



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ELIANA XIMENA VELASQUEZ SANCHEZ

SEGUNDA VIDA

Fotografia vernácula na plástica contemporânea

CAMPINAS

2022

Eliana Ximena Velasquez Sanchez

SEGUNDA VIDA

Fotografia vernácula na plástica contemporânea

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visual Arts.

ORIENTADOR: Filipe Mattos Salles

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA POR XIMENA VELASQUEZ SANCHEZ, E ORIENTADA
POR O PROF. DR. FILIPE MATTOS SALLES

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

V541s Velasquez Sanchez, Eliana Ximena, 1979-
SEGUNDA VIDA : Fotografia vernácula na plástica contemporânea / Eliana Ximena Velasquez Sanchez. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Filipe Mattos de Salles.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Apropriação (Arte). 2. Imagem (Filosofia). 3. Arquivos. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Álbuns de fotografias. I. Salles, Filipe Mattos de, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: SEGUNDA VIDA : Fotografia vernácula en la plástica contemporânea

Palavras-chave em inglês:

Appropriation (Art)

Image (Philosophy)

Archives

Creation (Literary, artistic, etc.)

Photograph albums

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Filipe Mattos de Salles [Orientador]

Luise Weiss

Andrés Inocente Martín Hernández

Sylvia Helena Furegatti

Yomayra Puentes Rivera

Data de defesa: 15-12-2022

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1335-9675>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5488339984537578>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ELIANA XIMENA VELASQUEZ SANCHEZ

ORIENTADOR: Filipe Mattos Salles

MEMBROS:

1. PROF. DR. Filipe Mattos Salles
2. PROFA. DRA. Luise Weiss
3. PROFA. DRA. Sylvia Helena Furegatti
4. PROFA. DRA. Yomayra Puentes Rivera
5. PROF. DR. Andrés Inocente Martín Hernández

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutorado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 15.12.2022



A José Domingo, meu amigo, mi companheiro de vida e de incursões artísticas

Agradecimentos:

Primeiramente, gostaria de agradecer à Pontifícia Universidade Javeriana de Bogotá e à Faculdade de Artes por todo o apoio que recebi neste processo. Aos meus professores por seu ensino, e ao meu orientador Filipe Mattos. À minha família pela possibilidade de revisar nossos arquivos familiares do ponto de vista da arte e da criação. De uma maneira muito especial, gostaria de agradecer a Paola Camargo González, Marina Mayumi Bartalini, José Domingo, por suas leituras cuidadosas e contribuições ao longo de todo este processo. A Danilo Perillo pelo apoio técnico e suas orientações. Gostaria também de agradecer a Cybelle Lima, Henrique Palhas, Ingrid, Estefanía, Karina, Rena, Camila, Fernanda, Dino, por me acolher e me fazer sentir em casa. A Lupita e Ágata Lucrécia, por sua presença e companhia constantes.

RESUMO

A segunda vida da imagem fotográfica referida nesta pesquisa surge de uma série de fotos provenientes de contextos diferentes ao artístico; estas imagens, conhecidas como imagens vernaculares, perderam sua função inicial e adquiriram um novo papel quando os artistas delas se apropriaram em sua produção artística. Esta é a razão pela qual me refiro a uma segunda vida e procuro analisar como esta mudança de contexto transforma a imagem, tanto em sua forma material quanto em seu discurso. Para este fim, são propostas três instâncias: primeiro, uma redefinição do termo vernáculo em relação ao contexto em que é enquadrado, e são criadas três linhas formais de análise. Posteriormente, explora-se a relação entre pintura e fotografia e a forma como arquivos midiáticos, antropométricos e familiares têm sido apropriados pelos artistas. Finalmente, é mostrado o processo criativo da obra *O que não é suficiente para ser chuvisco*, uma instalação artística feita a partir de meus próprios arquivos familiares que se concentra na maleabilidade da memória, em sua natureza difusa e sua possível deterioração, associando-a - no sentido metafórico - à doença de minha mãe.

Palavras chaves: Apropriação (Arte), Imagem (Filosofia), Arquivos, criação (Literária, artística, etc.), álbuns de fotografias.

ABSTRACT

The second life of the photographic image referred to in this research arises from a series of photos coming from different contexts aside from the artistic one. These images, known as vernacular images, have lost their initial function and have acquired a new role when artists appropriate them in their artistic production. This is why I made reference to a second life, and I seek to analyze how this change of context transforms the image, in both senses, in its material form and in its discourse. To this end, three instances are proposed: first, a redefinition of the term vernacular in view of the context in which it is framed, and three formal lines of analysis are created. Subsequently, the relationship between painting and photography and the way in which press, anthropometric and family archives have been appropriated by artists are explored. Finally, the creative process of the work *O que não é suficiente para ser chuva*, an art installation made from my own family archives focused on the malleability of memory, on its diffuse nature and its possible deterioration by associating it -in the metaphorical sense- to my mother's illness.

Keywords: appropriation (Art), image (philosophy), archives, creation (literary, artistic, etc), photo album.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. SULTAN, L.; MANDEL, M. **Evidence**. , 1977. Disponível em: <<https://twelve-books.com/products/evidence-by-larry-sultan-mike-mandel>>. Acesso em: 21 fev. 2022

Figura 2. GUESS, J. **Fonce Alphonse**. , 1993. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/jeff-guess-fonce-alphonse>>. Acesso em: 18 fev. 2022

Figura 3. CALLE, S. **The Shadow**. , 1981. Disponível em: <<https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/desentranando-el-misterio-a-quien-o-que-persigue-sophie-calle/>>. Acesso em: 12 fev. 2022

Figura 4. BOLTANSKI, C. **Os suíços mortos**. , 1990. Disponível em: <<https://chichapo2243.wordpress.com/2016/08/30/christian-boltanski/>>. Acesso em: 21 jun. 2022

Figura 5. BOLTANSKI, C. **Os suíços mortos**. , 1991. In: Sombras 1999.

Figura 6. CLOSE, C. **Phil (Portrait of Philip Glass)**. , 1983. Disponível em: <<https://cahiersdartinstitute.org/posts/chuck-close-photo-maquettes>>. Acesso em: 21 fev. 2022

Figura 7. RICHTER, G. **Onkel Rudi**. , 1965. Disponível em: <<https://www.fronterad.com/gerhard-richter-maestro-del-desenfoque-y-poeta-de-la-contencion-en-el-met-breuer/>>. Acesso em: 22 jul. 2022

Figura 8. VIONNET, C. **Photo Opportunities**. , 2005. Disponível em: <<https://juan314.wordpress.com/2012/10/01/oportunidades-de-fotos-photo-opportunities-by-corinne-vionnet/>>. Acesso em: 21 jun. 2020

Figura 9. RENNÓ, R. **Red Series, Militares**. , 2003 2000. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/14/6>>. Acesso em: 27 jul. 2022

Figura 10. RENNÓ, R. **Red Series, Militares**. , *Sem Título* (Old Prussian); *Sem Título* (Young Prussian) 2003 2000. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/14/6>>. Acesso em: 27 jul. 2022

Figura 11. DELGADO, J. C. **Sin Título (Vermelho)**. , 2003a. Propriedade do artista

Figura 12. DELGADO, J. C. **Sin Título (Branco)**. , 2003b. Propriedade do artista

Figura 13. RENNÓ, R. **Experiência de cinema**. , 2004. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/06/a-imagem-permanece-transitoria/flavio-graff-6/>>. Acesso em: 23 set. 2019

Figura 14. CELMINS, V. **Material de Archivo del estudio de Vija Celmins**. , [s.d.]. Disponível em: <<https://www.x-traonline.org/article/vija-celmins-television-and-disaster-1964-1966>>. Acesso em: 5 maio. 2022

Figura 15. CELMINS, V. **Burning Plane**. , 1965. Disponível em: <<https://www.x-traonline.org/article/vija-celmins-television-and-disaster-1964-1966>>. Acesso em: 3 fev. 2022

Figura 16 a,b. MANUEL, A. **Clandestinas**. , 75 1973. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/3996/399658325013/html/>>. Acesso em: 20 ago. 2022

MANUEL, A. **Chupava sangue dando gargalhadas. De las serie Flans**. , 1975. In: FABRY; WILLS LONDOÑO, 2021

Figura 18. DAMON. **Página The New York Times**. , 2011. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>>. Acesso em: 6 jul. 2022

Figura 19. WINTER, D. **Through My Eye, Not Hipstamatic's.** , 2011a. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>>. Acesso em: 6 jul. 2022

Figura 20. CELMINS, V. **Suspended Plane.** , 1966. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Vija_Celmins/b4hoDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=vija+celmins&printsec=frontcover>. Acesso em: 11 maio. 2022

Figura 21. RICHTER, G. **XL 513.** , 1964. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/exhibitions/gerhard-richter-100/xl-513-5487/?p=1>>. Acesso em: 21 mar. 2022

Figura 22. RICHTER, G. **Gegenüberstellung I (confrontación I).** , 1988. In: Storr, 2000

Figura 23. RICHTER, G. **Fotografia modelo, Gudrun Ensslin, 1972, con anotaciones de Gerhard Richter.** , 1972. In: Storr, 2000

Figura 24. GERHARD, R. **Installation view of the gallery “Gerhard Richter’s October 18, 1977” in the exhibition “Collection 1880’s-1940s”.** , nov. 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79037?installation_image_index=20>. Acesso em: 20 ago. 2022

Figura 25 a,b. GERHARD, R. **Erschossener (hombre baleado) I.** , 1988a. In: Storr, 2000

Figura 26. GERHARD, R. **Tote (Muerta) I, 2 y 3.** , 1988b. In: Storr, 2000

Figura 27. GONZÁLEZ, B. **Los suicidas del Sisga No 2 y 3.** , 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 12 mar. 2022

Figura 28. Beatriz González. **Recorte de jornal, periódico *El tiempo* (1965)** Propriedade da artista. In: GURTIÉRREZ et al., 2020

Figura 29. EL TIEMPO. **Recorte de prensa. Periódico El tiempo. Bogotá.** , [s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 26 ago. 2022

Figura 30. EL TIEMPO. **Recorte de prensa. El tiempo 6 de julio de 2020.** , 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 26 ago. 2022

Figura 31. BEATRIZ, G. **Cargueros de Vista Hermosa.** , 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 7 jun. 2022

Figura 32. GONZÁLEZ, B. **Auras Anónimas.** , set. 2007. Disponível em: <<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/beatriz-gonzalez-y-su-obra-auras-anonimas-254630>>. Acesso em: 26 ago. 2022

Figura 33. CAICEDO, C. **La familia Turbay.** , 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 7 jun. 2022

Figura 34. GONZÁLEZ, B. **Proyecto para el mural de congreso.** , 1981a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 7 jun. 2022

Figura 35. EL TIEMPO. **EL TIEMPO. Cena ofrecida al presidente Turbay.** , [s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 7 jun. 2022a

Figura 36. GONZÁLEZ, B. **Decoración de interiores.** , 1981b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 7 jun. 2022

Figura 37. EL TIEMPO. **Primer televisor colombiano en color.** , [s.d.]. In: SIERRA et al., 2015

Figura 38. GONZÁLEZ, B. **Televisor en color.** , 1980. In: SIERRA et al., 2015

Figura 39. EL TIEMPO. **En la escuela de guerra.** , [s.d.]. In: GUTIÉRREZ et al., 2020

Figura 40. GONZÁLEZ, B. **Los papagayos.** , 1986. In: SIERRA et al., 2015

Figura 41. BEATRIZ, G. BEATRIZ, G. **Señor presidente que honor esar con usted en este momento histórico.** , 1986. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/presidente.html>>. Acesso em: 12 jun. 2022

Figura 42. BEATRIZ, G. BEATRIZ, G. **Máteme a mí que ya viví 2.** , 1997. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/delicias.html>>. Acesso em: 27 ago. 2022

Figura 43. LA NACIÓN. **Recorte de prensa. Periódico la Nación.** , [s.d.]. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/delicias.html>>. Acesso em: 26 jul. 2022d

Figura 44 e 45. GONZÁLEZ, B. **Las delicias 1 y 3.** , 1996. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/index.html>>. Acesso em: 26 ago. 2022

Figura 46. GONZÁLEZ, B. **Las delicias 14.** , 1997. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/index.html>>. Acesso em: 26 ago. 2022

Figura 47. EL TIEMPO. **Recorte María del Carmen Camacho.** , [s.d.]. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/delicias.html>>. Acesso em: 26 jul. 2022d

Figura 48. EL TIEMPO. **Recorte Adiós a los Quinn.** , [s.d.]. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/delicias.html>>. Acesso em: 30 ago. 2022e

Figura 49. EL TIEMPO. **Recorte “Con estas señoras... Periódico el tiempo, 24 de enero de 1997.** , 1997. Disponível em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/delicias.html>>. Acesso em: 30 ago. 2022

Figura 50. KESSELS, E. **24 Hrs in Photos.** , 2011. Disponível em: <<https://www.erikkessels.com/exhibitions>>. Acesso em: 5 set. 2022

Figura 51. JAAR, A. **The Sound of Silence.** , 1995. In: “Focus on”, 2013 e CHAKRAVORTY, 2021

Figura 52. LASERNA, J. D. **Hemeroteca – Cayo.** , 2017a. Disponível em: <<https://juandavidlaserna.com/work/set/>> . Acesso em: 21 jun. 2022

Figura 53. LASERNA, J. D. **SET/Foto.** , 2017b. Disponível em: <<https://juandavidlaserna.com/work/set/>>. Acesso em: 21 fev. 2022

Figura 54. MORAN, **La Habana Elegante - La ronda.** Disponível em: <http://www.habanaelegante.com/November_2015/Ronda.html>. Acesso em: 7 set. 2022.

Figura 55. **Anuncio Cristiano Jr.** , 1866. In: LEITE, 2011

Figura 56 a. FERREZ, M. **Negra da Bahia.** , c 1885. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 56 b. HENSCHER, A. **Negra da Bahia.** , c 1869a. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4489>>. Acesso em: 20 jun. 2021

Figura 56 c. GOSTON, J. **Escrava doméstica.** , c 1870. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 56 d. HENSCHER, A. **Negra vendedora com guarda sol.** , c 1870. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 56 e. HENSCHER, A. **Duas negras posando em estúdio.** , c 1869b. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 56 f. JÚNIOR, C. **Escravo de ganho com cesto vazio.** , c 1865a. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 57. STAHL, A. **Fotografias Antropométricas comisionadas por Louis de Agassiz.** , c 1865a. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 58. FERREZ, M. **Retrato de mulher negra com criança às costas e cesto de bananas na cabeça.** , c 1884. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2013/11/131119_galeria_esclavos_de_brasil_gl_bd>. Acesso em: 20 jun. 2021

Figura 59. VILLELA, J. F. **August Gomez Leal com a ama de leite Mônica.** , 1860. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 60. STAHL, A. **Mina Ondo.** , c 1865. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 61. PAULINO, R. **Páginas do livro ¿História Natural?** , 2016a. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/author/rosanapaulino/page/2/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

Figura 62. TRADE, P. C. OF THE S. FOR E. THE A. OF THE S. **Diagrama de Brookes.** , 1788. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slaveshipposter.jpg>>. Acesso em: 8 set. 2022

Figura 63. JÚNIOR, C. **Negra semidesnuda.** , c 1865b. In: ERMAKOFF, 2004

Figura 64. PAULINO, R. **Páginas do livro ¿História Natural?** , 2016a. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/author/rosanapaulino/page/2/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

Figura 65. PAULINO, R. **Sin Título.** , 2016b. Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/eposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

Figura 66. PAULINO, R. **As filhas de Eva.** , 2014. Disponível em: <<https://rosanapaulino.com.br/wp-content/uploads/2022/02/AS-FILHAS-DE-EVA-2.2.jpg>>. Acesso em: 8 set. 2022

Figura 67. PAULINO, R. **Assentamento.** , 2018. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2018/12/18/retrospectiva-rosana-paulino-pinacoteca/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

Figura 68. PAULINO, R. **Proceso de apropiación fotográfica, modificación de escala. Instalación assentamento.** , 2013b. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/author/rosanapaulino/page/3/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

Figura 69. PAULINO, R. **Assentamento, proceso de apropiación, fragmentación.** , 2013c. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>>. Acesso em: 20 ago. 2021

Figura 70. PAULINO, R. **Registro do performance Das avós.** , 2019. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2019/11/18/xxi-bienal-sesc_videobrasil-2019/>. Acesso em: 02 ago. 2020

Figura 71. LAVELASQUEZ, X. **Marcos Sánchez.** , 2016. Propriedade da artista

Figura 72. ANÓNIMO. **Álbum alemán hecho a partir de un libro de refranes.** , c 1850. In: Ellen Maas, 1982

Figura 73. DELGADO. **Exposición Juan Carlos Delgado - Galería el Museo.** , 2012a. Propriedade do artista

Figura 74. DELGADO. **Paseo.** , 2012b. Propriedade do artista

Figura 75. DELGADO. **Retrato**. , 2012c. Propriedade do artista

Figura 76. JANE LONG. **Dancing whit Costica**. , 2015. Disponível em: <<https://janelong.com.au/dancing-with-costica>>. Acesso em: 5 set. 2019

Figura 77. QUIETO, L. **Quieto y su padre, de la serie Arqueología de la ausencia**. , 2001 1999. Disponível em: <[Figura 78. QUIETO, L. **De la serie Arqueología de la ausencia**. , 2001 1999. Disponível em: <<https://revistaerrata.gov.co/contenido/el-montaje-de-la-ausencia-las-fotos-reconstruidas-de-lucila-quieto>>. Acesso em: 02 ago. 2020](https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/arqueologia-de-la-ausencia/#:~:text=Una%20adolescente%20en%20la%20calle,militar%2C%20en%20agosto%20de%201976.>>. Acesso em: 02 ago. 2020</p></div><div data-bbox=)

Figura 79. MONTOYA, G. **En busca de la Esperanza**. , 2021. Propriedade da artista

Figura 80. VELÁSQUEZ, X. **Registro de instalação O que não é suficiente para ser chuva**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 81. ANÓNIMO. **Registro fotográfico de aparência doentia**. , s.f. Propriedade da artista

Figura 82. VELÁSQUEZ, X. **Armadilha para fantasmas I**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 83. VELÁSQUEZ, X. **Chapas de coube**. , 2018. Propriedade da artista

Figura 84. VELÁSQUEZ, X. **Imagem gravada**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 85. VELÁSQUEZ, X. **Imagens fósseis**. , 2020 - 22. Propriedade da artista

Figura 86. VELÁSQUEZ, X. **Ilusão de movimento. Animação**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 87. VELÁSQUEZ, X. **Série O que não é suficiente para ser chuva**. , 2021 - 22. Propriedade da artista

Figura 88. VELÁSQUEZ, X. **Bisavô Rosa**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 89. VELÁSQUEZ, X. **Foto Gravadas**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 90. ANÓNIMO. **Fotografia do álbum, meu pai**. , s.f. Propriedade da artista

Figura 91. VELÁSQUEZ, X. **Série Foto gravadas Meu pai**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 92. VELÁSQUEZ, X. **Série Foto gravadas Soldados**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 93. VELÁSQUEZ, X. **Série Foto gravadas Soldados fragmento**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 94. VELÁSQUEZ, X. **Imagem chuva**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 95 a,b. VELÁSQUEZ, X. **Armadilha para fantasmas II**. , 2022. Propriedade da artista

Figura 96. VELÁSQUEZ, X. **Reflexões finais**. 2023. Propriedade da artista.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	19
Fotografia vernácula e a possibilidade de uma segunda vida	19
A segunda vida da imagem, ensaio visual	30
CAPÍTULO 2	32
Quando a fotografia se torna pintura, diálogos e cruzamentos	33
Fotojornalismo e o potencial político no processo de apropriação artística	53
Fotografia pitoresca e antropométrica, um instrumento de dominação e expansão colonial	101
Arquivos domésticos, a fotografia de família	129
CAPÍTULO 3	146
<i>O que não é suficiente para ser chuva</i>	146
Conclusões e reflexões finais	177
Bibliografia	181

INTRODUÇÃO

O que pode significar uma segunda vida para a fotografia vernacular, para uma série de imagens que foram feitas em contextos não artísticos e que, de um momento para o outro, começaram a circular em galerias e exposições de arte? O que chamamos de vernacular? Como a noção de *segunda vida* transforma este tipo de arquivo e que contribuições este conceito oferece ao discurso artístico?

Estas são algumas das questões que motivaram a presente pesquisa, numa tentativa de entender a partir delas algumas das implicações do uso da fotografia na arte. Observa-se que existem inúmeras imagens que em algum momento pertenceram a álbuns familiares, instituições, mídia de notícias, arquivos históricos e científicos -entre outros- que mais tarde foram retomados por artistas em propostas de instalações, pinturas, videográficas, entre muitas outras formas de apropriação, oferecendo assim uma segunda vida a estas imagens, que se tornam parte de contextos artísticos extensos, emocionantes e complexos, assim como de uma história de arte em constante movimento.

É importante reconhecer que toda a produção artística recente, de uma forma ou de outra, acaba se aderindo ou agitando as estruturas sócio-históricas consolidadas ao longo dos séculos. Especialmente se considerarmos que essa história construída até o presente está condicionada pela memória e pelo esquecimento. Neste sentido, repensar a função da memória como um problema histórico com base nos arquivos fotográficos existentes, cuja condição mnêmica é inegável, permite-nos ampliar o campo de análise da fotografia para além do contexto técnico ao qual seu estudo tem sido frequentemente reduzido. Da mesma forma, é imperativo estender o período de análise para que se ultrapasse o século XIX, permitindo-nos confrontar este meio com outros discursos sobre a imagem da história da arte e da antropologia.

A pesquisa teórica contida neste documento surgiu em paralelo à prática artística, criando um diálogo entre diferentes autores e obras enquanto eu explorava -e exploro- possibilidades expressivas a partir de meus próprios arquivos pessoais. Isto me levou a considerar o processo de escrita como uma parte essencial do processo criativo, pois permite um diálogo intenso com os referenciais teóricos. Assim, a metodologia adotada nesta pesquisa foi baseada em um esquema visual: o *Sistema de Zonas*

de Ansel Adams¹ através do qual é possível obter uma imagem com diferentes tonalidades de cinza², que acaba dando maior definição e destaque aos detalhes.

Desse modo, este documento tenta acrescentar diferentes nuances para dar forma a uma ideia, perseguindo detalhes esquivos nas áreas de maior contraste de luz e sombra através de ensaios acadêmicos e explorações visuais, para que a palavra e a imagem possam dar conta das complexidades e riscos que são assumidos no processo criativo, a partir do qual se mobiliza o conhecimento lógico e sensível.

Recorro a este esquema porque me permite articular a escrita e a prática artística com base em três aspectos que considero inspiradores, especialmente quando a pesquisa é feita a partir do campo da arte, onde as tensões emocionais e teóricas são fortalecidas. Por um lado, “a reformulação da velha máxima da fotografia “expor para as sombras e revelar para as altas luzes” (ADAMS, 2001, p. 74), onde se pode ver, em muitos casos, uma luta entre aspectos opostos, tornando visível o que geralmente se perde no escuro, como a própria natureza da imagem, sempre em fuga, deixando consigo tensões que animam o significado do que está exposto.

Um segundo aspecto é a forma como cada uma das tonalidades é enumerada, utilizando em primeira instância os numerais romanos de I a X e recorrendo ao numeral árabe o (zero) para completar toda a gama. Encontro nesta mistura uma característica própria da cultura, sua natu-

reza impura, que tem estado presente ao longo da história em geral, em uma constante sobreposição de pensamentos, crenças e formas estéticas, o que me leva a pensar na incomensurabilidade da imagem.

O terceiro aspecto está relacionado a como cada uma das faixas pode ser traduzida em porcentagens matemáticas precisas, resultado de pesquisas rigorosas em laboratório, mas ao mesmo tempo é necessário recorrer a uma explicação sensível para entendê-la. Em outras palavras, é necessário recorrer à visualidade e à subjetividade para expressar uma ideia. Por exemplo, a zona V corresponde a “cinza médio [18% refletância]”. Céu claro ao norte [...] pele escura, pedra cinza, tom médio de madeira seca” (ADAMS, 2001, p. 60). Este aspecto nos permite compreender, de uma perspectiva metafórica, que a imagem é uma parte fundamental da construção do conhecimento que é, da mesma forma, uma peça chave para a consolidação do olhar histórico, e pode até dar conta de um fato real, mas não pode ser enquadrada ou restrita a um único propósito. Assim, a própria imagem precisa ser traduzida de formas sensíveis e pode aludir tanto ao céu claro do Norte, como à pele escura, a uma rocha ou a um pedaço de madeira seca.

No primeiro, abordei o tema de estudo colocando o termo vernáculo dentro do contexto artístico, de forma a permitir uma análise da imagem fotográfica a partir de uma perspectiva mais focalizada. Esta abordagem do tema representa a zona V dentro desta pesquisa, uma vez que o cinza médio permite avaliar as possibilidades expressivas da cena em geral, com o objetivo de demarcar o campo de estudo para o qual proponho três linhas de análise que retomam diferentes aspectos da forma como as imagens são apropriadas: 1. Apropriação por deslocação, 2. Apropriação por *modus operandi* e 3. Apropriação

1 Ansel Adams e Fred Archer em 1941 criaram o Sistema de Zonas, um estudo matemático e físico da “medição de materiais sensíveis à luz” ao longo de todo o processo fotográfico: captura, revelação e cópia. In: Praker, David, *Dicionário visual de fotografia*, Editorial Blume, Espanha, 2010, pág. 23.

2 O gráfico Adams apresenta nove tons de cinza enquadrados entre o preto e o branco, para um total de onze zonas.

plástica. Neste exercício, que surge da observação de diferentes obras de arte, eu consigo compilar uma grande quantidade de material visual muito significativo, do qual apenas uma pequena parte é analisada no capítulo dois. Daí surge a ideia de criar um atlas visual da segunda vida da imagem: uma iniciativa que, devido ao seu tamanho e extensão, não é realizada nesta tese, mas que poderia ser desenvolvida num futuro próximo como um subproduto desta pesquisa.

Em qualquer caso, parte deste material coletado é usado para fazer um ensaio visual em formato de vídeo, uma estratégia de trabalho que surgiu durante as aulas de Antropologia Visual da professora doutora Fabiana Bruno, onde tentei entender e expressar as ideias e pensamentos apresentados por diferentes autores através da imagem e do som³. Esta é a razão pela qual me pareceu pertinente continuar mergulhando no audiovisual, com a intenção de provocar uma aproximação teórica com a imagem.

O segundo capítulo oferece uma extensa reflexão sobre as possibilidades expressivas e políticas da fotografia apropriada no campo da arte. Para este fim, são analisados os arquivos da imprensa, a fotografia antropométrica, a fotografia pitoresca e o álbum de família. Sobre o álbum, ressalto sua estrutura narrativa, que foi herdada do formato do livro, uma forma de arquivamento que organiza as histórias e as torna oficiais. Da mesma forma, é dada prioridade à relação entre pintura e fotografia, que considero chave, pois nos permite explorar aspectos teóricos da imagem relacionados à representação, à espectralidade e à mimese.

³ *De natureza informe* é uma reflexão visual baseada nos textos: *Imaginar, deslocar, reconstruir* de George Didi-Huberman (2009); *Semelhança e conformidade. Como se dilacera a semelhança?* Didi-Huberman (2015); *O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar*. Carlo Severi. (2013) Foi apresentado no VII Seminário de Artes, Cultura e Linguagens. UFJF. 2021. Vídeo disponível em: < <https://vimeo.com/manage/videos/508616381> > Acesso em: 03. out. 2022.

Boa parte destas reflexões se baseiam na reinterpretção da noção de *grisalha*, que na Renascença se referia à forma técnica de representar as coisas que se desvanecem na distância, e que agora é retomada para realizar uma análise formal e teórica sobre determinadas obras de arte que tratam aspectos do tempo e da indefinição. Desta forma, as nuances conceituais e formais são ampliadas e a pesquisa enriquecida.

O terceiro capítulo é dedicado ao processo de criação da obra chamada *O que não é suficiente para ser chuva*, uma reflexão feita a partir meus próprios arquivos familiares, que começa com a exploração plástica de três fotografias de quando meus irmãos e eu éramos crianças. São imagens borradas, invadidas por uma camada esbranquiçada que cobre os detalhes e as formas, por isso é necessário um exercício de imaginação, que não só revela os detalhes escondidos na imagem, mas vai além dela, em direção à história da família.

O título se refere à umidade que causou a deterioração da imagem que, como o nevoeiro, tem aquela aparência alvacentas que nos impede ver o que está por trás dela. Neste processo, procuro entender como uma imagem é fixada na memória e como, depois de esquecida ou desaparecida, deixa uma presença que não se dissolve no vazio. Finalmente, o trabalho se encerra revisitando a maioria das imagens do álbum de família que sobreviveram à umidade, explorando diferentes narrativas da imagem através de fotogravura, gravura em metal, vídeo, animação e recorrendo a dispositivos de projeção antigos de imagens transparentes e opacas, alguns deles elaborados por mim.



Capítulo I



O cinza médio no sistema de zonas indica a leitura inicial que a câmera fotográfica faz de um ambiente, informação com a qual é possível avançar para tons pretos ou brancos, dependendo da cena que se pretende captar. No contexto desta investigação, esta zona representa -da mesma maneira- uma primeira abordagem ao tema de estudo, razão pela qual este primeiro capítulo propõe uma reinterpretação do termo vernáculo desde o campo da arte e não desde a sua definição etimológica ou literária, que é mais recorrente. Para efeito, recorro à análise da fotografia vernacular de Clément Chéroux, permitindo-me alcançar a minha própria perspectiva e desenvolver três linhas de estudo baseadas num exercício de análise e interpretação de diferentes obras de arte, principalmente focada em 5 artistas: Larry Sultan & Mike Mandel, Jeff Guess, Sophie Calle e Christian Boltanski.

A FOTOGRAFIA VERNACULAR E A POSSIBILIDADE DE UMA SEGUNDA VIDA

De onde procede o que habitualmente chamamos fotografia vernacular⁴ e porque uma fotografia do álbum de família, jornalística, arquitetônica, científica ou publicitária, entre muitas outras, enquadra-se finalmente nesta categoria no campo da arte? Na arte contemporânea, os meios e as linguagens tornaram-se híbridas e a fotografia vernacular tornou-se cada vez mais relevante, sendo por isso pertinente destacar a importância deste tipo de imagem, visto que as suas contribuições parecem dissolver-se no conceito de arquivo e das suas estratégias, deixando de lado a análise das transformações que a imagem fotográfica sofre quando muda de contexto. Neste sentido, é essencial começar por investigar o uso do termo *vernáculo*, dado que a partir da sua etimologia, as definições se encontram um pouco distantes do mundo das imagens, especialmente porque não define uma categoria artística, pelo contrário, apresenta-se como o seu oposto, apesar que as repercussões e influências no campo da arte são significativas.

⁴ Segundo o dicionário da Real Académica de *la Lengua Española* a palavra “vernacula é um adjetivo que designa o doméstico, nativo, da nossa casa ou país. Dissesse especialmente do idioma ou língua”. Em: <<https://dle.rae.es/vern%C3%A1culo>> Acesso em: 04.jun.2021

É de assinalar que este termo surge de alguma forma como uma necessidade de diferenciar certos tipos de fotografias feitas profissionalmente no campo da arte, de todas as outras feitas e produzidas noutros campos, com objetivos diferentes. Neste caso, quando o debate se reduz à questão de se uma fotografia é arte ou não, vemos como o termo vernáculo se apresenta, próximo da sua definição etimológica: “[...] a palavra *vernáculo* deriva do latim *verna*, que significa “escravo”. [...] O vernáculo é assim utilitário, doméstico e heterotópico ao mesmo tempo” (CHÉROUX, 2014, p. 12). Legitimar a fotografia como arte exigia diferenciar o modo utilitário e doméstico com o qual milhões de fotografias foram e ainda são produzidas, da intenção artística na qual apenas uma série seleta e reduzida de fotografias são consideradas válidas. O resultado desta campanha pode ser traçado numa série de etiquetas que tentam dar conta deste novo gênero, tais como *pictorialismo*, *fotografia de Belas Artes*, *fotografia plástica*, *fotografia artística*, *fotografia criativa*, *fotografia de autor*, etc., que não permitem uma compreensão do meio fotográfico, mas, pelo contrário, subtraírem o potencial poético, histórico e, acima de tudo, o potencial político do meio fotográfico.

Devemos recordar que a fotografia nasceu num contexto científico, entrecruzando-se constantemente com a arte. Não só porque é uma técnica de criação de imagens, mas também porque artistas e cientistas estiveram envolvidos na sua invenção. Portanto, a disputa sobre se esta forma de produzir imagens sendo elas artísticas ou não, aparece já nas primeiras fotografias. Neste sentido, somos confrontados com um meio de perfil híbrido, capaz de captar praticamente todo o mundo visível e torná-lo acessível. Conhecemos e sabemos mais sobre o mundo através de imagens do que através da experiência vivida. “Uma das funções da fotografia documental foi criar um novo inventário do real sob a forma de álbuns e

depois arquivos: [...] O mundo começa a tornar-se uma imagem” (ROUILLÉ, 2017, p. 129,133). Aceitar o meio fotográfico com a sua forma transbordante de produzir imagens, desde as mais elaboradas e relevantes em todos os contextos possíveis, até aos gestos mais banais e acidentais, com novos valores estéticos, enquadramento inovador, embaçamento, contrastes de luz e sombra para gerar atmosferas que o olho não percebe, entre muitas outras possibilidades, é aceitar a riqueza visual e o potencial sociocultural do meio.

É justamente o reconhecimento de todas as suas virtudes que permitiu que a fotografia avançasse pela via de uma definição mais justa e precisa do termo vernáculo no campo da arte, uma vez ela passou a fornecer novos marcos de referência para observação e salientou aspectos do mundo que só começaram a ser visíveis graças às novas tecnologias, injetando um novo ar, novas buscas e novas formas de expressão. Assim, artistas apaixonados pela estética da chamada fotografia utilitária ou *amadora* recorrem a estes arquivos como fonte de inspiração e como matéria-prima para a elaboração das suas obras. Quando isto acontece, a definição do vernáculo afasta-se da sua definição etimológica e é redefinida a partir de outra perspectiva:

[...] uma fotografia utilitária só se torna realmente vernácula a partir do momento em que perde o seu valor de uso inicial, ou seja, quando deixa de servir a função para a qual foi originalmente produzida [...] e começa a ser tomada em consideração por artistas e profissionais de arte (CHÉROUX, 2014, p. 16).

A fotografia tem moldado a nossa subjetividade e a forma como vemos o mundo; está presente nos contextos públicos e privados da cotidiana, testemunhando a história, tornando-se o principal registo coletivo da memória, que nos permite ver o decorrer do tempo e suas constantes transformações. A arte que abraça temas diversos e complexos sobre a nossa presença no mundo, que se alimenta das emoções e de todos os espec-

tos culturais e sociais que nos definem, encontra na imagem fotográfica uma linguagem versátil para assinalar a nossa existência. Assim, o reconhecimento desta vitalidade subjacente ao meio fotográfico foi o que levou artistas e instituições como o Museu de Arte Moderna de New York⁵ a colecionar e reposicionar estas fotografias dentro do contexto artístico.

Estes arquivos fotográficos vernáculos, que perdem a sua função inicial, adquirem uma segunda vida que se revela de uma forma completamente diferente quando são apropriados por artistas e levados para espaços de exposição. Neste processo, uma série de transformações ocorre tanto a nível conceitual como físico, na medida em que a dimensão social, cultural e política se aguça para salientar aspectos que originalmente não estavam relacionados com o seu papel original. A um nível formal, os arquivos podem permanecer intatos ou sofrer mudanças drásticas em sua materialidade. Para tentar compreender como a fotografia se transforma quando adquire aquilo que chamo de «segunda vida», destaco três modos ou formas de apropriação: a) Apropriação por deslocação, b) Apropriação por *modus operandi* e c) Apropriação plástica. Embora estas três formas nos permitam especificar certas características, há momentos em que os processos de apropriação estão interligados.

a) Apropriação por deslocação: trata-se de uma operação em que o contexto é alterado, preservando tanto quanto possível as condições do arquivo original em termos de enquadramento, tamanho, cor, e a forma como é exposto ou arquivado. Neste caso, as fotografias originais, quase sempre destinadas a um pequeno grupo de pessoas e com um objetivo muito preciso, são retiradas do seu contexto e expostas de tal forma que novas narrativas e poéticas emergem, tornando-se protagonistas. Um bom exemplo disto é a obra *Evidence* (1977) de Larry Sultan (New York, 1946 - 2009) e Mike Mandel (Los Angeles, 1950), (fig.1), que se trata de um livro de artista com 59 fotografias selecionadas de diferentes arquivos de caráter diverso, como experimentações científicas ligadas a instituições industriais, governamentais, educativas etc.⁶, os quais se caracterizam por uma natureza estranha e profundamente evocativa.

5 No final dos anos 30, o MoMA interessou-se em incluir a fotografia nas suas coleções de arte. Em 1938, realizou a primeira exposição individual do fotógrafo e fotojornalista Walker Evans e publicou o livro “American Photographs”, que compilou as fotografias expostas e retratou um tempo de transição nos Estados Unidos. Em 1940, cria o Departamento de Fotografia, que procura centrar-se nos aspectos estéticos da fotografia para a qual os artistas escolheram tomar uma câmara ou o meio como ponto de referência. Ver: Contemporary Photography at Moma (BAJAC et al., 2015)

6 Os arquivos são provenientes da Bechtel Corporation, do Departamento de Polícia de Los Angeles, dos Laboratórios de Propulsão a Jacto, do Departamento do Interior dos EUA, do Instituto de Investigação de Stanford e de uma centena de outras empresas, agências governamentais dos EUA e instituições educacionais, médicas e técnicas.

Aqui, o exercício de descontextualização cria uma narrativa surpreendente, uma vez que cada fotografia é mostrada sem qualquer informação sobre o que poderá/está prestes a acontecer; é desligada da sua função original, convidando o espectador a explorar as imagens a partir de perspectivas insuspeitas. Neste caso o arquivo não é alterado, existe transparência na operação de apropriação, uma vez que este tipo de fotografia, como muitas outras, é arquivada em álbuns, que já têm uma ligação estabelecida com o formato do livro desde o surgimento do cartão de visita.⁷

b) Apropriação por *modus operandi*: esta forma de apropriação está relacionada com o interesse dos artistas no processo de captura fotográfica através de câmeras de vigilância, câmeras de satélite, radares de velocidade ou fotografias de turistas compartilhadas na Internet, etc., que se tornam parte da obra, ou se constituem na obra acabada. No caso do estadunidense Jeff Guess (1965), o artista aproveita o dia do seu casamento para conduzir um carro acima do limite de velocidade numa zona de radar para ser fotografado automaticamente pela câmara da polícia. A obra intitulada *Fonce Alphonse* (1993), (fig. 2), mostra a informação gerada pelo radar, a identificação clara do veículo e uma situação realmente particular, a noiva com o seu véu branco ao volante e Guess, ao seu lado, perfeitamente vestido para a ocasião. A fotografia chega a sua casa juntamente com a multa que tem de pagar. O artista amplia um pouco a imagem, enquadra-a e leva-a para o espaço expositivo onde realça uma série de narrativas possíveis que diluem a função original de um simples instantâneo, prova de uma infração. No caso desta obra, o arquivo é separado de duas maneiras da sua função original: por um lado, torna-se uma obra a ser exposta, e por outro, torna-se uma fotografia de família.

⁷ Al respecto ver pág. 128



Figura 2. Jeff Guess, *Fonce Alphonse*, Gelatina de prata, 21,6 x 29,5 cm. (1993). Museu de Arte Contemporânea de San Francisco. In: ("Jeff Guess / Fonce, Alphonse (1993) / Artsy", [s.d.]

Nesta mesma estratégia de apropriação de fotografias vernaculares, encontra-se a obra *The Shadow* (1981) (Fig. 3) de Sophie Calle (Paris, 1953) na qual a artista, com ajuda de sua mãe, paga a um detective para segui-la durante um dia da sua vida. A pessoa contratada tira uma série de fotografias do percurso da artista, que são acompanhadas de diferentes notas como a hora, o lugar e o que aconteceu naquele momento específico

em que a câmera foi disparada. Este arquivo juntamente com as notas é trazido para o espaço expositivo criando uma narrativa particular do cotidiano. Sophie Calle, que está consciente de que está sendo observada, conduz ao detective para um *tour* por seus locais favoritos e significativos, a fim de dar um olhar externo sobre si mesma e de tornar a sua própria existência evidente.

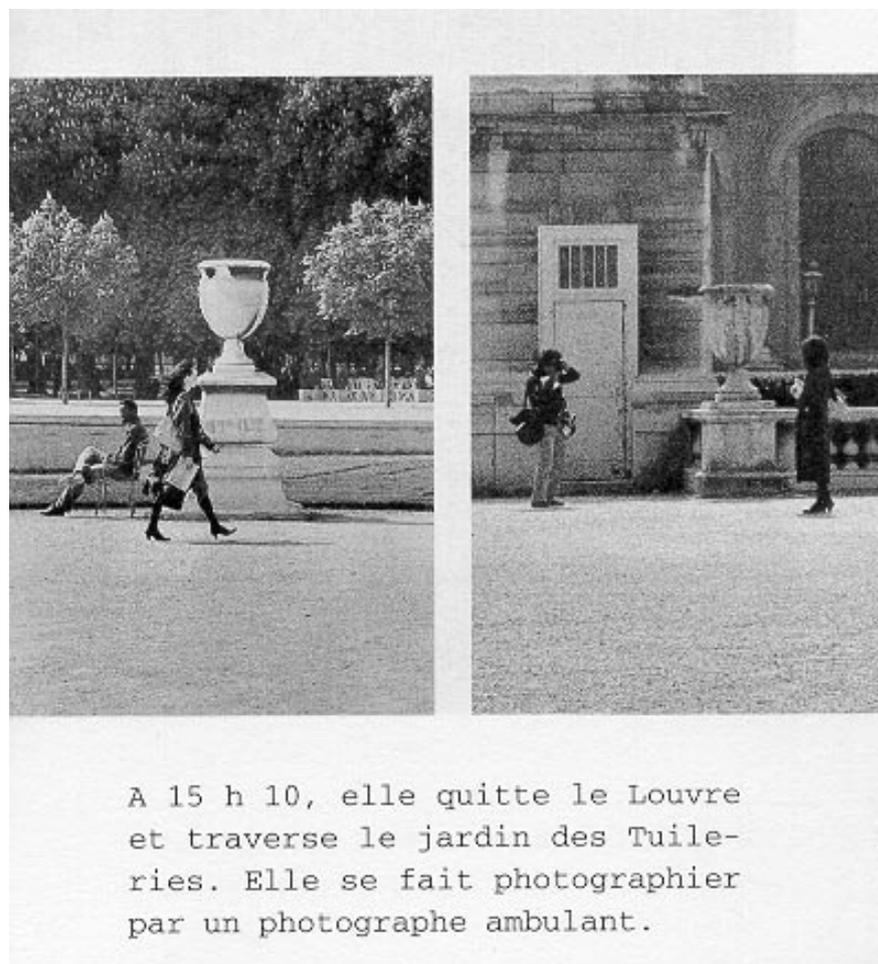


Figura 3. Sophie Calle. *The Shadow*. Instalação, dípticos, textos, fotografia a preto e branco, 2 cores, fragmentos 162 x 110 cm. (1981). Coleção da artista.

Este trabalho é apresentado numa exposição na qual a artista tinha sido convidada a participar com um autorretrato. A forma como decide mostrar-se torna evidente o desejo de se definir num jogo constante de observar e ser observado, bem como na forma como se revela e se esconde perante os outros, mas acima de tudo, está consciente de que os gêneros e temas da história da arte como o retrato, o autorretrato, a paisagem ainda são válidos independentemente de tudo, apenas que os recursos e os meios são adaptados a cada época e oferecem um ângulo de visão diferente.

Quando a artista usa a câmara, a influência da fotografia vernacular⁸ pode ser vista no tipo de enquadramento e nas cenas que capta, pois fazem lembrar o gênero policial ou de detetive. E não poderia ser de outra forma, uma vez que o seu trabalho investiga a vida cotidiana dos outros, e é atraída pelos percursos banais de qualquer pessoa a quem decida seguir e fotografar. O seu fascínio por estas circunstâncias leva-a a registar em cadernos e através de fotografias os detalhes mais simples, de modo que as suas fotos e suas notas testemunhem os detalhes mais básicos, privados e pessoais de um estranho, tais como a bebida que prefere tomar à tarde, os objetos pessoais num quarto de hotel, o lado da cama em que dorme, o número de sapatos que usa, ou qualquer coisa que lhe permita imaginar a sua vida e a sua presença.

