- PAIM, C. (2009). *Coletivos, iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

- PAIM, C. (2012). *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítica Ed.
- PESSOA, Y. (2013, 4 dez.). *Entrevista concedida a Lara Lima Satler*. Goiânia.
- ROUILLÉ, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São.
- SANTOS, A., & SANTOS, M. I. dos (Org.). (2004). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS.
- SARDENBERG, R. (2013). *O lugar da fotografia na história da arte. Fotografia na Arte Brasileira no século XXI*, Rio de Janeiro: Ed. Cobodó.
- SEED, D. (1999). *American Science Fiction and the Cold War: literature and film*. Chicago/Londres: Fitzroy Dearborn Publishers.
- STIMSON, B., & SHOLETTE, G. (Orgs.). (2007). *Collectism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- STUMPF, I. R. C. (2005). Pesquisa bibliográfica. In J. DUARTE, & A. BARROS (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.