

A ecologia decolonial na fotografia de Denise Adams

Decolonial ecology in the photography of Denise Adams

Virgínia Gil Araujo

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

ORCID: 0000-0001-6421-9325

Resumo

O objetivo deste estudo é compreender três livros fotográficos da artista Denise Adams, visando situá-los como possibilidade de novas geografias na história da fotografia, de uma ecologia decolonial através da poética de negação da ausência em contraposição ao Antropoceno. Ao indagar sobre a fotografia e a ação política no mundo, o *modus vivendi* da série de imagens aponta para narrativas baseadas no tom crítico ao fato de termos todos que viver à beira da extinção.

Palavras-chaves

História da Fotografia. Ecologia decolonial. Ruína. Antropoceno. Denise Adams.

Abstract

*The objective of this study is to understand three photographic books by the artist Denise Adams, aiming to situate them as a possibility of new geographies in the history of photography, of a decolonial ecology through the poetics of denial of absence in opposition to the Anthropocene. By inquiring about photography and political action in the world, the *modus vivendi* of his series points to narratives based on a critical tone to the fact that we all have to live on the verge of extinction.*

Keywords

History of Photography. Decolonial ecology. Doom. Anthropocene. Denise Adams.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A fotógrafa-artista Denise Adams, vivendo e trabalhando na cidade do Rio de Janeiro em 2015, inicia um projeto de pesquisa com o objetivo de investigar os deslocamentos da fotografia na arte contemporânea. O processo de trabalho acontece em suas viagens, percursos incertos por não saber o que está por vir naqueles lugares aos quais se dirige, lugares “não-vazios” mas em situação de abandono. Qual seria o impacto mental, físico, emocional disso? A atitude reflexiva acaba por sustentar todo o projeto. Neste, a fotografia é usada para produzir sentido, como imagem subjetiva, ao discutir a natureza do meio fotográfico como intencionalidade primeira e depois como meio de reflexão sobre sistemas de reprodução e sua condição icônica. Interessada no gesto artístico, ver com o seu próprio corpo parece-lhe fundamental para confrontar à representação moderna e dinâmica da produção de imagens, mas principalmente, para dialogar com a *body*, a *land* e a *narrative art*. Seu corpo ativo cria um estado de presença capaz de transformar sua produção de subjetividade e com isso conectar-se de modo corpóreo-espacial – mais coerente com os problemas e projetos de nossa época, inclusive eco-etológicos, praticando o pensamento como sugere Suely Rolnik “em sua plena função ético-estético-clínico-política” (ROLNIK: 2018, p.192) A opção é consciente de que as dilatações da memória compreendem o corpo como espaço.

Curiosamente, começa por questionar o suposto parentesco com o fotógrafo norte-americano Ansel Adams, na tentativa de compreender sua improvável relação com o método de trabalho dele, bastante formalista, conforme Denise. Para entender o pensamento dela e estender um possível diálogo entre sua pesquisa e a história da fotografia, resolvi retomar o pensamento de Ansel e iniciar um estudo comparativo entre ambos. O fotógrafo, ambientalista, criou impressionantes fotografias de paisagens do Parque Nacional de Yosemite, ao longo da década de 1920. Depois de uma educação musical, aprendeu sobre fotografia e sobre as manifestações objetivas da natureza, enquanto fenômeno singular que vem ocupar a posição central de sua atenção. Trabalhando com as referências da fotografia pictorialista¹, amplamente popular nas décadas de 1910 e 1920, Adams foi influenciado pela fotografia de Paul Strand em

1 A fotografia pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito granjeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. Consultar: FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar – fotografia e artes visuais no período das Vanguardas Históricas, V.1. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2011. pp.33-64.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

1930 e rejeitou seu estilo de foco suave e pictórico anterior para aderir a *Straight Photography* de foco nítido. Em 1932, Adams, John Paul Edward, Brett Weston, Imogen Cunningham, Willard Van Dyke, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Edward Weston, fotógrafos da *Bay Area*² se reuniram no Grupo f/64³. Eles exibiram a forma da fotografia moderna no *DeYoung Museum* de São Francisco na Califórnia em uma exposição que é um marco na história do meio.

Em 1941, Adams foi convidado pelo secretário do Interior Harold Ickes para fotografar os Parques Nacionais e criar murais fotográficos em grande escala para o interior do novo edifício Washington D.C. e, assim, Adams tornou-se um fotógrafo oficial com este convite do governo, mas o financiamento para o projeto foi retirado após o ataque a *Pearl Harbor* em dezembro daquele ano. Estava tão interessado na ideia de fotografar os parques da América que se inscreveu na *Guggenheim Fellowship* para permitir-lhe mais trabalhos. Ele recebeu o financiamento do subsídio e expandiu o projeto, criando um livro, um portfólio e muitas fotografias, um *corpus* de trabalho semelhante ao sistema de inventário em sua carreira, tornando-se uma unanimidade nacional como fotógrafo do *midle oeste* dos Estados Unidos. Todavia, o seu engajamento na fotografia como forma de arte levou à popularização da fotografia como arte, produzida pelo esforço para descobrir uma expressão visual adequada a sua experiência juvenil de encantamento com a *Sierra Nevada*.

A experiência confirmou nele um aprendiz das complexidades da reprodução fotomecânica e do *copyright* para o desenvolvimento de uma fotografia mais direta da realidade visível. Seu trabalho, entretanto, se distingue daquele de seus grandes predecessores que fotografaram o vale de Yosemite – mais notavelmente, Carleton Watkins. Pode-se dizer

2 A área da baía de São Francisco, muitas vezes referida como simplesmente a área da baía, é uma região populosa ao redor dos estuários da baía de São Francisco, San Pablo e Suisun no norte da Califórnia. Apesar de seu caráter urbano, a Baía de São Francisco inclui Parques Nacionais como sendo um dos habitats ecologicamente mais importantes da Califórnia, fornecendo serviços ecossistêmicos importantes, como a filtragem de poluentes e sedimentos dos rios e apoio às várias espécies ameaçadas de extinção. Além disso, a baía é conhecida por suas sequoias costeiras, muitas das quais protegidas em parques estaduais e municipais. A região também é conhecida pela complexidade de seus relevos, resultado de milhões de anos de movimentos de placas tectônicas. Como a área da baía é atravessada por seis grandes falhas sísmicas, a região está particularmente exposta aos perigos apresentados por grandes terremotos.

3 O significado do nome revela bem os propósitos do grupo, uma vez que *F/64* era a menor abertura do diafragma das lentes das câmaras de grande formato e da sua utilização resultava uma maior profundidade de campo e, conseqüentemente, uma maior definição da imagem.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

que Watkins fotografou “paisagens geológicas” em consonância com o pensamento científico do século XIX, que tanto investiu em “missões fotográficas”⁴ no novo mundo para conseguir explorá-lo melhor, enquanto Adams - por sua preocupação com o transitório e o efêmero – fotografou o clima nas montanhas, para interpretar a atmosfera em jogos de luz e sombra. Essa atenção aguda às especificidades do mundo fenomenológico também foi a raiz de sua intensa apreciação da paisagem no microcosmo, na qual um detalhe do chão da floresta poderia ser tão comovente quanto uma grande vista.

