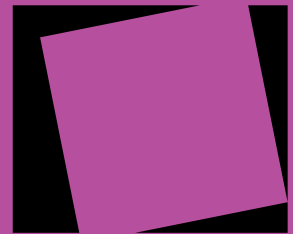


PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

49

V. 28

JULHO 2024

e-ISSN-2179-8001

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor
Carlos André Bulhões Mendes

Vice-Reitora
Patricia Pranke

INSTITUTO DE ARTES

Diretor
Raimundo José Barros Cruz

Vice-Diretora
Jéssica Araujo Becker

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenadora
Teresinha Barachini

Coordenadora Substituta
Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Assistente Administrativo
Patrícia Pinto

Bolsista PPGAV
Thiago Costa Rolin

PORTO ARTE: REVISTA DE ARTES VISUAIS

EQUIPE EDITORIAL
Alexandre Ricardo dos Santos
Claudia Vicari Zanatta
Eduardo Ferreira Veras (editor-gerente)
Marilice Villeroy Corona
Paulo César Ribeiro Gomes
Teresinha Barachini

Bolsista PAEP
Mat Jardim Santos

CONSELHO EDITORIAL

Androula Michael (UPJV, Amiens, França)
Annateresa Fabris (USP, São Paulo, Brasil)
Cristina Freire (USP, São Paulo, Brasil)
Icleia Borsa Cattani (UFRGS, Porto Alegre, Brasil)
Isabel Sabino (FBAUL, Lisboa, Portugal)
Raquel Henriques da Silva (UNL, Lisboa, Portugal)
Raquel Stolf (UDESC, Florianópolis, Brasil)
Suzete Venturelli (UnB, Brasília, Brasil)
Victor I. Stoichita (UNIFR, Fribourg, Suíça)

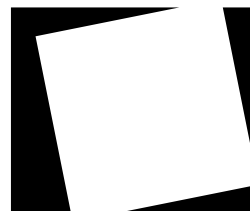
PROJETO GRÁFICO

Geovane Neves da Silva

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Thaís Franco

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Porto Arte. – v. 1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1990 - .

Semestral (jan./jun.)

A partir do v.5, n. 8 (nov. 1993) passa a incorporar o subtítulo Porto Arte : Revista de Artes Visuais.

Os anos de 2015 e 2016 tiveram uma edição comemorativa por ano. As edições semestrais seguem em janeiro de 2017 com o n. 36.

e-ISSN 2179-8001 (versão digital)

1.Arte : Periódicos. 2. Artes Visuais – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CDU 7 (05)

Silvia Holler – CRB 10/2456

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>
portoarte@ufrgs.br

Como citar:

Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 28, n 49, jul.2024. **e-ISSN** 2179-8001





Outras contribuições para o exercício do político na imagem contemporânea

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-0413-2268

Camila Monteiro Schenkel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-5912-6308

Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

ORCID: 0000-0003-1498-8155

O dossiê *Exercícios do Político na Imagem Contemporânea – Parte II* é uma atividade do Grupo de Pesquisa do CNPq *Deslocamentos da Fotografia na Arte* e dá continuidade às reflexões apresentadas no número anterior desta revista devido à grande adesão à proposta. Seguimos trazendo textos que enfrentam problemáticas do mundo contemporâneo através da arte, em um escopo amplo de nuances de exercícios do político, tendo como pressuposto a reunião de diferentes pesquisas dedicadas à imagem técnica e seus desdobramentos.

Nesta segunda parte, destacam-se abordagens da imagem que privilegiam questões relativas à presença do corpo no espaço social e geográfico, trazendo à tona perspectivas sobre a produção e a representação de corpos dissidentes, assim como sobre as formas possíveis de habitar e compreender os espaços em uma realidade planetária na qual são flagrantes as consequências distópicas das ações humanas sobre os recursos naturais. Também se fazem presentes estudos sobre as transformações das práticas fotográficas e seu impacto nas subjetividades a partir da disseminação da fotografia digital, bem como sobre o próprio protagonismo das redes sociais como ferramentas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

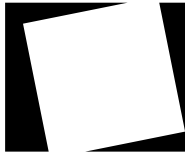
e-ISSN: 2179-8001

de construção e mediação da realidade. Em outras contribuições, as possibilidades políticas da imagem contemporânea podem ser percebidas a partir da recuperação da fotografia documental, seja para registrar o presente a partir de outros pontos de vista ou para revisar o passado. Quanto mais a realidade se torna mediada pelas *big techs*, mais importante é a recuperação do sentido documental da imagem fotográfica como possibilidade de engendrar visões críticas sobre o mundo em constante transformação. O conjunto de artigos aqui apresentados, dessa forma, evidencia a urgência de compreender melhor os desafios de nossos tempos por meio da pesquisa sobre a imagem.

No texto que abre o dossiê, intitulado *A fotografia: uma causa capital?*, o professor Michel Poivert, da Universidade de Paris 1, nos convida a repensar a fotografia a partir das suas relações históricas com diferentes estágios do capitalismo, em especial sua passagem de promessa de democratização da imagem a instrumento de manipulação e alienação a serviço do consumismo. Recorrendo ao conceito marxiano de valor, Poivert evidencia como o aparente automatismo do processo fotográfico oculta o trabalho e os custos implicados na produção de imagens fotográficas, cujo valor se exprime pelas trocas que instauram. Sua análise se ancora em dois fenômenos observados na atualidade: por um lado, a perda da função documental de fotografias vernaculares a partir de sua apropriação por artistas e consequente transformação em objeto de fetiche de colecionadores; e por outro, a crise das práticas fotográficas profissionais no contexto de produção digital e compartilhamento 'gratuito' de imagens nas redes. O pesquisador indaga se, em meio à crise do sistema econômico e sócio-político atual, a fotografia estaria caminhando para se tornar a expressão de um capitalismo da precariedade.

Claudio Marra, professor aposentado de História da Fotografia na Universidade de Bolonha, compartilha com Poivert a compreensão de que a história da fotografia se desenrola principalmente devido à transformação dos valores projetados sobre seus usos e práticas do que por sua evolução técnica ou estilística. Em *Deriva reacionária dos discursos sobre o digital*, o pesquisador italiano questiona o termo pós-fotografia, utilizado por diversos autores para fazer referência à transição da fotografia química para a fotografia digital. Seu artigo apresenta tanto uma análise técnica que sublinha a manutenção do aspecto indiciário no processo digital, quanto uma reflexão sobre os usos e funções da imagem fotográfica na contemporaneidade, destacando continuidades e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

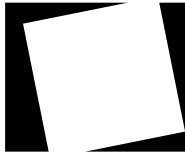
e-ISSN: 2179-8001

permanências entre os dois processos. Sem desconsiderar as profundas mudanças nos modos de produzir, difundir e compreender a fotografia nas últimas décadas, Marra chama a atenção para as limitações e implicações dos discursos que advogam a ausência, na fotografia numérica, de uma conexão física com o real, o que representaria uma ruptura total com as práticas anteriores. Trata-se de uma postura teórica, mas também política, que lança um olhar crítico para a propagada noção de fim da fotografia.

Em *Feminismo e fotografia italiana: notas sobre a herança dos anos 1970 nas novas gerações*, as pesquisadoras Cristina Casero e Federica Muzzarelli, respectivamente das universidades de Parma e de Bolonha, articulam dois momentos históricos diferentes para refletir sobre as relações entre fotografia e feminismo na Itália. As autoras investigam o legado da fotografia feminista italiana dos anos 1970 na produção fotográfica a partir dos anos 2000, considerando não apenas os discursos das artistas, mas, sobretudo, como essas imagens subvertem o pensamento sexista ao instaurarem um outro modelo estético. Casero e Muzzarelli apresentam ao público brasileiro uma série de artistas italianas cuja contribuição para ampliar o debate sobre arte e feminismos se dá sobretudo a partir da exploração da fotografia para a descoberta do corpo, a afirmação de identidades, assim como a denúncia de diferentes formas de opressão de gênero ainda vigentes.

As representações da corporalidade a partir da fotografia e sua relação com as discussões de sexualidade e de gênero também ganham destaque em *A resistência contradiscursiva queer: imagens de corpos dissidentes na arte contemporânea*, de Alexandre Santos. Considerando a presença intensa do fotográfico na arte contemporânea e o papel fundamental desse tipo de imagem na construção de discursos sobre os corpos, o autor nos convida a examinar as imbricações entre a história da fotografia, a produção artística atual e a questão *queer*. Santos recupera a constituição da teoria *queer* como campo de pesquisa acadêmica para, a seguir, estabelecer aproximações com pressupostos decoloniais e destacar a necessidade de uma revisão de suas contribuições no contexto específico do sul global. O artigo recupera, ainda, episódios recentes de retrocessos no campo artístico brasileiro para evidenciar o caráter disruptivo de produções que escapam à heteronormatividade, assim como os obstáculos por elas enfrentados. Por fim, o pesquisador retoma o caráter contradiscursivo dos corpos *queer* e sua potencialidade na arte, convocando-nos a questionar o como as instituições artísticas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

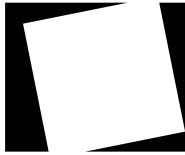
e a história da arte se posicionam frente a discursos que oprimem e excluem o que foge à norma.

Paula Trusz, em *O espelho é tela: a espacialização do corpo-imagem*, traz outro aporte à reflexão sobre as relações entre imagem fotográfica, corpos e gênero ao tratar de questões de autorrepresentação no contexto das redes sociais. A autora indaga se aplicativos como o *Instagram* seriam os espelhos da contemporaneidade a partir de um estudo sobre mulheres, miradas de si e construções de corpos e subjetividades. Com aportes teóricos da filosofia, da psicanálise, da cultura visual e das novas mídias, seu texto discute como as representações visuais podem confirmar ou subverter os padrões patriarcais de juventude e beleza impostos às mulheres. A análise culmina em um estudo das postagens realizadas por Cindy Sherman a partir de 2017 em seu perfil pessoal no *Instagram*. O compartilhamento público das experimentações com *selfies* e filtros desta artista conferem uma densidade reflexiva às redes sociais, para além dos clichês da feminilidade desejável, de maneira a borrar os limites entre o autorretrato e a fotografia ficcional e, também, entre a arte e as imagens dos meios de comunicação contemporâneos.