⁸ Muitos artistas e fotógrafos tomaram a fotografia vernacular como ponto de referência para o seu trabalho, por exemplo: Martin Par, Andreas Gursky, Douglas Huebler, Walker Evans, Bernd & Hilla Becher, Ed. Ruscha, Thomas Ruff, Thomas Struth, Zoe Leonard, Rineke Dijkstra, Jeff Wall, Esteban Pastorino, Nicolás Nixon, Nan Goldin, Ana Adarve, Wolfgang Tillmans, Candida Höfer, entre outros.

c) Apropriação plástica: esta forma de apropriação envolve diferentes formas de intervenção da imagem fotográfica utilizando recursos e técnicas do campo da arte como a gravura, a pintura, o vídeo, a performance ou a instalação, entre outros, como também o uso de diferentes suportes através da transferência de imagens, tais como a colagem ou a montagem. Além disso, todos os recursos do arquivo estão disponíveis, tais como classificação, ordenação, recorte, ampliação redução e/ou fotografar de novo. Desta forma, a apropriação da imagem fotográfica funde-se com outras linguagens e técnicas que permitem uma vasta gama de possibilidades expressivas, narrativas e poéticas. O artista Christian Boltanski (Paris 1944 - 2021) recorre constantemente ao retrato fotográfico de pessoas mortas anônimas. Estas fotografias são transformadas em objetos escultóricos, instalações juntamente com outros objetos do cotidiano, roupas, caixas de bolachas enferrujadas, lençóis, que são cuidadosamente iluminados. Luz e sombra procuram recriar uma atmosfera sagrada para as centenas e até milhares de falecidos evocados nas suas obras através do retrato.

A fragilidade da matéria e da memória é algo que se desvanece com o tempo, e isto é evidente nas suas instalações, onde a fotografia é mostrada como prova irrefutável da sua presença e subsequente desaparecimento. Nas palavras de Boltanski: “Diz-se sempre que uma pessoa morre duas vezes: a primeira vez, e a segunda quando alguém encontra sua fotografia e não sabe quem você é” (RAMOS, 1999, p. 37)



Figura 4. Christian Boltanski. Fragmento da instalação *Os suíços mortos*. Fotografias em preto e branco, caixas metálicas, luzes. Dimensões variáveis (1990). In: (*Christiam Boltanski. MI REFUGIO*, 2016)

A obra, *Os suíços mortos* (1990) é realizada fotografando novamente os retratos dos falecidos publicados nos obituários de jornais. Esta instalação é apresentada de várias formas. Em 1990 os retratos foram ampliados e dispostos numa quadrícula cobrindo toda a parede do teto ao chão, lembrando um pouco a disposição vertical dos túmulos em alguns cemitérios (fig. 4). No topo, foi colocada uma série de luzes em frente de alguns retratos, iluminando a primeira fila de rostos. Diretamente na frente, centenas de caixas de bis-

coitos oxidadas foram empilhadas de forma organizada, como se fossem blocos formando uma parede. No ano seguinte a instalação mudou, as caixas de biscoitos oxidadas foram alçadas para formar colunas frágeis que atingiram alturas diferentes, os retratos reduzidos em tamanho foram colocados num dos lados das caixas, tornando a retícula dinâmica e permitindo ao espectador passar através dela (fig.5). A instalação depende do espaço e das decisões tomadas pelo artista no momento da sua montagem.



Figura 5. Christian Boltanski, *Os suíços mortos*. 2580 caixas de metal 21x23x23 cm, 2580 fotografias em branco e preto 4x6 cm. (1991). Instalação Galeria Ghislaine Hussenot, Paris. Coleção de Arte Contemporânea, Valencia Espanha.

Toda a informação sobre as caixas foi apagada pela ferrugem, expondo o metal envelhecido. Caixas deste tipo, que serviram de recipientes para artigos pessoais, cartas, brinquedos ou restos, podem aludir a relicários ou urnas funerárias, fazendo com que sua presença evoque diretamente questões de memória, a passagem do tempo e, finalmente, o esquecimento. A gama de tons de cinza das caixas envelhecidas lhes dá a tonalidade que só a passagem do tempo é capaz de imprimir, misturando-se com os retratos dos quais podemos deduzir o seu sexo, em alguns casos a sua idade e algumas características gerais.

Na instalação de 1991, quando a caixa serve de suporte para a fotografia de uma pessoa falecida, da qual nada sabemos, é possível imaginar que parte da sua história, dos seus pertences ou dos seus restos mortais pudessem estar contidos dentro dela. O cotidiano do objeto e o anonimato das pessoas retratadas democratiza a imagem, tornando possível o reconhecimento de nós mesmos ou dos nossos seres queridos, mas também é possível identificar contextos históricos específicos através da acumulação de tantos rostos mortos anônimos, tais como o genocídio judaico. Esta é uma associação que surge naturalmente da nossa memória histórica, uma vez que o artista não pretende aludir a qualquer momento específico, mas apenas à morte e à sua ritualidade. “[...] Boltanski não visa a reconstituição de um acontecimento passado, mas a recuperação e verificação da memória como um facto cultural, antropológico e existencial” (GUASCH, 2011, p. 58).

A forma como o artista encena fotografias e objetos do cotidiano revela uma forte influência estética do ritual e dos altares da Igreja Católica⁹ e a sua forma de representar, não só por causa das obras de arte que nelas podiam ser vistas no

passado, mas também por causa das histórias que contam, do seu simbolismo e da sua forma de representar a morte. Para o artista, os museus são lugares de peregrinação no mundo contemporâneo. Neste sentido, é possível identificar influências derivadas tanto da igreja como do museu. Daí que a sua obra alude a altares, bem como à estrutura museográfica na utilização de expositores ou na organização quase etnográfica de certas peças (ROCA, 1999).

A fotografia como um recurso que pode ser manipulado a partir da sua fonte permite a criação de uma certa atmosfera ideal para repensar a memória e o esquecimento, uma vez que os retratos fotografados de novo, desfocados e ampliados começam, em alguns casos, a acumular sombras densas onde antes eram pouco visíveis, ou a apagar os detalhes nas áreas de luz, tornando-se distantes e frágeis, como se estivessem num processo constante de desvanecimento, aspectos que, somados à acumulação, acabam por diluir as particularidades de cada indivíduo.

As três linhas de análise propostas permitem-nos ressaltar a transformação da imagem em seu aspecto formal. Como podemos ver, é possível encontrar pequenas mudanças e algumas outras muito significativas, motivadas por um interesse conceitual e/ou narrativo que modificam consideravelmente o propósito inicial e o contexto para o qual as imagens foram criadas. Primeiramente, vemos como o uso da montagem altera a leitura dos arquivos fotográficos. Em segundo lugar, está o interesse nas estratégias de captura das imagens no contexto cotidiano e, finalmente, a drástica transformação de sua aparência em um processo de transposição do meio fotográfico para outras linguagens. Estas formas de apropriação -que em alguns casos se cruzam- tornam possível uma nova vida ou uma nova existência da fotografia no campo da arte.

⁹ Em 1995 Boltanski apresentou uma versão da obra *Monumentos e Os anjos*, na igreja de San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela.

O impacto da fotografia vernacular no contexto artístico tem se tornado cada vez mais visível na atualidade. Para alguns autores, o interesse dos artistas por este tipo de arquivo começou a se tornar visível nos anos 60: “os movimentos radicais dos anos 60 provocaram uma releitura e revisão de fotografias de família que trouxeram novas formas de entender a história, mais sensíveis ao tipo de informação contida em documentos cotidianos, incluindo fotos de família” (HOLLAND apud ENGUITA MAYO, 2013, p. 126).

O que é interessante nesta viagem histórica é descobrir diferentes pesquisas que, através de sua análise, permitiram uma maior compreensão do uso da fotografia vernacular, reconhecendo nelas uma vitalidade e sensibilidade que nos permite abordar nossas próprias narrativas de vida, que, como no meu caso, através da produção artística e do diálogo com o material, foi possível de certa forma, desvendar as concepções teóricas e formais que a imagem evoca, descobrindo assim que a fotografia é um meio que mobiliza os afetos e permite um reconhecimento poético de nosso entorno.

A imagem arde de vida, de memória e de futuro. Reavivadas guardam em parte lembranças, até de outras imagens, e de outras memórias. Não são simplesmente, um corte no tempo e no espaço como costumamos sempre dizer. As imagens passam... como fluxos... como pensamentos... como explosões de significações. As imagens fazem pensar e são «formas que pensam». (BRUNO, 2010, p. 44)

A SEGUNDA VIDA DA IMAGEM ENSAIO VISUAL¹⁰

Durante o tempo em que esta pesquisa foi realizada, pude conhecer um número significativo de obras e artistas que trabalham com a fotografia vernácula. Em primeiro lugar, começo a reunir trabalhos feitos a partir do arquivo familiar que levantam questões sobre laços emocionais, memória e identidade, em alguns casos as explorações dos artistas emergem de um ambiente privado e se expandem para a esfera pública, refletindo aspectos políticos de suas nações. Esta capacidade da imagem fotográfica de mover-se entre diferentes contextos me convida a investigar outros arquivos, tais como fotografia de imprensa ou antropométrica.

O número de trabalhos encontrados me permitiu ver o grande impacto da fotografia vernacular na arte contemporânea, razão pela qual decidi expandir o campo de análise que estava inicialmente focado no álbum de família. Algumas das obras encontradas nesta pesquisa são discutidas no capítulo 2. Entretanto, um grande número de trabalhos foi deixado de fora, e boa parte deste material foi utilizado no seguinte ensaio visual, intitulado: *A segunda vida da Imagem*.



¹⁰ Link do ensaio visual Disponível em: <<https://vimeo.com/756595855>>

O vídeo é composto por cerca de 40 obras de arte, realizadas por 35 artistas de média e grande trajetória^{II}, de diferentes nacionalidades como Brasil, França, Estados Unidos, Espanha, Austrália, Argentina e Colômbia (em sua maioria). A propósito, sete deles produziram seus trabalhos durante seu processo de formação acadêmica. Considero o trabalho destes estudantes como peças-chave, pois permitem que o uso da fotografia vernacular na arte plástica contemporânea se fortaleça e faça da história da arte um tema em constante transformação, onde as ferramentas, meios e imagens permitem renovar o discurso artístico a cada novo trabalho criado.

O percurso visual proposto no vídeo começa com os arquivos mais próximos de nossa vida cotidiana –o álbum de família– e termina com os arquivos do jornal, tornando assim possível apontar a memória da vida privada e pública, que em muitos casos acaba se encontrando e se fundindo. Este é um discurso poderoso que tem sido instalado em obras de arte por mais de meio século e para o qual a fotografia tem feito grandes contribuições.

II Alejandra Echeverry (Colômbia), Laura Duque (Colômbia), Rosângela Rennó (Brasil), Filipe Jusforgues (França), Greg Sand (Estados Unidos), Gil Gijón (Espanha), Lina Alejandra Pulido (Colômbia), Daniela Mahecha (Colômbia), Sofia Carrillo (México), Ana Almeida (Brasil), Valentina Bonilla (Colômbia), David Mendoza (Colômbia), Beatriz Pontes (Brasil), Bernardo Salcedo (Colômbia), Jimena Díaz (Colômbia), Luise Weiss (Brasil), María Alejandra Segura (Colômbia), Estefanía Gavina (Argentina radicada em Brasil), Eustaquio Neves (Brasil), Juan Camilo Escobar (Colômbia), Juan Carlos Delgado (Colômbia), Martha Isabel Calle (Colômbia), Oscar Muñoz (Colômbia), Jane Long (Austrália), Carri Mae Weems (Estados Unidos), Rosana Paulino (Brasil), Arthur Jafa (Estados Unidos), Georgina Montoya (Colômbia), Santiago Rebolledo (Colômbia), Juan David Laserina (Colômbia), Andrés Orjuela (Colômbia), Gabriela Sacco (Argentina), Rodrigo Facundo (Colômbia), Javier Vanegas (Colômbia), Gerhard Richter (Alemanha).



Capítulo 2

A partir da leitura inicial gerada pelo cinza médio no sistema de zonas, é possível avançar para outras escalas de pensamento, neste sentido proponho quatro subcapítulos com diferentes perspectivas sobre as possibilidades expressivas e teóricas da fotografia vernacular no contexto artístico. Em primeiro lugar, abordo os diálogos e cruzamentos entre fotografia e pintura, salientando alguns aspectos do fotorrealismo norte-americano, um movimento pictórico baseado no uso da fotografia.

Estou interessada em apontar que existe uma tendência em rotular da mesma forma todas as obras que são feitas com este princípio. Proponho-me, por isso, deter-me nos detalhes que motivam este tipo de obras com o objetivo de libertar a fotografia do seu papel passivo como modelo ao serviço da pintura, a fim de começar a descobrir o potencial teórico, político, social e cultural da fotografia vernacular em sua segunda vida. Para tal, é fundamental analisar as declarações de Robert Bechtle, o líder do fotorrealismo americano, em relação a obras de artistas como Chuck Close e Gerhard Richter, para quem a apropriação fotográfica tornou possível questionar aspectos tanto da fotografia como da pintura.

É também importante salientar que neste diálogo - entre pintura e fotografia - o trabalho de apropriação fotográfica de Corinne Vionnet in-

titulado *Photo Opportunities*, levou-me a destacar a pintura impressionista e, em particular, a grisalhas renascentista, uma técnica através da qual as coisas poderiam ser representadas à distância. A grisalha é um elemento que assume grande importância ao longo do desenvolvimento deste texto, pois permite-me analisar aspectos da mimese, o diáfano ou a noção de eidolôn e a sua relação com a espectralidade, podendo estabelecer um diálogo entre diferentes autores, obras de arte e momentos históricos.

Em segundo lugar, creio que seja relevante aprofundar a fotografia de imprensa: as suas características formais que a tornam uma espécie de grisalha contemporânea, a partir da qual é possível analisar seu papel político em contextos extremos de guerra e violência.

Em terceiro lugar, considero importante destacar o trabalho de Rosana Paulino, no qual ela se apropria da fotografia pintoresca e antropométrica de pessoas em condição de escravidão, conseguindo uma ressignificação destes arquivos. Finalmente, proponho uma análise do álbum de família, a sua transformação ao longo do tempo, e a sua versatilidade expressiva, uma vez que consegue abordar narrativas cotidianas, políticas ou ficcionais que emergem quando se passa de um contexto privado para o público.

QUANDO A FOTOGRAFIA SE TORNA PINTURA, DIÁLOGOS E CRUZAMENTOS

A análise da apropriação da fotografia através da pintura exige que se tenha em consideração duas formas de abordar o meio: uma em que este tipo de arquivo é tomado como um modelo inacabado que a pintura completa, e a outra, em que a pintura parte de uma fotografia para fazer uma distinção crítica entre as duas linguagens. Quanto à primeira, vale a pena mencionar uma declaração do artista Robert Bechtle (Califórnia 1932-2020), defensor e líder do fotorrealismo americano, que listou algumas considerações ao tirar uma fotografia a ser pintada: “[...] certificar-se de que são fotografias realmente más, que permitem que o acabamento seja produzido na pintura. [...] evitar um tipo de fotografia demasiado espontânea” (BUCHLOH et al., 1999, p. 179). O artista dispara a câmera com um tema pictórico particular em mente, onde a imagem fotográfica aparentemente não parece estar envolvida num processo que implique a reinterpretação do referente ou qualquer reflexão sobre o que poderia significar passar de um meio para outro. Neste caso, apenas é evidente o interesse em conseguir um acabamento fotográfico na pintura.

No passado, o desejo de abordar o realismo, de recriar a ilusão do real na tela, tinha sido alcançado através do uso da óptica e da câmara escura, por isso, quando a fotografia apareceu, a mão do pintor foi substituída pelo suporte de halogeneto de prata. Esta descoberta epistemologicamente questiona uma parte importante da pintura, a sua natureza, os seus princípios, o seu alcance,

porque liberta este meio da função de retratar o mundo e problematiza a representação do real. Neste sentido, vale a pena perguntar por que é que o fotorrealismo, um século após do nascimento da fotografia, questionou o acabamento fotográfico na imagem fotográfica, mas propôs a sua validação na pintura. Isto levanta muitas questões, tal como as declarações feitas por Bechtle: é realmente possível evitar a espontaneidade fotográfica ao disparar uma câmera, ou de que forma é possível fazer uma fotografia inacabada? Mas o que é exatamente uma fotografia inacabada? Se analisarmos as pinturas do fotorrealismo americano à luz das suas próprias premissas, não é possível identificar características diferentes das de qualquer fotografia amadora, que mostram a vida cotidiana da classe média americana, carros, passeios, restaurantes, cafés, transportes públicos, produtos de consumo etc.

Mesmo que esta possa ter sido a norma para alguns pintores, nem todos os chamados fotorrealistas ignoraram as transformações provocadas pela imagem técnica. Chuck Close¹² (Estados Unidos, 1940-2021) por exemplo, desde finais dos anos 60, apropria arquivos fotográficos em grandes formatos pictóricos utilizando diferentes recursos tais como selos, tinta, dedadas, pequenos fragmentos de papel úmido, tapeçarias, entre outros, através dos quais são preservados aspectos chave tanto da pintura como da fotografia.

¹² Close foi incluído na lista de artistas fotorrealistas, mas ele nunca se considerou parte deste movimento.

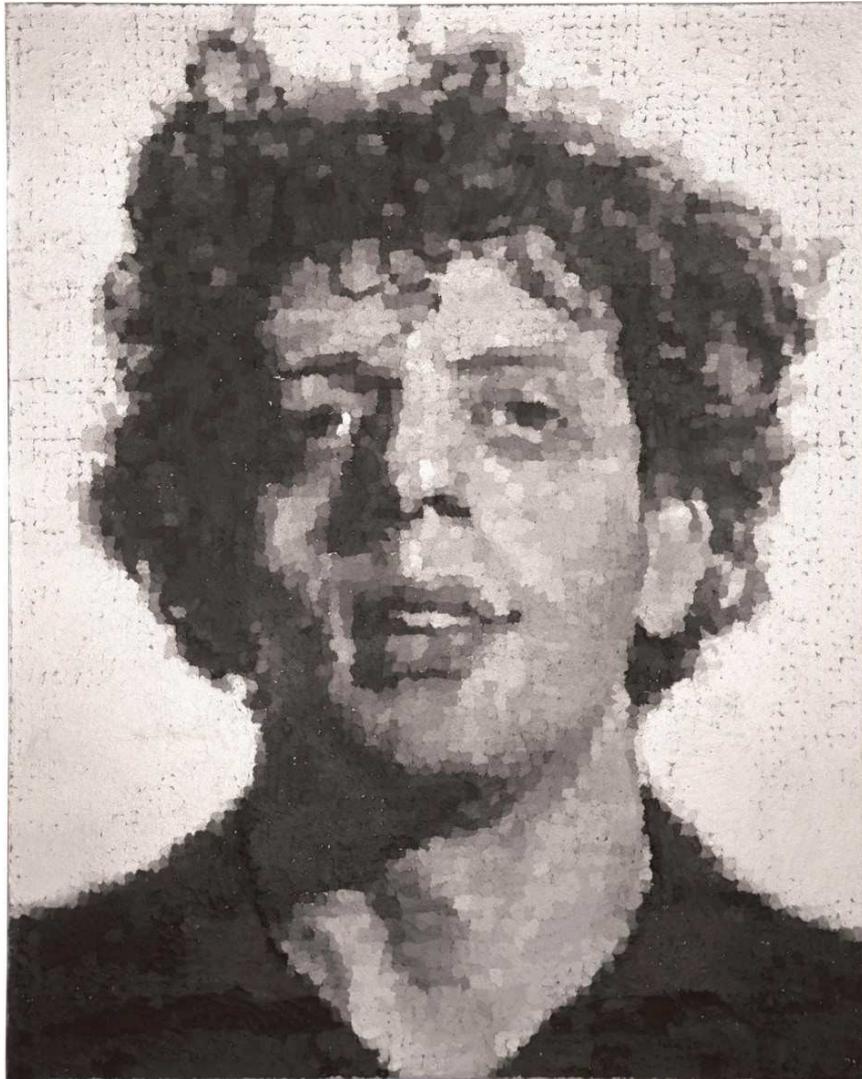


Figura 6. Chuck Close. *Portrait of Philip Glass*. papel úmido sobre tela, 233,7 x 182,8 cm. (1983). Foto de Ellen Page Wilson, Pace Gallery.

Para Close, a fotografia é “um poço ao qual se pode voltar uma e outra vez e cada vez extrair um balde cheio de coisas diferentes”(CAHIERS D’ART, 2014)¹³ pelo que uma única imagem lhe permite diversas explorações estéticas. Em todos os seus retratos, o realismo fotográfico pode ser apreciado à distância, mas de perto pode-se ver as manchas, as pequenas pinceladas ou o recurso utilizado para a sua criação. (fig. 6)

¹³ Informação extraída do Cahiers d’Art Institute Blog, Chuck Close: Photo Maquettes. Disponível em:< <https://cahier-sdartinstitute.org/posts/chuck-close-photo-maquettes> > Acesso em: 07. jul.2022.

Os dois meios estão presentes e em constante diálogo, de modo que a famosa ilusão da realidade adquire novas nuances que acabam por questionar a capacidade dos meios para captar o real¹⁴: “Os artificios de reprodução fotográfica que normalmente passam despercebidos adquirem uma visibilidade acentuada [...] o público encontra tal grau de realismo desconcertante, se não monstruoso” (HEARTNEY, 2008, p. 97).

A outra forma pela qual a fotografia se torna pintura é através do uso de fotografia de arquivo ou vernáculo, o qual, curiosamente, sendo concebido para uma finalidade diferente da pintura, permite que o diálogo entre estes dois meios se torne mais profundo e mais intrincado. No caso de Gerhard Richter (Alemanha, 1932), que nunca tirou uma fotografia para ser pintada, afirmou que: “Uma foto é feita pela própria foto e, se tiver sorte, descobrirá mais tarde que também funciona para um quadro” (HEINZELMANN; HUSTVEDT, 2008, p. 82). Neste sentido, podemos compreender que a fotografia não ocupa o lugar passivo do modelo, mas que ao retomar os temas da pintura - retrato, paisagem - criou um segundo cenário para repensar e analisar os aspectos formais e conceituais que atravessam ou diferenciam estes dois meios, algo que vai além do sentido mecânico ou da virtuosidade necessária para produzir uma imagem, e que está mais próximo do problema de como as imagens são lidas pelo público em geral no presente.

Fotografia vernacular e pintura

Na obra de Richter, a pintura funde-se intensamente com arquivos fotográficos de diferentes fontes, revistas, jornais, fotos encontradas, presentes, amadoras, publicidade, incluindo as suas próprias memórias pessoais, que fazem parte do

¹⁴ Este mesmo questionamento aparece no trabalho de Thomas Ruff, quando este decidiu tirar fotografias em grande formato baseadas em retratos de cartões de identidade.

seu famoso Atlas¹⁵, que começou a produzir em 1961¹⁶, ano em que fugiu da Alemanha de Leste para a Alemanha Ocidental. As primeiras fotografias que aparecem são de familiares. De acordo com Buchloh, parece que o artista os pegou sem muito cuidado, devido à precipitação da sua fuga, ou que podem ter sido fotografias que recebeu de parentes pouco tempo depois da sua chegada (BUCHLOH, 1999).

À medida que o Atlas foi crescendo, Richter continuou a incluir fotografias familiares e pessoais, mas este tipo de arquivo foi marcado por um estado de desconexão com respeito ao álbum de família (como com as primeiras fotos) (fig.7). “[...] o artista só utiliza as fotografias que não encontraram o seu lugar no álbum privado porque são inespecíficas, pouco nítidas ou simplesmente duplicadas” (HEINZELMANN, 2008, p. 82)

Na análise de Armin Zwiete, o número de fotografias utilizadas para fazer suas pinturas é muito baixo, considerando o número total de fotografias no Atlas, razão pela qual ele assinala que estes arquivos são um meio de autorreflexão (ZWEITE; et al., 1999). Há um exercício de seleção cuidadosa dos arquivos a serem pintados desde a possibilidade realista do formato fotográfico até chegar a uma certa abstração através das pinceladas. Assim, quando a fotografia passa de um meio para outro, as características fotográficas não são fielmente copiadas, em alguns casos o embaçamento é acentuado, a paleta é atenuada, o arquivo torna-se opaco e certas formas dentro da imagem parecem adquirir um maior ou menor grau de relevância. (Fig. 7)

¹⁵ O Atlas de Richter contém mais de 5000 imagens. A partir de 1969, o artista começou a organizá-lo em painéis que servem como instrumento de conhecimento e/ou reflexão. Devido à sua dimensão, assim como às múltiplas ligações e leituras em constante mudança, o Atlas é visto como uma obra de arte em si mesmo.

¹⁶ Buchloh no seu texto *El atlas de Gerhard Richter: El archivo Anômico*, 1999, refere-se ao ano 1961 como a data em que o Atlas começa, Anna Maria Guasch em *Arte y Archivo, 1920-2012*, coloca-o um ano mais tarde: 1962.



Figura 7. Gerhard Richter. *Onkel Rudi (Tio Rudi)*. Óleo sobre lona. 87x 49,5 cm. (1965). The Czech Museum of Fine arts, Prague. Lidice Collection.

Os tons acinzentados de algumas das suas pinturas, especialmente aquelas com aspectos políticos implícitos, parecem tornar invisível um sentimento de destruição mostrando uma incerteza, ou uma instabilidade na representação. “Para mim, o cinzento é a única equivalência adequada e possível da indiferença, da recusa de fazer uma declaração, da falta de opinião, da falta de forma”(-CHEVRIER, 1999, p. 191).

Neste caso, a fotografia torna-se pintura e a sua materialidade desaparece na tela, mas o diálogo entre estes dois meios nem sempre ocorre desta forma; há casos em que a própria fotografia aponta diretamente para aspectos pictóricos, como na obra *Photo Opportunities*, (2005) (fig. 8) de Corinne Vionnet (Suíça, 1969), quem se apropria de fotografias da Internet tiradas por turistas em lugares icônicos. Neste trabalho, centenas de instantâneas recolhidas de um único local são sobrepostas uma sobre a outra, com uma ligeira transparência. A acumulação de todas elas recria uma atmosfera semelhante a uma pintura de Turner ou evoca as formas das grisalhas¹⁷ renascentistas onde a neblina começa a cobrir e a desvanecer as figuras. Por conseguinte, podemos deduzir que as fotografias entram num debate com o passado sobre aspectos de uma história da arte que está longe de ser uma estrutura fixa e estável:

Grisalha, pois: da cor passada, desmaiada, esboroadada, pulverizada, decomposta –mas onde sempre aparece um certo colorido [Coloris]. É matéria agitada pelo vento do tempo. Podemos e devemos especificar esta hipótese na história: veremos então que cada época apresenta as suas próprias configurações simbólicas para recriar, de modo sempre diferente, esse vento do tempo na matéria (DI-DI-HUBERMAN, 2019, p. 290).

¹⁷ A Real Academia da Língua Espanhola define grisalha como: pintura feita com diferentes tons de cinzento, branco e preto, que imita relevos escultóricos ou recria espaços arquitetônicos. Na língua portuguesa Grisalha vem do verbo grisalhar. Tornar(se) grisalho. Começar a ter cabelos grisalhos ou brancos. Encanecer. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=Grisalha>> Acesso em: 24.jun.2020



Figura 8. Corinne Vionnet, *Photo Opportunities*. Fotografia digital (2005). Propriedade da artista.



Figura 9. Rosângela Rennó. *Red Series, Militares* 1. *Sem Título (Castle King)* 2. *Sem Título (Old Nazi)* 3. *Sem Título (Lion King)* Fotografia digital, 180 x 100 cm. (2000, 2003). In: ("Rosângela Rennó", [s.d])

Grisalhas, tonalidades do tempo

Uma série de 16 retratos fotográficos de homens uniformizados são extraídos de diferentes álbuns familiares para serem ampliados em grande formato, ao mesmo tempo que uma atmosfera colorida os torna opacos, exigindo que o espectador faça um esforço visual para descobrir os detalhes que foram apagados por uma espécie de atmosfera colorida. Trata-se da série *Vermelha (Militares)* 2000-2003¹⁸ (fig.9) de Rosângela Rennó (Brasil, 1962).

¹⁸ Esta obra fez parte da curadoria do Pavilhão do Brasil na 50ª Bienal de Veneza, chamada *Sonhos despedaçados*, realizada pelo curador Alfons Hug, que concebeu o espaço de exposição como um percurso que inicia no inferno, onde se encontravam as fotografias de Rennó, até chegar ao paraíso, onde as pinturas coloridas de Beatriz Milhazes mostravam luz e vitalidade. Será então, ao inferno de Dante ao qual devemos referir-nos de alguma forma quando olhamos para o conjunto das 16 fotografias que conformaram a série de Militares de Rennó.

Nesta obra os diferentes personagens retratados coexistem e dialogam sugerindo possíveis narrativas sobre diferentes situações, lugares e tempos, entrelaçando emoções e contradições, como vida e morte, calma e violência. Assim, a criança que brinca na praia como soldado pode estar ao lado do personagem que usa insígnias nazistas, que poderíamos também imaginar mais tarde como aquele militar que está sentado com um ar melancólico. Todos esses personagens nos lembram de alguma maneira alguém que conhecemos.

Nas fotografias, o vermelho que o curador uma vez comparou com a cor da terra *laterite* do Planalto Central do Brasil (HUG; PIRES DA COSTA, 2003, p. 16) É ao mesmo tempo o vermelho sangue que faz referência à guerra, à ferida e sobretudo à morte violenta, unificando os exércitos e os seus combatentes numa pura materialidade, lembrando-nos daquela oração popular: “Vós sois pó e ao pó voltareis”. Apenas um punhado de partículas que o tempo dispersa até não deixar vestígios. Esta é a condição do nosso corpo humano destinado afinal a ser esquecido, não sem antes tentar prolongar a nossa existência através das imagens, ou fixar um lamento poético no tempo através de produções artísticas e literárias.

É necessário lembrar que as fotografias da série *Verme-lha*, passam de ser um objeto que a mão manipula, inclinando a imagem, aproximando-a e afastando-a do olho em busca do melhor ângulo de visão, para colocar o corpo do espectador em movimento. Perante o trabalho de Rennó, é o espectador que se ajusta até encontrar a clareza dos detalhes no meio da cegueira provocada, a mesma que põe em dúvida as formas. Portanto, é requerido um olhar insistente para a sua compreensão, muito diferente do deleite contemplativo dos grandes formatos pictóricos. Por conseguinte, é preciso uma espécie de olhar pensativo para penetrar as camadas de cor, texturas e contradições. Pouco a pouco o olho começa a descobrir mais detalhes, os ornamentos nos uniformes, as medalhas e botões rigorosamente alinhados destacam-se no meio da indefinição, nesse ponto torna-se urgente decifrar os rostos cujo aspecto enterrado na espessura do meio colorido ficaram aprisionados para sempre.

Alguns desses olhos, que temos a certeza de que já não nos veem, possivelmente estiveram frente a frente diante da guerra, vendo como o sangue úmido se misturava com a terra, matéria sem forma que serve de metáfora para fazê-los reaparecer como os fantasmas de um exército esquecido pela história.

Na espessura do vermelho, as luzes apagam-se e as sombras enegrecem-se ainda mais, os corpos de homens e crianças evocam uma solenidade perturbadora, atrás deles, os detalhes esquivos permitem-nos ver fragmentos da paisagem, o mar ou as nuvens sem movimento pintadas nos cenários. O percurso através das fotografias, em determinado momento, parece deixar de lado a origem destas imagens pertencentes a uma série de álbuns de família, mas quando se percebe que

existem dois locais idênticos, o jardim de uma casa, a partir do qual é possível reconstruir o ambiente familiar e doméstico em que estas fotografias estão inseridas.

É através do reenquadramento feito pela artista, que nos permite apreciar a semelhança dos dois cenários, que após serem descobertos se torna difícil ignorar a seu vínculo. (fig. 10 e 11) Os nomes dados individualmente a cada fotografia da série revelam também uma familiaridade (Young e Old Prussians) possivelmente pai e filho, avô ou neto. O homem mais jovem uniformizado mantém o seu rosto em frente da câmera, enquanto o mais velho posa em perfil, o seu olhar vai para outro lado, fugindo do espaço de representação. Esta foi sem dúvida uma das muitas formas em que a cena da guerra entrou no contexto familiar.

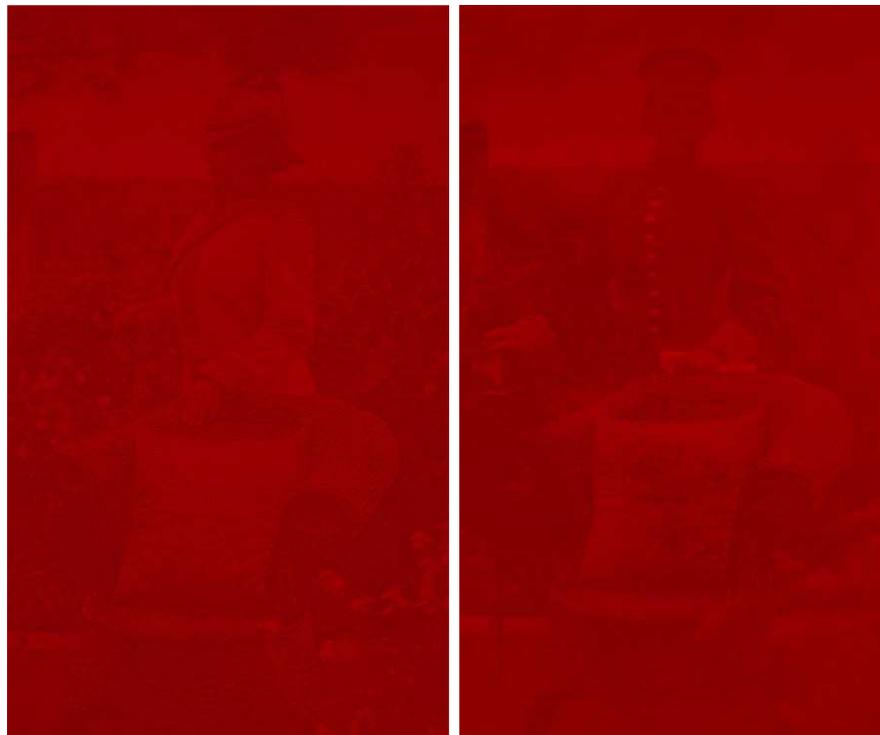


Figura 10. Rosângela Rennó, *Red Series, Militares*. *Sem Título* (Old Prussian); *Sem Título* (Young Prussian), 180x100 cm, Fotografia digital, (2000, 2003). In: (“Rosângela Rennó”, [s.d])

Indefinição na distância

Aby Warburg (1866 – 1929) se questionou sobre as decisões monocromáticas tomadas por Andrea Mantegna (ca. 1431-1506) e outros artistas da Renascença na elaboração da grisalha, entendendo a ausência de cor como uma forma de tornar tangível a noção de distância, ou de mostrar algo que está no limite da sua aparição ou na beira de seu desvanecimento (DIDI-HUBERMAN, 2018). O interesse de Warburg em pinturas feitas com variações do mesmo tom, é analisado por Karl Sierek (1952) enfatizando a redução da excitação apaixonada, a *sofrosine*¹⁹ em oposição à paixão exaltada das pinturas coloridas. Os tons suaves estão destinados a acalmar os movimentos violentos representados: “A grisalha apresenta-se com moderação, com uma leveza por vezes etérea e translúcida. Sem apoiar o tema, mas sem se opor a ela, ela deixa que as coisas sejam” (SIEREK, 2009, p. 69).

Nesse sentido, é importante assinalar que este tipo de imagem nos faz pensar de uma forma diferente. Na materialidade da grisalha emerge um pensamento fenomenológico do visual e que, no caso da série Vermelha de Rennó, leva-nos a colocar no mesmo plano de reflexão as cargas opostas apaziguadas, onde se estrutura o indizível, o que se esbate e se põe em dúvida com o distanciamento do real, ou de um “real enfraquecido”, em palavras de Sierek: “A grisalha, distancia literalmente. O enfraquecimento da sua carga de realidade ajuda a libertar a arte da sua função de representação” (SIEREK, 2009, p. 73).

Se analisarmos as origens das imagens da série *Militares*, descobriremos que elas próprias já faziam parte de outro tipo de grisalha: o álbum de família, que tem a mesma função que aquele manto vermelho presente na obra de Rennó, capaz de neutralizar forças opostas, tingindo as emoções numa aparente harmonia fraterna. No álbum de família, a história por detrás das fotografias daqueles homens de uniforme é neutralizada pela disposição total das imagens. A grisalha surge da montagem destinada a comemorar a vida e a celebrar acontecimentos familiares, apaziguando as emoções opostas.

¹⁹ Deusa da moderação na mitologia grega. Também um conceito que define auto-controle, moderação e sanidade moral.

Deve-se lembrar que o álbum de família é sobretudo uma seleção cuidadosa de acontecimentos felizes que permanecem distantes de uma possível realidade traumática, dolorosa e/ou conflituosa. Neste sentido, a montagem fotográfica do álbum gera um distanciamento da realidade, que é acentuada por uma leitura nostálgica, quase sempre presente neste tipo de arquivo, não só porque nos mostra um fragmento do tempo passado, mas também pela aparência que adquiriu ao longo dos anos, gerando uma camada amarelada que se sobrepõe a cada uma das páginas, diminuindo as cores e reduzindo o contraste das imagens orgânicas feitas há mais de 30 anos. O álbum em si, é também uma grisalha feita pelo tempo, é uma estrutura viva que respira e ao mesmo tempo exala uma atmosfera envelhecida acentuando a distância entre o passado e o presente. “Grisalha não seria, então, uma cor, propriamente falando. Mas o colorido da descoloração que o tempo impõe às coisas”(DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 287).

Rennó remonta no tempo atual a possibilidade de pensar nos inúmeros soldados que estiveram na guerra, aqueles que segundo Walter Benjamin, regressaram sem experiência alguma para contar (1989). A brutalidade do inferno de Dante Alighiere, só ultrapassada pelos dispositivos de destruição militar, deixou-os em silêncio. Susan Sontag refere-se às fotografias de Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau, tiradas após a libertação dos campos de concentração em 1945, como o momento em que “o registo das realidades mais abomináveis triunfou sobre narrativas complexas”(SONTAG, 2011, p. 28) Que tipo de história é contada, quando os principais protagonistas foram silenciados? As imagens em grisalha da série *Vermelha*, neutralizadas pelos efeitos da Deusa *Sofrósina*, matizam a tragédia da destruição e violência das inúmeras guerras, revelando a incapacidade da história de abranger o nível de desinte-

gração que os confrontos armados deixaram na nossa sociedade. As fotografias burguesas, como Rennó as chama, são retiradas do seu contexto original e passadas para o campo da arte, evidenciando a capacidade de retornar de um tempo passado e em cuja transposição há uma transformação na sua materialidade, deixando-as desvanecidas e difusas.

Brumas terrenas e celestes

No mesmo ano de 2003, quando Rosângela Rennó expunha a série *Vermelha* na Bienal de Veneza, o artista Juan Carlos Delgado estava a fazer pinturas monocromáticas em *cinza, branco e vermelho*. Curiosamente os dois artistas estavam trabalhando no mesmo período com imagens anônimas do álbum de família em grandes formatos, utilizando o recurso da grisalha. Nesta série de pinturas, uma atmosfera espessa que parece mover-se lenta e delicadamente entre os corpos. Alguns detalhes como o brilho dos sapatos, as dobras na roupa, uma certa textura na pele, são revelados parcialmente, mas qualquer referência aos rostos foi consumida pela bruma (fig. 11 y 12).

Neste aspecto evocam de certa forma a arte de *Trompe-L'oeil*,²⁰ que, embora os seus temas não incluíssem a figura humana, os objetos pareciam permanecer suspensos no vazio, como começa a acontecer com as roupas das personagens. “São coisas que já tiveram o seu uso, um tempo que já passou, um espaço que já foi dado. A única coisa que resta é o anacrônico, ou seja, uma figura que acrescenta tempo e espaço em confusão”(BAU-DRILLARD, 2014, p. 28).

20 Trompe'L'oil, truque diante dos olhos. Imitação na pintura de forma a produzir um engano, um efeito de realidade radical.



Figura II. Juan Carlos Delgado. *Sem título (vermelho)*, Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. (200). Coleção do artista.



Figura 12. Juan Carlos Delgado. *Sem título (branco)*, Óleo sobre tela, 225x100 cm. (2003). Coleção do artista.

Estas pinturas têm elementos-chave que nos falam da sua procedência, tais como a postura dos corpos em frente da câmara ou o realismo da imagem criado mecanicamente, como na série *Vermelha*, são imagens que voltam no tempo, fósseis que carregam consigo uma profunda memória inconsciente de outra época. Nestes trabalhos há uma semelhança na tomada de decisões formais, mas a noção de Grisalha na obra de Delgado apela a discursos e pensamentos diferentes. Na obra de Rennó, a grisalha tem um aspecto particular que o torna diferente dos exemplos clássicos: o vermelho é sobreposto à imagem, sendo esta coloração uma camada disposta sobre a superfície fotográfica, numa instância após ao momento de sua captura, instalada subitamente, com uma contundência nada sutil.

Esta camada, segundo Sierek, “pode ser vista como o protótipo de uma técnica de mediação sociocultural que, em vez de esconder esta função medial, opta por expô-la claramente”(SIEREK, 2009, p. 75). Escolhe deixá-la em primeiro plano para que o olho se esforce por ultrapassá-la. O oposto ocorre com a obra *Sem título* de Juan Carlos Delgado, onde as formas parecem coexistir ou emergir naturalmente no meio colorido.

Na obra de Delgado, a fotografia trazida para o plano pictórico faz lembrar de muitas maneiras a grisalha renascentista e convoca a pensar a noção do diáfano exposto por Aristóteles, como um véu cristalino que torna visível a cor e as formas, por tanto cumpre uma função medial que permite ver: “O diáfano é o nome da potência do aparecer, do devir sensível: o meio em que as imagens são mostradas e que ao mesmo tempo as faz aparecer”(ZÚÑIGA, 2015, p. 17). A noção do diáfano é aqui apresentada como uma possibilidade de explorar outras formas de analisar o aparecimento, desaparecimento, de certas imagens fotográficas em diferentes contextos.

Como mencionado anteriormente, com a grisalha tudo muda e, neste caso particular, o véu que se pretendia manter invisível torna-se perceptível e começa a cobrir tudo. Talvez porque este véu, quando exposto à passagem do tempo, pode ser alterado e envelhecer, transformando a sua natureza translúcida. Neste sentido, é também possível retomar a ideia

de Paracelsus (1493 - 1541) da existência de uma natureza dupla no mundo, uma sagrada e outra terrena. Esta última acaba por prevalecer sobre a outra: “Existe, segundo Paracelso, uma «dupla carne»: uma que vem de Adão, tosca e terrena, e uma não adâmica, sutil e espiritual” (AGAMBEN, 2012, p. 50). Por conseguinte, será importante tentar compreender as derivações do que implica o encontro entre estas duas matérias opostas, a incorruptível celestial e a terrena, condenada a desaparecer no tempo.

Nestas pinturas é possível pensar na aparência da grisalha como aquele véu translúcido deixado pelo «sopro divino», que se deteriorou irremediavelmente pelo simples fato de estar em contato com a materialidade dos corpos, suscetível à inevitável decomposição a que estamos sujeitos. A grisalha permite-nos, portanto, ver esse véu diáfano exposto, no duplo sentido da palavra expor, que se refere a deixar ver, bem como ao ato implícito de pôr em risco. As duas coisas acontecem desde o primeiro momento do seu encontro, uma força atua num sentido positivo permitindo a visibilidade, enquanto a sua forma negativa, representada pelo perigo constante, acabará por alterar a consistência desse manto translúcido, tornando-o opaco, ocultando parcialmente as formas. A transformação do visível torna evidente uma força que revela um movimento inverso, levando as formas claras e perceptíveis até ao limite do desaparecimento. E tal como o celeste cede lugar ao desgaste inevitável da carne mundana, a sua condição divina permite-lhe resistir, prolongando-se no tempo.

