

ANAIIS

 ENCONTRO
DE ARTES VISUAIS
DA UNICAMP



22 · 23 · 24 · maio · 2024



UNICAMP

Antonio José de Almeida Meirelles

Reitor

Maria Luiza Moretti

Vice-reitor

Paulo Cesar Montagner

Chefe de Gabinete

Instituto de Artes

Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Diretor

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

Diretor Associado

PPG IA

Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Jr.

Coordenador Geral do Instituto de Artes

Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Rodolfo Marini Teixeira

Assistente Técnico

REALIZAÇÃO

Realização Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas PPGAV - IA/UNICAMP e Espaço Cultural Casa do Lago/Unicamp.



Programa de pós-graduação em
**ARTES
VISUAIS**

ProEC
Pró-Reitoria de
Extensão e Cultura

 **DCult**
Diretoria de Cultura


Espaço Cultural
Casa do Lago



Organizado pelos discentes do PPGAV do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP), o Encontro de Artes Visuais é um evento acadêmico bienal direcionado à divulgação científica de pesquisas nos campos da história, teoria e crítica de arte, e da prática artística. O encontro tem o intuito de promover um espaço de discussão, reflexão e integração a partir de apresentações de pesquisas discentes acadêmicas, em desenvolvimento ou concluídas.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Ana Carolina D'Andrea Nicola Garcia

Fabiana Grassano

Germana G. de Araujo

Lígia Villaron Pires

Maíra Freitas

Maria Ilda Trigo

Nicole Izzo Piccinin

Pedro David

Rafael Lobo

Sudy Ellen Camargo

Discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Organização e diagramação

Fabiana Grassano

Organização e Preparação

Maria Ilda Trigo

Projeto gráfico

Germana G. de Araujo

Coordenação

Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos

Revisão

Lígia Villaron Pires





FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Sílvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

En17a Encontro de Artes Visuais da Unicamp (3. : 2024 : Campinas, SP).
Anais do III Encontro de Artes Visuais da Unicamp, 23 a 24 de maio de 2024 /
Organizadoras: Fabiana Grassano e Maria Ilda Trigo – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2024.
157p.

ISBN: 978-65-87175-67-6

1. Arte contemporânea. 2. Arte – Pesquisa. I. Grassano, Fabiana (Org.). II. Trigo, Maria
Ilda (Org.) III. Título.

23ª CDD – 709.05

Publicação digital – Brasil
1ª edição - 2024



BY



NC



SA

Atribuição-NãoComercial-Compartilhaigual CC BY-NC-SA

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam a você o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.



Amanda Nascimento Miranda

Fronteiras que caminham [Fronteiras Andarilhas]: uma ecologia arquipelágica entre imagens, deslocamentos e subjetividades entre Américas

Allan Silva Ribeiro

A fotomontagem como meio de pensar a imagem fotográfica

Germana Gonçalves de Araujo

Entre o meio e o começo: rupturas de um processo criativo não linear

Ingrid Ospina

Pneuma, o desmembrar

Ismar Túlio Curi

Para recortar a memória global

Leani Jaline Ferrari Ferreira

A imagem e a imaginação criadora: diálogos entre a fenomenologia da imaginação e a experiência estética fotográfica

Letícia Salvadori Rebeschini

A presença da arte na construção de identidade: vivência artística e a formação do self

Maurício Sapata

Colorização manual de fotografias: Estudos sobre técnicas aplicadas em processos fotográficos históricos

Pedro David

EuEuzinhoEudnv: selfie, inteligência artificial, colagem digital e o horizonte da autobiografia.

**Allan Silva Ribeiro**

Quarentena

Ana Carolina D'Andréa

Metamorfismo I e II

Lanú Nalú

mandíbula de onça, rio seco y outros sonhos afiados

Ana Paula Melo

Livro travesseiro

Bianca Lana

Terra Garrida I, II e III

Bruno dos Santos

Sorriso

Danilo Perillo

A paleta presente

Fabiana Grassano

Entre folhas

Flávia Fábio

Ráfia

Germana Araujo

experiência artística de corpos

Henrique Detomi

Sem título

Ingrid Ospina

Corpo 2

Isabela Vida Moreno

Patrimônio em xeque#

Isabella Chiavassa

Sem título

João Paulo Jacob

Continuum

Julia Nogueira

Incubadora

Juliana Brandão

Torre do silêncio n.1

Lara Balamnutti

Sem título

Lidia Malynowskyj

Frontaria azulejada (composição 1)

Lígia Villaron

Projeções para quedas

Lucas Begosso

Sobre terra, trabalho e família

Maria Ilda Trigo

Amor sem fim (endless love)

Mariza Barbosa

Está exalando cinza

Matheus Souza

Série da Banheira

Mayara Nardo

A realidade é mais interessante

Michael Silva

Ícones da infância [série]

Nani Colomé

Lamínulas

Rafael Lobo

Monstro Lab nº3

Rafaela Jemmene

Da série Coletando Fragmentos: qual é o cheiro da sua memória?

Rafaela Repasch

Afago

Renata Zangelmi

A LAS ALMAS

Simone Peixoto

As árvores

Ulysses Bôscolo

I Modi - "Os Modos ou Os 16 Prazeres"

**Allan Silva Ribeiro**

A fotomontagem como meio de pensar a imagem fotográfica

Amanda Nascimento Miranda

Fronteiras que caminham: uma ecologia arquipelágica entre imagens, deslocamentos e subjetividades entre Américas

Bianca Bernardes Trazzi

Fadário: fragmentos de identidade ficcional

Débora Machado Visini

O ativismo da Marcha das Margaridas (Brasil) e as possíveis relações entre a arte contemporânea e a questão alimentar

Débora Mattos Peron

Normatização de gênero e hiperssexualização feminina nos games: indie game como transformador social

Fabiana Grassano

Explorando a materialidade no processo criativo do livro de artista

Germana Gonçalves de Araujo

Entre o meio e o começo: rupturas de um processo criativo não linear

Guilherme Rezende Landim

Reconstruções imagéticas do batuque afrobrasileiro de Nelson Silva: entre ruídos e fabulações

Henrique Detomi de Albuquerque

Relatos sobre a poética da paisagem: Experiências vividas na caminhada e no ateliê de pintura

Ingrid Ospina Prieto

PNEUMA: um ensaio gráfico sobre a vida e a morte

Ismar Curi

Para recortar a memória global

Jade Samara Piaia

Os museus de arte da capital paulista e a memória gráfica de suas identidades visuais

Jeovane Ferreira Lima

As dimensões entre a realidade e a fantasia: um estudo de cultura visual e o conceito empírico de pinturas indígenas

João Felipe Rufatto Ferreira

O Impulso Humanitário na representação dos deslocamento forçados em Ai Weiwei

Lara Doswaldo Balamnutti e Rachel Zuanon

Desenho Artístico Multissensorial: o estímulo olfativo como potencializador da criatividade e da expressividade poético-artística autoral no estudo visual do elemento compositivo "Contraste"

Leani Jaline Ferrari Ferreira

A imagem e a imaginação criadora: diálogos entre a fenomenologia da imaginação e a experiência estética na fotografia

Letícia Salvadori Rebeschini

A presença da arte na construção de identidade: vivência artística e a formação do self

Lidia Matias Malynowskyj

O dualismo na cor e a gênese da imagem cromofóbica

Lígia Villaron Pires

Imaginar a queda, dançar a gravidade: percursos para uma vídeo-dança-instalação

Luciane Kunde Borges

O papel artesanal como recurso expressivo

Maria Ilda Trigo

Botões e laços: historinha dos cinemas e um projeto poético

Maurício Serrani Sapata

Colorização manual de fotografias: estudos sobre técnicas aplicadas em processos fotográficos históricos

Pedro David

"EuEuzinhoEudnv" e o horizonte da autobiografia

Rafael Evangelista de Sousa

Toscas, grosseiros e malcriados: imagens grotescas do corpo em artes visuais

Rafaela Moreira Repasch

Arte Imersiva Homeodinâmica: contributos ao equilíbrio metabólico e à promoção do bem-estar e da qualidade de vida de indivíduos envolvidos por situações de stress psicológico, físico e intelectual

Simone de Arruda Peixoto

As relações entre o fotográfico, o desenho e a xilogravura na obra "A Árvore"



artigos



Fronteiras que caminham [Fronteiras Andarilhas]: uma ecologia arquipelágica entre imagens, deslocamentos e subjetividades entre Américas

Amanda Nascimento Miranda

(Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP)

RESUMO

O artigo investiga como as práticas artísticas de Ana Mendieta, Paulo Nazareth, Gustavo Caboco e Uýra utilizam o deslocamento e a caminhada para desafiar narrativas coloniais e produzir novas subjetividades em espaços fronteiriços. A pesquisa destaca a articulação de pertencimento e resistência às epistemologias coloniais em territórios híbridos por meio da arte, analisando essas práticas a partir de uma perspectiva decolonial, em diálogo com teóricos como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Catherine Walsh. As obras são discutidas como formas de fissuras na ordem colonial, revelando saberes e memórias silenciados através do ato de caminhar e deslocar-se enquanto formador de imaginários geopoéticos e ecopolíticos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; Fronteiras; Subjetividade; Decolonialidade; América Latina.

Fronteiras que caminham [Fronteiras Andarilhas]: uma ecologia arquipelágica entre imagens, deslocamentos e subjetividades entre Américas

Integrando uma mesa de comunicação agrupada pelo tema "Arte e luta contra as políticas de esquecimento", parece valer destacar que a escrita deste artigo vem para evidenciar a potência do que se lembra a partir do que se esquece; daquilo que se vê do ponto de vista do que é oculto. Compartilho da ideia de que escreve Jacy Alves Seixas no livro *Da memória e seus "caminhos secretos para*

entrar em nós"(2022): não existe memória sem esquecimento e nem esquecimento sem memória, conforme alertou Merleau Ponty. "Evocamos as lembranças como evocamos os espíritos" (PONTY *apud* SEIXAS, 2022, p. 10). É fundamental o que enuncia Seixas ao colocar que essas linguagens da memória e do esquecimento "incidem sobre o lugar do racional e das racionalidades, mas também do sensível e das sensibilidades, dos sentimentos morais coletivamente partilhados, da imagem e do imaginário, do involuntário" e, por consequência, "nos levam à consideração fundamental dos tempos, no plural, em que se movimenta a memória, sua descontinuidade e função ao mesmo tempo de atualização das experiências passadas e também projetiva, de devir, sua inscrição radical no tempo presente" (SEIXAS, 2022, p. 14).

A escrita-fala que exponho é, então, um esforço para evocar esses múltiplos espíritos-lembranças, no fazer histórico, racional, das memórias conscientes, e também no sensível e nos imaginários, fazendo com que *assombrem* a história, para me referir ao termo que a Avery Gordon (2011) aplica à descrição dessas relações multitemporais e de poder com o passado e o futuro, com sua presença, entre a memória e o esquecimento, "acontecimentos, pessoas e experiências - caleidoscópicas paisagens rememoradas do passado-presente (...) [em] que a imaginação (as imagens-lembrança de que nos fala Bergson) ocupa[m] um lugar central seja na ressurreição ou na reconstrução (...) das lembranças" (SEIXAS, 2022, p. 14). É dessa perspectiva que busco compreender e reunir as redes subterrâneas que conectam as práticas artísticas e subjetividades de que escrevo.

Convém, portanto, iniciar com uma citação de Gloria Anzaldúa, que escreveu em 1993:

Arte e "la frontera" se intersectam em um espaço liminar, onde pessoas fronteiriças [marginalizadas], em especial artistas, vivem em estado de "nepantla". "Nepantla" é uma palavra Nahuatl para um estado "entre", esse terreno incerto que uma pessoa atravessa ao se deslocar de um lugar a outro, ao mudar de uma classe, raça ou posição sexual a outra, ao migrar da identidade atual para uma nova identidade (ANZALDÚA, 1993, p.344, tradução minha).

O que significa existir na fronteira? Que conexões se estabelecem no lugar onde múltiplos mundos se encontram?

Desde a virada histórica e epistemológica da colonização, que ao mesmo passo conectou, separou e produziu novos mundos, muitos escritos têm buscado descrever, definir, determinar ou controlar, por meio da arte e da cultura visual – e para além delas –, as representações e memórias dos encontros iniciais e contínuos com a indigeneidade. Aníbal Quijano (2005) aponta esse momento como fundador das identidades modernas, dos códigos de diferença binários a partir dos quais foram estabelecidas e de suas práticas de trabalho globais. Os recém-chegados colonos referiram-se a tal terra como "o Novo Mundo", que hoje conhecemos como Américas, ou dentre outros, pelo nome Abya Yala, compartilhado por diferentes povos indígenas e intelectuais dos estudos decoloniais.

O que busco aqui, entretanto, é destacar como, estando a arte imbricada na produção das subjetividades ao longo do processo de colonização, com os grupos raciais e sócio-culturais produzidos a partir desse encontro, emergiram também uma série de produções artísticas guiadas por um espaço psico-político de persistência e latência, além de territórios, racionalidades e subjetividades fronteiriços. Compreender esse encontro como uma zona de contato e de conflito – termos usados por Claire Bishop (2014) em suas reflexões sobre a criação de museus – onde coexistem práticas de

violência e esquecimento e de resistência e memória, como nos aponta Seixas (2022), nos permite analisar as formas como diferentes indivíduos se relacionam com o sistema produzido pelas narrativas e epistemologia coloniais na produção de existência, saberes, arte e cultura que o contrapõem.

É nesse sentido que considero algumas das práticas da artista cubano-estadunidense, Ana Mendieta, em especial em sua série *Siluetas* (1973-78); do artista afro-brasileiro Paulo Nazareth, com foco na série *Notícias de América* (2011-12); do artista e pesquisador indígena brasileiro Gustavo Caboco Wapichana, destacando as obras da instalação *Kanau'kyba* (2021); e da artista e ecóloga indígena amazônica Uýra, com ênfase na série *Retomada* (2021), ambas relacionadas à 34ª Bienal de Arte de São Paulo. Ao escolher esses exemplos, me concentro, especialmente, nas articulações e fluxos entre suas experiências e perspectivas de pertencimento e não pertencimento – insider e outsider –, e busco enfatizar como artistas ocupam e produzem existências, nos fluidos, híbridos, fronteiriços, inquietos e imaginados territórios que rejeitam conformar-se ao hegemônico uno-verso¹, monolítico, ao fornecerem imagens que consideram movimentos de migração, caminhada e transição entre lugares e identidades. Associados a experiências de tradução, resistência, espiritualidade e transformação, esses movimentos são performados, incorporados e documentados como contra-mapeamento e reconstituição de “andanças” e travessias.

A partir da definição de Walter D. Mignolo e Catherine Walsh, esse movimento opera como práticas de decolonialidade² na medida em que “contribuem para a produção de fissuras na ordem dominante, (...) suas fissuras decoloniais”, ao desafiar os conceitos e categorias existentes, e fazem emergir “outros saberes que foram escondidos, submersos, silenciados” com “um novo imaginário político, (...) novos significados, novos ancoramentos” (MIGNOLO, WALSH, 2018, p.24, grifo meu).

Dessa maneira, as práticas de Mendieta, Nazareth, Caboco e Uýra (re)caminham sobre trajetos produzidos e representados a partir da perspectiva colonial, traçando outras conexões possíveis – redes subterrâneas – que estruturam outros mundos coexistentes com o hegemônico.

Conforme nos apresenta Jessica Gogan (2016), essas caminhadas e deslocamentos fazem parte da linhagem dos movimentos artísticos da América Latina e, tidas como práticas (trans)pedagógicas ou “arte e pedagogia geopoética”, articulam-se à noção de andarilhagem defendida pelo educador e filósofo Paulo Freire como uma práxis de habitação nômade, de caminhar com o outro e consigo mesmo que permite “andar por aí, ‘contaminar’, trabalhar decolonialmente, abraçar uma pedagogia transversal do ‘encontro’, ocupar, habitar, atualizar contextos como espaços de aprendizagem e de arte e ver as estruturas de poder existentes como plataformas de utilização” (GOGAN, 2016, p.24).

Guillermo Gómez-Peña (1996), sobre o paradigma multicultural na América Latina escreve:

¹ Este termo é utilizado aqui a partir das reflexões de Marisol de la Cadena e Mario Blaser em “Pluriverse: Proposals for a World of Many Worlds” (2018) e de Ailton Krenak (1999) a respeito do encontro entre os mundos indígenas e não indígenas.

² Apesar de identificar as operações e práticas adotadas por tais artistas como engajadas com a decolonialidade, na perspectiva de Mignolo e Walsh (2018), não busco afirmar que sejam necessariamente *decoloniais*, considerando o que discutem Eve Tuck e K. Wayne Yang em seu artigo “Decolonization is not a Metaphor”, publicado no periódico *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, v.1, n.1, 2012. Outras perspectivas sobre a colonização e descolonização que contribuem para a forma como considero aqui a decolonialidade e as identidades e reidentificações que se articulam em tais movimentos são as de Franz Fanon (*The Wretched of the Earth*, 1961), W.E.B Du Bois (*The Souls of Black Folk*, 1903) and Achille Mbembe (*Critique of Black Reason*, 2013).

Quando e onde dois ou mais mundos se encontram – de forma pacífica ou violenta – há uma experiência de fronteira. Para que possamos descrever os processos transculturais, interculturais e multiculturais que estão no centro de nossa experiência fronteiriça contemporânea (...), é preciso encontrar novas terminologias, novas iconografias, um novo conjunto de categorias e definições. (...) Devemos nos dar conta de que o Ocidente foi redefinido. O Sul e o Oriente já fazem parte do Ocidente (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p. 183-184).

Para compreender o potencial reorientador e produtor de redes e fissuras nas fronteiras em que habitam práticas artísticas, as obras e reflexões que integraram a proposta de Gustavo Caboco para as exposições e programação da 34ª Bienal de Arte de São Paulo, em especial a instalação e arquivo (CABOCO WAPICHANA, MANOKI, 2023) *Kanau' kyba* (2020-21) e suas contribuições para o material educativo, *Primeiros ensaios* (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2020), apresentam, por meio de uma dialética Indígena-Alienígena, terminologias e imagens em que redes e raízes são elementos recorrentes (Figura 1).



Figura 1: Gustavo Caboco, **Desenhos parte da publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo, *Primeiros ensaios: Publicação educativa da 34ª Bienal* (criados para o Projeto Baaraz Kawau, "o campo após o fogo" na língua Wapichana, 2018), 2020.** Fundação Bienal de São Paulo.

Kanau' kyba (*Caminhos das Pedras* na língua Wapichana), desenvolvida em conjunto com sua mãe, Lucilene Wapichana, e seus primos Roseane Cadete, Wanderson Wapichana e Emanuel Wapichana nos apresenta um conjunto de obras-documentos que reúne registros de todo o processo de criação da instalação apresentada na 34ª Bienal de São Paulo - *faz escuro mas eu canto* (2021), por meio de performances, fotografias, vídeos, desenhos, pinturas, animações e objetos resultantes das práticas de um "ateliê em deslocamento" (Figura 2). Nessa proposta, Caboco tensiona definições de arquivo,

documento e tecnologia a partir dos encontros com a cosmovisão e história de seu povo ao atravessar espaços institucionais e o território geográfico e traça paralelos entre sua própria experiência com os saberes, práticas e histórias de seu povo, Wapichana, e objetos que habitavam o Museu Nacional do Rio de Janeiro quando a instituição sofreu com um grande incêndio em 2019 – dentre os quais uma borduna Wapichana³, datada de 1924, e o meteorito Bendegó, encontrado no século XIX.



Figura 2: Gustavo Caboco, **Kanau'Kyba**, 2020-21. Vista da instalação, 34ª Bienal de São Paulo. Fotos: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo.

Para o artista, os diálogos e tensões entre as definições de "indígena" e "alienígena" fornecem um ponto de reflexão sobre as histórias silenciadas (indígenas, subterrâneas e simultâneas) e as diferentes formas de vida – e os seres espirituais dos quais não se dissociam. Para muitos povos originários, como sua comunidade Wapichana, o Bendegó e a borduna são seres, ou entidades, dotados de poder espiritual. Essas entidades ou encantados – que dão vida e vivem em plantas, animais, rochas, montanhas, céus, rios e humanos – carregam sabedoria incomparável, são testemunhas da história e devem ser ouvidas (BIENAL DE SÃO PAULO, 2020). A jornada de retorno, em 2001, à comunidade de onde sua mãe foi desterrada e levada de seu território Wapichana em Roraima para Curitiba, estabelece o momento inicial do processo de reconexão de Caboco com as cosmovisões, tradições e espiritualidade indígenas, entrelaçando-se com sua experiência vivendo em centros urbanos e suas relações com instituições de arte e educação. Isso resulta em uma obra processual que estica suas redes entre lugares e histórias para fazer ecoar as vozes do povo Wapichana.

Coexistindo no museu, nas exposições e nos espaços educacionais e seus discursos, o indígena e o alienígena são guardiões de saber ao mesmo passo explorados e negligenciados. Objetos-artefatos indígenas e meteoritos compartilham lugares e ensinamentos silenciados que revelam sobre sua origem e experiências de remoção, dispersão e retorno.

³ Bordunas são instrumentos da cultura bélica indígena usados para defesa, ataque e caça.

A obra do artista Paulo Nazareth “Conhecido por suas andanças ao redor do mundo” ou como uma “arte de conduta”, estendendo-se para além dos limites da performance artística e de seus vestígios materiais (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, 2023), é construída a partir de seu “impulso de buscar, conectar-se e comparar sua própria aparência física e cultura com outros grupos indígenas das Américas” por meio da realização de “ato(s) de lembrança, relembrando os pontos de partida e os pontos de chegada” (RIVAS, 2017) (Figura 3). A série *Notícias de América* é resultado de um trabalho iniciado em março de 2011, quando o artista deixou o estado de Minas Gerais, para realizar uma travessia a pé e, em alguns trechos, de carona, até os Estados Unidos, e depois retornar ao Brasil.



Figura 3: Paulo Nazareth, *Sem Título [da Série Notícias de América]*, 2011. Reprodução fotográfica arquivo do artista/Itaú Cultural.

Buscando a ativação de uma teia de relações sociais e afetivas ao longo do trajeto, a obra, composta de performances documentadas por meio da fotografia e de objetos e cartazes, esculturas sociais, desenhos e retratos biográficos audiovisuais, baseia-se nas conexões e na pluralidade de Américas, na transposição de fronteiras nacionais e, ao mesmo tempo, na evocação de memórias pessoais e históricas de pertencimento e não-pertencimento compartilhadas a partir do eixo migração/diáspora e indigeneidade. Sua caminhada, ou andarilagem, tem caráter algo ritualístico, político e geopolítico, destacado pelo depoimento do artista em que afirma ter lavado seus pés somente no final de sua travessia à América do Norte, no rio Hudson, (após o registro de seus pés nessa chegada) onde deixou, segundo ele, um pouco da terra da América Latina .

Impondo seu corpo como indissociável da obra, *Notícias de América* ressalta, ainda, a transitividade de identidades raciais nas Américas e no hemisfério, trabalhando fora das fronteiras nacionais e transportando experiências, vozes e diálogos acerca de noções de justiça social e resistência (Figura 4). O artista traça conexões a partir de uma história transnacional das Américas e da diáspora através de identidades e lutas mutáveis e semelhantes frente à colonialidade e ao capitalismo global.



Figura 4: Paulo Nazareth, **Sem Título [da Série Notícias de América]**, 2011. Impressão em papel de algodão. Galeria Mendes Wood DM.

A obra de Ana Mendieta opera através de procedimentos e associações semelhantes. Na série *Siluetas*, Mendieta desloca-se entre EUA e México em busca de lugares onde seu corpo e a terra se encontram (Figura 5). Apesar de não pertencer originalmente àquele território, associa sua presença e história às de outros grupos latinos que experienciam a remoção, o deslocamento, a migração e a reidentificação nas caminhadas que traçam em busca de formas de existência, emblematicamente representado pelos conflitos históricos e políticos da fronteira entre México e EUA.

O corpo deixa uma marca que realça tanto a sua presença como a sua ausência, ao mesmo tempo que passa a fazer parte do local onde fica o vestígio de seu corpo e sua associação com corpos e culturas mestiços, indígenas e diaspóricos naquela terra. Esses gestos e sua documentação através da imagem fotográfica também revelam elementos de epistemologias indígenas e diaspóricas, na medida em que trazem à tona subjetividades e presenças invisibilizadas pela colonialidade a partir da interação entre humano e não-humano, como agentes vivos na memória e na ação transformadora de lugares e culturas (BLOCKER, 1999, HYACINTHE, 2019).



Figura 5: Ana Mendieta, **Silueta Works in Mexico**, 1973–77/1991. Impressão inkjet. 33.7 x 50.8 cm; 50.8 x 33.7 cm. Galerie Lelong/ The Barbara Lee Collection of Art by Women, The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.

Na série *Retomada de Uýra* – que, assim como *Kanau' Kyba* de Gustavo Caboco, foi exibida na 34ª Bienal de São Paulo –, bem como em outros trabalhos de foto-performance da artista, suas “andanças” operam como uma presença corporificada de uma memória ancestral de valorização da vida (ACOSTA, 2017), uma entidade-presença de uma ecologia indígena Amazônica. Artista, bióloga, mestre em ecologia e educadora, Emerson compartilha seu corpo e movimentos com saberes ancestrais indígenas e experiência LGBTQIAP+ através de Uýra, a árvore que anda, que intervém e fala com comunidades humanas por meio de ações performáticas e pedagógicas (HARVEY, 2021) (Figura 6).



Figura 6: Uýra, **Reencontrar (esq.)**, **Germinar-rebrotar (dir.)** (série *Retomada*), 2021. Produção: Ythana Aflitos e Mafel Matagal. Comissionada para a 34ª Bienal de São Paulo. Fotos: Matheus Belém.

Assim, Uýra produz infiltrações narrativas e subjetivas nos sistemas de saber a partir de sua perspectiva como pessoa-entidade indígena e não binária entre uma cidade industrial e uma floresta na região amazônica, e atuando em instituições e centros urbanos em um contexto global. Traçando paralelos entre raça, floresta e identidades de gênero, Uýra chama a atenção de humanos para os danos que as concepções ocidentais, o capitalismo e o colonialismo causam aos sistemas de vida, à medida que perturbam, deslocam e silenciam as ecologias e epistemologias políticas indígenas.

Nos processos de colonização das Américas, em especial ao longo do século XIX, as imagens e a arte exerceram grande influência sobre a produção do tipo de silenciamento, representação e distorção de saberes dos povos indígenas e diaspóricos, bem como sobre a terra que habitam, criadas e disseminadas por meio de narrativas institucionais como as que Caboco e Uýra se relacionam e contestam em seu discurso. Esse é o caso das expedições ou missões artísticas e científicas, de que escreve Stanton L. Catlin, promovidas pelos colonizadores europeus para o "Novo Mundo", para estudar e reportar à Europa sobre o território e "espécimes" que o habitavam (CATLIN, 1989). O sistema de representação e o conhecimento produzido a partir destas "viagens" e dos procedimentos de cientificação e elaboração de representações artísticas e científicas como forma de colecionar, arquivar e representar a natureza e os povos indígenas, diaspóricos e mestiços, apoiaram a produção de um imaginário utilizado também para definir o lugar das Américas colonizadas na modernidade-civilização europeia (QUIJANO, 1992).

O uso da fotografia, segundo Natalia Brizuela e Jodi Roberts (2018), também tornou-se uma ferramenta importante para a produção de deturpações das identidades e culturas locais e dos grupos racializados que se desenvolveram com a colonização num regime de verdade, uma representação credível da realidade. As práticas de caminhar ou deslocar-se, registrar ou documentar realizados por estes artistas-viajantes nas relações com seu entorno têm, portanto, longo histórico de uso por artistas na produção de conhecimento e, ao longo da história, foram também incorporadas pelo pensamento crítico que fundamentou a produção artística nas Américas, na reformulação das identidades no imaginário social e na memória.

As obras de Mendieta, Uýra, Caboco e Nazareth atuam em uma rede ou ecologia de práticas artístico-políticas das e para além das Américas, compartilhadas por aqueles que habitam a fronteira, e demonstram como essa direção tem sido adotada por artistas contemporâneos/as na América Latina e Caribenha situados em territórios híbridos de estreitas relações com perspectivas políticas e epistemológicas indígenas e diaspóricas.

Associando movimentos migratórios de diáspora e de retorno como parte integrante dos mecanismos de construção de identidades em territórios disputados e colonizados, os diálogos entre a prática dos artistas, as temporalidades e suas linhagens histórico-artísticas e culturais sugerem formas de trabalhar a partir do "entre". Nesse contexto, identidades e práticas artísticas desafiam o conhecimento hegemônico, reelaborando, adaptando e transformando suas experiências subjetivas de liminaridade, que acontecem através de caminhadas e encontros nas fronteiras.

Essas articulações centralizam uma perspectiva baseada em uma zona transitória, híbrida e pluralista, ao invés de categorias geográficas fixas. Isso é semelhante ao que Carla Acevedo-Yates define como uma mecânica diaspórica na introdução ao catálogo da exposição *Forecast Form: Art in the Caribbean Diaspora, 1990s–Today* (Museum of Contemporary Art Chicago - MCA, 2022). A curadora e pesquisadora descreve uma abordagem múltipla e dialógica, onde diferentes narrativas, pontos de

vista e técnicas se encontram, “afirmando noções de (i)legibilidade, ocultação, deslocamento e memória” e propondo novas concepções do Caribe, desafiando a visão colonial e privilegiando “redes mutáveis de uma diáspora em constante colisão” (ACEVEDO-YATES, p.30, tradução minha).

A partir das categorias estabelecidas pelos procedimentos coloniais, emergem redes subterrâneas, como nos territórios de *resistência arquipelágica* (FLORES, STEPHENS, 2017) caribenhos, que informam um imaginário geopoético. Tatiana Flores e Michelle A. Stephens (2017) destacam a relação entre os diversos espaços e povos, enfatizando as dimensões arquipelágicas da região, ou seja, suas especificidades (seus isolamentos) e comunalidades (agrupamentos). Essas redes visam reconstituir representações visuais e continuidades de epistemologias indígenas e diaspóricas, com identidades e experiências híbridas postas em diálogo por suas semelhanças e *incomunalidades*, como definem Marisol de la Cadena e Mario Blaser (2018): uma “um negociado *estar-junto* de mundos heterogêneos [e de suas práticas] na medida em que lutam por aquilo que os faz, cada um, ser o que são, e que também não existe sem o outro” (p.4).

Para Rivas, isso se expande no trabalho de artistas como Nazareth, que incorporam múltiplos grupos marginalizados na sociedade dominante, como povos indígenas e afrodescendentes nas Américas. No caso de Ana Mendieta, esse deslocamento identitário é visto principalmente a partir de sua entrada nos Estados Unidos, onde, como imigrante cubana, ela se reidentificou como Latina/Outro. Suas experiências com racismo e xenofobia intensificaram seu sentimento de exílio, refletido em seu trabalho performativo. A identidade e performatividade de Uýra, combinando racionalidades, valores e práticas indígenas e da ciência e da arte/educação, expandem o conceito de diáspora e dos campos disciplinares estabelecidos, ao refletirem sua experiência híbrida como indígena que atravessa instituições acadêmicas e de arte.

Nazareth, Mendieta, Uýra e Caboco utilizam métodos enraizados, não em práticas coloniais tipológicas ou homogeneizadoras, mas em imaginários arquipelágicos e perspectivas epistemológicas que dialogam com diferentes mundos. Eles se comunicam através de conexões subterrâneas, transformando ilhas separadas em um arquipélago feito de fraturas e elos (FLORES, STEPHENS, 2017). Através do procedimento fotográfico, do registro e da documentação ou arquivamento sua apresentação dessas perspectivas ao público reinterpreta o hibridismo, reivindicando espaço na história de representações dos seus corpos e experiências de indigeneidade, identidades transculturais e diáspora nas Américas.

Desta perspectiva, a recuperação ou redescoberta de histórias, memórias e subjetividades de artistas de fronteira, bem como a reapropriação das linguagens artísticas nos territórios do encontro de mundos coexistentes, é uma estratégia de sobrevivência e uma posição privilegiada para expandir e aprofundar as fissuras na epistemologia colonial ocidental. Esse lugar demonstra ser ponto rico para a reimaginação de mapas cognitivos e proposição de novas articulações de saberes e conhecimentos, oferecendo uma nova forma de fazer história, ou novas perspectivas de onde partir.

Referências

ACEVEDO-YATES, Carla. **Forecast Form: Art in the Caribbean Diaspora, 1990s–Today** (cat.), Museum of Contemporary Art Chicago, DelMonico Books D.A.P. : New York, 2022.

ACOSTA, Alberto. Living Well: ideas for reinventing the future, **Third World Quarterly**, South Series Routledge, v.38, n.12, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. Border Arte: Nepantla, el Lugar de la Frontera (1993). In **Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology**, ed. Jennifer A. González, et al. Durham: Duke University Press, 2019.

- #34BIENAL (Educação) Lançamento da publicação educativa - Bendegó.** Bienal de São Paulo. YouTube. 2020. Acesso em 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3F_T_w829uo.
- BISHOP, Claire. **Radical Museology: Or, What's 'contemporary' In Museums Of Contemporary Art?** London: Koenig, 2014.
- BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta?** Identity, Performativity and Exile. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- BRIZUELA, Natalia, ROBERTS, Jodi. **The Matter of Photography in the Americas**, (cat.) Cantor Center, Stanford: Stanford University Press, 2018.
- CABOCO WAPICHANA, Gustavo, MANOKI, Tipuici . **"Isso Tudo Não Me Diz Nada": A Impermanência Como Ponto de Encontro No Arquivo Histórico Da Bienal de São Paulo.** Bienal de São Paulo, 2023, Disponível em issuu.com/bienal/docs/isso-tudo-nao-me-diz-nada. Acesso em 13 de maio de 2024.
- CATLIN, Stanton L. Traveller-Reporter Artists and the Empirical Tradition in Post-Independence Latin American Art, In: ADES, Dawn (ed.). **Art in Latin America**, New Haven: Yale University Press, 1989.
- DE LA CADENA, Marisol, BLASER, Mario. Pluriverse: Proposals for a World of Many Worlds. In: **A World of Many Worlds**. Durham: Duke University Press, 2018.
- FLORES, Tatiana, STEPHENS, Michelle A. Relational Undercurrents: Toward an Archipelagic Model of Insular Caribbean Art. In: **Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago**, exh. cat. MOLAA. Durham: Duke University Press, 2017.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.), **Primeiros ensaios:** publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo, cur. Jacopo Crivelli Visconti, São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.
- GOGAN, Jessica. **Curating Publics In Brazil:** Experiment, Construct, Care diss., University of Pittsburgh, 2016.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. The Multicultural paradigm: An Open Letter to the National Arts Community. In: MOSQUERA, Gerardo (ed.). **Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America**, London: The Institute of International Visual Arts, Cambridge: MIT Press, 1996.
- GORDON, Avery. Some Thoughts on Haunting and Futurity, **borderlands**, V. 10, n. 2, 2011, pp. 1-8.
- HARVEY, Laura. **Blazing a trail of hope:** An interview with Emerson Uýra, interview with Uýra Sodoma, Cultural Survival, 2021. Disponível em: <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/blazing-trail-hope-interview-emerson-uyra>. Acesso em dezembro de 2023.
- HYACINTHE, Genevieve. **Radical Virtuosity:** Ana Mendieta and the Black Atlantic, Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- PAULO Nazareth. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa425936/paulo-nazareth>. Acesso em: 03 de setembro de 2024.
- KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (ed.). **A Outra Margem do Ocidente**. Minc-Funarte/ Companhia Das Letras, 1999.
- MIGNOLO, Walter D., WALSH, Catherine. **On decoloniality:** Concepts, Analytics, Praxis. Durham : Duke University Press, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005. p. 107-30.
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego. 2008.
- RIVAS, Pilar Tompkins. Notícias de America: Paulo Nazareth's Art and Intersections within the African Diaspora of the Americas, **Vincent Price Art Museum Blog**, July 24, 2017, n.p. <https://vincentpriceartmuseum.wordpress.com/2017/07/24/noticias-de-america-paulo-nazareths-art-and-intersections-within-the-african-diaspora-of-the-americas/>.
- TUCK, Eve, YANG, K. Wayne. Decolonization is not a Metaphor, **Decolonization: Indigeneity, Education & Society**, v.1, n.1, 2012.