O artigo do professor Joaquín Barriandos, da Universidade de Monterrey, propõe uma análise sobre a condição pós-etnográfica da visualidade contemporânea. Como base da sua abordagem, o autor revisita o texto clássico de Hal Foster "O artista como etnógrafo", demonstrando a improdutividade de sua proposta etnográfica na arte contemporânea recente. Partindo das reflexões do crítico estadunidense, Barriandos demonstra os limites da perspectiva etnográfica, em um mundo contemporâneo cujas curadorias globais, influenciadas pelos pressupostos teóricos da decolonialidade, produziram o que, para ele, seria uma exaustiva representação das alteridades, diluindo seu caráter disruptivo.

O artigo de Mariano Klautau Filho, *As rotas fotográficas de Paula Sampaio - 2002/2020 "O Mundo é Bonito?" / "Die Welt ist Schön?" [parte 1]*, conforme o título enuncia, concentra-se na trajetória desta fotógrafa paraense oriunda da fotorreportagem jornalística, cuja poética concentra-se em projetos relacionados a andanças e registros fotográficos de populações que habitam o entorno de estradas amazônicas. O foco principal da análise trata de duas exposições, realizadas em Belém, como marcadores importantes de sua carreira: *Paula Sampaio Artista Convidada*, no Salão Arte Pará, de 2002; e *O Lago do Esquecimento*, no

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

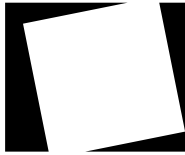
11º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, de 2020. Além de uma análise formal, o autor propõe destacar o aspecto social do trabalho de Sampaio, o que evidenciaria o caráter político dos projetos realizados pela artista, compreendidos como uma verdadeira política das imagens no cenário contemporâneo da arte.

No texto seguinte, *iminências: fotografia, sertões e publicações de artista*, Rubens Venâncio dá continuidade à reflexão sobre a paisagem. Inspirado em autores como Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin, o artista propõe uma aproximação entre o seu fazer e os conceitos de *montagem*, *sobrevivência* e *ruína*. Trata-se de uma reflexão sobre o livro fotográfico *iminências*, inspirado pelo registro de três cidades do Ceará – Baixo das Palmeiras, Coroci e Jaguaribara –, todas em processos de transformação, seja por desapropriações ou pelo abandono, motivado pela falta de perspectivas de vida nesses lugares. Ao reinscrever, através da imagem fotográfica e do depoimento dos habitantes desses núcleos urbanos, outra perspectiva histórica sobre as especificidades da condição de vida na realidade geográfica do sertão, Venâncio pontua a importância de sua poética como um ato de resistência política.

Na sequência, o texto *Transbordar o passado: fotografia como documento e arte contemporânea*, de Camila Schenkel, reflete sobre diferentes concepções da prática da fotografia documental na arte contemporânea. Inicialmente, a autora problematiza a oposição histórica estabelecida entre as categorias de arte e documento para, a seguir, discutir o atual destaque conferido a práticas documentárias no campo da arte. A partir da discussão de diferentes concepções sobre o documental, os trabalhos *Dissonante, vago*, do coletivo Garapa, de 2013; *Cabanagem*, de André Penteado, de 2015; e *Ontem sonhei com dias melhores*, de Fernanda Gassen, de 2016; servem de base para suas hipóteses. Trata-se de produções fotográficas que revisam e ampliam a tradição do documental e refletem, a partir de diferentes estratégias, sobre a memória de conflitos que deixaram marcas em nosso tecido social.

Já em *A ecologia decolonial na fotografia de Denise Adams*, Virgínia Gil Araujo aborda três livros fotográficos desta artista, visando entender seu pensamento e sua poética a fim de entabular um diálogo com a história da fotografia. O artigo faz, inicialmente, uma comparação e distinção entre o método de trabalho de Denise Adams e o do referencial

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

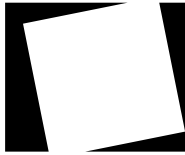
e-ISSN: 2179-8001

fotoógrafo de paisagens estadunidense Ansel Adams, com o objetivo de enfatizar a atmosfera efêmera das imagens da primeira. Por outro lado, o uso do corpo na produção da artista brasileira também é fundamental para confrontar a representação moderna e a dinâmica da produção de imagens, e sobretudo, permitir um diálogo com a *body art*, a *land art* e a *narrative art*. Segundo Araújo, Denise não está preocupada apenas com a forma da fotografia, mas também com a efemeridade das experiências, a fim de aumentar a conscientização sobre a necessidade de preservação da paisagem natural e da vida que ela sustenta.

No artigo *Arte, catástrofe e antropoceno na fotografia de Alice Micelli*, Charles Monteiro também dialoga com a história da fotografia e interpreta as imagens de uma catástrofe ao apresentá-las como sintomas e emblemas do Antropoceno ou do Capitaloceno. Alguns artistas contemporâneos, tais como Micelli, propõem através de poéticas singulares e experimentações técnicas uma reflexão sobre as causas de desastres socioambientais, que colocam em risco as condições de vida no planeta. Entre 2007 e 2010, a artista carioca fez várias viagens à Pripjat, na Ucrânia – onde ocorreu o acidente nuclear de Chernobyl em 1986 – para capturar, através de câmeras especialmente desenvolvidas e com o uso de filmes sensíveis aos raios gama, imagens desse perigo mortal. Micelli investiga, assim, lugares habitados por um perigo invisível e busca evidenciar aquilo que, apesar de não visto, paira ameaçadoramente sobre todas as coisas.

Finalizando este dossiê, apresentamos a entrevista realizada por Alexandre Santos com Hudinilson Jr. (São Paulo, 1957 – São Paulo, 2013) no início dos anos 2000. O resgate desse diálogo aponta para as condições de produção e os contextos relacionados aos trabalhos desse multiartista, que experimentou diversas linguagens, inclusive como um dos precursores no Brasil das intervenções urbanas. Na entrevista, Hudinilson Jr. conta como se formou o coletivo 3NÓS3, que integrou juntamente com Rafael França e Mário Ramiro, detalhando suas intervenções na cidade de São Paulo. Entre diferentes temas e trabalhos que marcaram sua trajetória, o artista enfatiza o seu pioneirismo ao produzir performances nas quais registrava o seu próprio corpo nu em interação com fotocopiadoras. O viés político de suas provocações, muitas delas relacionadas direta ou indiretamente à imagem técnica, reside justamente no fato de que Hudinilson Jr., como um verdadeiro artista marginal, nunca separou sua persona de sua vida errante e alheia às regras do meio artístico.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A grande abrangência de temas e problemáticas trazidos nos artigos e na entrevista que encerra esta coletânea evidencia, assim, o desafio da criação de novos saberes sobre a imagem no mundo contemporâneo, assim como sua potência transformadora. Convidamos a todos a embarcarem conosco nestes instigantes exercícios do político na imagem contemporânea e desejamos uma profícua leitura.

Como citar: Santos, A. (2023). Algumas palavras sobre os exercícios do político na imagem contemporânea. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137034>



A fotografia: uma causa capital?

Photography: a capital cause?

Michel Poivert

Universidade de Paris 1 – Panthéon Sorbonne

ORCID: 0009-0003-9861-8238

Tradução: Charles Monteiro

Resumo

Este artigo convida a refletir sobre as relações que a fotografia estabelece com os sistemas sócio-políticos. Por meio de uma análise histórica da fotografia, desenvolve-se o argumento da crise do ideal democrático em detrimento do consumismo, tratando de lançar luzes sobre essa inversão de valores como o principal fator de estudo. Este texto defende a ideia de que a fotografia encontra seus fundamentos na noção de “valor” no sentido marxista do termo, e revela a longa negação do valor de trabalho que possibilita a história da fotografia. Esta análise é feita através do exemplo da fotografia vernacular e de sua fetichização enquanto mercadoria. Trata-se de evidenciar o poder do agente poético como ferramenta de revelação do valor de mercadoria da fotografia vernacular. Desta forma, este artigo propõe-se a ser uma curta síntese da historicidade da fotografia a partir do ideal democrático e de uma história do capitalismo e sugere desenvolver a análise a partir de um novo modelo: “o modelo ético”.

Palavras-chaves

História da fotografia. Capitalismo. Fetichização de mercadoria. Modelo ético.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Abstract

This article is an opportunity to return to the relationship that photography has with socio-political systems. Through a historical analysis of photography — explaining the collapse of the democratic ideal in favor of consumerism — Michel Poivert highlights the reversal of values as the central factor of his study. This text defends the idea that photography finds its foundations in the notion of «value» in the Marxian sense of the term and reveals the too long repression of the value of labour making possible a history of photography. This analysis is made through the example of vernacular photography and its fetishisation as commodity. The article shows the power of the poetic agent as a tool of revelation of the market value of vernacular photography. Thus, this article proposes to be a short synthesis on the historicity of photography with regard to the democratic ideal and a history of capitalism and proposes to open the analysis by developing a new model: the «ethical model».

Keywords

History of photography. Capitalism. Commodity fetishization. Ethical model.

Résumé:

Cet article est l'occasion de revenir sur les rapports que la photographie entretient avec les systèmes socio-politiques. À travers une analyse historique de la photographie, expliquant l'effondrement de l'idéal démocratique au profit du consumérisme, il s'agit de mettre en lumière l'inversion des valeurs comme principal facteur d'étude. Ce texte défend l'idée que la photographie trouve ses fondements dans la notion de « valeur » au sens marxien du terme et dévoile le trop long refoulement de la valeur du travail rendant possible l'histoire de la photographie. Cette analyse est faite à travers l'exemple la photographie vernaculaire et de sa fétichisation en tant que marchandise. Il s'agit de montrer le pouvoir de l'agent poétique comme outil de révélation de la valeur marchande de la photographie vernaculaire. Ainsi, cet article propose d'être une courte synthèse de l'historicité de la photographie en regard de l'idéal démocratique et d'une histoire du capitalisme et propose d'ouvrir l'analyse en développant un nouveau modèle : le « modèle éthique ».

Mots-clés:

Histoire de la photographie. Capitalisme. Fétichisation des marchandises. Modèle éthique.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As relações da fotografia com os sistemas sociopolíticos oferecem dois grandes modelos antagônicos: a primeira é a de uma imagem democratizada graças ao progresso técnico, a segunda é a de uma imagem hostil, ameaçadora em termos de liberdades através da manipulação de mentes. Este antagonismo é também um momento de ruptura histórica: o ideal democrático da fotografia parece ter desmoronado na metade do século XX, no momento em que ela foi utilizada massivamente para a propaganda durante a Segunda Guerra Mundial, e dali em diante tornar-se-ia uma agente do consumismo. Retomando a tese de Günther Anders em *A obsolescência do homem* (ANDERS [1956], 2002), ela faz parte dos fantasmas que assombram um mundo mediatizado, um instrumento do “espetáculo” para empregar desta vez o vocabulário de Guy Debord: em resumo, ela é um agente da alienação.