O pensamento estético de Ansel Adams consistiu na busca por densidade na representação icônica a partir de um sistema pedagógico bastante elaborado, conhecido pelos princípios do que havia muito praticado e codificado numericamente como “Sistema de Zonas”, desde a gradação de luz e sombra que se encontra na natureza dividida em dez zonas, a 0 que é o preto até a 11 que é a branca, entre esse sistema temos oito tons de cinza. Nessa escala numérica, conforme Ansel, a forma deveria seguir a função e está relacionada aos procedimentos de exposição e revelação, de tal modo que o fotógrafo poderia visualizar assim toda a gradação de tons que apareceria na foto final através do negativo. A estrutura do “Sistema de Zonas” mostra a relação entre exposição, revelação e densidades resultantes no negativo fotográfico. O artista assiste a própria obra, posto que a “visualização” é o que mais importa para ele, ou seja, obter uma boa fotografia. Dela resta a imagem “já sentida”, vista pela objetiva. A finalidade do sistema inventado pelo fotógrafo, em última análise, não era técnica, mas sim expressiva. Segundo Beumont Newhall “o controle é comparável ao que um músico exerce sobre seu instrumento” (NEWHALL: 2002, p.192).

4 Nos Estados Unidos, entre os anos de 1860-1870, as grandes missões de obtenção de dados topográficos que o governo encarregava aos fotógrafos, e que permitiram a Timothy O’Sullivan e Charles Watkins produzir suas célebres vistas do Oeste, participavam de uma estreita convergência de interesses científicos e práticos, mas estiveram também muito condicionadas por considerações estéticas e teológicas. Watkins colaborou em 1870 com a mais famosa das ditas missões, as *Geological Explorations of the Fortieth Parallel*, patrocinada pela Secretaria da Guerra e apresentada por Clarence King, no livro *Systematic Geology (1878)*, como “uma exploração geológica e topográfica do território compreendido entre as *Rocky Mountains* e a *Sierra Nevada*”. A investigação tinha que servir para o conhecimento científico da região e também para o desenvolvimento industrial (ferroviário para facilitar o acesso aos jazigos de minério). Consultar: CHEVRIER, Jean-François. *La fotografia em la cultura del paisaje*. In: *La fotografia entre las belas artes y los médios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p.51-52.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O projeto de Denise Adams, inicialmente, consistiu em criar o seu próprio “sistema de zonas” conversando com aquele de Ansel Adams, mas através da fotografia digital, a partir das cores obtidas na convivência com um ambiente isolado, onde a poeira suspensa no ar havia a muito se acumulado nas superfícies. O desencontro entre os Adams e as suas respectivas fotografias confluiu na poética de negação da ausência, antecipando não só a relação do conceito de “desfazimento” formulado pela artista com a cor em questão, como também antevendo a ideia de um olhar melancólico para o mundo e reivindicando novas perspectivas, modos de usar esse dispositivo de “escrita de luz” sobre os acontecimentos. O que se impõe é a fotografia como uso de uma materialidade convertida em ideia, que lança mão de uma grande economia de meios gráficos, interessada nos meios de sentir as imagens.

Ao decompor o rigoroso “Sistema de Zonas” de Ansel para tratar os problemas práticos da fotografia, a artista utiliza a poeira e encontra referências na fotografia de Man Ray, *Criação de Pó (Dust Breeding, 1920)*, como estímulo aos processos alegóricos - apropriação, deslocamento, montagem, edição - na ideia de *object trouvé*. O verbete “poeira” que Georges Bataille escreve para *Documents*, também indicou à ela uma estratégia semelhante para a estrutura da pesquisa que o próprio Bataille empreende acerca do *informe*, cuja formulação versa justamente sobre o deslizamento da ordem interna da forma que a impele à decomposição.

Assim, o informe não é apenas um adjetivo com um determinado significado, mas um termo que serve para trazer as coisas para baixo, para o mundo (...). Na verdade, para os acadêmicos serem felizes, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo (...). Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe (BATAILLE: 1985, p.31).

A partir disso, a poeira é também matéria-cor ou a base para criar sua própria escala tonal, que a levará a descobrir um estado de suspensão melancólico próprio da modernidade no espaço-tempo, indicando realidades em transformação. No final da jornada, ocorre o encontro da fotografia contemporânea de Denise com a fotografia moderna de Ansel, pois ele não parece tão somente preocupado com a forma da fotografia, mas também com a efemeridade, com o objetivo de aumentar a conscientização para preservar a paisagem natural e a vida que ela sustenta. Para além da excelência técnica, as fotografias de Ansel incorporam sua valorização subjetiva da natureza, unida a um profundo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

respeito, de toda sua vida, com os lugares mais intocados pelo homem na Terra.

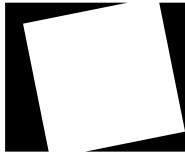
Ansel Adams iluminou os fenômenos atmosféricos invisíveis por eles mesmos (e, portanto, irrepresentáveis) tais como os geisers, o vento, a tempestade, as nuvens após a tormenta nas paisagens do oeste norte americano e do Alaska para revelar algo além daquilo a que estão fisicamente ligados. Podemos concordar com o historiador da fotografia Beaumont Newhall, que “sua fotografia do *Mount Williamson – Clering Storm* é uma obra realmente cosmogônica” (NEWHALL: 2002, p.192) Faz-se importante ressaltar que o sentimento cósmico de Newhall, expressa uma percepção consciênte do sistema astrofísico em referência à origem do universo, mais como um naturalismo filosófico de acordo com uma visão de mundo ampla e, por isso, não deve ser confundido com o criacionismo ou negacionismo da ciência, que tanto condicionou a maneira de ver a paisagem no século XIX⁵, ou mesmo com à ideia de “Terra Jovem” tão disseminada em 1929 nos Estados Unidos pelos cristãos fundamentalistas para rejeitar a evolução da espécie humana. Neste caso, talvez, o significado de cosmovisão podemos identificar com o conceito de “*Weltanschauung*” da filosofia cognitiva alemã do naturalista Alexander Von Humboldt, que em sua obra *Cosmos* destacou a importância dos sentidos. Para Humboldt, o olho era o órgão da “*Weltanschauung*”, através do qual enxergamos o mundo mas também através do qual interpretamos, entendemos e definimos o mundo.⁶ Para o naturalista alemão a imaginação não deveria ser excluída da ciência, insistindo que ela não poderia ser compreendida de outro modo, no sentido de desenvolver sua própria interpretação da natureza – um conceito que conciliava a objetividade técnica e uma resposta emocional ao que ele estava vendo. Certamente, esta visão cósmica podemos reconhecer na interpretação dos cenários aos quais Ansel Adams se especializou.