A fotomontagem como meio de pensar a imagem fotográfica

Allan Silva Ribeiro – Mestrando em Artes Visuais (PVPC)

RESUMO

O presente texto procura percorrer os caminhos de uma reflexão empreendida pelo artista sobre sua própria obra. Aqui se apresenta o caso em que a passagem para o suporte da fotomontagem expandiu as possibilidades poéticas bem como a própria compreensão do fotógrafo acerca da imagem e do ato fotográfico. Partindo do processo criativo realizado, o artista busca compreender e conceitualizar sua produção à luz de novas referências coletadas através das pesquisas desenvolvidas ao longo do Mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp.

PALAVRAS-CHAVE

Fotomontagem; Fotografia; Poética; Processo Criativo.

O período de reclusão durante a quarentena imposta pela pandemia de COVID-19, ao impossibilitar o acesso ao meu ambiente de trabalho como fotógrafo e documentarista (o mundo *externo*) por um lado me obrigou a buscar novas formas de fotografar e, por outro, proporcionou o tempo necessário tanto para novas experimentações como para trabalhar ideias acerca da imagem fotográfica que constantemente surgiam ao longo do meu percurso enquanto fotógrafo.

A primeira ideia foi a de documentar os meus dias de reclusão, uma opção que poderíamos considerar natural em vista do meu percurso até então. Ao mesmo tempo, decidi que tentaria desenvolver um pouco da habilidade em manipulação de imagens, cujo conhecimento ainda me era muito primário.

Em determinado momento esses dois caminhos se cruzaram e comecei a desenvolver imagens que dariam origem à série *Quarentena* (2020 – 2021), a qual foi composta por fotomontagens que buscavam documentar estados de espírito ao longo do tempo de afastamento social.



Figura 1. Allan S. Ribeiro, **Quarentena**, 2020. Fotomontagem digital.

Imagens que apareciam mentalmente em momentos de devaneio ou da visão de determinado cômodo do apartamento passavam a ter seus fragmentos capturados em fotografias, as quais em seguida eram recortadas e rearranjadas dando então origem a novas cenas construídas – davam assim um corpo às imagens originariamente mentais.

Em alguns casos passei a recorrer ao meu arquivo para encontrar pedaços que completassem o cenário desejado, como no caso de *Agonia*, construída a partir da mescla de um autorretrato na banheira e do mar da Ilha Grande-RJ. Nesse processo, o trabalho das mãos que reorganizavam os recortes fotográficos aparentemente teve o efeito de organizar e ligar os pensamentos esparsos acerca da fotografia que surgiram, se acumularam e, em alguns casos, se ocultaram no subconsciente ao longo dos anos: a concepção da imagem fotográfica como não constituindo uma simples representação do “real”, mas como construção de realidades, como *imaginação*. Também é através desta que Didi-Huberman diz que se torna possível aprender algo com as imagens:

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa. (DIDI-HUBERMAN, 2020, pp. 170-171)

A mesa de montagem usada metaforicamente pelo autor se refere àquela do cinema, porém, pela semelhança apontada por diversos autores entre o processo de criação entre esse suporte e a

fotomontagem¹, creio que dela eu possa também fazer uso em meu processo de imaginação tanto na elaboração da obra como no momento posterior, na sua conceitualização, ou seja, para entendê-la.



Figura 2. Allan S. Ribeiro, **Agonia**, 2020. Fotomontagem digital.

Desse encadeamento das ideias anteriormente isoladas, as escolhas feitas para a produção do período em que deveria ficar recluso perderam em grande parte a aparência aleatória inicial. Se, como dissemos, a opção por algo que documentasse tal período se mostrava natural, o trabalho com manipulação de imagens e, em seguida, a sua incorporação naquilo que o senso comum ainda considera em grande parte como pertencente à esfera do “real”, o documento, agora se apresentavam como ferramentas para atender à necessidade inconsciente de romper com essa concepção falseada.

O estágio seguinte à tomada de consciência através da produção das fotomontagens foi a busca por bibliografia que pudesse alargar as discussões travadas comigo mesmo, criando conexões de ideias e aflorando outras que ainda aguardavam no inconsciente para emergir. Ao mesmo tempo, conforme meus pensamentos se estruturavam, eu voltava às imagens produzidas fazendo novas interrogações. O desenvolvimento conjunto de ambos os processos resultou, por um lado, em uma melhor definição dos conceitos que estruturavam meu processo criativo e, por outro, fez surgir novas imagens mentais pedindo para ganhar um corpo.

¹ “La evolución desde el collage pasando por las *klebebild* (imágenes pegadas) hasta el fotomontaje estuvo influida por las fotografías. Diversas formas de fotografías fueron usadas como ‘material creativo’ para un nuevo concepto del espacio con proporciones cinematográficas. Cuando vió por primera vez un fotomontaje, Hausmann lo consideró ‘tan revolucionario como su contenido, su forma tan subversiva como la aplicación de fotografías y textos impresos juntos se transforman en una película estática’” (FOSTER, 2002, p.159) [A evolução desde a colagem através do *klebebild* (imagens coladas) até a fotomontagem esteve influenciada pelas fotografias. Diversas formas de fotografias foram utilizadas como “material criativo” para um novo conceito de espaço com proporções cinematográficas. Quando viu pela primeira vez uma fotomontagem, Hausmann considerou-a “tão revolucionária quanto o seu conteúdo, a sua forma tão subversiva como a aplicação conjunta de fotografias e textos impressos transformados num filme estático” – tradução nossa]. Dawn Ades diz ainda que a produção de Rodchenko deve ter sido influenciada por seu trabalho na tipografia para a propaganda de filmes, com o desenvolvimento do cinema soviético apresentando vários paralelos com o da fotomontagem. No caso de Lissitzky, as montagens fotográficas feitas para a *Exposição para a Imprensa (Press Exhibition)* se assemelhavam aos documentários de Vertov e outros (ADES, 1986, p. 87).



Figura 3. Allan S. Ribeiro, **Quarentena**, 2020. Fotomontagem digital.

No campo conceitual podemos citar como exemplo a função do simbólico como proteção frente a concreticidade insuportável do mundo apontada por Flusser², ou então o papel da imaginação descrita por Didi-Huberman como um meio de *saber apesar de tudo*: mesmo que seja impossível transmitir na exata proporcionalidade o que significou determinado acontecimento através de sua imagem, ainda assim é possível saber algo ao seu respeito quando trabalhamos a imaginá-lo.

A imaginação não restitui a 'proporcionalidade' do acontecimento. Ela trabalha precisamente no seio da *desproporção* entre a experiência e o seu relato. (...) Como se a imaginação se animasse precisamente quando surge o 'inimaginável', palavra frequentemente empregada para expressar, simplesmente, a nossa desorientação, a nossa dificuldade em compreender: aquilo que não compreendemos, mas cuja compreensão não queremos renunciar – aquilo que não queremos, em todo caso, rejeitar para uma esfera abstrata que disso nos desembaçaria facilmente –, isso, somos de fato obrigado a imaginá-lo, o que é um modo de *sabe-lo apesar de tudo*. Mas também um modo de saber que, sem dúvida, nunca o compreenderemos na sua justa proporcionalidade. (Idem, pp. 229-230)

Quanto aos desdobramentos no meu processo criativo, um dos exemplos pode ser dado pela série *Fotocubismo* (2022). O ponto de partida desse trabalho foi uma sequência de experimentações não usuais com as funcionalidades da câmera do celular inspiradas na ideia de subversão do aparelho em Flusser. Entre as diversas fotografias criadas se destacaram os autorretratos feitos com a

² "Toda informação que recebemos é mediada de alguma forma (medium), seja pelos sentidos ou, principalmente, por símbolos. Nesse sentido, o homem é alienado do mundo físico na medida em que não tem um acesso direto a ele – estamos no mundo, não somos do mundo –, vivemos no meio de um entrelaçamento de toda sorte de mundos codificados: imagens, palavras, gestos, símbolos matemáticos e assim por diante. A super complexidade do emaranhado desses mundos codificados os torna indecifráveis. Por trás de impossibilidade de compreensão está a tentativa de tornar a vida possível ao nos proteger do absurdo da realidade, da qual uma tomada de consciência seria insuportável: "o mundo codificado ("o da cultura") estaria não tanto representando, mas substituindo o mundo concreto, cuja concreticidade é insuportável". (Flusser, sem data e paginação)

funcionalidade de câmera panorâmica, através da qual são capturadas várias imagens conforme movemos o telefone que ao final são unidas em uma única fotografia.



Figura 4. Allan S. Ribeiro, **Autorretrato**, 2022. Fotografia digital.

A tomada de meu rosto em um tempo distendido variando a posição da câmera resultou em retratos distorcidos e remetendo a questionamentos feitos às montagens da quarentena em que minha imagem aparece duplicada: ainda que seja o mesmo corpo, ainda é a mesma pessoa em cada instante diferente? Nesse momento leituras feitas há mais de quinze anos – ainda na graduação em ciências sociais – começaram a ecoar: vozes de Erving Goffman falando da representação do eu na vida cotidiana e de Pierre Bourdieu sobre a ilusão biográfica. O retrato não teria a mesma função que o nome próprio tal como o último autor descreve em seu breve texto?



Figura 5. Allan S. Ribeiro, **Terapia**, 2021. Fotomontagem digital.

Já as montagens que me pediam para buscar elementos em outras fotografias antigas sugeriam que eu pensasse a respeito do papel da memória no ato de fotografar. A busca por referências chegou a André Rouillé dizendo que, para além das influências sobre as tomadas de decisão no momento da captura da imagem, a memória também atua no fotógrafo que observa suas próprias imagens fazendo com que o presente da percepção se torne contemporâneo do passado da lembrança:

Para o fotógrafo espectador-operador, o presente da percepção de suas imagens coexiste com o passado contemporâneo da lembrança de seu advento, desde antes da captação até à aparição. (...) diante de suas próprias imagens, o fotógrafo não é direta e simplesmente remetido ao passado findo do estado das coisas representado, mas tal passado se mistura com as lembranças (o passado contemporâneo) das etapas, das peripécias, das circunstâncias que presidiram sua realização. Um presente (o da percepção) é, desse modo, contemporâneo de um passado (o da lembrança), por intermédio da "memória que, praticamente inseparável da recepção, intercala o passado ao presente. (ROUILLÉ, 2009, p. 210)

Assim, outro resultado do choque da minha produção com as referências foi o apagamento de parte da intencionalidade presente no momento da criação das obras no processo de revisitar as memórias passando assim a observar o movimento de cada imagem em direção a sua autonomia.

A memória se reconfigura, se atualiza cada vez que é ativada e confrontada com uma nova situação. Tomo como exemplo o recurso ao álbum de família para a construção de fotomontagens: ao mergulhar nesse arquivo pude observar grande parte das razões pelas quais algumas cenas haviam chamado minha atenção enquanto tema a ser fotografado e, assim, passei a unir arquivo familiar com o profissional.



Figura 6. Allan S. Ribeiro, **Deserto da Memória**, 2023. Fotomontagem digital.

No ato de desmembrar a imagem fotográfica foram-se revelando partes da trama que construía o tempo e o espaço de cada fotografia. Percebi meu ato como a costura um novo tecido espaço-temporal ao remendar cada retalho, tecendo uma nova rede de interações entre cada elemento que originava um novo momento completamente distinto e ao mesmo tempo contíguo aos recortados, criando diferentes realidades com espaços e temporalidades próprios. Essa percepção ajudou assim no processo de questionamento e de compreensão mais ampla acerca da imagem fotográfica, bem como do ato fotográfico em si. Assim, partindo do meu trabalho artístico, cheguei aos conceitos que passaram a ser a base da minha poética, em um trabalho de pesquisa que buscou resgatar e reelaborar ideias adormecidas ou desconectadas através do apoio bibliográfico – além das referências artísticas que neste curto espaço não seria possível abordar de forma satisfatória.

Através da reflexão sobre as imagens produzidas, sob as luzes das novas informações coletadas, foi possível abrir novos caminhos poéticos a serem percorridos, realizando o “vivenciar-se no fazer” descrito por Fayga Ostrower:

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência da vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário do criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. (OSTROWER, 1978, p. 28)

Referências

ADES, Dawn. **Photomontage**. Londres: Thames & Hudson, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Coleção TRAS. São Paulo: Editora 34, 2020.

FLUSSER, Vilém. **Nascimento de imagem nova**. Sem data. Fonte: <<http://flusserbrasil.com/art381.pdf>>. Acesso em 01 mai. 2024.

FOSTER, Stephen C. “La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio”, in: YATES, Steve (org). **Poéticas del espacio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documental e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

Entre o meio e o começo: rupturas de um processo criativo não linear

Germana Gonçalves de Araujo, Universidade
Federal de Sergipe

RESUMO

A pesquisa de pós-doutorado descrita neste artigo parte da premissa de que o envolvimento com a experiência artística na produção de livro de artista pode ampliar o repertório do designer e sua sensibilidade para os recursos disponíveis no desenvolvimento de projeto gráfico de livro. A premissa se sustenta a partir da compreensão do processo usual de produção de livro no campo do Design/ Design Editorial. Afinal, deve-se ter em mente as relações discursivas que definem o campo e interferem de maneira fundamental nas escolhas processuais e conceituais de um projeto em Design. Por isso, este estudo visa refletir sobre como a vivência artística pode estar associada à prática criativa do designer no processo de concepção de um objeto livro, considerando a possibilidade da quebra do paradigma funcionalista que tem regido os pressupostos ontológicos do campo do Design por quase um século.

PALAVRAS-CHAVE

Design de livro; Livro de Artista; experimentação artística.

Aspectos históricos da possível relação do Design com o livro de artista

Frequentemente, em discursos aleatórios, encontra-se uma espécie de disputa, metaforicamente dita de território, entre o Design e a Arte. Esse embate define os dois campos do conhecimento como distintos, ou pior, nega a possibilidade de encontros ou diálogos entre eles. Tal debate parece antigo e não tem ancoragem na atualidade: é, cada vez mais, um pensamento sem futuro. Afinal, hoje em dia, na terceira década do século XXI, o artista tem transitado pelo universo do Design, e o designer tem estabelecido novos hábitos a partir de práticas artísticas.

Nessa arena, a produção de um livro de artista, compreende-se, parte de um processo de ordenação de elementos que proporcionem uma experiência sensorial a partir da expressão de alguém. Ou seja, nele se apresentam, ao mesmo tempo, conceitos clássicos que definem os campos do Design e da Arte, nos quais se concebe, de maneira generalista, o primeiro como projeto e o segundo como expressividade. Assim, já se pode vislumbrar que os campos atravessados por quem faz esse objeto são bastante amplos.

Por exemplo, podem-se recuperar os livrinhos produzidos por crianças nas aulas de artes nas escolas. Melhor dizendo, é razoável a possibilidade de situar objetos gerados pela produção artística orientada pelas professoras de classe, que geralmente passam por uma formação generalista nos cursos de Pedagogia, nesse lugar do livro de artista. Embora as professoras não tenham, necessariamente, conhecimento disciplinar sobre Design ou Artes Visuais, atuam de maneira que saberes desses campos se entrelaçam. Esse exemplo é plausível para o movimento de compreender de maneira ampla ou sem restrições a produção de livro de artista na contemporaneidade. Para isso, é fundamental desmistificar a noção de que esse objeto somente pode ser feito por profissionais legitimados pela rede de instituições que sustentam os discursos acerca das Artes.

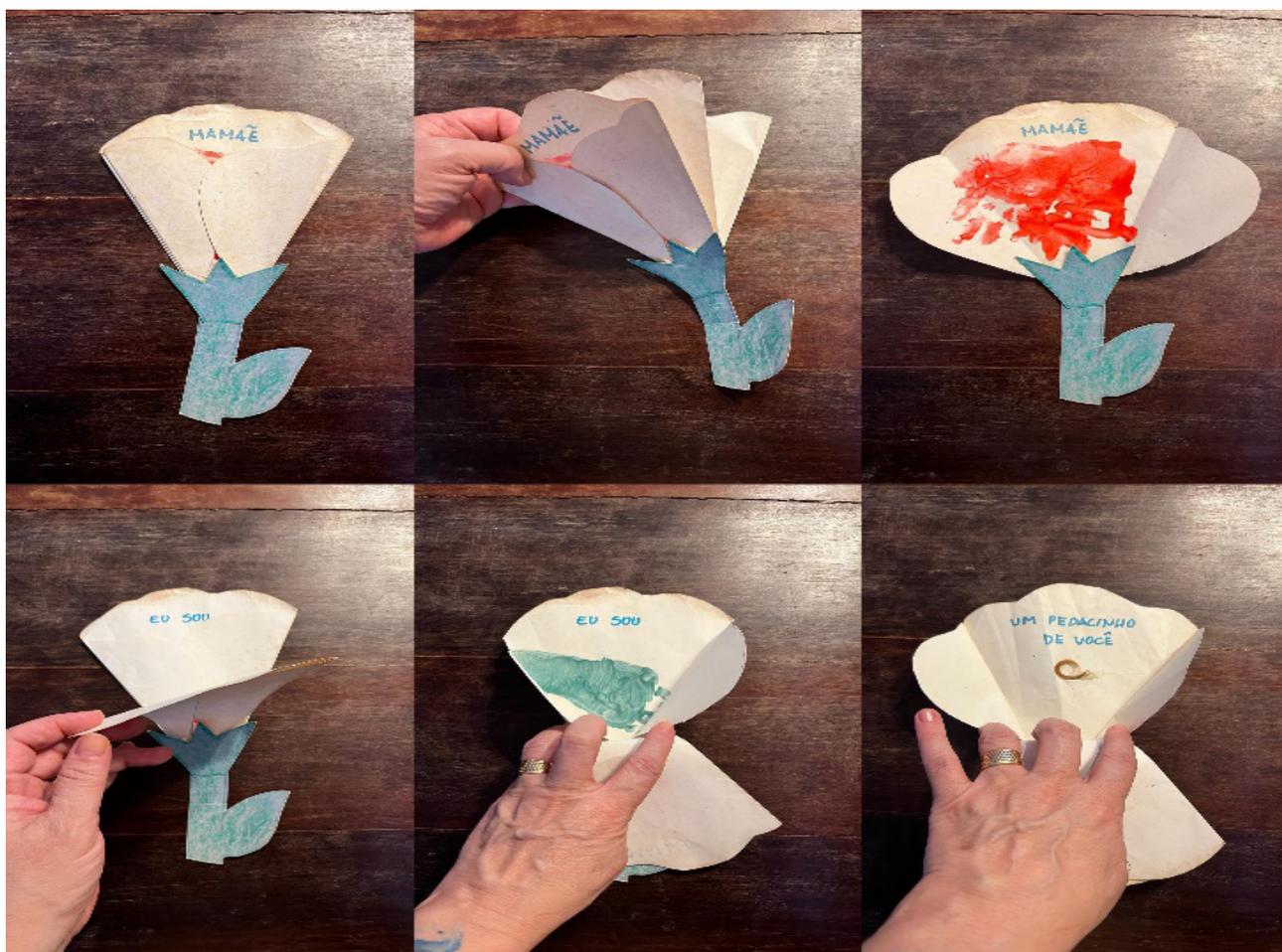


Figura 1 - Livro "Flor" (1995), feito pela professora de Vitor de Araujo Rodrigues (1 ano de idade). Fonte: Acervo pessoal.

Na figura 1, exibe-se o livro “Flor” (1995), produzido por uma professora da educação infantil. O título foi dado por mim, devido à forma do objeto, que, lamentavelmente, somente tem a assinatura da criança — marcas do pé, da mão e um chumaço de cabelo —, o menino Vitor, que tinha apenas um ano de idade no momento em que o livro foi feito. Não aparece o nome da professora, seja ela a pessoa que concebeu a ideia ou somente produziu a estrutura. Talvez pela autoria anônima, esse objeto pode perder o mérito de ser classificado como livro de artista. Por outro lado, no âmbito da aprendizagem e do desenvolvimento sensorial de crianças, quantos livros de artista professoras de classe são instigadas a produzir? O exemplo do livrinho “Flor” — um achado em meio a uma busca acerca de como os processos criativos acontecem na produção de livro de artista — me fez voltar para questões do início da pesquisa: quem produz livro de artista é necessariamente alguém com conhecimento formal em Artes? Quais aspectos do objeto podem classificá-lo como um livro de artista? Como acontece o processo criativo da pessoa que produz livro de artista?

Uma referência indiscutível acerca da relação do Design com o livro de artista, também com foco na infância, é a produção de Bruno Munari (1907-1998) no final da década de 1940 e início dos anos de 1950. Entretanto, o próprio Munari, um eclético artista-designer italiano, escreve em seu livro “Artista e Designer” (2015) quais são as características de um campo e do outro, tentando diferenciá-los de maneira cabal. Para ele: “Aquilo que um verdadeiro designer produz não apresenta particularidades estéticas que permitam caracterizá-lo” (Munari, 2015, p. 53).

Munari, que tem uma trajetória expressiva no Design Editorial, com uma potente produção de livro com viés disruptivo, admite porém que a produção artística pode potencializar a atuação do designer (Munari, 2008), mas, em contraponto ou contradição, exclui a possibilidade de o designer evidenciar seu estilo ou suas predileções (Munari, 2015), em função das narrativas legitimadas pelo mercado de consumo. De qualquer maneira, sem querer adensar a reflexão sobre o Design em Bruno Munari, não se pode desconsiderar o quanto ele foi inovador em alguns de seus livros que hoje são classificados como livros de artista. Como consta em texto do blog da editora Companhia das Letras, Bruno Munari:

Colaborou intensamente com a produção gráfica e editorial ao revolucionar a linguagem do livro: sua ideia é considerar a potencialidade de elementos, como o tipo de papel e de tinta, encadernação, caracteres gráficos, entre outros, pensando o livro para além de ser apenas suporte do texto, encarando-o como objeto capaz de comunicação e a experimentação como caminho para conhecer as possibilidades de comunicação dos materiais que o compõem. Assim, nasce o termo “livro ilegível”, que o autor usa para definir seus projetos de livros que utilizam apenas da visualidade dos recursos gráficos, sem utilizar nenhum texto (O livro [...], 2019).

Pelo menos duas obras de Munari são vistas como livros de artista: o “Livro ilegível” (1949) e os “Pré-livros” (1949-1952). Os chamados “pré-livros” foram produzidos para crianças ainda não alfabetizadas, para que possam, a partir do contato, se familiarizar com livros, mesmo que aquele objeto seja “anterior à ideia de livro como um suporte narrativo” (Cadôr, 2024, p. 23). Pensando no desenvolvimento humano, Munari utilizou vários materiais para produzir os “pré-livros” — “madeira, papel, feltro, acetato, vinil” (Cadôr, 2024, p. 23) — e com eles propor experiências sensoriais para as crianças.



Figura 2 - “pré-livros” (1949-1952) de Bruno Munari. “[...] são 12 pequenos livros quadrados (10x10 cm) pensados para crianças que ainda não sabem ler. Cada livro é feito com um material específico: diferentes tipos de papel, papelão, cartolina, pano esponja, pano, plástico transparente, madeira. Até a encadernação de cada livro é diferente, espiral, com barbante, branca, preta, metálica. O objetivo é criar uma variedade, uma amostragem de sensações táteis, visuais e outras, para permitir que a criança aprenda através de experiências sensoriais” (MARTINA, 2014, tradução nossa).

Fonte: <https://www.lemamme.it/prelibri-di-bruno-munari/>.

O título, “pré-livros”, tem em si mesmo muitos desdobramentos. O prefixo “pré”, associado à palavra “livro” por um hífen, constrói um enunciado na concepção do objeto que carrega a indicação de anterioridade. Nesse sentido, a ideia de pré-livros, considerando a noção intencional de Bruno Munari sobre a relevância de construir um objeto que pudesse estimular a sensibilidade das crianças em idades iniciais — ou mesmo daquelas que ainda não soubessem ler —, também pode ser interpretada como algo que precede a existência do objeto e, por isso, ainda não é um livro. São reflexões que contribuem para pensar a trajetória do pensamento sobre livro de artista, uma vez que, na atualidade, os livros de artista existem em formas diversas; mesmo sem apresentar estruturas convencionais, são considerados livros e não algo anterior a eles.

Considerando que o livro de artista é “uma obra de arte em forma de livro” (Livro [...], 2024) e que a noção formal de “obra de arte” é a de um objeto de criação humana constituído por elementos simbólicos, estéticos e conceituais, pode-se compreender que se trata de um livro que, sem ter necessariamente uma função utilitária, provoca algum tipo de sentimento, experiência estética e vivência sensorial nas pessoas. Ou seja: não é simplesmente a forma ou a falta de narrativa que define um livro de artista.

Segundo o pesquisador Paulo Silveira, em *live* sobre fotolivro, existe a construção de um conceito a partir da expressão “livro de artista” (Livros [...], 2021), inaugurada no início da década de 1970, a partir de uma exposição chamada “Artists books”¹. Esse título foi traduzido para vários idiomas, e, no Brasil, se fixou o termo “livro de artista”, para caracterizar um objeto múltiplo, ligado à arte conceitual, geralmente produzido com mais de uma técnica gráfica, modos alternativos de impressão e matérias comuns. Segundo Silveira, a definição “livro de artista” não parte de uma abordagem filosófica, mas, sim, de uma definição que foi oficializada a partir dos registros: trata-se de um livro feito, concebido, desenhado ou escrito por um artista. Silveira não entra na discussão acerca de quem é ou não um artista e, com isso, não restringe as possibilidades de autores que se colocam ou podem ser colocados no lugar de artista. É o caso do exemplo mencionado da professora anônima do nível infantil.

Apesar de o termo ter se firmado nos anos de 1970, a produção de livros que podem constar como livro de artista é anterior a esse período. No Brasil, por exemplo, uma grande referência é a produção do Gráfico Amador, que aconteceu na cidade de Recife/PE, no período de 1954 a 1961. Era uma gráfica particular e independente de grandes articulações comerciais, fundada por jovens recifenses de classe média que resolveram abrir um meio de publicar seus próprios livros. No grupo de jovens, destacam-se Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, além da participação de João Cabral de Melo Neto e de Ariano Suassuna.

Para o campo do Design, especificamente, o Gráfico Amador notabiliza o designer Aloísio Magalhães (1927-1982). Ele foi um relevante profissional, geralmente estudado, nos cursos de Design pelo Brasil, no âmbito da produção de marcas corporativas — pelo desenho da cédula em um concurso da Casa da Moeda, na década de 1960 — e pelas ações de preservação da cultura brasileira enquanto coordenador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)².

A atuação de Aloísio Magalhães no Gráfico Amador passou a ser uma referência fora do Recife quando o pesquisador Guilherme Cunha Lima publicou sua tese de doutorado no final da década de 1990. A pesquisa foi posteriormente publicada como livro com o título “O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira”, em 1997 e 2014.

Os livros produzidos pelo Gráfico Amador sempre foram artesanais e considerados artisticamente experimentais; obras feitas com muito apuro e rigor técnico, reproduzidas em pequenas tiragens. Como declara a designer e pesquisadora pernambucana Fátima Finizola, “a produção editorial de O Gráfico Amador é referência para a história do design no Brasil. Aprendemos o esmero pela produção editorial na busca de seu primor e o sabor da experimentação gráfica e tipográfica, na qual o livro transcende a leitura linear” (*apud* Torres, 2018). Ressalta-se que, na Coleção de Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), organizada pelo pesquisador Amir Brito Cadôr, obras do Gráfico Amador aparecem como livro de artista.

¹ Em apresentação para venda do catálogo da exposição Artists Books, constam as seguintes informações: “Artists Books [23 de março a 20 de abril de 1973 e 16 de janeiro a 24 de fevereiro de 1974]. Treze ilustrações em preto e branco, 77 páginas, pequeno octavo (175 x 126 mm), invólucros pictóricos originais, encadernados com grampos [Filadélfia, 1973]. O catálogo de exposição de referência para uma mostra pioneira de livros de artista. Foi realizado no Moore College of Art, na Filadélfia, e no University Art Museum, em Berkeley. Vanderlip, mais tarde curadora do Museu de Arte de Denver, escreve no Prefácio: ‘Esta exposição tenta fazer um levantamento dos muitos tipos diferentes de livros feitos por artistas de 1960 até o presente. Para efeitos desta Exposição a definição de ‘livro’ é muito flexível. Se o artista concebeu a sua obra como um livro, geralmente aceitei a sua posição.’ Seguem-se os ensaios ‘Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture’ da artista Lynn Lester Hershman (n. 1941) e ‘Some Thoughts on Books as Art’ do poeta e crítico John Perreault (1937-2015)” (Artists [...], 2024, tradução nossa).

² No dia 5 de novembro se comemora o dia Nacional da Cultura e do Design em função da data de aniversário de Aloísio Magalhães, conforme decreto de 19 de outubro de 1998 (Brasil, 1998).

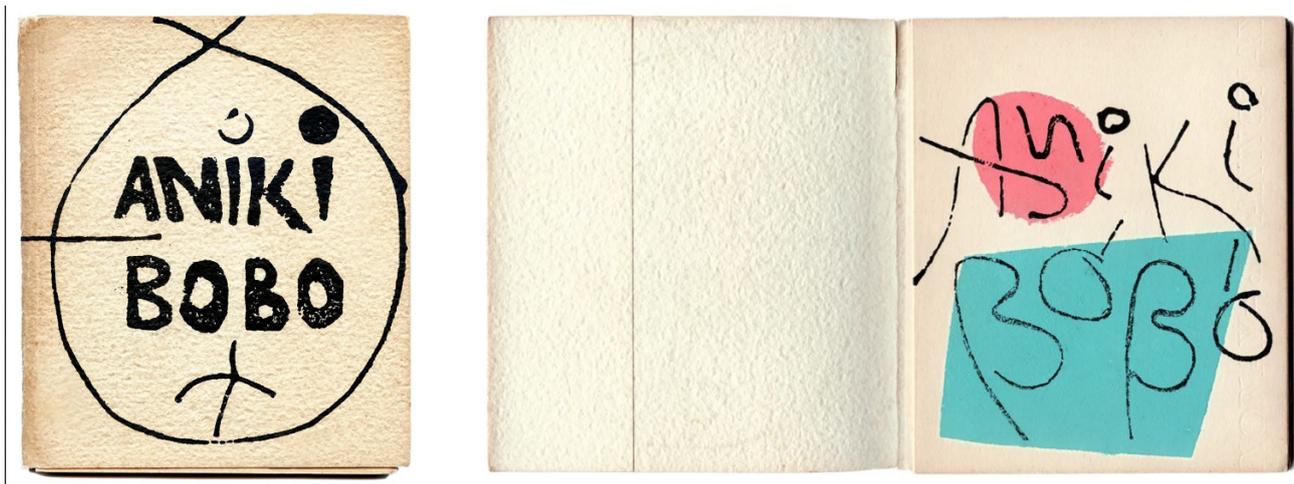


Figura 3 - Capa e páginas do livro "Aniki Bobo". Segundo consta no site do Itau Cultural: "Nele Aloisio desenhava antes do texto, por isso se diz que a publicação foi ilustrada com poemas de João Cabral de Melo Neto" (O Gráfico [...], 2024).

Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/>

Falar sobre livro de artista em Pernambuco também é falar do artista múltiplo Paulo Bruscky³. Com uma variedade significativa de matérias e suportes, o acervo pessoal do artista "tem mais de 1.000 livros de artista, sem contar os mais de 300 que ele mesmo fez" (Cadôr, 2010, p. 8). Segundo Cadôr (2024), o "Livrobjetojogo" (1993), de Paulo Bruscky, é uma obra inspirada nos "pré-livros" de Bruno Munari. Em texto para o catálogo da exposição "Paulo Bruscky: uma obra sem original", do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Cadôr afirma que as obras de Paulo Bruscky propõem uma rica interação das pessoas, pois o manuseio para esse artista é fundamental; especificamente em "Livrobjetojogo": "os botões sugerem os gestos cotidianos de abrir e fechar e solicitam a ação de quem com eles interage. A leitura desse livro é feita pelas mãos, convidadas a brincar em movimentos guiados pelo acaso, libertas dos automatismos dos gestos cotidianos" (Cadôr, 2010, p. 8).



Figura 4 - "Livrobjetojogo" (1993), de Paulo Bruscky.

Fonte: <https://acervo.mam.org.br/ficha.aspx?ns=216000&id=3512&lang=br&IPR=514>

³ "Os livros de artista também são tema de exposições com curadoria de Paulo Bruscky. Em 1979, ele organizou a 1ª Mostra Internacional de Livros de Artista, no Recife, e também foi curador, ao lado de Daniel Santiago, da 1ª Exposição Nacional de Livros de Artista, em 1983. No ano seguinte, expôs 75 livros em uma mostra individual na livraria Livro 7. O *folder* dessa mostra tem o único texto dedicado exclusivamente aos livros de Paulo Bruscky, escrito pelo poeta J. Medeiros" (Cadôr, 2010, p. 8).

É interessante encontrar na pesquisa de Cadôr (2024) a obra "1234" (1976), da educadora paulistana Lourdes Stamato de Camillis, um dos livros de artista expostos na primeira Exposição Nacional de Livro de Artista, organizada por Paulo Bruscky, em Recife, em 1983. Cadôr (2024, p. 102) reproduz o texto não usual com que a autora inicia o livro: "Este é o início de um livro, não tem título nem texto, somente ideias esperando outras". A obra de Camillis é um exemplo de livro que rompe com a necessidade da leitura linear para manter a atenção e o interesse do leitor. Cada uma das quatro partes estimula a criança a construir narrativas a partir de perguntas ou elementos visuais (Cadôr, 2024). Mais uma vez, vale refletir acerca da produção de livro de artista por mulheres educadoras: mesmo que Camillis tenha conseguido publicar suas obras por editoras comerciais, existem tantas outras que permanecem no anonimato.



Figura 5 - "1 2 3 4" (1976), livro de artista infantil de Lourdes Stamato de Camillis.
Fonte: <https://catalogobiblioteca.ufmg.br/acervo/676853/exemplares>

Na busca por referências da produção de livro de artista no Brasil, é altamente recomendável se debruçar sobre a produção do artista Julio Plaza, que nasceu na Espanha, em 1937, e faleceu no Brasil, em 2003. Segundo o pesquisador Paulo Silveira (2008), o mais relevante ensaio teórico do país sobre livro de artista, sob a perspectiva da semiótica, é desse artista: "O livro como forma de arte", publicado em 1980. Nos anos de 1950, Plaza descobriu os poetas concretos brasileiros e compreendeu a importância dessa produção literária para suas pesquisas estéticas. Em seguida, em 1967, ele veio morar no Brasil, com uma bolsa concedida pelo Itamaraty para participar da nona Bienal de São Paulo: "imediatamente tomou contato pessoal com os poetas concretos paulistas e, em 1968, pediu a Augusto de Campos um prefácio para *Objetos*, seu primeiro livro-objeto" (Aguilar, 2021). A princípio o poeta Augusto de Campos iria escrever esse texto, mas, ao tomar conhecimento das estruturas propostas, preferiu conciliar o texto com os elementos que constituíam a estrutura desses livros. Na década de 1970, eles próprios editaram uma tiragem de mil exemplares da obra "Poemóbiles", composta por doze poemas, dos quais dois em inglês. Posteriormente, a obra foi editada pela Editora Brasiliense e, em 2010, reimpressa pela Annablume.