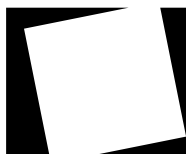
Essa oposição que faria a fotografia passar das utopias democráticas ao registro dos inimigos da liberdade repousa sobre uma inversão de valores que é a principal alavanca da historicidade da fotografia. É por causa que os valores projetados sobre as práticas e usos se modificam que a fotografia tem uma história, muito mais do que pela sua evolução técnica e metamorfoses estilísticas. Em resumo, a história da fotografia dificilmente pode descartar sua dimensão política, entendida tanto em seu sentido filosófico quanto social.

A fotografia: uma mercadoria “pura”?

Mas ao indexar a fotografia sobre o horizonte democrático, não se perderia de vista uma outra forma de interrogação histórica, desta vez própria do capitalismo? Compreenda-se antes da forma do capitalismo como sistema político: a teoria na obra em *O Capital*. Se a filosofia de Marx é uma filosofia da história, ela o é na medida em que identifica a economia como matriz, cuja noção de valor é o conceito central.

O valor aparece para além do uso, para além da utilidade que define um produto: é quando uma relação social – a troca – se estabelece, que o valor se manifesta. De certa forma, a fotografia encontra seus fundamentos na questão do valor no sentido marxiano do termo. A noção ou “ideia de fotografia” (BRUNET, 2000) está ligada à de um valor que se manifesta pela troca, e não mais ao valor de produção indexado à força de trabalho empregada. A fotografia é apresentada como um milagre natural (uma arte sem arte, ou seja, sem know-how, a famosa “arte para todos”), que nega completamente o labor empregado em sua realização. Pode-se dizer que esta negação atravessa toda a história da fotografia, em nome

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

do progresso, nega-se o valor do trabalho que a torna possível. A partir da fotografia digital, atinge-se o ápice da dissimulação dos esforços, das energias, dos custos de produção das imagens. Seu valor é exprimido pela troca que ela instaura.

"O ato de trocar manifesta a aparência de valor apenas na medida em que abstrai o valor de uso", lembra Pierre Macherey relendo *O Capital* a partir de Althusser. Esta construção do valor não é um valor mensurável, o valor aparece por meio da operação de troca, ela "qualifica as mercadorias" (MACHEREY, [1965], 1996, 236).

Lembremos o que é a forma do valor de troca para Marx: é a forma-moeda. Essas operações de aparição do valor são "misteriosas", para usar o vocabulário marxista (Marx [1867], 2003). O filósofo toma o exemplo de uma mesa de madeira: ela é a transformação da madeira em uma outra coisa, mas permanece sendo em madeira, porém "a partir do momento em que ela se apresenta como mercadoria, torna-se algo completamente diferente". Poderíamos dizer que uma fotografia é um registro e a construção de uma imagem, que é sempre química, ótica e papel, mas quando ela se torna uma mercadoria "é uma questão totalmente diferente": o que vamos trocar então? O que vamos comprar ou vender? Não é um papel prateado, mas uma coisa bem diferente. Como determinar seu valor, já que, por definição, sua condição de mercadoria que na troca faz aparecer seu valor é a superação de sua utilidade (documento, memória, etc.)?

"O caráter fetichista da mercadoria" segundo Marx não deriva de seu valor de uso – o que se faz com a mesa ou com a imagem –, mas da "forma social" que entra em jogo. A questão do nascimento da imagem no processo psicofisiológico ilustra esta metáfora. No capítulo sobre o fetichismo da mercadoria do *Capital*, o autor forja uma metáfora da transformação da luz em imagem ("forma sensível de alguma coisa") pela função da retina. "De onde provém o caráter enigmático do produto do trabalho desde que ele se reveste da forma de uma mercadoria?": há uma conversão, à maneira da "impressão luminosa de um objeto no nervo óptico [que] não se apresenta como uma excitação subjetiva do nervo em si, mas como a forma sensível de algo que existe fora do olho" (*ibid*, 87). A metáfora tomada de empréstimo da psicologia da percepção deve ser questionada, pois o nascimento da imagem (como um fato psíquico) parece emblemático do conluio entre um enigma e uma forma social formando assim o composto "mercadoria".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Marx acrescenta que “é apenas uma relação social determinada dos homens entre si que assume aqui para eles a forma fantástica de uma relação de coisas entre elas”. A relação religiosa permite qualificá-la, é o que pode ser chamado de “fetichismo ligado aos produtos do trabalho, desde que eles se apresentam como mercadorias” (ibid., 87-88). Por fim, acrescenta o filósofo, “a transformação de objetos úteis em valor é um produto da sociedade, tanto quanto a linguagem” (ibid., 91): segundo Marx, as coisas devem ser úteis e permutáveis, é o duplo caráter social da mercadoria.

A fotografia: “pura” mercadoria?

Tomemos um exemplo revelador contemporâneo: a fotografia vernacular e o fetichismo da mercadoria. Por que o vernacular tomou o lugar do popular? Até os anos 1980, falava-se da fotografia de família e dos diferentes usos de documentação e de informação como de uma arte “média” (BOURDIEU, 1965). Estas fotografias não tinham outro valor senão o seu valor de uso, e sua obsolescência relegava este valor definitivamente para um fora de uso, em suma, uma extinção do valor. A fotografia popular, era assunto da sociologia e da história, alguma coisa de massivamente invisível. Mas, desde então, a fotografia popular tornou-se um objeto de troca e, logo, uma mercadoria *via* mercado de colecionadores, a questão do valor se impôs (o valor em termos de preço, bem entendido, mas também o valor no sentido estético).

O rebaixamento do valor “popular” e o surgimento do valor “vernacular” (não apenas no sentido da teoria de John Kouwenhoven (Kouwenhoven, 1948) como uma estética funcionalista nos Estados Unidos) é, na minha opinião, obra de artistas. É a partir do momento em que arquivos diversos e fotografias populares tornaram-se um repertório de formas e de objetos, como potentes agentes poéticos (a propósito escolhidos pelo fato de que eles não tinham valor), que o valor de troca se colocou em evidência e que este tipo de imagem demonstrou seu papel estético até então desprezado. O gesto artístico possui esta potência de conversão de objetos/coisas sob o regime de valor. Uma vez considerada em sua estética e validada pela prática artística, despojadas de seu valor de uso, as fotografias vernaculares começaram a existir por elas mesmas para além de um tratamento plástico e conceitual, da qual faz parte a atitude colecionista (Hans-Peter Feldmann, por exemplo): imagens vernáculas realizaram esse milagre de passar do estado de massa sem valor para um regime singular de exceção onde o valor aparece no momento de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

troca (exposição de coleções, vendas, etc.). Todas as nossas fotos de família têm um valor a partir do momento que elas são alocadas em uma relação de troca, uma vez que se tornaram mercadorias.

Há, portanto, três condições a serem atendidas: ir além do uso, uma leitura estética e sua integração a uma economia de troca. Todos os minerais do mundo só têm valor quando são extraídos, permanecendo sem valor de troca em suas reservas subterrâneas.

A fotografia: uma causa “perdida” do capitalismo?

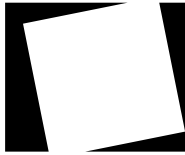
Podemos agora sintetizar a historicidade da fotografia em relação ao ideal democrático e de uma história do capitalismo? O modelo político, por um lado, o modelo econômico, por outro, podem dar origem a um terceiro modelo? Eu sugeriria o modelo ético.

Há mais de dez anos eu consegui em “A condição moderna da fotografia” (POIVERT, 2004) elaborar a concepção de uma leitura historiográfica da fotografia fundada sobre o modelo político-econômico da transformação do valor para caracterizar “o objeto fotografia”. Hoje, a partir de minhas reflexões em curso sobre as relações entre fotografia e democracia, passei a entender que a fotografia poderia ser concebida não como uma arte ou uma técnica, mas como outro tipo de fato antropológico: o da *causa*.

Entender a fotografia como causa implica em entender os atores, os usos, as práticas e as produções com seu duplo enfoque de racionalidade e irracionalidade. Pois os atores da história da fotografia propõem uma espécie de programa difuso, subterrâneo, mas poderosamente construído, o qual visa promover ou defender a fotografia. O que se impõe é uma fé na fotografia. Ela incita aqueles que se aproximam a tomar um partido. É por isso que a história da fotografia é uma história polêmica: ela é uma história de reações e de ataques mais ou menos reais. A fotografia é uma virtude que é ultrajada, um corpus que se busca preservar, uma coisa que passa a existir na pureza ou impureza. É por isso que a história da fotografia é uma questão de moral.

De que maneira a concepção da fotografia como causa permite repensar a sua relação com a política e a economia e, mais especificamente, com o capitalismo? Como o valor se estabelece quando a mercadoria é coberta pela questão moral? A fotografia é uma mercadoria como as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

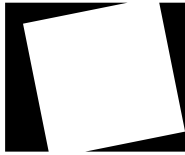
e-ISSN: 2179-8001

outras quando sua economia de trocas estabelece uma relação social tingida de moralidade?

A cultura fotográfica na era digital coloca esta questão: cada vez mais “gratuita”, a fotografia já é partilhada ou ainda é trocada? Será que estamos vivendo uma nova era de dissimulação do valor da fotografia ou este valor evaporou numa ética da gratuidade? A economia de compartilhamento funcionou com a atração da gratuidade colaborativa para se realizar de uma forma “uberizada” que é o estágio degradado de uma sociedade assalariada. Assistimos assim a um novo paradoxo: enquanto uma fotografia vernácula pode estar a serviço de uma prática artística ou tornar-se ela própria um bem cultural fetichizado pelo colecionismo, as práticas atuais são desvalorizadas, conduzindo as práticas profissionais a perda de seu valor de mercado (a uma crise do mercado de imagens midiáticas). Parece tratar-se de uma nova “luta”: por detrás das profissões e dos preços, por detrás da economia decaída da imagem, é a causa da fotografia que está em jogo. Após ter servido demasiadamente, parece que no contexto atual seus apoiadores e os fotógrafos principalmente, padecem de um sucesso do qual não são beneficiados¹. Neste contexto, é seguro apostar que o valor associado à fotografia sofrerá uma nova inflexão: depois de ter estado a favor do digital, como uma nova forma de imagem democrática, doravante ela corre o risco de despontar como a figura de um capitalismo da precariedade.

1 Cf. na França a coluna intitulada “La photographie ne s’est jamais si bien portée, les photographes jamais si mal”, assinada por fotógrafos e por agências de fotografia, publicada pelo jornal *Liberation* em 1º de julho de 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme* – Sur l'âme à l'époque de la seconde révolution industrielle (1956), trad. Ch. David. Paris: Encyclopédie des nuisances, 2002.

BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen*. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit, 1965.

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

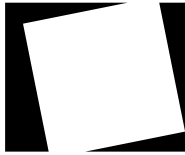
MACHEREY, Pierre, « A propos du processus d'exposition du « Capital » (le travail des concepts) ». In: ALTHUSSER, Louis (dir.), *Lire le Capital* (1965). PUF, 1996. (Col. Quadrige)

MARX, Karl, *La Marchandise* (1867) [chapitre 1 du *Capital*], trad. Joseph Roy révisée par l'auteur (1872), Actes Sud, 2003.

KOUWENHOVEN, John A., *Made in America – The Arts in Modern Civilization*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1948.

POIVERT, Michel « La condition moderne de la photographie », *L'ombre du temps*, cat. exp. (28 septembre-28 novembre 2005, Paris, Jeu de Paume), éditions du Jeu de paume, 2004, p. 14-39.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

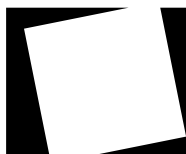
e-ISSN: 2179-8001

MICHEL POIVERT

Historiador da arte e professor da Universidade de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, autor de uma tese dedicada à história da fotografia pictorialista (1993) e diretor de teses sobre fotografia e vanguardas na mesma instituição. Presidiu a Sociedade Francesa de Fotografia (1996-2010), é membro da redação de *La Revue de l'Art* e foi editor da revista *Études photographiques*. É autor de diversas obras, dentre elas destacam-se *Gilles Caron: le conflit intérieur* (2013), *La Photographie Contemporaine* (2010), *L'image au service de la révolution: photographie, surréalisme, politique* (2006). Atua como curador de exposições, tendo realizado curadorias em espaços como o *Jeu de Paume*, a *Maison Européenne de la Photographie* e o *Centro Georges Pompidou*, na França, e o *Musée de l'Elysée*, na Suíça. É autor de diversos textos críticos em fotolivros de fotógrafos contemporâneos.

Como citar: Poivert, M. (2024). A fotografia: uma causa capital?. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0009-0003-9861-8238>



Deriva reacionária dos discursos sobre o digital¹

Reactionary Drift of the Discourses about the Digital

Claudio Marra

Università di Bologna, Itália

ORCID: 0000-0002-0723-6548

Tradução: Camila Monteiro Schenkel

Resumo

O presente artigo investiga os discursos recentes sobre a fotografia digital, considerando suas implicações técnicas e conceituais. A partir da retomada do conceito de índice de Charles Sanders Pierce e Rosalind Krauss e de uma análise dos usos correntes da fotografia, propõe-se uma crítica aos argumentos de autores que afirmam que a imagem digital representa uma ruptura total com a fotografia química. Tais discursos, como o apresentado por Joan Fontcuberta no livro *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*, fracassam em considerar as contribuições da fotografia ao campo da arte e acabam por reforçar concepções pré-modernas em relação à prática artística.

Palavras-chaves

Fotografia digital. Pós-fotografia. Índice. Arte contemporânea.

Abstract

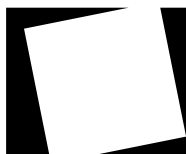
*This article investigates the recent discourses about digital photography, regarding their technical and conceptual implications. By means of retrieving the idea of index proposed by Charles Sanders Pierce and Rosalind Krauss and considering the current uses of photography, we critically analyze the arguments of authors who advocate that the digital image represents a complete rupture with the chemical system. Such discourses, as the one presented by Joan Fontcuberta in *Pandora's Camera: Photography After Photography*, fail to consider photography's contribution to the art field and reinforce pre-modern conceptions about the artistic practice.*

Keywords

Photography. Post-photography. Index. Contemporary Art.

¹ O presente artigo retoma, com algumas modificações, um capítulo do livro *Fotografia e arti visive*, publicado pela Editora Carocci, de Roma, em 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

1. Uma revolução não revolucionária

Iniciada na virada do milênio, a discussão relativa às mudanças provocadas na fotografia pelo advento do sistema digital não pode ser considerada exaurida. Pelo contrário, continua mostrando sinais de grande vivacidade ao envolver em seu debate os diversos aspectos identitários do meio: dos sociológicos aos estéticos, dos estritamente linguísticos aos de caráter filosófico mais gerais. Além disso, a fotografia, por sua ampla difusão, mas também e, sobretudo, pela relação particular com a realidade que caracteriza seu funcionamento, talvez tenha se tornado o meio que melhor se presta a resumir e a interpretar os vários processos de mutação cultural desencadeados pela afirmação incontestável da galáxia digital. Foi provavelmente essa posição emblemática do meio que levou Jean Baudrillard a utilizar, em uma de suas últimas reflexões, a metáfora do “adeus ao negativo” como micromodelo de análise dos sistemas de pensamento hegemônicos e antidialéticos. A hegemonia, segundo o filósofo francês:

[...] não é outra coisa que a reabsorção de toda a negatividade nas questões humanas, a redução à fórmula mais simples, unitária, sem alternativa, aquela do 0/1: pura diferença de potencial na qual se desejaria resumir digitalmente, e não dialeticamente, todos os conflitos. Comparada a essa forma hegemônica da imagem (digital), a tradicional fotografia argêntea apresentava ainda uma forma complexa de jogo entre o real e a imagem, entre o sujeito e o objeto. Era ainda a época de um jogo de contrários, muito diferente da de um universo reduzido a seu mínimo denominador comum (BAUDRILLARD, 2007, p. 46).

Mesmo que sugestiva e elegante em sua formulação, é necessário admitir que a análise de Baudrillard acaba por reforçar posições bastante difundidas de viés apocalíptico às quais, francamente, é difícil aderir de forma tranquila, sem hesitar. O aspecto que nunca consideramos convincente no debate sobre a digitalização da fotografia diz respeito especificamente à perspectiva de anulação da relação com o real. Tomada antes como certeza do que como hipótese de trabalho, tal posição é sustentada quase unanimemente por muitos dos teóricos envolvidos nessa discussão. Uma questão técnica, a do desaparecimento do negativo-traço, é subitamente transformada em uma questão filosófica, com sérias consequências para a própria identidade da fotografia. Perdida a condição originária de traço físico, que é substituída por uma abstrata sequência numérica binária, acredita-se que a fotografia não teria mais capacidade de afirmar nada. Perdida a capacidade de comprovar a existência de determinado objeto, a fotografia não conseguiria mais

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

desempenhar o papel de certificação e de verdade que por mais de um século e meio a cultura lhe conferiu com plena e total confiança. Daí o anúncio da catástrofe, do fim de uma época, e do consequente início de uma nova era esbanjando rótulos provenientes do imaginário atômico, como “pós-fotografia” (RITCHIN, 2012) e similares. Na realidade, a questão sempre nos pareceu muito mais complexa do que como foi descrita nesses obituários apressados e aterrorizantes. Não há como discordar que, em termos gerais, o digital possa ser definido como algo revolucionário. Basta considerar a possibilidade de traduzir, conservar e utilizar linguagens diversas (escrita, imagem, música) em um único sistema para entender o enorme alcance cultural das novidades diante das quais nos encontramos. Mesmo nos atendo apenas à especificidade do âmbito fotográfico, não é possível permanecer obstinadamente míope frente às profundas mudanças que atingiram os aspectos de produção, troca e difusão da imagem e, acima de tudo, de toda a prática, seja ela amadora ou profissional.

Para mencionar apenas um dos aspectos mais radicalmente transformados, podemos pensar que hoje, no regime digital, Italo Calvino não poderia mais escrever como na seguinte passagem redigida em 1955: “Com a chegada da primavera, os habitantes das cidades, às centenas de milhares, saem aos domingos levando o estojo a tiracolo. E se fotografam”. (CALVINO, 1992, p. 1096). Hoje, não se decide mais sair levando a máquina fotográfica porque, estando agora comumente inserida em qualquer telefone celular, ela está, de fato, sempre conosco, ou melhor, ela faz parte de nós, transformou-se em um tipo indispensável de prótese tecnológica do nosso corpo. Ocorre assim que a fundamental intuição de Marshall McLuhan sobre os meios como extensão artificial da nossa sensorialidade natural, no caso da fotografia, de pura referência conceitual, como era na época analógica, transformou-se em um fato concreto – estamos falando de próteses efetivamente sempre a nossa disposição.

Essa nova condição material por certo transformou profundamente os modos e os sentidos do ato fotográfico. Esses foram de tal maneira modificados que se chegou a colocar em discussão um basilar princípio social da fotografia, identificado com precisão por Pierre Bourdieu na época pré-digital: aquele pelo qual, ao fim, “a prática não é outra coisa que a fotografia do fotografável” (BOURDIEU, 1972, p. 79). Em outras palavras: fotografava-se aquilo que previamente se acreditava digno de ser fotografado. Tal princípio, que tinha como origem a necessidade

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

social de valorizar aqueles que eram considerados os momentos importantes de nossa vida, como os nascimentos, os matrimônios, as férias e as festas, estava evidentemente ligado a uma ideia de fotografia baseada na pré-seleção e na intenção prévia de celebrar um acontecimento que seria eternizado em imagem. Parafraseando Calvino, saía-se “com o estojo a tiracolo”, isto é, participava-se de certos eventos oportunamente equipado porque se sabia que certas situações deveriam obrigatoriamente ser fotografadas. Uma determinada necessidade social entrelaçava-se profundamente com uma condição material precisa: a decisão de carregar consigo um aparelho fotográfico. Ora, não é que o princípio exposto por Bourdieu tenha perdido completamente seu valor. Fotografar os momentos importantes da vida familiar continua sendo uma prática social ainda realizada com cuidado e dedicação. Mas acontece que, tendo agora uma máquina fotográfica sempre à disposição, esse rito resulta em algo menos solene. É como se ele tivesse passado por um processo de normalização, uma vez que agora se fotografa tudo e não apenas poucos e selecionados eventos especiais, não apenas aquilo que é considerado socialmente digno de ser fotografado. Acrescenta-se, por fim, que esse mesmo processo de vulgarização é ainda reforçado pela possibilidade de cliques fotográficos praticamente ilimitada concedida pelos aparelhos digitais. Se em sua conhecida obra de 1963 Andy Warhol pôde celebrar o mítico filme fotográfico padrão da era analógica, o de 36 poses, com um trabalho como *Ethel Scull 36 Times*, hoje isso não faria mais sentido. Os cliques, as fotografias, não são mais contados, não dependem mais de um suporte com poses limitadas. Dessa maneira, o ato perdeu sua anterior sacralidade. É possível exagerar, é possível desperdiçar sem preocupação porque, caso alguma coisa dê errado, basta apagar e refazer tudo apenas com o apertar de um botão.