Quando nos reportamos à história da fotografia, sabe-se que Ansel Adams foi reconhecido internacionalmente em 1935 quando o *London Studio* publicou *Making a Photography*, mas em 1936 com a exposição

5 Sobre essa discussão veja-se a crítica de Roselind Krauss em seus estudos sobre as fotografias de Timothy O’Sullivan e as missões geológicas de Clarence King. KRAUSS, Roselind. *Os espaços discursivos da fotografia*. In: *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p.56-58. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

6 Sobre o conceito de “*Weltanschauung*” utilizado por Humboldt, consultar: *O Cosmos de Humboldt*. In WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander Von Humboldt*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p.354.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

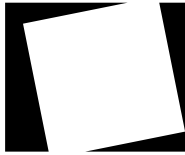
An American Place por Alfred Stieglitz ficará reconhecido pela singular sensibilidade para a fotografia direta. No entanto, muitos contemporâneos de Ansel concordavam que fotógrafos – e até pintores – deveriam fazer fotos que se relacionassem mais diretamente com as enormes questões econômicas e políticas da época, engajadas ao problema social como: Dorothea Lange, Arthur Rothstein e outros que estavam fotografando a poeira, o *Dust Bowl*⁷, e a situação dos migrantes; Margaret Bourke-White que estava capturando a Rússia soviética e grandes projetos de engenharia; e Walker Evans que estava registrando a face ambígua da cultura construída da América do norte.

A polarização crítica da época, determinava que esses projetos pareciam mais posicionados do que as fotos de Ansel “de picos de montanhas remotos em *High Sierra* e das águas puras das nascentes a seus pés, que idealizavam a nação”. Todavia, também fez retratos e junto com Dorothea Lange fotografou crianças vitimadas pelas condições sociais, mas essa produção ainda é pouco conhecida e comentada, devido ao fato dele ter se tornado uma unanimidade nacional com as fotos dos Parques Nacionais. Só uma geração depois veio a ser amplamente entendido que a preocupação com a sobrevivência no planeta, a saúde dos seres e da paisagem natural não poderiam ser desassociadas, de fato uma prioridade ecológica e social da mais alta ordem. Ansel, como naturalista, amante da montanha e da vida dos povos originários desde a adolescência, defendeu arduamente a natureza como diretor do *Sierra Club* entre 1934 a 1971, quando publicou seus livros. Mais tarde, na década de 1980, ele atacou explícita e vigorosamente as políticas ambientais do muito popular presidente Ronald Reagan e seu secretário do Interior, James Watt.

Muitos dos livros que publicou em sua carreira estavam preocupados em salvar as florestas, as montanhas e os rios. O mais notável deles foi *This Is the American Earth* em colaboração com a editora Nancy Newhall, uma estimuladora do livro fotográfico, com quem conviveu ativamente ao acompanhar Beaumont Newhall, então Diretor do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art (MoMA)* - *New York*. A edição

7 O *Dust Bowl* da década de 1930, foi causado pelo período de seca severa, erosão eólica e tempestades de poeira (ou “nevascas negras”) devido ao inadequado uso de técnicas de manejo do solo pelos plantadores de trigo do sul dos Estados Unidos. Foi o desastre ambiental mais danoso e prolongado da história americana com sérias consequências econômicas e sociais para os agricultores, pois se estendeu ao longo de uma década, quando quase um milhão de pessoas se tornaram refugiados ambientais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

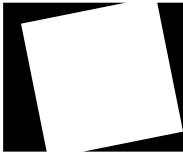
de *This Is the American Earth* de 1960 foi essencial no despertar do movimento de conservação ambiental dos anos 1960 e 1970, junto com *A Sand County Almanac and Sketches Here and There* (1949), de Aldo Leopold, e *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, livros preocupados em preservar o planeta Terra diante da corrida às armas nucleares durante a Guerra Fria. Outros títulos importantes dele incluem *My Camera in the National Parks* (1950) e *Photographs of the Southwest* (1976).

Denise Adams também escolhe o livro de artista para impressão e finalização de sua pesquisa em 2018. Ao utilizar novas possibilidades oferecidas pelo universo tecnológico digital, se concentra na ação estética tanto quanto no livro como objeto físico. Seu meio é informacional, intermídia, polissêmico, a edição das fotos é realizada em favor das sequências fotográficas, bem como da matéria-cor, atenta aos vários atos de escolha e registro. Em parte, a materialização da ideia de “desfazimento” é negada, uma vez que não quer representar nem exprimir mas gerar conceitos, por processo contínuo de investigação e autoanálise. Ao explorar a dimensão do tempo e do espaço, constata a existência de cores-coisas, talvez como um “esquema” que coloca a superfície em primeiro plano e sublinha o valor de registro como função artística, mas ao fazer isto questiona o papel tradicional da experiência visual. São comuns em seus trabalhos os jogos alusivos, inúmeras remissões à memória, os valores cromáticos, narrativos, emocionais, de fluxos de imagens que afirmam a matéria como condição indispensável da prática fotográfica.

Apesar do tratamento qualificado da fotografia de Denise Adams, ela é apenas uma evidência empírica pois o que importa é o percurso como proposta, restando os livros como complexos trabalhos de edição, por envolver as imagens dos trabalhos escolhidos e a maneira de defini-los e apresentá-los. Neste sentido, para comentar alguns *insights* que tive ao acompanhar seu processo de trabalho, tomarei de empréstimo os seus três livros fotográficos: *O Colapso como Perspectiva* (livro I), *As Três Naturezas da Poeira* (livro II) e *A Revolução Revelação é Silenciosa* (livro III).

Durante o seu percurso, o *modus vivendi* das suas imagens apontam para relatos baseados no tom crítico ao fato de termos que viver a beira da extinção. Neles, podemos perceber através de uma compreensão mais ampla que os problemas relacionados à preservação da vida biológica, à destituição dos territórios e seus objetos geradores de memória, à

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

violência simbólica às subjetividades, agravam uma situação análoga de desinteresse pelo outro, pessoas negligenciadas em suas diferenças de classe e gênero. Dentro da perspectiva crítica decolonial, torna-se premente a desconstrução desta visão estratificada. As séries fotográficas de Denise colocam em xeque o mundo real ao lançar o olhar para o “não-vazio”, mesmo quando há uma ausência marcante em territórios isolados. A matéria é o solo em uma gradação de tons terrosos, que passo a passo como um “esquema de zonas” em contrapartida à formulação rigorosa de Ansel.

Surge, com isto, na sua produção fotográfica uma segunda natureza discursiva, ao questionar o campo político de disputas entre a memória e o esquecimento, conforme nós aprendemos com Jacques Le Goff, pois investiga os aspectos da existência que merecem registro, preservação. Emoção e ação fundem o eu profundo com o eu social. A sobreposição de realidades e sua subsequente fabulação compõem o percurso subjetivo da artista como chave para acessar o conhecimento sensível. Denise Adams se reconhece no mundo em transição, onde a nossa experiência histórica “já sentida” é uma miséria emocional e passa a substituí-la pela experiência reflexiva “do sentir”, na qual a racionalidade não consegue abolir a receptividade sensível e emocional, assim como nos fez compreender o professor e filósofo da arte contemporânea Mario Perniola:

O sentir nasce de uma decisão, consolida-se com a prática seletiva para a sensibilidade, a afetividade, a emoção. Esse processo não é espontâneo: aprender a sentir equivale a aprender a viver. A dimensão intelectual é desde logo uma recepção afetiva. Pensar é receber o que vem de fora, acolher, hospedar o que se apresenta como estranho e enigmático. Fazer-se sentir é oferecer a nós próprios, para que algo possa encontrar em nós uma possibilidade de estar no mundo. Não somos nós que sentimos algo, mas pelo contrário, oferecemo-nos a um SENTIR que é deslocado para outro lugar. A experiência do FAZER-SE SENTIR equivale a um dar-se, a um conceder-se para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história (PERNIOLA: 1991, p.103).