Plaza tenta enquadrar todas as categorias de livros em duas classificações (Silveira, 2008, p. 63):

Sintético-ideográfico

- Livro ilustrado
- Poema-livro
- Livro-poema
- Livro-objeto
- Livro-obra

Analfítico-discursivo ou Anartístico

- Livro conceitual
- Livro documento
- Livro intermedia [sic]



Figura 6 – “Poemóviles”, Augusto de Campos e Julio Plaza (1974).
Fonte: <https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=15114651>

Para ele, também existe o Antilivro, “como uma categoria onde a ideia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem” (Silveira, 2008, p. 63). Antilivro não é um livro de artista para Plaza, apesar de ele considerá-lo uma obra de arte. Hoje em dia, é difícil definir qual é o ponto em que o “livro se esvai”, porque artistas estão sempre extrapolando a linguagem do livro tradicional para produzir livro de artista. Temos, por exemplo, os livros-performance, livros-cartaz, livro-instalação, etc.

Esse debate acerca do que é ou não um livro de artista tem sido recorrente nos discursos que tentam definir as características desse objeto. É importante destacar que a definição pode ter a função de estipular limites, estabelecer enquadramentos ou mesmo conformar adequações na produção de artistas, designers e outras pessoas criativas. No senso comum, o livro de artista se mantém no universo do estranhamento, mais próximo de algo que se compreende como um objeto de arte do que daquilo que é familiar como livro. Nesse sentido, para o campo do Design, especificamente ao universo do Design Editorial orientado pelo paradigma funcionalista instalado pelo modernismo, as características de um objeto que sai do âmbito industrial para assumir aspectos artísticos e experimentais são ainda mais assustadoras.

Julio Plaza, na década de 1970, se tornou professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Juntamente com a artista Regina Silveira, com quem foi casado, atuou na promoção e na divulgação da produção artística de vanguarda. Nesse período, Luise Weiss, tutora desta pesquisa de pós-doutorado, era estudante e os conheceu. Graduada em Artes Plásticas pela ECA/USP, em 1977, Luise foi aluna de Regina Silveira e, por isso, acredita que recebeu boas influências para a produção de livro de artista. No final dos anos de 1970, Weiss, com outros artistas visuais, fundou a Editora João Pereira (Nakagawa, 2002), onde publicou vários livros de artista.



Figura 7 - "Recortes/Xilogravuras", de Luise Weiss, 1989. Xilogravuras com recortes *pop-up*.
Fonte: Acervo da Bora/Unicamp. Foto de Germana G. Araujo.

Reflexões acerca da produção de livro na contemporaneidade

Na atualidade, alguns profissionais em Design no Brasil que também se envolvem com a produção de livro de artista podem ser evidenciados como referência. É o caso, por exemplo, de Gilberto Tomé, Gustavo Piqueira, Lucia Loeb e Fabiana Grassano. Todos eles, diante de um universo bem mais amplo de artistas na atualidade, estão sendo citados porque transitam declaradamente entre as Artes Visuais e o Design Editorial; concebem livros de artista, mas também produzem livros considerados convencionais.

É interessante constatar que, mesmo envolvidos com a produção de livros de artista, esses profissionais não necessariamente se arriscam em práticas artísticas na propositura dos livros convencionais. Compreende-se que o projeto gráfico de um livro encomendado se faz em função do que o cliente quer e de aspectos norteados pelo mercado editorial. Entretanto, na contramão, os livros de artista produzidos por eles portam o modo como cada um deles busca se expressar, diante de sua percepção pessoal sobre o entorno e as realidades cotidianas. No meio desse estudo, voltei mais uma vez para as questões iniciais: para um artista-designer, qual a diferença de iniciar um processo criativo para a produção de um livro de artista ou de um livro convencional?

A visita aos ateliês desses artistas-designers, como uma das atividades do pós-doutorado, foi fundamental para compreender como acontece a feitura de livros no cotidiano do trabalho. Vale mencionar que todos têm, em seus locais de trabalho, dois ambientes bem definidos: um com bancadas, maquinários de produção gráfica e ferramentas de impressão e acabamento; e outro com equipamentos de informática, como computador e impressora. Apesar de os dois ambientes estarem no mesmo lugar, os artistas-designers atuam neles de maneira separada, exceto Gustavo Piqueira, que utiliza o ambiente de produção analógica para fazer experimentações e criar livros ditos convencionais. De toda sorte, mesmo que os livros convencionais não recebam influência direta das práticas artísticas, certamente são influenciados de modo indireto, porque esses artistas-designers detêm um repertório enriquecido pelas experimentações. O contato constante com materiais e técnicas propicia que o processo criativo seja iniciado de várias maneiras: pelo contato físico com algum

material, a partir de uma imagem, por intermédio de uma determinada técnica, etc. As ideias podem surgir no meio dos processos.

Nessa perspectiva, emerge uma reflexão importante para encerrar este texto: o artista e designer que faz livros convencionais que se abre à experimentação — o que a produção de livro de artista, por suas características, acaba propiciando — favorece a amplitude artística de seu repertório criativo. Sendo assim, a produção de imagem, por exemplo, pode chegar a uma visualidade com aspectos de gravura ou de outra referência artística que demanda o gesto humano para ser realizada. E é esse um dos pontos cruciais desta pesquisa: a busca por uma produção com característica de manualidades, que deixe evidente a atitude corpórea do artista e não a rotina de uma máquina, como faz um *software* gráfico.

Na realidade, quem tem se envolvido com a produção de livro de artista na atualidade parece não mais se preocupar com certo tipo de enquadramento e apenas foge, em alguma medida, da configuração do objeto livro tradicional. Mesmo para aqueles designers que estão trabalhando em função dos elementos norteadores do mercado, a prática artística propicia a atitude disruptiva na produção de livros.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. Entreabrir: os Poemóviles de Augusto de Campos e Julio Plaza. Tradução de Lucas Figueiredo Silveira. **Revista Rosa**, São Paulo, v. 3, n. 1, 26 fev. 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/entreabrir>. Acesso em: 3 jun. 2024.

ARTISTS Books [VANDERLIP, Dianne Perry, curadora]. **Jonathan Hill bookseller**, Nova Iorque. Disponível em: <https://www.jonathanahill.com/pages/books/8604/dianne-perry-vanderlip-curator/artists-books-23-march-20-april-1973-16-january-24-february-1974>. Acesso em: 31 maio 2024.

BRASIL. **Decreto de 19 de outubro de 1998**. Institui o “Dia Nacional do Design”, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/anterior%20a%202000/1998/Dnn7508.htm. Acesso em: 19 jun. 2024.

CADÔR, Amir Brito. [Sem título]. *In*: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Paulo Bruscky**: uma obra sem original. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2010. Catálogo de exposição.

CADÔR, Amir Brito. **Eu nunca leio, só vejo as figuras**. São Paulo: Lote 42, 2024.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Verso Brasil, 2014.

LIVRO de artista. **Sistema de Bibliotecas da UFMG**. Belo Horizonte: UFMG. Disponível em: https://www.bu.ufmg.br/bu_atual/especiais-e-raros/artes/livro-de-artista/?#. Acesso em: 31 maio 2024.

LIVROS de Artista com Letícia Lampert e Paulo Silveira. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1h 36min 59s). Publicado pelo canal Imaginária_festa do fotolivro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qlywFh5jxT0&ab_channel=IMAGIN%C3%81RIA_festadofotolivro. Acesso em: 11 jun. 2024.

MARTINA. I Prelibri di Bruno Munari. **Le mamme**, Itália, 20 mar. 2014. Disponível em: <https://www.lemamme.it/prelibri-di-bruno-munari/>. Acesso em: 2 maio 2024.

MUNARI, Bruno. **Artista e Designer**. São Paulo: Edições 70, 2015.

MUNARI, Bruno. **Design as Art**. [S. l.]: Penguin Books, 2008.

NAKAGAWA, Rosely. Edições João Pereira: um projeto editorial na contramão do mercado, que se caracterizou pelo trabalho coletivo e por uma cuidadora produção artesanal. **Revista Tugrafia**, São Paulo, n. 3, 2002.

O GRÁFICO amador. **Série Ocupação**. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador>. Acesso em: 19 jun. 2024.

O LIVRO (i)legível de Bruno Munari. **Blog da Companhia das Letras**, São Paulo, 23 set. 2019. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/4789/o-livro-ilegivel-de-bruno-munari>. Acesso em: 31 maio 2024.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. *In*: **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 25-71. *E-book*. Disponível em: DOI 10.7476/9788538603900. Acesso em: 3 jun. 2024.

TORRES, Fellipe. **O Gráfico Amador**: a delicadeza do livro artesanal feito na década de 1950. [S. /], 11 abr. 2018. Medium: @fellopetorres. Disponível em: <https://medium.com/@fellopetorres/o-gr%C3%A1fico-amador-a-delicadeza-do-livro-artesanal-feito-na-d%C3%A9cada-de-1950-15e158b0963e>. Acesso em: 2 maio 2024.

Pneuma, o desmembrar

Ingrid, Ospina (Doutoranda, UNICAMP)

RESUMO

O projeto propõe buscar visualmente o último suspiro que resta nos vestígios dos corpos mortos, trazendo de alguma forma a vida que foi vivida e a “vida” que seguiu no corpo inerte. Pneuma é uma pesquisa em que a morte é mais do que um corpo em decomposição, é uma realidade biológica que conecta os territórios da vida e da morte, em um movimento, uma dança, que todos seremos submetidos. Mais do que o morrer, é o estar morrendo. Relacionando imagens e práticas históricas, que têm relação com o culto aos mortos em algumas culturas da antiguidade, procuro trazer para a contemporaneidade estas relações, tentando mostrar, a partir da minha pesquisa, sua importância em nosso desenvolvimento cultural, provocando a reflexão sobre a impessoalidade com que lidamos com a morte alheia e até com a nossa própria.

PALAVRAS-CHAVE

arte contemporânea; gravura; morte; pneuma.

Na busca por entender o Pneuma, um conceito grego que para os estóicos era concebido como um contínuo dinâmico, um sopro frio e quente, composto de ar e fogo, uma força criadora, animadora da vida e cuja ausência no corpo mostrava a ausência de vida do indivíduo, essa mesma palavra que anos mais tarde, no início da era cristã, foi traduzida como um espírito etéreo, uma força da vida que atuava fazendo a vontade de Deus, alma.

Neste percurso por abordar esta noção, me deparei com uma imagem importante para mim. Fazendo parte do passado, ela se apresentou como um grito de contemporaneidade. Encontrei nela uma qualidade diferente, transgressora e espontânea. O crânio de jericó (Fig. 1) é uma figura que se apresenta complexa, que nos mostra o tempo e nos deixa de fora, é impossível entender ela a partir do que foi para seus contemporâneos, pois sua função ritual faz parte dos segredos do passado; também não poderia entrar na categoria de múmia, ele é um objeto único, de osso, lama e conchas. Trata-se de um crânio que foi preenchido de lama, os órgãos foram extirpados e o espaço foi ocupado pela terra;

por fora é possível perceber uma modelagem de argila já apagada pelo tempo e duas conchas que fazem as vezes de olhos. Para Didi-Huberman a lama era a forma de criar um lugar:

A argila, esta lama de nascimento e de desaparecimento, de desaparecimento e renascimento, esta terra trabalhada que os habitantes de Jericó, desdenharam utilizar para seus objetos usuais (consumindo-se em confeccionar baixelas de pedra ou de madeira cavada) mas que eles reservavam obstinadamente aos rostos de seus mortos e à construção de seus lugares. (DIDI-HUBERMAN, 1998, pág. 73)



Figura 1. **crânio de Jericó**, gesso, osso e conchas 7000 a.C

Ainda segundo Didi-Huberman o lugar da morte não é somente no plano das ideias, algo intangível, ela tem corporeidade na medida que ela se apresenta como terra, substância e lugar, a invenção deste espaço que marca a perda de um rosto só reforça sua ausência através desta presença que se coloca diante de nós. Há registros desde o paleolítico médio onde já se praticavam rituais de conservação do rosto, eles tiveram uma especial importância ao final do Natufiense (ca.10.000-9.000 a.C), mais do que conservar o corpo, a cabeça do defunto e seus traços, pareciam conter não somente a imagem dele, mas a identidade também; em muitas culturas desta época praticava-se o culto ao crânio, após a morte a cabeça era desprendida do corpo para ser conservada e perpetuada pela comunidade. Depois que o corpo, entendido como peito e extremidades, tinha seu apropriado ritual, a cabeça tinha um trato diferente, pois o rosto perderia seu lugar, para que o crânio emergisse, e ele por sua vez perderia seu lugar para que uma máscara ou um retrato ocupasse este lugar, que por sua vez viraria um objeto devocional.

Esta prática faz com que nos perguntemos pela imagem do corpo, será que só o rosto contém a imagem do indivíduo? Será que só seus traços faciais podem dar conta do corpo e da identidade?

Na gravura Montanha (Fig. 2), da série Destino de um Homem Comum procuro refletir a separação do corpo e a cabeça, trata-se de uma imagem que à primeira vista apresenta um acúmulo de "objetos",

a mancha não permite reconhecer facilmente o que revela a imagem, mas na hora de centrar a vista nos detalhes, pés e cabeças vão emergindo da sombra, construindo aquela montanha. Esta paisagem de morte permite reconhecer indivíduos, mas naquele contexto não existe um rosto, só a massa, uma pluralidade de seres que um dia viveram e dos quais, se intui, morreram no anonimato.



Figura 2. Ingrid Ospina **Montanha** waterless litho 100 x 70 cm 2018

Na imagem, de uma mancha complexa, se apoiam pés, crânios, cabeças, dedos, cada um destes elementos, um em cima do outro, todos eles repousando, e esperando a contemplação, nenhuma dessas partes do corpo, ainda que estando uma ao lado da outra, fazem com que se reconheça o corpo como unidade. Sobre a construção da imagem corporal, Hans Belting (Alemanha,1935) escreveu:

Los cuerpos son medios vivos en un doble sentido. Por un lado, perciben las imágenes del mundo por medio de los sentidos y, por otro, son percibidos en doble que se parezca externamente al cuerpo vivo, a modo de una representación o como una imagen de su cuerpo. Existen en el mundo como portadores de imágenes mediante su puesta en escena, su vestimenta y su expresión. En estas dos formas de medio, el cuerpo que mira y es mirado ha despertado el deseo de crear un doble que se parezca externamente al cuerpo vivo, a modo de una representación o como una imagen de su cuerpo. (Belting, 2011, pág.199)

Mas o que acontece quando esse corpo que reconhecemos não está mais vivo? Belting dizia que ao contrário do que propunha o médio platonismo, que defendia a separação entre imagem e corpo, falando que as representações eram imitações vazias do vivo. O dilema era que a imitação, não o culto aos mortos, pois nela se produzia o ato simbólico onde os mortos adquirem uma nova imagem do corpo, emprestada, imagem que os devolve para a vida social.

Existe uma mudança na percepção quando aparece o rosto, na Montanha Negra (Fig. 3) podemos ver que com a aparição de olhos, nariz e boca, os indivíduos parecem adquirir uma alma, uma história, em outras palavras parece que eles são mais humanos do que os corpos da gravura Montanha Vermelha (Fig. 4). O tratamento da pedra litográfica faz com que essa imagem se revele um pouco fantasmagórica, as transparências revelando rostos nos fazem pensar em vidas vividas em uma história intangível, que nos afasta dos corpos de carne. Além disto, estas imagens apresentam para mim duas questões: será que naquela imagem é possível reconhecer beleza? O que é essa humanidade que emerge da imagem?

El cuerpo es ante todo el medio para las imágenes internas y un medio para la percepción del mundo, pero aquí quiero también tener en cuenta el cuerpo físico como medio que es, en tanto está en su naturaleza producir, mediante sombras y reflejos, imágenes de sí mismo que en un principio tendrían que haber causado miedo y sorpresa.- (BELTING , 2011, pg.185)



Figura 3. Ingrid Ospina **Montanha Negra** litografia 122 x 70 cm 2018

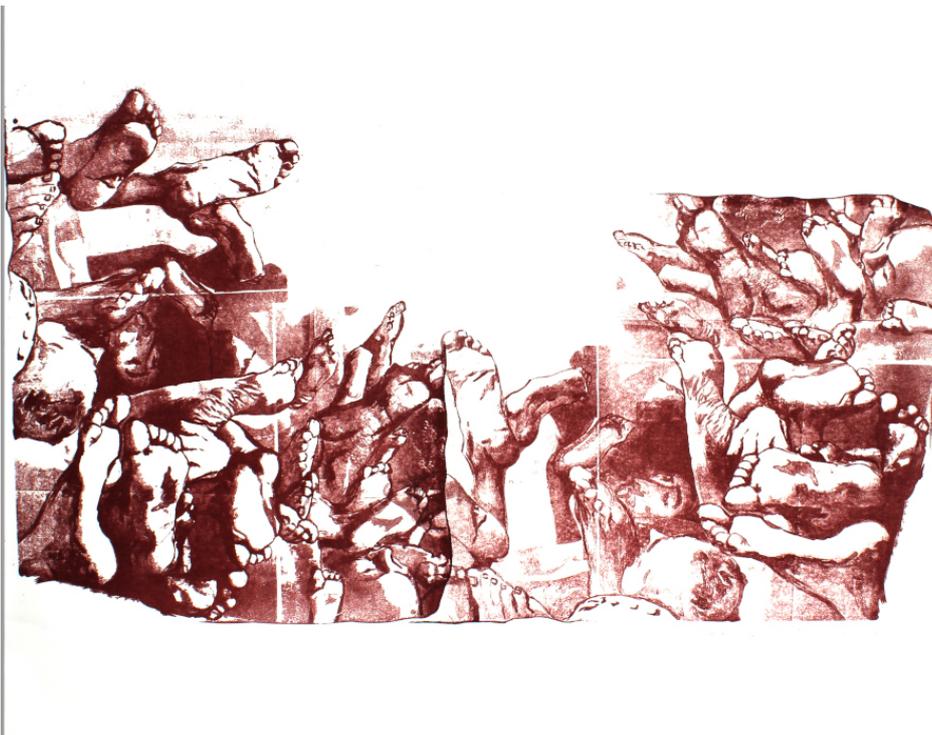


Figura 4. Ingrid Ospina **Montanha Vermelha** litografia 122 x 70 cm 2018

Atendendo a minha primeira pergunta, segundo Belting, o corpo como meio receptor permite criar uma semelhança com o nosso próprio corpo, o fato de nos reconhecer no corpo da imagem gera uma certa empatia por ela, as sensações de medo, angústia, desespero e compaixão flutuam devido à semelhança anatômica que vemos. Quando a imagem apresenta o corpo morto com mais detalhe, quanto mais realista seja, mais a morte estará perto do espectador, quanto mais fácil seja reconhecer os traços do defunto, mais compaixão sentimos por ele, mas quanto mais perto estamos disso tudo, mais afastados estaremos do que atualmente conhecemos por beleza.

Como falar de beleza da morte sem entrar na subjetividade, como abordar esses corpos na imagem sem que ela suscite medo e repulsa? É uma questão complexa, se para Tomás de Aquino (Itália, 1225-1274) "o belo está relacionado a sua funcionalidade, um corpo morto, mutilado não seria belo" (AQUINO *apud* ECO, 2015, pág. 111). Já Umberto Eco (Itália, 1932-2016) observa que "embora existam seres e coisa feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo, e a Beleza (ou pelo menos a fidelidade artística) dessa imitação torna o Feio aceitável" (ECO, 2015, pág. 133) Quando se centra a atenção em um corpo morto, aceitável social ou historicamente, como as múmias, o espectador não encontra neste corpo beleza, reconhecemos um objeto que parece feito de tecidos vegetais, de texturas de árvores mais do que de carne, músculos e veias como conhecemos. Ele é um corpo precário, decomposto, e frágil aos nossos olhos. Mas curiosamente tem corpos como os das borboletas, ou de algumas sementes, nos quais a beleza perdura ainda que mortos.

E aquilo a que chamais morrer é o acabar de morrer, e aquilo a que chamais viver é morrer vivendo. E os ossos são o que de vós deixa a morte e o que sobra à sepultura. (QUEVEDO *apud* PERNIOLA, 2000)

Neste trecho o escritor espanhol Francisco de Quevedo (Espanha, 1580-1645) falando da morte, nos revela o que deixa a morte, o que sobra dela pensando em ossos, pétalas, penas, sementes, partes órfãs de um corpo que lutam por não se degradar, que ficam para nos mostrar a outra face da morte.

Talvez beleza seja uma palavra muito complexa para nós hoje, mas há delicadeza na morte e na beleza, tanto no corpo humano quanto nos corpos animais e vegetais. Poderia se dizer que é a delicadeza que apazigua o medo ao ver a mudança do corpo morto, é como se uma pátina cobrisse delicadamente o defunto, preparando-o para outra vida, entendendo esta como a continuidade de um ciclo, onde os animais se alimentam, onde a larva encontra um ninho. Fernando Pessoa (Portugal, 1888-1935), dizia que "o homem é um cadáver adiado", ou seja, não dá para falar da morte sem pensar na vida, afinal, aos poucos o corpo se transforma e a melhor maneira de tentar abordar a morte dele é vendo o que acontece na passagem de um estado a outro.

É possível perceber uma espécie de pátina na superfície do corpo revelando seu estado, é a pele e seus matizes revelando a morte na imagem, talvez por isso que seja pertinente criar flores de tripa, criar uma ideia de forma vegetal com um material animal. Na série fotográfica *dança do tempo*, (Fig, 5) os corpos parecem flutuar, e mostrar a delicadeza que existe em uma membrana seca, quase dourada. Nuances de bege, ou talvez de dourado? Nuances de verde ou simplesmente matizes de pele? Talvez o verdadeiro rosto da morte é a aparição de uma pátina que pode estar composta de toda a gama tonal, não é exclusividade do preto, não é um rosto, nem uma forma específica. A face da morte é uma pátina quase imperceptível, é uma dessaturação da cor que nos permite entender o passo da vida, que marca a superfície e revela seu tempo. Para Vitor Hugo (França 1802-1885) "a Morte e a Beleza são coisas profundas, que contêm tanto azul e tanto negro que parecem irmãs terríveis e fecundas com o mesmo enigma e igual mistério" (HUGO *apud* ECO, 2015, pág 302).



Figura 5. Ingrid Ospina **dança do tempo # 1**
fotografia 96 x 126 cm 2019

A segunda pergunta, aquela que indaga pela humanidade que emerge da imagem, é uma questão muito antiga na arte, uma das mais célebres discussões a respeito foi entre Sócrates e Clítio, conhecido escultor da época. No ateliê de Clítio, Sócrates se perguntava se o artista reproduzia só a forma do modelo ou se ele conseguia pôr o caráter dele. Depois de discutir, Sócrates concluiu que além do visível, um bom retratista tinha que ser capaz de transmitir a vivacidade da alma do modelo, a obra seria arte só se ela comunicasse o espírito do modelo ao espectador, então o artista teria que materializar a alma do modelo na sua obra.

Na verdade isto não é nada surpreendente pois aqui o filósofo só aceita a ideia de que a obra de arte tem a ver com o fato de tocar a alma do outro através de um espírito que se cria em sua arte. Isto acontece de uma maneira muito direta na arte do retrato, pois ela apresenta para nós uma identidade, a imagem artística é um testemunho que nos conta sobre a aparência e o caráter de uma pessoa, ela é em si mesma informação visual sobre alguém que está ausente e ao mesmo tempo ela é a representação de um ser sem suplantá-lo, ela é singular. Marilena Chaui (Brasil, 1941), em *Experiências do Pensamento*, escreve que Cézanne dizia que "o pintor interpreta um rosto". Interpretar não é uma operação do intelecto ou do pensamento, que se separam da visão para explicá-la e para conceituar um rosto visível. Segundo Chaui, interpretar um rosto em pintura é:

ver o espírito que se lê nos olhares que são apenas conjuntos coloridos, pois os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados, aderentes a um rosto e a gestos. Cézanne deseja a experiência primordial, aquela que desconhece a separação conceitual entre a alma e o corpo, desejando o mistério da aparição de um outro humano no interior da natureza (CHAUÍ, 2002)

Os retratos mantêm mais do que um corpo ausente, ele resguarda a presença do indivíduo viva através de seu olhar, é por isto que os rostos da montanha negra criam uma sensação de humanidade. Na imagem, os olhares perdidos, são manchas que sem querer contam uma história particular, eles relatam uma dor comum.

Para os homens da antiguidade, tanto no Oriente Médio como no Egito, e posteriormente na Grécia, Etrúria e até em Roma, a alma tinha forma e podia ser física como um morcego, ou etérea como fumaça, ela era uma entidade viva que se manifestava no momento que seu portador falecia, daí a importância de que ela ao ser expulsa não ficasse vagando pelo mundo, para isto os homens criaram um novo corpo material para que elas pudessem alcançar o reino das sombras, então nas suntuosas estátuas post mortem da Grécia Antiga mora a alma daquele grego que ela representa, ela contém física e conceitualmente seu espírito. Pedro Azara (Espanha, 1955) disse que na Grécia Antiga a pintura não podia receber a sombra do morto de um jeito tão verossímil como as estátuas pois a falta de volumetria impedia conter a sombra.

Diz a lenda que o retrato mortuário nasceu no último jantar que uma princesa em Corinto, a filha do rei Boutades teve com seu noivo, pois ao saber que ele ia partir para a guerra, decidiu com a ajuda da sombra que projetava uma vela, desenhar a silhueta do perfil dele sobre o muro, no dia seguinte mandou que um artesão fizesse a partir daquele traço um molde para obter tantas efígies e imagens quanto fosse possível. Se diz que a partir daquele dia os retratos foram representados da mesma maneira, reproduzindo o contorno de uma sombra projetada, além da representação, esta sombra estava unida ao corpo do modelo, impedindo de ser engolido pelo mundo das trevas pois sua sombra foi dividida uma parte dela ficava na pintura e a outra no próprio corpo. Era como se as esculturas pudessem conter a alma do morto e a pintura pudesse conter a alma daquele que ainda estava vivo.

Anos mais tarde, quando Roma já havia conquistado o Egito, podemos encontrar uma mistura pagã do retrato mortuário, ainda neste tempo era preciso que o morto fosse confinado no seu túmulo com um duplo do seu corpo, ou pelo menos com uma imagem do seu rosto, porque caso a múmia se decompusesse, a alma do morto não vagaria, então o corpo embalsamado era acompanhado de esculturas de pedra (que nesta época não eram imprescindíveis) ou retratos; portanto as pessoas mandavam fazer pequenas pinturas realistas ainda em vida, as quais eram colocados por cima da cabeça vendada da múmia. Estes retratos fúnebres romanos-egípcios, assim como a arte etrusca e romana, retratavam as imperfeições e fraquezas da carne, tudo era documentado de uma maneira crua. É assim como chegam os retratos Fayum a nossos dias, como um depoimento da imagem e a alma de uma pessoa do passado.

Tiveram que passar 1.400 anos para que o mundo retomasse de novo os retratos onde a alma fosse impressa na tela, pois para o cristianismo a alma é incorpórea e a imagem e o culto a ela um problema. Foram os artistas flamencos que começaram a centralizar a pintura no olhar, único despoje de vida nos quadros, os rostos pálidos e quase doentes dos retratos são quase uma máscara mortuária, pessoas envelhecidas que sofrem, parecem enxergar para outro lugar como se tivessem medo de expor seus sentimentos, são corpos frágeis que confiam na redenção da carne. Neste caso os retratos atuavam como um espelho que mostrava a verdade, a beleza era um véu que recobria a miséria e a mortalidade humana, algo que percebo também no retrato de Bárbara Durer (FIG. 26). Em Agosto de 2019 quando este projeto de mestrado iniciou, uma grande amiga me presenteou com uma imagem, para ela essa imagem tinha tudo a ver com minha busca, para ela e em suas palavras essa imagem era minha essência; dito aquilo, colocou na minha frente uma cópia de um desenho de Dürer, tratava-se do retrato da mãe dele. Não soube muito bem como reagir àquele singelo presente, nem como um desenho de um artista do renascimento alemão, poderia ter algo a ver com a minha busca por entender a morte através das imagens. Agradei minha amiga e coloquei a imagem num mural de recados. Por muito tempo essa imagem me acompanhou, sempre sem me olhar de frente, por anos, sem vislumbre de beleza, Bárbara Hallerin, filha de Hieronymus Holper, mais conhecido como Hieronymos Hallerin, mestre ourives, casada com Albrecht Dürer, o Velho, foi transversal a este projeto. Bárbara já tinha sido retratada por seu filho, mas nos outros retratos ele tinha sido mais generoso com a beleza dela, naquele retrato aos 63 anos a imagem que ele nos apresenta é a de uma mulher com uma vida exaustiva, com 18 filhos e com o peso do tempo nas costas. A este respeito, Michael Roth fala:

Dürer desenhou este retrato como uma página reconfortante e memorial dois meses antes da morte previsível de sua mãe emaciada. De acordo com o relato do próprio Albrecht no ›Gedenkbuch‹, Barbara Dürer morava na casa de seu filho desde 1504. Depois de uma doença longa e progressiva, ela ficou em grande parte acamada ou confinada em seu quarto como resultado de uma crise grave de saúde em 1513. Ela morreu em 16 de maio de 1514. Na imagem Bárbara Dürer é vista muito de perto e mostrada em uma perspectiva muito leve. Como resultado, algumas partes do rosto se destacam particularmente, como a testa dobrada em finas dobras de pergaminho, as veias temporais delicadamente indicadas, o nariz antigo e a cavidade visível do olho esquerdo, bem como a maçã do rosto nitidamente cortada. Acima de tudo, no entanto, isso se aplica ao pescoço e à área da clavícula, que foi demonstrativamente descoberto pelo lenço na cabeça jogado para trás sobre o ombro esquerdo de Barbara Dürer. A inclinação da cabeça

significa que o observador permanece nivelado com o olho esquerdo da mãe, que está olhando ligeiramente para cima, mas não está fixo. O olho direito, voltado para fora em um ângulo diferente, olha claramente para cima. Esta estranha posição dos olhos ou o olhar divergente do modelo tem sido interpretada de forma bem diferente. Tão precisamente quanto a face é observada é a região emaciada do pescoço e do tórax, na qual os tendões e ossos e especialmente os arcos da clavícula são marcados enfaticamente ... O verismo que aqui ficou claro sempre rendeu ao desenho de Dürer atributos como "chocantemente realista" e a seu filho o atestado de "amor implacável à verdade". No relato neutro, mas simpático, sem quaisquer tons negativos, o desenho do retrato contrasta claramente com um grande número de representações contemporâneas de mulheres idosas. (ROTH, 2006, pág. 24)

O artista Nuno Ramos (Brasil, 1960) na palestra feita em 2018 no Café Filosófico na CPFL Cultural, ao se referir sobre sua experiência no primeiro contato que teve com uma pintura de Rembrandt no Museu do Louvre, diz que o "ato de olhar aquilo (pintura) ressuscita o morto que pintou aquilo; quer dizer, todo ato de apreciação da arte ele é um ato que traz o passado à vida" 88 (RAMOS, 2018).



Figura 6. Albrecht Dürer, **Bárbara Durer**, 1514, desenho, 42.2 x 30.6 cm, Staatliche Museen zu Berlin

Foi assim que comecei a série de retratos mortuários (Fig. 6), trazendo o passado pra vida, procurando o Pneuma que se encontra nos olhos, um trabalho onde os vivos não têm olhos e os mortos parecem ter vida, retratos que parecem máscaras mortuárias que contam a realidade de uma vida de nuances, uma vida que leva a pátina da morte. Neste projeto, histórias como a da Bárbara, se contrapõem com histórias e retratos de pessoas comuns, pessoas que não farão parte de nenhuma grande história. Finalizo este capítulo com Winckelmann falado da prática artística e da imitação da arte dos gregos:

O artista deve saber oferecer mais ao espírito do que ao olhar... é próprio da pintura poder representar as coisas invisíveis, situadas no passado ou no futuro. (WINCKELMANN, 1973)

Referências

- AZARA, Pedro. El ojo y la sombra una mirada del retrato en occidente. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BELTING, Hans. Cruce de miradas con la imagen: la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. Salamanca, España: Universidad de Salamanca, 2011.
- CHAUI, Marilena. Experiências do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, George. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. In Porto Arte: revista de Artes Visuais, v.9, 1998.
- ECO, Umberto. História da feiura. São Paulo: Record. 2007.
- ECO, Umberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- PERNIOLA, M. Pensando o ritual. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- WINKELMANN, Johann Joachim. 1773 Il bello nell'arte. Turim: Einaudi, 1981

SITES

- MACHADO, V. <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/artistas/carvalho1.html>. [fev, 09, 2019]
- RAMOS, Nuno. <http://www.institutocpfl.org.br/play/especial-premio-oceanos-daliteratura-com-nuno-ramos-e-manuel-da-costa-pinto/>
- ROTH, Michael. <https://recherche.smb.museum/detail/1048008/barbarad%C3%BCrer,-geb--holper>

Para recortar a memória global

ISMAR TÚLIO CURI

Doutor em Artes Visuais Instituto de Artes da
Unicamp

RESUMO

Destaque para obra de arte que responde pela emergência da memória global, ideia que o autor Andreas Huyssen vislumbra apenas em perspectiva, pois reconhece nos apelos da memória nacional a preponderância, mas afirma, se a condição for atingida poderá ser representada pelo prismático e o heterogêneo, mais do que o holístico universal¹. O artigo pretende entender a emergência da memória global a partir de uma ação artística de 2021, ocorrida na praça histórica do Mercado Campinas-SP, Brasil, realizada em meio a pandemia de covid ainda sem vacinação.

PALAVRAS-CHAVE

Ação artística; pandemia; lugar de memória; memória global

Tomado o lugar da ação como um laboratório, a obra de arte passa a ser debatida como um experimento a partir do qual será discutida a emergência dessa memória global. As premissas devem ser entendidas como científicas, no sentido de que a obra de arte ela mesma é parte do fenômeno a ser estudado sobre a memória traumática da pandemia mundial. O texto é acompanhado de um ensaio fotográfico da prática de arte em lugar de memória, e a discussão transforma-se em documento artístico de época sobre as condições de possibilidade da memória global.

A discussão se envereda pelas questões postuladas por Andreas Huyssen, nas quais a ideia do prismático passa a ser identificada a forma que o lugar de memória adquire na cidade a partir de uma geometria particular, o que por sua vez se reflete no campo da sensibilidade como meio de memória do autor do experimento. O instrumental da ação artística nesse laboratório de discussão relaciona o sentido das palavras meio e lugar memória como um entendimento que corrobora o aprofundamento das ideias sobre o caráter heterogêneo e prismático dessa memória global.

¹ Huyssen, Andreas (2004), *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, pp. 16, 17 e 32.

O sentido heterogêneo e prismático sobrevém para a discussão com relação ao meio ambiente do lugar de memória, conforme a própria palavra meio se refere ao lugar, e também ao subjetivo que é o meio de memória. Sendo que num laboratório de memória do tipo mercado o sujeito fica submetido não apenas a imagens visuais, mas também, àquelas relativas ao tato e principalmente ao olfato, como a sensibilidade que será discutida no texto e dá uma ideia do caráter heterogêneo que o meio ambiente do lugar de memória carrega.

O olfato vai além da visão nesse tipo de ambiente, daí a importância de uma discussão laboratorial com relação a essa sensibilidade que se transforma no partido original da ação artística, e não por acaso se apresenta em todos os mercados do mundo.

A investigação do significante da palavra meio nesse caso se desenvolve em correlação aos instrumentos da ação no lugar de memória e conforme o meio de memória ativado, por isso o sentido o olfato passa no caso dessa experiência a ser considerado a sensibilidade que vai compreender o significado de heterogeneidade da palavra meio no lugar laboratório de memória.

Todo meio antes de ser um lugar é ele mesmo um espaço de ocorrências quaisquer, de modo que a compreensão induziu no caso da discussão a uma dúvida em relação a tradução da palavra francesa para meio de memória, *milieu du memóire*, como uma expressão que comporta o apositivo de lugar (*lieu*), o que para os falantes do francês implica uma noção que nunca estará fora de algum lugar. O laboratório de discussão se inicia então pela pesquisa dos vários sentidos desse vocábulo e como se dá o desenvolvimento dele na língua francesa, pois, a palavra *milieu* faz parte da formulação de Pierre Nora para *milieu du memóire*, autor cujas ideias integra as principais questões desenvolvidas nesse ensaio sobre a memória global.