Outro aspecto profundamente alterado com a passagem para o digital relaciona-se ao âmbito da fruição. Mais do que as mudanças específicas que interferiram no processo fotográfico, observam-se, sobretudo, novas condições operativas propostas pelo sistema comunicativo como um todo. Pensamos, obviamente, nas extraordinárias possibilidades de troca e de interação abertas pela rede de geração 2.0 por meio de tantos *sites* de compartilhamento, do mais generalista Facebook aos mais fotograficamente especializados como o Flickr e o Instagram, ou ainda outros que continuam a ser criados. Neste ponto o discurso se torna verdadeiramente complexo, envolvendo questões e competências que vão muito além daquelas com as quais queremos e podemos nos ocupar agora. Por ora, nos limitaremos a dizer que, no que concerne

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

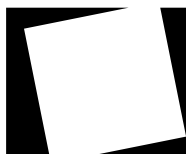
e-ISSN: 2179-8001

o componente estritamente fotográfico desses fenômenos, podemos certamente falar em mudanças, e até mesmo em mudanças profundas, mas talvez não em uma verdadeira e própria revolução. Em última análise, esses novos modos de fruição da fotografia apenas levaram a termo a profética definição “da era fotográfica como o bordel sem paredes” (McLUHAN, 1967, p. 202) ou de “uma única grande orgia que envolve a todos” (KUNDERA, 1990, p. 44). No fim das contas, Facebook, Flickr ou Instagram não são outra coisa que um imenso bordel sem paredes: um lugar do privado onde não há mais proteções, onde tudo está sob os olhos de todos, onde todos estão envolvidos em uma grande e única orgia que mistura tudo, livre de limites ou censura. Todos esses aspectos de promiscuidade e de circulação indiscriminada das informações, essa troca incessante de rostos, corpos e situações, não são, portanto, um fenômeno radicalmente novo imputável apenas às consequências geradas pela passagem para a cultura digital. Talvez hoje tenham se intensificado, tornando-se difundidos de maneira onipresente, normalizados à potência máxima, mas é inegável que desde sempre pertenceram ao DNA fotográfico.

2. O equívoco técnico/semiótico

Uma vez reconhecidos, ainda que com algumas ressalvas, os aspectos de parcial novidade introduzidos pelo digital, voltemos, então, ao ponto crucial de toda a questão, aquele que desencadeou as discussões mais inflamadas e controversas. Voltemos ao problema fundamental da mudança de relação com o real supostamente determinada pela passagem ao digital para nos perguntar se, no novo regime, a condição de traço que estava na base da fotografia química de fato acabou. Uma pergunta urgente e com o sabor de uma época, que pode ser respondida considerando tanto o plano estritamente técnico quanto aquele mais geral de caráter filosófico. Começaremos pelo aspecto técnico. Que em uma máquina fotográfica o negativo filmico não existe mais é um fato indiscutível. Uma análise atenta do interior de uma câmera fotográfica padrão nos mostra, no entanto, uma questão curiosa e, a nosso ver, determinante para o raciocínio que estamos desenvolvendo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG. 01:
Interior de uma
câmera digital.
Fonte: acervo do
autor.

Atrás da objetiva, no lugar do filme, encontra-se agora um componente eletrônico chamado CCD (acrônimo de *Charge Copuled Device*, o que significa “dispositivo de carga acoplada”), que abriga em sua superfície um altíssimo número de elementos sensíveis à luz, um tipo de micro fotocélulas. Seria esse o substituto direto do negativo químico, aquele capaz de gerar uma impressão decalcada do real. Como sugere o próprio nome do dispositivo e como confirma graficamente a seta que sai dele, o CCD, após recolher a luz, gera uma carga elétrica (a linha ondulada sobre a seta é precisamente o símbolo da corrente saindo) que transita em direção a um segundo componente denominado ADC (acrônimo de *Analog to Digital Converter*, isto é “conversor do analógico ao digital”). O esquema mostra em seguida uma segunda seta, saindo do ADC, que carrega os famosos números 01110..., sinal de uma informação elaborada em código binário que é, precisamente, o digital.

As consequências do que está ilustrado talvez sejam presumíveis, mas, para maior clareza, acrescentaremos que percorrendo qualquer dicionário técnico poderíamos descobrir que o ADC é descrito como um dispositivo eletrônico capaz de converter uma grandeza contínua (por exemplo, uma corrente elétrica) em uma série de valores discretos. E aqui o círculo se fecha definitivamente porque, sempre recorrendo às definições dos dicionários, poderíamos compreender que os conceitos de “analógico” e “digital” se contrapõem com base nessas características: enquanto o *analógico* é descrito como um sistema de descrição de estados da realidade baseado em traços contínuos, o *digital* desempenha a mesma função baseando-se em traços discretos. Tomemos como exemplo os termômetros, instrumentos que descrevem o estado chamado temperatura. Um termômetro de mercúrio é considerado analógico porque a progressão da coluna de mercúrio indica a temperatura com um deslocamento contínuo, enquanto um termômetro digital indica o mesmo estado da realidade de maneira discreta, através de saltos, com a descontinuidade dos números (nesse sentido, descontínuo é sinônimo de discreto). Retornando então a nossa imagem, a conclusão é então simples e inequívoca: tecnicamente falando, até determinado ponto, até o ingresso da corrente elétrica no ADC, a máquina fotográfica chamada de “digital” é na realidade um aparelho analógico. Exatamente como é “analógica” uma máquina fotográfica de filme que usa um procedimento químico para registrar a luz. Se aquilo que sai do CCD, isto é, do elemento que substituiu o filme, é uma corrente elétrica, uma entidade contínua (como vale a pena ressaltar), a fotografia, a escritura de luz fornecida pelo aparelho, é até tal ponto expressa de forma contínua e, portanto, analógica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

É, assim, o próprio significado dos termos utilizados que introduz o sentido filosófico do tipo de representação produzida. O sistema analógico se define como tal porque a modalidade de representação utilizada é contínua assim como pode ser contínua, na realidade, a progressão da temperatura em um corpo ou a modulação da luz sobre um determinado objeto. É por isso que utilizamos o termo e o conceito de analogia. No entanto, como acabamos de ver ao analisar o interior de uma câmera fotográfica digital, também nesse caso o registro da continuidade natural da luz, mesmo sendo feito de maneira eletrônica em vez de química, permanece contínuo. Ele se torna descontínuo, ou discreto, em um segundo momento, apenas depois da passagem pelo conversor, pelo componente assinalado pela sigla ADC. É por esta razão que, com uma pitada de provocação, mas com um raciocínio substancialmente correto, pode-se dizer que a fotografia digital não existe. O ato fundamental de registro, a escritura com a luz, em suma, a *foto-grafia*, permanece analógica e só em um segundo momento será transformada em digital, ou melhor, será digitalizada, o que é evidentemente outra coisa, outro conceito. A questão poderia parecer pedante e restrita a uma disputa terminológica marginal, mas o peso filosófico de continuar utilizando o termo e a ideia de analogia é, no entanto, extremamente relevante. É dele, de fato, que aflora o princípio de traço, de certificação e de verdade que, na opinião dos que insistem em falar em uma revolução digital na fotografia, teria sido posto por terra com o novo sistema. Antes de encerrar a reflexão de nível técnico recordemos que, no longínquo ano de 1961, época ainda pré-digital, muito antes da necessidade de fazer distinção entre sistemas, Roland Barthes já utilizava pioneiramente o termo *analogon* para indicar a característica, em sua opinião fundamental, da fotografia; aquela de propor-se precisamente como duplicação, como traço, equivalente ponto a ponto, da realidade.

Antes de proceder, faremos uma recapitulação breve de toda a questão. A análise recém-apresentada mostrou como a fotografia, a escritura da luz, a rigor de termos e de técnica, acontece de modo contínuo e, portanto, analógico, até alcançar o ADC. Daí a primeira grande dúvida, de caráter técnico, em relação aos anúncios de revolução e de mudança de era que continuam a acompanhar a difusão e o sucesso do digital. No entanto, conceitualmente falando, é ainda mais determinante, a nosso ver, a segunda dúvida anteriormente mencionada, aquela de caráter filosófico.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Considerando a perda do estatuto de traço (que, conforme recém apresentamos, é uma hipótese corrente, mas não necessariamente precisa), afirmou-se que a identidade indicial que caracterizava a fotografia em sua época analógica também foi perdida. Entre os últimos a endossar tal hipótese está Joan Fontcuberta, para quem, na época digital, “a fotografia não desaparece como modelo do visível nem como cultura: ela enfrenta simplesmente um processo de *desindicialização*” (FONTCUBERTA, 2012, p. 65). Tanto Fontcuberta quanto todos os outros autores que anteriormente se expressaram nesse sentido restringem a identidade indicial da fotografia unicamente ao processo técnico recém-discutido de impressão química da luz sobre o negativo. Dizemos “unicamente” porque na realidade Charles Sanders Pierce, ao formular o conceito de índice, o relacionou a dois aspectos fundamentais e não apenas a um: o aspecto de ser um signo gerado pelo próprio referente, e aqui reside a ideia de traço, mas também e, sobretudo, o aspecto de ser um signo produzido “na presença” do referente. Em suma, poderíamos dizer que em relação ao ícone (para a taxonomia de Pierce o confronto e a diferenciação entre índice e ícone é evidentemente fundamental) o índice é um signo de certa forma sempre performativo. Portanto, apesar do que se possa inicialmente pensar, a questão da semelhança não é sua característica essencial. Mais do que por suas características visíveis, o índice tem valor como ato, como modalidade de produção, aspecto que, em nosso caso, assume um valor decisivo. É a partir dessa condição generativa *em presença* que se origina a verdadeira força de atestação e testemunho da fotografia.