O *diáfano* tem sido pensado como uma atmosfera de água e ar que nos permite ver o mundo em geral através dos nossos olhos, que têm a mesma condição de umidade e transparência. É o meio pelo qual as coisas se tornam visíveis e é também, uma condição necessária para a ação de olhar: “o diáfano existe nos corpos. Mas, por sua

vez, transcende os corpos, coloca os órgãos sensoriais (os olhos, por exemplo) em contato com as cores das entidades” (ZÚÑIGA, 2015, p. 18). E este pôr em contato com os órgãos significa expor o corpo ao mundo das emoções, para que, desta forma, as imagens passem por nós, falem diretamente conosco, nos façam sentir e pensar.

Por outro lado, Aristóteles pensava que uma camada muito fina do diáfano pode ser descolada pelo pintor e transferida para o formato pictórico, de modo de que cada imagem criada tenha uma parte desse manto etéreo e translúcido de origem divina. Ora bem, a fotografia é aquele tipo de imagem onde se pode sentir a presença dos corpos, como se, de fato, parte deles tivesse sido transferida. Tal foi o nível de precisão que alguns, como o *Leipziger Anzeiger*, não hesitaram em afirmar que aquela máquina humana (a câmara) era uma blasfêmia. Foi isto que Walter Benjamin disse na *Pequena História da Fotografia*, um texto em que também aparecem os comentários do fotógrafo Dauthendey sobre a percepção perturbadora produzida nos primeiros espectadores, os retratos feitos na emulsão sensível:

[...] as pessoas tinham medo... de olhar por muito tempo para as primeiras fotografias que ele fez. Ficavam intimidadas pela nitidez das figuras e achavam que aqueles pequenos rostos na fotografia nos podiam ver a nós, de tal modo ficavam perplexas com a estranha perfeição e a incrível fidelidade à natureza dos primeiros daguerreótipos (BENJAMIN, 2017, p. 56).

Na Grécia antiga, a imagem colocava o mundo do real em alerta, uma vez que estava configurado entre *ser e não ser*, a aparência das coisas, um duplo que existe, mas que ao mesmo tempo não. Portanto, o fantasma e a imagem partilharam uma natureza semelhante e o pintor que os recriou mediou entre dois mundos, numa obra quase de feiticeiro. “Na duplicação exata do Real, de preferência por outro meio de reprodução –

publicidade, fotografia, etc.– e na passagem de um meio para outro, o Real desvanece-se e torna-se uma alegoria de morte”(BUCHLOH; et al., 1999, p. 147). Considerou-se que existia uma ligação muito estreita entre uma pessoa morta e a sua dupla representada.

A imagem invocou uma força entre o ser e o não ser, que agiu em ambos os sentidos, afetando o mundo do inteligível e o mundo dos espectros. Isto era conhecido como a imagem *eidolon*, um fantasma, uma forma astral do falecido, da qual se poderia dizer que adquire uma vida após a morte. Esta forma espectral, estando estreitamente ligada àquela que representa, adquire a faculdade de conhecer e saber, pode mesmo dar conta do mundo em que viveu. “Não há que se estranhar no caso o *ver* e o *saber*: é que, sendo o *eidolôn* uma réplica do morto, ele é uma imagem que se vê e, por conservar um resíduo latente de consciência, é algo que sabe”(BRANDÃO, 2014, p. 193).

A série Sem título (branco, cinza, vermelho) de Delgado faz-nos pensar na vida das pessoas ali representadas. As suas roupas de uma época passada, a tonalidade desgastada da atmosfera, aponta fortemente para a sua ausência, para o seu desvanecimento. A névoa espessa sobre os rostos mostra-os ainda mais espectrais, da mesma forma que não podemos ver nenhum ambiente, pelo qual não há um contexto específico a ser referido, deixando esses personagens suspensos num local inexistente. São simplesmente aparições, desligadas do seu momento histórico para chegar aos nossos olhos de uma forma sutil, talvez com a mesma facilidade com que penetraram nessa espécie de *inconsciente técnico* numa fracção de segundo: “A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente”(BENJAMIN, 2017, p. 55)

As pinturas de Delgado, feitas a partir de fotografias que já não pertencem a nenhuma história em particular, são mostradas como os espectros daqueles que passaram por este mundo e voltam para nos questionar ou simplesmente para fazer gala de sua existência: “A pintura é um rito de espectros que torna evidente, ao mesmo tempo, a condição espectral do mundo sensível”(ZÚÑIGA, 2015, p. 13)

Bruma e espectralidade

Lentamente, depois de vinte anos, o sobrenatural abandonou de vez as nossas almas. Ele evaporou, como evapora o perfume quando o frasco fica destampado. Ao levar o orifício do frasco às narinas e aspirar por muito, muito tempo, apenas uma vaga fragrância será percebida. Acabou (Guy de Maupassant apud RENNÓ, 2017, p. 33).

O discurso sobre a espectralidade das imagens e, em particular, a noção de *eidolôn* na pintura desapareceu quase sem deixar rasto, especialmente no campo da história da arte. Nas palavras de Maupassant, estamos perante um frasco de perfume vazio. Uma fragrância que pode ser traçada no estudo retrospectivo dos mitos ópticos, que deu corpo a certas formas fantasmagóricas mediadas pela lanterna mágica²¹, um dispositivo óptico que começou a ser desenvolvido no século XVII. Um objeto simples, com uma aparência nova e surpreendente, predecessor dos projetores de cinema e que funciona de forma oposta à câmara obscura, que capta uma imagem no seu interior. É por isso que o filósofo Friedrich Kittler (1943 - 2011), mostra que estes dois dispositivos são *irmãos gêmeos*, pelo que destaca a importância da lanterna furta-fogos “como precursora direta do dispositivo mágico”(KITTLER, 2016, p. 92).

²¹ A organização Henry Ford fez uma recriação de como funcionava a lanterna mágica, que pode ser encontrada no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=qmjESbixCo8>> Acesso em 2.07.2022



Figura 13. Rosângela Rennó. *Experiência de cinema*. Instalação, projeção de fotos em cortina de fumaça intermitente (2004). In: (“Experiência de Cinema - Rosângela Rennó”, 2010)

Na obra *Experiência de cinema* da artista Rosângela Rennó (Brasil, 1962) esse vago perfume do sobrenatural torna-se presente após muito tempo, aproximando-nos à imagem *eidolôn* e aos espectáculos de fantasmagoria dos séculos XVIII e XIX, onde cortinas de fumaça serviam de suporte para a projeção de imagens.

A artista, que nas suas obras explora arquivos fotográficos de diferentes fontes, projeta sobre este dispositivo fotografias que outrora pertenceram ao álbum de família. (fig.13) O suporte volátil na obra pode ser considerado como outra forma de grisalha, uma estrutura efêmera e variável que se eleva no espaço expositivo como uma névoa instável, dando à imagem uma indefinição típica das convenções monocromáticas clássicas que são vistas à distância, onde a ação de decomposição e indefinição deixa de ser uma forma sugerida para se tornar evidente e tangível através de artefatos técnicos e mecânicos. Deve-se notar que a utilização da lanterna mágica foi sempre mantida em segredo, pelo qual tiveram de permanecer escondidas evitando revelar o artifício que tornava possível a presença do sobrenatural. O oposto ocorre no trabalho de Rennó, onde o dispositivo medial permanece visível, num processo de reflexão histórica da imagem.

Estes dispositivos funcionam a intervalos regulares, sincronizando o tempo necessário para a bruma se formar com a projeção da imagem. O aparecimento e desaparecimento da névoa é acompanhado pelo som de uma espécie de respiração mecânica, ou como uma rajada de vento que ressoa e silencia as imagens²². É como aquela *vida técnica* da qual Kittler fala, que traz no tempo uma atmosfera de outra época:

[...] na penumbra da noite artificial, tornou-se possível pela primeira vez insuflar uma vida técnica aos espíritos e fantasmas projetados. Mesmo que essa vida ainda não tenha sido o mecanismo

de transporte do filme, mas apenas uma cortina de fumaça sobre a qual a lanterna mágica projetava suas imagens virtuais [...](KITTLER, 2016, p. 138).

Neste trabalho é interessante traçar a ligação histórica com a lanterna mágica, que permitiu projetar imagens pintadas em vidro, às quais foram acoplados dispositivos para gerar a ilusão de movimento, e que por conseguinte é considerada uma predecessora da cinematografia. O que é interessante neste contexto histórico e não técnico, como Kittler o diferencia, são as possibilidades reflexivas que traz consigo, uma vez que nos permite compreender a fluidez da imagem em movimento em relação à imobilidade.

Para explicar melhor esta condição, é necessário conhecer a natureza desta lanterna, que foi concebida para esconder a luz sem desligá-la, e quando se fazia visível o seu foco era dirigido para a frente de tal forma que a pessoa que a transportava permanecia escondida na escuridão da noite, imobilizando e cegando com a luz. É por isso que é conhecida como lanterna de *luz escondida* e foi associada aos campos de guerra e à atividade de caça. Curiosamente, em ambos contextos, o ataque impetuoso e violento que causa a morte é a principal característica: “[...] na França, a posse de uma lanterna furta-fogo era punida com a morte, pois os assassinos, à semelhança das cobras, a usavam para paralisar suas vítimas.”(KITTLER, 2016, p. 93).

A conexão que se procura tornar evidente aqui, entre a lanterna surda (furta-fogos) e a imagem cinematográfica, é precisamente a utilização da fotografia (ou uma imagem fixa) para criar a partir delas uma sequência de momentos paralisados, que recriam a ilusão de movimento. Curiosamente, esta não será a primeira vez que se discute a importância da imobilidade para gerar fluidez. Já no século XV, o mestre de dança Domenico da Piacenza (c. 1400 – c. 1470), no seu tratado *Sobre a arte de bailar e da Dançar*, enumera

²² Vídeo da obra em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/view/24/1> Acesso em 2.07.2022

seis elementos a ter em conta no ensino e aprendizagem da dança. Um deles é nomeado como *fantasmata*, uma pausa súbita entre um movimento e outro:

[...] dançar por fantasmata [...]parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça de medusa, como diz o poeta, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão [escreve Dominico] [...] Certamente que ela provém da teoria aristotélica da memória[...] A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (phantasma) (AGAMBEN, 2012, p. 23,24).

Estas são algumas abordagens teóricas provocadas no momento em que a fotografia entrou em diálogo com outras linguagens como a pintura, que nos convida a repensar os contextos históricos e os discursos sobre a imagem e a representação. É difícil conjecturar algo definitivo sobre alguns dos aspectos abordados nesta investigação, uma vez que cada trabalho ou processo criativo que é realizado permite-nos visitar postulados que parecem ter sido esquecidos, ou que podem ser compreendidos de outro ângulo de reflexão. As obras recentes, portanto, não estão fora deste tecido histórico; elas próprias estão inscritas dentro de uma grande tradição, num exercício que pode ou não ter sido conscientemente levado a cabo pelos artistas.

A fotografia, nessa medida, pode reavivar a noção de *eidolôn* no presente, ou permitir-nos regressar às explorações renascentistas que tentaram capturar a atmosfera das coisas vistas à distância -como com a grisalha- para descobrir como aspectos formais se tornam reflexões teóricas no nosso presente, abordando a condição de desvanecimento, contenção ou neutralidade. Assim, a forma e a materialidade das obras do passado não são estruturas fixas que se mantêm intactas. A forma como as abordamos com um ponto de vista em constante mudança pode dar-lhes uma segunda vida.

FOTOJORNALISMO E O POTENCIAL POLÍTICO NO PROCESSO DE APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA

O presente texto destina-se à análise de algumas obras de arte feitas por 6 artistas, que utilizaram arquivos de jornais como ponto de partida ou de reflexão para suas criações, a partir de um recorte temporal que vai desde os anos 60 aos nossos dias. É importante ressaltar que a fotografia colorida ou de meios tons dos jornais problematiza aspectos da imagem, em alguns casos relacionados a seu aspecto formal, como repetição, mudanças de escala ou a baixa qualidade das impressões, mas há também os aspectos éticos do consumo de imagens, o direito de tornar público ou não a tragédia de outros, ou o fato de propiciar um distanciamento do real.

A fim de estruturar a análise do impacto do uso do arquivo de jornal na prática artística –principalmente no pós-guerra da segunda guerra mundial, e no contexto da ditadura brasileira –proponho continuar abordando a noção de *grisalha*, que me permite refletir sobre a passagem do tempo e a noção de indefinição a partir de uma perspectiva formal e poética. A partir daí, procuro problematizar a montagem de textos e fotografias nas páginas dos jornais. Esta combinação gera imediatamente uma leitura diferente das imagens, o que somado ao aspecto acinzentado e à fácil deterioração dos materiais, permite pensar no distanciamento temporal inerente à *grisalha*. Para isso, proponho a análise de algumas das obras do artista Antonio Manuel (Portugal, 1947, residente no Brasil desde 1953) e um dos recortes de jornal que a artista Vija Celmins (Letônia, 1938, naturalizada nos Estados Unidos) utilizou para uma de suas pinturas.

A ideia desta primeira abordagem é apontar a nostalgia como algo possivelmente inerente a este tipo de arquivo, a fim de continuar com a possibilidade da construção do distanciamento temporal produzido através do uso de determinados filtros fotográficos, que podem distorcer a leitura e a análise de eventos históricos. Para este fim, refiro-me às fotografias que Damon Winter (New York, 1974) tirou no Afeganistão para o New York Times.

Em seguida, analisarei as pinturas de aviões bombardeiros de Vija Celmins e Gerhard Richter, ambos viveram o contexto da Segunda Guerra Mundial, em cujas pinturas grisalhadas pode-se notar uma dicotomia ou incerteza, especialmente na obra de Richter. Esta condição torna-se mais evidente na obra *October 17, 1977*, razão pela qual é realizada uma análise mais profunda, focalizando o contexto e certos aspectos formais como repetição, mudança de escala e embaçamento.

Para dar continuidade ao problema da repetição e da apropriação das imagens do jornal, proponho analisar o trabalho da artista colombiana Beatriz González (1938), que passa a utilizar este tipo de arquivo como estratégia metodológica para começar a pintar, a fazer uma denúncia política. Com este objetivo em mente, são abordados trabalhos chave da artista, aos quais se reflete o compromisso de sua obra com as vítimas da violência no país, enfatizando o uso da repetição como uma forma de evitar o esquecimento.

Na seção sobre a *Saturação e o transbordamento das imagens*, proponho aprofundar os aspectos éticos que envolvem a produção e circulação da imagem de guerra, com base em duas obras de Alfredo Jaar (Chile, 1956). Nesta parte proponho, antes de tudo, fazer uma distinção entre as imagens produzidas para redes sociais e as imagens produzidas em contextos de conflito. Em seguida, farei uma revisão crítica à ideia de que o excesso de circulação da imagem levou à consolidação de um mundo cheio de espectadores anestesiados perante a dor dos outros, uma situação associada ao enfraquecimento do real.

Para concluir, decido analisar o conceito de *pós-memória* de Marianne Hirsch (Romênia, 1948, nacionalizada nos Estados Unidos) com base na obra intitulada *SET* (2017) de Juan David Laserna (Colômbia, 1980), na qual o artista apaga as imagens do jornal de um certo período da história colombiana, a fim de pintar em grandes formatos as cenas reproduzidas por uma das séries de televisão baseadas em eventos reais.

Páginas do jornal, grisalhas do tempo presente



Como sabemos, a grisalha pode surgir naturalmente mudando a aparência das coisas, das imagens e segundo o significado do termo, até o aspecto das próprias pessoas. Sua definição é centrada na passagem do tempo, mas também na condição de distância, na perda de detalhes ou no ocultamento das formas. A grisalha se refere a aspectos espaciais e temporais que acabam modificando a matéria. Cada vez que uma grisalha se manifesta, um véu opaco e colorido torna-se presente. As páginas de um jornal não são exceção, a baixa qualidade do papel e das tintas são rapidamente afetadas pela atmosfera, o que somado à constante manipulação e aos diferentes usos domésticos que lhe foram dados, acabam acelerando seu desgaste.

Observando o recorte de jornal (fig. 14) que serviu de modelo para a realização da obra *Burning plane* (1965) de Vija Celmins (fig. 15), podemos perceber algumas manchas de tinta deixadas durante o processo de apropriação e as fitas amareladas presas nas bordas. Estamos, portanto, diante desta construção de tempo e manipulação na qual surge a grisalha e na qual aparece a nostalgia. Especialmente quando sabemos que seu formato impresso está a caminho de sua extinção.

Quando a fotografia é integrada neste tipo de grisalha, ela não pode ser vista isoladamente, estando intimamente relacionada à palavra escrita, à qualidade do papel, à particularidade do processo de impressão, ao seu processo de circulação e ao seu rol político no referente ao tratamento da informação. Todos estes aspectos que envolvem a imagem tornam sua leitura sempre diferente, em alguns casos difícil de ver. Este estado de invisibilidade ou confusão, por exemplo, é abordado pelo artista Antonio Manuel, em suas obras nas quais ele utiliza o recurso do jornal e as matrizes de produção ligadas ao processo de impressão tipográfica para criar conscientemente confusão na mensagem.



Figura 14. Material de Arquivo do ateliê de Vija Celmins. Recorte de jornal ([s.d.]). Propriedade da artista.



Figura 15. Vija Celmins. *Burning Plane*. Óleo sobre tela. 37 x 61 cm. (1965). Joni and Monte Gordon Colección. © 2011 Vija Celmins.

Em suas séries produzidas desde o final dos anos 60 até meados da década de 70, ele levanta críticas contra a ditadura militar²³, assim como contra a censura e os vínculos da mídia com o Estado. Suas estratégias de apropriação de jornais incluem a impressão com ou sem tinta, alteração, edição e criação de notícias falsas, entre outras. Estas estratégias o levam a produzir seu próprio jornal²⁴ e a criar um corpo de trabalho dividido em séries que se entrelaçam, como é o caso da série *Clandestinas* produzida entre 1973-75, composta de 10 capas de jornais (fig. 16 a e b) e a série *Flans*²⁵ produzida entre 1968 e 1975 (fig. 17). Na série *Clandestinas*, o artista modificou as capas do jornal *O Dia* que ainda circula no Rio de Janeiro, alterando as manchetes ou incluindo fotografias e pequenos textos que combinavam perfeitamente com o design da página.²⁶

O artista tinha conseguido infiltrar-se na tribuna da imprensa graças a seu amigo Ivan Chagas Freitas, filho do proprietário do jornal, portanto, a intervenção que realizou foi feita na chapa ou *flan* original e com a ajuda dos mesmos trabalhadores encarregados da impressão do *O Dia*:²⁷ “A mimese camaleônica com a diagramação do jornal era quebrada pela estranheza que as notícias fictícias produziam e é nesse embate que aconteceu a ultrapassagem poética da obra: uma quase invisibilidade que se tornava, subitamente, escandalosa” (GOUDET, 2017, p. 180).

23 A ditadura militar de Humberto de Alencar Castelo Branco foi estabelecida após o golpe de Estado de 1964, depois da derrubada do Presidente João Goulart, e durou até 1985.

24 O jornal existiu de 1966 a 1968.

25 Os flans são papelões laminados em relevo que servem como matriz para fundir chumbo a baixa temperatura a fim de obter uma folha fina que cabe no cilindro de uma prensa tipográfica.

26 Informação disponível em:
< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxwIK95-tw> >
Acesso em: 24.ago.2024.

27 Disponível em: Mylene Gouded, “Lindonéia, Clandestinas”, Galaxia, São Paulo, (2017).

O interessante da série *Clandestina* é que a capa de alguns exemplares foi trocada pela página intervinda pelo artista, e estes jornais foram colocados nas bancas para venda, misturando-se com as versões oficiais. Esta obra foi concebida para circular em um espaço que não fosse o das galerias e museus que estavam sob vigilância do regime militar. Algumas das críticas feitas através deste trabalho foram ataques bastante diretos contra o Estado, como o título da capa “*Chiqueiro insuportável / Abajo el puerco intelectual*” (fig.16b) escrito em português e espanhol, pois esta foi a expressão de indignação que o crítico argentino Romero Brest fez ao visitar a favela do Morro do Borel no Rio de Janeiro. A fotografia no final da manchete mostra o artista e Brest visitando a favela, e logo abaixo está uma fotografia do proprietário do jornal - na época Governador do estado do Rio de Janeiro - condecorando ao General Adalberto Pereira, que esteve ativamente envolvido em vários cargos durante a ditadura militar, inclusive de vice-presidente da nação de 1974 a 1979.

Por outro lado, a série *Flans* são cópias em gesso das matrizes da rotativa, daí sua tonalidade esbranquiçada; nelas pode-se ver algumas inferências em tom, dadas pelo uso de tintas, como o preto e branco, usadas para destacar manchetes ou fotografias como pode ser visto em *Chupava sangue dando gargalhadas* (Fig. 17). O que é interessante sobre os *flans* é que são imagens que estão intimamente ligadas ao processo de impressão, portanto, só estavam disponíveis para os operadores da tipografia. A dimensão material que esta série atinge é surpreendente considerando o papel-jornal com o qual estamos normalmente familiarizados. Assim, de certa forma, o resultado final tem uma certa semelhança com um fóssil, não só porque permanece oculto, mas também devido à presença de uma impressão que foi formada pela pressão exercida sobre o material.



Figura 16 a e b. Antônio Manuel. *Da série Clandestinas*. Intervenção nas páginas principais do jornal *O Dia* de Rio de Janeiro (1973 - 75). Arquivo pessoal do artista publicada em *I Want to act, not to represent*, 2011. In: (GOUDET, 2017) e (“Curta Artes”, 2014)



Figura 17. Antonio Manuel. *Chupava sangue dando gargalhadas*. *Da série Flans*. Molde de impressão feito de gesso e argila, tintado. 53,2 x 35,7 cm. (1975). Coleção Leticia y Stanislas Poniatowski. In: (FABRY; WILLS LONDOÑO, 2021)

Os *Flans* do artista são imagens esbranquiçadas que se desvanecem com a distância, a ponto de desaparecer completamente se nos afastarmos muito. Sua estrutura e atmosfera, capazes de transformar e diluir o significado inicial das formas em seu processo de denúncia, deixam-nos diante da construção de uma grisalha de caráter

político. Com o passar do tempo, este tipo de produção de imagem, que caiu na obsolescência, começa a adquirir um ar de nostalgia, produzindo um grau de estranheza, posicionando-se como uma relíquia de um tempo não tão distante. Portanto, seu impacto político só é possível na reconstrução histórica dos eventos.

O distanciamento e a nostalgia

É importante ressaltar que muitas das obras de arte que foram levantadas como vozes críticas na época são, em muitos casos, imagens que deambulam hoje solitárias e alheias ao seu tempo. Elas não falam conosco da mesma forma que falavam com os espectadores há alguns anos. Agora, estas imagens, como o bombardeiro de Celmins, têm uma aparência inofensiva (fig. 15), como se fossem tiradas de um filme antigo, carregadas de um ar nostálgico e melancólico. Esta é outra possibilidade de distanciamento gerada pela grisalha, que como já sabemos não é uma construção feita exclusivamente por artistas, mas sim pelo próprio tempo que sempre esteve pronto para criá-las em imagens, arquivos e todas as formas de memória deixando cair um véu nostálgico que acaba obscurecendo a realidade de um acontecimento histórico. A grisalha nos expõe a um distanciamento problemático que poderia turvar nossa possibilidade de acesso a uma imagem através da empatia ou enfraquecer nosso pensamento crítico.

Vários fatores acabam afetando a aparência das imagens e seus efeitos podem ser intencionalmente reproduzidos ou recriados. No caso da fotografia digital, o uso de diferentes filtros permite a instalação imediata de uma aparência atmosférica, como por exemplo um efeito cinematográfico, que não se refere necessariamente ao desgaste temporal, como foi o caso da reportagem de Damon Winter no Afeganistão para o *New York Times*²⁸ ou também uma crônica visual das tropas americanas em território de conflito que foi capturada com uma câmera de telefone celular e o aplicativo *Hisptamatic*, que proporcionou um efeito *vintage* semelhante ao das câmeras analógicas de mesmo nome (figs. 18 e 19).

²⁸ Com este trabalho, recebeu o terceiro prêmio no concurso “Pictures of the Year International competition” no ano 2010

"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

Vol. CLX, No. 55,232 NEW YORK, MONDAY, NOVEMBER 22, 2011 \$2.00

ADMINISTRATION TO SEEK BALANCE IN AIR SCREENING

AN EVOLVING PROGRAM

Official Supports Rules, but Views Minimums Inevitably

By ROY F. SOBEL

CHINA'S screening rules for its airlines are not as strict as those of the United States, but the administration is looking for a way to balance the two, officials say. The administration is looking for a way to balance the two, officials say. The administration is looking for a way to balance the two, officials say.

Between Firefights, Jokes and Sweat, Tales and Tedium

Only in Afghanistan is there not just peace, but also the surreal, a brightness and a sense of being in the middle.

By ANDREW ROBERTSON

ANDREW ROBERTSON

IRELAND RELENTS AND ASKS EUROPE FOR AID PACKAGE

ATTEMPT TO STER CRISIS

More Than \$100 Billion Sought Amid Fear of a Bank Run

By LONDON CORRESPONDENT

IRELAND'S government has asked the European Union for a €100 billion (\$130 billion) aid package to help it deal with the crisis in its banking system. The government is asking for a €100 billion (\$130 billion) aid package to help it deal with the crisis in its banking system.

Booming China Is Burying Up World's Coal

By LONDON CORRESPONDENT

China's coal consumption is growing so fast that it is now the world's largest coal consumer. China's coal consumption is growing so fast that it is now the world's largest coal consumer.

Even Before Friday's Crash, Retail Deals Will Go Online

By PHOENIX CORRESPONDENT

Retailers are looking to move deals online before the Black Friday rush. Retailers are looking to move deals online before the Black Friday rush.

For Russia's Poor, Blond Hair Is Snippet of Gold

By MOSCOW CORRESPONDENT

For many Russians, a snippet of blond hair is a sign of wealth. For many Russians, a snippet of blond hair is a sign of wealth.



Figura 18. Jornal *The New York Times* com as fotografias de Damon Winter, Arquivo digital (2011). The New York Times, 2011. Figura 19. Damon Winter. Trabalho de reportagem realizado no Afeganistão (2011). © The New York Times.

Este trabalho suscita controvérsia porque a realidade é confundida com ficção, e como resultado, o sofrimento das vítimas pode ser ignorado. A este respeito, o sociólogo Elkin Rubiano se pergunta se esta forma tecnológica de construir nostalgia é reprovável: “A imagem da guerra nostálgica nos faz pensar (ou acreditar) que a guerra é uma guerra distante no tempo e no espaço”(RUBIANO, 2016, p. 146). Mas, ao mesmo tempo, vale a pena perguntar-se se esses recursos técnicos, que são muito populares, são apenas ferramentas que permitem a criação de imagens e que tanto os produtores quanto os consumidores, tendo conhecimento do recurso midiático, podem fazer uma leitura diferenciada entre a realidade e o efeito visual.

As imagens nos ensinaram a ver o mundo de maneira diferente, já que elas mesmas criam cenários contraditórios que nos confrontam, onde muitas vezes o mais improvável é brutalmente real e vice-versa. Como verificar se todas as pessoas que leram o artigo no *New York Times* realmente pensaram que era uma ficção ou um tempo distante? Mesmo que esta possa ter sido sua primeira impressão, sua visão provavelmente mudaria depois de conhecer seu contexto. Portanto, o filtro, talvez, ainda contenha aspectos do real (uma afirmação controversa em si mesmo) mas pode, de fato, apesar de toda a carga subjetiva, mostrar-nos a ocorrência de uma situação no mundo. Este dilema pode, sem dúvida ser resolvido através da montagem que pode acentuar ou simular tanto a realidade quanto a ficção do que está sendo mostrado²⁹. O fotógrafo Winter, por sua vez, reivindica este direito como cronista:

Não somos fotocopiadoras itinerantes. Somos narradores de histórias. Observamos, escolhemos momentos, enquadrados pequenos pedaços de nosso mundo com nossos visores, decidimos até mesmo quanto ou quão pouca luz iluminará nossos sujeitos e sim, escolhemos que equipamento usar. Através de todas essas decisões, damos forma à maneira como contamos uma história (WINTER, 2011b)³⁰.

²⁹ A esta discussão vale acrescentar o fato de que o uso de filtros sempre esteve presente na fotografia e que a realidade fotográfica será sempre alterada por fatores técnicos e pela subjetividade do sujeito.

³⁰ Informação extraída do New York Times versão online, Through My Eye, not Hipstamatic's. Disponível em: < <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatic-s/> > Acesso em: 07. jul.2022.

Incerteza e dicotomia nas pinturas de Vija Celmins e Gerhard Richter

A artista Vija Celmins possui um trabalho artístico focado na apropriação de fotografias utilizando diferentes técnicas como gravura, pintura a óleo, serigrafia ou carvão vegetal. As imagens que ela escolhe para pintar são na maioria coisas simples: elementos da vida cotidiana em seu estúdio, ondas do mar ou nuvens. Ela também está interessada em fotografias científicas do espaço exterior. Mas o verdadeiro tema de seu trabalho,

como menciona a historiadora Eleanor Heartney, é a própria fotografia como linguagem (HEARTNEY, 2008). Entre 1964 e 1966 ela elaborou uma série de pinturas a óleo feitas a partir de arquivos bélicos publicados em livros sobre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais (fig.20), assim como fotos de jornal, capas de revistas e imagens de televisão de eventos midiáticos como a Guerra do Vietnã.



Figura 20. Vija Celmins. *Suspended Plane*. Óleo sobre tela. 45,7 x 71,1 cm. (1966). Museu de Arte Moderna. São Francisco.



Figura 21. Gerhard Richter. *XL 513*, Óleo sobre tela, 110 x 130 cm. (1964). Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemanha.

A artista, que cresceu na Europa durante a Segunda Guerra Mundial, disse que podia ouvir o som dos aviões bombardeiros sobrevoando, mas nunca os viu, portanto pintá-los justamente quando a guerra do Vietnã estava acontecendo, a lembrou daquela época de sua infância (SIMONSONS, 2011)³¹. As pinturas, nesse sentido, são atravessadas por uma experiência pessoal, onde a memória tomou forma através da fotografia, dividindo este evento traumático em dois: a violenta devastação da guerra no passado e a imagem com a qual se manifestava naquele momento. Essa pode ser uma das razões pelas quais essas pinturas se tornam pacíficas, embora a destruição seja algo que sempre estará implícito nelas.

³¹ Informação extraída da página online Art21 Magazine, Looking at los Angeles / Vija Celmins's Visions of Violence. Disponível em: < <https://magazine.art21.org/2011/03/24/looking-at-los-angeles-vija-celminss-visions-of-violence/#YoGbDuzMIqs> > Acesso em: 23. jun.2022.

A outra possibilidade de neutralização da violência está relacionada com a paleta cinzenta. Mais uma vez, pode-se afirmar que o poder apaziguador da deusa *Sofrosine* entra em jogo. “Celmins não glorifica a violência, nem a condena explicitamente. Ela simplesmente a despoja de seu poder. E este gesto, por si só, é incrivelmente poderoso»(SIMONSONS, 2011)³².

É interessante ver as pinturas de Celmins ao lado dos aviões bombardeiros de Gerhard Richter feitas no mesmo período, e como ambos os artistas que haviam vivido a Segunda Guerra Mundial e vieram por caminhos diferentes passam a se interessar por este tipo de imagens. No caso de Richter, o tema da memória em torno da guerra sempre foi problemático e suas declarações sobre

³² Ibid.

o assunto são, na maioria dos casos, elusivas. No caso de *XL 513* (1964) (fig. 21) há algo em particular que o torna diferente das outras pinturas de bombardeiros do mesmo artista, não só pela coloração avermelhada que invade a pintura da parte superior, mas também pelo enquadramento que torna evidente a aceleração e vertigem que antecipam a destruição.

É como se a imagem escapasse da grisalha, como se esta forma de contenção ou neutralização atingisse seu limite, incapaz de cobrir eficientemente as formas violentas, acentuando inclusive a grande velocidade do bombardeiro necessária para o ataque. Esta é uma pintura que cria uma tensão no espectador e o próprio artista está ciente deste potencial. A versão conhecida como *XL 513*³³, que foi lançada em janeiro de 1964, foi um dos primeiros aviões bombardeiros camuflados equipados com a chamada bomba de aço azul, um míssil nuclear de alta potência que podia ser lançado em alta velocidade e era quase impossível de atacar a partir das bases terrestres.

Acho esta imagem muito brutal, mais como um pôster. O ângulo do avião passando é uma imagem que acho muito interessante e não encontrada na história da arte [...] Há um contraste entre esta pintura e minhas outras pinturas de aviões militares [...] muito mais decorativas, enquanto a afirmação desta obra é que é uma máquina de destruição [...] (RICHTER, 2009, p. 259).

O período cinza dos anos 60 está cheio de contradições e as declarações que o artista fez sobre essas pinturas evadiram a complexidade das questões às quais aludia. Em uma ocasião ele falou de “indiferença”³⁴ que poderia ser manifestada através da neutralidade dos tons cinza. Assim, a grisalha como forma de contenção se mostra fraca, permitindo um apontamento direto à capacidade destrutiva dos artefatos militares.

Em 1992, em uma entrevista com Doris von

³³ Aeronave do tipo V, anteriormente da Esquadrilha Britânica No 139 da RAF (Royal Air Force).

³⁴ Ver declaração na página 32.

Drathen, Richter admitiu que, para ele, falar de “indiferença” naquela época era uma tentativa de autoproteção, pois ele tinha medo do sentimentalismo nos temas que pintava (RICHTER; DRATHEN, 2009). Portanto, considero viável interpretar estas pinturas a partir da perspectiva da incerteza, como se fossem perguntas e/ou respostas que, a nível pessoal, permitissem ao artista enfrentar o contexto da pós-guerra. Um período difícil para os alemães em geral, que de uma forma ou de outra estavam suportando o fardo do genocídio judeu.

Já em 1988, com a série *October 18, 1977*, o artista parece reafirmar uma posição política, centrada na ambiguidade, na ambivalência, na medida em que esta série de 15 pinturas³⁵ relacionadas com a captura e morte de líderes da guerrilha urbana na Alemanha Ocidental, denominada *Baader-Meinhof*³⁶, foi feita a partir do arquivo fotográfico da polícia e dos mídias usando o recurso da grisalha com um embaçamento muito marcado, de tal forma que consegue trazer de volta no tempo aspectos históricos traumáticos, mas de forma pouco visível, apontando a impossibilidade de

³⁵ A série é composta da seguinte forma: três quadros do arquivo policial de Ulrike Meinhof intitulados *Tote* (Morto) 1, 2 e 3, seguidos por *Erhängte* (Enforcado), que corresponde a Gudrun Ensslin pendurado em sua cela. Depois *Erschossener* (Homem baleado) 1 e 2, correspondentes a Andreas Baader; *Zelle* (Cela) e *Gegenüberstellung* (Confrontação) 1, 2 e 3, seguidos do retrato de Ulrike Meinhof intitulado *Jugendbildnis* (Retrato juvenil), depois *Plattenspieler* (Toca-discos); *Beerdingung* (Funeral) e mais duas pinturas do momento da detenção: *Festnahme* (Arresto) 1 e 2. A maioria deles são pinturas feitas a partir dos arquivos policiais publicados pela revista *Der Stern* do 30 de outubro de 1980 e 9 de maio de 1976. Informações disponíveis em: Robert Storr, Gerhard Richter *October 18, 1977*, The Museum of Modern Art, Germany, 2000.

³⁶ Baader e Meinhof são os sobrenomes de dois dos membros do bando. Este nome foi dado pela mídia no dia em que Ulrike Meinhof, conhecida jornalista e editora de esquerda, juntou-se à guerrilha urbana liderada por Andreas Baader e Gudrun Ensslin. Mais tarde, o grupo emitiu um comunicado no qual se autodenominavam a Facção do Exército Vermelho (R.A.F.). Informações extraídas do documentário *The Baader-Meinhof Gang* (R.A.F.) produzido por The History Channel, 2009. Disponível em: <https://www.documaniatv.com/politica/la-banda-baader-meinhof-raf-video_4d18e47ed.html> Acesso em 02.ago. 2022.

narrar efetivamente os eventos da captura e morte dos líderes da guerrilha urbana na Alemanha Ocidental (figs. 22 a 28).

Esta seria, segundo Buchloh “[...] a primeira abordagem no trabalho de Richter que trata de uma experiência pública historicamente específica” (1989, p. 2). O título da série se refere à data em que Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe foram encontrados mortos em suas celas de segurança máxima em *Stuttgart - Stammheim*. Os membros do bando tinham decidido cometer suicídio. Embora não haja provas do contrário, esta versão não foi totalmente aceita pelas massas, especialmente por seus seguidores, a segunda geração da R.A.F., que considerava que o governo, ao qual haviam declarado guerra, os havia matado extrajudicialmente.³⁷

Todas as fotografias utilizadas para esta série poderiam, em outro contexto, fazer parte de uma crônica visual para narrar certos aspectos históricos, mas neste caso, a pintura como meio no processo de *repetição pictórica de eventos*,³⁸ dissolve os detalhes da fotografia como documento policial em uma névoa indescritível e melancólica (fig. 22). São pinturas esquivas, como as declarações do próprio autor sobre suas obras com viés político. Mas, neste caso, o fato de serem as próprias pinturas que transmitem tanta incerteza nos leva a pensar sobre a dicotomia da história, sobre as duas faces da mesma moeda e sobre a impossibilidade de separar estes dois lados.



³⁷ Ulrike Meinhof havia sido encontrada morta em sua cela um ano antes (abril de 1976), assim como seus companheiros, ela havia cometido suicídio na mesma prisão, que tinha sido construída exclusivamente para o grupo terrorista.

³⁸ Richter não fala de apropriação fotográfica, de acordo com Dietmar Elger ele se refere à “repetição pictórica dos eventos”. In: Agustín Ricardo Diez, *La imagen apropiada*, Cadernos de Música, Bogotá, (2014), p. 72.

Figura 22. Gerhard Richter. *Gegenüberstellung I* (confrontação 1) Óleo sobre tela, 112x102 cm. (1988). Museu de Arte Moderna. New York. In: (STORR, 2000). Figura 23. *Fotografia modelo, Gudrun Ensslin posando para os arquivos judiciais. Com anotações de Gerhard Richter* (1972). Caderno de notas do artista. In: (STORR, 2000)



Figura 24. Fragmento, *panorama da instalação*, Dimensões variáveis (2020). Museu de Arte Moderna. New York.

Pode-se dizer que, neste ponto, a crítica de Richter ao estado alemão e seus laços emocionais parece revelar sua complexidade. Proponho, portanto, olhar novamente para o quadro feito em 1964, Tio Rudi (fig. 6), do período cinza³⁹, apenas para encontrar o retrato de uma pessoa afetivamente próxima ao pintor e ao criminoso nazista uniformizado, ao mesmo tempo representados. Um personagem que encarna uma contradição, uma dualidade que é típica das pinturas em grisalha.

Continuando com a série *October*, acho importante aprofundar alguns detalhes, a fim de contextualizar o impacto que esta série teve particularmente sobre os espectadores alemães. A primeira coisa a mencionar é que o espírito de rebelião que levou os jovens estudantes a protestar contra o Estado nos anos 60, e que acabaria formando diferentes grupos ativistas nos anos 70, foi em grande parte motivado pelo crescente capitalismo e imperialismo do período do pós-guerra e pela neutralidade ou falta de opinião com que a Alemanha assumiu a incursão dos EUA na Guerra do Vietnã. Mas, acima de tudo, os jovens estavam contra uma geração que foi incapaz de enfrentar o genocídio judaico: “A Facção

do Exército Vermelho (RAF) era composta por uma dúzia de filhos da burguesia que consideravam seus pais culpados de terem colaborado com o nazismo [...]” (COMAS, 2007)⁴⁰.

Astrid Proll, membro da primeira geração da RAF, corrobora desta necessidade de rebelião, o que lhes permitiu traçar uma linha entre a geração que permitiu Auschwitz e eles mesmos, os herdeiros diretos daquele passado histórico: “Nós jovens queríamos sair limpos e fugir de tudo isso. O que nossos pais haviam feito foi um grande erro”⁴¹. De alguma forma estes sentimentos foram compartilhados por toda uma geração que estava testemunhando a convulsão social. Do outro lado, estavam as forças policiais tentando defender e estabelecer a ordem. As versões dos cidadãos, dos funcionários do Estado e do grupo terrorista estavam em constante confronto, um aspecto que as pinturas de Richter capturam através da incerteza.

40 Informação extraída do Jornal *El país Internacional*, versão online, *La sombra del terror em Alemania 30 años después*. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2007/09/17/internacional/1189980010_850215.html> Acesso em: 18. ago.2022.

41 Informação extraída da entrevista a Astrid Proll do documentário *The Baader-Meinhof Gang (R.A.F.)* Disponível em: <https://www.documaniatv.com/politica/la-banda-baader-meinhof-raf-video_4d18e47ed.html> Acesso em: 02.ago.2022.

39 A estratégia utilizada no período cinza só reaparece nesta série após mais de 10 anos.

Após a exposição das pinturas *October 18, 1977* no museu Haus Ester na cidade de Rhineland em 1989, doze anos após do *outono alemão*,⁴² o passado recente é reavivado com grande controvérsia. Robert Storr o comparou a um “tremor que sacudiu a Alemanha [...] o choque tomou as pessoas desprevenidas e despertou emoções profundas e intensamente conflitantes” (2003, p. 198). Naquela época, a RAF ainda estava ativa e durante os anos 80 perpetró 5 atentados com explosivos, um deles falhou, 2 assaltos e alguns assassinatos direcionados, como o do subsecretário de Estado do Ministério das Relações Exteriores, o presidente da federação alemã da indústria aeroespacial, entre outros. Um total de 8 mortos e 34 feridos, além dos danos materiais. Passariam mais 10 anos até que o grupo fosse dissolvido em 20 de abril de 1998. Portanto, é importante ressaltar que o tempo decorrido entre o dia da morte dos fundadores da RAF e o ano em que o artista produziu as pinturas não está temporariamente desvinculado do contexto político na Alemanha, o assunto ainda continua vigente. Assim, as ações terroristas que tinham sido perpetradas e as que estavam se executando tornam o foco dessas pinturas mais complexo. Daí a metáfora de Storr, do tremor de terra, porque realmente o chão do público alemão estava se sacudindo. Não se sabia ao certo se este era um gesto de agressão, uma homenagem ou que tipo de crítica estava em jogo.⁴³

42 O outono alemão foi considerado o período mais crítico no qual a segunda geração de militantes da RAF exigiu a liberação da banda, pressionando o Estado com vários ataques terroristas, como o sequestro de um avião comercial e o assassinato de Hanns Martin Schleyer, entre outras ações.

43 Quando a série 18 de outubro de 1977 foi recebida pelo Museum für Moderne Kunst em Frankfurt, a resposta de certas entidades contra esta exposição não demorou muito, já que Frankfurt havia sofrido os ataques do bando em várias ocasiões: “De fato, após a chegada de *October*, o Banco Dresden cancelou um projeto de colaboração com o Museu com o argumento de que a exposição dos quadros ofendia a memória de Jürgen Ponto, um administrativo do banco assassinado por membros da RAF” In: Agustín Ricardo Diez, “La imagen apropiada” Cuadernos de Música, Bogotá, (2014), p. 73.

A repetição da imagem na série *October 18, 1977*

Há duas pinturas da série *October* denominadas *Erschossener (Homem baleado)* 1 e 2 (fig. 25 a e b), nas quais vemos o corpo de um homem deitado de costas, um de seus braços estendido no chão e sua mão fechada e a outra apoiada em seu tronco. Sua boca e seus olhos parecem estar semiabertos. O homem estava usando calças pretas e a cor de sua camisa se mistura com o chão. A poça de sangue na parte de trás de sua cabeça apenas cria uma sombra mais profunda, os detalhes são elusivos. Este é o corpo de Andreas Baa-

der, que deu um tiro na parte de trás de seu pescoço. As duas pinturas têm exatamente o mesmo formato, 100,5 x 140,5 cm. Somente as pequenas variações no enquadramento, o embasamento e a gama de tons cinzas fazem a diferença. O mesmo acontece com o retrato da morte de Meinhof, os quadros chamados *Tote (morta)* 1, 2 e 3, além das variações acima mencionadas, o tamanho dos quadros é também alterado (fig. 26).