Antes da apresentação da pesquisa sobre o significado de prismático e de heterogêneo com relação a meio e lugar, convém entender a ideia de memória global como empregada por Huyssen, cuja tese se evidencia por acontecimentos traumáticos como o Holocausto da era nazista, ou, as ditaduras na América Latina, o que apontaria para a pandemia de covid como paradigma de mesma ordem, conforme ela se revelou uma emergência traumática e global, uma espécie de guerra biológica contra a humanidade inteira².

Ainda não avaliada historicamente, a pandemia teve nos artistas produtores da cultura seus agentes de época, eles estiveram na linha de frente das ruas, posicionadas como sua oficina de trabalho e documentação para esse momento histórico. Sendo o Mercado Campinas o monumento dessa documentação, com todas as condições para uma ressonância local global, integrada ao movimento de restauração historicizante dos velhos centros urbanos, incluído por Huyssen entre os indicadores do que ele chama rememoração produtiva³.

O lugar de memória mercado não tem apenas especificidade, ele também instaura um reconhecimento em sentido genérico, e cuja importância para o caso da ação é dada pelo olfato comum a todo mercado. O casal Arianne Vittale e Thiago Bortolozzo percebeu que a generalidade dos mercados também é específica e percorrem outras cidades e outros mercados mundo afora reunindo coletivos de artistas para ações como a que será analisada no ensaio.

² *Ibidem* 1, pp. 14 a 17.

³ *Ibidem* 1, pg. 37.

Em Campinas foi montado um coletivo de ações em rede, e escolhido o Mercado por sua área de influência urbana, cuja arquitetura projetada por Ramos de Azevedo, transformou o lugar em espaço memorial que será para sempre restaurado como garantia contra o esquecimento, o que Pierre Nora problematiza para entender o caráter laboratorial dos lugares de memória, e segundo a comentadora Janice Gonçalves:

"Nora reforçou os lugares de memória não como repositórios (...), mas como espécies de oficinas, elementos a partir dos quais a memória trabalha: "os lugares de memória não são aquilo a partir do que se lembra, mas lá onde a memória trabalha; não a tradição mesma, mas seu laboratório" (NORA, 1984: X)"(...)⁴.

Para Nora a história é uma reconstrução problemática e incompleta, enquanto a memória tem na vontade do sujeito a possibilidade de sua perpetuação, a memória é forte ainda que a bagagem histórica seja fraca, afirma Nora. Por isso numa sociedade integralmente histórica como a que presenciemos na atualidade, o sujeito está obrigado a reconhecer lugares apenas como vestígios distantes, na medida em que os meios de memória se escassearam⁵.

Entender os sentidos da palavra meio em francês participa de um aprofundamento necessário que pode entender a emergência da memória em escala global. Para isso a discussão se volta aos dicionários especializados da língua francesa, como parte de um rigor que trata da origem e do desenvolvimento de um termo impertinente, conforme isso foi captado pela sensibilidade olfativa da ação artística.

Ao lado da discussão do significado de meio a partir de dicionários, o lugar de memória terá será tratado no ensaio por referências geométricas conforme elas são presenciadas pelo sujeito da memória no lugar, e, compreender o lugar de memória implica estudar a possibilidade de sua existência mais do que discutir tipologias, afirma Nora⁶.

O desenvolvimento de ações em outros mercados pelo casal Ariane e Thiago, não procura discutir como as relações de gênero interferem com as ações de modo que foi o acontecimento da pandemia que motivou o coletivo de ações e que agora é transformado em discussão feita em laboratório de memória e ultrapassa as questões tipológicas presentes no Mercado em Campinas, para abrir-se ao aprofundamento semântico entorno das palavras meio e lugar no sentido de um entendimento da memória global sobre esse acontecimento traumático.

A relação diferencial que a percepção olfativa implica sobre essa emergência tem a ver com o cheiro exalado pelo fumo de corda, uma reminiscência do autor que se antecipa ao campo do visível no lugar de memória, e cuja premissa está em admitir que o olfato ao perceber o seu objeto por distribuição molecular, torna-se no caso de uma ação em laboratório um sentido mais objetivo do que a

⁴ Nora, *apud* Gonçalves, Janice, em "Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural" (2012), Revista *Historiæ* Rio Grande, 3 (3): 27-46, pg. 39.

⁵ Nora, Pierre (1984), *Le lieux du mémoire, I La République*, Paris, Gallimard, pp. XVIII – XLII. Tradução por Yara Aun Khoury autorizada pelo Editor Gallimard, Projeto História São Paulo, (10), dez, 1993, Depto. História PUC-SP, pp. 8 e 9.

⁶ *Ibidem*, 4, pp. 21 a 27. Nora ressalva ser mais importante que a análise exaustiva dos lugares de memória, entender as condições de sua possibilidade, pois eles, (...) "*diferentemente dos objetos da história(...) não tem referentes na realidade (...), são, eles mesmos, seus próprios referentes,(...) sinais em estado puro*" (...) Nota do autor: Nora afirma a extrema diversidade dos lugares de memória que poderiam ser refinados em classificações infinitas que vão dos mais tangíveis, lugares territoriais da memória nacional, até uma joia particular, ou ainda, o minuto de silêncio como um lugar de memória cujo aspecto abstrato que se concretiza no conteúdo demográfico que efetua.

visão. É tão preciso o sentido do olfato no meio ambiente, que ele permite distinguir intensidades de mais ou menos concentração do material sensível pelo que a memória responde.

O caráter heterogêneo da palavra meio se relaciona diretamente ao prismático, conforme no mercado se consagra a sinergia entre olfato e visão como a real sensibilidade que afeta o sujeito no lugar de memória, nem se apercebe a separação entre os sentidos.



Imagem 1 – Ação entre céu e terra, o desenrolar da corda em frente da loja Rei do Fumo, Mercadão Campinas, foto Regina Rocha Pitta - 2021

O termo *milieu* é uma palavra formada pela composição da partícula *mi*, que é um morfema não autônomo, mais a palavra *lieu*, lugar em francês, sendo a expressão usada para lugares geométricos situado exatamente no meio, ou em regiões definidas por bordas e centros. Também em referência à períodos de tempo, como um prefixo, por exemplo em *mi-season*, meia estação, ou, *mi-careme*, meio da quaresma, enfim, o que se delimita e se localiza no meio.

Mas a palavra em francês pode ser tautológica para os que pensam *milieu* conforme o sentido heterogêneo não tenha lugar definido, veja-se a indicação do dicionário de dificuldades da língua francesa que capta essa falta de entendimento, e indica *milieu* como um termo cujo uso pode causar confusão no sentido de meio ambiente:

(...)“ambient. – Milieu ambient ne peut se dire, puisque ambient signifie lui-même “qui entoure, qui circule autour” [seguem os exemplos] :La temperature ambiante, les influences ambiantes (Acad.) (...) On dirá très bien. Il ne put résister aus influences de son milieu, ou aux influences ambiantes, ou encore à l’ambiance de son milieu “(...)”, Thomas, Adolphe V. et al. (1956), *Dictionnaire des Difficultés de la Langue Française*, Paris, Librairie Larousse 17, pp. 27 e 28)⁷.

A dificuldade explicita a impertinência mencionada sobre o termo em francês, pois a palavra no sentido de meio ambiente não seria uma composição entre uma simples partícula *mi* e o radical *lieu*, mas, entre elementos que no âmbito dos semantemas podem ambos ser entendidos como radical. Se um meio não se localiza em algum lugar, nem no centro, nem nas bordas, ele pode ser ambiente total, e se não houver um lugar, mas um meio global, então não haverá um lugar definido para tal meio.

A polissemia do termo *milieu* se desenvolve conforme quatorze registros encontrados no dicionário Gran Robert, que agrupa três significados importantes para *milieu*: I – no sentido espaço-tempo, – subdivididos em: 1º espacial (geométrico, geográfico), 2º temporal (períodos iguais entre si, mi-casamento), 3º com sentido a partir de algum lugar [...]“La terre contemplée du milieu de la mer” [...], a terra contemplada em meio ao mar, 4º situação e localização (em meio a seção deixou cinema), 5º referência à vaso localizado no meio da mesa; II – em sentido figurativo, o que pode ser subdividido em: 1º média entre extremos, 2º meio termo entre transações; 3º como a justa medida entre os termos, 4º no sentido didático de intermediação entre corpos físicos e por fim; o último grupo, sendo aquele que mais interessa à discussão da impertinência, do grupo III – no sentido didático, que sobrevém do anterior e é subdividido em: 1º no sentido físico, com exemplos dados a partir de Descartes, 1639 e D’Alambert, de 1765, cuja transcrição explicita o seguinte: [...]“Milieu [...] signifie [...] um espace materiel dans lequel un corps est place, soit qu’il se meuve ou non. [...] L’air est un milieu dans lequel les corps se meuvent près de la surface de la terre” [...]⁸. Sentido que se aproxima ao que é discutido em termos de meio ambiente, e, do qual segue uma série de outros, em que se desenvolve o sentido didático, o que na história do termo é dado pelo 2º sentido físico, em que o vocábulo meio em francês deve representar o meio ambiente, através de Saint Hilaire em 1830. Mas também no 3º sentido por extensão do anterior, como o meio social, que há citação de Comte de 1842, e ainda no 4º sentido na condição que rodeia um lugar, material e moralmente, e por fim, no 5º sentido que trata da especificidade de grupo social que vive à margem da lei.

O que interessa entender dessa série é que a noção de meio ambiente emerge dessa polissemia como uma expressão para o que é extenso, e que o vocábulo meio sempre acaba por identificar de forma intuitiva. No entanto, para os falantes do francês o advento desse do significado mais extenso de meio ambiente determinou uma dificuldade que é destacada pelo dicionário, e além disso, a etimologia do termo ao longo do tempo revela que esse significado já foi dado pelo elemento *mi* que surgiu já no ano 1080, muito antes da palavra *milieu*, segundo o dicionário de Albert Dauzat⁹.

⁷ Nota do autor, a tradução do francês para o português de responsabilidade do autor: [...]“ambiente – Meio ambiente não se pode dizer, já que ambiente significa ele mesmo “que envolve que circula”: Temperatura ambiente, influências ambientais (Acad.) [...] Nós diremos muito bem. Ele não resistiu às influências do seu meio ambiente, nem às influências ambientais, nem mesmo à atmosfera de seu ambiente “[...]”

⁸ Rei, Alan (2001), *Le Gran Robert da La Langue Française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, pp. 1474 a 1476.

⁹ Dauzat, Albert et al. (1964), *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*, Paris, VI, 4ª Ed. Librairie Larousse, pg. 463.

De modo que houve uma evolução na língua francesa que eliminou o uso da partícula *mi* como representante de meio, e que restringiu essa palavra uma função de prefixo como em *mi-season*, meia estação ou *mi-chamin*, a meio caminho etc. O disciplinamento da língua pelos dicionários ao longo do tempo contribuiu nessa evolução pelo que se observa da determinação de outro dicionário em francês, o de Paul-Émile Littré, cujo o léxico vai até 1868, e inicia seu verbete sobre a partícula *mi* pelo anúncio claro e distinto de que não se pode utilizá-la sozinha: (...) "*mi mot invariabel qui ne s'emploie jamais seul, et qui placé devant un autre mot avec um tiret*" (...), Littré, Paul-Émile (2007), *Dictionnaire de La Langue Française*, Paris, Encyclopaedia Universalis, pg. 4230¹⁰.

Mas o escopo da discussão pode se aprofundar conforme o dicionário de francês antigo organizado por Julius Greimas, mostra que mesmo não existindo *milieu*, os referentes ao signo de meio advinham do radical *mi*. O léxico desse dicionário apresenta palavras desde meados do século XIV, e registra ao menos seis sentidos para *mi*: estar em meio a, se meter em meio a, brotar em meio a. De modo que, é lógico pressupor que já houve um sentido relativo a meio ambiente que não apostava o radical de lugar para os falantes do francês. E assim, pensar, escrever e falar já foi referenciado em francês por essa palavra partícula, tal como em português. Sobre a função atual de prefixo da partícula *mi* o dicionário de Greimas ainda ressalva que: (...) "*Prefixe de formation recente, relativement rare em ancien français*" (...)¹¹.

Portanto, sobre os sentidos da palavra *milieu* tem-se o seguinte: 1º - uma polissemia extensa entre os quais ao menos quatorze registros no Gan Robert; 2º - em referência ao meio ambiente ela carrega um sentido ambíguo identificado como dificuldade da língua; 3º - a etimologia do termo se desenvolve a partir do radical *mi*, e como a concepção englobante já sempre foi intuída, houve necessidade de disciplinamento para a utilização da palavra *milieu*. Contudo, não se pode concluir a partir disso que há interpretações semânticas diferentes entre os que pensam em francês, ou em português o conceito de meio englobante, o signo é sempre arbitrário frente ao significante, mas há que se utilizar dicionários de dificuldades, e a investigação mostra isso.

De todo modo seria possível entender que a discussão feita em laboratório entendeu a existência de uma ambiguidade entre signo e referente no caso particular da expressão francesa *milieu*, em meio de memória, dada como intuição olfativa que tomou ciência através da obra de arte e antecipou o que é agora transformado em análise.

¹⁰ Tradução do francês para o português do verbete do Littré de responsabilidade do autor: (...) "*mi palavra invariável que nunca é usada sozinha, e que é colocada antes de outra palavra com um hífen*" (...).

¹¹ Greimas, A.J. (1968), *Dictionnaire de L'Acién Français*, Paris, Librairie Larousse, pp. 413 e 414.



Imagem 2 – Ação entre céu e terra, estiramento da corda paralização do tráfego entre as lojas Rei do Fumo e Afro Rei, foto Regina Rocha Pitta – 2021

Mas a conclusão deve ser dita parcial, por serem dois aspectos postulados para que a ação artística seja ressonância da memória global, se o caráter heterogêneo e prismático se revela sobre o significado de meio ambiente, ele também tem que se revelar na discussão sobre o lugar de memória, e além disso, nada foi esclarecido ainda sobre a condição de meio de memória subjetividade reflexa ao espaço memorial.

Não é novidade histórica o interesse na reprodução científica do mundo pelos artistas, foi assim no século XVI, quando em companhia de geógrafos e cartógrafos eles viajavam para desenhar a fisionomia da paisagem como um espaço preciso¹². Porque não seria possível reconsiderar esse tipo de interesse sob uma perspectiva nova de pesquisa, considerada agora a necessidade da precisão da linguagem e de uma visão geométrica oportuna em que não se separa sujeito e objeto, por exemplo, em ações artísticas feitas nos espaços memoriais.

A historiografia ingressou inevitavelmente em sua etapa epistemológica, afirma Nora, a sociedade está obcecada em compreender-se historicamente e o historiador torna-se personagem central: (...) *"A historiografia inevitavelmente ingressada em sua era epistemológica, fecha a era da identidade, a memória inelutavelmente tragada pela história, não existe mais um homem-memória, em si mesmo, mas um lugar memória"*(...)¹³. Oras, porque uma ação artística em lugar de memória não poderia partir de uma experiência laboratorial, e discutir indiferente à crítica de Nora aos historiadores, uma descrição positiva do mundo por artistas, feita em lugares de memória nos quais a projeção da memória global é revelada.

¹² Besse, Jean-Marc, *Saber Ver a Terra* (2006), São Paulo, Ed. Perspectiva, 1ª Edição, pp. 17 a 42, Nota do autor, segue a transcrição do trecho em que Besse descreve a relação citada: (...) "O olhar dos pintores não estavam separados dos cartógrafos, eles participavam da mesma atitude cognitiva e mesma competência visual, a qual partilham na época com os médicos, os arquitetos, os engenheiros" (...) citando Piero Camporesi a respeito do nascimento da paisagem italiana no século XVI ele escreve, é a (...) "presença ativa de um naturalismo empírico, pragmático e mineralógico"(...)

¹³ *Ibidem*. 7, pg. 21.

A arte feita em lugar de memória atende à necessidade produtiva de rememoração que segundo Huyssen, enfrenta o esquecimento sobre a obsolescência programada, e situações de trauma como a pandemia formam as condições de realização dessas experiências¹⁴.

A complexidade espaço tempo envolvida num lugar de memória pode ser entendida pela ideia do prismático, na medida em que no sítio memorial se distingue uma temporalidade particular, o que no caso Mercado Campinas impõe uma discussão de especificidade histórica que o ensaio não se habilitará, mas pode relacioná-la a ideia de prismático imposto pelo plano tecnológico em meio urbano, pois espacialmente, toda edificação é um tipo de prisma erigido na vertical sobre uma superfície curva que é a do mundo.

No caso de uma ação em espaço memorial a introjeção desse meio urbano prismático em relação a própria memória do autor, se apresenta a partir de uma geometria também prismática, o que poderia ser interpretado como dois prismas que se refletem. Uma configuração típica conhecida como um hipercubo do espaço quadridimensional, a representação desenhada num plano de um espaço de quatro dimensões, do mesmo modo que um cubo pode ser desenhado como um espaço de três dimensões. O hipercubo é concebido como um prisma regular dentro de outro também regular, ligado por arestas entre vértices do cubo interno até o externo.

No hipercubo da ação as faces externas das esquinas da cidade se refletem no sujeito a partir da sinergia visual-olfativa, isso não é reconhecido apenas como planos paralelos do lugar de memória, mas, como algo irregular e distinto do meio externo, pois da memória participam os diversos planos imaginários, cujas recordações nem tem forma definida, vide o caso da memória olfativa.

O ensaio propõe um croqui dessa figuração na imagem 3, na qual se representa o hipercubo de fora pelo espaço do mercado com suas esquinas, enquanto o interno se refere à imaginação do autor, a ação contou com uma corda que se expandiu e paralisou o tráfego na pandemia, no caso do laboratório ela liga os dois meios: ambiente do lugar e memória.

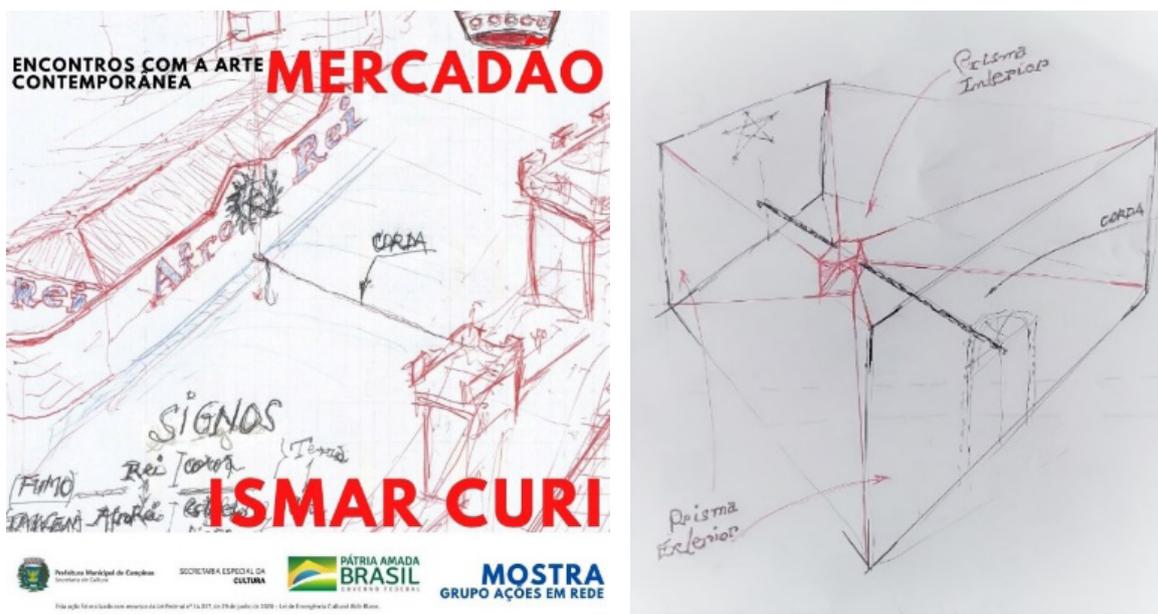


Imagem 3 – A esquerda o plano da ação, maio 2021, a direita o prismático entre meio e lugar de memória, desenho Ismar Curi.

¹⁴ *Ibidem* 1, pp. 18, 35.

A corda seria o elemento de medida no lugar de memória, ela representa o fumo de rolo e o partido do olfato no ambiente, a sinergia com a visão relaciona o mercado como laboratório da criação de ícones, e eles aparecem nas esquinas multifacetadas: no interior do mercado a loja Rei do Fumo, e na esquina externa a Afro Rei de produtos religiosos. As logomarcas coroa e estrela são figuras icônicas presentes no comércio, para discussão da arte feita em lugar de memória elas corroboram um grau a mais na projeção de uma memória global.

A conclusão do ensaio sobre obra de arte com potencial para responder sobre essa emergência, entende que a ação artística foi intuitiva no sentido de que a arte pode valer enquanto ciência, independente dos objetivos estéticos. De modo que duas questões resultam dela em relação à tese da memória global: a primeira diz respeito ao fato do ensaio ser positivado sobre arte experimentar ser ciência, aí com certeza, a ação valerá como modo de produção científica que espreitou a emergência como proposta por Huysen. Por outro lado, se a ideia de memória global não se configurar nem prismática nem heterogênea, mas universal e homogênea, mesmo assim, o ensaio se justificaria independentemente da relação entre arte e ciência, pois a cogitação de uma possibilidade quando ela se apresenta, cumpre realizá-la como um termo científico que é imperativo experimentar, na medida em que por definição o experimento não seria plausível fora de uma oportunidade acidental tão extensiva, quanto traumática que foi a pandemia.



Imagem 4 - Paralisação do tráfego, rua do Mercado Campinas, foto Regina Rocha Pitta - 2021.

REFERÊNCIAS

Azevedo, Domingos (1953), Grande Dicionário Português-Francês, Lisboa, 4ª Ed

Besse, Jean-Marc (2006), *Saber Ver a Terra*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1ª Ed.

Blaise, Albert (1954), *Dictionnaire Latin-Français de Auteurs Chrétiens*, Turnhout, Ed. Brepols. S.A.

Camara, Jr. Joaquim Matoso (1974), *Dicionário de Filologia e Gramática Referente à Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Ed. J.Ozon, 6ª edição.

- Cunha, Antônio Geraldo (1991), *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2ª edição.
- Dauzat, Albert e al. (1964), *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*, Paris, Librairie Larousse 4ª Ed.
- Dubois, Jean e al. (1997), *Dicionário de Linguística*, São Paulo, 1ª Ed, Cultrix.
- Gonçalves, Janice (2012), "Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural", Rio Grande, in *Revista Historiæ*, 3 (3): 27-46, Universidade Federal do Rio Grande.
- Greimas, A.J. (1968) *Dictionnaire de L'Acien Français*, Paris, Librairie Larousse
- Greimas e al. (1989), *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Ed. Cultrix.
- Grupo de Ações em Rede, https://www.youtube.com/channel/UCLVJ9fcKLE149y_mhvQtfc_AA/vídeos, consultado em 10.6.2023.
- Huysen, Andreas (2004), *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano.
- Littreé, Paul-Émile (2007), *Dictionnaire de La Langue Française*, Paris, Encyclopaedia Universalis.
- Nora, Pierre (1984), *Le lieux du mémoire, I La République*, Paris, Gallimard, pp. XVIII - XLII. Tradução autorizada pela Editora Gallimard, por Yara Aun Houry, Projeto História São Paulo, (10), dez, 1993, Depto. História PUC-SP.
- Rei, Alan (2001) *Le Gran Robert da La Langue Française*, Paris, Dictionnaire Le Robert.
- Saraiva, F.R. dos Santos (1927), *Novíssimo Dicionário Latino-Portuguez*, Rio de Janeiro, Ed. Livraria Garnier.
- Thomas, Adolphe V. e al. (1956), *Dictionnaire des Difficultés de la Langue Française*, Paris, Librairie Larousse.



A imagem e a imaginação criadora: diálogos entre a fenomenologia da imaginação e a experiência estética fotográfica

Leani Jaline Ferrari Ferreira

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais,
PPGAV/Unicamp

RESUMO

Esta pesquisa relaciona a imagem e a imaginação, a partir de uma revisão conceitual de viés fenomenológico e filosófico, do autor Bachelard e suas obras. Tendo o foco na imagem poética e o ser bachelardiano pelo o elemento-chave da imaginação material, em função de sua anagênese com a memória. Ademais, partindo da fenomenologia da imaginação criante para o campo fotográfico, levanta-se uma nova conjuntura entre realidade e imaginação como possibilidade estética. A partir de Salles (2023), discute-se as imagens mentais e a ideia-imagem. Partindo a Murad (1997; 2000) e seu neologismo da Olhi-criação, incorporando uma proposta de realidade fotopoética. Ambas substancializam o pressuposto de um fluxo contínuo entre o que é originante e originário. Materializando uma proposta em que a imaginação criadora opera entre memória, imaginação, corpo e a experiência estética.

PALAVRAS-CHAVE:

Imaginação; Fotografia; Matéria; Onírico.

Introdução

Entrelaçadas, quase que intrinsecamente numa *crença comum*, a fotografia, a memória e o passado convivem lado a lado. O aparato fotográfico, historicamente, instiga a rememoração de eventos precedentes e a presentificar o que outrem houvera ali. Para muitas pessoas, elas aspiram uma tentativa de reviver um passado. Revolucionando de forma significativa a memória coletiva, segundo Le

Goff (1990), pelo curso de sua evolução a uma "(...) precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (p. 402). Ademais, na memória da esfera mais íntima: da família (retratos familiares e de entes), massificando o acesso e a democratização ao relicário do álbum familiar. Enlaçando a fotografia a uma ideia de portadora da memória, ou até de teletransportadora do tempo. Ainda que não se possa afirmar que a fotografia é, em si, memória (BARROS, 2017).

A fotografia como portadora indicial da realidade, é um fio condutor para desdobramentos da relação do indivíduo com a memória. Uma vez que, como situa Barthes (1984), essas fotografias possuem um referente. Pelo qual ele, em uma reflexão fenomenológica da Fotografia, tensiona a referência da representação e o duplo da foto como indistinguíveis. Assim, o ato da reprodução mecânica do momento, a interface ativa a lembrança, mas se distancia de uma evidência empírica completa do passado.

A distância criada pela representação mnemônica e a lembrança ativada cria lacunas entre o referente e a recordação. Sobre esses vazios se justapõe uma nova questão: a imaginação. Pela tradição do discurso científico moderno se concede a visão o papel primordial a "imagear", ou imaginar. Enquanto apegando-se objetividade das formas apreendidas pela percepção da visão numa sólida reprodução da realidade. A experiência memorial como um pseudo lóculo intacto do momento que se busca reviver.

Dentro de uma metafísica sensorial operária das profundezas das intimidades do Homem e da natureza, bem como de seus elementos - terra, ar, fogo e água - Gaston Bachelard, filósofo e fenomenólogo francês, parte para investigar os pormenores maravilhosos frente a imagem poética. Eximindo a dureza da análise psicológica e de seus documentos, ele se apreende ao método fenomenológico, e investe na filosofia, para investigar as imagens primordiais pelo eixo da vontade (1988, p. 4).

O autor em sua trajetória intelectual, possui duas vertentes que se distanciam, comumente, pela analogia do tempo noturno em oposição ao diurno. Os títulos conhecidos como obras diurnas tangenciam o homem lógico, científico e cartesiano; enquanto dos noturnos adentram casas, entre sótãos e porões, até as intimidades dos Homens, cujo a metapoética se associa a lei do quatro elementos (fogo, ar, água e terra) para discutir a essência da imaginação material o do devaneio poético. E, ademais, para refletir em termos que conversam com o universo da psicologia analítica, uma investigação sobre uma imaginação criadora.

A ruptura com o eixo tradicional da imaginação formal localiza o sujeito bachelardiano em uma nova posição frente a imagem. Nas obras noturnas a passividade do encontro - sujeito e imagem - não carece, na fenomenologia da imaginação a percepção da visão é sobressaltada pela *intencionalidade poética* (1988, p.5). A imaginação material e dinâmica, corrompe toda a formalidade de formar imagens como reflexo único da realidade, e sim, querendo ultrapassá-la. Sendo o próprio sujeito interventor da matéria, tal como a imaginação "[...] é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens." (1990, p.1)

O sujeito da psicologia da imaginação material é o operário, o trabalhador, o artesão, que instituído da força da vontade põe "*a mão na massa*". O termo não apenas como um termo recorrente ao laboral, mas referente a uma colaboração elementar dentro da *lei dos quatro elementos primordiais* que regem parte do pensamento bachelardiano. Em "*A água e os sonhos*" (1997), a massa é composta

do vínculo entre a terra e a água. Une, mas também desune, em uma ambivalência ativa, do mesmo jeito que o próprio devaneio. "Não há devaneio sem ambivalência, não há ambivalência sem devaneio." (p. 109). Enquanto a mão é a ligadura com a substância da imagem, acionada pelo trabalho do operário que a *amassa e desamassa*.

Entre o Escultor e o Modelador de Bachelard, o contraponto do ofício é precursor de suas predileções sobre a imaginação. O escultor frente a um bloco de mármore, esculpe pelo concreto, "*servidor escrupuloso da causa formal*" (p.113). Diferentemente do modelador, que de encontro com a argila - representação elementar da combinação de água e terra - deforma-a. Pelas mãos sonhadoras do modelador, a deformação *desobjetifica* a matéria para uma nova forma.

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação no ofício do gravador. Não se contempla a gravura: a ela se reage, ela nos traz imagens de despertar. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação. (BACHELARD, 1994, p. 53)

Se distanciando das superfícies das formas concebidas pela percepção visual, a imaginação material é tátil. É a metafísica das mãos. Para além das imagens que esboçam formas, se aprofunda naquelas que se escondem mais adiante. É atividade transpassada pelo desejo do ser, pela força imaginante, criando uma consciência sensível. Não apenas sensível, em seu âmbito de uma poética, mas sensorial. No sentido de que o sujeito devaneia em um escape sensitivo a outros sentidos do corpo. No que, Bachelard, associa a trindade *corpo-matéria-imaginação*. A imaginação material é uma faculdade da sinestesia. E que regenera a imagem, sendo a imagem poética o enxerto de uma imagem nova a partir da imagem antiga.

A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. (BACHELARD, 1988, p.4.)

Em "*Poética do Devaneio*" (1988), o autor busca a gênese da imagem poética, em virtude da sua raiz na atividade psíquica, que é da imaginação, incubindo ao próprio ser sua originalidade na faculdade do exercício imaginário. No exercício sensível do devaneio operasse a válvula para intencionalidade do poeta, sendo por ela a qual a alma do poeta abre-se conscientemente para a poesia. Em uma "[...] consciência imaginante cria e vive a imagem poética." (p. 5). No entanto, O devaneio não é um sonho, é uma distinção importante. Sonho, aqui, no sentido noturno, que o autor reitera sua atuação em desorganizar a alma. As imagens dos sonhos noturnos advindas do *inconsciente* para a psicanálise tem enigmas, não se recordam, ou em uma analogia bachelardiana remete-se a um outro sonhando pelo sujeito. Já os devaneios poéticos em que se situa a ordem das imagens poéticas são como faíscas, escapes oníricos, ou "sonhos acordados." Ainda que com essa fuga imaginal o ser não adentra o espaço do inconsciente. A ação imaginativa ativa impele a funcionalidade das mãos sobre a matéria, no preenchimento entre a lacuna da consciência e inconsciente, que acontece à luz do dia. Dos rastros deixados por uma matéria sonhada de noite, que podem emergir na luz do dia. O estado de

devaneio circunscreve, dessa forma, o canal operante de uma *semi-consciência*, uma vez que para a psicologia da imaginação o eixo da intenção do ser sobre a matéria é devir da imaginação material.

No fundamento bachelardiano (1993), a memória e a imaginação são termos indissociáveis. Enquanto, as noções da imagem são impactadas pelo poder subjetivo do sujeito. A memória, longe da duração concreta do tempo bergsoniano¹, é abstrata e dependente de um ser que imagina e sonha. Problemática, contraposta pelo autor em suas reflexões, enquanto o tempo de Bergson emoldura a memória intacta, Bachelard retruca: "Por que nos lembraremos de ter aprendido uma lição sobre o banco de um jardim?" (BACHELARD, 1988, p. 110). A imaginação material e dinâmica impera como uma ação artesanal, a mão do sujeito e seus substratos, de uma imaginação criadora. Alimentado pelo devaneio, que constrói e destrói, e que tem uma ação ativa e de descanso.

Retomando a metáfora do Escultor e Modelador, Bachelard exprime uma antítese temporal. Os ofícios como fundamentos simbólicos respectivos da imaginação formal e imaginação criadora, como em seu aspecto laboral constituem cada uma delas um carácter diante da matéria. Em que o ritmo do corpo é vital para penetrar na substância da matéria. Para se tatear os íntimos da vida interior do poeta.

"Não tem os diversos repositórios dos esboços sucessivos que a contemplação no trabalho dos sólidos" (1997, p.112). No ritmo do modelador ao deformar se insere numa nova dimensão temporal, um tempo de duração íntima. A duração de um tempo anagenético que se confabula aos trabalhos da mão como um devir substancial. Das causas materiais a projeção desse devir pelo ação do tempo, correspondem a duração da vida íntima, de uma vida em devaneio.

Para o autor, então, se contrapõe duas temporalidades diferentes. O tempo bergsoniano, em teoria do *homo faber*, que emoldura o tempo como um quadro fechado. Para a mão dinâmica bachelardiana que vive uma temporalidade subjetiva, um tempo com duração íntima. O Escultor, das mão geométricas, frente a sólida forma firma um tempo secular a Bergson; o segundo, um tempo modular da argila e do ser de Bachelard. O ser que frente a matéria devaneia.

A pasta produz a mão dinâmica que fornece quase a antítese da mão geométrica do homo faber bergsoniano. É um órgão de energia e não mais um órgão de formas. A mão dinâmica simboliza a imaginação da força. (BACHELARD, 1997, p.112)

A dinamização do tempo bachelardiano pressupõe multiplicidades imagéticas no encontro entre imaginação, memória e poesia. Uma vez que os devaneio desloca os lóculos de pensamento a uma confluência onírica. No decorrer da poética-análise, o autor, atenta-se à infância para ilustrar o desejo de pontificar as lembranças em primeira instância com a ventura futura dos poetas. Esse que sonhando longíquamente em sua solidão, com sua solidão primitiva, devaneiam. E o devaneio, que por si, não relata histórias. O estado de devaneio alça o poeta ao voo. Ao tato da morada e das imagens da infância, e não ao fato. Bachelard desmembra as "lembranças puras" - remetidas a memórias da criança - a uma analogia do fragmento.

¹ Gaston Bachelard. *A poética do Espaço*, ed. Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos) pág. 239.

A poético-análise deve devolver-nos todos os privilégios da imaginação. A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada, Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária. (BACHELARD, 1988, p. 94)

As ruínas psicológicas da poética-análise colidem com o lóculo da imagem concreta da passividade do sujeito formal. A imobilidade figurativa do objeto mimético da experiência memorial, na psicologia da imaginação, impele a deformação e os escombros. Os fragmentos memoriais são uma variação de fragmentos psicológicos e poéticos, que poderão então ser reconstruídos. A atenção do autor para o microcosmo da infância sinaliza o poeta que quer reviver, na solidão, os tempos da criança e que revela essa nova dinâmica temporal. Intrínseca ao tempo e à imaginação, o devaneio da criança revela uma metamnésia.

Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. E, pois, um problema de psicologia positiva o de perceber a causa da idealização muito real das recordações da infância, do interesse pessoal que temos por todas as lembranças da infância. (BACHELARD, 1988, 95)

Pela chave da casa onírica e da topoanálise, a fenomenologia da imaginação (1993) atravessa não só um passado inalcançável (diversas vezes, remetido ao termo *Imemorial*²), mas intrínseco ao estado de devaneio. Tal estado, como princípio integrador, da casa com os pensamentos e lembranças do homem. E que bebe do enlaçamento temporal: sonha-se no presente, retomando a lembrança e projetando-se sobre o futuro. O dinamismo da temporalidade, por vezes se confronta, sobrepõe-se, ou, estimula-se um ao outro. Uma vez que "Não se podem reviver as durações abolidas" (1993, p.28).

A ideação da imagem diante da imaginação dinâmica, que multiplica os referentes da temporalidade frente a memória para o poeta bachelardiano, enfrenta a ambivalência do que é e o que não se é. Sobre os sonhos na infância, de que o autor se aprofunda no capítulo "*Os devaneios voltados para infância*", na obra "*Poética do Devaneio*" (1988), essas experiências oníricas escancaram as *falsas lembranças*. A realidade virtual da imagem tensiona os pólos entre a memória e a imaginação, quando o indivíduo em estado de devaneio, em sua duração íntima, verticaliza o tempo. E ao fazê-lo institui-se sobre a atmosfera do duplo. Portanto, as investigações ao entorno da psicologia criante, numa dialética entre o irreal e o real sobre um tempo que é mais simultâneo, do que linear.

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano. As exigências de nossa função do real obrigam-nos a adaptar-nos à

² Bachelard (1993), em diversas vezes remete o devaneio, esse estado inconsciente do sujeito que sonha, atingindo o domínio *Imemorial*, como esse passado tão inalcançável, para além da mais antiga memória, como abertura ao onírico.

realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades. Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma função do irreal. função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho. (BACHELARD, 1988, p.13)

A dialética do duplo evoca o fluxo contínuo sobre o germen da imagem. O originante também é originário. Entre que se imagina também se reimagina, as questões trazidas na poética-análise compõem tanto fatores quanto o papel subjetivo do sujeito afeta quem se foi e quem se é, diante do ser.

A Imaginação criadora na Fotopoética

Esgarçando a relação da visão de quem vê e do que é visto trazido por Bachelard para o campo fotográfico, as experimentações imagéticas a partir da poética-análise, permitem uma nova conjuntura entre realidade e imaginação como possibilidade estética para a fotografia. Enviesando novas interseções sobre a relação entre o realizador - obra - espectador.

E quais são as novas possibilidades que a criação imagética possibilita na relação estética com a fotografia? Para além do apego com o suporte e instrumentalização do processo fotográfico. A correlação causal imbrica em uma nova ramificação correlata a visão, ou até anterior a ela, que é a imagem imaginária.

Para Salles (2023), diante da representação mnemônica da realidade, existe também o arcabouço dos elementos "não visíveis" formados na mente. A *imagens mentais*, que para esse argumento se restringem para além de representações figurais do "real", se constroem sem nenhum apego a superfícies desse simulacro, e que esboçam imagens oníricas e outros fenômenos subjetivos germinados no "inconsciente". Essas, se eximem da responsabilidade com o real, e se montam circundantes a outros sentidos perceptivos, que não a visão.

Introduzindo Evgen Bavcar, fotógrafo esloveno que perdeu completamente a visão aos seus 12 anos de idade, Salles, pontua uma perspectiva sobre uma fisiologia sensível da imagem. Retomando o trabalho do fotógrafo que passa ao suporte fotográfico "[...] impressões dos sentidos olfativo, auditivo e tátil, por vezes misturadas às imagens de lembranças e impressões guardadas na memória e que se traduzem imagens interiores, externáveis através da fotografia (já que são imagens)." (SALLES, 2023).

Portanto, defendo as imagens mentais também como representações - ordenando-as na mesma razão da imagem fotográfica. Para o autor, é a mesma estruturante criante de um sonho e de uma lembrança, de uma imagem mental. Então, extrapolando a visão como via única originária da imagem, para o que o autor chama de *ideia-imagem*. Que operaria concomitantemente entre três germens diferentes; o fator luminal, físico, captado pelo olhar; a memória relacional entre objeto e arquivos cerebrais; e a própria imaginação criativa.

A essa ontologia da imagem corresponde às informações psíquicas que canalizam a comunicação entre consciente e inconsciente pela imagem. Como pontua o autor, tomando como referência a psicologia analítica junguiana, "a consciência só entende uma informação psíquica, quando apresentada sob a forma de uma imagem, ou ainda, que o meio de comunicação entre o inconsciente e o consciente é a imagem." (2023)

Conforme a comunicação pela imagem é estabelecida entre esses dois pólos, a representação fotográfica se rompe em uma representação direta de uma ideia. Sendo a fotografia um acúmulo de diversas intenções pré-fotográficas, prévias a tomada da fotografia pela câmera. A ideia, em seu leque de desejos dos mais factuais e documentais, ou meramente em seu vislumbre estético, premeditam uma postura anterior, ou melhor, uma ideação anterior à instrumentalização da fotografia. Assim, a ideia-imagem se liga ao campo imagético como proposição de contato outro com ato e com o produto fotográfico.

Completamente, Carlos Murad (1997; 2000; 2010) apreende da força imaginativa bachelardiana um fio condutor para uma reflexão *imagical* sobre a fotografia. Partindo do seu neologismo, a *Olhicriação* (2000) expande o ato de olhar a imagem - fotográfica - de uma postura tida como neutra. Mais que neutra, mas dada e imóvel. Para uma ação que não é imune de criação pela visão - e mais, consciência humana - de ser provocada a materializar as fantasmagorias da virtualidade imagética. "Neste sentido, a imagem fotográfica apresenta-se como a realização de um desejo primordial de materializar os potenciais fantasmáticos que germinam esta matéria olhante ou fotogênica que compõem o imaginário humano." (2000, p. 1).

A materialização da via imaginária em um suporte imagético, neste caso da fotografia, pela imaginação criadora do ser a concretiza uma realidade fotopoética (2000). A fotopoética, como discussão estética, alicerça-se da fenomenologia da imaginação, ao superar a posição privilegiada do olhar sobre o todo. Desprender-se dessa valorização, para experimentar a trindade *matéria-corpo-imaginação*, fundada na metapoética de Bachelard. Nessa imaginação criadora como matéria-prima do ser artesão, do poeta, que fala de sua poesia.

Assim, quando nos restringimos a pensar o olho apenas em sua capacidade mediadora, estamos reduzindo a imagem fotográfica a sua natureza instrumental. Quando, ao contrário, somos receptivos as possibilidades metamórficas de todos os seus potenciais de transcendência, ressentimos na imagem a matéria poética que instaurará a transmutação aparição da imagem fotopoética. (MURAD, 2000, p.2)

O valor íntimo que é entreposto as obras bachelardianas, colocam a experiência do devaneio em perspectivas dos microcosmos do próprio indivíduo. Substância primordial do poeta, como possibilidade de estética e de processo criativo. Adicionando a personalidade como artifício, se fortalece o argumento de Murad sobre o fenômeno fotográfico-fotopoético. Tendo em vista uma consciência sensível que é mutável, a imagem também se acolhe desses valores. A instabilidade dos valores poéticos é decorrente de uma imaginação criadora em constante regeneração. O fluxo contínuo e móvel, caracterizador do imaginário e do estado de devaneio, põe em vista uma ação que é sempre originária e originante sobre a imagem.

Transpassando o momento anterior ao ato de fotografar, mas também, ao produto fotográfico. "Quantas vezes, devaneando diante de algumas imagens fotográficas, "perdemos" a memória referencial do objeto fotografado, sua consistência material esvai-se, substituída que é pela sua (nova) mutante-original imagem fotopoética." (MURAD, 1997, p. 101). Assim, o devaneio do ser não é exclusivo como imagem prévia ao produto, na confluência temporal dinamizada pela duração íntima, a fotopoética corresponde também a encontro imaginário com um fotograma. Tanto o criador, fotopoeta, quanto o leitor estão sujeitos a ação alternada entre pensamento e imaginação.

Portanto, quando imposta essas novas diretrizes do devaneio a consciência sensível superada a indicialidade da forma, ela opera na ambivalência do real e não real. Embrionado pela doação da força imaginante a um novo estado originário da imagem. "Capazes de ativar e permear os processos ambientais e metamórficos da imaginação na superação das idiosincrasias da visão e do ocular. E assim tratar a imagem fotográfica pelos potenciais mútuos de sua "irrealidade visível!" (MURAD, 2000).

A cena original não existe mais, apesar da sua anterioridade objetiva. Agora é a cena-olhar do criador que toma existência capturando e dominando o nosso olhar. Vemos em nossa apreensão o olhar tornado visível sob a forma de uma cena outra. Imprimiu-se nesta cena toda a meditação imaginante do olhar criador sob a cena original e então recuperamos a 'memória' poética desta meditação. (MURAD, 1997, p.104)

A correspondência nas reflexões de Murad e Salles para com as bases elementares dos estudos imagéticos e imaginários bachelardianos, constroem paradigmas envolvendo para além do suporte a realidade entre o *ver e ser visto*, uma nova gênese de visão para com o ato de fotografar. Não obstante a se pensar sobre o ato em si, mas o ato presente como aglutinador de um devaneio poético de diversas temporalidades. O espaço-tempo luminal da fotografia atravessado por um tempo íntimo do fotopoeta. Tal como Bachelard postula pensando o devaneio concomitantemente a expressão da poesia escrita, "[...] um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo [...]" (BACHELARD, 1988, p.7). Similarmente, essa discussão pode ser transposta a poética da fotografia. Essa poesis que agrupa a física da fotografia-luz, a imaginação criativa e a memória indicial dos objetos.

Considerações Finais

Ainda sim, a lógica da forma, cara a fotografia e a discussão representativa em torno da mecanização da captura do "olhar" e da luz pelo instrumento, é enviesado previamente, aqui, pela força imaginativa. Prévia a forma, a figura e objeto, as imagens poéticas substancializam a matéria e funcionam em uma nova ordem lógica imagética nessa "semi-consciência", em uma perspectiva bachelardiana.

Dessas relações da imagem se torna presente a discussão com o *ser* e o *tempo*. Nas proposições filosóficas da operação imaginativa, da proposição onírica de relação com a memória, de Bachelard (1988; 1990a; 1990; 1993; 1994; 1997). Apresentam como indagações sobre a memória-imaginativa e imagem, e como elas se relacionam para atribuir questionamentos à interface fotográfica. Entre os autores, Salles (2023) e Murad (1997; 2000; 2010), se desenvolvem pensamentos expansíveis sobre o campo fotográfico. Para além da produção tempo-espacial do suporte fotográfico, a imagem como um canalizador imagético sobre o presente, mas também pré fotográfico e pós-fotográfico.

A obra fotográfica, por essa vertente filosófica, se interpõe entre ação e obra, a pensar como funções indissociáveis. O gesto anterior a tomada, também como parte integradora da experiência estética fotográfica. Na ordem de que a comunicação visual é operante das relações da *psique*, entre consciente e inconsciente, e pelo estado devaneio que fotopoeta sonha e imagina sobre a instrumentalização da poética visual. Adensando e entrelaçando as questões do suporte da fotografia, com as informações psíquicas, da memória e da imaginação, em uma nova relação fenomenal.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo : Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

_____. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. [La terre et les reveries du repos, tradução de Paulo Neves da Silva] São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. **A poética do devaneio**. [La poétique de la rêverie, tradução de Antonio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **O direito de Sonhar**. 4a Ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1994.

_____. **A água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 204p.

_____. **O ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 204p.

BARROS, Ana Maria Martins Portanova. **Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção**. **MATRIZES**. Volume 11, Nº 1 jan./abr. 2017 São Paulo - Brasil, p. 149-164. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122953/127920>>, visitado em 28-03-2023.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

MURAD, C. A. **O fotográfico e o fotopoético na criação imagética**. In: Anais do IV Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital. Rio de Janeiro. UFRJ, setembro de. 2000. p. 325-327.

MURAD, Carlos Alberto. **A Linguagem da Luz do olhar: Notas para uma Fenomenologia da Imagem Fotopoética**. Interfaces, v. 4, n. 1, p. 99-109, 1997.

MURAD, Carlos Alberto. **A imagem-fotogenia ou a iluminação imagética nos processos criadores da Fotografia**. Studium, n. 31, p. 98-112, 2010.

Salles. F. **A ideia imagem (livro eletrônico): forma e representação na fotografia moderna** / Filipe Salles. - Salto. SP: FoxTablet, 2023.



A presença da arte na construção de identidade: vivência artística e a formação do self

Letícia Salvadori Rebeschini

Doutoranda em Artes Visuais - Instituto de Artes/
UNICAMP

RESUMO

Esta pesquisa de Doutorado em andamento se insere na linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte e propõe uma interação entre as teorias de Carl Jung e John Dewey no âmbito da arte-educação. Partindo da experiência estética como objeto de estudo, o texto busca compreender as trocas entre o consciente e o inconsciente na relação das pessoas com a arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte-Educação; Experiência estética; Inconsciente Coletivo.

A Experiência Estética: entre Dewey e Jung

A relação das pessoas com a arte é uma interação profunda e enriquecedora, que vai além da mera contemplação estética. A arte possui a capacidade singular de nos transportar para um mundo de emoções, reflexões e aprendizados. Nesse sentido, a experiência artística se apresenta como uma poderosa possibilidade de aprendizado, permitindo-nos absorver conhecimentos de forma mais significativa e duradoura.

Uma das características marcantes da experiência artística é a sua natureza sensorial, que estabelece uma troca entre o consciente e o inconsciente. Ao nos envolvermos com uma obra de arte, seja ela visual, sonora, literária ou de qualquer outra forma, estamos mergulhando em um universo sensorial que nos conecta com nossas percepções mais íntimas. É por meio dessa troca que nos relacionamos com o mundo, permitindo-nos explorar diferentes perspectivas, sentimentos e significados.

A expressão artística permeia a totalidade do ser humano, tendo início nos devaneios e na produção imaginativa. O artista deve adquirir domínio de conhecimentos específicos durante o processo de criação, e nesse momento ocorre uma tomada de consciência no que diz respeito à experiência estética. Essa consciência implica em ter conhecimento sobre todo o processo de elaboração da obra de arte, desde a concepção imaginativa até a aplicação técnica. A experiência estética está intrinsecamente ligada ao ato criativo, estabelecendo um vínculo íntimo entre ambos. Segundo Dewey, esta representa a mais sofisticada maneira de adquirir conhecimento, pois integra e amplifica os processos de inteligência.

Talvez possamos ter uma ilustração geral [sobre a experiência], se imaginarmos que uma pedra que rola morro abaixo tem uma experiência. Com certeza, trata-se de uma atividade suficientemente 'prática'. A pedra parte de algum lugar e se move, com a consistência permitida pelas circunstâncias, para um lugar e um estado em que ficará em repouso – em direção a um fim. Acrescentemos a esses dados externos, à guisa de imaginação, a ideia de que a pedra anseia pelo resultado final; de que se interessa pelas coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final; de que age e se sente em relação a elas conforme a função de obstáculo ou auxílio que lhe atribui; e de que a chegada final ao repouso se relaciona com tudo o que veio antes, como a culminação de um movimento contínuo. Nesse caso, a pedra teria uma experiência, e uma experiência com qualidade estética. (DEWEY, 2010b, p. 115-116)

A partir deste trecho é possível compreender que a experiência é algo que vai além da rotina diária, das atividades automáticas e previsíveis. É justamente quando nos deparamos com situações que quebram essa rotina que temos a oportunidade de vivenciar experiências significativas e transformadoras. A relação com a arte se estabelece exatamente a partir desse desequilíbrio proporcionado por elementos artísticos inesperados em nosso cotidiano.

A arte, de acordo com John Dewey, possui um valor equivalente às experiências vivenciadas no cotidiano. Ao restringir-se exclusivamente a museus ou galerias, a arte acaba por distanciar as experiências estéticas da vida diária, tornando-as separadas e distintas. No entanto, Dewey destaca que elementos naturais, como o ar, o solo, a luz e as flores, estão intimamente ligados ao prazer pessoal. Segundo o autor, é a partir desses elementos que surgem as coisas esteticamente admiráveis, brotando de lugares que despertam sensações estéticas (DEWEY, 2010).

A arte transcende a simples capacidade dos sentidos, envolvendo uma gama completa de sensações. Ela ultrapassa as competências técnicas exigidas pelos órgãos sensoriais, como o olho, a mão, o ouvido e a voz. A arte não se limita apenas a esses aspectos físicos, pois abrange uma dimensão mais profunda. Ela engloba uma ideia, um pensamento e uma interpretação emocional. Para Dewey, a arte representa uma fusão entre o pensamento e o instrumento de expressão, uma união que vai além das habilidades técnicas e se manifesta em uma forma de expressão única (DEWEY, 2002).

No que diz respeito ao aprendizado, é importante ressaltar que ele só se dá a partir da experiência genuína. A criança, por exemplo, não recebe informações passivamente, mas aprende por meio de suas interações ativas com o mundo. Da mesma forma, o aprendizado na apreciação da arte ocorre quando somos ativamente envolvidos na experiência. Não basta olhar para uma obra de arte de

maneira superficial, mas é necessário permitir-se sentir, refletir, questionar e estabelecer uma conexão profunda com o que é apresentado. É nesse mergulho na experiência artística que ocorrem transformações internas e novos conhecimentos são assimilados.

De acordo com a visão de Dewey, em um contexto letivo, a experiência vivenciada pelo aluno deveria ser direcionada para prepará-lo para futuras experiências. A transmissão de conhecimento não se limitaria apenas à entrega de informações sistematizadas, mas, por meio do professor, incluiria a socialização de conteúdos que levassem em consideração o futuro. Assim, os princípios da continuidade e da interação entre o indivíduo e o ambiente seriam fundamentais, uma vez que a experiência não poderia existir sem a combinação desses dois elementos. Essas perspectivas devem ser incorporadas ao currículo escolar.

Compreende-se a arte como uma forma de interação entre dois elementos fundamentais: a situação ou contexto em que ocorre e o agente ou sujeito que a vivencia. Essa interação resulta em modificações tanto na situação em si quanto no agente que a experimenta. Nesse sentido, a arte possui um caráter transformador, que possibilita a percepção e a apreciação de relações que antes passavam despercebidas, tornando-as conscientes. Dessa forma, a experiência educativa proporcionada pela arte é uma atividade intelectual que amplia o entendimento e a consciência dos indivíduos, estimulando a reflexão e a descoberta de novos significados.

É válido ressaltar também que a experiência em si não reside apenas no objeto artístico, mas sim no que sentimos a partir dele. A arte transcende sua materialidade e se manifesta no diálogo entre a obra e o espectador. Cada pessoa traz consigo suas bagagens, suas vivências e suas emoções, e é por meio dessa interação subjetiva que a arte se revela e adquire significado.

A prática artística envolve a materialização de qualquer devaneio proveniente da imaginação, resultando em uma produção criativa. No entanto, a execução dessa arte não se dá de forma aleatória, mas sim através de regras e técnicas específicas. A obra de arte, em sua essência, constitui-se como um desafio ao pensamento, convidando o observador a refletir e interpretar suas diversas camadas de significado. Através da evocação de materiais e sua organização, a obra de arte estimula a imaginação, estabelecendo um diálogo entre a criatividade do artista e a interpretação do espectador.

Dewey coloca o pensamento como parte intrínseca do autor de uma obra, e a experiência se dá a testemunhar o resultado desse processo criativo. Uma relação unilateral, onde o indivíduo é passivo em relação à experiência sublime de ser contrastado com uma obra. Porém, se entendermos esse interlocutor como alguém ativo para a obra obtemos outra perspectiva de como a arte impacta a vida e o cotidiano de um; Se os filtros aplicados pelo indivíduo ao testemunhar a arte impactam a própria experiência do que é a arte, tornando assim cada vivência artística única. Colocando o observador e a obra em uma relação de simbiose, onde nesta os dois se relacionam por meio do inconsciente coletivo para formar a arte, temos o pensamento de Jung.

Portanto, quando falamos da relação entre a psicologia e a arte, estaremos tratando apenas daquele aspecto da arte que pode ser submetido à pesquisa psicológica sem violar a sua natureza. (JUNG, 2013, p. 66)

Carl Jung desenvolveu uma teoria que relaciona a experiência estética com os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. Neste ensaio, exploraremos os aspectos fundamentais dessa abordagem,

abrangendo desde a importância da relação sensível com o objeto até a manifestação da experiência estética por meio da obra de arte.

Segundo Jung, na experiência estética, não é apenas a relação material das coisas que importa, mas sim a relação sensível com o objeto. Ou seja, a forma, a cor ou o material que compõem a obra não são essenciais por si mesmos, mas sim a maneira como essa obra ressoa dentro de nós. A estética baseia-se na capacidade humana de reconhecer e apreciar a beleza e o significado presentes em determinado objeto. Essa apreciação não é puramente racional, mas envolve uma resposta emocional profunda, muitas vezes inexplicável em termos lógicos. A relação sensível com o objeto é fundamental para a experiência estética, pois é através dela que somos capazes de nos conectar com a essência da obra.

Uma característica importante da experiência estética, conforme Jung descreve, é a sensação marcada que ela provoca em nós. Essa sensação transcende a experiência imediata e cria uma impressão duradoura em nossa *psique*. De acordo com Jung, essa sensação é resultado da ressonância com os arquétipos presentes em nosso inconsciente coletivo. Os arquétipos são padrões universais e simbólicos que representam as experiências fundamentais da humanidade. Eles estão profundamente enraizados em nossa *psique* e influenciam nossas percepções, pensamentos e emoções. Quando nos deparamos com uma obra de arte que evoca um arquétipo específico, esse modelo inconsciente é despertado e se manifesta de maneira poderosa em nossa experiência estética.

A experiência estética não é apenas uma resposta interna ao objeto, mas também está intimamente ligada à vivência presente e à percepção visual. Além disso, as informações visuais que recebemos de uma obra de arte dependem do contexto cultural em que nos encontramos. As diferentes culturas têm suas próprias lentes culturais que moldam a forma como interpretamos e apreciamos a estética. Por exemplo, a visão de beleza e o significado atribuído a certos elementos artísticos podem variar significativamente entre culturas. No entanto, apesar dessas variações, Jung argumenta que os modelos sensíveis subjacentes permanecem os mesmos.

Por sua própria natureza, a arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso esses dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhe são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas. Portanto, quando falamos da relação entre Psicologia e Arte, estaremos tratando apenas daquele aspecto da arte que pode ser submetido à pesquisa psicológica sem violar a sua natureza. Seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico da criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si. (JUNG, 1985, p. 42).

Embora os objetos artísticos possam mudar ao longo do tempo e variar de acordo com a cultura, os modelos sensíveis que eles evocam são universais. Isso ocorre porque os arquétipos presentes no inconsciente coletivo são comuns a toda a humanidade. Eles representam experiências fundamentais, como o amor, a morte, a maternidade, o heroísmo, entre outros, que são compartilhadas por todas as culturas. Assim, mesmo que a forma e a expressão artística desses arquétipos possam diferir, a experiência estética que eles despertam é, em essência, a mesma.

Cada cultura possui seu próprio modelo de inconsciente coletivo, que é moldado por sua história, mitologia, valores e crenças. Esses modelos culturais influenciam a forma como os arquétipos são interpretados e expressos artisticamente. A arte de uma determinada cultura reflete os símbolos,

temas e narrativas que são importantes para aquele grupo específico. Assim, a experiência estética em diferentes culturas pode apresentar variações significativas, mas ainda está enraizada nos arquétipos universais presentes no inconsciente coletivo humano.

A obra de arte, portanto, pode ser vista como uma manifestação da experiência estética. Ela é criada pelo artista como uma expressão de sua própria experiência sensível e como uma tentativa de evocar uma resposta estética no espectador. Por meio da obra de arte, o artista busca despertar os arquétipos universais presentes no inconsciente coletivo, criando uma conexão profunda entre o observador e o objeto artístico. Através dessa conexão, a experiência estética se torna uma jornada de autoconhecimento e uma oportunidade de transcendência, permitindo que o indivíduo entre em contato com as profundezas de sua *psique*.

Além disso, a experiência estética pode fornecer uma linguagem simbólica para expressar e processar aspectos complexos da nossa *psique*. Muitas vezes, as emoções e os dilemas internos são difíceis de serem articulados por palavras, mas a arte oferece uma forma de comunicação não verbal que ressoa com as profundezas da nossa *psique*. Através das formas artísticas, podemos encontrar uma expressão simbólica para os aspectos inefáveis e sutis da nossa experiência interna, facilitando a compreensão e a integração de nossa *psique*.

Referências

DEWEY, John. *A escola e a sociedade: a criança e o currículo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Martins, 2010.

JUNG, Carl G. *8/2 A natureza da psique*. Tradução Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

JUNG, Carl G. *O Eu e o Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1997.



Colorização manual de fotografias: Estudos sobre técnicas aplicadas em processos fotográficos históricos

Maurício Sapata

Mestrando pelo PPGAV em Poéticas Visuais
e Processos de Criação pela Unicamp

RESUMO

Este artigo parte da minha atual pesquisa de mestrado sobre a colorização manual em processos fotográficos históricos. Procura compreender os materiais e suportes fotográficos utilizados ao longo das transformações técnicas, comerciais e comportamentais ocorridas na fotografia desde sua invenção. No âmbito prático, a pesquisa foca nas duas técnicas fotográficas pioneiras do século XIX, descobertas por William Henry Fox Talbot: a calotipia e o papel salgado, que estão sendo utilizadas para a captura e os registros fotográficos que servirão de suporte para meus estudos.

PALAVRAS-CHAVE

Colorização manual; Calótipo; Papel salgado; Processos fotográficos históricos; Fotografia.

O início da fotografia e da colorização manual

O processo de colorização manual surgiu praticamente com o nascimento da fotografia no início do século XIX. Entende-se por colorização manual de fotografias como o conjunto de técnicas direcionadas à aplicação de pigmentos sobre uma imagem impressa. Estes pigmentos podem apresentar-se sob diversos tipos de materiais artísticos, como a aquarela, óleo, guache, pastéis, lápis e carvão, ou mesmo pigmentos em pó em seu estado puro. Há, ainda, outros materiais no mercado que são comercializados especificamente para esta tarefa, como os óleos *Marshall's* e a aquarela *Peerless*. A aplicação destes pigmentos pode variar conforme o tipo de suporte fotográfico, esta variação se deu ao longo da história da fotografia, a qual, durante as primeiras décadas, utilizou diferentes suportes

para receber o registro fotográfico, como por exemplo, o metal, o vidro e papéis variados.

Estou escrevendo para você às pressas; estou trabalhando em um retrato. Isto é, estou fazendo um retrato da nossa mãe para mim. Não consigo olhar para a fotografia sem cor, e estou tentando fazer uma com cores harmoniosas, como a vejo na minha memória. (GOGH, Vincent Willem van. [Carta enviada ao seu irmão Theo]. Destinatário: Theo van Gogh. Arles, 8 set. 1888. 1. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let699/letter.html#n-13> Acesso em: 13 de agosto de 2024.

A frustração e a inquietação do pintor holandês Vincent van Gogh em relação à monocromia da fotografia no século XIX, exemplificam um sentimento compartilhado por um grupo de pessoas na sociedade daquela época, habituadas às cores dos retratos pintados. Com a descoberta da fotografia, os retratos produzidos pela câmera fotográfica, através da ação da luz, foram gradualmente ganhando popularidade, introduzindo uma nova realidade na forma como as pessoas seriam retratadas. Quando o daguerreótipo, primeiro processo fotográfico de sucesso comercial, foi apresentado ao público pelo inventor francês Louis Jacques M. N. P. M. Daguerre em 1838, ele foi recebido com deslumbre e entusiasmo. No entanto, criou-se uma certa frustração até mesmo entre seus admiradores, que não conseguiam compreender como algo capaz de capturar com perfeição os mais finos detalhes pudesse ser incapaz de representar as cores como elas são no mundo real (Henisch; Henisch, 1996). Havia também um certo desconforto com tamanha fidelidade à realidade capturada pela câmera nos retratados (Newman, 1859, p.6), algo que talvez não fosse bem-vindo àqueles que pagavam para ter um retrato pintado de forma idealizada e que, portanto, era necessário um toque de arte na imagem final: "Ao nos referirmos assim aos defeitos das imagens fotográficas, não devemos ser entendidos como depreciadores da fotografia, simplesmente insistimos na necessidade do elemento artístico em sua aplicação" (Newman, 1859, p.7).



Figura 1. Jean-Baptiste Sabatier-Blot (1801-1881), Retrato de Louis Daguerre, 1844. Daguerreótipo, dimensões 9,1 x 6,9 cm. Fonte: <https://collections.eastman.org/objects/27621/louis-jacques-mande-daguerre?ctx=f93840d6-4f15-4d50-b698-771c770e1345&idx=3> Acesso em 13 de aug. de 2024

William Henry Fox Talbot e o papel salgado

Na Inglaterra, simultaneamente ao anúncio de Daguerre, o também inventor William Henry Fox Talbot, apresentou à The Royal Society sua descoberta denominada Photogenic Drawings. Enquanto Daguerre, na França, utilizaria a placa de cobre sensibilizada com uma combinação de iodo e prata, Talbot empregava o papel como suporte, embebido em uma solução de sal e nitrato de prata, formando assim o cloreto de prata. A técnica conhecida como papel salgado, na sua forma mais simples, consiste em imergir um papel de boa qualidade em uma solução de sal e uma substância orgânica que, após seco, recebe uma camada de nitrato de prata diluído em água para torná-lo fotossensível. Segundo Rilley (1946, p.16), os papéis da época já continham alguma substância orgânica em sua encolagem (gelatina na Inglaterra e amido na França), não sendo necessária a adição desses componentes. No entanto, a diferença de definição imagética entre o uso do papel como suporte e a placa de cobre coberta com prata polida, era bastante visível nos resultados, o que fez com que o daguerreótipo fosse mais utilizado comercialmente no início, enquanto o papel salgado atraiu adeptos que buscavam uma característica mais pictórica nos resultados (Taylor; Schaaf, 2007).

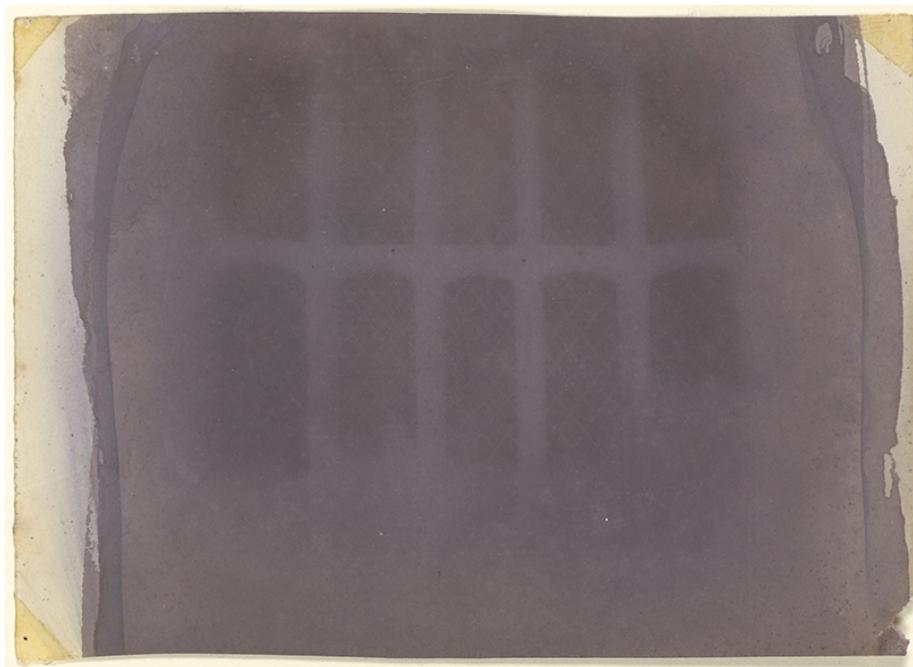


Figura 2. William Henry Fox Talbot (1800-1877), A janela Oriel, galeria sul, Lackock Abbey, provavelmente 1835. Negativo em papel salgado, dimensões 8,5 x 11,6 cm. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282004>. Acesso em: 10 de jul. de 2024

O calótipo

A dificuldade em utilizar o papel salgado para o registro de imagens com a câmera, devido aos longos tempos de exposição, levou Talbot a buscar outros métodos para produzir os negativos. Em 1841, ele anunciou a descoberta do calótipo, palavra derivada do grego antigo *kalos*, que significa belo, e *typos*, que significa impressão. A técnica, também conhecida como talbótipo, reduziu consideravelmente o tempo de exposição necessário para fotografar em comparação ao papel salgado. Para produzir um negativo de calótipo, o papel é tratado com, entre outros reagentes, iodeto de potássio, brometo de potássio e nitrato de prata. Esta combinação torna o papel fotossensível após uma sequência de banhos, permitindo seu uso para a captura e o registro de uma imagem por meio de uma câmera fotográfica. Após a exposição na câmera, este papel é então revelado e fixado para se tornar um negativo, que,

após seco, passa por um processo de enceramento com cera de abelhas para ganhar mais transparência, tornando-se uma matriz negativa para a produção de várias cópias positivas em papel salgado. O conceito de *negativo-positivo*, termo aplicado primeiramente por John Frederick William Herschel¹ na fotografia, seria popularizado por Talbot e perduraria por muitas décadas, até o advento da fotografia digital. A primeira receita de calótipo de Talbot serviu de base para outras variantes da técnica que surgiram posteriormente, desenvolvidas por praticantes da fotografia com o intuito de torná-la mais fácil e acessível. Com o negativo de calótipo pronto, as cópias positivas são feitas por contato, ou seja, o negativo é sobreposto diretamente ao material sensibilizado, o papel salgado. Este material é então exposto à luz do dia ou a uma fonte artificial de raios ultravioleta. Os raios atravessam as partes mais claras do negativo, fazendo com que a prata reaja à luz e escureça o papel salgado. Já as partes mais escuras do negativo bloqueiam os raios, impedindo que a prata escureça no papel, formando assim uma imagem positiva. No início da descoberta por Talbot, a prata que não havia sido exposta aos raios era removida com uma lavagem à base de sal, na tentativa de evitar uma nova reação com a incidência de qualquer outra fonte de luz. No entanto, a imagem só podia ser vista à luz de vela, e, mesmo assim, as cópias não ficavam tão estáveis. Foi Sir John Herschel, amigo de Talbot, quem descobriu que o hipossulfito de sódio era capaz de remover com mais eficácia a prata não exposta, solucionando um problema tão característico no início de suas experiências: a fixação da imagem no papel.



Figura 3. Calvert Richard Jones, Retrato de William Henry Fox Talbot, 1845.

Papel salgado a partir de negativo de calótipo, 20,6 x 16,4 cm. Fonte: V&A Museum <https://collections.vam.ac.uk/item/O166457/portrait-of-william-henry-fox-photograph-jones-calvert-richard/> Acesso em 10 de jul. 2024.

¹ Sir John Frederick William Herschel (1792-1871), foi um matemático, astrônomo, químico e fotógrafo/inventor inglês. Fez inúmeras contribuições importantes para a fotografia, principalmente na invenção do processo de cianotipia. Ele descobriu que o tiosulfato de sódio era um solvente de haletos de prata em 1819, e informou William Henry Fox Talbot e Louis Daguerre de sua descoberta de que este "hipossulfito de soda" poderia ser usado como fixador fotográfico, para "consertar" imagens e torná-las permanentes, depois de aplicá-las experimentalmente em 1839. Fonte: <https://www.hahnemannhouse.org/john-frederick-william-herschel-1792-1871/> Acesso em 13 de ago. de 2024.



Figura 4. Atribuído a Calvert Richard Jones, Retrato em grupo de Calvert Jones com sua esposa, Anne, e sua filha com o cachorro da família [s.d.].

Da esquerda para a direita, negativo em papel e impressão em papel salgado, 10,2 x 8,3 cm. Fonte: The Talbot Catalogue Raisonné <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/artifact-6577>

Acesso em 10 jul. de 2024.