A fotografia digital pode ter anulado a primeira condição, a ideia do traço físico puro (como defendem alguns), mas certamente não a segunda. Para fazer uma fotografia, seja ela analógica ou digital, é necessário, de qualquer forma, estar diante de um objeto. Disso, ao menos até agora, não se consegue escapar. O dia em que for tecnicamente possível fotografar dando as costas a um objeto ou em sua ausência talvez seja necessário tornar novamente a essa questão, mas, até o momento, não é esse o caso. É aí, como afirmou Rosalind Krauss de maneira praticamente irrefutável, que reside a diferença fundamental entre a imagem fotográfica e a imagem manual – aquilo que caracteriza as duas tipologias sógnicas contrapostas por Pierce, vale dizer, o índice e o ícone. A imagem manual, fundada em um princípio de descrição, ou seja, de escolha em relação aos traços delegados para representar um objeto, pode ser produzida na ausência desse. O índice, a imagem fotográfica, certamente não. A questão é lapidar: posso desenhar um cão sem tê-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

lo fisicamente diante de mim, mas não posso fotografá-lo. Disso, até o momento, não se pode escapar. De qual processo de *desindicialização* estamos falando, então? A ideia de abandono do princípio do traço já parecia refutável considerando apenas a questão técnico-generativa (no CCD estamos ainda no regime analógico), e certamente podemos dizer que o sistema digital não anulou a fundamental necessidade de presença que está na base do ato fotográfico. Assim, contrariamente ao que sustentou Fontcuberta, não ocorreu processo de *desindicialização* algum no trânsito entre um sistema a outro. Sustentar tal ideia é um engano clamoroso. A fotografia, seja analógica ou digital (ou melhor, digitalizada!), permanece substancialmente indicial. Pode-se concluir, portanto, que filosoficamente falando, a fotografia, no passado, no presente e no futuro, será sempre analógica, incluindo aquela que chamamos de digital.

3. O risco de uma estética reacionária

Em paralelo ao problema técnico-identitário considerado até aqui, acreditamos que neste ponto da reflexão também possa ser interessante considerar as consequências estéticas que envolvem a questão da indicialidade no regime do digital. O texto de Fontcuberta pode ser novamente tomado como ponto de partida uma vez que sustenta, de maneira ampla e analítica, uma perspectiva até então apenas mencionada por outros autores: aquela que considera a fotografia digital mais próxima da prática da pintura, ou no limite da escritura, e não do clássico exercício fotográfico. Para isso, vale a pena citar integralmente o trecho de Fontcuberta:

Quais são as modificações diante das quais a fotografia digital nos coloca, no âmbito da semiologia, da epistemologia e da ontologia?

Para responder, analisemos o caráter mais profundo da fotografia digital. A estrutura do suporte, o seu caráter de mosaico composto por unidades gráficas que podem ser trabalhadas individualmente, nos reporta ao estatuto da pintura ou da escritura. Quando um pintor começa sua obra, ele se confronta com uma tela em branco. O procedimento para materializar a imagem consiste em uma série de decisões: onde dar a primeira pincelada? E em qual direção? De que tamanho? Com que cor? E, uma vez decididas essas questões, é preciso aplicar uma segunda pincelada que envolve o mesmo repertório de escolhas, e assim sucessivamente. O que interessa evidenciar nesse sistema é que a imagem é construída por meio de uma articulação de signos e de unidades gráficas elementares, as pinceladas, e que o procedimento pode ser comparado a uma sequência de intervenções pontuais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A mesma coisa acontece quando se escreve: grafamos uma letra, depois outra, até termos o texto. Escrever consiste em estabelecer uma série de signos linguísticos. A imagem digital recupera esse tipo de situação: podemos agir outra vez sobre os componentes básicos da imagem, que agora é estruturada como uma retícula de pixels, modificáveis e combináveis entre si. Novamente, a formação da imagem é dada como um encadeamento de decisões. Pode-se afirmar, portanto, que, em essência, a imagem pictórica e a imagem digital são idênticas. Variam o *modus operandi* técnico, o instrumental, os aparelhos, mas, repito, a natureza estrutural é a mesma. (FONTCUBERTA, 2012, p. 64)

Devemos esclarecer logo uma questão processual. Não interessa aqui, ao menos neste momento, desenvolver uma reflexão analítica sobre as palavras de Fontcuberta. O seu pensamento sobre fragmentação, linearidade, construção e sequência da prática pictórica parece bastante discutível (e igualmente no caso da escrita levanta muitas dúvidas). Talvez possa ser aplicado a algumas poéticas, mas certamente a outras não. É difícil pensar, por exemplo, que ele possa ajudar a compreender a pintura de Pollock ou o fluxo de consciência joyciano, mas essa, evidentemente, é outra questão à qual não podemos nos dedicar no momento. De resto, mesmo quando considerada apenas em relação ao modelo fotográfico digital, a teoria da fragmentação linear necessita de muitas ressalvas.

Identificar *tout court* o sentido de uma prática global considerando apenas a estrutura técnica de uma linguagem (a pincelada, a letra, o pixel) é uma operação que corre o sério risco de tornar-se superficial, para não dizer enganosa. Deixando esse aspecto mais geral voluntariamente de lado, nos limitaremos a analisar o valor metafórico da afirmação de Fontcuberta, que é aquele sentimento evidente de prazer em relação à redenção do fotográfico, que sai da marginalidade para se juntar às práticas mais “nobres e elevadas” como a pintura e a escrita. Essa é uma impressão que emerge nitidamente de suas palavras: com a chegada do digital, a fotografia teria de alguma forma alcançado uma prestigiosa paridade estrutural-generativa em relação à pintura e à escrita. Ou seja, teria alcançado uma equivalência com as linguagens de *classe A* as quais ninguém se sente confortável para criticar como estrutura lógica.

Alinhando-se identitariamente com essas práticas, a fotografia pareceria ter finalmente penetrado de forma legítima no clube das verdadeiras linguagens, aquelas caracterizadas por processos de seleção e combinação (lembremos que a melhor linguística do século XX, de Saussure a Jakobson, identificou justamente nesses dois

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

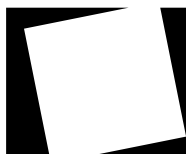
e-ISSN: 2179-8001

mecanismos a base operatória e, portanto, identitária da linguagem) e não por uma simples e obtusa réplica especular da realidade. O discurso de Fontcuberta é mais velado e menos peremptório do que a síntese que acabamos de apresentar, mas, em substância, coincide com nossa interpretação. Fontcuberta, tendo certamente bem presente que “toda vez que se manifesta uma possibilidade de mentir estamos diante de uma função sígnica” (ECO, 1975, p. 89), não é ingênuo a ponto de sustentar que anteriormente, na época analógica, a fotografia fosse uma não-linguagem e, por isso, incapaz de mentir.

Além de atento teórico, Fontcuberta é um notório autor em primeira pessoa. Tendo experimentado a fotografia concretamente, ele certamente sabe que até mesmo no precedente regime a imagem fotográfica podia produzir efeitos de ficção, assim sendo, mentir, e dessa forma gozar do estatuto de linguagem. Tanto que chega a escrever: “Esses efeitos, embora com maior dificuldade, já eram possíveis com as técnicas tradicionais de manipulação”. O digital teria apenas tornado tal condição explícita, de maneira clara e inequívoca, de forma que hoje todos, e não apenas poucos espíritos eleitos, como talvez acontecesse anteriormente, são conscientes da identidade linguística e potencialmente mentirosa da fotografia.

Ora, mesmo deixando de lado o leve, porém embaraçoso reacionarismo social dessa posição (por que continuar aristocraticamente pensando que o espectador médio seria incapaz de se dar conta que também na época analógica a fotografia pudesse mentir?), no raciocínio de Fontcuberta permanece um fundo de satisfação – sob nosso ponto de vista muito perigoso e, esse sim, efetivamente retrógrado – ao identificar o estatuto fotográfico com o da pintura e o da escrita. Uma identificação perigosa sobretudo em relação àquilo que deseja de forma implícita criticar, porque afinal, como mencionado anteriormente, na passagem para o digital “a fotografia não desaparece como modelo do visível nem como cultura: ela enfrenta simplesmente um processo de *desindexialização*”. (FONTCUBERTA, 2012, p. 65) O ponto é exatamente este: Fontcuberta parece tomar como certeza que esse processo de *desindexialização* seja um fato positivo ou ao menos um evento insignificante sobre o qual não vale a pena se preocupar ou refletir. Fazendo isso, ele parece se juntar, sem particular cautela ou hesitação crítica, àquela “caça ao índice” (MARRA, 2006, p. 75) desenvolvida por uma parcela consistente da semiótica contemporânea.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

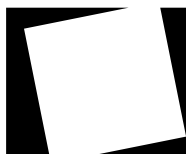
e-ISSN: 2179-8001

Já havíamos apontado a ausência de fundamentos técnicos e filosóficos do processo de *desindicialização* (que para Fontcuberta e muitos outros autores é uma certeza). As consequências que o envolvem e nos preocupam são obviamente aquelas que dizem respeito à relação com a arte. Nessa perspectiva, aceitar e validar de maneira despreocupada um hipotético processo de *desindicialização* da fotografia tem resultados devastadores que combinam uma substancial ignorância dos processos históricos que estão na base da arte produzida no século XX com uma igualmente lamentável incapacidade de ler e interpretar o andamento efetivo das poéticas desenvolvidas nos últimos 100 anos. Esclareceremos brevemente essas duas questões. Longe de constituir um elemento negativo do qual a fotografia deve se envergonhar, o componente indicial pode ser considerado um elemento chave nas transformações ocorridas na arte no início do século XX. Um princípio teórico que agiu em amplo espectro, influenciando de maneira direta a produção, e que modificou em profundidade o próprio conceito de artisticidade e os modos de interpretá-lo.

O índice implica não apenas uma mudança no tradicional tipo de signo empregado pelos artistas visuais (que passa do icônico ao indicial), mas também uma profunda transformação no processo artístico. Sendo na verdade o traço de um acontecimento, o índice pode ser a precipitação de uma casualidade, como nas deformações causadas pelos pistões de corrente de ar de *O grande vidro* [...]. Mas o acaso, naturalmente, exclui o desejo do artista tradicional de compor a própria obra, de prepará-la passo a passo. Abolindo a composição, o uso do acaso anula também a ideia de habilidade que sempre esteve ligada à própria definição de artista. Abraçando algo ainda mais radical do que o *slogan* da Kodak “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, o uso do acaso por Duchamp mecanizou o fazer artístico (o artista é despersonalizado como uma máquina fotográfica) e o esvaziou de habilidade (não é preciso nada, nem mesmo uma máquina fotográfica) (FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHLOCH, 2006, p. 157).

O índice, assim, não representa aquele elemento negativo especulado pela análise de Fontcuberta mas, pelo contrário, é o nó teórico fundamental a partir do qual se desenvolve uma profunda mudança em todo o processo artístico — a mudança mais radical e decisiva de toda a arte contemporânea, aquela que revolucionou e depois condicionou a identidade estética do século XX. Não nos aprofundaremos mais nas precisas e importantes argumentações que acabamos de mencionar em relação à fotografia-índice e o sistema duchampiano. Em vez disso, nos limitaremos a uma simples constatação: enquanto a mais reconhecida

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

crítica artística contemporânea nos faz refletir sobre a importância e o fascínio da perspectiva indicial, no âmbito fotográfico só nos deparamos com uma maldosa e na verdade incorreta (como defendido na primeira parte deste texto) interpretação do digital que volta a atacar duramente o estatuto indicial do meio.