Figura 25 a e b. Gerhard Richter. *Erschossener (home baleado)* 1 e 2. Óleo sobre tela, 100,5 x 140,5 cm. (1988). Museu de Arte Moderna. New York. In: (STORR, 2000)



Figura 26. Gerhard Richter. *Tote (Muerta)* 1, 2 e 3. Óleo sobre tela (62 x 67 cm.) (62 x 62cm) e (35 x 40 cm.) c/u. (1988). Museu de Arte Moderna. New York. In: (STORR, 2000)

Uma das características da imagem fotográfica é a capacidade de produzir um número indeterminado de cópias a partir de uma matriz, algo intrínseco a esta linguagem. A pintura, por outro lado, produz peças únicas, de modo que quando são feitas cópias, emerge um discurso diferente daquele da multiplicidade da imagem. A cópia é realizada como parte do processo de aprendizagem de um pintor, também com a intenção de falsificação e engano para ganho financeiro, e finalmente, é uma estratégia de produção artística conhecida como apropriação, que geralmente (nem sempre) propõe uma reflexão crítica sobre a autoria ou originalidade da obra de arte.

A imagem repetida, no caso da obra de Richter, aponta diretamente para a natureza múltipla da fotografia, que nos convida sem dúvida a pensar naquelas imagens que circularam em diferentes mídias, revistas, jornais, transmissões televisivas entre outros, repetindo-se uma e outra vez em tamanhos diferentes. Mas um olhar detalhado sobre a série *October* nos lembra que a imagem fotográfica se tornou matéria, em manchas acinzentadas com contrastes agudos e embaçados que submergem a realidade em uma melancolia incontrolável, da qual somente a imagem poética é capaz, em um formato que lembra a pintura histórica, o romantismo e os temas trágicos.

A repetição acentua a morte e prolonga um sentimento de aflição.⁴⁴ Mesmo que estes trabalhos pareçam evidenciar a multiplicidade da fotografia, um ato mecânico que viraliza a imagem e a torna disponível a muitos observadores em diferentes lugares, existem outros aspectos que não podem ser ignorados, já que nos referimos a uma série de pinturas, que são feitas à mão e que, pela disposição do artista, não devem ser separadas, portanto, ao serem colocadas uma após a outra

44 Nota-se que esta estratégia de repetição é feita com dois dos integrantes do bando mortos e enquanto as duas pinturas chamadas *Arresto 1* e *2* que são muito semelhantes são feitas a partir de dois arquivos diferentes.

no espaço expositivo, é possível apreciar que as pequenas variações nas pinturas repetidas, acabam fazendo uma grande diferença. A repetição, portanto, adquire outras nuances. Se voltarmos à ideia de copiar a pintura como estratégia de aprendizagem, o trabalho poderá insistir na necessidade de memorizar os fatos para não esquecer e aprender com eles. Podemos, portanto, deduzir que não se trata de reviver uma memória histórica exata e duradoura, mas uma memória perecível e instável.

Talvez por causa disso, a intenção de evadir a certeza fotográfica, onde mesmo a mudança de escala, modificada em todos os arquivos, deixamos diante da representação de corpos e cadáveres em escala humana, esta dimensão nos convida a pensar em suas histórias de vida e não apenas em sua condição de terroristas rebeldes. A partir do momento em que os detalhes se desvanecem na atmosfera cinzenta através do gesto pictórico, a fotografia perde sua capacidade de representar e evidenciar um evento⁴⁵, como os arquivos da polícia vinham fazendo. Por outro lado, o título do trabalho parece reduzir todos os eventos a um único momento, o dia da morte dos três membros (apesar do suicídio de Meinhof ter ocorrido um ano antes) ou das datas em que ocorreram os arrestos e o funeral serem diferentes. Esta descontextualização é parte de um denso nevoeiro que confunde e sobrepõe as narrativas, tornando este evento um fato histórico impreciso.

45 Algo semelhante a quanto a pintura foi liberada do papel de representação ao surgir a fotografia.



Da apropriação como exploração plástica à denúncia política no trabalho de Beatriz González

Para a artista colombiana Beatriz González, cujo trabalho se baseia na apropriação de diferentes imagens –como obras de grandes mestres, fotografias de jornais, impressões populares e religiosas– o processo de repetição como estratégia passou de uma exploração plástica para uma convicção política, já que num contexto tão agredido pela violência como o território colombiano, a memória e a comemoração são fundamentais para a reconstrução social. Para analisar esta transformação, vou me referir a dois momentos de sua carreira: seu início por volta de 1965 com a obra *Los suicidas del Sisga*⁴⁶ e duas de suas recentes produções enquadradas entre 2006 e 2009, *os cargueiros* da obra *Vistahermosa* e *Auras Anónimas*, que estão estreitamente relacionadas.

Antes de abordar a análise destes trabalhos, é importante salientar que a metodologia de González, em relação à apropriação de imagens, foi incorporada desde sua formação acadêmica, quando descobriu que para pintar precisava partir de uma imagem criada, recorrendo em primeira instância aos trabalhos dos grandes mestres, não para prestar homenagem, mas para fazer variações sobre o que já estava representado. Estes dois aspectos, pintar a partir de referências visuais e as alterações do original, tais como mudanças de cor e a criação de novas composições de diferentes fontes visuais, têm estado presentes ao longo de sua produção artística.

⁴⁶ O Sisga é uma represa construída em 1951 no curso do rio que leva o mesmo nome. Está localizada no departamento de Cundinamarca, Colômbia.

No início de sua carreira, a artista concentrou suas preocupações na busca de uma linguagem própria, e suas diferentes abordagens estéticas foram consolidadas com a série de pinturas *Los suicidas del Sisga*, (1965) (fig. 27), baseada em uma fotografia publicada em um artigo no jornal *El Tiempo* do 29 de junho de 1965 (fig. 28). A artista lembra que esta imagem, que era de má qualidade devido ao processo de impressão, continha apenas detalhes suficientes para ser legível, e foi esta simplificação que realmente a interessou, independentemente da crônica que acompanhou a fotografia –algo que é paradoxal– já que seu interesse pelas narrativas populares e suas imagens se tornariam cada vez mais marcadas⁴⁷. Nesta série de pinturas, portanto, a apropriação da fotografia em diferentes cores e tamanhos se concentrou em aspectos formais.

A artista tinha percebido com aquela fotografia em particular, com sua aparência uniforme, sem escalas de cinza, que ela podia explorar a ausência de detalhes usando cores planas e fazendo traços fortes e definidos. A apropriação e a repetição estava, portanto, associada a uma exploração estética. Estes aspectos a enquadram dentro da abordagem da *Pop Art*⁴⁸.

47 Reflexão a partir da entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist em 6 de agosto de 2010. In: Hans Ulrich, *Entrevista*, MAMM Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, (2015).

48 Embora seja possível classificar seu trabalho como parte deste movimento artístico, deve-se ressaltar que em várias ocasiões a artista afirmou que não foi influenciada por este movimento, mas que seu trabalho foi produzido simultaneamente com o movimento pop. Agora, a relação que a crítica de arte encontrou entre sua pintura e a arte pop se baseia na reflexão proposta por González sobre o consumo de imagens, sobre a forma como artistas e pessoas em geral conhecem as grandes obras de arte ocidental (pelo menos naquela época) através de impressões precárias em livros e revistas. Todos esses aspectos comuns no contexto dos chamados países do *terceiro mundo* são o que a levam a buscar uma linguagem própria que, acompanhada de um processo de observação aguda do cotidiano, lhe permitiu construir seu próprio caminho de forma autônoma.



Figura 27. Beatriz González. *Los suicidas del Sisga No 2* e *3* (1965). Óleo sobre tela 120 x 100 cm. e 100 x 85 cm. Respectivamente. ©Museo de Arte la Tertulia. In: (BANREPCULTURAL, 2020)

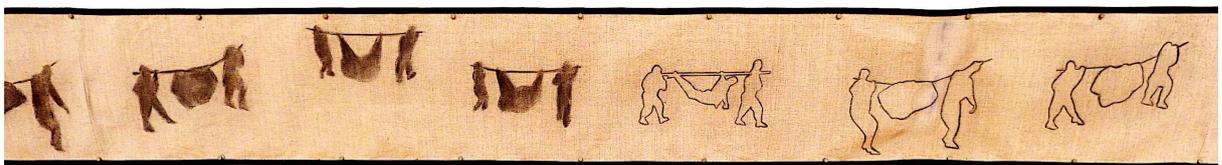
Figura 28. Beatriz González. Recorte de jornal, periódico *El tiempo* (1965). Propriedade da artista. In: (GUTIÉRREZ et al., 2020)

A situação política na Colômbia, marcada pela violência dos diferentes grupos armados como as guerrilhas das FARC, o M-19, o ELN, os paramilitares, os grupos ilegais e o próprio exército nacional, levou-a a entender que seu trabalho tinha a obrigação de denunciar a realidade do país. Daí sua afirmação: “Sempre que sinto mal-estar, eu faço correções éticas em meu trabalho”(ULRICH, 2015, p, 19). Isto deixa claro que as questões de estilo e aspectos formais ocuparam um lugar secundário, e para ela o mais importante é poder denunciar a crueldade da realidade nacional, a falta de compromisso e negligência por parte do Estado para defender seu povo, transformando-o assim em um governo criminoso e cúmplice de inúmeros crimes. Neste cenário devastador, González se pergunta sobre as novas profissões trazidas pela violência, como os caçadores de cadáveres, que são pessoas que sondam os rios levando consigo pedaços de pau na tentativa de recuperar os corpos de centenas de pessoas assassinadas e desaparecidas. Há também os coveiros, observadores e pregadores, todos eles associados a reportagens nas mídias.

Nesta identificação de novas realidades está a do cargueiro, uma profissão que existia muito antes e cuja finalidade era facilitar as viagens dentro do país, que tinha objetivos científicos e/ou econômicos que levaram à descoberta de um país maravilhoso, como menciona González. Mas os novos Cargueiros revelam o sofrimento de um país que é constantemente registrado pelas mídias (figs. 29 e 30). A artista afirma que uma das fotografias que serviu de referência para esta obra registra o momento em que soldados e camponeses carregam os corpos de um grupo de pessoas mortas pelos paramilitares. Essas mortes estavam relacionadas ao processo de erradicação manual de pés de coca no setor conhecido como *Vistahermosa*.⁴⁹

49 Informação extraída da visita guiada à exposição retrospectiva no Banco de la República. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>> Acesso em 26.ago.2022.

Duas obras importantes emergem destas imagens, uma com o mesmo nome do lugar onde ocorreram os massacres, *Vistahermosa* (2006), a qual representa oito formas de transportar um corpo envolto em tecido, plástico ou outros materiais (fig. 31). Nestas representações todos os detalhes foram suprimidos, permanecendo apenas as silhuetas, destinadas a serem repetidas uma e outra vez. O formato do trabalho sugere uma longa jornada que se estende por aproximadamente 9 metros, um desfile quase interminável de cargueiros. A tonalidade do suporte de tela e do carvão vegetal em que a peça é feita lhe confere um aspecto fúnebre e, ao mesmo tempo, lembra a coloração amarelada das páginas dos jornais.



Figuras 29. *Recorte de jornal*, periódico *El tiempo* (s.d.). Propriedade da artista. In: (“Beatriz Gonzalez, recorrido guiado”, 2020)

Figura 30. *Recorte de Jornal*, 6 de Julho de 2000, Jornal *El tiempo* (2000). Propriedade da artista. In: (“Beatriz Gonzalez, recorrido guiado”, (2020)

Figura 31. *Beatriz González*. Fragmento *Vistahermosa*. Carvão sobre tela 40 x 870 cm. (2006). MFAH Coleção privada Galeria Alonso Garcés, Bogotá. In: (“Beatriz Gonzalez, visita guiada”, 2020)

A segunda obra *Auras anónimas* (2007-09) (fig. 32), uma intervenção nos columbários⁵⁰ do cemitério central de Bogotá, os quais seriam demolidos para construir um parque⁵¹, e graças à intervenção da população e de artistas como Doris Salcedo e Beatriz González a destruição do patrimônio foi evitada, entretanto, neste momento (no ano 2003) dois dos seis edifícios já haviam sido destruídos e todos os corpos que ali descansavam haviam sido removidos.

A intervenção artística de González cobre com lâpidas o vazio das mais de 8.900 cavidades, nas quais foram impressas as silhuetas dos cargueiros. O peso emocional deste lugar dá um significado especial ao trabalho, já que durante o tempo em que estiveram em vigência, centenas de almas tiveram lá seu último ponto de encontro com seus seres queridos. Com este trabalho, o ritual reaparece de uma forma simbólica, só que nesta ocasião, para evocar as milhares de pessoas que desapareceram no país. A repetição insistente de González nesta etapa de sua produção artística é sobretudo um gesto político, uma preocupação pelo esquecimento e indiferença. Seu trabalho é um monumento em memória de todas as vítimas da violência na Colômbia e este reconhecimento é essencial para a reconstrução emocional e social do país. Sua presença, destinada a durar no tempo, opõe-se ao esquecimento, especialmente quando as imagens que acompanham os diferentes relatos são tiradas de uma fonte passageira, que rapidamente se desvanece no fundo:

A obra que eu propus é inspirada na natureza efêmera da mídia. Eles são testemunhas de primeira mão dos acontecimentos que o país viveu nos últimos cinquenta anos. O que é que faz com que seus importantes testemunhos não durem e não fiquem na memória? Talvez seja a falta de repetição, de insistência. Talvez seja o imediatismo da mídia que impede a criação de ícones. A obra de arte faz uma pausa, ela iconiza (GONZÁLEZ apud JIMÉNEZ GALVIS, 2015, p. 263).

⁵⁰ Construído entre 1947 e 1956, era conhecido como o cemitério dos pobres. Hoje é considerado patrimônio nacional.

⁵¹ Projeto da prefeitura municipal de Enrique Peñalosa que foi cancelado 10 anos depois, em 2003.



Figura 32. *Beatriz González. Fragmento Auras Anónimas. Intervenção columbários. Cemitério central Bogotá. 8.957 cavidades intervindas (2007-09). Fotografia da artista In: (TIEMPO, 2018)*

Beatriz González, de pintora provincial a pintora da corte

Em 1988 foi publicado o livro *Beatriz González: una pintora de provincia*, cujo título foi sugerido pela própria artista, que considera que sua obra está intimamente relacionada ao regional, ao que acontece nas periferias da sociedade e nos territórios mais remotos e, portanto, os mais afetados pela violência. Da mesma forma, em outro momento, a artista havia se chamado pintora da corte, inspirada por Goya e suas representações ambíguas da vida na corte, que, como ela mesma comenta: “não estava claro se este grande pintor estava exaltando o rei ou zombando dele” (“Beatriz Gonzalez, visita guiada”, 2020)⁵². Esta faceta da produção artística começou durante o governo do Presidente Julio Cesar Turbay (Colômbia 1916-2005), entre 1974 e 1982, e continuou até a presidência de Belisario Betancur (Colômbia 1923 - 2018).

Uma de suas primeiras tarefas neste posto autotribuído foi realizar um retrato da família do presidente Turbay quando descobriu a fotografia que o presidente havia encomendado a um conhecido fotógrafo colombiano no jornal *El Tiempo* (figs. 33 e 34). Este gesto chamou sua atenção, uma vez que o presidente iniciou seu governo com uma série de atos banais, como passeios e festividades com a classe dominante. Por esta razão, a artista decidiu acompanhar de perto todos os seus movimentos através dos recortes de jornal.

52 Informação extraída da visita guiada à exposição retrospectiva no Banco de la República. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>> Acesso em 26.ago.2022.



Figura 33. Carlos Caicedo. A família Turbay. Recorte, 7 de agosto de 1978 Jornal *El Tiempo* (1978). Arquivo de propriedade de Beatriz González. In: ("Beatriz Gonzalez, visita guiada", 2020)

Figura 34. Beatriz González. *Proyecto para el mural del congreso*. (*Projeto para o mural do congresso*) Pintura pastel sobre papel 210 x 375 cm. (1981). ©Biblioteca Gabriel Turbay, Bucaramanga. In: ("Beatriz Gonzalez, recorrido guiado", 2020)



Figura 35. Jantar oferecido ao Presidente Turbay. Recorte de jornal, periódico *El Tiempo* (s.d.). Arquivo de propriedade de Beatriz González. In: (BANREPCULTURAL, 2020)



Figura 36. Beatriz González. *Decoración de interiores*. (*Decoração de interiores*) Serigrafia sobre lino 250 x 700 cm. (1981). ©Banco de la República, Bogotá. In: (“Beatriz Gonzalez, visita guiada”, 2020)

Depois, ela fez uma enorme cortina impressa onde ele aparece celebrando, cantando e bebendo licor, provocando sentimentos de indignação nos cidadãos, por seu comportamento grotesco (figs. 35 e 36). Ela também colocou o rosto de Turbay em uma tela de televisão, depois que a mídia o retratou posando ao lado da primeira TV a cores que chegou ao país. (figs. 37 e 38). As notícias transmitidas dão grande relevância e referem-se a este evento como “uma das decisões políticas mais transcendentais das últimas décadas” (SEÑAL MEMORIA, 2017)⁵³.

⁵³ Programa televisivo nacional. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DvCNOqvuUE> > Acesso em: 28.ago.2022.



Figura 37. Primeira televisão colombiana a cores. Recorte de jornal, periódico *El Tiempo* (s.d.). Arquivo de propriedade de Beatriz González. In: (GUTIÉRREZ et al., 2020)



Figura 38. Beatriz González. *Televisor en color*. (*Televisão a cores*) Esmalte sobre o aparelho de televisão 45 x 64 x 40 cm. (1980). © Coleção Particular São Paulo, Brasil. In: (SIERRA et al., 2015)

Durante o governo de Turbay, o exército estava envolvido em assuntos políticos e é claro que havia uma estreita relação entre os militares e o presidente, uma proximidade que o artista tentou deixar evidente em obras como *Saludo Militar* (1980) ou *Los Papagayos* (1986-87), tentando assinalar que tal proximidade não é característica de um governo democrático (figs. 39 e 40).

No início de seu mandato, Turbay emitiu um decreto conhecido como o *estatuto de segurança*, que procurou frear a luta dos sindicatos no país e erradicar qualquer pensamento de esquerda. Este é um tipo de medida que já havia sido tomada pelas ditaduras na América Latina, dando às forças armadas a liberdade de agir contra qualquer coisa que estivesse contra o que foi estabelecido (MAJBUB AVENDAÑO, 2015)

Esta foi uma forma de legitimar a repressão do Estado e, ao contrário do que se pretendia, os movimentos de esquerda, em particular o grupo guerrilheiro M-19⁵⁴, se fortaleceram. Durante seu primeiro ano de mandato, o grupo rebelde deu um duro golpe ao ingressar nas instalações militares do Cantão Norte de Bogotá e roubar 5.000 armas de fogo ao Exército Nacional⁵⁵, o que desencadeou a perseguição política.

Em fevereiro de 1980, eles ocuparam a embaixada da República Dominicana⁵⁶, sequestrando 16 diplomatas que estavam reunidos para uma celebração. A ocupação durou 61 dias, durante os quais o governo e o M-19 se sentaram para conversar e, após 24 reuniões, conseguiram negociar as condições para a libertação dos reféns.

[...] o governo e os militares consideravam os intelectuais, artistas, estudantes e outros grupos como uma ameaça potencial para a estabilidade “democrática” do país. Escritores como Gabriel García Márquez e a escultora Feliza Bursztyn tiveram que deixar o país [esta última após ter sido levada a um quartel militar para ser interrogada](MALAGON-KURKA, 2010, p. 29)

54 Movimento 19 de Abril nascido em 1972.

55 A ocupação foi denominada Operação Baleia Azul pelo M-19.

56 A ocupação foi denominada Operação Liberdade e Democracia pelo M-19.

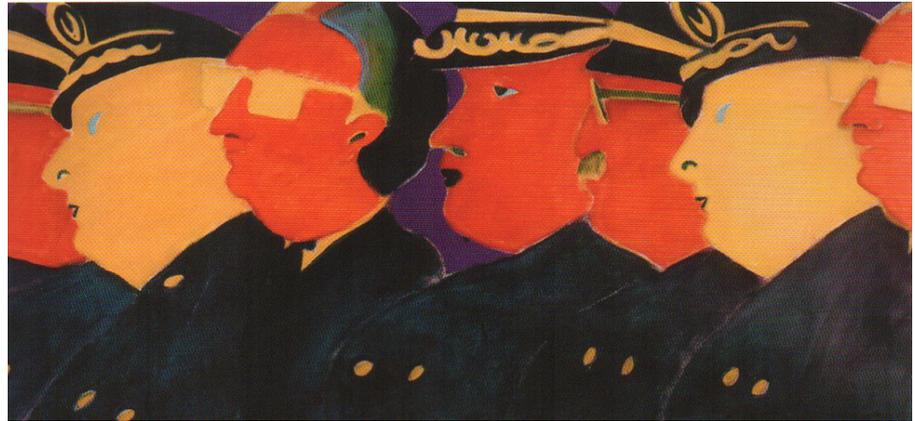


Figura 39. En la escuela de guerra. Recorte de jornal, periódico *El Tiempo* (s.d.). Archivo de propiedad de Beatriz González. In: (“Beatriz Gonzalez, visita guiada”, 2020)(GUTIÉRREZ et al., 2020)

A tonalidade da tristeza, das cores vivas às cores opacas

A crítica zombeteira e festiva no trabalho de Beatriz González foi se transformando gradualmente à medida que as ações militares foram se transbordando. No dia 6 de novembro de 1985, durante o mandato de Belisario Betancur, o M-19 penetrou violentamente o Palácio da Justiça, tomando 350 pessoas como reféns, incluindo magistrados, funcionários e visitantes. A reação do Estado foi brutal, desta vez eles não estavam dispostos a negociar como haviam feito em 1980, fechando qualquer possibilidade de diálogo e permitindo que o exército interviesse da forma mais violenta. “ Os militares, segundo as informações, bombardearam o prédio, matando tanto guerrilheiros como civis” (COTTER, 2015, p. 221). Os fortes ataques continuam por 27 horas, deixando 101 mortos, incluindo 11 magistrados. Até hoje, 6 pessoas que escaparam com vida e foram levadas para interrogatório ainda estão desaparecidas. Eles foram registrados pelas mídias conforme os militares os conduziam por um cordão de segurança até um dos prédios próximos à praça Bolívar, que serviu de base para o grupo de inteligência. Muitos foram transferidos para outras partes da cidade, como *os estábulos do Cantão Norte (Caballerizas del Cantón Norte*⁵⁷), no bairro *Usaquén*. Uma investigação posterior mostrou que muitas das pessoas que foram levadas vivas foram interrogadas, torturadas e mortas, alguns de seus corpos foram levados para dentro do palácio e outras desapareceram⁵⁸.

⁵⁷ O cantão norte é uma importante sede militar localizada em Bogotá. Em 1933, foi a sede da escola de cavalaria. Os estábulos ainda são conservados.

⁵⁸ Recentemente, em uma exposição no museu do *Banco da República* da Colômbia, a equipe de investigação da Arquitetura Forense provou mais uma vez que estes civis deixaram de fato o Palácio com vida e recriaram os eventos. In: <<https://forensic-architecture.org/investigation/enforced-disappearance-at-the-palacio-de-justicia>> Acesso em:

A reação de Gonzáles não tardou em chegar. O povo colombiano estava sendo atacado pelo próprio Estado, de modo que a artista realizou uma série de cinco obras similares com o mesmo nome, utilizando técnicas diferentes e algumas variações. O título é irônico: *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1987) e está relacionado a um comentário que o presidente recebe de um de seus ministros (“Señor presidente, Curaduría digital”, [s.d.]⁵⁹). Nesta série pode-se ver como a paleta característica da artista sofre uma variação, uma das cinco pinturas se torna subitamente opaca e cinzenta (fig.41). Na composição geral destas obras há uma mesa, sobre a qual há um corpo carbonizado que é ignorado por todos os presentes. O Presidente Betancur está posicionado na parte central e está cercado por alguns de seus ministros. No rosto do presidente parece irromper em um pequeno sorriso. A partir desse momento, a artista percebe que sua crítica não pode mais ser festiva ou burlesca, já que compreende que a potência de sua obra está em justamente na possibilidade de denunciar os crimes do Estado contra seu povo.

25.ago.2022.

⁵⁹ Informações extraídas da declaração de áudio da artista. Disponível em : < <https://museodememoria.gov.co/bga/presidente.html> > Acesso em: 20.ago.2022.



Figura 41. Beatriz González. *Señor presidente que honra estar con usted en este momento histórico. (Senhor Presidente, que honra estar com você neste momento histórico)*. Pintura, pastel e carvão sobre papel 150 x 150 cm. (1986). Arquivo pessoal da artista. In: (“Señor presidente, Curaduría digital”, [s.d.]

Da fotografia como modelo à fotografia como referência visual

No plano formal, é interessante notar que nas obras *Señor Presidente*, a estratégia de composição é diferente porque a artista une várias imagens de diferentes fontes na mesma composição, como ela já tinha feito no início de sua carreira. Por exemplo, o fundo desta obra é pintado a partir do registro fotográfico de um mural no município de San Gil. Se continuarmos a analisar trabalhos posteriores, além de continuar com esta estratégia de trabalho, outras decisões são acrescentadas, como o fato de dissociar os arquivos das narrativas que os acompanham.

Gradualmente, a fotografia de jornal deixa de ser tomada como um modelo exato e torna-se o ponto de partida para a exploração pictórica autônoma. Poder-se-ia dizer que estes arquivos que servem de evidência em um evento histórico eventualmente se desgastam. Isto pode ser visto nas obras *Máteme a mí que yo ya viví* (1997) (fig. 42), uma série de pinturas repetidas, com variações cada vez mais acentuadas de uma para outra, inspiradas em um artigo de jornal que carece de imagens. Relata a notícia que duas meninas foram assassinadas depois de destruir a casa onde moravam com sua avó paralisada. A senhora foi encontrada gritando “matem-me, já vivi o suficiente” (MALAGON-KURKA, 2010, p. 77).

Ao analisar os recortes de jornal publicados pela artista, é possível relacionar um deles como referência visual ou ponto de partida utilizado para este trabalho em questão (fig.43). Sendo assim, vemos como as histórias de violência se misturam e se entrelaçam como se a dor de um pudesse ser também a dor de outros, mas ao mesmo tempo há a necessidade de poder oferecer um corpo ao luto, de humanizar a tragédia, de representar o choro de uns poucos como se fosse o lamento de uma nação inteira. Ou pelo menos para González, esta é uma possibilidade representada em seu autorretrato, no qual seu corpo nu e indefeso cobre o rosto enquanto ela chora.

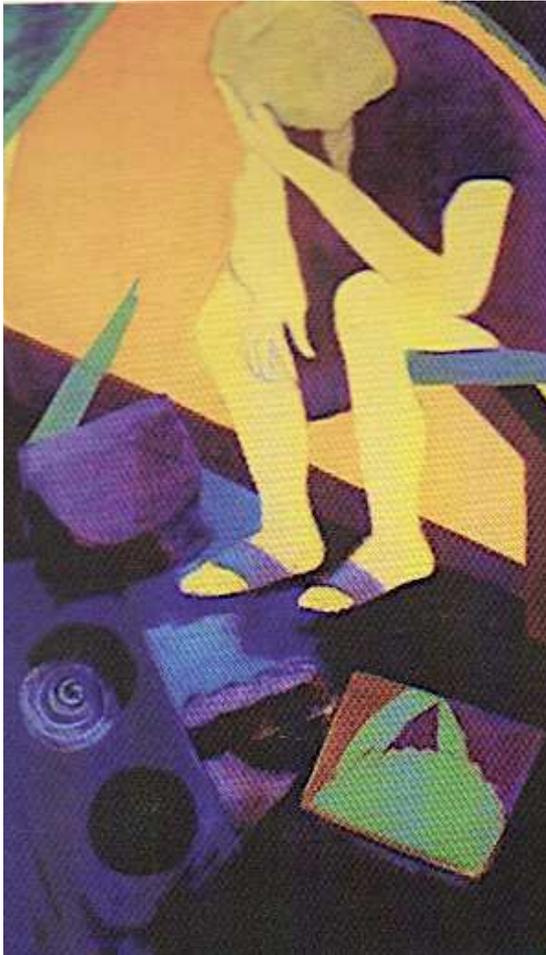


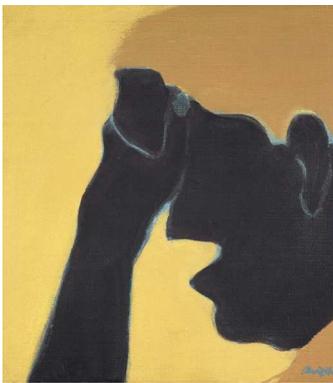
Figura 42. Beatriz González. *Máteme a mí que yo ya viví 2*. Óleo sobre tela. 160 x 190 cm. (1997). Arquivo pessoal da artista In: (MALAGON-KURKA, 2010)



Figura 43. Recorte de jornal. Jornal *La Nación*. (s.d.). Arquivo de propriedade da artista. In: ("Las delicias

Tanto no trabalho *Máteme a mí* como seu autorretrato fazem parte da série *Las Delicias*. (1996 – 1997). Esta obra é composta de 35 retratos de mulheres chorando (figs. 44, 45 e 46), e foi feita depois que as FARC atacaram uma das bases militares localizadas no município de Putumayo, na área conhecida como *Las Delicias*, na noite de 30 de agosto de 1996. O combate durou 17 horas e 27 soldados (na maioria homens jovens) foram mortos, mais 16 foram feridos e 60 foram sequestrados. A dor e a indignação mobilizaram o país. “É a primeira vez na Colômbia que mulheres (mães) saem à Praça Bolívar para chorar por seus filhos” (“Beatriz Gonzalez, visita guiada”, 2020)⁶⁰.

O fato de que nesta série, feita a partir de um evento específico, a obra *Máteme a mí*, e seu autorretrato, estejam incluídos, revela o interesse da artista em retratar a dor acima de tudo, e por este motivo que as fontes visuais vêm de outras histórias (figs. 47, 48, 49), de outros contextos, de outras vítimas, de sua dor, de seu próprio corpo. É como se o volume incontável de imagens de arquivo não fosse suficiente para contabilizar todas as lágrimas derramadas.



Da direita para a esquerda, primeira linha: Figura 44 e 45. Beatriz González. *Las delicias No 1 e 3*. Óleo sobre tela, 24 x 24 cm. (1996). Arquivo de Beatriz González. In: (MUSEO DE MEMORIA, [s.d.]) Figura 36. Beatriz González. *Las delicias No 14*. Óleo sobre tela, 24 x 24 cm. (1997). Arquivo de Beatriz González. In: (MUSEO DE MEMORIA, [s.d.])

Da direita para a esquerda, segunda linha: Figura 47. Recorte María del Carmen Camacho. Jornal *El Tiempo* (s.d.). Arquivo de Beatriz González. In: ("Beatriz Gonzalez, visita guiada", 2020) Figura 48. Recorte *Adiós a los Quinn*. Jornal *El Tiempo* (s.d.). Arquivo de Beatriz González. In: (MUSEO DE MEMORIA, [s.d.]) Figura 49. Detalhe do recorte de 24 de janeiro de 1997. Jornal *El tiempo* (1997). Arquivo de Beatriz González. In: (MUSEO DE MEMORIA, [s.d.])

Saturação e transbordamento de imagens

Ana María Guash assinala que: “o trabalho do arquivo é, ao mesmo tempo, o que destrói o arquivo” (2011, p. 60) e o diz em referência ao esquecimento e à inscrição da informação na memória, que seleciona o que vai apagar e o que vai armazenar. No caso do arquivo de González, pode-se dizer que ele chega a um ponto em que se transborda uma lógica ordenada, não apaga nada, cria duplicados, repete e justapõe realidades. Mas o que acontece com os milhares e milhares de imagens que registram a violência em diferentes partes do mundo? Alguns afirmam que estamos imersos num excesso de saturação de imagens, que nos cegaram e anestesiaram, de modo que não podemos mais perceber a realidade como ela é.

Poderia isto ser verdade, ou é uma afirmação que é feita a partir das imagens que são carregadas diariamente nas redes sociais, a maioria das quais são supérfluas e não têm necessariamente um impacto político, como as geradas em conflitos armados? Se levarmos em conta a instalação de Erik Kessels (1966), *24 Hrs in Photos* (2011), percebemos que o mundo midiático nos leva a navegar em uma torrente imparável de imagens na Internet.

Nesta instalação, o artista dispersa pelo espaço arquitetônico 350.000 fotografias baixadas do *Flickr*, que foram carregadas pelos usuários ao longo de um dia. Todas estas imagens foram impressas em tamanho de cartão postal (fig.50)

Considero importante neste caso diferenciar o caráter destas imagens, cheias de experiências pessoais de milhares de usuários, de todas aque-

las que testemunharam a crueldade da guerra, da fome e da miséria humana, pois as primeiras circulam livre e despreparadas, em uma harmonia lógica de vida midiática, enquanto as outras estão sendo censuradas. Portanto, toda vez que a sociedade e os artistas erguem monumentos para comemorar as vítimas da violência, é um ato de resistência às soberanias e aos governos que as tornaram possíveis. A este respeito, o filósofo Rancière (França, 1940) nos adverte: “Não é verdade que aqueles que dominam o mundo nos enganam ou nos cegam ao nos mostrar demasiadas imagens. Seu poder é exercido, antes de tudo, descartando-os” (2017, p. 77).

A obra *El lamento de las imágenes* (2002) de Alfredo Jaar se refere precisamente a este poder de manipulação, por isso este trabalho mostra uma tela que emite uma luz intensa sobre a qual não há imagem para ser vista. Ao invés de exibir imagens, a obra traz três textos, encomendados ao poeta e crítico David Levi Strauss (Kansas, 1953), nos quais ele apresenta três acontecimentos pontuais posteriores a 1989. Um deles é sobre a libertação do líder revolucionário sul-africano Nelson Mandela (1918 - 2013); o segundo sobre a guerra no Afeganistão após os ataques do 11 de setembro e o terceiro sobre um arquivo de 17 milhões de fotografias analógicas adquiridas por Bill Gates.

Cada fragmento da história começa com um lugar e uma data. No caso de Mandela é narrado o dia de sua libertação após 27 anos de prisão, e em seguida a razão pela qual ele foi levado prisioneiro e mais adiante concentra-se no exato momento em que ele recupera sua liberdade.



Figura 50. Erik Kessels. *24 Hrs in Photos* (2011). Registro da instalação. Propriedade do artista. In: (KESSELS, [s.d.])

Aqui estão alguns trechos:

Cidade do Cabo, África do Sul, 11 de fevereiro de 1990 [...] As imagens de sua liberação, transmitidas ao vivo ao redor do mundo, mostram a um homem entrechando os olhos diante à luz como se estivesse cego [...] No final de cada dia, os homens negros se tornaram brancos com cal. Enquanto trabalhavam, a cal refletia o brilho do sol, cegando os prisioneiros. Seus insistentes pedidos de óculos escuros para proteger seus olhos foram negados. Não há fotografias mostrando Nelson Mandela chorando no dia em que foi libertado da prisão. Diz-se que a luz de cal cegante lhe havia tirado a capacidade de chorar (CHAKRAVORTY, 2021, p. 106).

O segundo texto fala da privatização da memória histórica visual de toda a humanidade, não apenas dos registros das diferentes guerras e conflitos, mas de todos os eventos em geral, sociais, culturais, políticos, religiosos etc. Todos estes arquivos foram comprados por Bill Gates, que atualmente possui uma coleção de 65 milhões de fotografias analógicas. O trabalho de Jaar refere-se principalmente a 17 milhões, uma quantidade que só a coleção de Otto Bettmann possui, a qual foi adquirida em 1995 e que é considerada uma das mais importantes do mundo. Gates também

adquiriu os arquivos da *UPI* (*United Press International*), do *Chicago Tribune*, do *Daily News* de New York e da agência Sygma. No ano 2001, todos estes arquivos foram armazenados em uma antiga mina de pedra calcária na Pensilvânia, convertida em uma câmara de preservação com 30 quilômetros de túneis disponíveis e um grande número de salas blindadas a 70 metros de profundidade (GONZÁLEZ, 2001). Esta estratégia de preservação gerou grande controvérsia, pois a memória da humanidade foi congelada no fundo da terra e corre o risco de cair no esquecimento. Fragmento do trabalho de Jaar:

Pensilvânia, 15 de abril de 2001 [...] os arquivos Bettmann e United Press International [UPI], que compreendem cerca de 17 milhões de imagens, foram adquiridos em 1995 pelo presidente da Microsoft Bill Gates [...] 225.000 imagens foram escaneadas, ou seja, menos de 2% delas. A esse ritmo, seriam necessários 453 anos para digitalizar todo o arquivo [...] Gates também possui duas outras agências fotográficas e conseguiu os direitos de reprodução digital de obras em muitos museus de arte ao redor do mundo. Gates possui atualmente os direitos de exibir [ou enterrar] cerca de 65 milhões de imagens. (CHAKRAVORTY, 2021, p. 106)

O terceiro texto se refere aos ataques realizados pelos Estados Unidos no Afeganistão após o 11 de setembro. O artista deixa evidente que antes dos bombardeios, o governo americano comprou os direitos de todas as imagens de satélite disponíveis em todo o perímetro e esclarece que a unidade do Departamento de Defesa juntamente com a *Space Imaging Inc* (uma empresa privada) estava encarregada de comprar todo o registro visual. Desta forma, eles controlavam as imagens em relatórios e reportagens das mídias no mundo inteiro (CHAKRAVORTY, 2021). Resta saber o verdadeiro nível de impacto desses ataques e se há testemunhas para compartilhar o relato, ou se os depoimentos de jornalistas e historiadores foram suficientes para recriar o cenário de devastação.

O lamento das imagens é capaz de nos mostrar um cenário de ausência tão vasto que torna necessário repensar a controvérsia levantada pela produção e divulgação de fotografias de eventos violentos por alguns autores, que tem insistido em questionar a ética do observador que assiste de longe. Isto é inevitável em nosso mundo midiático. Este é um discurso que aponta a forma como a imagem se desliga dos lugares de guerra, deixando o horror da batalha longe, pois são observados da placidez e do conforto de casas e escritórios, sem o barulho ensurdecido de bombardeios ou os gritos de dor. Isto é o que nos foi dito! E reafirmam dizendo que nos anestesiemos perante o sofrimento dos outros, porque o excesso de olhar parece ter enfraquecido o real. “Quanto mais vemos, [...] menos podemos responder afetivamente ao que nos é mostrado” (POLLOCK, 2017, p. 108).

Esta crítica atinge níveis perturbadores de julgamento. Em que momento foi declarado que não temos mais a faculdade de julgar, ou que perdemos a capacidade de discernir diante da torrente imparável de imagens de sofrimento?

Um cenário no qual é fácil equiparar as subjetividades de todos sob o mesmo critério de pobreza moral.

Há demasiadas imagens, diz um rumor, e é por isso que julgamos mal. Esta crítica adota, é verdade, duas formas aparentemente contraditórias. Às vezes acusa as imagens de nos sufocar com seu poder sensível, outras vezes as reprova por nos anestesiarem com seu desfile indiferente (RANCIÈRE, 2017, p. 69).

Quando Susan Sontag escreveu *O Diante da dor dos outros*, reconheceu que há 30 anos ela mesma posicionou o debate de que havia um problema com o excesso de imagens e o enfraquecimento do real em seu livro *Sobre a Fotografia*⁶¹, que tem servido como um ponto de referência para muitos outros pensadores que mergulham nessa direção. Mas Sontag voltou à sua própria abordagem com um olhar mais aguçado e fez considerações chave que ajudam a encaminhar esta questão para outros lugares:

Qual é a prova de que o impacto das fotografias é atenuado, de que nossa cultura de espectadores neutraliza a força moral das fotografias de atrocidades? [...] O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos virar a página, mudar de canal, não desafia o valor ético de um assalto de imagens (SONTAG, 2011, p. 90–99).

O campo da arte parece se posicionar como um cenário de reflexão ante as imagens polêmicas e também permite a reorientação de discursos fortemente enraizados, como na obra *El lamento de las imágenes*, onde o Jaar revela seu compromisso com o público no momento de mostrar uma imagem ou escondê-la, tentando contextualizar adequadamente o espectador para que, desta forma,

⁶¹ No capítulo 1, Susan Sontag afirma: “Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais – e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiaram. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos– [...] Mas, após uma repetida exposição a imagens, o evento também se torna menos real” In: Susan Sontag, *Sobre fotografia*, Companhia Das Letras, São Paulo, (2018), p.30.

ele possa realmente ver o que está nela e por trás dela. Entre suas obras há uma que me intriga particularmente: *The Sound of Silence* (2006), na qual o artista revisita a foto icônica da fome africana tirada por Kevin Carter, publicada no *The New York Times* em 1993 e pela qual o fotógrafo recebeu o Prêmio Pulitzer de fotografia. Nela, uma menina em avançado estado de desnutrição fica indefesa no meio da paisagem, onde um abutre pode ser visto a poucos metros de distância.

A fotografia de Carter, que se tornou a voz da fome não apenas na África, mas globalmente, é uma imagem poderosa que de certa forma tornou visíveis os abusos de um governo totalitário que levou seu povo à guerra civil, deslocando a população, transformando terras agrícolas em campos de batalha. Mas há também responsabilidades históricas em relação ao continente africano devido à voracidade do mundo ocidental que remonta a séculos e ainda tem repercussões no presente. Esta realidade se tornou invisível pela indignação do público, que apontou o fotógrafo como imoral e condenou o fato de ele ter escolhido tirar uma foto ao invés de ajudar. Para muitos leitores, ela foi devorada pelo abutre. Os próximos a serem culpados: a mídia, as imagens e os consumidores anestesiados, ou seja, o resto da humanidade. Um cenário apocalíptico no qual ninguém tem direito à indignação moral, pois todos foram considerados culpados no momento em que olharam para uma imagem como esta, diante da qual, e com boa razão, devemos desviar o olhar, apenas para sermos apontados como indolentes e cúmplices dos fatos. Ou pelo menos é isso o que a teórica e analista Griselda Pollock, especialista em artes visuais, deduz a respeito do trabalho *The Sound of Silence*:

A obra de Jaar não pretende nos eximir de nossa cumplicidade através de uma confortável indignação moral frente à escolha profissional de Carter. O que ele faz, eu acho, é mais sutil e perturbador. Nós, visitantes de sua instalação, somos os leitores dos jornais. Somos cúmplices, por nosso consumo de imagens; nosso consumo as faz acontecer [...] (2017, p. 107, 108).

Nesta obra em particular o artista dedica um espaço de 256 metros cúbicos à construção de uma estrutura retangular, que evoca o espaço interior de um pequeno teatro, mas também parece se referir a um bunker, como o próprio artista menciona, possivelmente porque é completamente coberto com chapa metálica. Este é um palco protegido do mundo exterior, exceto em um lado onde um painel de luz branca cobre toda a superfície (fig. 51).