O sentir é aquilo que oblitera o intervalo entre arte e vida, quando tomamos consciência do significado dos gestos cotidianos. Devido a emergência do incessante presente, faz-se urgente uma consciência crítica à persistência de um mundo exploratório, de relações predatórias, que seja eficaz no presente e nos faça passar por este século com uma nova experiência do *zeitgeist*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Considerando a necessidade de enfrentar novamente mais um epílogo, "*um epílogo do tempo dos epílogos*", como nos alerta Hans Belting, um dos temas que entraram em moda há muito tempo (BELTING: 2006, p.17), busca-se compreender o discurso do epílogo que caracteriza este século, isto é, o discurso que antecipa o fim do mundo como uma nova era do Antropoceno⁸, em que as florestas, as montanhas e os rios foram levados à exaustão, bem como nos posicionar diante da tormenta que nos preocupa no século atual. Há urgência de uma ecologia decolonial, pois os problemas ambientais e sociais devem ser solucionados conjuntamente para que a natureza seja preservada e para que as minorias e a diversidade possam assegurar seus direitos civis. Olhar para estes problemas a um só tempo como um conjunto de realidades em transformação, é o nosso principal objetivo.

Se o Antropoceno parece, antes de tudo, uma oportunidade de enfim escutar o que a antropologia nos ensina sobre outros modos de existência para compor os mundos, sem nos privar das ciências e gerar políticas da natureza associando ciências à democracia, "devemos pegar essa oportunidade" segundo o filósofo Bruno Latour. (LATOURE: 2020, p.288) De outro modo, o líder indígena Ailton Krenak, toma distância desse discurso do Antropoceno percebendo nele uma máscara em que se deixa rapidamente anunciar um cartão de visitas que apresenta aquele que faz uso dele, a fim de delimitar desse modo um conceito geral a uma compreensão individual. Pertencendo à etnia Krenak e nascido na região do vale do rio Doce, um lugar cuja ecologia se encontra profundamente afetada pela atividade da extração de minérios, critica a ideia de uma humanidade separada da natureza, pois essa premissa está na origem do Antropoceno como desastre ambiental de nossa era. Em contrapartida, Krenak afirma que, se somos capazes de sonhar, sempre poderemos contar uma história e, com isso, adiar o fim do mundo (KRENAK: 2019, p.52).

8 O conceito foi popularizado em 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de química em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra. Para ativistas e ambientalistas, a ideia da nova época é provocada pela atividade humana interferindo no planeta e colocando em risco a própria sobrevivência da humanidade. Também tem recebido uma abordagem das humanidades como filosofia, literatura e arte. A escala de tempo que o acompanha, e suas implicações ecológicas levantam questões sobre o fim da civilização, memória e arquivos, a extensão e os métodos da investigação humanística, e as respostas emocionais ao "fim da natureza". Sobre o aspecto emocional veja-se: TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo – sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A este ponto pretendo refletir sobre os deslocamentos da fotografia na arte contemporânea em diálogo com uma ecologia decolonial, principal ideia do antropólogo Malcom Ferdinand, contemplado recentemente com o Prêmio da *Fondation de L'Ecologie Politique*:

Partindo da pluralidade constitutiva das existências humanas e não humanas na Terra, das diferentes culturas, tomar o mundo como objeto da ecologia é trazer de volta para o centro a questão da composição política entre essas pluralidades e, portanto, de um agir conjunto. A terra é a matriz do mundo. Nessa perspectiva, a ecologia é uma confrontação com a pluralidade, com os outros além de mim, visando a instauração de um mundo em comum (FERDINAND: 2022, p.39).

As séries fotográficas da artista, desdobradas nos três livros anteriormente elencados, apresenta claramente a preocupação frequente com o meio ambiente e as atuais condições de sobrevivência no planeta sem, no entanto, desconsiderar integralmente os problemas estruturais advindos da herança colonial e a construção destas memórias. Tendo como foco a indeterminação e a necessidade de ação nos nossos tempos difíceis, suas fotos reivindicam nitidez mas não a transparência, convém dizer depois de uma análise do fenômeno polissêmico. Podem ser compreendidas como espaços-tempo da fotografia que não separa o relato do visual ao reivindicar uma sensibilidade corpórea. As séries fotográficas são fruto da convivência com os espaços, fundamental para transformar a experiência mais imagética e corporal numa narrativa que subverte a história como modelo operatório discursivo segregacionista e ortodoxo.

O primeiro livro: "O Colapso como Perspectiva"

A imagem-tempo enfatiza o processo, a série, em detrimento da fotografia e sua lógica icônica como produto acabado. Observa-se o conjunto das séries fotográficas produzidas por Denise Adams, para percorrer desde o início o gesto da artista interessada na sua história pessoal, no esquecimento, no espaço isolado, em que foi retirado o sentido de existência neste tempo especialista em criar ausências. Particularmente, o espaço impregnado de poeira e alijado do cotidiano pela dificuldade de lidar com a morte. Nesse processo de reconhecimento do espaço íntimo irá explorar áreas que passam pela situação de total abandono, repletas de matéria sedimentada. A fotografia neste caso, funcionaria como imagem de uma realidade física depauperada e



FIG. 01:
Denise Adams,
Capa do Livro I, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

distante, já transformada de algum modo em objeto mental não passível de uma condição experimental e sensível?

O início deste exercício de introspecção ocorre no momento em que decide viajar para Porto Alegre e fotografar o apartamento onde ela nasceu na Avenida Protásio Alves, passados dez anos fechado, após o falecimento do seu avô paterno. Vive momentos que fazem parte de uma investigação intimista para alcançar o autoconhecimento intensamente sensível à materialidade desfeita das coisas, mas ao entrar na antiga residência percebe a possibilidade da luz como densidade abstrata, em analogia com o “Sistema de Zonas” de Ansel, para desconstruí-lo ou desfazê-lo ao fotografar o chão do apartamento. A perspectiva é banida pelo corte aéreo, de modo paradoxal, propondo um ponto de vista diferente para sublinhar o caráter artificial da percepção dentro da perspectiva monocular⁹ e colocar em crise seus alicerces conformadores.



FIG. 02 e 03:
Denise Adams,
Da série “O colapso
como perspectiva”
(Livro I), 2018.