A colorização manual entre o século XIX e o início do século XX

A prática da colorização manual permaneceu em diversos processos fotográficos que existiram ao longo da história, sempre buscando alcançar uma realidade que a fotografia, desde a sua descoberta, ainda não havia conseguido reproduzir. Além dos daguerreótipos e do papel salgado, o ambrótipo, o ferrótipo, a albumina, as placas de vidros utilizadas nas primeiras projeções em lanternas mágicas, os *Carte-de-Visite*, assim como os processos mais complexos, como a Marfintopia e o *Crystoleum*, foram algumas das técnicas que receberam cores aplicadas manualmente. A princípio, esta prática foi relativamente comum pelos estúdios fotográficos no século XIX e início do século XX, especialmente na Europa, Estados Unidos e no Japão, possivelmente também como uma forma de se destacar em meio a uma crescente concorrência. Na metade do século XIX, alguns manuais dedicados a vários processos fotográficos parecem tratar a colorização como parte integrante do processo, dedicando capítulos exclusivos ao assunto. É o caso, por exemplo, do guia prático da fotografia intitulado *The Silver Sunbeam* (Towler, 1864, p. 224), que aborda a colorização dos *Carte-de-Visite* impressos na época em albumina. Da mesma forma, James Newman, autor do manual inteiramente dedicado às práticas de colorização fotográfica intitulado *The Principles and Practice of Harmonious Colouring* de 1859, traz um pensamento que era comum nos primórdios da invenção da fotografia: a ideia de que a fotografia era produto da ciência e não da arte, e que caberia aos artistas aplicar seus conhecimentos para transformá-la em tal. Segundo ele, o pintor teria uma grande vantagem sobre o fotógrafo de retratos nesse aspecto, pois, este sim, colocaria toda a sua arte e cultura adquirida na pintura, enquanto o fotógrafo, utilizando-se de um processo mecanizado, poderia reproduzir resultados satisfatórios mesmo sem nenhum conhecimento artístico (Newman, 1859). Outros métodos não manuais para se obter uma fotografia colorida foram descobertos entre o final do século XIX e o

início do século XX, baseando-se em efeitos visuais de adição e subtração. O Autochrome, desenvolvido na França pelos irmãos Lumière, era uma técnica que utilizava fécula de batata com adição de pigmentos em placas de vidro fotossensíveis, chegando a ser comercializado e amplamente utilizado devido ao seu grande sucesso comercial (Coe, 1978, p.52).

Materiais para a colorização de fotografias

No início, os manuais da época sugeriam que os pigmentos usados para a colorização de daguerreótipos fossem moídos até se tornarem um pó tão fino quanto talco e aplicados com pincéis; somente assim o resultado desejado poderia ser alcançado. Posteriormente, alguns kits industrializados foram vendidos com o intuito de facilitar o trabalho de artistas ou fotógrafos, sendo alguns deles direcionados ao mercado amador, especialmente quando a fotografia já estava entrando na fase industrial, na metade do século XX, embora ainda não houvesse a invenção do filme colorido. Atualmente, alguns materiais prontos para a colorização manual continuam disponíveis no mercado, como os óleos *Marshall's* e a aquarela *Peerless*. Outros materiais artísticos também podem ser utilizados no processo de colorização, e a escolha do tipo de material depende do suporte na qual a imagem foi registrada.

A fotografia como base referencial para a pintura

Estou trabalhando num retrato da nossa mãe porque a fotografia preta estava me deixando muito impaciente. Ah, que retratos poderíamos fazer da vida com a fotografia e a pintura! Sempre tive esperança de que uma grande revolução ainda nos espera no retrato. (GOGH, Vincent Willem van. [Carta enviada ao seu irmão Theo]. Destinatário: Theo van Gogh. Arles, 19 dez.. 1885. 1. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let700/letter.html> Acesso em: 19 de agosto de 2024.)

Existem evidências de que Van Gogh pintou um retrato de sua mãe, utilizando uma fotografia enviada a ele para ser usada como referência. Nessa carta escrita ao seu irmão Theo, quase cinquenta anos após a invenção da fotografia, ele expressou otimismo quanto à possibilidade de combinar as duas técnicas para realizar suas pinturas. Contudo, Van Gogh não foi o primeiro a considerar o uso da fotografia para auxiliar em seus trabalhos. Alguns anos após a invenção do calótipo, Calvert Richard Jones, amigo de Talbot, já havia utilizado a fotografia como referência, produzindo várias impressões da mesma imagem com a técnica do papel salgado. Esta possibilidade trouxe a vantagem de obter várias cópias em diferentes tonalidades, inclusive as mais claras possíveis, nas quais apenas uma leve impressão da imagem era registrada no papel. Esse tipo de impressão era suficientemente nítido para que o artista pudesse usá-lo como referência e pintar sobre a imagem registrada fotograficamente, usando as tintas de sua preferência.

No Brasil, outra técnica, a da fotopintura, começou a se consolidar na segunda metade do século XX, sendo bastante inspirada na técnica do inventor francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1863. Amplamente difundida principalmente nos interiores do nordeste brasileiro, envolve a criação de imagens a partir de ampliações fotográficas de originais, muitas vezes provenientes de fotos 3x4 de documentos, as quais são ampliadas e reproduzidas em baixo contraste no laboratório. A fotopintura, como é conhecida no Brasil, vai muito além da adição de cores sobre uma imagem em preto

e branco; ela tem, sobretudo, a característica da manipulação com a inserção de vários elementos estéticos através da pintura, como joias, roupas e outros acessórios. Esses objetos geralmente não faziam parte da fotografia original ou até mesmo do cotidiano dos retratados, uma vez que, na sua maioria, eram pessoas de baixa renda que não podiam arcar com os custos de uma fotografia realizada em estúdios profissionais. No Brasil, o fotopintor Mestre Júlio Santos é ainda hoje um dos pioneiros e uma referência na arte da fotopintura tradicional, sendo seu trabalho considerado um resgate da memória e do imaginário daqueles que estão sendo representados nas fotografias. Por meio da pintura, ele adiciona ou subtrai elementos da foto original que fizeram ou não parte do cotidiano dos retratados, indo muito além da aplicação de cores em uma fotografia (Santos, 2012).



Figura 5. Atribuído a Calvert Richard Jones, Casa de Sallust, Ruínas de Pompéia[s.d.].

Esquerda superior, negativo em papel, esquerda inferior, positivo em papel salgado de baixo contraste, à direita, positivo em papel salgado colorizado 16,4 x 21,1 cm. Fonte: The Talbot Catalogue Raisonné <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/schaaf-3116> Acesso em 11 jul. de 2024.

A pesquisa no âmbito prático

No campo prático desta pesquisa de mestrado, a técnica do papel salgado está sendo usada para as impressões fotográficas de uma série de autorretratos colorizados manualmente por mim, utilizando aquarela convencional, *Ecoline* e aquarela *Peerless*, a partir dos negativos de calótipos que estou desenvolvendo e utilizando como matrizes. A técnica do papel salgado me permite escolher entre uma gama de papéis adequados para poderem receber as impressões e os pigmentos durante a colorização. Esses papéis são geralmente específicos para a técnica da aquarela ou técnicas mistas, sendo ideais para suportar diversos banhos químicos e lavagens que ocorrem durante o processamento do papel salgado.

O calótipo, por ser um negativo feito em papel, possibilita certa manipulação fotográfica com pequenos retoques que podem ser feitos a lápis ou tinta nanquim, permitindo o ajuste de tons para melhorar as altas luzes, pequenas manchas e contraste no positivo final. Para meus estudos, tenho utilizado o método "Pélegry", aperfeiçoado pelo francês Arsene Pélegry. Este método, por se tratar de uma variante seca, permite que os papéis sejam produzidos e acondicionados para uso posterior, além de incluir um banho conservante à base de tanino. Também utilizo a variante "Greenlaw", do inglês Alexander John Greenlaw, que reduz consideravelmente o tempo de preparo dos papéis e

a revelação dos negativos. No entanto, esta variante não permite que o material sensibilizado seja armazenado por muito tempo, sob o risco de perda da sua aplicabilidade. Os negativos estão sendo produzidos utilizando o papel croquis da marca Canson, em particular, devido à sua transparência e resistência, uma vez que os banhos químicos e lavagens necessários para produzir e manter a longevidade do negativo são numerosos.

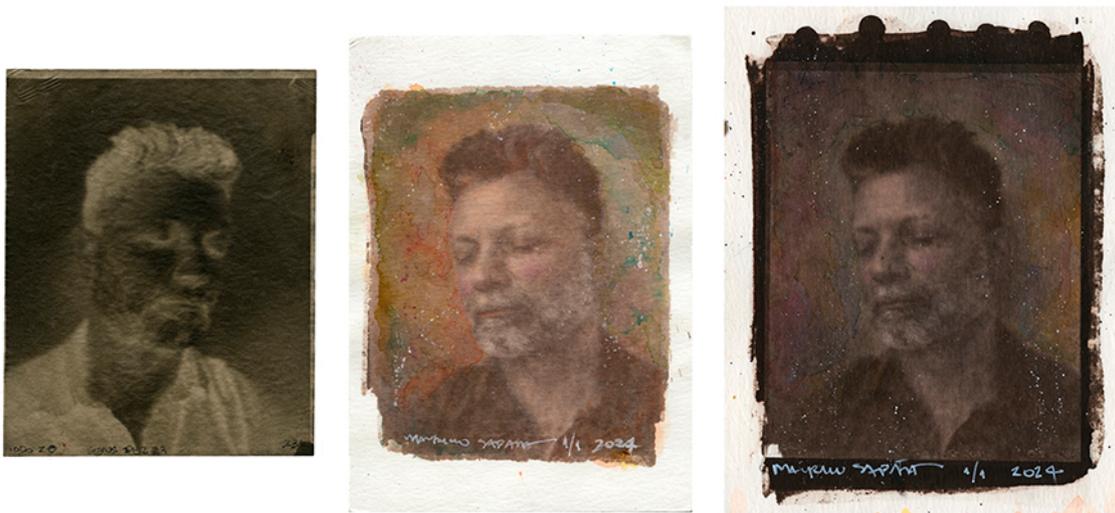


Figura 6. Maurício Sapata, Tríptico - Autorretrato - Estudos de colorização manual em papel salgado a partir de negativo de calótipo. Da esquerda para a direita, negativo em calótipo método Pélegrin 10,0x12,0 cm e positivos em papel salgado colorizados manualmente com aquarela, 10,5 x 15 e 12,5 x 16,0 cm respectivamente.

Referências

COE, Brian. **Colour photography**: The first hundred years 1840 -1940. Londres: Ash & Grant, 1978. 144 p. ISBN 0-904069-24-9.

HENISCH, Heinz K.; HENISCH, Bridgit A. **The painted photograph, 1839-1914**: Origins, techniques, aspirations. Pensilvânia: Pennsylvania State University Press, 1996. 260 p. ISBN 0-271-01507-1. Disponível em: <https://archive.org/details/paintedphotograp00heni/mode/2up>. Acesso em: 19 ago. 2024.

NEWMAN, James. **The principles and practice of harmonious colouring in oil, water, and photographic colours** : especially as applied to photographs on paper, glass, and silver-plate. 2. ed. Inglaterra: W. Kent & Co., 1859. 144 p. Disponível em: <https://archive.org/details/principlespracti00newm/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 19 ago. 2024.

REILLY, James M. **The albumen & salted paper book**: The history and practice of photographic printing 1840 - 1845. Rochester, Nova Iorque: Light impressions corporations, 1946. 133 p. ISBN 0-87992-014-9. Disponível em: https://cool.culturalheritage.org/albumen/library/monographs/reilly/albumen-reilly_delivery.pdf. Acesso em: 19 ago. 2024.

SANTOS, Julio. **Interior profundo - mestre Julio Santos**: Fotopintura. São Paulo: Tempo d'Imagem, 2012. 128 p. ISBN 978-85-87314-34-5.

TAYLOR, Roger; SCHAAF, Larry J. **Impressed by light**: British photographs from paper negatives, 1840 - 1860. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 2007. 438 p. ISBN 978-158839-225-1.

TOWLER, John. **The silver sunbeam**: A practical and theoretical text-book on sun drawing and photographic printing. 8. ed. Estados Unidos da América: E. & H.T. Anthony & Co, 1873. 674 p. Disponível em: https://archive.org/details/silver-sunbeampra00towl_0/page/n5/mode/2up. Acesso em: 19 ago. 2024.



EuEuzinhoEudnv: selfie, inteligência artificial, colagem digital e o horizonte da autobiografia.

Pedro David (Mestrando em Artes Visuais na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP).

RESUMO

Esse texto debruça-se sobre a minha obra *EuEuzinhoEudnv*, relacionando-se com a produção teórico-conceitual que desenvolvi ao redor dela durante o ano de 2022. Nesse escrito, as considerações acerca da série de *selfies* feitas em "*EuEuzinhoEudnv: dedo indicador sobre selfie*". Um estudo que pensa uma produção autorreferencial composta pela sobreposição entre *selfie* e intervenções visuo-digitais criadas a partir da plataforma *Instagram*" - resulta teórica do meu Projeto Experimental (tarefa compulsória para a conclusão do curso de Artes Visuais na UNICAMP) - são postas como ponto de partida e, sobre elas, crescem novos nortes poético-conceituais, frutos da investigação continuada do conjunto, em consequência à minha pesquisa de mestrado na linha de Poéticas Visuais, que começou em agosto de 2023.

PALAVRAS-CHAVE

Processos autobiográficos; Arte contemporânea digital; *Selfie*.

Introdução

O objetivo principal desse texto é salientar os vínculos entre a obra *EuEuzinhoEudnv* e os estudos das obras autobiográficas, em especial o livro "O espaço biográfico", de Leonor Arfuch. Para isso, primeiro apontarei as novas formas dadas ao conjunto de *selfies* e narrarei como elas se desenvolveram, a fim de abrir espaço para uma análise devidamente aprofundada. Posterior a esse escrutínio, cada aspecto levantado será relacionado aos postulados de Arfuch em movimento pendular, intercalando citações com análises em primeira pessoa. Não é um objetivo deste escrito alcançar conclusões

exatas e fixas, visto que a mira está em pontuar sobreposições dentro de um gráfico no qual um dos eixos é *EuEuzinhoEudnv* e o outro a metodologia de estudo das obras autobiográficas, fazendo, portanto, com que o mapeamento da obra dentro desses referenciais seja mais robusto.

Até agosto de 2023, o trabalho aqui analisado era composto de autorretratos bi-compostos; uma camada fotográfica, a *selfie*, e uma camada de desenho virtual, feita com as ferramentas disponíveis na seção *Stories*¹ da plataforma *Instagram*². A partir dessa data, comecei a tatear um modelo específico de colagem no trabalho, para além daquela exibida no mundo material, na exposição "Raízes_IN_Frestas" (imagem 1) e daquela compartilhada no meu perfil do *Instagram*, a qual sobrepunha o relato descritivo do autorretrato sobre ele. A vontade de introduzir a técnica no trabalho foi engatilhada por um vídeo postado na plataforma *TikTok*³, no qual um indivíduo compartilha as mais recentes colagens que havia produzido, o que, em um primeiro momento, causou bastante estranhamento em mim, uma vez que todas elas eram bipartidas; fotografias justapostas, as quais se relacionavam simplesmente por serem vistas uma ao lado da outra. Apesar do paralelismo entre essas colagens e os aspectos anteriormente citados de *EuEuzinhoEudnv*, a conexão com esse material não foi imediata e tal aversão fixou essas obras em meus pensamentos, o que me permitiu digerir que ela era, na verdade, fascínio. Por conta desse encontro, decidi que exploraria a colagem por justaposição em "EuEuzinhoEudnv".

Após a decisão, deveria investigar o que colocaria em paralelo aos autorretratos bicompostos. Para isso, regredi à gênese de *EuEuzinhoEudnv*, a qual está intimamente ligada com meu pungente interesse pelas redes de compartilhamento. Tais territórios virtuais instigam-me desde 2019, quando iniciei o conjunto, o que me direcionou a construir essas obras a partir da plataforma *Instagram*. Hodiernamente, após uma pausa de produção entre o final de 2022 e o meio de 2023, percebo que a seção *Stories*, pertencente à plataforma mencionada, ainda é profícua, entretanto, outras influências despontaram-se. Dentre elas, a emergência do uso expoente da inteligência artificial na criação de imagens, para além de notório, atraiu um intenso interesse da minha parte. Geradores de imagem como *DALL-E* e *Midjourney* começaram a ser amplamente usados e esse uso, por sua vez, amplamente discutido, já que seus resultados foram e são numerosamente publicados em redes de compartilhamento e utilizados para fins lucrativos. Ademais, por se inserirem no campo das imagens, reviraram tópicos cânones do mundo das artes, como a questão de autoria, de propriedade e de direitos humanos⁴. Em consequência, decidi que iniciaria uma série de experimentações com essas ferramentas, em busca de relações rendosas entre essas tecnologias e meu trabalho, as quais, quando justapostas às *selfies* bicompostas, ofertassem a possibilidade de tornar *EuEuzinhoEudnv* mais potente.

¹ Disponível em: < <https://www.meioemensagem.com.br/proxima/pxx-noticias/instagram-stories> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

² Disponível em: < <https://tecnoblog.net/responde/instagram-o-que-e-historia-e-como-funciona-a-rede-social/> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

³ Disponível em: < <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-tiktok/> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

⁴ Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/599393/Inteligencia_artificial_vies_racista_pre-conceituoso.pdf?sequence=1&isAllowed=y >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

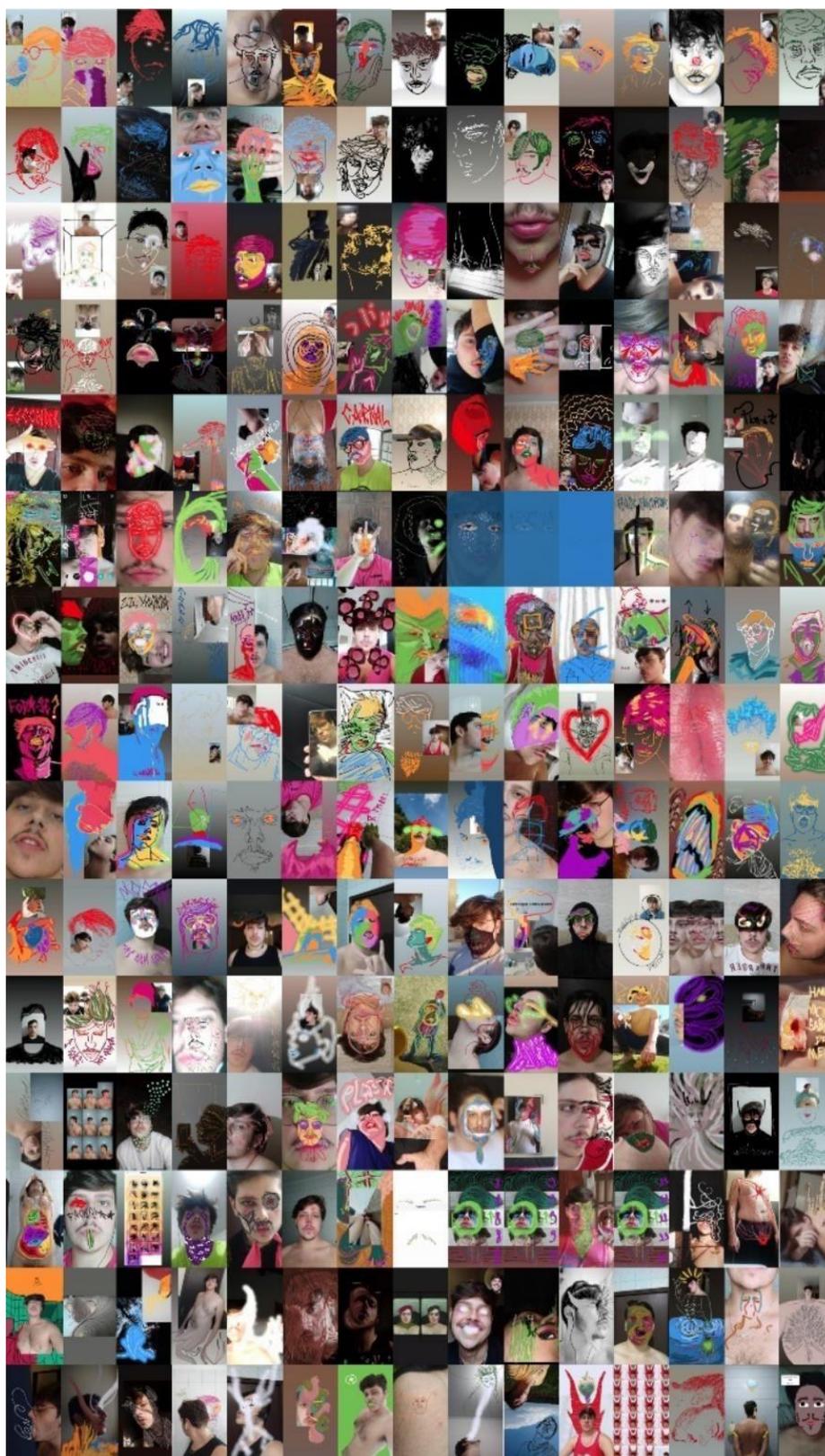


Figura 1. Do autor. **Colagem presente em Raízes_In_Fresta**, 2022.

Diversos foram os modos pelos quais intervim sobre a inteligência artificial e mais amplo ainda o número de plataformas que utilizei para produzir esses testes. Apesar de diferentes, todas as plataformas que utilizei seguiam o mesmo caminho: a inteligência artificial gerava a imagem seguindo o que foi descrito no texto que se escreve para ela, que é chamado de prompt. Nos primeiros tentames,

mirei em resultados que mimetizassem a imagem que eu construiria posteriormente através da intervenção virtuo-visual nas *selfies*, o que, após a colagem, ofereceria um comparativo entre a execução da máquina e a execução do artista (imagem 2). Todavia, julguei esse caminho como pouco promissor, devido ao fato de que essa analogia possuía uma franzina relação com o norte poético de “EuEuzinhoEudnv”, o que me levou a o abandonar. Posterior a essa conclusão, segui a via mais lógica e mergulhei novamente nas etapas anteriores da minha obra, em busca de uma nova forma de interação com a IA⁵.



Figura 2. Do autor. **Um dos testes executados para o uso de plataformas de criação de imagem com IA**, 2023.

Com esse método, notei que o caminho de criação de imagens através de palavras utilizado pela maior parte das inteligências artificiais populares entre os territórios virtuo-sociais dentro dos quais transito ressoa com uma guinada dada em *EuEuzinhoEudnv* no começo do ano de 2022: sob orientação da professora doutora Rachel Zuanon, iniciei um processo de escrita sobre cada um dos autorretratos que estava produzindo. Após a intervenção visual sobre a fotografia digital, eu escrevia de forma poética os caminhos que confluíram até aquele resultado, gerando um arquivo sobre a atmosfera temporária que rodeou cada uma das obras, o que depois era *printado*⁶, colado sobre a imagem e publicado na minha conta do *Instagram* (imagem 3). Percebe-se, assim, que a interação imagem-palavra era, desde esse momento, algo presente em *EuEuzinhoEudnv*. Os pequenos relatos sobrepostos às imagens possuem um caráter espontâneo que nunca foi classificado – inclusive devido à minha falta de conhecimento sobre literatura em específico – mas existiam entre o narrativo e o lírico, amalgamando explicação, confissão, autoficção e poesia. Sendo assim, somando o meu interesse pelas novas tecnologias, o funcionamento delas e essa produção textual, concluí que a análise de como as inteligências artificiais reagiriam a esses textos com objetividade tênue, os quais configuram um outro modo de materializar cada unidade de *EuEuzinhoEudnv*, ofereceria uma produção, a qual, em paralelo aos autorretratos, produziria certa “eletricidade” visuo-poética. Em conclusão,

⁵ IA é a abreviação de Inteligência Artificial.

⁶ Disponível em: < <https://www.buscapede.com.br/celular/conteudo/como-tirar-print-no-celular> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

“EuEuzinhoEundv”, atualmente, é um conjunto cujas unidades compõe-se de colagens duplas de justaposição, sendo o primeiro elemento uma *selfie* com intervenções visuais executadas digitalmente à dedo indicador através de plataformas acessadas pelo meu dispositivo móvel e o segundo elemento uma imagem gerada através da utilização dos textos-retrato da atmosfera da criação do primeiro elemento como prompt na plataforma *DALL-E* de inteligência artificial.

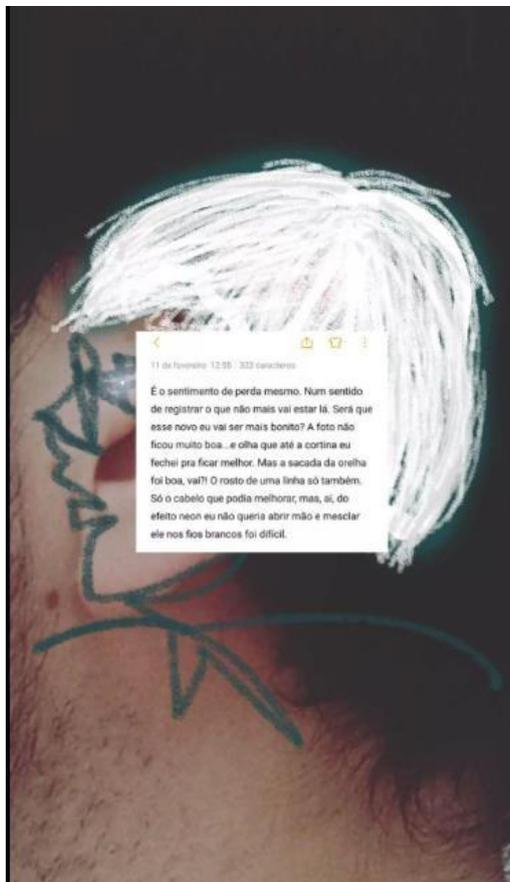


Figura 3. Do autor. **Autorretrato de *EuEuzinhoEudnv*** produzido em 2022.

Análises pendulares

Essa seção do texto será dedicada à interpolação entre excertos do livro “O espaço biográfico”, do autor Leonor Arfuch, e análises de como esses trechos e, por conseguinte, os estudos das obras autobiográficas se relacionam com a obra *EuEuzinhoEudnv*. Nos primórdios de seu livro, Arfuch explica ao leitor a necessidade de expor o que configura o espaço biográfico, local sobre o qual se debruçou no restante da sua produção. Nesse cenário, o escritor tece um parágrafo explicando a relação que percebe entre as produções sob tal classificação e a vida - para além do óbvio uso dessa como material daquelas - no caso, o fato de que esse uso subverte; interrompe; perturba; embeleza a nossa continuidade biológico-temporal.

A simples menção do 'biográfico' remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. (ARFUCH, 2010, p. 15)

Tendo esse contexto, a inclusão de *EuEuzinhoEudnv* – a qual, desde sua criação, é conscientemente autorretratual, porém nunca antes expressamente autobiográfica – dentro desse espaço biográfico acaba distante da mera categorização acadêmica. Escrutinar minha obra sob essa ótica abre uma nova oportunidade de interpretação e de existência semântica de tais *selfies* no mundo, uma vez que, conforme Arfuch, a referida prática sustenta o poder de agir sobre um fluxo ininterrupto tão íntimo a todos os indivíduos e, concomitantemente, tão incontrolavelmente distante. O conjunto de autorretratos, dentro do período do ano de 2021, quando houve a tentativa de prática unitária diária compulsória, jogava com a questão do “registro minuscioso do acontecer”: fotografar-me e depois intervir sobre as *selfies* todos os dias foi a forma plástico-visual que encontrei de materializar despontamentos que percebi dentro desse curso incessante. Logo após, em 2022, com a decisão do acréscimo da nota sobre o autorretrato, esse registro ganha uma nova profundidade, composta por uma elevação do primeiro registro ao quadrado, já que, além de ser *ipsis litteris* um registro, se debruça sobre tal, produzindo, enfim, um registro sobre um rebento anteriormente criado sobre “a repetição cansativa dos dias”. Atualmente, com as práticas de 2023 e a inclusão de novos agentes, *EuEuzinhoEudnv* reforça sua atenção sobre “o relato das vicissitudes”, exibindo de forma autorreferencial e artística mudanças que extrapolam a minha própria vida, lançando luz a múltiplos contextos através da iluminação do meu próprio instante e da minha própria totalidade.

Ao longo do desenvolvimento de “O espaço biográfico”, Arfuch analisa a relação entre a esfera pública e a privada, direcionando atenção a como essas forças interagem, investigando, com isso, ao vínculo entre um crescente interesse público pelo privado e as obras (auto)biográficas.

Mas, na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show – talk show, reality show... No horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da vida – e, conseqüentemente, da ‘própria’ experiência um núcleo essencial de tematização. (ARFUCH, 2010, p. 15)

Há um ponto nesse excerto, que, apesar de não ser o foco central, salta aos meus olhos: “No horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro...”. No tocante à fotografia, linguagem plástica utilizada em e de grande interesse para *EuEuzinhoEudnv*, o autor José Van Dijck, em seu texto “Digital photography: Communication, identity, memory. Visual communication” realiza uma afirmação semelhante, entretanto comentando sobre o uso da fotografia analógica nos seios familiares burgueses como um objeto que relembra o indivíduo de “como as coisas aconteceram” (VAN DIJCK, 2008, p. 58, tradução nossa). Ou seja, nesse ínterim a lógica de Arfuch é confirmada, todavia, mais a frente em seu texto, agora colocando em voga a fotografia digital, modalidade utilizada por mim em minha própria obra, o autor nota que os observadores não entendem mais os retratos fotográficos como uma reprodução verossímil do fotografado (VAN DIJCK, 2008, p. 66). Uma das explicações dadas por Van Dijck a esse fenômeno é o aspecto propagandista da sociedade, que se exacerba a partir dos anos 90, o que faz paralelo com a menção anterior de Arfuch ao “horizonte midiático”. Apesar de tal alusão, do foco do parágrafo anteposto ser as esferas pública e privada, de seu livro ser recente (2010) e da consideração de tantas novas linguagens – possuindo, inclusive, a palavra “contemporânea” em seu subtítulo – essa questão de um relacionamento entre as novas mídias e a verdade (“isso aconteceu”) se modifica hoje em dia, contraposição que pode ser reforçada por outro excerto de “O espaço biográfico” sobre narrativas autocentradas

Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. (ARFUCH, 2010, p. 15).

Dentro dessa discussão, essa transcendência envolve a consideração de eventos que não aconteceram; na inclusão de itens extra-realidade nas obras (auto)biográficas. Já em "*EuEuzinhoEudnv*: dedo indicador sobre *selfie*. Um estudo que pensa uma produção autorreferencial composta pela sobreposição entre *selfie* e intervenções visuo-digitais criadas a partir da plataforma *Instagram*", resso no essa ideia quando argumento que, nas redes de compartilhamento, essa transcendência age no tocante à formação e à apresentação da identidade, visto que, conforme apontado por Hess (2015), o volume de *selfies* feitas por um mesmo usuário deriva da sua vontade de se registrar ao longo de sua vivência diária entre-realidades material e digital. Mudando-se os elementos dessa constelação (dispositivo-indivíduo-rede-mundo material), um novo "eu" emerge, um "eu" ainda não registrado. Logo, é possível dizer que uma sociedade embebida na cultura da *selfie* é um corpo social que admite a existência de diversos "eus" dentro de um único indivíduo e, mais do que isso, coloca em destaque a (ultra)representação dessas diferentes "personas".

Ainda sobre o aspecto constelado das *selfies* nas redes sociais, ressalto a concepção de que a fotografia digital, especialmente aquela que transita nas redes de compartilhamento, há um bom tempo já se desprende de uma obrigatoriedade com o real, para questionar, nesse texto e principalmente através de *EuEuzinhoEudnv*, a importância desse "real"; do cru, reafirmando textual e visualmente que o que é criado sobre e a partir da própria vida também é verdadeiro e que o real pode ser usado como material plástico, o qual é moldado para mostrar a verdade, reforçando a contraposição entre "real" e "verdadeiro". No quesito visual, muitas vezes a realidade não dá conta de exibir tudo, uma vez que diversas camadas da existência transpõe o visível, além de momentos quando o visível direciona o receptor daquela imagem a uma direção diferente da que desejemos e, por isso, filtramos, modificamos e editamos – termos aplicados ao íterim da edição e da difusão das *selfies* nas redes sociais – nossa imagem, principalmente dentro de territórios virtuais. Isso pode ser melhor esmiuçado através da concepção de Barthes, o qual afirma que ato de fotografar um indivíduo cria um campo fechado de forças, onde quatro repertórios da imagem se interseccionam: quem o indivíduo pensa que é (a autoimagem mental), quem o indivíduo espera que os outros pensem que ele é (a autoimagem ideal), quem o fotógrafo pensa que esse indivíduo é (a autoimagem fotografada) e quem será exibido para o público na fotografia final (a autoimagem pública ou o imago). Conforme o teórico, o desejo de edição da imagem fotográfica é oriundo da ânsia de equiparar a autoimagem ideal com a autoimagem fotografada, aperfeiçoando-a até o anulamento dessa colisão. Em somatória a isso, há ainda o fato de que padrões em relação à aparência física, expostos através das fotografias, inconscientemente influenciam as imagens mentais de "eu" (LUCY *apud* VAN DIJCK, 2008).

Posteriormente, em outro momento de seu livro, Arfuch trata sobre as entrevistas, um gênero que ele indica que se prolongará sobre conforme o escrito. O trecho a seguir, o qual se insere dentro desse contexto, se conecta com a citação anterior, uma vez que toca na questão da "veracidade":

Na busca empreendida em torno dos novos acentos do eu, desse "retorno do sujeito" que pretendia fazer ouvir sua "própria" palavra, o que seria mais próximo da voz (do corpo, da pessoa) do que ela, instaurada pela mais antiga e emblemática maneira de dialogar,

raciocinar, trazer à tona, encontrar uma verdade? Se a entrevista revelara, no transcurso de pouco mais de um século, sua qualidade de veracidade insubstituível, transformando o velho modus socrático num gênero altamente ritualizado da informação, sua correlativa encenação da subjetividade, sua intrusão na interioridade emocional e na minúcia cotidiana das vidas (notáveis e "obscuras"), não era de modo algum uma aposta menor. (ARFUCH, 2010, p. 23)

Até julho de 2023, *EuEuzinhoEudnv* lidava majoritariamente com mídias estáticas e, quando vídeos apareciam, eram usados sem som, logo essa questão da "veracidade insubstituível" trazida pela união da corporeidade com a palavra escapavam da minha alçada de análise. Todavia, a partir de agosto, com a decisão do uso da inteligência artificial, a discussão se aproxima a *EuEuzinhoEudnv* por duas vias: a primeira é o fato de que, apesar de não aparecer em meu conjunto de obras, existe uma função das IAs que as permite criar vídeos extremamente realistas, simulando movimentos corporais e relatos orais de indivíduos "públicos", cujo banco de imagens e de vídeos dentro das redes abertas de pesquisa seja maior. Sendo assim, o uso dessa tecnologia, mesmo que através de outra ferramenta, gera uma brecha que, apesar de não impor a necessidade de ser o foco central da pesquisa, deve ser considerada. A outra via através da qual a discussão se aproxima da minha obra é a de que, devido a esse cenário hodierno, o que foi anteriormente descrito por Arfuch começa a se fragilizar: em consequência ao uso crescente de inteligência artificial, a dúvida dos fruidores sobre a veracidade do que é colocado diante deles é muito mais constante e, para além disso, acredito que a busca pela verdade recaia em minúcias mais sutis da humanidade, as quais, novamente, extrapolam o real ou o realista (aquilo que parece real). *EuEuzinhoEudnv* utiliza, portanto, a IA como forma de explorar a transcendência discutida anteriormente, justapondo a resposta de um maquinário que se alimenta de produção humanas a um item textual extremamente subjetivo com uma produção artística autobiográfica. Através desse processo, coloco uma nova tecnologia extremamente capacitada em teste, através de uma veracidade invisível e, de certa forma, incomprovável (o relato sobre aquele autor-retrato), a fim de pensar possibilidades visíveis e visuais de narrativas autobiográficas desprendidas do real e muitas vezes surreais, porém verdadeiras e legítimas, contrapondo com essas concepções de Arfuch.