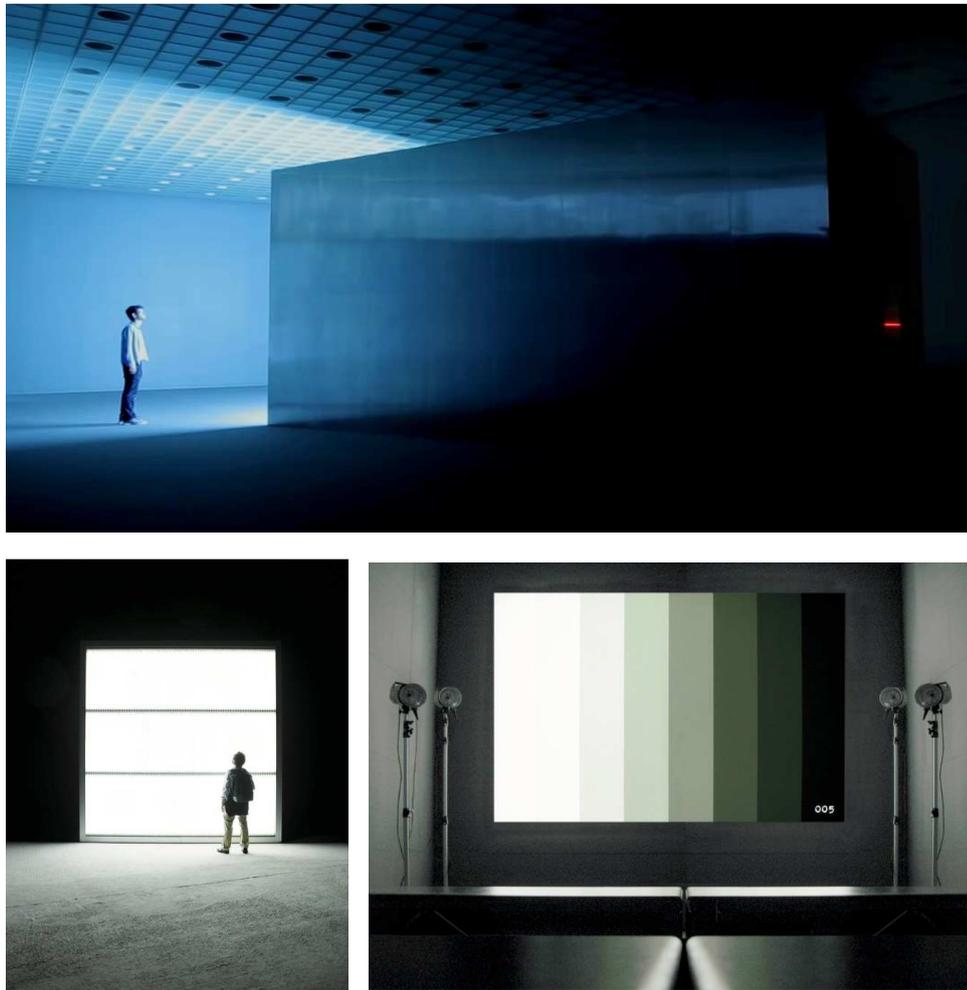


Figura 51. Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*. Detalhes do exterior e interior da instalação. 250 metros cúbicos de estrutura de alumínio e luminárias fluorescentes, 4 cabeças de flash (1995). ©Galery Lelong & Co., Ney York, Philadelphia, ©Museum of Art, Museum of contemporary Art, Chicago. In: ("Focus on", 2013) (CHAKRAVORTY, 2021)

Para ter acesso a esta instalação, os espectadores devem esperar até que a porta do recinto se ilumine com uma linha verde vertical. Ao entrar, a luz se apaga e outra linha vermelha aparece horizontalmente. As duas linhas formam uma cruz na entrada. A luz vermelha permanece acesa por 8 minutos, durante os quais uma história é contada sobre a imagem. O público, portanto, lerá de forma ordenada uma série de textos que falam sobre a vida de Carter, a forma como ele se envolveu no fotojornalismo e como seu trabalho conseguiu registrar a brutalidade do *apartheid*⁶². Seus olhos e suas lentes testemunharam muitos assassinatos, situações críticas que colocaram sua vida em risco. Em seguida, ele narra o momento em que tira a foto de uma menina no Sudão:

Kevin
Em 1 de março de 1993, Kevin Carter viajou para o norte do Sudão.
Seu objetivo era documentar o movimento rebelde
O Sudão é um dos países mais empobrecidos do mundo.
O Sudão está sofrendo de uma fome devastadora.
80% da população é dependente da ajuda alimentícia.
Kevin Carter voou para a aldeia de Ayod,
o epicentro da fome.
Assim que seu avião aterrissou, ele começou a
fotografar as vítimas da fome.
Ele testemunhou massas de pessoas morrendo de fome.
Ele tirou dezenas de fotografias
Exausto, ele foi para as profundezas da selva.
Ele ouviu um murmúrio suave
Viu uma garotinha tentando chegar a um centro de alimentação.
Agachou-se para fotografá-la
Mas um abutre pousou à vista.
Teve o cuidado de não perturbar o pássaro
Posicionou-se para obter a melhor ima-

62 Sistema racial implementado pela população branca minoritária na África, limitando os direitos dos negros em todos os aspectos da vida social. Impediu-os de ocupar cargos políticos, implementou regras de segregação e impediu o crescimento cultural e econômico da população não-branca. É um modelo que sobrevive ao colonialismo e que logra ser eliminado em 1992.

gem possível.
Ele esperou 20 minutos
Esperou que o abutre abrisse suas asas.
Mas não o fez.
Tirou suas fotografias
E expulsou o pássaro.
Ele observava como a menina retomou sua luta
Sentou-se debaixo de uma árvore e acendeu um cigarro
Falou com Deus
E chorou
Kevin (“Focus on”, 2013)⁶³

Os textos continuam e à medida que avançam e o nome de Kevin Carter é mencionado repetidamente como se o estivessem chamando. Trata-se de uma narrativa cronológica, portanto, após fornecer os detalhes do momento em que a foto foi tirada, são dadas uma série de informações: sobre circulação de sua fotografia, o Prêmio Pulitzer que ganhou um ano depois e as críticas negativas que recebeu e sua morte.

Nesse momento, o cenário, que permanece na escuridão total, iluminado apenas pelos textos que aparecem e desaparecem na tela de grande tamanho, descarrega uma poderosa luz branca de várias cabeças de flash, cegando aos espectadores que tentam ver por alguns momentos a imagem da menina desvanecendo-se no fundo negro. Mas antes que ela desapareça, o seguinte texto é sobreposto à foto: “Conectou uma mangueira verde ao tubo de escape de sua van vermelha”, e quando a tela está completamente escura, continua: “E se gaseou até a morte”⁶⁴. A narrativa termina com a nota de suicídio, com a informação sobre os direitos da imagem que pertencem a sua filha e informa que nada se sabe sobre a menina.

Como mencionado acima, este é um espaço cuidadosamente construído, um lugar para contar uma história enquanto se está protegido

63 Informação extraída do vídeo Alfredo Jaar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EjvRtNPVzgs>>. Acesso em: 5 jul. 2022

64 Ibid.

do mundo exterior. Como nos bunkers, tal isolamento sugere a possibilidade de se afastar do constante bombardeio de outras imagens, outras fontes de informação para focalizar uma determinada história e assim (somente após ser informado) olhar uma imagem:

Cada imagem contém uma concepção do mundo, então o que proponho em 8 minutos [...] é contar uma história que é um modelo de pensamento sobre uma imagem, de modo que possamos sair desta estrutura e começar a ver o mundo e quando estivermos confrontados com outras imagens poderemos aplicar o mesmo modelo para entender [...] (“Alfredo Jaar sobre ‘The Sound of Silence’”, 2014)⁶⁵

Considero que a arte abre possibilidades de diálogo com as imagens a partir de uma linguagem poética que pode nos mostrar pontos de vista diferentes e, claro, muitas vezes nos ensina a ver de maneira distinta, mas será possível aplicar o mesmo método com todas as imagens, para ver e entender? A possibilidade de sugerir que ao sair da estrutura o espectador terá as ferramentas para enfrentar o mundo é algo complexo, como se dentro do recinto nos fosse dado o escudo da Medusa através do qual olhar sem terminar petrificado diante da crueldade do mundo e das ações humanas registradas pela câmera.

Outro aspecto que considero problemático é a forma como a narrativa leva o espectador a concluir que Carter comete suicídio por causa dessa imagem, especialmente no momento em que vemos o corpo indefeso da menina junto ao texto que descreve a forma como o fotógrafo escolhe morrer.

Por outro lado, há a informação de que os direitos sobre a imagem pertencem a sua filha, o que nos leva a pensar na rentabilidade a seu

favor, ao mesmo tempo em que se anuncia que nada se sabe sobre a menina. Sugerindo que a filha de Carter se beneficia da fotografia enquanto a criança desconhecida é deixada no abandono.

O artista menciona que é importante conhecer o contexto de uma imagem para que ela não seja menosprezada, no entanto, neste caso em particular, as múltiplas versões desta e da vida do fotógrafo que têm várias nuances nos impedem ter clareza para consolidar um relato definitivo, inclusive há a crônica daqueles que se dedicaram à busca da garota muitos anos depois. Mas a informação mais difícil de lidar tem a ver com o estado emocional de Carter que levou ao seu suicídio. A este respeito, fala-se de uma depressão que se agrava após a morte de seu amigo Ken Oosterbroek, portanto, sugerir que a fotografia foi a razão de sua decisão, provoca indignação.

Desta forma, apesar de ter informações de muitas fontes, ainda é difícil ver, e isto parece infiltrar-se na instalação da Jaar no momento em que a descarga de várias cabeças de flash emite uma poderosa luz branca no rosto dos espectadores, um ato violento que os cega no exato momento em que veem a fotografia. Esta drástica mudança de luz que impede que se veja claramente, somada ao excesso de informação, parece continuar alimentando as posições moralistas que condenam a imagem, a mídia e seus espectadores, de modo que a controvérsia que acompanhou a imagem desde o momento em que ela foi tornada pública não consegue ser revista de um ponto de vista crítico.

Portanto, é necessário tentar olhar a imagem novamente para encontrar nela o poder que tem e que levou milhões de pessoas a lamentar sua existência:

[...] esta é talvez a imagem mais extraordinária que jamais foi criada para

⁶⁵ Informação extraída da entrevista que Cecilia Rovaretti, da CooperativaFM, deu à artista no contexto da exposição *The sound of silence*, Chile, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qGzCUYwakWE>> Acesso em: 28.jun.2022.

falar sobre a fome no mundo. Fome mundial que é um escândalo [...] há milhões de seres humanos que estão passando fome hoje e esta fotografia captura essa realidade de forma brutal. E conta ao mundo sobre isso (“Alfredo Jaar sobre ‘The Sound of Silence’”, 2014)⁶⁶.

E como sabemos, quando uma imagem consegue levar uma mensagem tão clara e direta aos espectadores, criam-se redes de proteção e solidariedade, a imagem cumpre uma função de denúncia que comove e mobiliza as pessoas procurando remediar uma situação.

Considerando que as imagens são de grande importância para documentar a história recente e para consolidar uma memória visual da humanidade, sua produção não deve ser condenada ou censurada, mas é necessário fazer uma pausa para refletir sobre até onde é permitido que uma câmera continue capturando. Muitas imagens impressionantes de guerra foram feitas quando a câmera estava presente e este fato é significativo e precisa ser analisado, porque desde o advento da fotografia, o mundo, como tem sido argumentado, é cada vez mais conhecido por nós através da imagem e não pela experiência física. As novas tecnologias das mídias aceleraram o processo de divulgação, de modo que a velocidade com que circulam não permite uma pausa para determinar se uma imagem é apropriada ou não.

A obra de arte, por outro lado, tem a possibilidade de decantar e estender no tempo um pensamento que escapa à imagem do jornal devido a seu imediatismo. Devolvendo-lhe o sentido do humano, de nos preparar precisamente para olhar com sensibilidade e responsabilidade, para prestar atenção e refletir, como reconhece Susan Sontag: “Tais imagens só podem ser um convite para prestar atenção, para refletir, para aprender, para examinar as racionalizações sobre o sofrimento das massas oferecidas pelas potências estabelecidas” (2011, p. 99)

66 Ibid.

Memória diferida: uma reconstrução mediada

Os artistas mencionados anteriormente - Antonio Manuel, Celmins, Richter, Beatriz González, Alfredo Jaar - presenciaram a história na linha de frente. Eles testemunharam como os eventos se sucederam e observaram como as fontes de informação, tais como transmissões de rádio, televisão, publicações de jornais e artigos de revistas serviram para documentar os eventos. Este foi o ponto de partida para realizar suas obras.

As gerações posteriores, que foram direta ou indiretamente afetadas pelos conflitos que os precederam, cresceram com as narrativas transmitidas por seu ambiente familiar, cultural e social, de modo que a construção da memória foi diferida. Este tipo de construção histórica se encaixa no que Marianne Hirsh chama de *postmemória*,⁶⁷ um conceito que ela desenvolve em seu texto *The generation of postmemory*. (2018). Aí esclarece que a *postmemória* não é simplesmente um atraso temporal, mas uma estrutura para transmitir conhecimento a gerações que não testemunharam ou ainda não tiveram a capacidade de compreender seu contexto: «[...] estas experiências foram-lhes transmitidas de uma forma tão profunda e eficaz que parecem construir memórias por direito próprio”(HIRSCH, 2008, p. 106, 107).

67 A autora desenvolve o conceito de *postmemória* a partir de leituras de autobiografias e obras de arte de escritores e artistas de segunda geração, cujos avós sobreviveram ao Holocausto.

A obra *SET*⁶⁸ (2017) do colombiano Juan David Laserna é um bom exemplo deste conceito, pois o artista apaga as fotografias de jornal de um certo período da história colombiana e decide pintar em grandes formatos os arquivos fotográficos de uma das séries de televisão mais populares da Colômbia: *Escobar, el patrón del mal*, 2012 (figs. 52 e 53), que narra a guerra que se desencadeou entre o governo nacional e os cartéis mafiosos. Neste caso, a principal referência é o cartel de Medellín. Desde 1984 até a morte de Escobar em 1993, uma guerra sem precedentes foi desatada na Colômbia, na qual edifícios e espaços públicos foram bombardeados, um avião comercial foi derrubado, congressistas, juízes e magistrados foram assassinados e pessoas que estavam envolvidas em tornar visíveis os crimes dos narcotraficantes, assim como aqueles que impulsionaram o projeto de lei para a extradição de criminosos para os Estados Unidos.

O espaço expositivo da obra *SET* localizou-se no Arquivo Bogotá, um lugar que abriga a memória documental da administração da cidade. Portanto, a escolha do local para a exposição refere-se a aspectos que interessam ao artista. A instalação consiste em 17 pinturas a óleo em grande formato, que estão intimamente relacionadas com as fotografias que apareceram nas páginas do jornal *El Espectador*.

68 Obra vencedora da nona versão do Prêmio *Luis Caballero* (2018), um dos prêmios mais relevantes no campo da arte colombiana.



Figura 52. Juan David Laserna. *Hemeroteca – Cayó*. Óleo e impressão digital sobre papel de algodão. 97 x 63 cm. (2017). Figura 53. Juan David Laserna. *SET/FOTO/*. Óleo sobre tela. 150 x 250 cm. (2017). A partir da cena da morte de Pablo Escobar em um telhado na cidade de Medellín em 1993 por uma força conjunta da Polícia Nacional da Colômbia e a DEA. © Juan David Laserna.

Estas páginas foram reimpressas e as imagens foram apagadas com camadas de tinta. Todas elas serviram como referência para a direção de arte e produção do *Set televisivo*. A imagem final da pintura é proveniente dos arquivos de fotos fixas feitas por Héctor Álvarez⁶⁹ durante as filmagens da série. Nesta alusão, torna-se claro como a narrativa ficcional de eventos reais se sobrepõe ao imaginário coletivo e, sobretudo, recria uma versão da história para aquelas gerações que ainda não haviam nascido.

As imagens registram o aspecto das cenas que, por sua vez, foram baseadas em eventos reais de grande relevância [...] situações e personagens que, devido à sua importância, foram produzidos com especial interesse e rigor pela série de televisão. E que são reconstruídos aqui, acrescentando-lhes a carga simbólica da pintura como suporte de caráter histórico(LASERNA, [s.d.]).

Além disso, no espaço de exposição há um monitor mostrando as fotografias de Álvarez e o letreiro de *Advertência* emitido no final de cada capítulo, esclarecendo que é um produto ficcional, uma adaptação livre do livro *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar, de artigos de jornal e de fatos que foram parte do conhecimento público na vida nacional.

O texto está sempre aparecendo e desaparecendo, talvez por ser um aviso que se faz e se esquece com facilidade. Outro elemento que remete à reconstrução histórica é a recriação do telhado onde Escobar é supostamente morto. Desta forma, a realidade e a ficção são modeladas no espaço de exposição.

A obra de Laserna evidencia como, neste caso, a história conhecida pelas últimas gerações foi mediada pelo artifício, onde os fatos reais são ajustados a uma segunda leitura mediada por uma estrutura narrativa de natureza *cinematográfica*.

⁶⁹ Diretor de fotografia colombiano. Fotógrafo de *still* da série televisiva *Escobar el Patrón del mal*.

fica. Do meu ponto de vista, não é uma tradução da informação, como foi sugerido pelos críticos e pelo próprio artista, mas uma reinterpretação baseada em fontes diretas, onde a leitura subjetiva extraída tanto das entrevistas realizadas como dos documentos analisados acaba se filtrando na criação do roteiro, contaminando a história, sem deixar de lado os fatos que marcaram a vida pública e privada dos colombianos.

Aqui a história, que em si mesma é complexa de abranger, é confrontada com outras construções que não podem ser reduzidas à encruzilhada que estabelece se esta forma de memória é ou não adequada para compreender a realidade traumática em um contexto de guerra, mas exige uma revisão crítica do papel dos produtos criados para entretenimento com base em eventos reais, que estão tendo um impacto significativo na construção da memória associada a situações fictícias. Trata-se, portanto, de “[...] ser moldado, ainda que indiretamente, por eventos traumáticos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e superam a compreensão”(HIRSCH, 2008, p. 107).

Se bem que o conceito de *postmemória*, como memória aprendida, não é novo, é importante ressaltar que após Auschwitz, a massificação desta forma de transmissão através de diferentes produtos audiovisuais criou um fenômeno particular, razão pela qual ainda é fundamental voltar à fenomenologia da memória onde estes aspectos já foram estudados. O historiador Paul Ricoeur (França 1913, 2005) por exemplo, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2000), começa precisamente por estruturar uma rota de estudo, colocando primeiro o *que* é lembrado, logo *quem* se lembra, e depois *como* essa memória é acessada. Esta estrutura nos convida a pensar sobre as várias possibilidades mnemônicas. Em seguida, ele planeja as encruzilhadas que a reconstrução

histórica enfrenta, e não é de se surpreender que a primeira dificuldade esteja associada à memória e à imaginação e, portanto, ao papel da imagem na consolidação das memórias individuais e coletivas. A imaginação cria uma brecha entre o que pode ou não ser verificável, em oposição à memória de um evento real específico:

[...] a imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; outra a da memória, voltada para a realidade anterior, pois a anterioridade constitui o modo temporal por excelência da «coisa lembrada», da «lembrança» como tal. [...] A permanente ameaça de confusão entre a lembrança e a imaginação, que resulta desta imagem transformadora da memória, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função verossímil da memória (RICOEUR, 2010, p. 22–23).

Neste ponto, é interessante nos encontrarmos frente a frente com um tema que desperta grande interesse no campo da arte, a imagem da memória, que a partir de explorações plásticas e poéticas permite recriar uma infinidade de narrativas reais e ficcionais, atravessadas por aspectos emocionais, sociais e políticos. A imagem memória, em muitos casos, é uma metáfora para evidenciar o real. No entanto, quando somos confrontados com obras como *SET*, a construção histórica como centro de reflexão, problematiza uma realidade midiaticizada na qual a imagem é o ponto central da discussão.

A representação, portanto, propõe por si mesma discursos divergentes por um lado, aproxima-se a ideia platônica ao mostrar-se como uma ilusão ou um engano, ao suplantar e imitar eficazmente as formas, embora neste caso, o que se imita seja outra imagem, o que, na lógica dos postulados platônicos, a torna incapaz de apreender a realidade. Portanto, não é mais possível pensar na imagem a partir da noção de mimese, senão a partir de um papel mais ativo e cada vez mais

evidente, como uma forma de mediação entre passado e presente, como base fundamental para a consolidação da memória e da história da humanidade.

Ao longo deste percurso, foi feita uma tentativa de dar conta do uso da fotografia de jornal na arte contemporânea. Como foi argumentado, é possível encontrar diferentes maneiras de abordar o real e suas possíveis nuances, pois na imagem não há verdade consolidada, apenas um vestígio do evento a partir do qual é possível reconstruir um fragmento da história. E para que isto aconteça, a memória e a imaginação devem estar em estreita relação, e neste encontro é possível confrontar e sobrepor discursos que envolvam aspectos estéticos, políticos e sociais. Neste sentido, os trabalhos propostos ao longo desta análise nos permitem rever não apenas os aspectos formais da imagem fotográfica –tais como repetição, mudança de escala ou embaçamento, etc.– que, como vimos, tentam acentuar uma emoção ou dar maior ênfase a um evento e assim expandi-la ao longo do tempo.

Cada fragmento de história abordado e reconstruído pelos artistas apresentados nesta seção buscou, a partir de uma perspectiva mais humana, poética e sensível, resistir diante da adversidade, tentando garantir que o esquecimento não leve à repetição de uma história traumática. As imagens, portanto, são apresentadas como vozes de um passado que nos permite imaginar e recriar a história num sentido crítico, sem deixar de lado a crueldade, o impacto histórico e os aspectos emotivos.

FOTOGRAFIA PITORESCA E ANTROPOMÉTRICA, UM INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO E EXPANSÃO COLONIAL

No final do século XIX, fotógrafos como Christiano Junior (Portugal 1832 - Paraguai 1902); Alberto Henschel (Berlim 1827 - Brasil 1882); Augusto Stahl (Itália 1828 - França 1877); Marc Ferrez (Brasil 1843 - 1923), entre outros, que foram reconhecidos como retratistas da sociedade burguesa em diferentes centros urbanos do Brasil, fizeram uma série de *fotografias pitorescas* de negros e pessoas em condições de escravidão para serem vendidas a colecionadores e viajantes que amavam o exótico.

Esta prática foi difundida tanto na Europa quanto na América do Norte. O Brasil, que no final do século XIX era um dos principais destinos do tráfico de negros, tornou-se não só um importante produtor deste tipo de fotografia, mas também atraiu o olhar dos naturalistas que buscavam *fotografias antropométricas*⁷⁰, com as quais apoiavam a teoria da poligênese, uma origem diversificada das raças humanas com capacidades intelectuais e físicas diferenciadas. Hoje, a maioria desses arquivos pertence à instituições que promovem a análise e o estudo da diáspora africana na América Latina e o impacto do estigma racial na sociedade de hoje.

No campo da arte, este tipo de arquivo despertou o interesse de alguns artistas, como a brasileira Rosana Paulino (1967) que será referida neste texto, ou o norte-americano Arthur Jafa (1960), que levantam uma voz crítica contra a prática da escravidão, ao mesmo tempo em que dignificam as pessoas representadas através do empoderamento e da empatia.

70 A fotografia antropométrica do século XIX foi utilizada para registrar o corpo nu em certas posições (costas, frente e lado), a fim de fazer estudos comparativos entre indivíduos de diferentes grupos étnicos, com base nas medidas do corpo.

A dimensão da barbárie

Como podemos entender esta prática fotográfica destinada a registrar o corpo negro escravizado, sem esquecer que estes indivíduos perderam o direito à sua condição humana, de possuir suas imagens e tudo o que estava relacionado ao seu corpo era um bem intercambiável, como evidenciado pelo anúncio de imprensa em um jornal cubano, publicado na seção econômica, onde uma pessoa e um cavalo são oferecidos na mesma seção e com a mesma retórica (descrição das qualidades) (fig.54).

Este tipo de retrato, destinado a satisfazer e promover o exotismo, reafirmou o trabalho escravo em benefício das economias dos diferentes países e reinos durante o período colonial, de modo que podemos deduzir que estas imagens não só difundiram a ideia de que o corpo negro era predestinado para o trabalho, mas também contribuíram para reforçar um olhar exótico. No Brasil, estas fotografias foram vendidas pelos próprios fotógrafos em seus estúdios e oferecidas como lembranças aos viajantes.

Em 1866, o fotógrafo Christiano Junior anunciou no *Almanak Laemmert* à venda como uma *Variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa* (fig.55). O anúncio também fornece informações sobre as reformas de seu novo estabelecimento e a aquisição de uma nova máquina fotográfica trazida da Europa com a qual poderiam ser tiradas pequenas fotografias, mais conhecidas como *Cartões de Visita*, um formato fotográfico que considero polêmico neste contexto, já que foi utilizado tanto para o registro das classes sociais ricas quanto para a fotografia pitoresca de escravos. O papel que desempenha em cada caso é completamente oposto, e é por isso que é difícil chamar estes dois tipos de retratos da mesma maneira.

PARTE ECONOMICA.

Ventas de animales.

Se vende una negra criolla, jóven sana y sin tachas, muy humilde y fiel, buena cocinera, con alguna inteligencia en lavado y plancha, y excelente para manejar niños, en la cantidad de 500 pesos. En la calle de Daoiz, número 150, impondrán de lo demas. 3||11

Se vende un hermoso caballo de bonita estampa, de seis cuartas tres pulgadas de alzada, de

• SE ALQUILAN POSESIONES para viviendas. Negras para el servicio de casa. Negros para peones y para todo trabajo, y se dan negritos para jugar con niños. De todo darán razon en la calle de Daoiz número 11. mzo. 21

SANGUIJUELAS superiores acabadas de llegar de la península, se hallan de venta en la

Figura 54. Anúncio de jornal cubano. La Habana (1839). In: (MORAN, [s.d.]

PHOTOGRAPHIA E PINTURA. 27.

45 RUA DA QUITANDA 45

G A L E R I A

PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA

EM TODOS OS GENEROS

100 retratos	20\$000
200 ditos	30\$000

CHRISTIANO JUNIOR participa ao respeitavel publico, e a seus amigos e freguezes em particular, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concurrencia publica.

Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o unico que exista nesta capital.

Estes retratos, a que chamão — *timbres-poste*, — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carta para um amigo ou parente. Um magnifico aparelho solar está montado com proporeções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabar o primeiro retrato será exposto e se annunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscopica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a oleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em cenotypo.

Grande colleção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada colleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito propria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para album.

45 RUA DA QUITANDA 45
100 retratos 20\$000
200 ditos 30\$000

Figura 55. Anúncio Cristiano Jr. Reprodução feita do Almanak Laemmert (1866). In:(LEITE, 2011)

O retrato pitoresco dos escravos promoveu uma aparência de bem-estar, ocultando o horror do modelo escravizador, razão pela qual deve ser entendido como uma prática violenta, uma vez que as pessoas ali representadas se encontravam em condições vulneráveis (fig. 56). É necessário, portanto, não reduzir a violência à agressão física e começar a considerar a violência na representação do sujeito com o objetivo de tipificar, catalogar e classificar o corpo, estabelecendo modelos de normalidade. O contexto histórico nos oferece pistas para repensar a maneira como estas fotografias foram feitas e como circularam, e assim, podemos ganhar maior clareza sobre o lugar que estes retratos ocuparam em seu tempo e a importância de seu legado no presente. Não há dúvida que os retratos dos escravos entram no universo das imagens, com uma intenção que não corresponde ao discurso tradicional da arte, pois servem como instrumento de dominação, denúncia e sinalização, razão pela qual é importante entender os antecedentes destes arquivos.

Na primeira impressão, descobrimos que estas fotografias são feitas com a mesma técnica e acabamento dos cartões de visita, mas seria errado se referir a elas sob este nome, já que tanto ao nível conceitual quanto utilitário, eles não compartilham nenhuma semelhança. O Cartão *de visita*⁷¹ como geralmente são chamados devido ao seu tamanho e condição serial, desempenhou um papel importante no reconhecimento e posicionamento de um sujeito branco na sociedade. A possibilidade de obter uma série de retratos a baixo custo, atraiu a atenção de novos clientes de diferentes classes sociais, interessados em obter um retrato que pudesse ser trocado e coletado entre seu próprio grupo familiar e ambiente social.

⁷¹ O formato do cartão de visita é pequeno, apenas 6,5 x 9cm, e surge da adaptação da câmera para dividir a placa fotográfica em seis ou mais partes, obtendo em um único negativo uma série de imagens que podem ser facilmente reproduzidas, reduzindo os custos e o tempo de produção. Este procedimento foi patenteado por André Adolphe Disdéri em 1854.



Marc Ferrez, *Negra da Bahia* (c. 1885).
©Acervo Instituto Moreira Salles.



Alberto Henschel, *Negra da Bahia* (c. 1869). ©Convênio Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles.



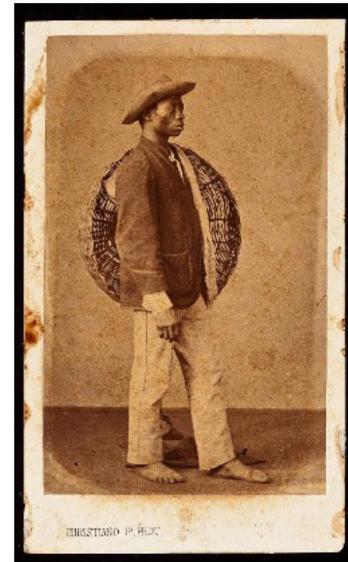
João Goston, *Escrava doméstica* (c. 1870). ©Acervo Instituto Moreira Salles.



Alberto Henschel, *Negra vendedora com guarda sol* (c. 1870). ©Leibniz-Institut für Länderkunde.



Alberto Henschel, *Duas negras posando em estúdio* (c. 1869). ©Leibniz-Institut für Länderkunde.



Christiano Junior, *Escravo de ganho com cesto vazio* (c. 1865). © Instituto do patrimônio histórico e artístico Nacional IPHAN.

Figura 56. Vários exemplos de fotografias tiradas no estúdio em formato de cartão de visita

Em contraste, retratos de pessoas escravizadas feitos no mesmo formato foram vendidos como uma lembrança exótica, destinada a promover a inferioridade racial e étnica. Portanto, o fato de suas imagens terem sido vendidas e comercializadas por terceiros, assim como aconteceu com eles mesmos e seus descendentes, prolongou a prática da escravidão em uma escala simbólica. Nesta perspectiva, é interessante como a historiadora Manuela Carneiro Cunha decide fazer uma marcada diferença entre os *cartões de visita* de senhores feudais e/ou burgueses e os retratos de escravos feitos no mesmo formato: “Se o retrato do senhor é uma forma de *cartão de visita*, o retrato do escravo é uma forma de *cartão postal*: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico” (CUNHA, 1988, p. 23,24).

Aproximar-se destes arquivos históricos requer um olhar atento sobre as múltiplas leituras que eles podem oferecer, mas acima de tudo, é necessário levar em consideração dois aspectos: o que a imagem nos diz de acordo com o contexto em que foi feita e o que a imagem nos sussurra agora, a uma distância prudente, compreendendo a dimensão bárbara de uma prática que foi legalizada e naturalizada durante séculos:

[...] pensar as imagens fotográficas nos obriga, num primeiro momento, a reconhecer que as mesmas são fruto de um contexto social, e marcadas por informações típicas do meio que as produz. Reconhecemos, assim, que não podemos de forma alguma negar a influência do meio na produção das fotografias, já que elas são parte de um processo intimamente ligado aos próprios modos de vida da sociedade que as produz (LEITE, 2011, p. 31-32)

Quando a fotografia apareceu no cenário no século XIX, grande parte do discurso teórico sobre o problema da representação concentrou-se na forma como as imagens eram produzidas: habilidade manual versus máquina. No caso do

retrato, prevaleceu uma definição centrada na relação entre a semelhança de um sujeito e sua representação física. As primeiras fotografias são mostradas como sucessoras do retrato burguês do século XV, cujo aparecimento só foi possível no contexto humanista da Renascença e que, contraditoriamente, sua presença foi justificada em um ato de devoção religiosa, ou seja, como a possibilidade de lembrar os seres queridos após sua morte, podendo encomendar suas almas em orações. Foi este propósito, inovador na época, que permitiu que a pintura do retrato burguês evoluísse. Antes disso, o retrato era destinado à nobreza, e era visto como uma espécie de documento, que dava prova de pertencer a uma linhagem e de seus direitos legais como herdeiro (BELTING, 2012).

Gradualmente, a crescente burguesia conseguiu, através da pintura, posicionar uma imagem de como eles queriam ser vistos e lembrados na sociedade. Com isso, o propósito religioso foi lentamente diluindo-se e o poder econômico e político começou a moldar os corpos representados: “(...) os pintores para os ricos comerciantes italianos eram instrumentos através dos quais tomavam posse de tudo o que era belo e desejável no universo”(LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1971, p. 119). Com o retrato burguês, o desejo de uma pessoa de perpetuar sua imagem no tempo se manifesta, e a fotografia será a herdeira direta deste gênero, podendo explorar todas as possíveis intenções pelas quais uma pessoa decide ser retratada. Neste sentido, a fotografia de escravizados oferece um tipo de retrato completamente oposto a esta tradição consolidada entre 1500 e 1900, como John Berger apontou em seu ensaio sobre pintura a óleo. O autor afirma que durante este tempo foi estabelecida uma forma de ver e perceber o mundo, procurando expressar uma ideia de individualidade ligada ao bem-estar.

Em seu texto, ele destaca que a pintura histórica ou mitológica foi considerada um gênero elevado na medida em que exaltava o virtuosismo do mundo grego, razão pela qual serviu de referência para as classes dominantes que inseriram seus retratos no meio de esculturas, vasilhas e outros objetos, procurando realçar através deste ambiente um certo *gosto estético* que as classes menos favorecidas não seriam capazes de alcançar. “Além da poesia, lógica e filosofia, os clássicos proporcionaram um sistema de boas maneiras. Eles forneceram exemplos de como viver - ou pelo menos de como tinham que aparentar viver”(BERGER, 2000, p. 115).

Em oposição a esta tendência está a pintura conhecida como costumbrista ou pitoresca cujos retratos focalizados nos pobres poderiam bem mostrar fealdade e mau gosto; eles poderiam, segundo o autor, sorrir mostrando seus dentes ou suas bocas desdentadas, dependendo do caso. Esta era uma condição aceitável. O que podemos deduzir destas reflexões é que não são os aspectos físicos que acabam definindo o sujeito em um ambiente social, senão o poder econômico e a linhagem que determinam a forma em que ele é visto representado.

Possuir bens através da representação é um aspecto que Berger enfatiza: para ele, a habilidade do pintor, juntamente com as possibilidades técnicas do meio, torna o mundo real em algo apetecível e intercambiável, digno de ser possuído. A fotografia pitoresca de pessoas escravizadas nesta perspectiva é mostrada como a continuação de uma prática que não era desconhecida para o ocidente, tanto na distinção hierárquica de classes como no sentido metafórico implícito no ato de possuir e objetivar um sujeito, aspecto que este tipo de fotografia ultrapassou drasticamente.

Embora o discurso do retrato feito com técnicas tradicionais se estenda ao meio fotográfico, não devemos esquecer, como menciona Walter Benjamin (2011), que algo novo e singular trouxe consigo esta técnica, já que o retrato pintado se tornou um “testemunho da arte” do pintor que o fez, enquanto que a fotografia não podia ser considerada um “testemunho da arte do fotógrafo”, na medida em que o sujeito retratado reivindica uma identidade com sua presença.

Esse indivíduo nunca ficará completamente preso pela arte ou pela técnica, ou será visto apenas como um testemunho para o meio fotográfico.

A fotografia antropométrica, por outro lado, não aborda o discurso sobre o retrato e a representação do corpo no campo da arte ou da antropologia, devido às suas ligações com a ciência e as pseudociências, tais como a *antropometria*, o *criacionismo*, o *poligenismo*, ou a *craniometria*. O uso dessas imagens, bem como sua produção e circulação, foi diferente da fotografia pitoresca de tipos negros, mas ambas foram ferramentas eficazes para promover a segregação racial no século XIX. O formato da fotografia antropométrica também foi diferente do pequeno formato serial de cartões de visita, pois neste caso, toda a placa fotográfica é utilizada para um tamanho maior e apenas o número de cópias encomendadas para a pesquisa são feitas.

No Brasil, a população de origem africana tornou-se majoritária no século XIX, tornando-se um destino para naturalistas e cientistas, que, como no caso de Louis de Agassiz⁷², chegou por volta de 1865 para realizar estudos sobre as diferentes raças, e comissionou a Augusto Stahl de tirar várias fotografias antropométricas (fig. 57). Neste tipo de fotografia, a nudez do corpo é observada contra fundos neutros; não há nenhum elemento na imagem que relacione o sujeito a qualquer tipo de atividade, como acontecia na fotografia pitoresca. Neste caso, o corpo é registrado em três posições definidas para permitir em uma instância posterior, possa ser medido, classificado e comparado. A nudez representa não apenas o despojamento das roupas, mas o despojamento da condição humana. É importante ressaltar a diferença feita no campo da arte entre os termos *nudez* e *nu*, distinção encaminhada a exaltar esta forma de representar o corpo. Assim, o *nu* é considerado há séculos como uma forma de representação artística, em oposição à *nudez*, que representa o vulgar e que neste caso implica: “(...)tudo o que caracteriza a pessoa fotografada como impróprio para se tornar um sujeito político: falta de racionalidade, falta de modos (especialmente pudor), falta de cultura” (RODRÍGUEZ BALANTA, 2012, p. 230).

⁷² Agassiz, um cientista natural suíço e defensor da teoria “poligenética”, opõe-se à abordagem de Charles Darwin de uma única linha evolutiva de origem para a espécie humana, afirmando que existem origens diversas e bem diferenciadas no ser humano, estabelecendo escalas de superioridade e inferioridade entre diferentes grupos étnicos ou raciais.

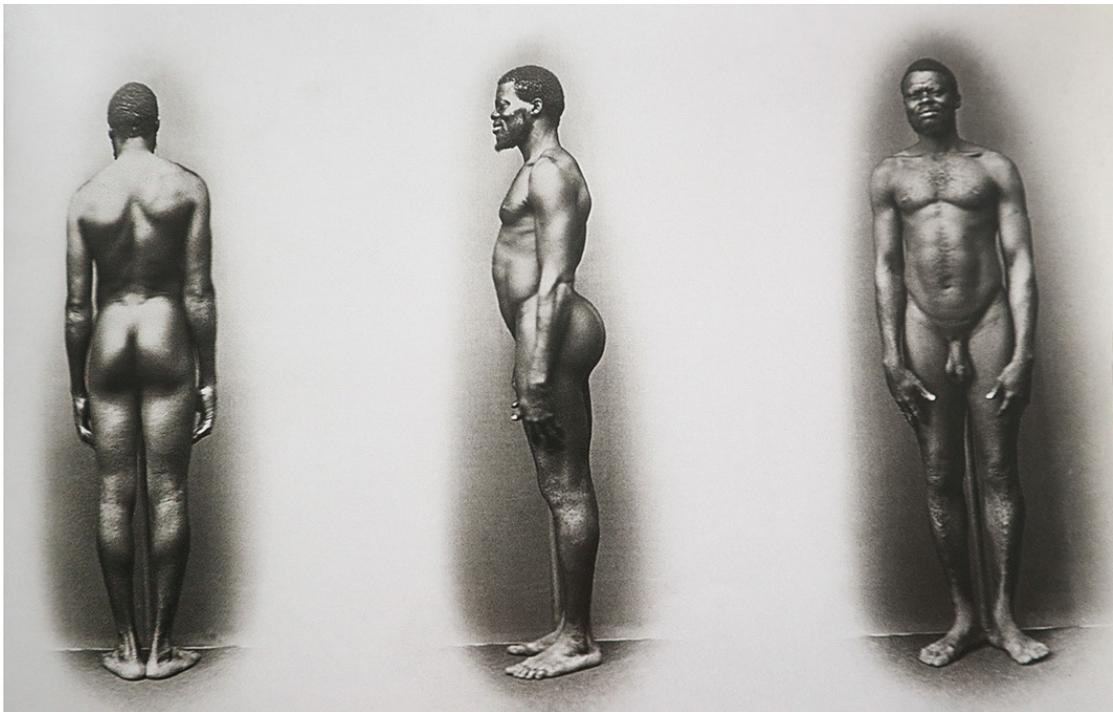


Figura 57. Augusto Stahl. *Fotografias Antropométricas comissionadas por Louis de Agassiz* (c. 1865).
The Peabody Museum of Archeology &Ethnology. In: (ERMAKOFF, 2004)

Este tipo de fotografia serviu como evidência para os diferentes levantamentos teóricos, que através de publicações e conferências procuraram demonstrar diferença racial e superioridade cultural, reivindicando para si mesmos o direito de possuir e exercer sua vontade sobre os outros. Neste sentido, os retratos antropométricos, a partir de uma perspectiva científica, procuraram explicar as diferenças físicas e biológicas entre diferentes grupos humanos, criando um arquivo visual de diferentes grupos étnicos e raças consideradas inferiores diante ao protótipo europeu.

No Brasil, tanto a fotografia antropométrica quanto a fotografia pitoresca dos tipos negros foram realizadas principalmente entre 1865 e 1885, duas décadas em que a escravidão já havia caído em declínio, de modo que ao tentar prolongar no tempo este modelo condenado em outros países, foram necessárias estratégias para dar-lhe continuidade, e de alguma forma a fotografia ajudou a normalizar esta prática, servindo como ferramenta para este fim. “A representação é vista aqui como uma conquista integral do visível, um eco do que estava em jogo ao mesmo tempo na esfera econômica” (ROUILLÉ, 2017, p. 131). No caso dos retratos pitorescos, eles se tornaram muito populares e eficazes na divulgação da ideia de que o trabalho escravo era natural, mostrando-o como prazeroso. Por isso, estas imagens carregam uma beleza ambígua que emana uma profunda melancolia.

Os retratos pacíficos ajudaram a difundir uma aparência de bem-estar que ajudou a sociedade burguesa brasileira a se recusar a aceitar prontamente a abolição da escravidão, que estava gradualmente ocorrendo no mundo inteiro ao longo do século XIX.⁷³ Embora o Brasil, sob pressão dos governos internacionais, tivesse decretado a liberdade para todos os escravos que chegavam em seus portos a partir de 1831 e estabelecido duras penas para os traficantes a partir de 1832. As pessoas em condição de escravidão que chegaram depois daquela data não alcançaram a liberdade e a demanda de mão-de-obra aumentou, intensificando o comércio ilegal e piorando as condições para os escravizados:

James Hudson, ministro britânico no Rio de Janeiro, descreveu os libertos colocados sob a custódia do governo brasileiro como: «muito infelizes [...] maltratados, mal alimentados, espancados sem misericórdia e sem razão, vendidos com certidões falsas afirmando sua morte e, em resumo, as mãos de todos os homens parecem levantar-se contra eles; não têm a menor possibilidade de uma autêntica liberdade no Brasil (ERMAKOFF, 2004, p. 33)

⁷³ Na América Latina, o Brasil foi o último país a decretar a liberdade através da lei de Aurea assinada pela Princesa Isabel I de Braganza, filha mais velha de Dom Pedro II, imperador do Império brasileiro em 1888. A abolição da escravidão criou incerteza na economia dos latifundiários e do próprio Estado, na medida em que ameaçou a estabilidade financeira que até então havia sido sustentada pelo trabalho escravo.

Beleza e ambiguidade na fotografia pitoresca

A ambiguidade refletida nas fotografias pitorescas deve-se ao fato de que a estratégia de registro e o equipamento técnico utilizado pelo fotógrafo para tirar esses retratos e os dos senhores foram, como já foi dito no início, exatamente os mesmos. Para a sua realização, bastava o prévio acordo entre o fotógrafo e os donos dos escravos, desta forma estes eram levados ao estúdio do fotógrafo ou recebiam a ordem de irem prestar um serviço. Estes últimos eram os chamados escravos de *ganho*, que saíam às ruas para trabalhar por um tempo específico, vendendo e fazendo tarefas diferentes para quem precisasse deles. A forma como estas fotografias foram tiradas, sem levar em conta a vontade de quem estava diante da câmera, deve nos manter atentos ao contexto imponente e violento que estas fotografias conseguem diluir, descontextualizando completamente os lugares e condições de trabalho, deixando de fora a barbárie a que foram submetidas (fig.56).

Retrato de mulher Negra com criança (1884) (fig.58), é um retrato de Marc Ferrez, cuidadosamente composto e iluminado, que nos permite observar as características físicas de uma jovem mulher carregando uma bacia de banana em sua cabeça, enquanto carrega em suas costas aquele que se presume ser seu filho. Esta é uma fotografia tirada no estúdio do fotógrafo, usando uma luz dirigida que ilumina o rosto da mãe e do menino, permitindo que as sombras se estendam sutilmente através do pescoço até encontrarem a brancura da blusa. O branco realça os tons de pele e cria uma ruptura com o fundo.



Figura 58. Marc Ferrez. *Retrato de mulher negra com criança às costas e cesto de bananas na cabeça* (c. 1884). © Acervo Instituto Moreira Salles. In: (BBC News, 2013)

O olhar da criança parece atento aos acontecimentos, enquanto a mãe parece seguir a ordem do fotógrafo e contempla o seu ambiente com resignação. Eles estão lá para serem observados. A neutralidade e limpeza do fundo contrasta com a riqueza de detalhes presentes na mãe e no filho. A harmonia na composição da imagem e a delicadeza no trabalho do fotógrafo exalta uma beleza que invisibiliza a dimensão da barbárie e da violência.