9 Cabe perceber, no entanto, que ilusionismo e objetividade são termos que se invertem com muita facilidade no jogo polar do modernismo, de modo que não se os apreende individualmente: o declínio do ilusionismo conduz diretamente ao ofuscamento pelo real, que por sua vez, é convertido em delírio e desrazão - mecanismo este um dos principais *leitmotifs* do modernismo: o incerto, disforme ou alheio à racionalidade instrumental afirmados imageticamente. Consultar: CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Contraponto, 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O modo seriado de fotografar da artista dirige sucessivamente à atenção do espectador ao profundo e ao superficial, à obscuridade e à luz, às relações que mediam o sujeito que observa e o mundo que habita. Reconhece o local tão somente impregnado por uma camada bastante espessa de poeira em todo o assoalho, não restaram objetos para serem encontrados. Imagem e vestígio se misturam quando registra um minúsculo fragmento e se vale da fotografia instantânea e o aleatório para fixar sua ação. Este detalhe conserva o rasgo diferencial entre as imagens, pois está na linha integrada com a estrutura horizontal da composição, só adquirir plena significação quando é visto a partir de um ponto de vista estritamente determinado.

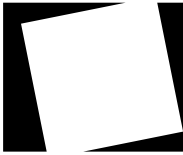
Desta sensibilidade surge o conceito de “desfazimento”, central para a compreensão dos livros fotográficos da artista:

Elejo a poeira para falar desse desfazimento. Se ela está ali é porque algo foi suplantado, adiado. Sua presença em acúmulo superexpõe a superfície, tornando a circunstância ainda mais evidente e sem nenhum disfarce. Se o estado poeira iguala as identidades, tirando o brilho de qualquer aparência luminosa, como se atrever a olhar para o que está esquecido, escamoteado? Com que razão ou sentido haveria de se investigar um caso perdido, irrecuperável e banido de qualquer projeto considerado coerente e contínuo? Enquanto símbolo de esquecimento, a coisa empoeirada suplica por uma ação de emergência. Torna-se agora pura existência. (ADAMS:2018, p. 36)

A poeira superexposta na superfície não implica decisão apenas objetiva como suspensão da qualidade visual do “Sistema de Zonas”, mas transformando-o em forma viva da natureza e seu crescimento orgânico. Analisar a problemática da duração espaço-tempo a partir de informações visuais em sequência fotográfica valoriza o tempo como processo, portanto, se pode aludir que o “esquema de zonas” da artista ressignifica a matéria ao desmaterializá-la, pois não se contenta com a aparência e identifica no seu aspecto efêmero a erosão do código da representação em prol de uma investigação emocional. Surgem poemas visuais tristes, retratos dos seus pais dotados de densidade psicológica corroídos pela aparência da poeira que os desfiguram.

A fotografia configura-se como prolongamento da própria sensorialidade obtida pelo clima de um estado mental/afetivo intenso, e nela a forma segue a função. O corpo transforma-se no campo da experiência, recusa da realidade em prol das emoções, na busca do próprio eu concentra-se na dimensão do testemunho, do diário, da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

associação entre imagem-estímulo e imagem-reação procurando fixar uma série de episódios privados. Nestes registros, aparecem duas séries de retratos da artista que se faz visível nas brechas, fissuras do espelho como janela para deixar entrar luz e eliminar o clima claustrofóbico.

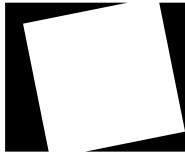


A ideia de espaço “não-vazio” da artista, é a revelação da existência como espaço, ou seja, o espaço vazio é onde pode ter lugar a narração da negação da ausência. Ao estruturar sua biografia por imagem compreendendo a lógica do vestígio, da marca, não propõe uma visão realista, mas a discussão da dissimulação da realidade. O significado reflexivo da aparência ou superfície usado de maneira existencial pelo registro-relato de Denise Adams permite pensar dialeticamente a problemática do simulacro do XIX. O colapso como perspectiva aponta para o mundo ruindo diante do cataclismo do Antropoceno, e para o fato de exigir uma nova tessitura que devemos habitar respeitosamente, já que todos os seres vivos fazem parte da mesma teia da vida, pois somos uma pequena parte de uma rede de significados.

Efetivamente, a possibilidade da inexistência de “lugares extraordinários”, de maravilhas naturais, como fenômeno singular que vem a ocupar nossa atenção se transfere para a subjetividade da artista e a faz colapsar, quando decide posicionar-se sobre as relações predatórias

FIG. 04:
Denise Adams,
Da série “Futuros
possíveis” (Livro I), 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

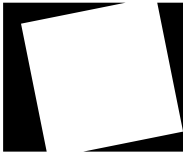
entre os homens e de modo objetivo sobre a singularidade da herança colonial e a empresa capitalista neoliberal sobre o mundo. Associada ao relato de viagem, sua próxima experiência é uma cartografia da lama que se impõe como tema geográfico complexo: um imenso território arruinado, o subdistrito Bento Rodrigues, a 35 km de Mariana, - cidade exemplar da arte e arquitetura barroca no estado de Minas Gerais, central na história dos escravizados pelo ciclo do ouro no Brasil durante o período colonial -, onde a comunidade do local foi atingida por uma avalanche de rejeitos de minério de ferro em consequência do rompimento da Barragem do Fundão da Samarco Mineração S/A, mineradora ligada às maiores empresas de mineração do mundo (a brasileira Vale S.A. e a anglo-australiana BHP Billiton) instalada junto ao Vale do Rio Doce. No decorrer do dia 5 de novembro de 2015, resultam dezoito mortos, um desaparecido, destruição da flora e fauna, dois municípios soterrados pela lama tóxica, outros tantos destruídos, rios comprometidos, mar atingido, comunidades e vidas sacrificadas. Pode-se perceber o seu impacto ao depara-se com a cidade soterrada:

Estar ali durante cinco dias era coabitar essa experiência de dor e também de resistência, era estar coletivamente diante de um trauma. Era também viver o Brasil. Viver o colapso de um sistema político, social, ambiental e fundamentalmente um colapso dos direitos e da condição humana. Eram vidas, em suas mais extensas formas, que se esfacelavam (ADAMS:2018, p.154).

A ação da artista no mundo convida-nos a abrir os olhos para ver o crime. As fotos nos mostram o cenário de destruição, mas também nos propõem sentir aquilo que não poderemos esquecer. A leitura mais atenta, porém, traz à tona o deslocamento entre visão interior e máscara social, da experiência aporética e ambígua, aqui identificada através de Michel Foucault, como “limite do sujeito” (FOUCAULT: 2001, p.222).

Aspectos de um cotidiano que foi desfeito são demarcados nas fotos da cidade soterrada, incidindo sobre a superfície das coisas nas imagens técnicas nítidas em preto e branco. Denise Adams faz uma demarcação com linha horizontal vermelha na base das fotos que, em última análise, põe à prova tanto o “Sistema de Zonas”, quanto a concepção antropocêntrica do humanismo. Parece isolar a paisagem arruinada do olhar mais condicionado à ilusão estereoscópica, ao mesmo tempo em que oferece a ínfima estatura do homem no interior daqueles espaços absolutamente fragilizados. As paredes arruinadas, os pedaços do mobiliário, têm a função de testemunhar o milagre da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

sobrevivência face à força de destruição. O conceito de “desfazimento” altamente significativo é a matéria mais elementar para o pensamento que migra para o cenário da marcha insensata dos homens em direção à extinção. É pelos fragmentos que aquelas vidas perdidas encontramos, pelas vestes e objetos da vida doméstica cobertos pela lama tóxica.