Durante o prefácio de "O espaço biográfico", Ernesto Laclau executa leves pinceladas sobre o que Arfuch se aprofundaria no tocante à relação entre o sujeito e o outro através de Bakhtin. Em tal contexto, Laclau escreve:

Isso nos conduz a uma terceira dimensão da teorização de Arfuch, que é essencial sublinhar. O descentramento do sujeito assume em sua obra uma formulação especial que se vincula à 'razão dialógica', de raiz bakhtiniana: o sujeito deve ser pensado a partir de sua "outridade", do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso. Há, então, uma heterogeneidade constitutiva que define toda situação de enunciação. [...] para Bakhtin, não há coincidência entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia. Isso é o que permite a Arfuch fazer oscilar decisivamente sua análise de um sujeito que se expressaria através do discurso a outro que se constitui através dele. E ao falar de discurso estamos nos referindo, pura e simplesmente, ao social enquanto tal. (LACLAU *apud* ARFUCH, 2010, p. 11)

Considerando o que foi apresentado nos parágrafos anteriores, esse excerto permite a análise de que *EuEuzinhoEudnv* está alinhado a essa concepção desde o princípio, visto que, agindo a partir de e sobre uma seção efêmera da plataforma *Instagram*, sempre considerou o compartilhamento com o outro e a construção da minha própria identidade através dessa troca. Outrossim, com a adição do uso das inteligências artificiais, essa construção do individual através do plural fica mais complexa. As IAs trabalham utilizando tudo que está à disposição na internet para criar suas imagens, apropriando-se do que foi publicado sem a segurança necessária para que aquilo não fosse utilizado sem permissão. De certa forma, isso é recortar pedaços do social para posteriormente utilizá-los como material na formação de algo novo. Em *EuEuzinhoEudnv* essa utilização não se inicia a partir de um prompt objetivo e muito menos busca um resultado próximo ao ideal, portanto tal uso acaba usufruindo da apropriação de uma forma singular, que o aproxima de uma troca com o banco de dados e com a provação do maquinário. Penso, dessa forma, nesse método como uma utilização expansiva da possibilidade do indivíduo-autor--de-produções-autobiográficas de ser subjetividade na "outridade", em diálogo não só social, mas virtuo-social, ao agir sobre máquinas feitas por indivíduos, que mimetizam raciocínios humanos e seguem estímulos dos usuários, a fim de proporcionarem resultados desejados pelas pessoas.

Em consequência a isso, percebe-se que *EuEuzinhoEudnv* inseriu-se em territórios dentro dos quais alguns tópicos cânones da arte estão sendo revisitados. Relacionando-se a isso, convém ler o seguinte trecho de "O espaço biográfico":

Uma nova inscrição discursiva, e aparentemente superadora, a 'pós-modernidade', vinha sintetizar o estado de coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos "microrrelatos", o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos. (ARFUCH, 2010, p. 17)

O conjunto de autorretratos, assim, trabalha entre alguns abalos que atingem um grande fundamento da arte: a autoria. Se cada unidade de *EuEuzinhoEudnv* possui três partes, uma invisível (o relato-prompt) e duas visíveis, a *selfie* intervinda e a imagem criada por Inteligência Artificial, ainda pode-se dizer que sou autor único da obra? Tangenciando o questionamento e ancorando-se no que foi anteriormente lido, essa atitude insere no trabalho a "pluralidade de vozes", conceito o qual, no texto de Arfuch, pode ser melhor entendida como uma participação de um maior e mais heterogêneo número de indivíduos sobre o espaço biográfico, mas que, transportado para meu contexto e devido subvertido a ele, pode ser lida como uma pluralidade de autores na gênese da obra e até mesmo - sob a ótica da materialização de múltiplas identidades conectadas a uma subjetividade singular - como uma multiplicação das amálgamas do trabalho, adicionando novas aparências, oriundas desses novos autores e, claro, ainda em comunicação com os fruidores. Ou seja, se caracteriza como um trabalho oxigenado por e ligado à atmosfera pós-moderna como definida por Leonor Arfuch.

Considerações finais

Como dito no início desse escrito, o objetivo dessa seção não é tecer afirmativas fixas, mas sim indicar as encruzilhadas mapeadas entre *EuEuzinhoEudnv* e os estudos autobiográficos conforme

o texto. Através de poucas páginas, o pertencimento do meu conjunto de autorretratos a esse estudo e a potência dessa ótica sobre a coleção de *selfies* emergem evidentes. A obra em questão se constrói do mesmo modo que esse texto, em movimento pendular entre prática e pesquisa, portanto esse é o resultado de uma análise de formas que surgiram através da minha poética e da minha experimentação dentro dos termos providos pelas primeiras partes do livro "O espaço biográfico". Posteriormente, a intenção é aprofundar essa investigação em paralelo à consolidação da seção visual de *EuEuzinhoEudnv*, com um olhar atento aos desdobramentos da junção entre a arte contemporânea e a Inteligência Artificial, principalmente no tocante a pontos cânones, como a autoria. Finalizo o texto com um excerto do livro de Arfuch, dentro do qual o autor enumera diversas questões das quais partilho, indicando que minha intenção é debruçar-me sobre as questões mais pertinentes sem a necessidade de respostas certeiras:

Que modelos de vida se desdobram nesse leque de figuras, célebres e comuns? Que orientações valorativas acarretam as respectivas narrativas? Como se narra a vida "a várias vozes"? Como se tece o trabalho da identidade? Que distinções podem ser postuladas entre "umbrais" da interioridade - íntimo/privado/biográfico? Como se articula o íntimo com o público, o coletivo com o singular?(ARFUCH, 2010, p. 25)

Referências bibliográficas

A inteligência artificial pode apresentar viés racista, preconceituoso? Senado Federal. Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/599393/Inteligencia_artificial_vies_racista_preconceituoso.pdf?sequence=1&isAllowed=y >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

ARFUCH, Leonor. 2010. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. **GEOgraphia**, v. 11, n. 22, p. 157-161, 2009.

COMO tirar print no seu celular? **Buscapé**. Disponível em: < <https://www.buscape.com.br/celular/conteudo/como-tirar-print-no-celular> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

FELIX, Victor Hugo. O que é TikTok? **Tecnoblog**. Disponível em: < <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-tiktok/> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

HESS, Aaron. Selfies| the selfie assemblage. **International journal of communication**, v. 9, p. 18, 2015.

INSTAGRAM Stories: como fazer da ferramenta uma aliada estratégica da sua marca. **Meio & Mensagem**. 03 de outubro de 2022. Disponível em: < <https://www.meioemensagem.com.br/proxima/pxx-noticias/instagram-stories> >. Acesso em 04 de jul. de 2024.

MARQUES, Ana. Instagram: o que é, história e como funciona a rede social. **Tecnoblog**. Disponível em: < <https://tecnoblog.net/responde/instagram-o-que-e-historia-e-como-funciona-a-rede-social/> >. Acesso em 04 de jul. de 2024. VAN DIJCK, José. Digital photography: Communication, identity, memory. *Visual communication*, v. 7, n. 1, p. 57-76, 2008.



exposição

HEMATOSE POÉTICA

18 de maio a 15 de junho de 2024

Loca: Fêmea Fábrica

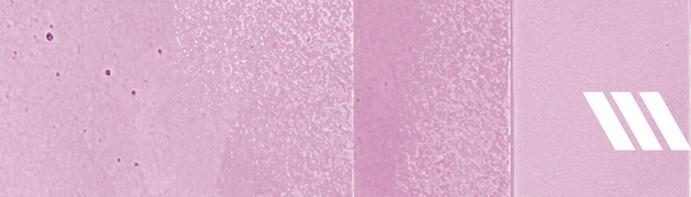
Rua Barão de Jaguará, 576

Centro - Campinas-SP

Realização: discentes do PPGAV + Fêmea Fábrica

Curadoria: Maíra Freitas, Nicole Izzo Piccinin e

Pedro David



Em estado hermético – fora de circulação, sem contato com a alteridade – uma obra de arte não alcança integralmente sua potência. Ao longo de suas práticas, artistas-pesquisadores constroem pontes harmonizando elementos heterogêneos: obras, teorias, referências de origens diversas que potencializam suas próprias pesquisas poéticas.

Buscando oxigenar e promover trocas entre obras e público alargado, "Hematose poética" se constrói pelo esforço discente do III Encontro de Artes Visuais – EAV, levando ao centro da cidade de Campinas, no espaço Fêmea Fábrica, obras produzidas no microcosmo da pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, viabilizando seu contato com o contexto macro da cidade. A partir da produção de 33 artistas, a equipe curatorial atentou-se para os trânsitos possíveis entre cada célula de pesquisa poética, criando pontes e diálogos no projeto expositivo sem escamotear a singularidade de cada artista.

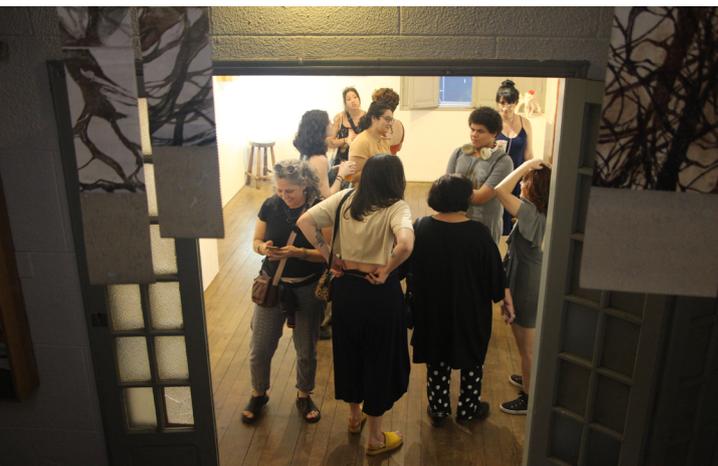
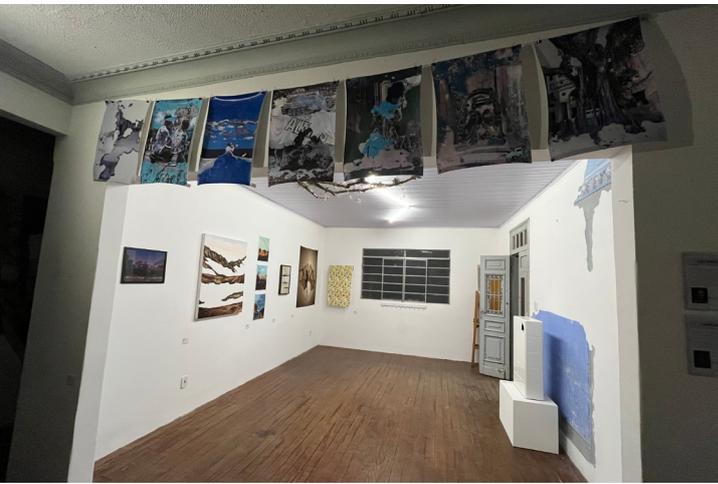
Frisar o processo de hematose, de troca, é salientar a porosidade identificada nos trabalhos artísticos aqui apresentados e discorrer sobre a colisão de dimensões por eles viabilizada.

Na sala 01, estão reunidos trabalhos que apresentam frutos do intrincamento entre artista e técnica e pensam os cenários que se abrem a partir da exploração, da subversão e da desconstrução dos processos técnico-manuais. Já na sala 02, agrupam-se peças que tateiam o território da relação entre a subjetividade e a corporeidade. Parte desses trabalhos, orbitam ao redor do corpo autobiográfico, enquanto outra parte debruça-se sobre o liame entre corpo, tempo e memória. Enquanto isso, na sala superior, apresentam-se obras que emergem dos vínculos entre paisagens internas e paisagens externas. Apresentamos ainda três peças que habitam o hall da escadaria marcando processos de transição entre linguagens e práticas poéticas.

O conjunto de obras de "Hematose poética" pretende dar a ver a potência das pesquisas artísticas desenvolvidas na universidade pública para a cidade onde ela habita, criando diálogos com público variado e construindo relações oxigenadas de divulgação científica.

Curadores







CONVERSA COM OS ARTISTAS

21/05/2024

Mediação: Maíra Freitas

Fabiana Grassano

Germana Araujo

Isabela Vida Moreno

Lidia Matias Malynowskyj

Lucas Garcia da Silveira Begosso

Maria Ilda Trigo

Mariza Barbosa de Oliveira

Renata Zangelmi





CONVERSA COM OS ARTISTAS

29/05/2024

Mediação: Nicole Izzo Piccinin

Ana Lúcia Lucchese

Ana Paula Rodrigues de Melo

Julia Nogueira Duarte de Oliveira

Mayara Bianca Souza Nardo

Rafaela de Moura Jemene

Simone de Arruda Peixoto

Ulysses Bôscolo de Paula





CONVERSA COM OS ARTISTAS

06/06/2024

Mediação: Pedro David

Allan Silva Ribeiro

Danilo Roberto Perillo

Ingrid Ospina Prieto

Leani Jaline Colomé Ferrari Ferreira

Lígia Villaron Pires

Matheus Muniz Lourenço de Souza

Rafael Evangelista de Sousa





Quarentena

2020

Fotomontagem digital





Metamorfismo I e II

2023

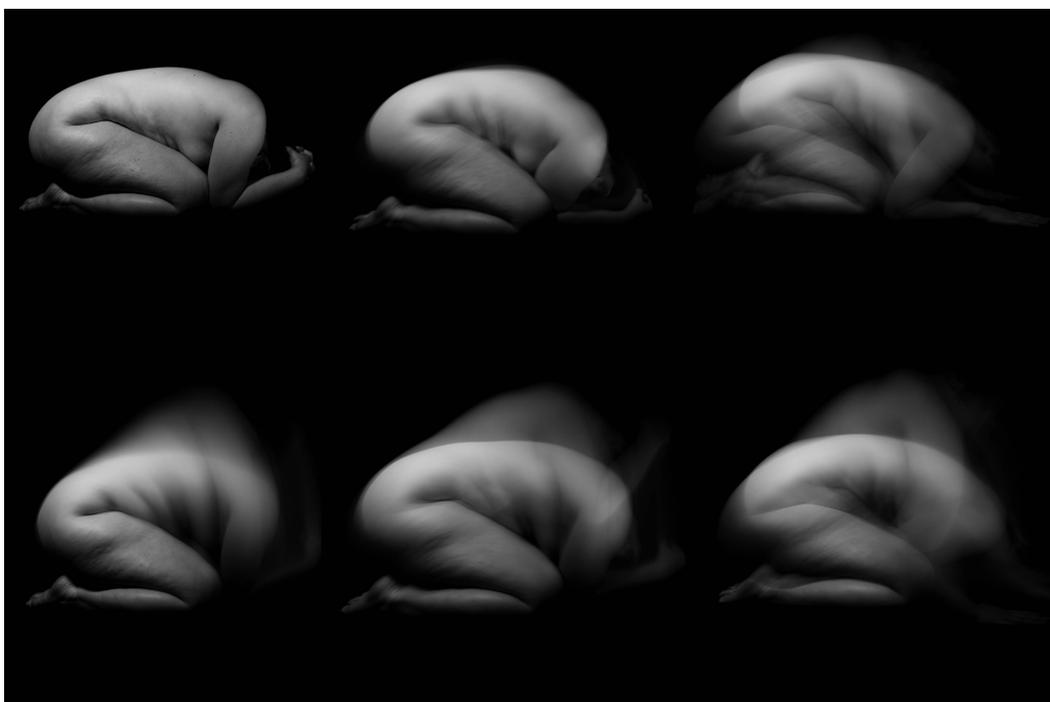
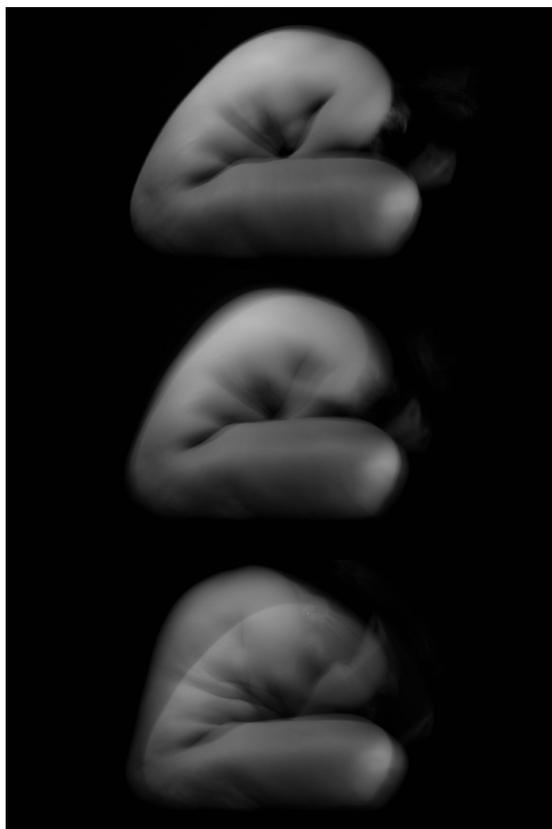
Díptico

Fotoperformance

Metamorfismo I: 42 x 29,7 cm

Metamorfismo II: 29,7 x 21 cm

Tamanho total: 35 x 78 cm





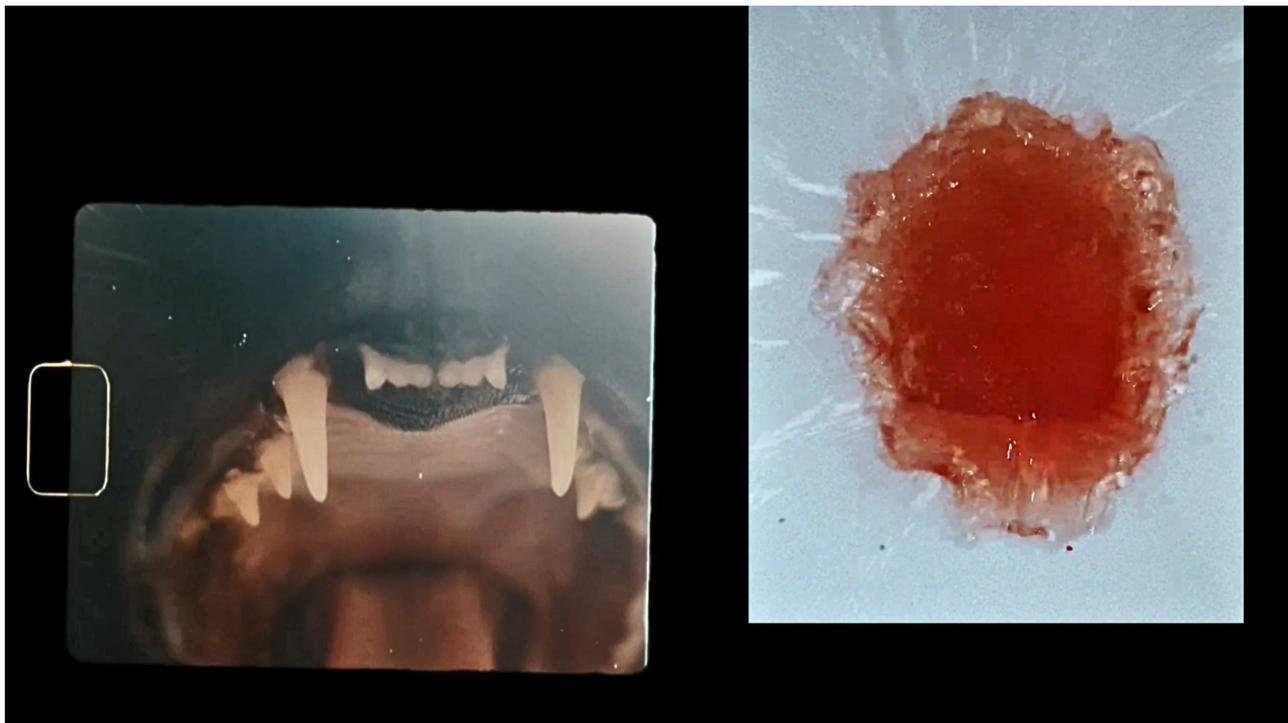
mandíbula de onça, rio seco y outros sonhos afiados

2022-2024

Instalação

Peça cerâmica em ponto de osso, almofada, semicírculo de sal grosso e milho de canjica cru

70 x 125 cm





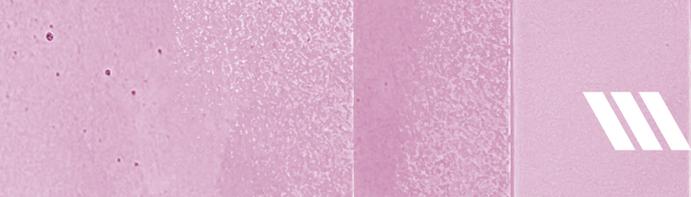
Livro travesseiro

2022

Xilogravura sobre papel de fax, papel de
parede e bambu

100 x 12cm e 96 x 21,5 cm





Bianca Lana

Terra Garrida I, II e III
2022
Tríptico
Fotoperformance
Impressão fineart em papel de
fibra de bambu
42 x 29,7 cm (cada)





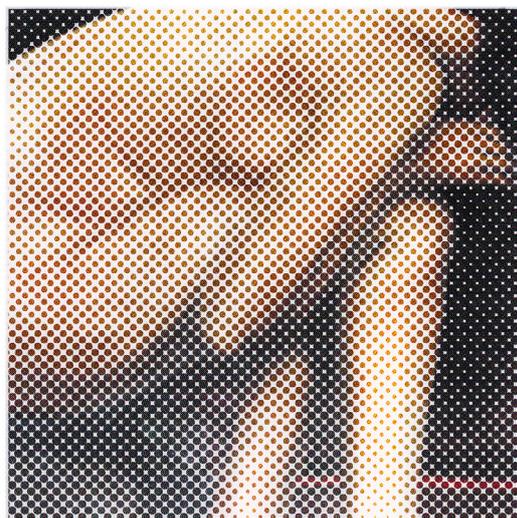
Sorriso

2023

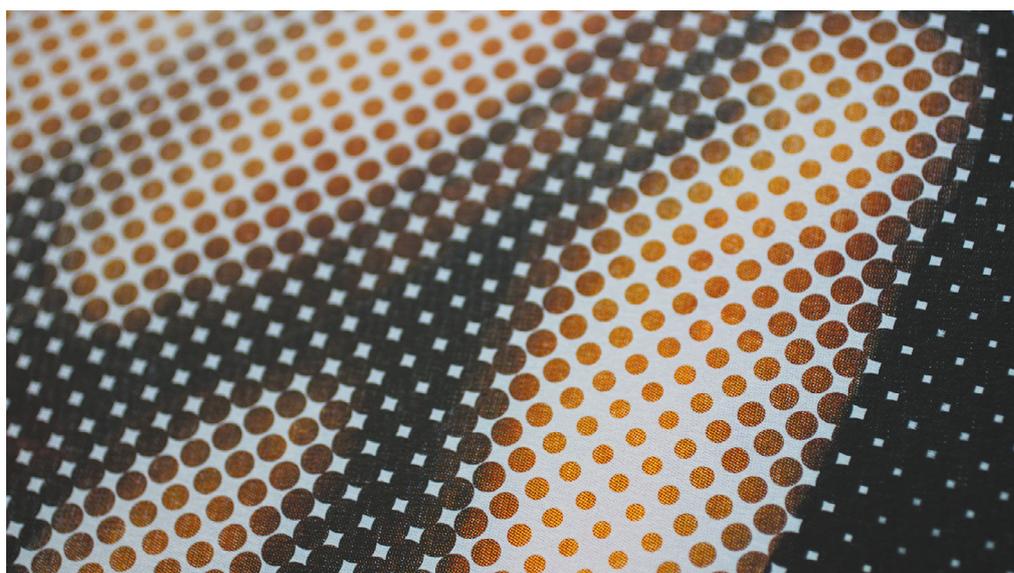
Xilogravura emoldurada

41x72cm





A paleta presente
2018
Serigrafia sobre papel
51x70 cm





Fabiana Grassano



Entre folhas
2024

Livro de artista em papel reciclado
com monotipias e costura copta
19,5 x 14 cm





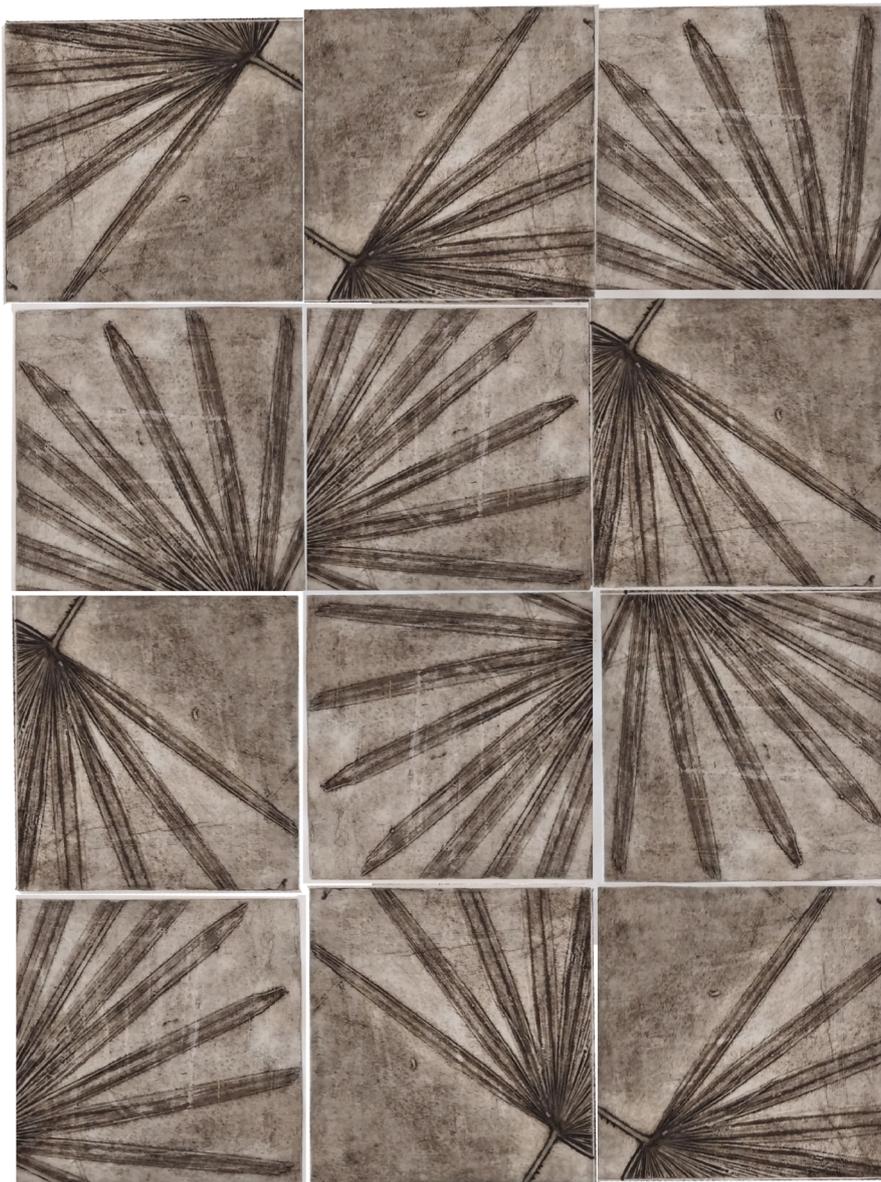
Ráfia

2024

Cologravura sobre papel Montval

8 gravuras de 30 x 30 cm

Dimensão final: 116 x 59 cm





experiência artística de corpos

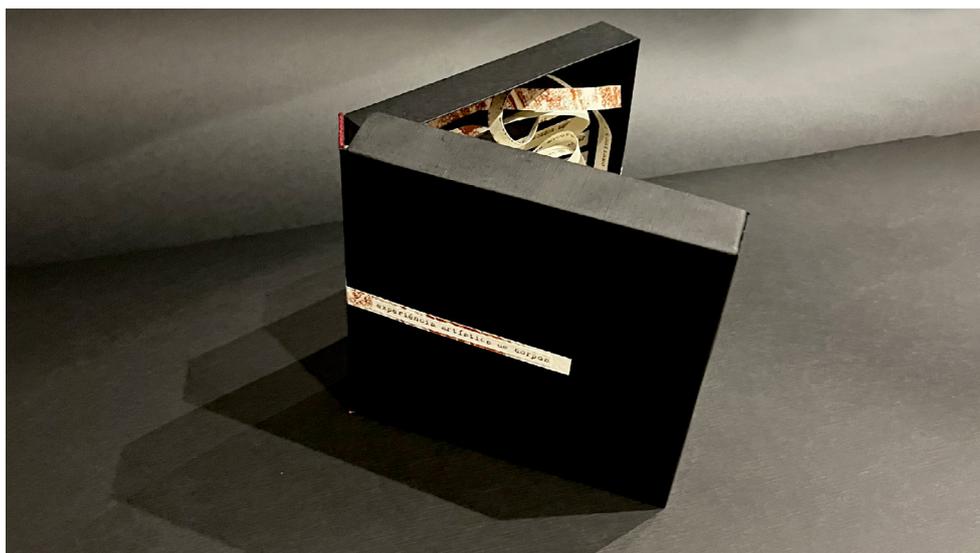
2024

Livro de artista

Capa: caixa feita com papel telado preto com 240 g/m²

Miolo: tiras de papel pólen 80 g/m² [aproximadamente 1 cm de altura] com texto datilografado.

Tiras de papel pólen 80g/m² com monotipias de plantas. 15 x 15 x 2,5 cm





Sem título

Da série *Minutos Antes do Fim*

2022

Pintura: óleo sobre tela

100 x 80 cm





Corpo 2

Da série *Dança do Tempo*

2019

Fotografia sobre tecido

124,5 x 95,7 cm





Patrimônio em xeque#

2022

Instalação de peças de cerâmica

165 x 114 cm

[Cada peça 6 x 6 cm]





Sem título

2024

Triptico

Desenho com carbono sobre madeira

10 x 20 cm

Tamanho final: 45 x 20 cm





Continuum

2023

fotografias escaneadas em papel

hahnemühle e emolduradas

53 x 32 cm





Incubadora

2023

Escultura composta por peças de papelão, papel kraft e cordão de algodão cru suspensas e almofada de ser-
ragem com peça de papelão e papel kraft

C. 300 x 40cm



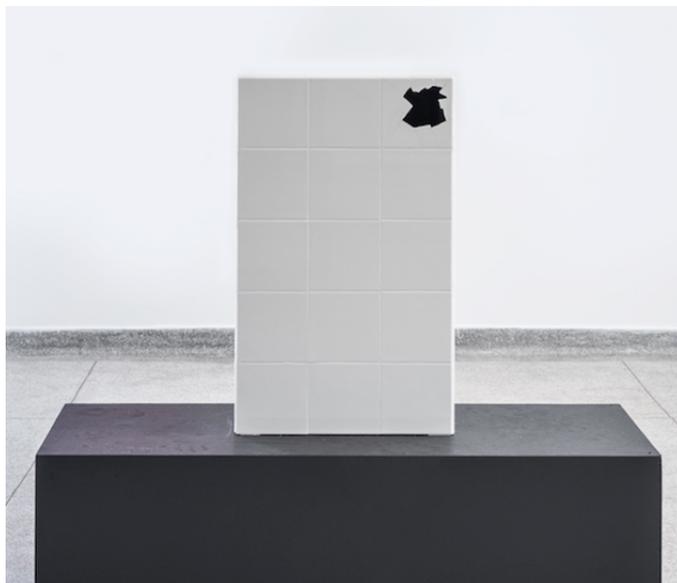


Torre do silêncio n. 1

2023

Madeira, azulejos, rejunte e sensor de presença e caixa de som, áudio baleias jubarte

78 x 47 x 17 cm





Lara Balaminnuti

Sem título

2024

Desenho com lápis grafite sobre
papel 120g/m2 emoldurado
49,5 x 38 cm





Lidia Malynowskyj

Frontaria azulejada (composição 1)

2023

Lona plástica, madeira e tinta acrílica

180cm x 120 cm x 2 cm





Lígia Villaron

Projeções para quedas

2024

Vídeo, projeção em tecido

104 x 154 cm

4'25"





Lucas Begosso

Sobre terra, trabalho e família
2021-presente
Nanquim e tinta caligráfica sobre papel
21 X 36,4 cm (livro aberto)
35 páginas



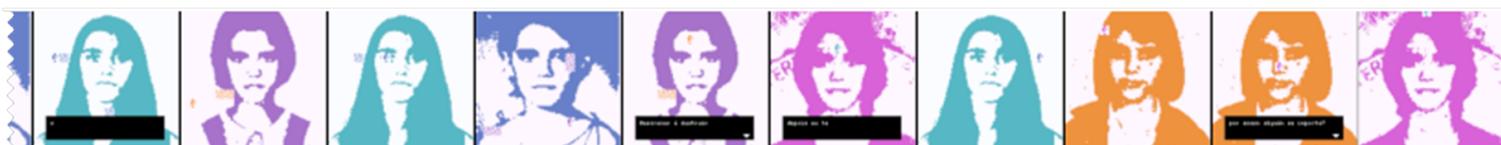
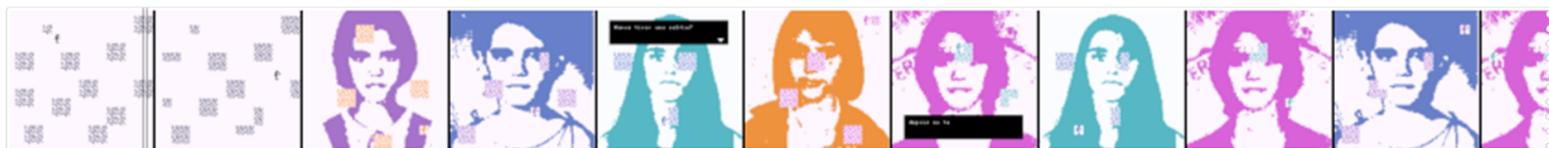


Maria Ilda Trigo

Amor sem fim (endless love)

2024

Vídeo apresentado em aparelho
de TV analógico de 14 polegadas
duração: 9 min 44 seg
dimensões do aparelho de TV:
36 cm x 34 cm x 38 cm





Mariza Barbosa

Está exalando cinza

2022

Vídeo

9 min. 5 seg.