Isto nos deixa diante de uma imagem cheia de contradições e tensões, já que ela mesma nos mostra beleza e infâmia. Entre as fotografias de escravos e as dos senhores não é possível encontrar diferenças técnicas, como acontece com o papel social e o uso que foi dado a cada uma delas. Os elementos formais que as distinguem são sutis, o uso de fundos coloridos foi destinado aos clientes, com poucas exceções⁷⁴, o fundo neutro foi usado em ambos casos. Os pés descalços foram um detalhe que ajudou a diferenciar um homem escravizado de um homem livre, por isso era comum deixar os pés visíveis para acentuar o status da pessoa retratada.

Quanto ao mobiliário, tanto objetos como ferramentas presentes estavam relacionados com o ofício que realizavam. No caso dos senhores, os objetos aludiam a um mundo culto e a um entorno social e econômico de uma raça privilegiada. Os escravizados homens geralmente se retratavam com um vestuário simples, mas algumas mulheres eram vestidas elegantemente com roupas típicas africanas (fig.58) ou com indumentárias europeias, adornados com colares e anéis, como a ama de leite *Mônica* (fig.59). Estas mulheres eram levadas por seus donos ao estúdio do fotógrafo com o objetivo fazer conhecer o poder econômico da família. Tudo o que era mostrado

na fotografia era uma extensão de suas riquezas e além de serem vendidas como *souvenir*, eram colecionadas no álbum dos senhores.

Neste tipo de retrato é relativamente normal que o nome da escravizada ficasse registrado num segundo plano, já que a informação principal recaía sobre seus donos, não podendo hoje em dia realizar-se um processo de identificação das pessoas negras retratadas. O anonimato deliberado evidencia a completa desvinculação social a que foram submetidos as pessoas em condição de escravidão.

Não há dúvida de que o fotógrafo teria usado todas as suas habilidades técnicas para garantir um trabalho de excelente qualidade, como faria com seus melhores clientes. Mas tal intenção não pode ser entendida como um gesto de empatia ou uma forma de estabelecer uma posição política e social contra a escravidão. Para os fotógrafos que tiraram fotografias pitorescas, em sua maioria estrangeiros, esta atividade representou uma oportunidade de circular seu trabalho na Europa, buscando reconhecimento e posicionamento social, além dos lucros com a venda destes retratos. Neste tipo de fotografia há uma estranheza provocada pelo meio e acentuada pelas circunstâncias históricas em que está inscrita; basta analisar a montagem cênica presente neste tipo de retrato, onde o objetivo era recriar espaços que evocassem uma possibilidade do cotidiano, uma realidade inexistente que serviu de pano de fundo tanto na fotografia das pessoas escravizadas quanto na dos senhores. As roupas incomuns e o ambiente falseado, muitas vezes retratavam um sujeito solitário, desconectado de um contexto que lhe deveria ter sido familiar.

⁷⁴ Ver Mosaico (Fig. 56). Fotografia de Alberto Henschel, *Negra vendedora com guarda sol* c. 1870. Uma fotografia feita em estúdio com fundo pintado, procurando recriar o espaço ao ar livre onde se encontra a vendedora.





Figura 59. João Ferreira Villela. *August Gomez Leal com a ama de leite Mônica*, Fotografia analógica (1860). Fundação Joaquim Nabuco. Recife. In: (ERMAKOFF, 2004)

Segunda vida da fotografia pitoresca e científica na obra de Rosana Paulino

A artista Rosana Paulino incorpora uma série de fotografias pitorescas e antropométricas em sua produção artística, dando a estas imagens uma segunda vida. Como artista e mulher negra brasileira, ela questiona seu lugar na sociedade, expondo as consequências de um passado histórico e o preconceito racial –que segundo Paulino– a sociedade brasileira tende a manter oculto.⁷⁵ Esta é uma tendência generalizada que preocupa as instituições e os historiadores, uma vez que:

Estas lacunas, silêncios e ausências na memória histórica não são inócuas. Muito pelo contrário: eles estavam cheios de estereótipos. A ausência de informações sobre o passado foi substituída por um conjunto de avaliações nas quais o racismo encontrou um espaço para germinar e crescer (CÁCERES GÓMEZ, 2001, p. 9).⁷⁶

Para a artista, sua produção artística representa uma forma de expressar e manifestar o desconforto gerado por este passado histórico recente e os diferentes prolongamentos do pensamento racista no cotidiano. No caso da obra *¿História Natural?*⁷⁷, um livro de artista no qual

⁷⁵ Ver entrevista Atlântico Vermelho. In: *Atlântico Vermelho*, Rosana Paulino, Memória Futura, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dGSL3gcOfd4>> Acesso em 08.sept.2021.

⁷⁶ Nesta declaração, a historiadora parafraseia Doudou Diene, uma autoridade em questões raciais contemporâneas, repórter especial para a ONU entre 2002 e 2008 sobre formas contemporâneas de racismo e discriminação racial.

⁷⁷ O título *¿História Natural?* escrito em português deveria ter apenas um ponto de interrogação no final, mas a artista decidiu colocar um no início, possivelmente como uma advertência sobre as verdades promovidas pelo pensamento científico quando elas se prestam ao discurso do poder político. Portanto, pode ser entendido como um elemento visual do discurso que se pretende levantar.

Paulino destaca uma grande contradição entre o desenvolvimento tecnológico de que somos capazes para o progresso e a capacidade de barbárie e aniquilação presente ao longo da história da humanidade, foi elaborada com diferentes técnicas como a gravura, a colagem e a apropriação de fotografias de arquivo, entre outros meios.

O livro oferece página após página elementos visuais e metafóricos poderosos para uma releitura emotiva e crítica do passado escravista, como mostra uma das páginas, onde uma telha portuguesa, uma mancha de sangue e o corpo desprotegido da *Mina Ondo* (fig. 60) uma mulher em condição de escravidão de aparência triste juntam-se para trazer de volta no tempo um fragmento da diáspora africana durante o período colonial. “Eu coloco essa foto dessa escravizada sob esses azulejos portugueses e aqui essa sombra, como se ela fosse essa sombra dos cidadãos, essas pessoas não eram cidadãos, eram sombras de cidadãos” (“Parede da memória”, 2014)⁷⁸ (fig. 61).

A força e a grandeza de um império retratado nos azulejos é o pano de fundo para mostrar um povo submetido à tortura do cativo com violência desenfreada. Uma gota de tinta vermelha que escorra entre a silhueta e o retrato é uma mancha que se estende do passado ao nosso tempo. Nesta sobreposição de imagens, a artista consegue contar uma história sobre a escravidão de uma maneira diferente.

⁷⁸ Informação extraída do vídeo *Parede da memória* no qual a artista fala sobre sua obra. Acesso em: 08. ago.2021.

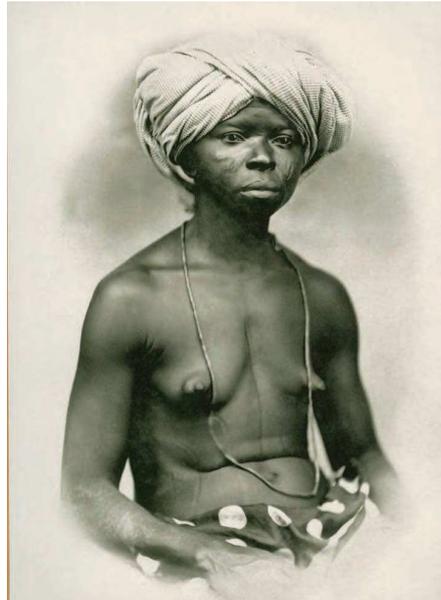


Figura 60. Augusto Stahl. *Mina Ondo*. Fotografia antropológica encomendada por Louis de Agassiz (c. 1865). The Peabody Museum of Archeology & Ethnology. In: (ERMAKOFF, 2004)



Figura 61. Rosana Paulino. Páginas do livro *¿História Natural?* Técnica mista, imagens transferidas sobre papel e tela, linóleo, ponta seca e costura (2016a). In: (PAULINO, 2013)

O livro está cheio de camadas de informação que se abrem e fecham à medida que se percorre o livro, como no caso no qual aparece a fotografia de Mina Ondo. Antes de poder acessá-la, deve-se levantar um pano estampado fixo com linha e agulha da borda. As imagens no tecido completam a narrativa: de um lado pode-se ver o mapa da América e as rotas de navegação com os portos disponíveis naquele momento. No verso está um fragmento do diagrama de Brookes⁷⁹, a imagem mais difundida que mostra a organização dos escravizados neste navio escravo (fig.62).

¿*História Natural*? oferece um olhar crítico sobre a segregação racial a partir de uma perspectiva científica. Por isso, é interessante descobrir que o nome do trabalho é o mesmo nome que Louis Agassiz deu ao seu método de estudo, com o qual ele tentou provar a inferioridade das raças, sejam elas negras, asiáticas ou indígenas: “[...] para estudar as raças tive que usar o que eu chamaria de método de história natural, ou seja, comparar indivíduos de diferentes tipos uns com os outros, assim como os naturalistas comparam espécimes de diferentes espécies” (AGASSIZ apud RODRÍGUEZ BALANTA, 2012, p. 231).

79 O diagrama de Brookes foi feito em 1787 e tornou-se popular quando Thomas Clarkson, da sociedade britânica abolicionista do comércio de escravos, o usou como propaganda antiescravidão em 1788. O Brookes estava legalmente autorizado a transportar apenas 450 escravos, mas os registros indicam que os números excederam sua capacidade em 20 a 40 por cento. In: < <https://encyclopediavirginia.org/entries/description-of-the-slave-ship-brookes-chapter-6-of-liverpool-and-slavery-by-a-genuine-dicky-sam-1884/> > Acesso em 20.jun.2020.

O espaço interior havia sido dividido em níveis e áreas para homens, mulheres e crianças. Nenhum lugar foi deixado livre dentro do navio e o número de mortes aumentou durante as viagens, devido às condições deploráveis. Enquanto o diagrama de Brookes foi e continua sendo uma imagem amplamente utilizada e divulgada contra o tráfico de pessoas em condição de escravidão, as opiniões são mistas: para alguns representa uma imagem de repúdio às práticas de escravidão, enquanto para outros, especialmente os povos e comunidades diretamente envolvidos, representa uma visão distorcida e abstrata do sofrimento. In: < <https://archives.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/museums/brookes.html> > Acesso em 12. sept.2020.

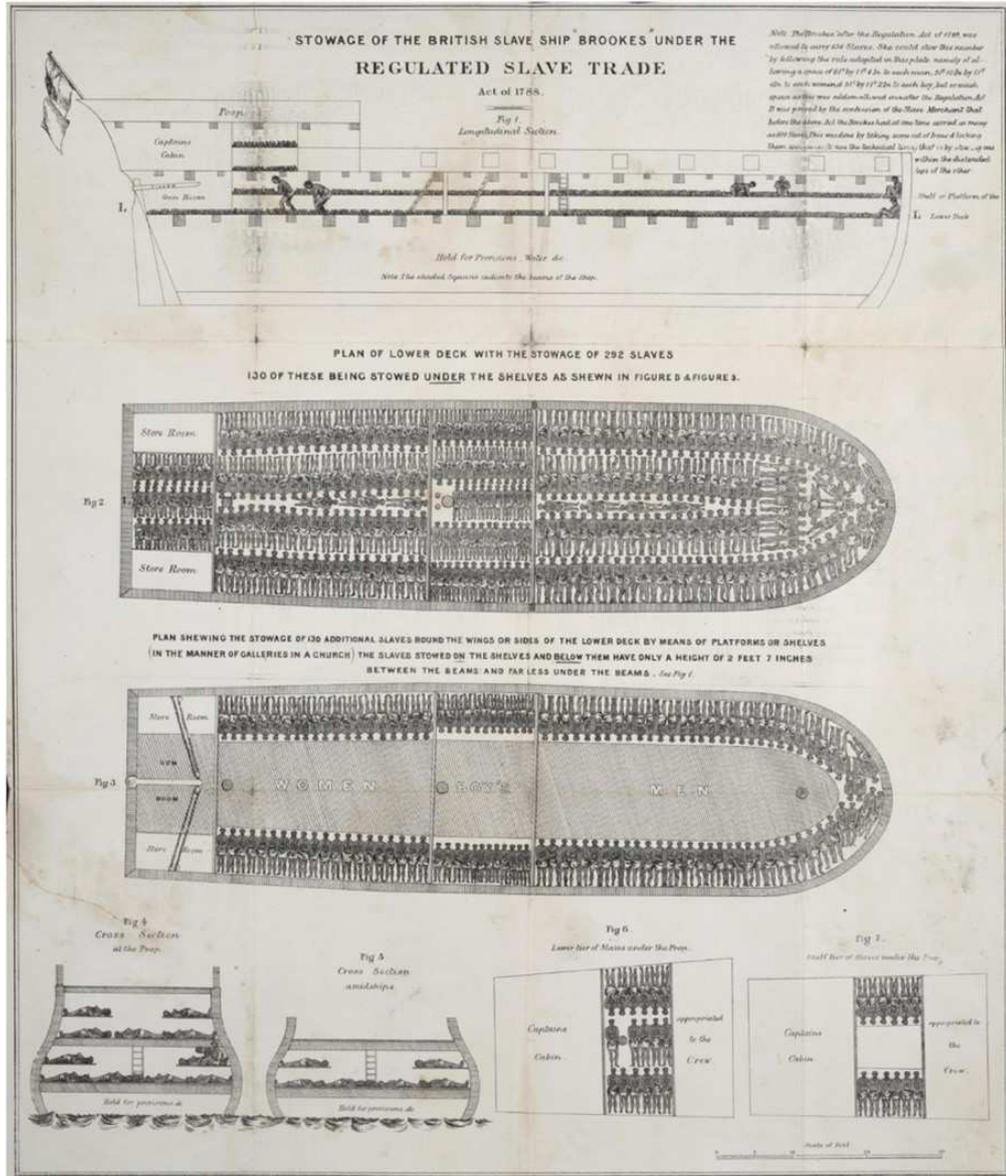


Figura 62. Diagrama de Brookes (1788). United States Library of Congress's Prints and Photographs. In: (TRADE, 1788)

O interesse que América despertou em tentar moldar uma história natural é referido em outras páginas do livro, bem como em outras obras produzidas pela artista. Da mesma forma, a apropriação de certas fotografias é repetida de um trabalho para o outro. A fotografia de *Negra semidesnuda* (fig. 63), por exemplo, é sobreposta a uma imagem botânica na obra *¿História Natural?* (fig. 64).

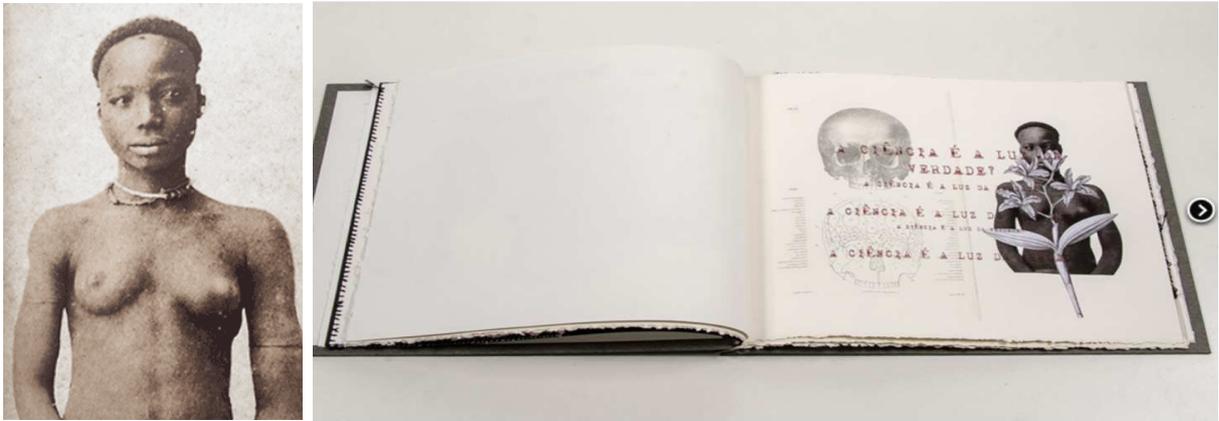


Figura 63. Christiano Júnior, *Negra semidesnuda*, possivelmente com a intenção de mostrá-los recém-chegados da África (c. 1865). Instituto do patrimônio histórico e artístico Nacional IPHAN: In: (ERMAKOFF, 2004)

Figura 64. Rosana Paulino. Páginas do-livro *¿História Natural?* Técnica mista, imagens transferidas sobre papel e tela, linóleo, ponta seca e costura (2016). Propriedade da artista. In: (PAULINO, 2013)

Enquanto na obra *Sem Título* (2016), a mesma imagem é colocada em diálogo com elementos já utilizados, como o azulejo e o crânio (fig. 65). E na obra *As filhas de Eva* (2014) é utilizado novamente o retrato de Mina Ondo, em diálogo com uma imagem botânica (fig. 66).

Na página do livro, a presença de uma caveira reaparece com diferentes anotações correspondentes aos estudos do crânio (um fantasma de outra época que ainda persiste), uma referência direta à craniometria, a pseudociência que promoveu a escravidão dos corpos negros. Esta composição de imagem e texto é sobreposta a uma pergunta em vermelho: *A ciência é a luz da verdade?* A ques-

tão é insistente e repetida várias vezes em tamanhos diferentes, tornando necessário questionar criticamente o papel científico nos territórios colonizados. Que significado podemos dar hoje à ideia de que nosso território latino-americano tenha sido o lugar ideal para estudar diferentes espécimes humanos, sua flora e fauna? O novo mundo, como o artista menciona no vídeo *parede de Memória*, havia se tornado um “grande laboratório onde as questões da colonização eram postas à prova” (2014)⁸⁰.

⁸⁰ Informação extraída do vídeo *Parede da memória* no qual a artista fala sobre sua obra. Acesso em: 08. ago.2021.



Figura 65. Rosana Paulino, *Sem Título*. Impressão sobre tecido, ponta seca e costura, 58 x 89,5 cm. (2016). Propriedade da artista. In: (*Atlântico Vermelho*, [s.d.])



Figura 66. Rosana Paulino, *As filhas de Eva*. Colagem (2014). Propriedade da artista. In: (PAULINO, 2014)

Procedimentos para a apropriação da imagem fotográfica na obra de Rosana Paulino.

No trabalho de Paulino, a apropriação fotográfica envolve três operações em particular: mudança de escala, fragmentação e transferência para outros materiais; destas três, as duas primeiras já estavam ligadas a operações de arquivo, enquanto a transferência é algo que emerge de operações artísticas. Todos esses recursos são utilizados em cada uma de suas obras de colagem, instalações de vídeo, instalações, livro do artista e um grande número de peças bidimensionais. A justaposição de imagens permite à artista criar camadas de história e tempo de uma forma dinâmica e poética. Estou, portanto, interessada em analisar a transformação que o arquivo fotográfico utilizado por Paulino sofre, através da qual estas imagens assumem uma nova vida no contexto artístico atual. Estes três fatores serão analisados nas fotografias utilizadas nas obras *Assentamento* (2013) e *Das avós* (2017).

Mudança de escala

A exposição *Assentamento* realizado em 2013 no *Museu de arte contemporânea de Americana* (fig.67), apresenta a instalação da obra de mesmo nome, que celebra o triunfo da cultura africana atualmente predominante no Brasil e em muitos outros lugares da América Latina, ao mesmo tempo em que denuncia a violência infligida a milhões de pessoas escravizadas trazidas da África por mais de três séculos. Três fotografias antropométricas são centrais para o trabalho, estas foram comissionadas pelo naturalista Louis de Agassiz ao fotógrafo Auguste Stahl, em 1865.

Na instalação pode-se apreciar como a artista modifica a escala das três fotografias as ampliando e imprimindo em tamanho natural (fig. 68) (originalmente o tamanho de uma placa era de 19 x 23 cm aproximadamente) e depois as fragmenta e as une usando fio e agulha.

A cada uma das fotografias aderem-se outros elementos como um coração sobre o peito, um feto em posição de nascimento sobre o ventre e raízes que se expandem pelas panturrilhas (fig. 69). Essas imagens que sofrem intervenções entram em diálogo com outros elementos no espaço, como o som do mar e sua imagem em um constante movimento; estivas carregadas com pilhas de paus e braços, que colocam como forma de manifesto a maneira como o corpo negro foi considerado como uma mercadoria que podia ser descartada e substituída quando já não tinha utilidade.



Figura 67. Rosana Paulino, Assentamento, visão geral da exposição A Costura da Memória (2018). Pinacoteca de São Paulo ©Foto de: Levi Fanan/Pinacoteca. In: (PAULINO, 2018)

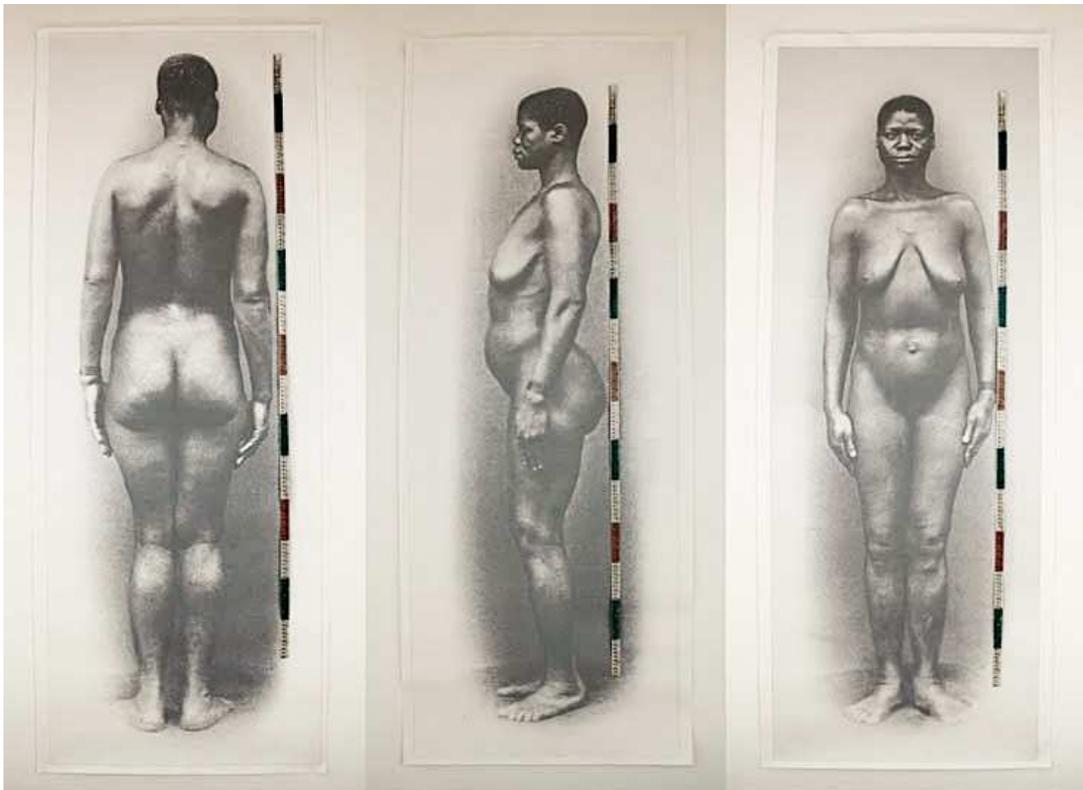


Figura 68. Rosana Paulino. *Processo de apropriação fotográfica, modificação de escala*. Instalação, Assentamento, fotografias antropométricas realizadas por Augusto Stahl [1865] (2013). Propriedade da artista. In: (PAULINO, 2013)

No Brasil, chegou um certo momento em que os escravistas passaram a investir na compra de um novo escravizado, antes mesmo de financiar sua saúde e bem-estar. “Quando eu fiz esses far-dos eu estava pensando: os escravos ao início eram madeira para ser queimada, dentro de essa estrutura da escravidão eram como peças, que poderiam ser substituídas” (“Parede da memória”, 2014)⁸¹

Antes de prosseguir com a análise da mudança de escala, vale a pena destacar uma característica presente neste tipo de fotografia, que nos permite compreender melhor as apropriações feitas na imagem: a imobilidade. Uma exigência para a realização de qualquer fotografia nas primeiras décadas de sua aparição, neste tipo de arquivo em particular, era medir os corpos, de modo que a imobilização do corpo adquirisse dimensões políticas e éticas, já que o resultado esperado na imagem buscava controlar o corpo negro e a captura fotográfica acabou se tornando uma extensão daquela primeira “captura” pela qual eles foram transformados em escravos. A captura fotográfica antropométrica evidencia, portanto, um ato de violência que o retrato pitoresco conseguiu esconder.

Estes dois momentos de captura através dos quais, às pessoas escravizadas lhes foi negado o status de indivíduo, marcaram seus corpos com o estigma da inferioridade racial, negando-lhes assim o direito de se expressar, de manifestar suas crenças ou de manter seus filhos; foi-lhes negado seu vínculo familiar e emocional. Foi-lhes negado tudo, até mesmo o direito de levar seus próprios nomes. Mas estas mesmas fotografias, capazes de produzir tantos danos por causa do discurso racial que lhes foi atribuído, são reivindicadas e têm uma segunda vida no trabalho de Paulino.

⁸¹ Informação extraída do vídeo *Parede da memória* no qual a artista fala sobre sua obra. Acesso em: 08. ago.2021.

A imobilidade é metaforicamente transformada em um elemento renovador quando o corpo imóvel da escrava é comparado ao tronco de uma árvore da qual crescem raízes, tornando-o firme, crescendo, fortalecendo-se e expandindo-se. Agora sua presença é considerada crucial para a fundação da nação brasileira, que é marcada pela riqueza da cultura negra. Este gesto simbólico mostra que apesar das adversidades, os povos afrodescendentes conseguiram criar raízes profundas no território americano.

Estou, neste momento, muito interessada no que as africanas trouxeram para cá, o que “assentaram” nesta terra. Além da fixação forçada a um ambiente estranho e, superando isto, nossas ascendentes assentaram por aqui cheiros, sabores, gostos, costumes, religião... e tudo sob o jugo da escravidão! (PAULINO, 2013a)⁸²

A transformação da escala corporal é um elemento crucial para deixar de lado o discurso de inferioridade imposto à imagem, permitindo ao espectador uma aproximação física em uma dimensão humana. Com este gesto, perde-se a referência direta do formato de arquivo, originalmente destinado a tomar medidas e sobrepor anotações sobre elas. Confrontar o espectador com a imagem em sua escala nos permite trazer no tempo uma fração da vida, da qual emana uma pequena respiração (que finalmente acabamos reconhecendo como nossa), mas que nos lembra precisamente que sua história e sua presença são uma parte fundamental de nosso presente.

A vida que emana da fotografia já havia sido referida por Walter Benjamin em um dos primeiros textos reflexivos sobre esta técnica, onde ele nos adverte que nela *o futuro se aninha*, já que não é um documento que permanece estático no passado. E são precisamente os arquivos fotográficos históricos que registram a barbárie humana em diferentes contextos, deixando um legado de

⁸² Disponível in: < <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/projetos/> > Acesso em: 20.jun.2020.

imagens que colocam vários aspectos em tensão e choque. Estas imagens nos falam de diferentes lugares e temporalidades, de um tempo que foi; elas nos falam da vida, de nossa condição humana, da fragilidade e da morte, mas também do tempo presente e das consequências de atos passados. É uma imagem dialética que pode resolver e transformar situações, e que também pode ter o futuro como uma promessa:

[...] a mais exata das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá [...] o observador sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia dessas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que [...] se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás (BENJAMIN, 2017, p. 54-55).

É o olhar que ativa a dialética da imagem, no momento em que consegue abordar aquele imperceptível fragmento de tempo de outra época que revela o aqui e agora, sendo a mudança de escala talvez fundamental neste processo, pois permite que a imagem adquira uma presença emotiva e dinâmica. A imagem é encarnada para um encontro simbólico entre dois sujeitos em termos de igualdade. Este aspecto é verdadeiramente transformador, já que inicialmente estas imagens eram objetos de estudo, espécimes a serem medidos e classificados.

O que é realmente ampliado nessas imagens, tendo em vista que a fotografia como recurso abriu a possibilidade de contemplar com os olhos os detalhes invisíveis e despercebidos nas formas reduzidas? Seria possível que aumentando a escala, a artista consiga aproximar a dimensão histórica, os detalhes e as minúcias desse período histórico que ainda permanecem ocultos e reduzidos, apesar do profundo impacto na América e na África?

Ampliar um fragmento da realidade implica ver o que à primeira vista permanece oculto, portanto, é necessário restituir a escala humana a cada uma das pessoas capturadas nesse tipo de arquivo, feito durante o contexto da escravidão, para começar a entender que é necessário resolver no presente os conflitos criados no passado.

Fragmentação

Em *Assentamento*, a imagem reimpressa em sua nova escala é fragmentada e costurada para indicar que feridas profundas foram infligidas (fig.69). Neste caso, a artista procura deixar evidente uma irregularidade na reconstrução do corpo que é gerada no momento de voltar a unir, uma vez que a partir do momento de sua captura, da viagem em condições deploráveis e de toda a violência que tiveram que suportar, os corpos foram destruídos e foi necessário refazer, reconstruir e reinventar-se em uma terra distante e estrangeira. Todos eles nunca mais foram os mesmos e seus fragmentos foram reorganizados da melhor maneira possível. A defasagem é uma forma de destacar os múltiplos danos físicos e psicológicos que foram causados e continuam a ser causados às gerações atuais.

Da mesma forma, a fragmentação da imagem convoca leituras diversas, sua nova vida aponta em outras direções, além da sutura médica. Como a fotografia de prontuário ou policial que coloca o corpo frontal e de perfil contra um fundo neutro. Da mesma forma, os cortes parecem seguir um padrão de medida (todos são feitos no peito, quadril, joelho e canela), lembrando-nos um pouco os cânones de representação nas artes, que buscavam uma forma ideal do corpo e da beleza, que neste caso se mostra desalinhado e impreciso. Não devemos esquecer que as diferentes linhas traçadas por este tipo de cânone de representação são ao mesmo tempo uma ferida, como se a pessoa representada estivesse passando por um estado de trauma e dor como resultado de não estar em concordância com os parâmetros de representação.

Isto o faz parecer contraditório, pois a mudança de escala que permite desligar a imagem do formato de arquivo reduzido, através do qual a pseudociência podia medir e classificar, continua reaparecendo em diferentes formas. Portanto, podemos concluir que há algo que persiste em nossa contemporaneidade e que insiste em dar continuidade a um pensamento racista. A antropometria ressurgiu em outra forma. A segregação racial está presente neste gesto que parece sugerir que ainda há medição, criando prejuízos sobre o corpo negro e que os preconceitos ainda permanecem desde o período colonial.

O fato de juntar diferentes fragmentos para completar a totalidade de uma imagem é um recurso bem conhecido na prática do arquivamento fotográfico, embora neste caso não é apresentado como uma estratégia para capturar a totalidade de algo que não poderia ser resolvido em uma única obturação. Aqui a fragmentação é uma exploração plástica e argumentativa.

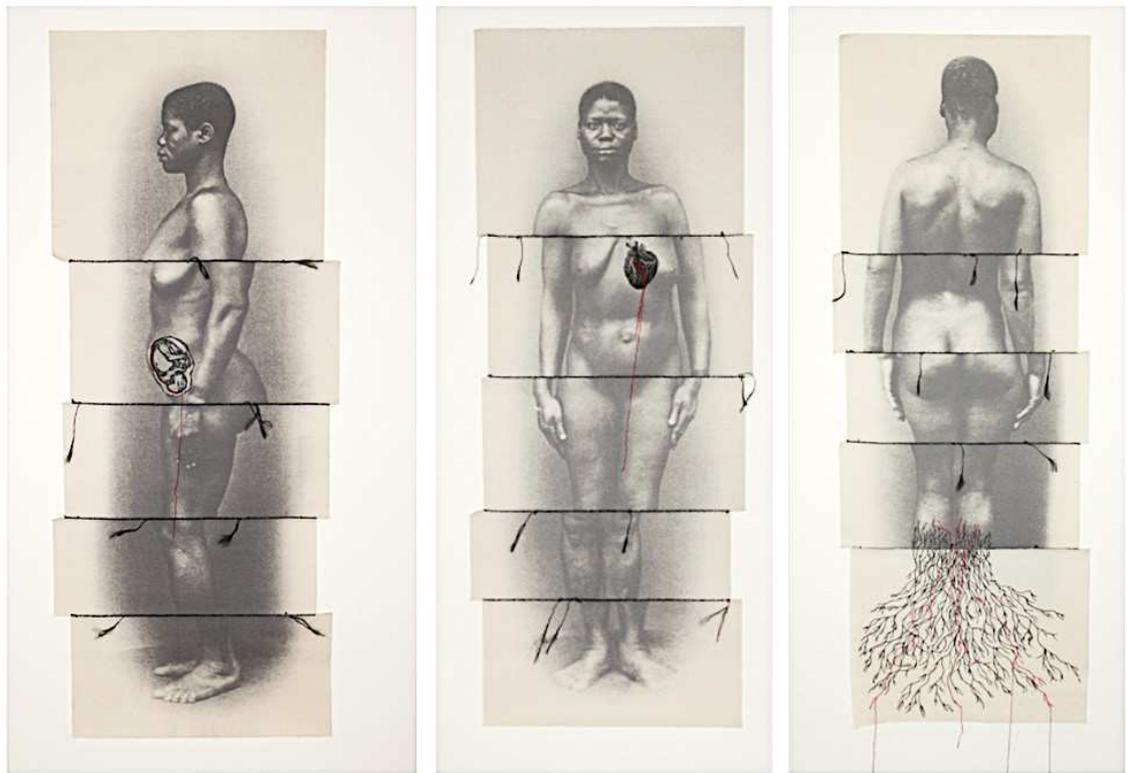


Figura 69. Rosana Paulino. *Processo de apropriação fotográfica, fragmentação. Fotografias antropométricas realizadas por Augusto Stahl [1865]* (2013). Propriedade da artista, Claudia Melo/Reprodução. In: (QUINTELLA, 2020)

Mudança de suporte

A mudança do suporte é uma nova característica que o arquivo fotográfico adquire quando chega ao campo da arte, um recurso utilizado para transformar a materialidade da imagem sem perder o referente fotográfico original. O novo meio, neste caso, traz outras possibilidades narrativas e valores estéticos à imagem. No caso da obra *Das avós* (2017)⁸³, uma instalação de vídeo, na qual Paulino dirige uma ação performática à artista Charlene Bicalho, uma mulher de ascendência africana que costura afetuosamente uma série de retratos de mulheres escravizadas ao seu vestido. Ela aparece em um espaço inteiramente branco, levando um vestido da mesma cor e com os pés descalços, lembrando a maneira como as pessoas escravizadas se vestiam durante o período colonial (fig.70).

Em suas mãos ela carrega um pano branco cuidadosamente dobrado, dá alguns passos à frente, detém-se e espalha o pano no chão. Ela se senta ao seu lado e pode-se ver que o pano cobria uma pequena cesta feita de fibra vegetal, da qual a artista primeiro retira um fio vermelho do qual corta um pedaço com seus dentes e enfia uma agulha. Então ela tira cuidadosamente algo da cesta, não podemos ver exatamente o que é, até que ela o prende ao vestido com um ponto do fio vermelho. É nesse momento que podemos ver em seu corpo o retrato de uma mulher negra. Ela corta o fio vermelho novamente com seus dentes, deixando-o suspenso como uma pequena gota de sangue. A dor e o carinho tornam possível a revelação de um rosto. Uma a uma as imagens reaparecem nas roupas brancas da mulher, elas se aderem não apenas ao seu corpo, mas à sua história de vida, à sua realidade atual.

⁸³ A obra foi exibida na 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (São Paulo, 2019). Disponível in: < <https://www.youtube.com/watch?v=9-V3n1cPnII> > Acesso em 20.jun.2022.

Nesta obra, a modificação do suporte da fotografia científica e exótica do século XIX em um tecido translúcido, que precisa do corpo do outro para se tornar visível, fala-nos dos laços e conexões de sangue que nós latino-americanos temos com diferentes raças e que em algum momento se tornaram invisíveis. Assim, no final da apresentação do vídeo, quando todos os retratos foram costurados no vestido, o que resta é um corpo que se torna uma manta de retalhos com pontos dilacerantes que parecem apontar para a condição fragmentada e frágil da memória, que conseguiu se fixar em um suporte leve e vaporoso que se torna facilmente invisível.

A artista procura assinalar como estas mulheres anônimas foram separadas de seus descendentes, pais, avós e avós, assim como de seus filhos, criando uma ruptura e um vazio. Qualquer uma delas poderia ter uma ligação genética com um espectador e não saber, o reconhecimento deste parentesco só é possível através do gesto afetivo e simbólico entre a imagem e a compreensão de um contexto histórico específico. Por outro lado, a imperceptibilidade que o retrato adquire no momento de mudar de suporte, nos convida a pensar na invisibilidade da mulher negra em nosso contexto atual, na desigualdade que ainda existe em nível social e econômico onde, como a própria artista menciona, é a mulher negra a que ocupa o degrau mais baixo da sociedade.

No espaço de exposição, sem a performer, o registro da ação é projetado na parede do fundo, enquanto as fotografias utilizadas na performance de vídeo são montadas nas laterais, de modo que sua materialidade opaca e translúcida possa ser apreciada pelo espectador em condições apropriadas de iluminação. Naquele lugar se pode seguir vindo a fragilidade desses corpos e a persistência da imagem ao longo do tempo, sua capacidade de se transformar e de nos contar uma história.



Figura 70. Rosana Paulino, Registro do performance *Das avós* (2019). © SESC_Videobrasil. In: (CAFFÉ, 2019)



Na obra de Paulino, pode-se facilmente identificar elementos plásticos recorrentes ao longo de sua produção, seus assinalamentos são claros e suas críticas afiadas se tornam urgentes para nossa sociedade. A fotografia de arquivo, neste caso, não só documenta a história, mas também traz no tempo a presença de alguém que estava diante da câmera, é a “referência direta”, nas palavras de Roland Barthes: “Existe [portanto] uma relação conjunta: da realidade e do passado. [...] Na fotografia, a presença [...] nunca é metafórica”(BARTHES, 2006, p. 136,139)

A imagem em sua primeira vida

A segunda vida adquirida por estas fotografias é diferente daquela de seu primeiro nascimento, quando um discurso racial e o preconceito de inferioridade foram impostos às pessoas de ascendência africana. Agora elas questionam, posicionam-se politicamente para reivindicar seus direitos negados, para denunciar a infâmia e para tornar conhecidos fragmentos de uma história vivida por milhões de africanos e seus descendentes afro-americanos, dos quais sempre preferiram falar em tom abafado.

Estas imagens, ecos e silêncios do passado ressoam alto em um contexto estranho àquele que lhes deu sua origem, reivindicando sua presença apesar do tempo decorrido. Boa parte de sua primeira vida permanecerá como um mistério. Pessoalmente, estou intrigada com o significado que estas fotografias podem ter tido para o sujeito retratado e para a memória coletiva de um povo escravizado. Sabemos que não podemos encontrar uma resposta justa, não existem fontes históricas que nos permitam saber como estas imagens foram vistas pelo povo escravizado, mas é difícil pensar que elas passaram despercebidas.

Os estudos que têm sido feitos sobre as imagens nos dizem que elas mobilizam constantemente os pensamentos, que são capazes de nos questionar e nos confrontar, mas, acima de tudo, nos permitem reconhecer a nós mesmos em diferentes perspectivas. É por isso que me arrisco a pensar que eles não ocupavam um terreno neutro no imaginário dos povos escravizados. A este respeito, poderíamos parafrasear Hans Belting e acrescentar que o corpo é o lugar das imagens e que: “[...] as imagens que capturamos deixam atrás de si um traço invisível”(BELTING, 2012, p. 73).

A historiadora Leila María Rivero, arrisca-se a fazer um apontamento positivo sobre estes arquivos, ao supor que este tipo de fotografia poderia ter oferecido um olhar emancipador que subvertesse a condição de escravo, na medida em que: “O fotógrafo sempre procurava extrair do seu sujeito o máximo de expressividade e, assim, o ato de retratar implicava o ato de reconhecer [...]” (RIBEIRO, 2019, p. 16). Mas será que essas fotografias foram realmente capazes de lhes permitir um reconhecimento positivo de sua individualidade, de sua humanidade negada? Porque o que sabemos sobre estas imagens é que justamente lhes foi tirada a possibilidade de conciliar a similaridade, porque o discurso que lhes foi imposto procurava destacar a diferença, e isto era algo que já estava profundamente enraizado no imaginário de toda uma sociedade.

É agora quando podemos separar a imagem do discurso racial –que agiu como um véu– é que podemos ver a singularidade, a fragilidade, assim como a infâmia que envolve o humano. Sabemos que o meio fotográfico por si só não cria parâmetros de classificação, assim que o discurso de poder e dominação é anexado à imagem em uma instância posterior, ele é instalado como uma segunda camada de leitura e esta é uma constante no mundo das imagens e, sobretudo, na fotografia de arquivo.

As imagens que agora vemos enquadradas em uma dupla leitura temporal entre o passado e o presente, permitem-nos abordar esse momento histórico de maneira diferente quando nos colocamos diante de uma gravura ou de um desenho. O meio técnico congela no tempo um instante da vida de um sujeito: seu olhar foi uma testemunha de um momento histórico, sua presença nos lembra de sua existência, é uma nova ordem que prova (como menciona Barthes ao se referir à fotografia de William Casby que nasceu no período da escravidão) que a fotografia neste sentido “[...] certifica que a escravidão existiu não muito longe de nós; e a certifica não por meio de testemunhos históricos. [...] o historiador não era mais o mediador, a escravidão nos era dada sem mediação [...]” (BARTHES, 2006, p. 141–142) mas através da imagem fotográfica.



ARQUIVOS DOMÉSTICOS, A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA

Nesta seção proponho uma reflexão sobre os arquivos domésticos, abordando alguns aspectos relacionados ao álbum de família, sua transformação e sua decadência na era digital. Destaco principalmente a estrutura narrativa - do álbum - herdada do formato de livro, que foi usado no século XIX para armazenar uma série de fotografias. A partir daí, é possível propor uma espécie de narrativa familiar oficial que está em crise e que parece ser evidente nos formatos, nos meios de reprodução e circulação da imagem. Em seguida, recorro à parábola das falenas de Didi-Huberman para sugerir uma segunda vida para fotografias de família na arte contemporânea, usando quatro artistas para focar a análise: Juan Carlos Delgado (Colômbia, 1973), Jane Long (Austrália, 1970), Lucila Quieto (Argentina, 1977) e Georgina Montoya (Colômbia, 1980).

Vicissitudes do álbum de família

A *Vicissitude* de acordo com o dicionário da Academia real da língua espanhola é uma *inconstância de eventos prósperos e adversos*, significado que serve de pretexto para falar da presença do álbum de família na plástica contemporânea, lugar no qual os processos fotográficos analógicos têm seu último local de refúgio após o advento da era digital. O álbum fotoquímico é revisado e apropriado a partir da disciplina artística, enfatizando questões pertinentes sobre nossa presença como indivíduos na sociedade, bem como os laços emocionais e as relações afetivas em um ambiente doméstico.

A fotografia composta de halogenetos de prata encerrou um ciclo de vida útil. Como testemunho e arquivo de família, os álbuns de fotos ficaram no esquecimento, estagnados no tempo passado. Apenas um pequeno número de exem-

plares foi retomado pelas novas gerações, o restante com páginas em branco parece nos confrontar sobre a sonhada unidade familiar, como se esse vazio fosse o testemunho do que um dia, pais, mães e avós, consideravam a maneira correta de construir o lar, tentando se moldar a um padrão herdado, construído, retocado e editado do que significa ser família. O assunto ao qual as imagens no álbum de fotos se referem é complexo nas relações políticas, sociais e emocionais de um grupo de pessoas. É por isso que hoje, quando se fala de família, é obrigatório pensar em uma ideia fora do estereótipo convencional, porque enfrentamos novos formatos e suportes, como acontece com a imagem fotográfica digital. A maneira como o dispositivo de captura é usado e sua maneira subsequente de circular as imagens, evidencia uma ruptura.