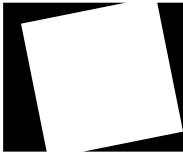


Seu olhar receoso enfático nos mostra à interferência no cenário, não se nega totalmente a ser um objeto do trauma posto que tudo na imagem se anuncia como sujeito. Sua preocupação com a inadequação de um sistema descritivo neste relato, é capaz de explicitar todas as interdições à tragédia imposta ao território. Sua poética de negação da ausência pretende mostrar não tanto o todo mas aquilo que foi desfeito, a parede de uma escola a que tudo foi levado pela força da avalanche de lama. Este é o momento que cruza a linha divisória entre a experiência do eu e abstração do outro, a linha que não deveria separar o observador do observado, o sujeito do objeto, a experiência individual da forma social, a natureza da cultura.

FIG. 05:
Denise Adams,
Do livro “O colapso
como perspectiva”
(Livro I), 2018.

A série fotográfica da escola aparece também no seu “esquema de zonas” composta por tons terrosos. Em uma das fotos temos o sonho como linguagem, - nos caracteres que restam fixados na sala de aula pode-se ler a frase “aproveite a vida seja feliz” gravada como o rosto

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

daquela ruína. Reconhecer o acontecer histórico contraído no cenário dramático, revela o fracasso do humanismo como projeto civilizatório, que não pôde ser renovado. A segunda natureza diante da era do Antropoceno é a transformação, pois o pensamento como próprio à natureza humana é sempre história natural ou ruína, já alertava Walter Benjamin, ao escrever sobre a alegoria:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como um progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (BENJAMIN: 2013, p.189).



FIG. 06:
Denise Adams,
Do livro "As três
naturezas da poeira"
(Livro II), 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Neste livro, ainda pode-se encontrar elementos cartográficos introduzidos por três imagens de identificação topográfica, vistas aéreas como malhas de reconhecimento de três plantas baixas dos lugares percorridos (Porto Alegre, Bento Rodrigues, Atacama). São apropriações de três livros de Ansel Adams: a câmera, o negativo e a cópia. Há relação entre imagem e palavra, agregadas como algo que se repete insistentemente. A leitura mais atenta, percebe a experiência abismal do apagamento, o processo de negação obtido na apropriação. As imagens mostram vistas aéreas com palavras encontradas nos livros de Ansel Adams como ideias fixas: era; densidade do negativo, escala do negativo; cópia ideal. Denise traz à superfície aquilo que se relaciona à transgressão do inteligível, obstinada para o abismo do sentido: uma estratégia de decaimento — traz as coisas para a pura imanência, pelo 'sequestro' da sua suposta origem ideal.

Denise Adams, contribui para redefinir a viagem geográfica como gênero da experiência fotográfica, pois na sua relação com os lugares a fotografa é motivada por uma direção instrumental e uma meta social claramente determinada, seu enfoque é bem distinto ao afirmar a necessidade da memória, por não ser meramente descritivo, mas de profunda poesia visual daqueles lugares que, enfim, também estariam encarregados de transmitir seu refúgio na ideia como processo de trabalho.

O segundo livro “As Três Naturezas da Poeira”

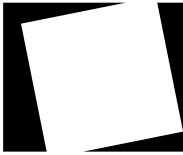
Analisaremos aqui o caráter específico desta mediação: encontrar a si mesma entre a experiência e a abstração. Para isso, traça um caminho de investigação a respeito da poeira de uma intimidade, a lama de um fracasso civilizatório e a areia de um mundo sempre “não-vazio”. O livro, assim, mistura na edição as três séries fotográficas: as fotos do apartamento, as fotos da cidade soterrada de Bento Rodrigues e agora as fotos do deserto do Atacama no Chile. A metáfora do deserto lhe serviu a princípio para observar o solo movediço, sofrendo à ação dos ventos que levam a areia a formar gradações de tons terrosos.



FIG. 07:

Denise Adams,
Capa do Livro II, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A série fotográfica obtida mostra o vigor de uma poética do espaço-tempo atenta à impermanência ao traduzir na constante transformação do espaço, a complexidade de um cenário real e inapreensível. As camadas de areia formadas pela ação do vento na fotografia do deserto do Atacama, parecem não ter princípio ou fim, assim como o Livro de Areia, tema do conto de Jorge Luís Borges, no qual as possibilidades narrativas tornam-se infinitas tanto quanto parece infinita a areia nas vistas topográficas do deserto. É como um registro da *land art*, cabe aqui lembrarmos de Richard Long e seu círculo de lama, caracterizado pela efemeridade da presença da artista no lugar de sua ação, cuja sua interferência está na escolha de espaços naturais de difícil acesso como o deserto. Há aqui uma veiculação do instável, do não duradouro, acentuando o processo mental que está na base de formulação e o processo sensível na base das escolhas.

A experiência de ver-se diante do deserto implica também em ouvir a ventania que move a areia do lugar, pois sem escuta não há uma experiência completa, — quando se está em movimento o som está constantemente a performar. A experiência permite a escuta, nos lembra Nietzsche que “a experiência visual e sonora estão sempre entremeadas” (NIETZSCHE: 2001, p.283). O amplo horizonte oferece um ponto como a medida da escala humana, uma mínima partícula entre todos os modos de apreender aquela natureza. O apartamento empoeirado, as cidades enlameadas e o deserto atravessado pelo vento, alinhavam os lugares de vívida experiência a aquilo que ela entende como “desfazimentos”, isto é, desconstruções e aniquilações. São “as três naturezas do pó” das quais se aproximou e tornaram-se presentes ao significar todo um mover-se face às constantes modificações dos locais tanto pelo tempo em curso, quanto pela reconfiguração constante dos espaços, acumulando suas experiências na observação do mundo. As três direções tomadas expandiram sua reflexão sobre a questão da existência no mundo:

Se as poeiras íntimas de um apartamento desocupado me jogaram apressadamente para despenhadeiros de autorreconhecimento, as lamas das cidades soterradas escancararam os processos falidos e seus sistemas perversos, seria então o encontro com o deserto o lugar de algum sentido? Da pergunta mais profunda sobre o próprio existir? (ADAMS: 2018, p.46).