Matheus Souza

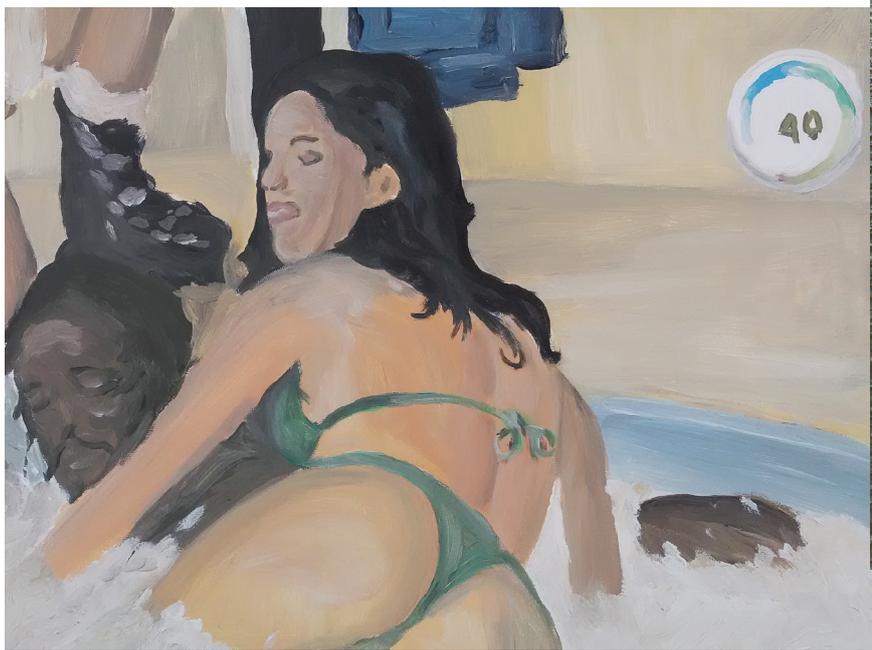
Série da Banheira

2024

Acrílica sobre tela

30 x 40 cm [cada peça]

Tamanho final: 30 x 86 cm





Mayara Nardo

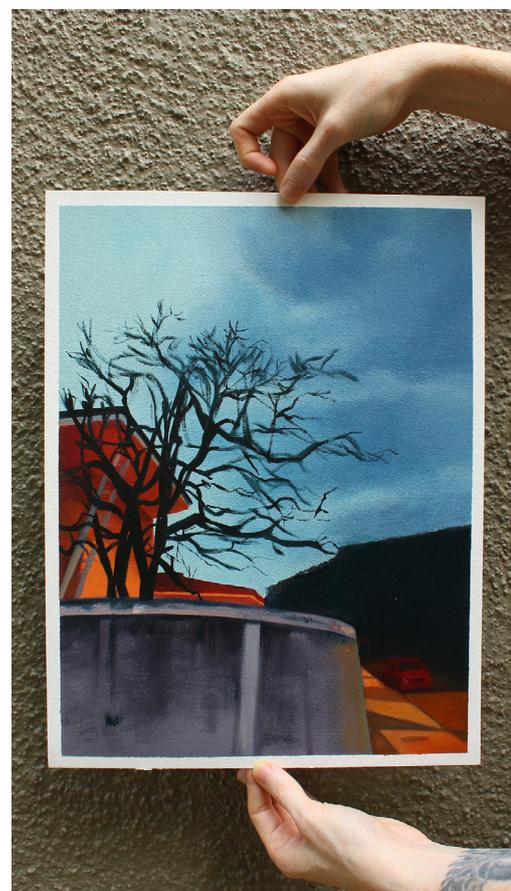
A realidade é mais interessante

2024

Óleo sobre papel

41 x 31 cm [cada uma]

Tamanho final: 133 x 31 cm





Michael Silva

Ícones da infância [série]

2024

Aquarela

Tamanho 22 15 x 10 cm, Tamanho

C4/5, 14,8 x 21 cm,

Tamanho final: 60 x 21 cm





Lamínulas

2024

Objeto.

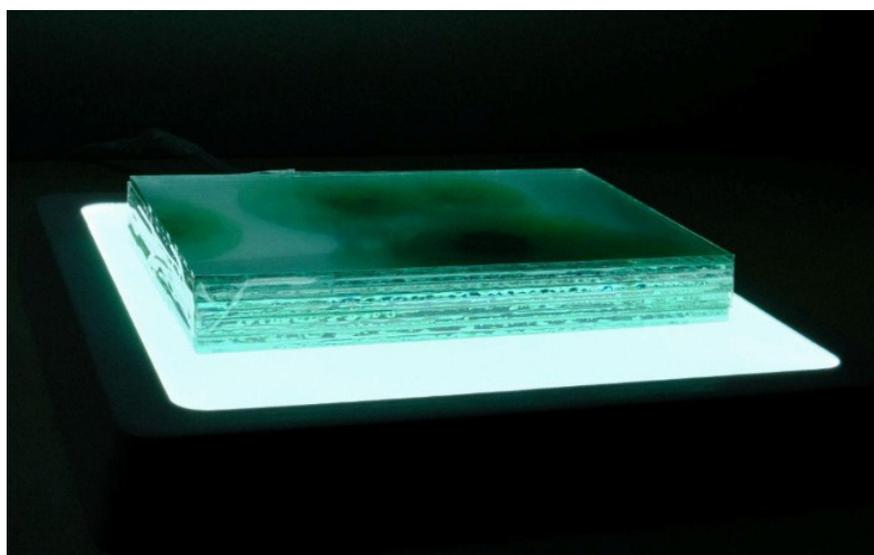
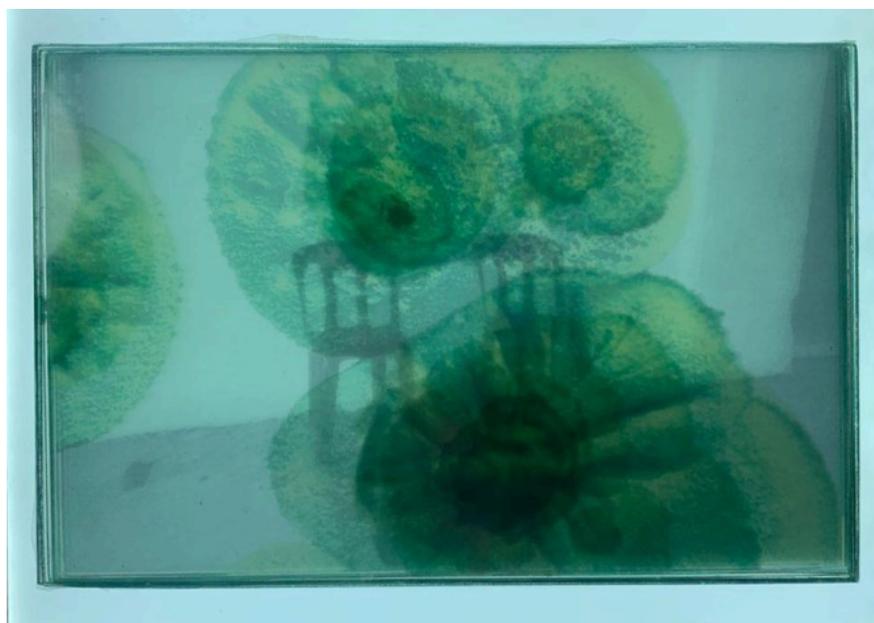
Vidro, acetato, impressão e fotografia impressa em acetato e placa luminosa.

Base 59 x 30 x 30 cm

Peça de fotografias em vidro 2,5 x 10 x 15 cm

Placa luminosa 3 x 20 x 20 cm

Obra toda (peça+placa): 5,5 x 20 x 20 cm





Rafael Lobo

Monstro Lab nº 3

2023

Escultura de técnica mista

Base: 100 x 45 x 45 cm

peça 32 x 50 x 35 cm





Da série Coletando

Fragmentos: qual é o cheiro da sua memória?

2023

Texto | Desenho, tecido, toalheiro de metal e caneta para tecido

95 cm x 60cm x 12 cm





Rafaela Repasch

Afago

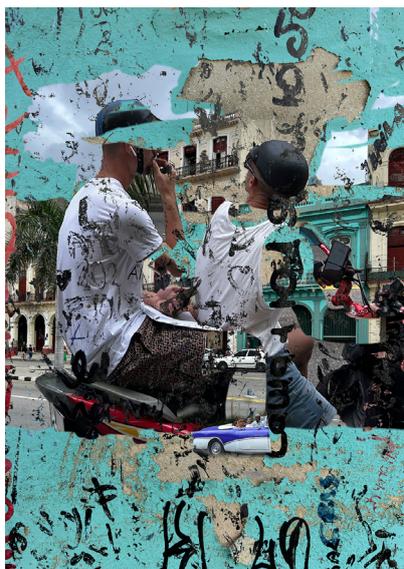
2023

Registro do ambiente virtual

Papel fotográfico emoldurado

33 cm x 43 cm





A LAS ALMAS

2024

Colagem digital

Impressão em canvas 100%

algodão matte 420 g/m²

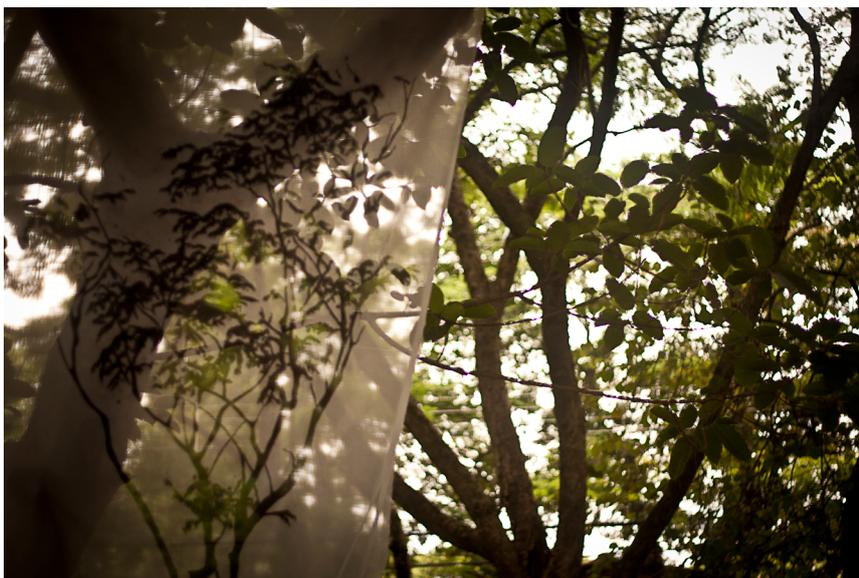
59,4 x 42 cm [cada uma]

Tamanho final: 59,4 x 307 c



Simone Peixoto

As árvores
2013-2020
Xilogravura sobre tecido
Obra seriada entre 2 e 4 tecidos
160 x 70cm [cada um]





I Modi - "Os Modos ou Os 16 Prazeres"

2022

Díptico

Gravura em metal, ponta seca sobre página
de livro

54 cm x 35 cm





resumos

Allan Silva Ribeiro

A fotomontagem como meio de pensar a imagem fotográfica

Como o trabalho artístico revela as bases que o serviram de sustentação? Os conceitos que o informam são anteriores à sua feitura ou são construídos simultaneamente à abertura dos caminhos da criação artística? Nesta comunicação oral tentaremos apresentar os processos criativos por trás das obras de fotomontagem do autor e como se deu a conceitualização desse trabalho. A partir da relação entre a produção das imagens e a reflexão do artista sobre o seu fazer, nesta fala apresentaremos como o processo de desmembrar diferentes fotografias para a criação de novas imagens possibilitou que chegássemos, através da prática, a questionamentos acerca da imagem fotográfica que somente depois encontraríamos durante a pesquisa de referências bibliográficas.

Palavras-chave

Processos Criativos; Artes Visuais; Fotomontagem; Fotografia.

Amanda Nascimento Miranda

Fronteiras que caminham: uma ecologia arquipelágica entre imagens, deslocamentos e subjetividades entre Américas

Qual a sensação de existir na fronteira? Que possibilidades surgem ao olhar para o lugar onde múltiplos mundos se encontram como um que produz fissuras nos sistemas de saber e subjetividade estabelecidos pelo paradigma Ocidental-colonial e revelar redes subterrâneas? Inspirado por Anzaldúa, Mignolo, Walsh, De la Cadena, Blaser, Flores e Stephens, o estudo analisa as práticas artísticas de Ana Mendieta, Uýra Sodoma, Gustavo Caboco e Paulo Nazareth, destacando redes subterrâneas que as conectam em um arquipélago artístico-político de persistência, latência, territórios e subjetividades fronteiriços. Tendo tais fronteiras e encontros como zona de conflito que resulta tanto em tensões quanto em possibilidades, a pesquisa sugere o potencial contra-hegemônico de uma produção cultural que desafia narrativas e sistemas de saber homogeneizantes através de caminhadas geopoéticas – movimentos migratórios, andanças e transições – que geram memórias e imaginários políticos a partir de proposições artísticas em performance e fotografia.

Palavras-chave

Performance; Fotografia; Deslocamentos; Decolonialidade; América Latina.

Bianca Bernardes Trazzi

Fadário: fragmentos de identidade ficcional

Parte da construção identitária advém do grupo familiar, uma memória coletiva composta pelas perspectivas e lembranças individuais. É necessário se reconhecer enquanto corpo carregado de narrativas, discursos híbridos que se alteram, se sobrepõem e se reinventam. A história familiar se dá a partir de fragmentos, tendo os avós como fonte basilar de investigação. Quando as memórias são atravessadas por impasses etários e doenças, a arte pode transformar as que não se tornaram registros, fotos ou que não estão em gavetas.

Fadário aborda a “reinvenção” de minha avó Milza em seu processo de apagamento devido à sua doença - Alzheimer e três episódios de AVC. Utiliza-se a gravura em matriz de tetrapak (embalagem longa vida) como suporte para a investigação e a sobreposição de territórios físicos e imaginários. Explora-se camadas de significação, texturas, riscos, rasgos, dobras em busca de uma identidade fragmentada, que também se estende para o campo estético.

Palavras-chave

Memória; Gravura; Autobiográfico; Identidade; Família.

Débora Machado Visini

O ativismo da Marcha das Margaridas (Brasil) e as possíveis relações entre a arte contemporânea e a questão alimentar

A comunicação visa refletir sobre as ações realizadas pela Marcha das Margaridas, um grupo diversificado de mulheres que tem como proposta a organização de uma marcha na cidade de Brasília, elencando um dos temas centrais nas discussões coletivas do grupo, a questão da alimentação, e as possíveis relações que podem ser suscitadas na produção contemporânea, encontradas nas Artes Visuais e no Audiovisual, a exemplo das obras de Lorena Figueiredo (Brasil), Yasmin Thayná (Brasil), Renata Felinto (Brasil) e Vivien Sansour (Palestina). Por meio das produções (tanto a Marcha coletiva quanto o trabalho das artistas) criam-se possibilidades de compreensão de uma ética e estética radicais, que podem oportunizar aquilo que Suely Rolnik sugere como uma descolonização do inconsciente. Em conclusão, pretende-se demonstrar a consonância da produção artística-cultural e teórica, pautada no ativismo coletivo, e a produção de proeminentes diretoras e artistas contemporâneas.

Palavras-chave

Intervenção; Espaço público; Ativismo; Alimentação; Arte contemporânea.

Débora Mattos Peron

Normatização de gênero e hipersexualização feminina nos games: *indie game* como transformador social

O objetivo deste trabalho é ampliar e fomentar discussões a respeito da figura feminina nos videogames e do feminismo crescente nesse ambiente, bem como as transformações sociais consequentes. Por ser assim, teve como ponto de partida uma seleção de jogos que trazem em sua narrativa e visualidade a figura feminina como protagonista e enfatiza observações na representação visual e gestual, avaliando o uso da arte como ferramenta de comoção e condução ao propósito de cada jogo. Outra observação levantada é a respeito do uso de videogames em salas de aula e quão poderoso pode ser seu papel na formação dos alunos e na transformação de paradigmas sociais, tais como o machismo e a binaridade de gêneros que discorre opressiva na linguagem dos games. A proposta deste artigo é oferecer ao leitor teorias que possam contribuir com reflexões e somar conteúdos à estudos já realizados sobre hipersexualização feminina e feminismo nos videogames.

Palavras-chave

Videogames, Feminismo, Arte, Educação.

Fabiana Grassano

Explorando a materialidade no processo criativo do livro de artista

Essa pesquisa aborda o livro de artista, explorando uma gama de reflexões que abrangem desde sua essência conceitual até seu papel na arte contemporânea. Analisa-se o processo de criação do livro de artista, incluindo os materiais e técnicas empregados na sua realização. Destaca-se a importância do contato entre o livro e o leitor, enfatizando a significância desse encontro na fruição da obra. Além disso, examina-se como a materialidade do livro pode influenciar e transformar sua concepção, através do gestual do artista durante o processo criativo. O papel é considerado o principal material do livro, porém, sob a intervenção do artista, pode assumir diversas formas e texturas, desde maleável a rígido, leve a pesado, e até mesmo ser substituído por outros materiais como metal, vidro, ou mesmo tornar-se imaterial. Assim, ao discutir a materialidade do livro, abre-se espaço para uma reflexão sobre a criatividade, ampliando o universo artístico a partir de um objeto cotidiano como o livro.

Palavras-chave

Livro de artista; Arte contemporânea; Materialidade; Processo criativo.

Germana Gonçalves de Araujo

Entre o meio e o começo: rupturas de um processo criativo não linear

A pesquisa de pós-doutorado descrita neste resumo parte da premissa de que o envolvimento com a experiência artística na produção de um livro de artista pode ampliar o repertório e a sensibilidade para os recursos disponíveis ao designer no desenvolvimento do projeto gráfico de livro. A premissa se sustenta a partir da compreensão do processo usual de produção de livro no campo do Design/ Design Editorial. Afinal, deve-se ter em mente as relações discursivas que definem o campo e interferem de maneira fundamental nas escolhas processuais e conceituais de um projeto em design. Por isso, este estudo visa refletir como a vivência artística pode estar associada à prática criativa do designer no processo de concepção de um objeto livro, considerando a possibilidade da quebra do paradigma funcionalista que tem regido os pressupostos ontológicos do campo do Design por quase um século.

Palavras-chave

Design de livro; Livro de artista; Processo criativo; Experimentação gráfica.



Guilherme Rezende Landim

Reconstruções imagéticas do batuque afrobrasileiro de Nelson Silva: entre ruídos e fabulações

Buscamos compreender como se dá a construção identitária do batuque afro-brasileiro de Nelson Silva por imagens, desde a pesquisa para a realização do filme "Batuque: (en)cantos de luta", no decorrer das gravações e nas observações, perpassando as incursões em arquivos e narrativas orais e visuais. Desse modo, nos pautamos pelos conceitos de oralidade, memória e ancestralidade por meio do processo de pesquisa para agenciamentos das formas de representação do grupo. Revisitar arquivos pode ser uma experiência ruidosa, às vezes há uma poética, um borboletear dos encontros fortuitos de um bater de asas, como afirma Didi-Huberman em *Falenas* aparecendo, desaparecendo, borboletando, pois "a remontagem é a imagem pensando" (Fabiana Bruno). Assim, ao pensarmos as questões poéticas e estéticas da imagem do batuque, propomos um ensaio para tratar das fabulações na construção de um imaginário coletivo: narrar a partir daquilo que escapa.

Palavras-chave

Imagem; Ruído; Fabulação.

Henrique Detomi de Albuquerque

Relatos sobre a poética da paisagem: Experiências vividas na caminhada e no ateliê de pintura

Este texto apresenta reflexões sobre uma poética desenvolvida em torno da pintura de paisagem, que se baseia nas experiências pessoais vividas no espaço natural, pensado aqui como um espaço de criação junto ao ateliê. Assim, dedica-se a elucidar os processos vividos dentro do estúdio/ateliê com atenção aos procedimentos práticos desenvolvidos na produção de três séries distintas de pinturas e buscando fazer a relação entre as experiências vividas durante processos de caminhadas em ambientes de preservação e as decisões tomadas durante a realização das pinturas. Entende-se aqui a experiência como forma de possibilitar a realização da pesquisa poética a partir da leitura de LARROSA (2019) e DEWEY (2010), assim como LAMPERT e WOSNIAK (2016) sobre Dewey. A partir do conceito de “Sentir” desenvolvido por PERNIOLA (1993), entende-se como é possível o acesso à experiência estética do ambiente natural, sendo o sentir ser responsável por conduzir um processo criativo dentro da prática de ateliê.

Palavras-chave

Experiência; Ateliê; Pintura; Paisagem.

Ingrid Ospina Prieto

PNEUMA: um ensaio gráfico sobre a vida e a morte

Nos últimos anos, nossa sociedade não só teve que enfrentar o isolamento provocado por uma pandemia, mas também lidar com a ideia da morte individual e coletiva. Esse fato trouxe a morte e o medo dela para dentro de casa, problematizando a importância desse conceito na construção do indivíduo contemporâneo. Esta pesquisa nasce da necessidade de pensar e atualizar a morte no contexto da arte. A recordação de algumas práticas históricas de culto aos mortos que tiveram lugar nas culturas primitivas norteará a busca visual e conceitual da força criadora que resta nos vestígios dos corpos mortos. Procura-se criar relações, tentando evidenciar a importância da temática em nosso desenvolvimento pessoal, e como lidamos com a morte alheia e até com a nossa própria. Em Pneuma, a morte é mais do que um corpo em decomposição; é uma realidade biológica que conecta os territórios da vida e da morte, evidenciando a vida que foi vivida e a 'vida' que seguiu no corpo inerte.

Palavras-chave

Arte contemporânea, Gravura, Morte na arte.

Ismar Curi

Para recortar a memória global

A comunicação responde pela emergência da memória global, ideia que o autor Andreas Huyssen vislumbra em perspectiva, pois reconhece na memória nacional a preponderância, mas afirma que se a condição for atingida, ela representaria o prismático e o heterogêneo, mais do que o universal e holístico. O entendimento da memória global se dá a partir de uma ação artística ocorrida na praça histórica do Mercado Campinas, em meio a pandemia de covid ainda sem vacinação, como o lugar é tomado por laboratório de memória, isso faz da ação uma experiência laboratorial para discutir lugar e meio de memória em sua expressão global. Acompanha a comunicação um ensaio visual sobre a ação que é transformada em documento artístico de época decorrente da pandemia mundial. Sobretudo o lugar de memória se relaciona ao prismático da cidade, enquanto os meios de memória estão ligados ao heterogêneo da sinergia entre visão e olfato, o partido sensível da ação que se apresenta em todos os mercados do mundo.

Palavras-chave

Pandemia; Arte; Patrimônio Histórico; Lugares de Memória; Meio de Memória.

Jade Samara Piaia

Os museus de arte da capital paulista e a memória gráfica de suas identidades visuais

Esta comunicação compartilha resultados de uma pesquisa de doutorado desenvolvida no Instituto de Artes da Unicamp, no campo da memória gráfica com foco nos aspectos históricos e visuais da identidade de alguns dos importantes museus de Arte localizados em São Paulo, como a Pinacoteca – estudo de caso norteador da pesquisa –, o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). Foram utilizados métodos relacionados à pesquisa e análise em memória gráfica nas etapas de coleta, seleção, organização, fichamento e análise dos dados, cruzados com dados adicionais e relatos de história oral. Os resultados evidenciam algumas das principais mudanças visuais e gráficas que ocorreram nas identidades visuais desses museus e chamam atenção para o contexto histórico, político e os profissionais gráficos envolvidos.

Palavras-chave

Cultura material; Memória gráfica; Museu de arte; Identidade visual.

Jeovane Ferreira Lima

As dimensões entre a realidade e a fantasia: um estudo de cultura visual e o conceito empírico de pinturas indígenas

As pinturas indígenas sempre tiveram um significado, desde os tempos mais remotos, os povos vêm cultivando essas tradições culturais. Com a chegada de novos habitantes, passaram a ser concebidos novos pensamentos sobre as culturas dos povos. No decorrer dos últimos séculos, a ideia sobre o que é arte e como esta pode ser expressa, discutida ou entendida, tornou-se um objeto de estudo que rompe com toda a tradição e padrões até então estabelecidos. A efervescência social e cultural dessas décadas promoveu diversas pesquisas acadêmicas transversais ligadas à arte e à cultura. A partir dos anos 1990, desenvolveu-se um campo de pesquisa chamado de Estudos Visuais, articulando artes, comunicação, antropologia, história e sociologia.

Palavras-chave

Pinturas indígenas, Estudo visual, Manifestação artística, Arte.

João Felipe Rufatto Ferreira

O Impulso Humanitário na representação dos deslocamento forçados em Ai Weiwei

A presente comunicação se propõe a analisar as formas pelas quais o humanitarismo, enquanto imaginário social e economia política, informa a prática artística de Ai Weiwei no que se refere à representação dos deslocamentos humanos. Tomando como ponto de partida as reflexões propostas por Didier Fassin que identificam, no cerne do “governo humanitário”, uma paradoxal “política da compaixão”, pretendemos compreender que maneira este paradoxo, que pressupõe ao mesmo tempo uma relação de semelhança e desigualdade entre os sujeitos envolvidos, se faz presente na produção do artista chinês. Nesta perspectiva, prestaremos especial atenção à dimensão política da experiência artística, enfocando, em particular, o documentário Human Flow (Ai Weiwei, 2017), a instalação com coletes salva-vidas no Konzerthaus Berlin (Ai Weiwei, 2016) e a foto-performance em que o artista encenou a posição do corpo do menino Sírio Alan Kurdi, morto na travessia do mediterrâneo.

Palavras-chave

Humanitarismos, Deslocamentos Forçados, Cinema Documentário, Arte Contemporânea, Ai Weiwei.

Lara Doswaldo Balaminnuti e Rachel Zuanon

Desenho Artístico Multissensorial: o estímulo olfativo como potencializador da criatividade e da expressividade poético-artística autoral no estudo visual do elemento compositivo “Contraste”

Esta comunicação discorre a respeito do estudo visual do elemento compositivo “Contraste” a partir da abordagem Desenho Artístico Multissensorial. As reflexões apresentadas referem-se às experiências vivenciadas na disciplina Desenho Artístico I (AP104), integrante da matriz curricular do curso de graduação em Artes Visuais da UNICAMP, no primeiro semestre de 2023. Este trabalho apresenta as contribuições do estímulo olfativo como potencializador da expressividade poética quando aplicado ao processo de ensinagem deste elemento compositivo no âmbito do desenho artístico. O Desenho Artístico Multissensorial, estruturado a partir da cooperação entre os campos da Arte, Neurociências e Neuroeducação, questiona a hegemonia do sentido visual no processo de ensinagem de desenho artístico e, para tanto, integra os sentidos auditivo, gustativo, olfativo, tátil, além do visual, nesse processo a fim de potencializar a criatividade e a expressividade poético-artística autoral dos discentes.

Palavras-chave

Artes Visuais; Desenho Artístico; Desenho Artístico Multissensorial; Neurociências Cognitivo-Comportamental; Neuroeducação.

Leani Jaline Ferrari Ferreira

A imagem e a imaginação criadora: diálogos entre a fenomenologia da imaginação e a experiência estética na fotografia

Esta pesquisa relaciona a imagem e a imaginação, a partir de uma revisão conceitual de viés fenomenológico e filosófico do autor Bachelard (1988; 1990; 1993; 1994; 1997). Tendo o foco na imagem poética e o ser bachelardiano que devaneia e imagina, traz luz ao elemento-chave da imaginação material, em função de sua anagênese com a memória.

Ademais, partindo da fenomenologia da imaginação criante para o campo fotográfico, levanta-se uma nova conjuntura entre realidade e imaginação como possibilidade estética dentro da fotografia. A partir de Salles (2023), discute-se as imagens mentais e a ideia-imagem. Partindo a Murad (1997; 2000) e seu neologismo da Olhi-criação, incorporando uma proposta de realidade fotopoética. Ambas substancializam o pressuposto de um fluxo contínuo entre o que é originante e originário. Materializando uma proposta em que a imaginação criadora opera entre memória, imaginação, corpo e matéria, em um diálogo que perpassa a experiência estética.

Palavras-chave

Imaginação; Fotografia; Matéria; Onírico; Tempo.

Letícia Salvadori Rebeschini

A presença da arte na construção de identidade: vivência artística e a formação do self

Este projeto explora a relação entre a vivência artística e o desenvolvimento identitário, a partir das obras de John Dewey e Carl Jung, dialogando entre o consciente e o inconsciente. Todo ser humano tem contato com vivências artísticas desde o seu nascimento, sejam elas no desenvolvimento de habilidades artísticas e manuais, na experiência diária de interpretar o que está ao seu redor, ou na ativação dos sentidos e ampliação do repertório cultural. A tese que decorre deste projeto busca colocar em escopo a maneira com que a arte chega a uma pessoa e a molda como indivíduo, como essa vivência artística se torna parte de um humano.

Palavras-chave

Arte-educação; Identidade; Estética.

Lidia Matias Malynowskyj

O dualismo na cor e a gênese da imagem cromofóbica

A percepção visual da cor é de característica subjetiva e intermitente. Ao lançar breve olhar para a formação do pensamento artístico ocidental, logo se percebe a cor como problemática. A dificuldade pedagógica e objetiva ante a definição de cor, resulta em ações de afastamento e isolamento. O presente texto visa apresentar a dualidade que o pensamento artístico formal possui sobre a ideia de cor e como essa organização de pensamento ocidental resultou na formação de imagens e atitudes cromofóbicas. A cor branca é o conector entre o medo da policromia e o obstáculo de compreensão da ideia de cor.

Palavras-chave

Cor; Branco; Cromofobia.

Lígia Villaron Pires

Imaginar a queda, dançar a gravidade: percursos para uma vídeo-dança-instalação

A fala pretende ser um compartilhamento do processo de criação artística e de pensamento englobada em minha pesquisa de mestrado, com enfoque na apresentação dos caminhos traçados no desenvolvimento de uma vídeo-dança-instalação. Nessa pesquisa, a queda se apresenta ao mesmo tempo enquanto fator simbólico e operacional frente a um mundo em crise. A pesquisa busca articular corpo, imagem e espaço na criação de uma obra híbrida, que tem o ato de cair enquanto princípio teórico, poético e de movimento.

Palavras-chave

Queda; Videodança; Instalação; Crise; Performatividade da imagem.

Luciane Kunde Borges

O papel artesanal como recurso expressivo

Este trabalho apresenta o percurso traçado desde as primeiras experiências com papel reciclado até a utilização de fibras vegetais para a fatura de papel artesanal. A prática foi o caminho de investigação e levou à descoberta da polpa celulósica como elemento fundamental na criação artística, desde a colheita do vegetal. Esse embate com a matéria tornou-se fundamental para minha própria percepção como artista, viabilizando a geração de trabalhos que priorizaram o próprio papel como elemento expressivo, não se restringindo a servir somente de suporte para outras linguagens. Como resultados, são apresentados alguns trabalhos que compuseram três exposições realizadas no período, sobre os quais são traçadas algumas reflexões.

Palavras-chave

Papel artesanal, Papel feito à mão, Celulose, Processo criativo, Matéria, Matérias-primas.

Maria Ilda Trigo

Botões e laços: historinha dos cinemas e um projeto poético

Partindo das noções de pré-cinemas e pós-cinemas, conforme desenvolvida por Arlindo Machado em livro homônimo, a comunicação questiona o *status quo* do Cinema como mídia de formato único: aquele consagrado em salas de cinema espalhados por todo o planeta. Contrariamente a essa concepção, que apenas eleger um formato mercadologicamente conveniente, autores como Machado enfatizam a longa história das imagens em movimento, que não pode ser esquecida e, mais do que isso, se prolonga para além do cinema propriamente dito, incluindo fenômenos culturais de extrema importância, como o vídeo, a televisão e a própria internet. A ideia é, depois de apresentar resumidamente o percurso histórico da “imagem que se move”, mostrar como um percurso poético específico mimetiza essa história ao transitar incansavelmente entre meios-formas analógicas e digitais e, principalmente, entre o *high* e o *low-tech*.

Palavras-chave

Pré-cinemas; Pós-cinemas; Poéticas visuais.

Maurício Serrani Sapata

Colorização manual de fotografias: estudos sobre técnicas aplicadas em processos fotográficos históricos

A presente pesquisa de mestrado, visa investigar técnicas de colorização manual nos processos fotográficos históricos do século XIX e início do século XX, objetivando um entendimento dos materiais utilizados e dos suportes fotográficos nos quais estas práticas foram empregadas, ao longo das transformações ocorridas na fotografia desde sua invenção. Compreende-se por colorização manual de fotografias um conjunto de técnicas direcionadas à aplicação de pigmentos sobre uma imagem. Estes pigmentos podem vir em forma de diversos materiais artísticos, ou mesmo pigmentos em pó em seu estado puro. No campo prático, minhas experimentações passam por diferentes técnicas fotográficas deste período, e a técnica do Papel Salgado está sendo usada nesta pesquisa para as impressões a serem colorizadas, aliada à produção dos negativos de Calótipos utilizados como matrizes. Ambas as técnicas foram descobertas pelo inglês William Henry Fox Talbot, pioneiro na descoberta da fotografia.

Palavras-chave

Colorização manual; Processos fotográficos históricos; Calótipo; Processos alternativos; Papel salgado.

Pedro David

“EuEuzinhoEudnv” e o horizonte da autobiografia

A comunicação expõe as relações entre a minha obra “*EuEuzinhoEudnv*”, a investigação teórico-prática que desenvolvi ao redor dela durante o ano de 2022 – “*EuEuzinhoEudnv*: dedo indicador sobre *selfie*”, um estudo que pensa uma produção autorreferencial composta pela sobreposição entre *selfie* e intervenções visuo-digitais criadas a partir da plataforma *Instagram* – e os atuais nortes poético-conceituais, que foram tecidos em consequência à pesquisa continuada da obra no curso do meu mestrado em Poéticas Visuais, os quais, até o momento, se configuram como entrelaçamentos entre “*EuEuzinhoEudnv*” e os estudos acerca das obras autobiográficas, em especial as investigações de Leonor Arfuch em “O espaço autobiográfico” (2010).

Palavras-chave

Arte digital; Arte autobiográfica; Arte e novas tecnologias; Leonor Arfuch; Selfie.

Rafael Evangelista de Sousa

Toscas, grosseiros e malcriados: imagens grotescas do corpo em artes visuais

No âmbito da minha pesquisa em Poéticas Visuais e Processos Criativos, desenvolvo, junto à produção artística consolidada e em andamento, meu exame sobre o fenômeno do grotesco na arte e cultura. Analiso a tensão na fronteira entre imagens do corpo animal e humano, beleza e fealdade, presença e representação e como estas distinções podem ser negadas ou assumidas em meus processos criativos. Também, compreender como isso influencia na concepção de um gosto, que colabora para o processo de construção da subjetividade do artista e do caráter de sua obra. Ainda tenho em vista, estudar possibilidades de correlacionar os fazeres da pesquisa com a produção contemporânea de imagens, considerando, além do campo específico das artes visuais, a publicidade, mídias de massa, cinema e outros sistemas de comunicação.

Palavras-chave

Arte; Estética; Grotesco; Corpo; Imagem.

Rafaela Moreira Repasch

Arte Imersiva Homeodinâmica: contributos ao equilíbrio metabólico e à promoção do bem-estar e da qualidade de vida de indivíduos envolvidos por situações de *stress* psicológico, físico e intelectual

A pesquisa investiga obras de arte imersivas desenvolvidas para dispositivos de realidade virtual em HMD e dirigidas à promoção do bem-estar e da qualidade de vida de indivíduos envolvidos por situações de stress psicológico, físico e intelectual. Neste âmbito, o estudo dedica-se a identificar os elementos projetuais presentes na elaboração destas e na criação artístico-projetual capaz de favorecer a homeostase e o bem-estar de profissionais inseridos no contexto hospitalar. Exemplifica-se este processo a partir da obra Afago, que articula os campos da Arte-Realidade Virtual-Neurociências na sua concepção e execução. Discute-se em particular os processos de planeamento e desenvolvimento artístico-poético desta obra de arte imersiva em dispositivo HMD, com vistas ao equilíbrio homeodinâmico e à saúde dos interatores.

Palavras-chave

Arte-Tecnologia Homeodinâmica; Realidade Virtual Imersiva em HMD; Instalação Interativa; Neurociências; Homeostase biológica.

Simone de Arruda Peixoto

As relações entre o fotográfico, o desenho e a xilogravura na obra "A Árvore"

Nesta comunicação pretendo relatar um percurso através do meu processo criativo pela obra *A Árvore* apresentando e exemplificando em que medida o conceito de fotográfico, a partir da perspectiva de Rosalind Krauss, e a concepção de desenho permeiam o desenvolvimento desta obra que é uma xilogravura estampada em tecido criada para ser exposta ao ar livre em relação a árvores naturais. O desenvolvimento deste trabalho e essa reflexão fizeram parte da pesquisa de doutorado finalizada em 2020 sob orientação da Profa. Dra. Luise Weiss com a tese intitulada *O artista e o outro: diálogo e colaboração no processo criativo*.

Palavras-chave

Processo criativo; Xilogravura; Desenho.



UNICAMP



IA | UNICAMP

ARTES VISUAIS

PROEC
Pró-Reitoria de Extensão
Esporte e Cultura

 **DCult**
Diretoria de Cultura


Espaço Cultural
Casa do Lago