Mas, acima de tudo, nessa nova dinâmica, é importante enfatizar sobre quem está tirando as fotografias, já que no caso da figura privilegiada de quem fotografa, a câmera é deslocada para inúmeras pessoas que usam dispositivos de captura e criam seu próprio arquivo. Não há voz que se eleva acima da outra, não há evidência de um exercício de poder. Todo mundo possui uma parte do relato da história: “Pela primeira vez somos todos produtores e consumidores de imagens”(FONTCUBERTA, 2016, p. 32).

A ideia tradicional de família cria uma série de imagens estereotipadas, uma maneira de nos mostrarmos e sermos vistos em aparente harmonia, unidade e respeito, cumprindo rituais sociais e religiosos que garantem normalidade e estabilidade. Mas quando esse ideal começa a expirar, o retrato convencional é modificado e até tende a desaparecer. Como está acontecendo com as novas gerações de jovens que vivem na área de fronteira entre Colômbia e Equador, no Departamento (Estado) de Putumayo. Trata-se de uma região marcada pela violência dos diferentes grupos armados colombianos, uma condição que tornou essa população, um grupo flutuante, com modelos familiares fragmentados. A maioria desses jovens reconhece que há poucas ocasiões em que os membros da família se encontram. Nesse sentido, o maior número de fotografias que eles tiram com seus telefones celulares são autorretratos (*selfies*) ou, na companhia de seus amigos (*ussies*).

As imagens de um núcleo familiar com pais, avós e irmãs não faz parte do cotidiano da imagem fotográfica dessa população, ou pelo menos nesse contexto específico, em que a estrutura familiar foi drasticamente modificada. A esse fator, devemos acrescentar que as imagens digitais permanecem nas memórias dos celulares, são compartilhadas na Internet e entre aqueles que têm o suporte tecnológico para fazê-lo. A fotografia grupal de família como referente é fraca nesses contextos, faz parte de um imaginário que está em transformação, talvez, devido ao fato de que na maioria dos lares de onde os jovens procedem, o álbum não exista fisicamente, nem como modelo de referência.

Se a imagem fotográfica é analisada nos locais periféricos, longe das grandes cidades, onde os discursos da globalização estão apenas começando a ser boatos, é possível descobrir que não apenas os estereótipos tão fortemente construídos na representação familiar se tornam difusos, mas também que uma minoria foi ficando fora do espaço de representação, no sentido de que a imagem capturada pelos diferentes dispositivos móveis não retorna, porque não estão dentro do circuito de circulação. Foi assim que a história de vida de certas pessoas foi suspensa no passado, incapaz de atualizar suas memórias visuais.

Um exemplo disso é Marcos Sánchez⁸⁴ (fig.71), que orgulhosamente mostra alguns fragmentos de outra época, quando ainda era jovem. Sánchez não possui telefone celular ou câmera digital de última geração. Para ele, não existe arquivo de família nesta era do sílício. Sua história pessoal está inscrita em um suporte orgânico de gelatina de prata, que corresponde a outra época e outras formas de produção de imagens.

Perante a rápida popularização da imagem, há uma tendência para pensar em termos generalizados e assumir uma crescente globalidade e alcance das mídias, mas embora essa possibilidade de massificação seja evidente e provavelmente eficaz, sempre há um ponto de ruptura, uma fissura na qual o tempo não avança. Essa condição de estagnação gera um sentimento de perda, que contradiz a lógica do nosso tempo contemporâneo, a do imediatismo, refletida em certos projetos artísticos que nos envolvem como indivíduos, independentemente da condição de centro e periferia, revelando uma complexa relação entre imagens analógicas e digitais. Portanto, é valioso perguntar sobre essas novas dinâmicas de produção, principalmente no campo da arte, onde são questionadas e onde é promovida uma segunda vida para o arquivo fotográfico da família, além de outras possíveis narrativas sociais e políticas.

⁸⁴ Marcos Sánchez é meu tio, tem trabalhado no campo toda sua vida. Ele vive no município de Cumbitara, onde nasceu. Um lugar distante dos centros urbanos do sul do país.



Figura 71. *Marcos Sánchez*. Fotografia digital. Município de Cumbitara, Colômbia (2016). Arquivo pessoal

Início e fim de uma grande história: o começo de um relato

As primeiras versões de álbuns eram simples adaptações de livros de provérbios, que tinham em cada página sobreposta uma máscara com vinheta, que permitiam fixar as imagens (fig. 72). Estes surgiram por volta de 1850 em Paris⁸⁵, em resposta à necessidade de salvar e proteger uma série de cartões de visita que se tornaram muito populares devido ao seu baixo custo e tamanho, como é mencionado na introdução ao livro *Foto-álbum* por Ellen Maas, onde se destaca que: “o envio mútuo de retratos entre amigos e familiares tornou-se mania popular, surgindo posteriormente o problema da conservação de fotografias que foi resolvido com o aparecimento de álbuns fotográficos”(FATORELLI Y ZEICH apud MAAS, 1982, p. 7)

Esta apropriação do formato do livro para arquivar uma série de fotografias teve algumas consequências na leitura da imagem, que ficou ligada a uma narrativa que lhe foi transferida pelo passado e pela função histórica do livro. Nesta ordem de ideias, a fotografia de família foi destinada a contar histórias de fatos e acontecimentos de um grupo de pessoas. O álbum como categoria narrativa foi analisado na tese de doutorado por Armando Silva (1989), que catalogou, classificou e tirou percentagens dos principais acontecimentos, tais como: batismos, casamentos, primeira comunhão, quinze anos, entre outros. O mesmo autor reconhece que na análise das imagens, é evidente que cada fotografia é uma pequena encenação, uma estrutura na qual apenas rostos e lugares mudam, lembrando-nos como nós também fomos parte da encenação de um rito, no qual obrigatoriamente devíamos participar.

85 As versões industrializadas foram produzidas uma década mais tarde.

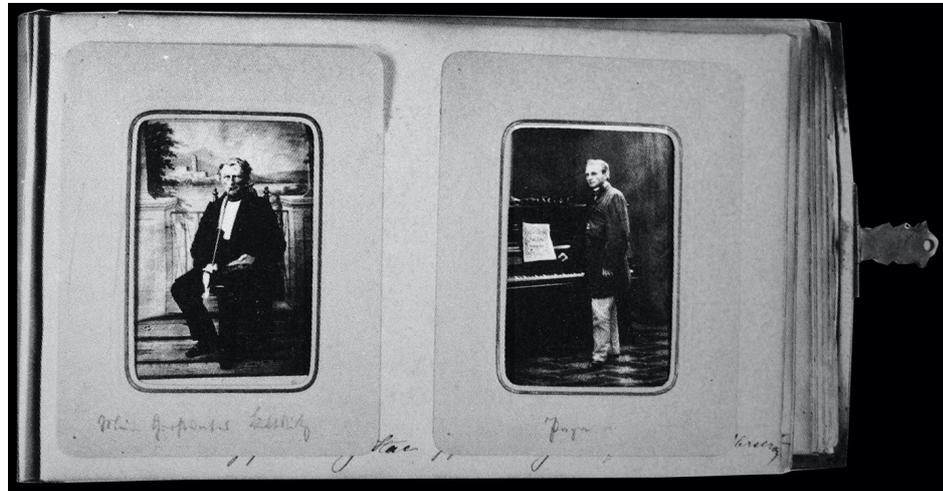


Figura 72. Álbum alemão de 1850, feito a partir de um livro de provérbios. Registro fotográfico (1850). In: (MAAS, 1982)

Com o advento da era digital o tradicional álbum de fotografias chegou ao fim e com a sua morte começou a desvanecer-se a “história oficial da família”, na qual foram atribuídos papéis e formas de poder, que de alguma forma se refletiram na produção da imagem, como a figura quase sempre masculina do pai ou do irmão mais velho encarregado de disparar a câmera, de organizar o espaço de representação nas hierarquias ou o papel da mãe encarregada de organizar o arquivo e de o acompanhar com histórias orais, criando fios narrativos (SILVA, 1989). Mas esse fim, que teve lugar na última década do século passado, partilha a ideia de renovação que trouxe consigo outros fins, em outras estruturas de pensamento e produção, como a da arte e o fim da história.

Assim sendo, vivemos a pós-história da narrativa familiar que se reflete num número infinito de pequenas histórias visuais individuais, onde cada pessoa decide com aparente liberdade o que contar, como se mostrar e como representar os acontecimentos do cotidiano, com uma autonomia que não teria sido possível no formato anterior. Talvez esta liberdade, em alguns casos descontrolada, fora da norma, irreverente, controversa, faça com que este tipo de imagens seja considerada uma forma inadequada de representação social de um indivíduo.

Ausência do Álbum

A imagem fotográfica extraída do álbum, anônima e libertada da narrativa familiar oferece-nos silêncio, permitindo-nos ouvir a nós mesmos e ouvir simultaneamente um pequeno sussurro vindo da imagem, que nos recorda a vitalidade e o potencial daquelas formas e figuras que a certa altura estavam em frente da câmara e que deixaram um vestígio de luz e sombra.

Curiosamente, as primeiras fotografias sem um papel narrativo definido, pareciam estar deslocadas no tempo e no espaço: “As primeiras pessoas reproduzidas entraram no espaço visual da fotografia sem terem antecedentes ou, melhor dizendo, sem terem uma identidade. [...] Do rosto emanava um silêncio que rodeava o olhar”(BENJAMIN, 2011, p. 19). Esta falta de ligação entre o cotidiano e o anedótico foi o que permitiu ao espectador entrar na imagem, contemplá-la de forma insuspeita e encontrar nela o traço do humano, perseguir o traço do olhar e ver-se refletido. Até Walter Benjamin, ao referir-se a uma das fotografias de Octavius Hill (Escócia, 1802-1870), *Newhaven Fishwife* 1840, acaba por usar um poema de Stefan George (Alemanha, 1868-1933): “E pergunto-me: como é que esses cabelos e esse olhar seduziam os seres de antes? como é que essa boca beijou, cujo desejo sem ordem se enredou como fumo sem chama?”(2011, p. 13). Não será esta uma forma de questionar a noção de representação, que se assume ser tão natural na fotografia, e sim, de pôr em tensão a ideia de uma autonomia na imagem que nos convida a dar sentido para além das suas formas, a usar a nossa imaginação para aprender mais sobre elas?

O oposto acontece quando olhamos para o nosso próprio álbum de família, carregado de barulho, interferência, risos e comentários. A imagem permanece nos detalhes da moda, nos cortes de cabelo, nos gestos habituais, que embora representem informações valiosas para consolidar a identidade de um grupo familiar e os seus laços emocionais, não nos permitem ir além das aparências, evitando-nos questionar o ato da representação, atados a uma realidade fixa: “O que [as imagens] nos mostram nunca será um pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada (SAMAIN, 2012, p. 34).

O problema é que foi dada muita importância a este primeiro plano da história, que não revela outras camadas de significado e de informação que permanecem em silêncio. Por isso, é necessário libertar as imagens dos laços tradicionais, porque é a imagem livre, anônima, sem tempo nem espaço, que nos permite ver o que o álbum deixou de dizer sobre um possível esboço da realidade familiar. Permite-nos também ver a dificuldade das relações humanas, os problemas de gênero, a violência dentro de casa, a mentira, a morte e a tristeza. Esta imagem que escapa à história oficial da família é uma imagem que adquire poder político e de denúncia. “Na verdade, o álbum tornou-se gradualmente um repositório de sorrisos em que não havia espaço para conflitos ou tragédias: só era aceitável manter momentos felizes para preservar o mito de um clã harmonioso e feliz” (FONTCUBERTA, 2016, p. 205).

Didi Huberman propõe a parábola das falenas, em homenagem a Aby Warburg, para tentar dar conta, através deste recurso metafórico, das diferentes formas de ser e apreender as imagens, a sua metamorfose, a sua existência. Mas acima de tudo, há três posições a partir das quais se poderia definir a forma como o estudo das imagens tem sido feito na história da arte. É necessário portanto, referir-nos à imagem da borboleta, que bate as asas mostrando toda a sua beleza, o movimento leva-a de um lugar para o outro, batendo ao vento, e depois desaparece. Se fosse apanhada e coletada, as suas asas inertes seriam abertas, para contemplar a grande quantidade de pormenores, permitindo que o investigador se detenha em sua simetria. Sua forma não seria alterada pelo movimento, as suas cores continuariam seduzindo-nos, mostrando outro tipo de beleza. E aí mesmo, nessa reflexão são descobertos dois tipos de observadores, um que pretende compreender as formas, classificar, tornar-se um grande colecionador, um especialista no tema; e, por outro lado, haveria o observador que se con-

tenta em vê-la voar, tentando segui-la na medida do possível, desfrutando do voo sem tentar retê-la (2019).

Em cada um dos casos, há um sentimento que nos liga à *imagem-borboleta* e nos leva a assumir uma posição diante delas. Em um primeiro momento haveria o prazer ou a felicidade causada pela vitalidade do voo, uma emoção que sugere a possibilidade de assumir a liberdade das imagens. Mas há também o desejo de possuí-las, de torná-las prisioneiras e de as acusar de significado, de classificá-las por acontecimentos, de arquivá-las numa ordem que muitas vezes parece estranha à sua natureza volátil e efêmera.

A terceira forma da *imagem-borboleta* é aquela que faz as suas rondas à noite, as traças que fatalmente chegam atraídas pela luz da vela, voam ao redor da chama num ir e vir até acabarem em cinzas: “O arquivo é quase sempre cinzento, não só pelo tempo que passou, mas também pelas cinzas de tudo o que o rodeava e ardeu em chamas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 18). Diante disso, o que talvez possamos deduzir é que precisamos desses três momentos para tentar abraçar o significado da imagem, já que em cada um deles são explorados propósitos diferentes. Essas cinzas e todas aquelas imagens que não podem mais ser vistas são tão importantes quanto as que ainda estão presentes. E possivelmente, o valor do efêmero não seria tão bem apreciado hoje, se não se tivesse tido tempo suficiente para contemplar a beleza na sua forma estática, consolidada ao longo de séculos na história da arte ocidental.

Imagens que dançam e retornam

Tomando como referência a *metáfora das falenas*, é possível falar do bater das asas daquelas imagens fotográficas que escapam das páginas do álbum de família, iniciando assim uma segunda vida no campo da arte, como mostram as obras do artista colombiano Juan Carlos Delgado, (fig.73) e da australiana Jane Long (fig. 76). Que trabalham com imagens fotográficas anônimas que são coletadas e adquiridas através de diferentes meios, em formatos físicos e digitais, permitindo às imagens novas formas de circulação. Os arquivos originais são apropriados tornando-os híbridos, transformando-os sem abandonar sua natureza de registro luminoso de um corpo, em um instante e em um momento passado: “(...) Já não é mais a representação mítica do deus ou da ninfa que nos faz tremer diante da imagem, mas, de uma forma mais trivial e crucial, a realidade histórica do lugar fotografado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 29). Para Walter Benjamin, era o equivalente a estar diante de uma possibilidade de aura, como a que se podia encontrar numa obra de arte, pintura, escultura ou gravura, na qual um traço inscrito por um artista, através da técnica, nos deixa diante de um instante irrepetível do momento em que foi criada; uma sensação de proximidade por mais distante que fosse.

Na obra *Sem título* de Juan Carlos Delgado, a imagem do álbum de família é subtraída e transferida para uma superfície metálica. Este processo procura tornar a imagem capaz de suportar alterações tecnológicas caseiras, conectando a placa metálica a uma série de dispositivos de arrefecimento, que cobrirão lentamente a imagem com uma geada, permitindo que as formas se congelem no meio de uma camada esbranquiçada e gelada. O espaço de exposição permite-nos pensar no contexto doméstico a partir das imagens fotográficas, em diálogo com os recipientes no chão: penicos e bacias de metal; além dos dispositivos frigoríficos, também presentes nas casas através daqueles refrigeradores antigos, que precisavam ser descongelados como parte da manutenção de rotina.



Figura 73. *Exposição Juan Carlos Delgado - Galeria El Museo*. Registro fotográfico (2012). Propriedade do artista.

Os elementos e gestos presentes na obra correspondem a um tempo passado e vistos agora em um contexto de exposição, somam-se como fortes elementos representativos de nossa história familiar. Na obra, os nomes dados a cada uma das imagens *retrato, passeio* (figs. 74 e 75) são heranças de uma maneira de narrar, o que nos permite fazer conexões subjetivas em torno de nosso próprio imaginário de eventos registrados por uma câmera.

À medida que a geada cobre lentamente a imagem, oculta os detalhes das formas, diminui a nitidez dos objetos, ao mesmo tempo que uma camada subjetiva carregada de emoções e possíveis leituras para cada um dos espectadores torna-se visível. É justamente nesse momento que o silêncio na imagem é importante, permitindo que as perguntas explodam e a partir daí, outras narrativas sejam possíveis. A imagem comove-nos, porque sendo nós tão alheios a esses personagens e aos lugares representados, nossa memória por um momento os une, os sobrepõe, os compara ou, talvez, os iguala.

A imagem, e mais ainda a imagem fixa — sabemos —, é muito mais complexa. Para dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens (SAMAIN, 2012, p. 24)

É fácil imaginar como à noite, com os mecanismos de congelamento desligados, a camada superficial de gelo cede e se transforma em água. Momento no qual as *pinturas choram*, como menciona o artista, e o fazem na solidão do espaço expositivo. *Choram porque são deixadas sozinhos*, menciona Delgado. Com esta ação, o artista nos lembra de não esquecermos a *vida* que as imagens possuem, a sua metamorfose e a capacidade de reaparecer em tempos heterogêneos. Como o evidencia também a obra *Dancing whit Costica* (fig. 75) de Jane Long, que apropriou

as placas fotográficas, recentemente digitalizadas do fotógrafo Costica Ascinte (Romênia, 1897-1894), feitas no final do século XIX. O nome dado à obra refere-se apenas a uma dança poética e surrealista de fantasmas, na qual Long atribui elementos narrativos imaginários a cada uma das personagens anônimas, desprovidas de uma história que se perdeu no passado. Agora fazem parte de um grupo de imagens que ressurgem, como as *ninfas* que tanto obcecaram Aby Warburg.



Figura 74. Juan Carlos Delgado. *Retrato*. Registro fotográfico (2012). Propriedade do artista.



Figura 75. Juan Carlos Delgado. *Sem Título. Passeio*. Registro fotográfico (2012). Propriedade do artista.



Figura 76. Jane Long. *Dancing with Costica*. Fotografia Fine Art Print. 40x40 cm (2015). Propriedade da artista.

Memórias híbridas, entre público e privado

O álbum de família nos permite evocar e criar novas narrativas fictícias carregadas de poética. Há também casos em que a morte e a tristeza assumem um papel central. Para muitos, o arquivo familiar acabou sendo o único lugar onde as pessoas podiam encontrar seus seres queridos que desapareceram em eventos tais como guerras civis ou golpes militares. A ausência do corpo, da vida e dos relatos inesperadamente suspensos, fez com que esses arquivos ganhassem um potencial emotivo e expressivo a partir do qual se reconstrói uma memória impossível, como na obra *Arqueologia da Ausência* de Lucila Quieto (2001).⁸⁶ Nesta obra, a fotografia do álbum de família é retomada para criar um cenário no qual se possa tirar uma fotografia desejada, neste caso, com seu pai Carlos Quieto, que desapareceu no contexto da última ditadura argentina (1976-1983). Para obter uma fotografia com seu pai, a artista digitalizou algumas fotos do álbum em que ele se encontrava, e as projetou em escala natural para se inserir na imagem e assim “unir o que estava destinado a permanecer separado” (2008), como ela mesma menciona (fig.77).

O projeto em questão, que nasceu de uma necessidade individual, superou seu interesse pessoal e acabou incluindo outros filhos dos desaparecidos após a publicação do seguinte anúncio: “Se você quer ter a foto que sempre sonhou e que nunca poderia ter, agora é sua chance, não a perca. Ligue-me” (QUIETO apud FORTUNY, 2015, p. 196) que foi postado na sede do grupo HIJOS (Filhos e Filhas pela Identidade e Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio). A artista pediu a cada um dos que responderam ao seu chamado uma fotografia de seu ser querido, as quais foram digitalizadas para serem projetadas, recriando o cenário para um encontro utópico (fig.78). No total, havia 13 filhos e filhas de pais desaparecidos que concordaram em interagir com uma imagem de luz que simbolicamente lhes permitia um momento de proximidade que lhes havia sido negado. “[...] o poder da oferta de Quieto reside na relação entre a memória autobiográfica, como testemunhado pelo álbum de família, e a identidade” (MARTÍNEZ ROD; GACHARNÁ MUÑOZ, 2017, p. 102).

⁸⁶ No ano de 2008 a artista expõe 35 fotografias em formato 30 x 46 cm no Museo de arte y memoria da Argentina.



Figura 77. Lucila Quieto. Da série *Arqueologia da Ausência*. Fotografia analógica e digital 30x46 cm (1999). © Museu de Arte y memoria, La Plata - Argentina.



Figura 78. Lucila Quieto. Da serie *Arqueologia da Ausência*. Fotografia analógica e digital 30x46 cm (1999- 2001). Museu de Arte y memoria, La Plata – Argentina.



A fotografia do álbum neste caso é reeditada, por assim dizer, e neste gesto são produzidas uma série de rupturas, como a progressão temporal na qual normalmente se arquiva e que acabou sendo alterada, quando dois momentos distantes se juntaram. No caso da montagem fotográfica em que a artista posa com seu pai (fig. 77), mantém-se uma fisionomia juvenil que o retrata por volta de seus vinte e cinco anos, encontrando-se com sua filha que ainda não tinha nascido, criando uma inconsistência temporal.

Em alguns casos, a montagem registra a dupla presença onde os participantes aparecem como crianças e adultos ao mesmo tempo, evidenciando em sua transformação física o transcorrer da ausência e o vazio deixado em toda uma geração. A história, portanto, é reescrita do ponto de vista da saudade, tentando reconstruir o passado, compreendê-lo e inserir-se nele a partir de uma perspectiva mais próxima. Neste tipo de abordagem, na qual a imaginação desempenha um papel importante na compreensão de um contexto traumático, o conceito de pós-memória desenvolvido por Hirsch se mostra pertinente:

[...] os descendentes dos sobreviventes [tanto vítimas como perpetradores] de eventos traumáticos massivos se conectam tão profundamente com as memórias do passado, da geração anterior, que precisam chamar essa conexão de memória e, portanto, em certas circunstâncias extremas, a memória pode ser passada para aqueles que não estavam realmente presentes para vivenciar um evento (HIRSCH, 2008, p. 105, 106)

Da mesma forma, a obra da artista colombiana Georgina Montoya *Em busca de esperança* (2021), revisa aspectos políticos do contexto nacional através dos arquivos familiares e pessoais de sua mãe, que havia sido militante da UP (Unión Patriótica), um movimento político de esquerda que nasceu em um primeiro acordo de paz com a guerrilha das FARC no governo de Belisario Be-

tancur em 1984. A possibilidade de uma solução pacífica para o conflito armado interno e a tentativa de levar um discurso social às urnas para lutar pelos direitos dos mais necessitados havia se tornado um sonho baseado na esperança de que diversos setores populares, como sindicatos, organizações camponesas, artistas e intelectuais, aderissem, fortalecendo assim o nascente partido político de esquerda. Entre agosto e setembro de 1986, um congressista da UP e um senador foram assassinados, levando as FARC a se retirarem oficialmente da Assembleia Nacional da UP. Aqueles que continuaram a liderar o movimento foram, em sua maioria, exterminados. Os relatórios indicam que cerca de 6.200 pessoas, incluindo candidatos presidenciais, líderes, simpatizantes, militantes e suas famílias, foram mortas durante os anos 80 e 90. Em 2002, a UP perdeu seu status legal após não ter obtido o número mínimo de eleitores nas urnas.⁸⁷

Mercedes, filha da artista, sobreviveu a esta perseguição política. Seu trabalho mostra como as fotografias domésticas entram em diálogo com outros documentos, cartas, arquivos de imprensa, propaganda política etc., criando uma narrativa fragmentada, em muitos casos difíceis de serem vistas por causa do número de camadas que se sobrepõem, inclusive as emocionais. A peça final, em formato de livro, primeiro recolhe aspectos da vida da mãe da artista em ordem cronológica, e à medida que avança, aparecem fotografias de outras pessoas e uma tinta vermelha parece infiltrar-se nas páginas. Não existe uma narrativa estável para dirigir o olhar, apenas os fragmentos de uma história e os rostos anônimos que parecem estar suspensos em tempos distantes (fig. 79).

⁸⁷ Informação extraída da página da Corporación Reiniciar. Historia da UP. In: <<https://corporacionreiniciar.org/caso-up/historia-up/>> Acesso em: 13. sept.2022.



Figura 79. Georgina Montoya. *Páginas do livro Em busca de esperança*. Livro expandido 27,5 x 21 cm. (2021). © Georgina Montoya

É importante lembrar que o álbum de família é o herdeiro de uma tradição de retratos centrada na lembrança e comemoração de parentes falecidos. Não obstante, seu rol social fez com que o sentido da representação estivesse em constante transformação ao longo de sua vida útil, de modo que o retrato adquiriu novas nuances e estabeleceu prioridades: «Hoje, tirar fotos do bebê vai além da elaboração de uma série de memórias para a posteridade: é um dever para com as crianças e uma forma de viver a paternidade» (GARCÍA, 2013, p. 169). Neste sentido, as diferentes leituras feitas pelos artistas centradas no antigo álbum de fotos procuram desvendar a imagem dos artifícios impostos como a pose e suas hierarquias, tentando revelar um discurso que não seja o de bem-estar e união familiar.

Quando Pierre Bourdieu afirma que o estereótipo do retrato de família reina na fotografia e que por esta razão este meio não será capaz de alcançar uma estética autônoma, esta afirmação aponta para o fato de que a fotografia é entendida como uma ferramenta para fazer arte e não como um assunto ou conceito:

[...] o ato fotográfico contradiz, em todos os seus aspectos, a representação popular da criação artística como esforço e trabalho. Uma arte sem um artista ainda pode ser uma arte? Obviamente, a fotografia não responde ao mesmo grau da pintura realista [...] A situação ambígua da fotografia no sistema das artes plásticas poderia ser explicada, entre outras coisas, por esta contradição entre o valor da obra, que responde ao ideal estético ainda mais difundido, e o valor do ato que a produz. (BOURDIEU, 2003, P. 140-141)

No entanto, no campo da arte as narrativas cotidianas -sem transcendência- permitem uma releitura estética, social, política e emocional da imagem fotográfica. É importante, portanto, entender que o deslocamento do arquivo familiar

para o contexto expositivo de arte potencializa novos discursos que não estão necessariamente ligados ao ambiente doméstico, já que seu caráter de objetos de memória lhes permite ligar aspectos da vida pública com os da vida privada, fundindo-se assim com as realidades sociais dos diferentes contextos.

Nossa própria imagem, que em algum momento de nossa história pessoal acabou em um arquivo familiar, pode ser vista através dos rostos anônimos que acabam sendo coletados, valorizados e apropriados por alguns poucos artistas, e servindo de espelho de nossa própria história.

É importante lembrar que o lugar que a fotografia ganhou hoje na arte não é por sua aparência, mais estética ou menos digna, refinada ou doméstica, mas pelo potencial que ela tem para aproximar-se ao real, para abordar uma série de emoções que nos representam como humanos; por sua capacidade de conter em sua forma ou superfície tanto a felicidade quanto o infortúnio. Portanto, a fotografia no campo da arte deve ir além da análise que é feita em torno do arquivo, pois, como vimos, ela é uma parte fundamental da construção histórica. Seu conteúdo se infiltra em todas as esferas, ele confronta o público e o privado.

Penso que em certa forma há um vazio imperceptível deixado pela imagem química no presente, que testemunha a ausência de um ser querido que em algum momento de sua vida esteve diante de uma câmera: uma certeza gravada em uma superfície orgânica que envelhece e se altera com o tempo, que por sua vez já tem uma vida própria, que se adapta e ao mesmo tempo se dilui em nossa era digital.



Capítulo 3

O QUE NÃO É SUFICIENTE PARA SER CHUVISCO

A escrita deste capítulo busca dar conta do processo criativo de sete obras que fazem parte da instalação artística *O que não é suficiente para ser chuvisco*⁸⁸, realizadas a partir de algumas fotografias de meu álbum familiar que sobreviveram à deterioração, causada pela humidade do ambiente (fig. 80 a, b). Este arquivo fotográfico recopila memórias de meus pais e sua vida social; os avôs e avós maternas. Estas fotografias, ficaram abandonadas por sua condição e nunca mais se arquivaram em um álbum: foram guardadas em uma sacola plástica preta, entre os livros da biblioteca de nossa casa. Há aproximadamente dez anos, lembro-me de tê-las encontrado e me remeteram estar frente a um corpo inerte. Apressei-me em tirá-las dali e armazená-las em uma caixa com impressões coloridas. Custa-me vê-las fora do álbum, mas tampouco sinto a necessidade de devolvê-las a algum deles.

⁸⁸ Ver registro em vídeo em: <https://vimeo.com/760764038>



Figura 80 a, b. Ximena Velásquez Sánchez. Registro de instalação *O que não é suficiente para ser chuvisco*. Vídeo, fotogravuras em papel e em chapa de bronze e cobre, projetores de slides, projetores caseiros de opacos, projetor antigo de opacos, vidros foscos suspensos (2022). Propriedade da artista.



Figura 81. Registro fotográfico de aparência doentia. Fotografia analógica colorida 9 x 12 cm. (ca. 1982). Propriedade da artista.

Ainda hoje, um sentimento de tristeza me invade quando vejo esse grupo de imagens sobreviventes, mas ao mesmo tempo lembro da felicidade que causava em meu irmão e em mim em nossa infância, ao vermos juntos o álbum (às vezes o víamos com meu pai). Lembro, de igual forma, da fascinação que me produziam essas imagens. Encontrar-me novamente com este

arquivo, depois de tanto tempo, permitiu-me voltar a ver essas fotos desde diferentes ângulos, pensando sobretudo nas formas de memória, na vida da imagem, na sua capacidade de resistir e no porquê de sua aparência doentia quando a camada esbranquiçada que começou a embaçar a imagem foi sobreposta a ela (fig. 81).

O título da instalação artística *O que não é suficiente para ser chuva*, é também o nome de uma série de chapas de bronze, as quais gravo com ácido os desenhos feitos a partir das fotografias do álbum. Nesta obra busco refletir sobre as condições da memória através do material utilizado e a técnica, na medida em que o ácido deixa marcas que terminam por dar forma à imagem.

De todas as imagens sobreviventes, há três em particular as quais tenho muito interesse: a de minha irmã, meu irmão e meu retrato, dado que são muito poucas as imagens que dão conta de nossa infância e, com o passar do tempo, é mais difícil para mim, recordar a aparência que tínhamos naquele momento. A partir destas fotos surgem quatro obras: *Armadilhas para fantasmas I*, *Imagem gravada, imagens fósseis*, e *Ilusão em movimento*. De certa forma, fiquei obcecada com essas imagens, as persegui entre traços e linhas, e com cada nova possibilidade expressiva me assegurava de registrá-las. Deixei-me levar por suas transformações, por suas metamorfoses.

Estas três fotografias em particular, foram realizadas na década de 80, numa tarde, num lugar chamado de *a escola velha*. Desde este lugar se via quase toda a cidade, que era muito pequena. Se poderia dizer que praticamente todos os que nasceram e viveram em Cumbitara (Nariño, Colômbia) têm ao menos uma fotografia deste lugar. Esse foi um momento especial, porque meus pais não tinham câmera de fotos, então, quando tinham a oportunidade de nos retratar, o dia se tornava algo fora do cotidiano. Em um momento como esse vestíamos as melhores roupas. Eu por exemplo, tinha o vestido de batizado.

Quando estas imagens se deterioraram, um cheiro penetrante como o vinagre se revelou junto com a aparência esbranquiçada. Muitas dessas fotografias não sobreviveram, portanto, por muito tempo pensei que a imagem adoeceu. Recentemente, cheguei a associar a esquizofrenia que padece minha mãe com a deterioração da imagem, posto que estas duas dolências têm a capacidade de alterar e reescrever as realidades, de transformá-las, ocultá-las ou apagá-las.

O processo criativo me levou a pensar que sempre existiu uma relação particular entre minha mãe, sua doença e a casa que habitávamos. Por extensão, é algo que pode ser visto refletido nos vestígios do álbum de família desde as reinterpretações metafóricas e poéticas presentes na obra de arte, de onde é possível explorar de maneira crítica e emotiva a deterioração, tentando desde ali um reencontro a nível familiar e uma restauração emotiva.

A obra *Imagem chuvisco*, foi realizada a partir de oito fotografias em Polaroid da família de meu tio: seus três filhos e sua esposa, que foram viver na década de 80 no município de La Hormiga, no Departamento (estado) de Putumayo (Colômbia). Estas se misturaram com outras fotografias que retratavam a vida social de meus pais, além de algumas experimentações com imagens realizadas que surgiram no momento de passar de um meio visual para outro, como a animação e a gravura em metal.

A partir de um grande número de fotografias, realizei também a obra *Fotos gravadas*, uma série de quinze fotogravuras através dos quais busquei redimensionar a imagem do álbum. É preciso dizer que desde o começo tive a certeza de não querer voltar ao formato livro com o qual se reestrutura a narrativa familiar, a possibilidade de mudar de meio e alterar as escalas foi o que me levou a buscar esta técnica.

A última obra proposta *Armadilha para fantasmas II*, é uma reflexão que se encontra por fora dos arquivos familiares, mas que fazem parte das narrativas que o álbum deixa fora, e esse aspecto me parece chave para abordar este tema. Esta obra, de certa forma, conecta as inquietudes passadas em torno da representação da figura feminina, inquietudes que se manifestaram de diversas maneiras ao longo de minha trajetória artística, mas nesta ocasião são *revisitadas* a partir da certeza de uma figura em constante transformação: a presença de minha mãe.

Armadilhas para fantasmas I

Narra Clément Chéroux, em seu livro sobre o erro fotográfico, que em 1981 León Wulff, redator-chefe da revista *Progrès photographique*, recebeu uma carta de um aficionado da fotografia, de sobrenome Ratelade, que relatava o quão difícil lhe resultava apagar uma imagem das placas de vidro quando estas, por diferentes motivos, já não lhe interessavam. Naque-la época os negativos fotográficos eram feitos manualmente sobre vidro, de modo que reusá-los quando as capturas se encontravam falhas ou não havia interesse em conservá-las, era uma prática usual. Para ele, Ratelade utilizou solventes que permitiram retirar a emulsão aderida. Sem se importar sobre o quão forte fora o reativo usado, seguiam deixando rastros muito fracos da imagem. Confiando que esses fantasmas apenas visíveis não intervieriam nas capturas seguintes, decidiu ignorá-los e emulsionar os vidros novamente para voltar a fotografar. Aquelas presenças apenas perceptíveis, terminaram ficando mais visíveis do que o esperado, alterando de maneira drástica a nova imagem (2009). Retelade havia criado uma *armadilha para fantasmas*.

Inspirada nesta história eu quis explorar a possibilidade de tornar mais evidentes as formas ocultas das três fotografias as quais meus irmãos e eu fomos fotografados em algum momento de nossa infância. O vidro fosco, é um elemento que adotei de imediato, suspendendo-o para poder projetar sobre eles os retratos de infância que foram alterados com aquela capa esbranquiçada que se instalou pelo efeito da humidade (fig. 82 a, b). Como se, desta forma, a primeira capa de informação onde nossa presença não estava alterada, pudesse eventualmente tornar-se mais visível em seu reverso. Sabia de antemão que isto não iria ocorrer, mas, em todo caso, é uma armadilha para fantasmas, em que possivelmente apareça alguma outra forma inesperada que permaneceu oculta nessa contingência que representa a profundidade do abismo onde vão parar as coisas esquecidas.

A imagem, neste caso, mostra-se como possibilidade, como uma latência, e a armadilha criada implica uma provocação para a memória, abrindo a possibilidade de trazer no tempo os fantasmas emocionais do passado. É um encontro simbólico, um espaço para a evocação das imagens de lembranças.



Figura 82 a, b. Ximena Velásquez Sánchez. *Armadilha para fantasmas I*. Instalação, três projetores antigos de slides 3 três vidros foscos suspensos do teto (2022). Propriedade da artista.

Formas de vida aquosas

As três imagens utilizadas na obra *Armadilha para fantasmas I* recorreram um longo caminho de explorações formais, na qual o meio aquoso é fundamental para sua revelação. Em primeiro lugar, a fotografia analógica requer diferentes químicos para aparecer e se fixar sobre a superfície do papel. Mais adiante, essas mesmas imagens são transferidas a uma placa de cobre (fig. 83). Para isso, é preciso usar ácidos com os quais se grava a imagem. Tais matrizes são utilizadas para criar cópias em alto relevo em gesso, outro material que está mediado pela água. Deste processo, surge a obra denominada *Imagens fósseis* (fig. 85 a,b,c).

As mesmas placas de cobre que foram utilizadas na obra *Imagens fósseis*, são projetadas sobre a parede usando três lanternas mágicas, de tal forma que os sulcos deixados pelo ácido se transformem numa imagem de luz. Como vemos nesta série de explorações plásticas, o meio aquoso é relevante, já que é parte fundamental do processo que faz com que a imagem apareça. Estive presente quando foi uma imagem fotográfica e agora, também, quando se traslada ao campo da gravura em metal. Este tipo de imagens, como muitas outras formas de vida, requerem um meio líquido para nos formar.

[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: porque intervém devaneios mais materiais e mais profundos, porque nosso ser íntimo se compromete mais a fundo, porque nossa imaginação sonha mais de perto com os atos criadores (BACHELARD, 1978, p. 37).

No devir de uma forma a outra, a imagem evoca a metamorfose das falenas, borboletas da noite, que é utilizada como metáfora por Didi-Huberman para falar da vida da imagem⁸⁹. Também, é importante sinalizar que estas transformações estão dadas pelos materiais e pelas técnicas. Portanto, permitem que certa informação relacionada com os aspectos históricos dos meios –como os aspectos simbólicos da matéria– se transfira às imagens, potencializando suas leituras e seus significados.

⁸⁹ Ver página 132



Figura 83. Ximena Velásquez Sánchez. Chapas de cobre. 7 x 10 cm. c/u. (2018). Propriedade da artista.

Imagem gravada

Esta obra consta de três projetores artesanais de opacos, que ao invés de projetar uma imagem translúcida, projeta objetos. Neste caso, cada projetor contém em seu interior as três placas de cobre gravadas em ácido. As placas podem ser vistas através de uma pequena abertura na parte superior. A materialidade da placa se contrasta com a leveza da imagem projetada, que adquire um tom dourado próprio do metal. As bordas quadradas da lâmina se desvanecem, seu formato retangular cede diante das formas circulares das lentes caseiras. A imagem que percebemos é frágil, contrária à matriz que a produz (fig. 84).

Me parece interessante que quando se faz referência à imagem *gravada*, pode-se pensar quase que de maneira imediata em uma técnica, em uma ação que permite que uma imagem apareça sobre a superfície de um material, podendo fazer referência às maneiras tradicionais da gravura, a qual se consegue fazendo uma incisão sobre diversos materiais. Do mesmo modo, a palavra *gravar* alude às maneiras de capturar e armazenar a imagem e o som analógico. No entanto, quando desaparecem os suportes ou a materialidade que contém as imagens, *gravar* se torna um conceito e alude à lembrança ou a um sentimento. Daí que nesta obra intitulada *Imagem gravada*, explore-se tanto a materialidade como a imaterialidade da imagem.

Penso que quando o peso do metal desaparece e somente fica a imagem de luz, esta é suscetível de desaparecer. Sua presença está dada por um diálogo entre a luz e a obscuridade, ou talvez seria melhor dizer que sua presença só é possível no equilíbrio apropriado de luz e sombra, fatores

que em qualquer momento podem alterar-se fazendo com que a imagem desapareça. De igual forma, pode ser interferida, opacada, apagada se algo obstaculiza a fonte lumínica. Então, a imagem cede, deforma-se, atrasa-se mas ao mesmo tempo, resiste como a imagem-lembrança.

A origem da imagem que agora flutua no espaço e que pousa suavemente sobre a parede para ser observada, é híbrida. De natureza paradoxal, já que encarna dois opostos: o peso do metal e a imaterialidade de luz. A existência destas três imagens parece remontar-se para além de sua materialidade, para além de minha história pessoal. Descobri-la foi um trabalho que se levou a cabo no processo criativo, seguindo as pistas que ela provocava, indagando sobre sua natureza. A imagem adquire diferentes matizes narrativos: parece capaz de aparecer e desaparecer à sua vontade, deixando para trás de si inquietudes provocadoras sobre sua essência e substância. “Uma obra de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa [...] não é dar efeito a uma ideia preconcebida, nova o não, mas aderir e seguir as forças e os fluxos de material que trazem a forma do trabalho à existência” (INGOLD, 2015. p. 309)



Figura 84. Ximena Velásquez Sánchez. Três projetores de opacos caseiros, 3 chapas de cobre de 7 cm x 9.8 cm. (2019-22). Propriedade da artista.

Imagens fósseis

A partir das três placas de cobre que no começo serviram para fazer gravuras sem tinta, mostrando somente a marca do relevo, decidi transformar de maneira drástica a materialidade do papel das primeiras cópias realizadas. Recorri, portanto, ao gesso em alto relevo para, desta forma, transferir os sulcos do desenho deixados pelo ácido sobre a peça de gesso (fig. 85 a, b, c). Estas formas petrificadas são uma maneira de me aproximar ao tom esbranquiçado que cobre as três fotografias de meus irmãos e eu. A imagem atrás do véu que a cobre, segue estando ali, mas aceder aos detalhes requer um exercício de imaginação e, no caso das imagens fósseis, é preciso contar com condições particulares de aproximação e ângulo de visão.

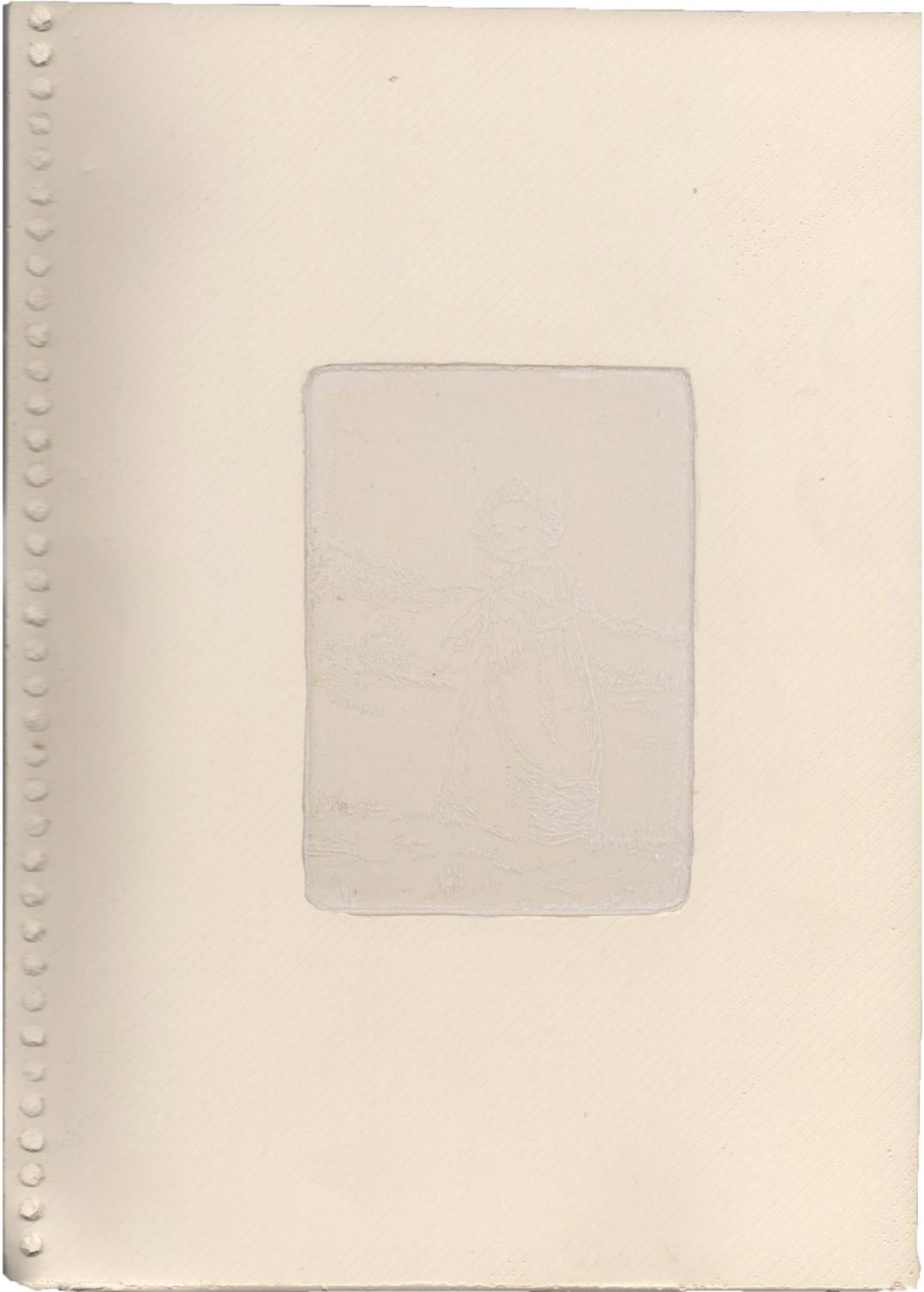
Pensar nas páginas do álbum como formas fósseis remete a uma forma de vida oculta que reaparece no tempo presente, uma sinalização teórica sobre a imagem proposta por autores como Aby Warburg, Didi-Huberman, Giorgio Agambem e, em certa forma, Walter Benjamín através da imagem dialética e os tempos heterogêneos. Porém, a definição da palavra fóssil, sinaliza aspectos importantes que fazem com que se torne chave como metáfora da memória, porque o fóssil é definido como *vestígio* que denota a existência de uma vida que não corresponde ao tempo presente. Como todas as imagens, mas com a particularidade de reaparecer através do tempo, de tal forma que se complexifica a natureza de sua temporalidade.