A este ponto é importante sublinhar que a artista não acredita em si mesma como operadora de um sistema descritivo nem em sua presença no mundo como sintoma de fracasso, mas estimulada pela



FIG. 08:
Denise Adams, Do livro
“As três naturezas da
poeira” (Livro II), 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

necessidade poética que irá transportá-la para outros mundos possíveis, mais além do ressentimento e da violência. Voltando à questão mais particular da ecologia decolonial, se a metáfora do deserto surgiu dentro do espectro subjetivo para elaborar um momento de reconhecimento mais íntimo sobre a existência, outras fotografias sobre as dificuldades de convivência com os espaços, situações de desolação, perda e luto, irão integrar o conjunto dessas imagens acabando por tencionar as condições ambientais de sobrevivência com as condições históricas e sociais de sobrevivência no Brasil, tal e qual o pressuposto de Ferdinand. A artista sente o mundo se apresentar dessa forma ao insistir em sempre escancarar as consequências brutais dos atos coloniais e neoliberais. Então, nos convoca a despertar desse estado de torpor, no qual a sociedade se encontra, para enfrentar de fato a situação e tomar posição, ou seja, iniciar o gesto na direção de outro modo de viver, que faça sentido e que consiga manter a sobrevivência do planeta e das espécies, pois estamos todos no mesmo mundo e necessariamente no planeta Terra.

A poeira do apartamento contém o desconhecimento mais íntimo, mas a matéria depositada ali diria mais sobre a presença de algo no espaço mais do que qualquer tempo vivido. Por sua vez, o encontro com Mariana traz consigo toda a lama de um colapso da esfera pública, social e ambiental — o privado e o público conciliados nas ruínas do mundo contemporâneo. A tentativa de sair do tempo é vivida na viagem ao deserto de Atacama, nele as associações entre o apartamento tomado pelo pó, as casas e cidades tomadas pela lama encontram-se com a solidez esvoaçante do deserto, pois o que está ali, a nada está ligado, somente à amplidão, em sua natureza luminosa. A tríade, como ideia central no projeto, circunscreve as três temporalidades e naturezas da poeira. A poeira, a lama, a areia são os elementos com os quais, um a um, amassa-se a nova totalidade dos territórios em abandono. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada do projeto são as imagens fotográficas. A construção que, como espaço discursivo da memória, supera as expectativas ao transformar-se em objeto do sentir.

Mas na imponência do seu significado alegórico, as fotos trazem a presença do terreno, demasiadamente terreno. Nunca se transformam a partir de dentro, e aí vem a sua irradiação na superfície. A ocupação com essas imagens deixa de ser uma atividade privada de justificação para se transformar em informação, leitura obrigatória e fator de formação, um objeto do saber. A própria ideia de sobrevivência a contribuir para a viragem que da história das imagens fez-se uma segunda natureza,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

e que é fundamento de um processo alegórico desconcertante sob o nosso olhar melancólico. Sua eficácia está em assumir a autorreflexão como princípio a partir de imagens que se nos destina, uma linguagem à qual falta o som. Este será buscado em “outro lugar”, no mundo dos vivos profundamente marcado pela história, no espectador desses dramas que saiba mergulhar neles meditativamente para perceber que os dramas trágicos nunca poderiam ser representados.

A fotografia que aspira ser a vida como é vivida, ser a própria realidade ou um acontecimento que media o homem e o mundo, não é a vida como é representada, delimitada e congelada no tempo, mas tentativa de atuação frente a qual se revela o grau de inadequação próprio ao meio. A angústia com a consciência da oposição a respeito da capacidade da fotografia como meio de representação se reelabora constantemente, com a finalidade de superar seus limites.

O terceiro livro “A Revolução Revelação é Silenciosa”

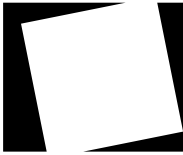
A artista assume uma capacidade sintética neste livro, que é precisamente onde se vislumbra o seu sobre salto com a intensão de dotar o espectador de capacidade crítica para a participação ativa, isto é, estimular sua emancipação enquanto sujeito e cidadão como nenhuma outra forma de comunicação poderia conseguir. Parece se aproximar da ideia de Joseph Beuys de que “a revolução somos nós” para que cada um de nós por sua própria conta e risco acabe por entender que a identidade política é um sistema que articula e controla as tensões e sinergias existentes entre os distintos desejos, rancores e ideais que a constituem. Se Denise Adams se imagina como voz ativa que há de servir como referência de identidade política, reúne-se à outras vozes capazes de se indignar com os ideais de progresso, o mero ódio, a xenofobia, o chauvinismo, o avanço tecnológico carente de moral, que se aplicam à total destruição.

Propõe, deste modo, uma contrapartida para o problema da ausência, ao atrelar às imagens os relatos, posto que as imagens nunca são neutras, mas posicionadas sobre a realidade. O terceiro livro pode ser compreendido como uma síntese das suas reflexões ao justapor duas realidades completamente distintas: a completa ausência do homem no deserto e a presença massiva de manifestantes no espaço público pelo fim do racismo, da diferença de gênero e de classe social, naquele dia histórico - o dia após o assassinato político de Marielle Franco vereadora do Rio de Janeiro e de seu motorista Anderson Gomes em



FIG. 09:
Denise Adams, Capa
do Livro III, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

14 de março de 2018, mortos em uma perseguição no centro da capital do Rio de Janeiro. A reivindicação é pela presença de Marielle - ativista, mulher, mãe, bissexual, negra, que defendia os direitos dos que não tinham voz e havia denunciado as recentes intervenções de milicianos nas comunidades cariocas. Era uma figura contundente, tinha olhar e ação direta e se construía numa direção de importante liderança. Uma morte cruel e sob encomenda é que se pensa a respeito do caso. O crime político, entre tantos crimes sociais e ambientais, é uma intimidação a todos mas especialmente às mulheres, que se levantam para fazer algo que vai a contrapelo de um sistema constantemente opressor.

Ao obscurantismo no Brasil, se opõe uma escrita de luz como gesto fotográfico. Os princípios e desfechos dos fatos políticos, sociais, ambientais e tudo que se relaciona ao coletivo (e também ao individual) nos mostra como as construções são operadas e tangenciadas conforme os interesses organizados. É importante aqui destacar o posicionamento da ativista-feminista Angela Davis sobre os estudos do antropólogo Malcom Ferdinand determinando a urgência de uma ecologia decolonial:

Em uma ecologia decolonial Ferdinand solicita não apenas que reconheçamos o papel que o racismo desempenha na definição de quem está mais vulnerável a poluição ambiental mas também - e sobretudo - como o racismo, o colonialismo e a escravidão, ajudou a construir um mundo fundamentado na destruição ambiental (FERDINAND:2022, p.13).

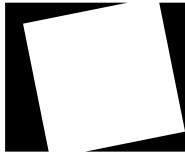
Ao deslocar-se na direção de futuros possíveis, a sua fotografia discute o problema do distanciamento e do silêncio. Enquanto testemunha os "desfazimentos" dos três territórios escolhidos, também escuta a vida que se faz ao redor e sente-se diretamente atingida ao relatar essa experiência em que muito parece ruir no mundo onde a artista se encontra. Passa, assim, a se perguntar: "*Porque razão propor um silenciar onde careceria um grito?*" Ao buscar significar a necessidade de silêncio, passa a refletir sobre o pensamento de John Cage, para quem o silêncio revela-se uma possível abertura:

Se o silêncio não é acústico, mas uma mudança da mente como dizia John Cage, desejar ir ao seu encontro pode ser um ato subversivo, causar revoluções. Encarar o silêncio como ação transformadora é talvez, entender que o ponto inicial seja através do gesto mínimo, no constante movimento de um outro entendimento de mundo, outras percepções. É ir de encontro ao risco, ao incógnito, puro desconhecido, lentamente (ADAMS, Denise. Livro III).