A crítica e a recusa da indicialidade da fotografia é uma questão antiga que acompanha toda a história do meio e certamente não nasceu com o digital. A própria acusação antológica lançada por Baudelaire em 1859 era de cunho anti-indicial. A sua censura partia do confronto da identidade fotográfica com um conceito de arte que, retornando à citação anterior, “associava a habilidade de execução à própria definição de artista”. Como destacado outras vezes, Baudelaire não é culpado de nada, uma vez que seu ataque foi feito quase 60 anos antes do anúncio da revolução duchampiana. Ele foi feito no interior de um sistema de arte baseado em princípios diametralmente opostos àqueles que depois se afirmariam no início do século XX.

Em suma, para sermos claros, a crítica anti-indicial da fotografia ali encontrada era absolutamente homogênea com os princípios artísticos dominantes em sua época. Muito diferente é o julgamento de quem hoje acredita estar diante de um processo de *desindicialização* do meio — daqueles que reconhecem, não sem satisfação, um alinhamento da fotografia com o estatuto da pintura e da escultura. Posição muitas vezes sustentável e aceita, mas podemos garantir que ela considera em seu raciocínio as revoluções transcorridas na arte do século XX? Será que não foi brutalmente elaborada com base em uma cultura pré-duchampiana, à maneira de Baudelaire, para sermos claros, de forma a considerar penalizante o estatuto conceitual do índice? Infelizmente, tememos que as coisas tenham ocorrido e continuem a ocorrer dessa forma.

O alinhamento unilateral em favor da *desindicialização* da fotografia parece se desenvolver na mais completa ignorância de tudo que a cultura indicial aportou à arte do século XX. Não há indícios da menor consciência de que a exibição direta do real, a ideia de traço e a ausência da habilidade de execução possam ser consideradas elementos positivos em vez de limites negativos dos quais a fotografia deve se libertar a qualquer custo. Como mencionado anteriormente, nas palavras de Fontcuberta e de tantos outros que antes dele assumiram posições análogas ainda transparece uma sutil satisfação pela finalmente alcançada maturidade cultural da fotografia que, depois de atravessar um processo de *desindicialização*,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

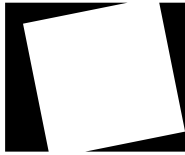
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

poderia competir em pé de igualdade e não mais em desvantagem com linguagens nobres e sofisticadas como a escrita e a pintura. Na realidade, como procuramos explicar, tal desvantagem não existe e nunca existiu. A identidade indicial representa um nó fundamental da cultura estética contemporânea e, se a reflexão sobre fotografia prefere continuar se opondo a ela, acaba por marginalizar novamente esse meio em relação ao desenvolvimento global da arte.

Acrescentaremos apenas uma última reflexão. Se já parece difícil compreender como seria possível observar uma eventual *desindicialização* da fotografia no plano na discussão teórico-crítica, isso se torna ainda mais complicado quando tal hipótese é confrontada com as pesquisas efetivamente proposta por artistas do século XX e do início do milênio. Provavelmente, caso traçássemos uma estatística sumária, poderíamos perceber que a maior parte da produção artística atual é relacionada a um uso propriamente indicial do meio. No entanto, não se trata de uma questão de número, mas sim de qualidade e de incidência cultural, já que entre os tantos nomes que poderíamos elencar estão os de artistas emblemáticos da história da fotografia: de Sander a Evans, de Arbus a Boltanski, dos Becher a Goldin.... Como não reconhecer que estamos tratando de autores profundamente indiciais? Mesmo considerando poéticas diametralmente opostas àquelas recém mencionadas, é preciso reconhecer que o aspecto ficcional da fotografia também se baseia de maneira determinante no componente indicial que caracteriza intrinsecamente o meio. Ele pode ser utilizado a fim de tornar críveis o sonho e a ilusão, como acontece na fotografia de moda, mas isso não quer dizer que ele seja negado, contradito, mas sim empregado paradoxalmente de modo intenso e intrigante. Perspectiva essa que teve seu início com a própria invenção da fotografia (bastando nesse sentido lembrar do célebre *Autorretrato como afogado* de Hippolyte Bayard de 1840) e que certamente não foi anulada, nem mesmo redimensionada, com o advento do digital.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

BAUDRILLARD, Jean. "Il digitale e l'egemonico". In: *Internazionale*, Roma, n. 674, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*. Rimini: Guaraldi, 1972.

CALVINO, Italo. "L'avventura di un fotografo". In: _____. *Romanzi e racconti vol. II*. Torino: Einaudi, 1992.

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Fontcuberta, Joan. *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*. Roma: Contrasto, 2012.

FOSTER, Hal et al. *Arte dal 1900*. Bologna: Zanichelli, 2006.

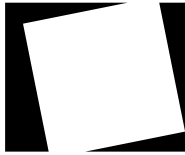
KUNDERA, Milan. *L'immortalità*. Milano: Adelphi, 1990.

MARRA, Claudio. *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.

McLUHAN, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1975.

RITCHIN, Fred. *Dopo la fotografia*. Torino: Einaudi, 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

CLAUDIO MARRA

Professor titular aposentado de História da Fotografia na Universidade de Bolonha. É autor de vários livros que constituem um ponto de referência na área, como *Le idee della fotografia* (2001), *Nelle ombre di un sogno* (2004) – publicado no Brasil pela Editora SENAC São Paulo em 2008 –, *L'immagine infedele* (2006), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* (2012), *Fotografia e arti visive* (2014) e *Che cos'è la fotografia* (2017). Nessas obras, enfrentou questões históricas analisando as relações gerais entre fotografia e artes visuais e também com um setor específico, como a moda, mas também aspectos teóricos ligados à identidade do meio e à problemática aberta pela passagem do sistema análogo ao digital.

Como citar: Marra, C. (2024). Deriva reacionária dos discursos sobre o digital. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0002-0723-6548>



Feminismo e fotografia italiana: notas sobre a herança dos anos 1970 para as novas gerações

*Feminism and Italian Photography:
Notes on the legacy of the 1970s in new generations*

Federica Muzzarelli

Università di Bologna

ORCID: 0000-0002-6552-5743

Cristina Casero

Università di Parma

ORCID: 0000-0001-5859-9464

Revisão da tradução: Alexandre Santos

Resumo

Assumindo as perspectivas correntes oferecidas pelos estudos internacionais de gênero e feministas, este artigo tem como objetivo fazer uma leitura da história da fotografia italiana, concentrando-se no período que compreende da década de 1970 até hoje, investigando as fontes a partir de um ponto de vista diferente e partindo de novos questionamentos, que consideram eventos e autoras que trazem uma contribuição para as práticas fotográficas feministas na Itália. O artigo pretende também responder às muitas questões ainda em aberto a respeito do espaço de visibilidade das mulheres na fotografia italiana, a sua possibilidade de acesso a exposições e ao debate crítico, especialmente no que diz respeito à nova geração de fotógrafas italianas. Como a esta nova geração se relaciona com a herança feminista italiana? Será possível traçar no seu trabalho uma poética compartilhada que caracterize o seu pertencimento a uma dimensão teórica e prática comum que possa ser definida como feminista? Ou elas rejeitam rótulos e heranças culturais aos quais se sentem alienadas? O objetivo é também contribuir para a formação cultural e o debate de uma nação, a Itália, na qual as questões de gênero, da emancipação feminina, da herança feminista e da arte feminina ainda não são suficientemente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

consideradas como parte do patrimônio da sociedade civil, nem como um elemento fundamental e tema necessário nos processos educacionais das escolas e universidades. Para os historiadores da arte isto significa trabalhar dentro do referencial metodológico e científico do seu próprio setor, necessariamente adotando, no entanto, abordagens interdisciplinares que devem ser comparadas com a dimensão histórica e filosófica, com a estética, bem como com a utilização de instrumentos analíticos oferecidos pelos recentes estudos de gênero e feministas.

Palavras-chaves

Fotografia. Arte Contemporânea na Itália. Arte e Feminismo.

Abstract

Assuming the current perspectives offered by international gender and feminist studies, this paper aims to read the history of Italian photography, focusing on the period from the Seventies to today, investigating the sources from a different viewpoint and starting from new questions, which consider events and authoresses identifying their contribution to feminist photography practices in Italy. The paper also aims to respond to the many still open questions regarding the space of visibility of women in Italian photography, their possibility to access exhibitions and critical debate, especially for what concerns the new generation of Italian women photographers. How the new generation of Italian women photographers relate to the Italian feminist heritage? Is it possible to trace in their work a shared poetics that characterize their belonging to a common theoretical and practical dimension that can be defined as feminist? Or they reject cultural labels and heritages to which they feel alienated? This aim is also to contribute to the cultural formation and debate of a nation, Italy, in which the issues of gender, female emancipation, feminist inheritance and women's art are still not sufficiently considered part of the heritage of civil society, nor a fundamental and necessary topic in the educational processes of schools and universities. For art historians, this means working within the methodological and scientific framework of their own sector, however necessarily adopting cross-disciplinary approaches that must be compared with the historical and philosophical dimension, with aesthetics, as well as using the analytical instruments offered by recent gender and feminist studies.

Keywords

Photography. Contemporary Art in Italy. Art and Feminism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Fotografia Feminista: Referencial Histórico e Teórico

Para esclarecer a metodologia de investigação adotada para esta pesquisa, vale a pena indicar o significado e as referências teóricas a seguir, a partir de uma das palavras-chave fundamentais a que se refere, ou seja, o “feminismo”. Quem é feminista? O que distingue uma feminista de alguém que não o é? Partindo da teoria da estudiosa afro-americana bell hooks ¹ podemos afirmar que ser feminista significa “defender o feminismo”, ou seja, tentar apoiar e defender a causa feminista, em vez de apenas declarar uma condição. Na verdade, a história da fotografia feminina é uma situação ideal para refletir sobre as práticas de afirmação dos direitos e da identidade feministas, mesmo quando localizadas histórica, social e artisticamente fora de uma estratégia abertamente militante. Podemos, portanto, afirmar que existe uma forma de olhar para os acontecimentos da fotografia, ignorados e esquecidos pelos historiadores da arte e da fotografia até algumas décadas atrás, que identifica o seu fio condutor na estética feminista transmitida nas imagens fotográficas. Para tal, devemos olhar para o que as imagens e fotografias afirmam e dizem, o que são capazes de nos dizer para além das aparências. Com base em um ensaio recente escrito pela acadêmica americana Claire Raymond,² adotamos seu ponto de vista ao analisar as produções de fotógrafas de diferentes períodos, estilos e culturas, focando em seu feminismo comum, implícito e potencial – mais do que, ou mesmo antes de seu feminismo explícito e militante. Porque, no que diz respeito ao nosso objetivo específico, embora seja verdade que houve, e há, uma fotografia feminista comprometida, historicamente definida e organizada na Itália, a qual ganhou destaque nas décadas de 1970 e 1980, também é verdade que nós também queremos investigar se é possível identificar, nos trabalhos fotográficos recentes de algumas fotógrafas italianas, um legado de temas e interesses com os das pioneiras e também além da militância explícita a um grupo organizado. A expressão que Raymond usa, “para carregar a estética feminista”³, sublinha, de fato, muito bem esta ideia de ver as imagens com uma visão diferente e não padronizada. Estamos falando de fotografias que pedem para ser lidas com um novo olhar, subvertendo um “pensamento sexista”

1 bell hooks, *Feminism is for everybody: passionate politics* (Nova York: South End Pr, 2000).