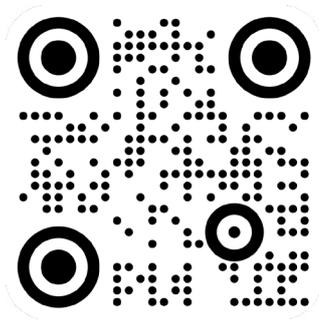
No processo de apropriação destas fotografias, as tensões entre os opostos parecem estar sempre presentes, podendo explorar a leveza e o peso da imagem; a possibilidade da dureza do metal diante da leveza da imagem de luz. O ácido que corrói a imagem, diante do líquido fixador que preserva e estabiliza a emulsão sensível à luz. No caso das formas fósseis, explora-se a dureza do material, sem deixar de lado sua fragilidade. Este tipo de imagem se assemelha à lembrança, que se oculta e/ou reaparece no meio da profundidade da memória. É também uma forma de *grisalha* e, portanto, uma estrutura que gera um distanciamento espacial e temporal com o referente.



Figura 85 a, b, c. Ximena Velásquez Sánchez. *Imagens fósseis*. Três relevos em gesso 23,5 cm x 16,5 cm. c/u. (2020 - 21). Propriedade da artista.







Ilusão em movimento

Este trabalho, como os anteriores, surge da apropriação das três fotografias mencionadas até o momento. São as primeiras que se realizaram, em paralelo com a transposição da imagem para as lâminas de cobre. Há quatro anos nomeei esta obra como *Três Irmãos*, mas já no processo de repensar as obras em seu conjunto, nos diálogos e cruzamentos que existem entre elas, sinto a necessidade de renomeá-las. De alguma forma, todas estas explorações plásticas desvelam fragmentos de minha história pessoal que se filtra através de arquivo familiar porém, ao mesmo tempo, é uma reflexão sobre os meios e a imagem.

A animação, que é a técnica utilizada para a elaboração da obra, busca animar uma imagem estática, dando-lhe vida com o movimento. Há uma relação natural que nos leva a pensar que tudo aquilo que se move está vivo e, neste caso, trata-se da imagem. A partir desta perspectiva foi abordada a reflexão teórica e a criação artística, tentando entrelaçar todo o tempo as decisões formais com os levantamentos conceituais que acarreta a imagem.

É assim que o trabalho termina por se chamar *Ilusão em movimento*⁹⁰. Vale a pena sinalizar que nesta obra a palavra ilusão -que alude ao engano- pode ser lida também como ficção, delírio, devaneio: sinônimos que se ajustam de uma maneira ou outra a esta obra. A técnica me permitiu recriar situações ficcionais em torno ao que pôde haver ocorrido no dia em que se tiraram as fotografias, criando ciclos que se repetem. No caso de a fotografia de minha irmã, um cachorro entra e sai de cena. Na fotografia em que eu apareço, minha mãe me posiciona previamente no lugar da foto, mas eu volto para trás dela. No caso da fotografia de meu irmão, o relato se ajustou um pouco ao que pôde haver ocorrido, dado que a câmera o intimidava e cada vez que o fotógrafo se parava em frente a ele, começava a chorar. Os elementos que seguram nas mãos -uma flor e um pente- foram entregues com a intenção de distraí-lo enquanto tiravam sua foto.

Cada situação se repete várias vezes, e vão gerando na tela em sequência, uma seguida da outra, até cobrir uma página de um livro cujas folhas estão em movimento. Mostra-se o princípio da técnica, em que uma imagem fixa capturada pela retina cria uma *impressão* que se demora em desvanecer e, antes de que a *impressão lumínica* desapareça, outra imagem se torna presente. Sempre há uma pausa entre uma imagem paralisada e a seguinte. É no momento de expor a obra, que as três folhas petrificadas do álbum são dispostas sobre uma mesma superfície na qual os fragmentos se reorganizam e possibilitam diferentes leituras (fig. 86).

⁹⁰ Ver Vídeo em: <https://vimeo.com/451352138>

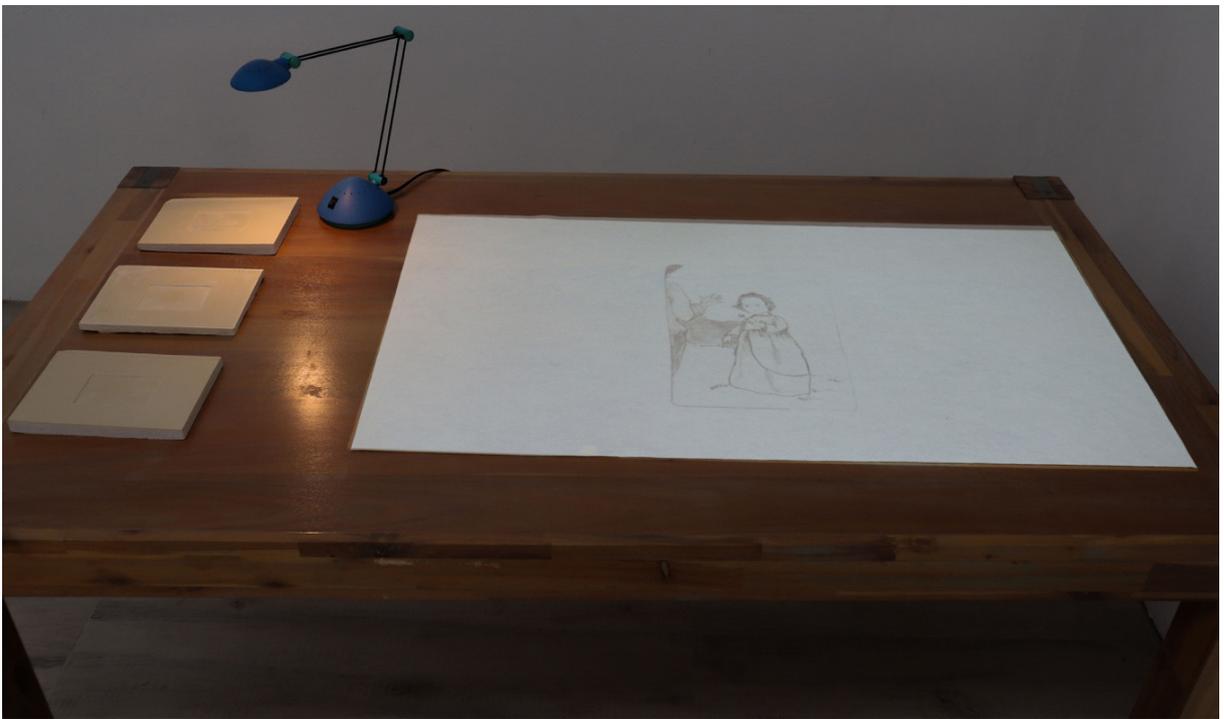


Figura 86. Ximena Velásquez Sánchez. *Ilusão de movimento*. Animação (2019). Propriedade da artista.

O que não é suficiente para ser chuvisco

Esta é uma série que se apropria da imagem fotográfica utilizando as técnicas de água forte e água de tinta de gravura em metal. Atualmente é composto de oito placas de cobre, cujos tamanhos correspondem aos das fotografias apropriadas, sendo este formato uma referência direta ao arquivo familiar. O material utilizado tem um tom dourado intenso, o que lhe confere uma aparência cálida. A superfície do metal varia na aparência dependendo do processo de polimento -em alguns casos opaco e em outros brilhante e reflexivo- criando neste caso uma interferência visual com o reflexo do espectador (fig. 87 a,b e c).



Figura 87 a. Ximena Velásquez Sánchez. *O que não é suficiente para ser chuvisco*. Água forte em chapa de broze. (2021-22). Propriedade da artista.



Figura 87 b, c. Ximena Velásquez Sánchez. *O que não é suficiente para ser chuva. Água forte em chapa de broze.* (2021-22). Propriedade da artista.

Neste caso, é interessante descobrir que, embora a imagem seja um desenho em metal, a referência à fotografia acabou sendo muito mais acentuada do que o esperado. Parece que, na transferência das mídias, certas características do material, neste caso o metal e sua tonalidade dourada, reforçam a ideia de uma imagem de memória transformada em uma relíquia. As chapas, que desde o início foram pensadas como peças finais, foram em alguns casos impressas em papel (fig. 88).

Este trabalho, devido à técnica utilizada, me permite repensar as formas de memória, já que o desenho, sob a ação do ácido, transforma-se em uma impressão, que, se desejado, pode reproduzir outras impressões no papel. Mas também é possível pensar nestes traços em termos de brechas, como fissuras pelas quais escapam certas formas de pensamento. Da mesma forma, é possível pensar na *ferida*, que também poderia se replicar.

A transferência da imagem para outras superfícies requer o contato entre os dois materiais, o peso e a pressão, para que a ferida, o sulco ou o traço possam ser transferidos. Isto me leva a me perguntar em que ponto tal imagem é simplesmente um traço, um desenho, uma fenda ou uma ferida, porque nem todas as imagens nos marcam, porque nem todas as memórias são como fendas e nem todas as feridas são transferidas? Mas neste diálogo de técnicas e materiais é possível apreciar como a imagem potencializa sua presença:

Toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos. O que se pretende dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. No caso da pintura, o que o pincel, ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim uma figura, mas muito mais ainda. (SAMAIN, 2012, p. 22)



Figura 88. Ximena Velásquez Sánchez. *Bisavô Rosa*. Água forte em papel de algodão, 14 x 18,5 cm. (2022). Propriedade da artista.

Fotos Gravadas

Na série de imagens *Fotos gravadas*, estou interessada em mostrar a natureza orgânica da emulsão fotossensível, que é alterada por uma série de arranhões, rugas, manchas químicas causadas por fatores externos, intencionais ou não, que se somam à imagem, gerando uma carga emocional, inscrevendo uma segunda história na fotografia. Estes aspectos, somados ao fato de que estas imagens não voltarão ao formato do livro para serem arquivadas, levam-me a pensar na técnica da fotogravura, que me permite preservar seu aspecto fotográfico, e ao mesmo tempo me permite transformar as escalas e adotar a montagem tradicional das obras em papel, a fim de acentuar uma transição do privado para o público (fig.89)



Figura 89. Ximena Velásquez Sánchez. *Fotos gravadas*. Fotogravuras, dimensões variáveis (2022). Propriedade da artista.

Quando alguém diz: *esa foto se me quedó grabada*⁹¹ (Aque-la foto ficou gravada em mim), está expressando o impacto que uma determinada foto teve sobre eles. E, como na série *Imagem Gravada*, a intenção é se referir ao conceito de gravar, mais do que à técnica. Mas, neste caso, o jogo de palavras já inclui a relação medial. Posso, portanto, provocar um diálogo entre conceito e técnica, onde o discurso é centrado na memória.

As mudanças de escala, neste caso, são mediadas por interesses particulares. Uma das mudanças mais drásticas ocorreu com uma foto de infância de meu pai (é a única que ele tem, possivelmente tirada quando ele tinha 4 anos de idade). Ao seu lado estava uma prima dele, que teve sua imagem completamente riscada por minha mãe. Meu pai nunca conseguiu entender a razão deste gesto. A imagem original mede 5 x 8 cm (fig.90), enquanto a fotogravura em papel mede 36 x 49 cm (fig.91). Esta gravura já pertence a meu pai, é um presente. Outra imagem do mesmo tamanho mostra um grupo de crianças em frente à igreja do vilarejo. Eu sempre quis fazer parte deste retrato. Muitas vezes eu procurava alguém parecido comigo, para que eu pudesse dizer que eu estava lá.



Figura 90. Fotografia do álbum, meu pai. Fotografia analógica, 5x8 cm. (s.f). Propriedade da artista.

⁹¹ Esta é uma expressão muito popular na língua espanhola. Utilizamos-lo para nos referirmos à imagens, situações, pessoas que não são esquecidas por causa do impacto que causaram.



Figura 91. Ximena Velásquez Sánchez. *Meu pai*. Fotogravura em papel de algodão, 36 x 49 cm. (2022). Propriedade da artista.

Mais duas imagens que despertaram meu interesse foram fotografias de cartão postal que aparentemente foram enviadas por meu tio Jesus a minha mãe na época de seu serviço militar. Quando comecei a perguntar sobre o início da doença de minha mãe, sobre os primeiros sintomas, deparei-me com o relato de outro de meus tios, Marcos, que me disse que minha mãe e meu tio Jesus eram muito próximos, que a separação a impregnou de medos e a afetou muito emocionalmente. Daí a importância desta imagem, da qual existem quatro explorações visuais, duas fotogravuras ampliadas em tamanhos diferentes, a chapa de alumínio inserida no ácido para marcar a presença dos soldados (fig.92), e um fragmento de chapa que fazia parte do processo do trabalho (fig.93).



Figura 92. Ximena Velásquez Sánchez. *Soldados*. Chapa de alumínio, 37,5 cm x 25 cm. (2022). Propriedade da artista.

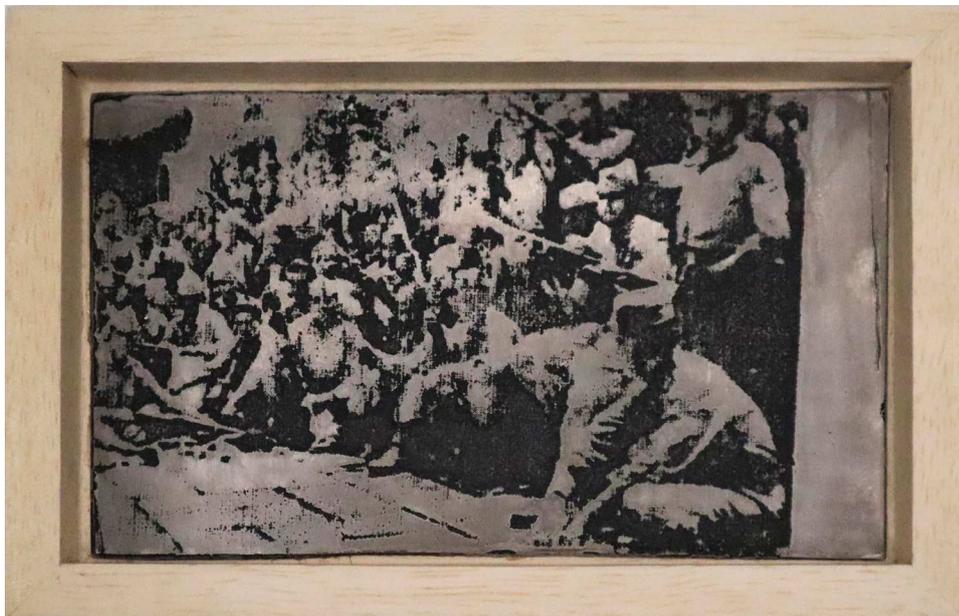


Figura 93. Ximena Velásquez Sánchez. *Soldados fragmento*. Chapa de alumínio, 9,5 cm x 15 cm. (2022). Propriedade da artista.

No Capítulo 2, quando faço referência à obra *Las Delicias* de Beatriz González⁹², meu irmão tinha acabado de sair de casa para cumprir, ele também, seu serviço militar obrigatório. Ele foi enviado a uma das áreas de maior conflito do país na época: San Vicente del Caguán (Caquetá). Os corpos dos vinte e sete soldados massacrados no ataque da base militar de *Las Delicias* pela guerrilha foram levados para lá em agosto de 1996. Naqueles dias, não tínhamos comunicação com meu irmão, porque os soldados haviam sido levados para treinamento de campo. Minha mãe chorava o dia inteiro. Na verdade, todos o fizemos, e quando chegava a hora do noticiário, nós o desligávamos e nos sentávamos em silêncio. A incerteza chegou sobre nós, estávamos preocupados com a saúde de minha mãe e com o bem-estar de meu irmão. Esta é outra razão pela qual essa fotografia de soldados anônimos figura de forma importante na série.

O álbum de fotos nos lembra de nossos laços emocionais e de sangue. É um objeto que nos permite ver-nos refletidos como indivíduos. Trata-se de um arquivo de memória com o qual nos sentimos familiarizados. Isto significa que mesmo nas fotografias de pessoas anônimas, não importa de onde venham, também tem o poder de nos fazer sentir identificados pelo simples fato de que, em algum momento, nós, assim como outros, temos inserida uma imagem em um álbum de família.



92 Ver página 82

Imagem chuvisco

Este trabalho particular surgiu principalmente de uma fotografia da *Polaroid* que foi transferida para uma das chapas de cobre. Fiz duas versões dela e senti que, com aquela imagem em particular, não estava conseguindo capturar a aparência que ela tinha: a de estar submersa na água. Então, compreendi que não era necessário alterar sua natureza fotográfica, e que a aparência adquirida graças aos efeitos externos tinha dado à imagem, criou uma atmosfera que dificilmente poderia igualar. Foi assim que decidi digitalizar este grupo de imagens para fazer um vídeo.⁹³

O nome *Imagem chuvisco* vem de quando os antigos aparelhos de televisão criavam interferência, ou um *ruído branco* (*White noise*), como é chamado em certos contextos. Em Cumbitara (Nariño), o vilarejo de minha infância, nós simplesmente costumamos dizer que a televisão ficava chuviscando. Minha relação com as imagens durante meus primeiros dez anos de vida foi marcada pela precariedade. O principal meio de ver imagens eram livros, revistas e álbuns familiares. Depois, a televisão quando havia eletricidade e não estava chovendo, porque chuviscava até na imagem dos televisores e em toda a vizinhança. Quando as condições climáticas eram boas, a imagem era chuvosa apenas em alguns momentos.

Ao longo deste processo criativo, a umidade do ambiente e os ambientes aquosos nos quais as imagens são formadas têm sido um tema constante de reflexão. Daí a imagem chuvosa, como era popularmente chamado o ruído branco, tornou-se de repente outro elemento a ser analisado. Eu recorro, portanto, a um velho aparelho de televisão e o monto sobre uma estrutura para que permaneça inclinado, de modo que o objeto se torne uma peça escultórica, que possa ser analisada como um objeto artístico e doméstico ao mesmo tempo (fig.94).



⁹³ Ver vídeo em: <https://vimeo.com/760752776>



Figura 94. Ximena Velásquez Sánchez. *Imagem chuvisco*. Vídeo em aparelho de televisão antiga (2022). Propriedade da artista.

Armadilhas para fantasmas II

Ao longo de minha carreira profissional, estou ciente de que a figura feminina foi abordada como uma pergunta. Foi quase sempre uma figura ambígua e, à medida que minha produção artística amadurecia, sua estranheza foi se acentuando. Quando soube do diagnóstico da doença de minha mãe, compreendi que estava sempre tentando representá-la. A melhor maneira de entendê-la foi a partir das Ninfas de Warburg, e das diferentes tensões que estas figuras contêm⁹⁴, capazes de encarnar o monstro, mas que continuam sendo amorosas. As ninfas que, com uma mão, cobrem a nudez de seus corpos e, com a outra, rasgam suas roupas, expondo sua natureza contraditória.

A partir do momento em que projetei as chapas de cobre na parede, fiquei interessada em dispositivos antigos que não estavam mais em uso. Nesta busca, encontrei um projetor de opacos na forma de uma mala. Não funcionava, mas eu sabia que não seria difícil de consertar.

O que me interessou neste dispositivo em particular foi sua aparência de mala quando fechado. A intenção inicial era fazer uma chapa de cobre polida como um espelho com uma das imagens do álbum de família, mas me desviei do assunto. Um dia, encontrei uma série de espelhos que eram muito populares no vilarejo onde cresci, pois todas as mulheres os usavam. No verso, tais espelhos tinham lâminas com flores, animais, provérbios, imagens religiosas e descrições do signo zodiacal. Portanto, muitos homens também os carregaram. Sobre estes espelhos transferei rostos anônimos de mulheres, tirados dos jornais.

⁹⁴ Com base nesta descoberta e no estudo de Didi-Huberman da iconografia fotográfica do Salpêtrière, criei uma instalação de vídeo chamada *As Três Vigílias* em 2019. Obra disponível em: <<https://vimeo.com/451352310>> Acesso em: 03.oct.2023.

A segunda imagem que encontrei estava no acetato que eu tinha como negativo para fazer calotipos. Nela, uma boneca feita por mim com tecido e plasticina aparece sentada no chão dentro de um espaço doméstico. Lá ela permaneceu em uma pose de dormir. Na época em que fiz a composição, nunca pensei em minha mãe. Mas agora, quando me deparo com este negativo depois de mais de 20 anos, eu a vejo e estou convencida de que meu inconsciente a retratou. Não me recordo se eu tinha 15 ou 16 anos, mas me lembro que eu estava voltando da escola para casa, entrei em casa e não encontrei minha mãe. Na panela para preparar o almoço, havia apenas água fria. Encontrei-a em um pequeno quarto ao lado da cozinha, ela estava sentada em um canto, ajudei-a a se levantar e ela me disse que tinha que se esconder porque a assustaram e que tinha muito medo. Eu não conseguia entender o que estava acontecendo, era estranho, e não havia explicação para aquele momento. Simplesmente voltamos à vida cotidiana.

O álbum é seletivo, e a doença de minha mãe sempre foi deixada de fora. Vivemos por muito tempo com situações de grande estranheza, que acabaram sendo normalizadas. A doença de minha mãe foi mantida em segredo por cerca de 30 anos. Durante todo esse tempo, tentar capturar a essência de seu ser foi complicado. Ela já foi pelo menos quatro mulheres diferentes durante esse tempo. Por isso, decidi juntar uma foto de uma mulher que eu não conheço, para acrescentar à imagem que surgiu do meu inconsciente. *A Armadilha para fantasma II* é um desfile de imagens do passado encarnadas de forma imprevisível (fig. 95 a, b).



Figura 95 a e b. Ximena Velásquez Sánchez. *Armadilha para fantasmas II*. Instalação, projetor antigos de transparências, vidro fosco suspenso no teto de 140 cm x 140 cm. (2022). Propriedade da artista.

Enfrentei -e enfrento- uma produção plástica que me confronta como sujeito, que investiga minhas emoções através da criação e materialidade, deixando as imagens atuarem, numa dinâmica de experimentação no ateliê onde surge o diálogo com os materiais, deixando-me levar a cenários de descoberta que o processo criativo gera, tornando possível o conhecimento e a compreensão do mundo a partir de diferentes pontos de vista. As imagens já têm autonomia. No ateliê do artista, estabelecemos diálogos com as imagens. Às vezes, simplesmente esperamos pelo bater das asas. É um estado de alerta contínuo. Não há uma regra ou um único caminho. Muitas vezes procedemos intuitivamente, perseguimos uma imagem tentando encontrar uma ferramenta ou um material com os quais tentamos dar conta das múltiplas formas de um pensamento, de uma emoção. No processo criativo, há um diálogo constante com imagens e referências. Em várias circunstâncias, senti-me confrontada com a imagem, como se todo o tempo tivesse sido sua vontade, e não a minha, de aparecer de uma certa maneira. Deixei-me levar, ofereci minha alegria assim como minha tristeza. Senti que a imagem estava me observando mais profundamente do que eu a observava.



CONCLUSÕES E REFLEXÕES FINAIS

Esta investigação-criação começou com uma preocupação que foi se transformando numa pergunta, centrada na fotografia de álbum de família e seu impacto no campo da arte contemporânea, sobre a forma como este tipo de imagem se transforma e se adapta a este novo contexto. Este ponto de partida foi fortemente influenciado por um interesse pessoal em fazer uma exploração plástica centrada em uma série de fotografias de família, que haviam ficado suspensas em uma espécie de abandono, que eu inicialmente confundi com indiferença e esquecimento. Esta primeira impressão, assim como minha pergunta, foi mudando à medida que me mergulhava no processo criativo e na pesquisa teórica.

Nesta ordem de ideias pude identificar que aquelas fotografias que eu considerava esquecidas estavam muito presentes e eram uma parte importante da memória de meus pais e irmãos, desta forma a memória tornou-se um aspecto crucial ao explorar as diferentes técnicas utilizadas na elaboração das peças e se refletiu nos títulos dados a cada uma das obras.

No plano teórico, foi necessário ampliar o campo de estudo -inicialmente limitado ao álbum de família- pois tornava-se claro para mim que, para dar conta das contribuições e transformações da fotografia vernacular no campo da arte, é necessário incluir o fotojornalismo, arquivos históricos e científicos, entre outros, e assim oferecer um diálogo mais amplo entre referências teóricas e obras de artistas de diferentes origens e trajetórias, permitindo-me fazer leituras diversas e descobrir abordagens políticas e sociais distintas daquelas que as originaram. Suscitando assim a possibilidade de uma segunda vida para a fotografia vernacular, graças aos processos de apropriação artística.

A exploração desta riqueza e vitalidade na fotografia vernacular me permitiu compreender que, ao contrário do que eu havia proposto no início desta investigação-criação, onde eu pretendia provar que o campo da arte era o último refúgio para a fotografia analógica, reparo que este tipo de imagens não buscam refúgio, não estão em estado de vulnerabilidade, pelo contrário, entraram no campo da arte com seu próprio discurso, fortalecendo os imaginários para a criação e revitalizando as reflexões teóricas sobre a imagem.

No nível metodológico, encontrei dificuldades ao tentar seguir um caminho de pesquisa que foi traçado originalmente, cujo objetivo consistia em delimitar o assunto de estudo, coletando, classificando e analisando as informações com as quais fosse possível iniciar um processo criativo. Este esquema inicial foi baseado na ideia de que a partir de uma compreensão das características formais da fotografia, ou da compreensão dos aspectos teóricos, dispomos dos insumos necessários para a abordagem de um determinado produto, neste caso, a obra de arte. Este terreno aparentemente idealizado, de certa forma derivado de outros modelos como as ciências exatas, não resistiu às instabilidades da matéria, às incertezas, aos incômodos diálogos emocionais e pessoais. Aspectos que estavam presentes nesta investigação-criação e que resistiram à lógica da classificação ou da análise definitiva.

O reconhecimento da carga emotiva neste processo que envolve minha história pessoal me permitiu abordar os trabalhos de outros artistas e algumas referências teóricas a partir de uma perspectiva afetiva. Assim, na redação de alguns textos, acentua-se um lado mais sensível no momento de realizar uma análise formal e teórica, como no caso da obra de Rosana Paulino, a quem me aproximo em primeira instância através das obras *Das avós*, que nos convida a refletir sobre nossa ascendência anônima e desconhecida ligada à diáspora do continente africano, que marcou o contexto atual da maioria de nós latino-americanos.

Esta relação emocional também esteve presente na citação de alguns textos, pois decidi expor aquelas reflexões nas quais o tema de estudo parece ser atravessado pelas emoções do autor, lugar a partir do qual o discurso é construído, uma ideia ou um conceito é desenvolvido. Estas reflexões exalam poesia. Isto é visto principalmente em algumas seções dos escritos de Walter Benjamin, Ronald Barthes e George Didi-Huberman.

A impossibilidade de continuar com uma metodologia que buscasse um desenvolvimento linear, somada à aleatoriedade da subjetividade do processo criativo, levou-me a propor um esquema visual inspirado no Sistema de Zonas

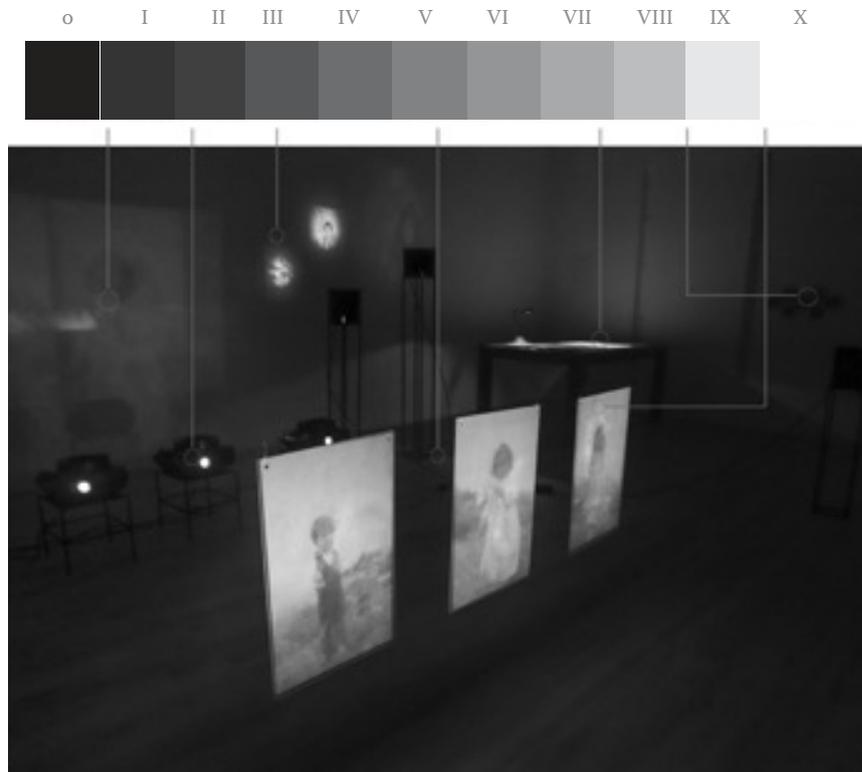


Figura 96. Ximena Velásquez Sánchez. *Reflexões fianais* (2022). Propriedade da artista.

de Ansel Adams, que é tomado como guia para conciliar a investigação teórica com a exploração plástica, de tal forma que estes se retroalimentam uns aos outros de forma síncrona. Neste sentido, a estrutura visual serve às vezes como uma pergunta sobre o lugar que cada conteúdo pode ocupar dentro da pesquisa, às vezes se torna um pretexto para explorar a imagem em uma condição de luz e escuridão, especialmente ao tentar problematizar questões de memória.

Esta reflexão sobre os diferentes tons de cinza também se evidencia na escolha da grisalha como uma abordagem teórica e analítica destinada a apoiar alguns dos textos do capítulo 2, mas é preciso ressaltar que esta estrutura nem sempre foi tão evidente, de modo que não há concordância literal com cada uma das zonas propostas no esquema de Adams. De certa forma, algo semelhante acontece quando este gráfico é analisado em relação à imagem final, já que não estão presentes todas as faixas de escala cinza, enquanto outras são repetidas em mais de um lugar (fig. 96). Em qualquer caso, a zona V sempre abrigou o ponto de partida sendo a leitura inicial desde a qual se avançava até outras reflexões ou nuanças.

No processo criativo, esta zona média está situada na exploração de três imagens do álbum de família, do qual emergem as obras Armadilha para fantasmas I, Imagem gravada, Ilusão de movimento e Imagens fósseis. Este último trabalho me levou ao trabalho Flans, do artista brasileiro Antonio Manuel, e a reflexão sobre a técnica utilizada revelou aspectos chave que fortaleceram o exercício de escrita e a produção da série de chapas de água forte chamada O que não é suficiente para ser chuva.

Ao mesmo tempo, a análise das obras Red Militares de Rosângela Rennó, Onkel Rudi de Gerhard Richter e Las delicias de Beatriz González me levou a refletir sobre a presença da imagem dos soldados em meu próprio álbum de família, baseado em um cartão postal de um grupo de soldados anônimos de uniforme que fazia parte do meu arquivo de estudos. Essa imagem particular me permitiu reviver momentos de tristeza e angústia que sacudiram a Colômbia e nos desequilibraram a todos emocionalmente.

Ao nível formal, a instalação, resultado do processo criativo, recorre a várias técnicas e suportes como animação, vídeo, uso de projetores transparentes e opacos; dispositivos tecnológicos que também são analisados a partir do trabalho de outros artistas e pensadores, criando cruzamentos e interferências que se refletiram tanto no trabalho final quanto na abordagem teórica.

Para concluir, gostaria de ressaltar que a versatilidade desta metodologia de pesquisa me convida a continuar explorando e alimentando outras gamas tanto na parte teórica como na produção artística, já que existem temas que convidam a uma análise mais aprofundada, como a estreita relação entre a fotografia e a morte, que em muitos casos é assumida como uma característica própria da fotografia e não um assunto herdado. No futuro, espero também continuar a pesquisa em coleções como a ACHO (Arquivo - Coleção de Histórias Ordinárias), que funciona como um centro de coleta de fotografias descartadas no lixo e posteriormente recuperadas por recicladores, que são armazenadas e colocadas a serviço da criação e pesquisa por diferentes grupos de artistas e pesquisadores.



BIBLIOGRAFIA

ADAMS, A. *El negativo*. Madrid: OMNICON, 2001.

AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra y Coleção bienal, 2012.

Alfredo Jaar sobre “The Sound of Silence”: Quiero sugerir que las imágenes no son inocentes. , 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qGzCUYwakWE>>. Acesso em: 28 jun. 2022

BACHELARD, G. *El Agua y los Sueños Ensayos sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

BAJAC, Q. et al. *Photography at Moma: 1960 to Now*. New York: Museum of Modern Art, 2015.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. 10ª ed. España: Paidós Comunicación, 2006.

BAUDRILLARD, J.; CALABRESE, O. *El trompe-l’oeil*. Madrid: Casimiro Libros, 2014.

BELTING, H. *Antropología de la Imagen*. 3era. ed. Madrid: Katz Editores, 2012.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Argentina: Taurus, 1989.

BENJAMIN, W. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros, 2011.

BENJAMIN, W. *Walter Benjamin Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. SP, Brasil: Autêntica, 2017.

BERGER, J. *Modos de ver*. 2da Edición ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BRANDÃO, J. DE S. *Dicionário Mítico - Etimológico*. São Paulo: Vozes Editora, 2014.

BRUNO, F. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*. RESGATE, v. XVIII, n. 19, p. 27-45, 19 jul. 2010.

BUCHLOH, B. H. D. A Note on Gerhard Richter’s “October 18, 1977”. *October*, v. 48, p. 88, 1989.

BUCHLOH, B. H. D. El Atlas de Gerhard Richter, el archivo anómico. Em: *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1999.

CÁCERES GÓMEZ, R. *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. 1a ed. ed. [s.l.] Universidad de Costa Rica, 2001.

- CAHIERS D'ART, I. **Chuck Close, Photo Maquettes.** , 2014. Disponible em: <<https://cahiersdartinstitute.org/posts/chuck-close-photo-maquettes>>. Acesso em: 15 jul. 2022
- CHAKRAVORTY, S. **Unwatchable: Alfredo Jaar, Lament of the Images (2002), and the Ends of Representation.** *Art Journal*, v. 80, n. 3, p. 100–116, Fall 2021.
- CHÉROUX, C. **Breve historia del error fotográfico.** 2da. ed. México: Serieive, 2009.
- CHÉROUX, C. **La fotografía vernácula.** Tradução: Rémy Bastien V.D.M. México: Serieive, 2014.
- CHEVRIER, J.-F. Entre las Bellas Artes y los media (El ejemplo alemán: Gerhard Richter). Em: **Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas.** Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.
- COMAS, J. **La sombra del terror en Alemania 30 años después.** *El País*, 16 set. 2007.
- COTTER, H. Beatriz González: una provocación irónica detrás de colores estridentes y dramas de folletín. Em: **Beatriz González/La comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948-2010.** 2da. ed. Medellín, Colombia: MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2015. p. 286.
- CUNHA, M. C. Olhar escravo , ser olhado. Em: **Escravos Brasileiros do Seculo XIX Na Fotografia de Christiano Jr.** [s.l.] Ex Libris, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Arde la Imagen.** Oxaca: Serieive, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.** 3ra. ed. Madrid: ABADA Editores, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Falenas. Ensayos sobre la aparición 2.** Tradução: Julián Mateo Ballorca. Barcelona: Shangrila Textos Aparte, 2019.
- DIEZ, A. R. **La imagen apropiada: repetición en la obra 18. Oktober 1977.** *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 9, p. 67–87, 2014.
- ENGUITA MAYO, N. Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia. Em: **Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares.** Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013.
- ERMAKOFF, G. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.** Rio de Janeiro: [s.n.].
- Focus on: Alfredo Jaar | Vogue Italia.** , 2013. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EjvRtNPVzgs>>. Acesso em: 5 set. 2022
- FONTCUBERTA, J. **La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.** Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- FORTUNY, N. **El montaje de la ausencia: las fotos reconstruidas de Lucila Quieto.** *Revista Errata*, n. 13, p. 195–200, 2015.
- GARCÍA, I. La fotografía y el álbum: imágenes y objetos. Em: **Álbum de familia [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares.** Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013.
- GONZÁLEZ, E. **Negativos congelados.** *El País*, 2001.

- GOUDET, M. Lindonéia, Clandestinas e a prosa anônima das ruas: conversações entre arte, jornal e paisagem urbano-cultural. *Galáxia* (São Paulo), n. 36, p. 172–185, 2017.
- GUASCH, A. M. *Arte y Archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- HEARTNEY, E. *ARTE & HOY*. Tradução: Gemma Deza Guil. China: Phaidon Press, 2008.
- HEINZELMANN, M.; HUSTVEDT, S. *Gerhard Richter Fotografias pintadas*. Madrid: LA FABRICA EDITORIAL, 2008.
- HIRSCH, M. *The Generation of Postmemory. Poetics Today*, 2008.
- HUG, A.; PIRES DA COSTA, M. *Shattered dreams: Sonhos despedaçados Beatriz Milhazes / Rosângela Rennó*. SP, Brasil: Fundação Bienal, 2003.
- INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes Editora, 2015.
- JIMÉNEZ GALVIS, L. Cronología. Em: *Beatriz González/La comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948-2010*. 2da. ed. Medellín, Colombia: MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2015. p. 286.
- KITTLER, F. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- LASERNA, J. D. SET. *Juan David Laserna Montoya*, [s.d.]. Disponível em: <<https://juandavidlaserna.com/work/set/>>. Acesso em: 10 set. 2022
- LEITE, M. E. *Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr* - DOI 10.5216/vis.v9i1.18368. *Visualidades*, v. 9, n. 1, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, C.; CHARBONNIER, G. *Arte, lenguaje, etnología. Claude Lévi-Strauss entrevista con George Charbonnier*. Tradução: Francisco González Aramburu. 3era Edición ed. México: Siglo XXI, 1971.
- MAAS, E. *Foto - Álbum sus años dorados 1858-1920*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- MAJBUB AVENDAÑO, S. *El impacto del estatuto de seguridad en el movimiento sindical en Colombia, 1978-1982*. Graduación—Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana, 2015.
- MALAGON-KURKA, M. M. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.
- MARTÍNEZ ROD, P.; GACHARNÁ MUÑOZ, J. *La imagen faltante. Muerte y duelo en la fotografía latinoamericana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.
- Parede da Memória - Rosana Paulino*. , 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/111885499>>. Acesso em: 8 ago. 2021
- PAULINO, R. *Rosana Paulino | Artista visual, pesquisadora e Educadora. Rosana Paulino | Artista visual, pesquisadora e Educadora*, 2013. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/author/rosanapaulino/page/3/>>. Acesso em: 29 ago. 2021

- POLLOCK, G. Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. Em: **Alfredo Jaar. La política de las imágenes**. Santiago de Chile: Metales pesados, 2017.
- RAMOS, M. E. Entrevista a Christian Boltanski por María Elena Ramos. Em: MUSEO DE BELLAS ARTES, F. (Ed.). **Sombras, Christian Boltanski**. Bogotá: Museo de Bellas Artes, 1999.
- RANCIÈRE, J. El teatro de imágenes. Em: **Alfredo Jaar. La política de las imágenes**. Santiago de Chile: Metales pesados, 2017.
- RENNÓ, R. **Espíritu de tudo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- RIBEIRO, L. M. **O olhar não é do branco, e sim do negro: Retrato fotográfico de escravo através da lente de Christiano Junior, entre 1864 e 1866, da Coleção Thereza Christina Maria**. Belo Horizonte: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA, Instituto de Ciências Humanas DE MINAS GERAIS, 2019.
- RICHTER, G. Comments on some works, 1991. Em: **Gerhard Richter Writings 1961 - 2007**. C&C Offset Printing.Co.Ltd ed. [s.l: s.n.]. p. 600.
- RICHTER, G.; DRATHEN, D. VON. Interview with Doris von Draathen, 1992. Em: **Gerhard Richter Writings 1961 - 2007**. C&C Offset Printing.Co.Ltd ed. [s.l: s.n.]. p. 600.
- RICOEUR, P. **La memoria, la historia, el olvido**. 2da. ed. Madrid: TROTТА, 2010.
- ROCA, J. Los museos personales de C.B. Em: MUSEO DE BELLAS ARTES, F. (Ed.). **Sombras, Christian Boltanski**. Bogotá: Museo de Bellas Artes, 1999.
- RODRÍGUEZ BALANTA, B. E. E. R. **Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo "negro" (Brasil circa 1865)**. *Revista Ciencias de la Salud*, v. 10, n. 2, p. 59–78, 2012.
- ROUILLÉ, A. **La fotografía entre documento y arte contemporáneo**. México: Herder, 2017.
- RUBIANO, E. La experiencia sustituida: hacia la construcción tecnológica de la nostalgia. Em: **Tarjeta de Memoria/Memory Card**. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano/Editorial Politécnico Gran-colombiano, 2016.
- SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. Campinas: UNICAMP, 2012.
- SEÑAL MEMORIA. **Primera imagen de la televisión a color en Colombia (1979)**. Disponible em: <<https://www.senalmemoria.co/piezas/primera-imagen-de-la-television-color-en-colombia-1979>>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- Señor presidente, que honor estar con usted... (1987): curaduría digital de Beatriz González**. Disponible em: <<https://museodememoria.gov.co/bga/presidente.html>>. Acesso em: 29 set. 2022.
- SIEREK, K. **Images oiseaux Aby Warburg et la théorie des médias**. Paris: Klincksieck, 2009.
- SILVA, A. **Álbum de Familia. La Imagen de Nosotros Mismos**. Bogotá: Norma, 1989.
- SIMONSONS, L. **Looking at Los Angeles | Vija Celmins's Visions of Violence**. Disponible em: <<https://magazine.art21.org/2011/03/24/looking-at-los-angeles-vija-celminss-visions-of-violence/>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

SONTAG, S. **Ante el dolor de los demás**. Tradução: Aurelio Major. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2018.

STORR, R. Introduction: Sudden Recall. Em: **Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting**. [s.l.] Museum of Modern Art, 2003.

Tour guiado por la exposición Beatriz Gonzalez: una retrospectiva. Bogotá, Colombia, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3x6ukGGkkg>>. Acesso em: 26 ago. 2022

ULRICH, H. Entrevista (Hans Ulrich Obrist). Em: **Beatriz González/La comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948-2010**. 2da. ed. Medellín, Colombia: MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2015. p. 286.

WINTER, D. **Through My Eye, Not Hipstamatic's**. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>>. Acesso em: 6 jul. 2022.

ZÚÑIGA, R. **Symploke and Metaxy: A Reading of the Image in Plato and Aristotle in Order to Analyse Digital Appearance**. *Alpha (Osorno)*, v. 41, p. 9–22, 2015.