FIG. 10:
Denise Adams, Do livro
A revolução revelação
é silenciosa"
(Livro III), 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

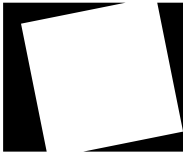
Ao dar atenção aos indícios da existência fora do tempo presente, apresenta neste último livro uma poética da passagem na longa série de fotos do deserto do Atacama, nos remetendo à sinergia entre música e dança no pensamento de John Cage: “a instrução está na terra e no ar, tanto para a música como para a dança. Respirando e caminhando e tratando de esvaziar a cabeça o bastante para observar o que há para ver e ouvir no teatro no qual acontece de estarmos vivendo.” (CAGE:2013, p.93)

A natureza mutante das artes visuais atinge a instantaneidade temporal, quando a série de fotos em si pode ser percebida como uma viagem em preto e branco, em nada transparente, posto que nelas temos que ver no visível o invisível. Neste momento, Denise parece encontrar Ansel. Isto demonstra que a experiência da modernidade é precisamente a experiência dos dois estados, das duas tonalidades, ao mesmo tempo. Ao olharmos para fora para tentar olharmos por dentro, no distanciamento poético, há uma perda do alcance documental da fotografia como arte. Marcada pelo *pathos* do tempo passado, agora faz-se sentir no tempo que passa.

PREPARAÇÃO PARA ENTRAR NO DESERTO

Dois anos depois, ocorre a ruptura da segunda barragem da mineradora Samarco que resultou em centenas de vidas soterradas - das 270 pessoas que perderam suas vidas, quatro ainda não foram localizadas e além das mortes, a avalanche de rejeitos liberada no rompimento da barragem causou destruição de comunidades, degradação ambiental e poluição do Rio Paraopeba. Denise Adams viaja novamente para Brumadinho no interior do estado mineiro e registra, a partir de uma enorme distância o acontecimento, uma vista na qual fica evidente a nova tentativa de dimensionar a imensa tragédia através da altura da onda de vestígios minerais que fez desaparecer por completo a ponte ferroviária ligada a Brumadinho, agora inexistente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



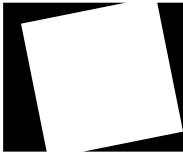
A estratégia de montagem das imagens produzidas para o espaço expositivo¹⁰ atinge uma força concêntrica intencional: a artista propõe uma programação com atividades diversas no centro da grande sala, especificamente no tapete como espaço de acolhimento do encontro, do diálogo. Nele encontramos a inscrição “a revolução revelação é silenciosa”. Tem-se, por vezes, conversas com Luiz Guilherme Vergara, Cristina Pescuma e Regina Johas, respectivamente, e meditação zazen com a Monja Waho que, em última análise, conseguiram gerar outro ambiente, sugerindo a ação conjunta, o convívio em novas experimentações do público participante. O tapete pode ser entendido como uma contrapartida ao protagonismo das paredes, tanto como referente das imagens como do local no qual as fotografias agora encontram-se expostas. As paredes das casas desfeitas evidenciam a presença de objetos como sujeitos invisíveis do mesmo modo que revelam o processo de subjetivação e a necessidade dos espaços de convivência social a desconstruir os discursos de banalização da vida. A metalinguagem se torna assim mais evidente.

FIG. 11:

Denise Adams,
Ferrovia arruinada em
Brumadinho, 2019.

10 A exposição “Preparação para entrar no deserto” foi realizada durante o mês de novembro de 2019 na Galeia Virgílio em São Paulo capital.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



A fotografia como multiplicadora de narrativas consegue, portanto, produzir realidades transformadoras ao justapor espaços capazes de dialogar que diluem aos poucos uma primeira impressão da realidade constatada pelo olhar. Ao configurar fricções com o imaginário, nas quais o corpo-espaço assume o protagonismo faltante nas fotografias, rompe-se o silêncio, pois a intensão da artista é justamente mostrar que é do silêncio que advém a potência reveladora capaz de circunscrever espaços de memória a todo instante.



FIG. 12:
Preparação para
meditação zazen no
tapete com
a Monja Wo-ha.

FIG. 13:
Leitura coletiva com
Luiz Guilherme
Vergara.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O tapete como fragmento, como objeto doméstico é empurrado do plano provisório, estamos perante um movimento, um gesto surpreendente da mais radical presença, próprio da poética de negação da ausência, que resiste à contemplação absorta. No espaço de leitura, na roda viva dos livros, que se sucedem um ao outro, os leitores vão a fundo nas coisas para delas se apropriar de algo diverso transformado em chave, o armazenamento poético. A poética renova-se incessantemente ligada à rede da cultura, entendida como um devir de nascimentos, sempre a assumir as características de algo para tornar-se presente, pois a educação e a natureza são semelhantes, porque a primeira transforma o homem e, transformando-o, constitui a sua natureza.

Referências:

ADAMS, Ansel. *A cópia*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

ADAMS, Ansel. *O negativo*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

ADAMS, Ansel. *A câmera*. São Paulo: Ed. Senac, 2006

ADAMS, Ansel; STILLMAN, A.G.; WOODWARD, R.B. *Ansel Adams in the National Parks: photographs from America's wild places*. New York: Little Brown and Company, 2010.

ADAMS, Denise. *O colapso como perspectiva*. Rio de Janeiro: Edição da artista, 2018.

ADAMS, Denise. *As três naturezas da poeira*. Rio de Janeiro: Edição da artista, 2018.

ADAMS, Denise. *A revolução revelação é silêncio*. Rio de Janeiro: Edição da artista, 2018.

BATAILLE, Georges. verbete *Poeira*. Paris: Revista *Documents*, N.109,1929.

BATAILLE, Georges. *Visions of excess: Selected writings 1927-1939*. Vol. 14. ManchesterUniversityPress:1985.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAGE, John; Knowles, Alison.. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CRARY, Johnathan. *Técnicas do Observador*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. vol.1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Tradução Leticia Mei; prefácio Angela Davis; posfácio Guilherme Moura Fagundes. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FOUCAULT, M. O pensamento do exterior. In: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

HUBERMAN, Georges Didi. *Quando as Imagens Tomam Posição: O Olho da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial. (Coleção Exit), 2020.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander Von Humboldt*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1993.

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

NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição – notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: Edições N-1, 2018.

TSING, Anna L. *O cogumelo no fim do mundo – sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

TRACHTENBERG, Alan (org.) *Ensaio sobre fotografia – de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

VIRGÍNIA GIL ARAÚJO

Professora-pesquisadora de História da Fotografia no Departamento de História da Arte na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Atua no Programa de Pós-Graduação em História da Arte, assim como no curso de Graduação em História da Arte desde 2010. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

Como citar: Araujo, V. G. (2024). A ecologia decolonial na fotografia de Denise Adams. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0001-6421-9325>