2 Claire Raymond, *Women photographers and Feminist Aesthetics* (Nova York: Routledge, 2017).

3 Raymond, *Women photographers*, p. 13.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

por uma libertação da imaginação sentida por uma mulher que fotografa⁴. E se aceitamos que existem feminismos fluidos e diversificados, e não um único caminho para o feminismo, podemos dizer que as fotografias feministas existiram, e ainda existem, mesmo que como experiências limítrofes, para além da militância e da historicização definida. Nesta diversidade e nesta rejeição da padronização, a fotografia torna-se sempre uma aliada especial e de confiança⁵. Mulheres e fotografia tornaram-se aliadas numa simbiose conceitual muito prolífica. Isto graças à relação especial entre as mulheres, a fotografia, o corpo e a performance, em sua maioria jogados nas dimensões da visão e do tato, como salientado por Paola Di Bello⁶, que se tornou uma esfera de conquista e emancipação social e econômica para muitas mulheres⁷. Assim, a fotografia torna-se um instrumento de investigação existencial: a descoberta do self, do próprio corpo e da própria autoimagem e a descoberta da linguagem da fotografia coincidem⁸. O isolamento cultural das mulheres, durante o século XIX, que era considerado uma condição que as excluía de muitas oportunidades de expressão, foi paradoxalmente transformado através do uso da fotografia numa liberdade de agir, remetendo-nos à definição do ato fotográfico do acadêmico francês Philippe Dubois como um ato de experiência, o qual aponta inextricavelmente para o sujeito da imagem⁹. Pelo menos até 1970, a Body Art tornou-se uma prática social comum que expressa a necessidade de construir uma identidade, de se retratar como um sujeito e não como um objeto e também de se

4 Ibid., 4.

5 Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento* (Bologna: Atlante, 2007).

6 Paola Di Bello, "Vision and Touch: Photography and Women's Popular Culture in the Nineteenth Century", em Vanessa Toulmin, Simon Popple (eds.), *Visual Delights-two: Exhibition and Reception* (Bloomington: John Libbey Publishing, 2005), pp. 3–16.

7 Constance Sullivan, *Women Photographers* (London: Virago Press, 1990), 9–11; Naomi Roseblum, *A History of Women Photographers* (Nova York: Abbeville Press, 1994), pp. 8–9; Martha Sandweiss, Olivia LaHs Gonzales, Lucy Lippard, *Defining Eye/Defining I. Women Photographers of the 20th Century* (cat. do St. Louis Art Museum 1997), p. 14. Veja também: Boris Friedewald, *Women Photographers from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman* (Munique, Londres, Nova York: Prestel, 2014).

8 Roberta Valtorta em Nicoletta Leonardi (ed.), *L'altra metà dello sguardo* (Turim: Agorà, 2001); Jeanie Forte, "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", in: *Theatre Journal*, (maio de 1988), pp. 217–235, e também em Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* (Londres e Nova York: Routledge, 1992), p. 68.

9 Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris-Bruxelas: Nathan-Labor, 1983), p. 80.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

reapropriar do próprio corpo e independência¹⁰: ligadas pela dificuldade de ser mulher e fotógrafa ao mesmo tempo, de ser ao mesmo tempo alternativa e secundária¹¹. Neste sentido, desde o início, as mulheres fotógrafas compartilharam de um estilo não ortodoxo contra a hegemonia masculina, fomentado pela sua necessidade comum de assegurar a sua própria identidade social e visibilidade de gênero, uma espécie de narrativa visual autobiográfica, e isto poderia ser visto como uma prática feminista, pois o novo meio artístico da fotografia foi então identificado como o dispositivo mais adequado para canalizar as novas políticas da subjetividade feminina¹². De forma semelhante, podemos dizer que as fotógrafas foram pioneiras na interpretação do aspecto conceitual da arte¹³ e que a poética compartilhada da narrativa visual autobiográfica as conduziu ao novo clima de criatividade, performance e identidade emergente na cultura ocidental¹⁴.

Agora sabemos que a década de 1970 foi a época em que, graças à afirmação do pensamento feminista e ao desenvolvimento dos estudos de gênero, as histórias ocultas das mulheres pintoras e escultoras, que até então viviam na sombra e à margem da historiografia, começaram a vir à tona. No campo da fotografia, a redescoberta das figuras femininas é um fenômeno ainda mais recente: embora a partir de 1839 muitas mulheres tenham escolhido a fotografia como campo profissional e ferramenta de expressão, foi apenas na década de 1990 que passaram a ser objeto de um número significativo de estudos específicos. Antes desta década, apenas pesquisas raras e isoladas – embora fundamentais

10 Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londres e Nova York: Routledge, 1988); Susan Rubin Suleiman, "(Re)Writing the Body: the Politics and Poetics of Female Eroticism", em Susan Rubin Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 7.

11 Monica Fiorini, "The Body of Writing", em Vita Fortunati, Annamaria Lamarra e Eleonora Federici (eds.), *The Controversial Women's Body. Images and Representations in Literature and Art* (Bolonha: BUP, 2003), p. 5.

12 John Dewey, *Art as Experience* (Nova York: The Berkley Publishing Group, 1934).

13 Catherine Gonnard e Élisabeth Lebovici, *Femmes Artistes/Artistes Femmes: Paris, de 1880 à nos jours* (Paris: Hazan, 2007), pp. 12–14.

14 Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londres: Thames and Hudson, 1990), pp. 7–10; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art* (Londres e Nova York: Routledge, 1988), pp. 11–17; Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: an Anthology, 1968-2000* (Oxford: Blackwell, 2001); Helena Reckitt, *Art and Feminism* (London: Phaidon, 2001), veja prefácio e pp. 257–280; Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres: Routledge, 2003), veja especialmente a Parte Seis e pp. 369–470.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

– eram dedicadas ao tema¹⁵. Mais uma vez, em nível internacional, as duas primeiras décadas do século XXI viram um interesse significativo e crescente pelo assunto, ligado ao novo impulso dos recentes movimentos feministas transnacionais e à intensificação de exposições e publicações dedicadas à história das mulheres fotógrafas¹⁶.

Na Itália, pelo contrário, tivemos de esperar até ao final da década de 1990 pelos primeiros trabalhos de investigação histórica sobre a arte¹⁷ e depois sobre a fotografia do ponto de vista de gênero, investigando a contribuição das fotógrafas para a história da fotografia italiana¹⁸. Dentro destas pesquisas recentes, a década de 1970 foi certamente o campo de investigação mais abordado pelos estudos até agora: *insights* sobre aspectos específicos ligados ao papel do corpo, da identidade e da dimensão coletiva das práticas fotográficas nesta década apareceram em exposições, periódicos científicos, livros diversos e anais de conferências¹⁹.

Entretanto, em geral, ainda existe uma lacuna significativa na historiografia italiana, onde há muito pouco espaço reservado à análise do trabalho das fotógrafas: este artigo pretende, portanto, preencher esta lacuna²⁰. Se examinarmos as várias histórias da fotografia e da

15 Anne Tucker, *The Woman's Eye* por (Nova York: Alfred A. Knopf, 1973); Constance Sullivan, *Women Photographers* (Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1994); Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Docks. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1994).

16 Guy Cogeval et al., *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945* (Paris: Hazan, 2015); Luce Lebart e Marie Robert, *Une histoire mondiale des femmes photographes* (Paris: Les Éditions Textuel, 2020); Clara Bouveresse, *Les femmes photographes* (Paris: Actes Sud, 2020).

17 Laura Iamurri, Sabina Spinazzé, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento* (Roma: Meltemi, 2001).

18 Muzzarelli, *Donne e fotografia*, 2007; Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Milano: Postmedia Books, 2013); Cristina Casero, *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980* (Milano: Enciclopedia delle Donne, 2020); Cristina Casero (ed.), *Fotografia e Femminismo nell'Italia degli anni Settanta* (Milano: Postmedia Books, 2021).

19 No que concerne às exposições, consultar *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2018*, curadoria de Raffaella Perna (Triennale, Milan 2016 and Palazzo delle Esposizioni, Rome 2018); *Attraversare l'immagine. Donne e fotografia tra gli anni 50 e gli anni 80*, curadoria de Angela Madesani (XVIII Biennale Donna, Ferrara 2020).

20 Para um enquadramento geral, ver, pelo menos, Maud Anne Bracke, *Women and the Reivention of the Political. Feminism in Italy 1968-1983* (Londres: Routledge, 2014); Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie* (Roma: Carocci, 2012).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

cultura fotográfica italiana publicadas mesmo em anos muito recentes, podemos ver claramente que todos estes estudos compartilham de uma falta de atenção ao papel das mulheres, e a sua história nem sequer é considerada (certamente no que diz respeito ao século XIX) ou é apenas minimamente considerada como parte do vasto panorama da fotografia italiana do século XX²¹. Embora estudos recentes tenham destacado as ligações estreitas entre a prática política e a prática fotográfica na década de 1970, quando muitas fotógrafas abraçaram o pensamento feminista e participaram das atividades dos grupos de autoconsciência, mudando substancialmente a sua abordagem do meio fotográfico, e embora seja claro que a autonomia progressiva das mulheres durante o século XX contribuiu para abrir novos espaços de atuação em todos os campos profissionais e do conhecimento para as mulheres, as repercussões deste fenômeno na Itália no campo da fotografia e, sobretudo, os métodos de utilização da linguagem fotográfica e da estética fotográfica femininas ainda são, em grande parte, inexplorados.

Embora algumas pesquisas tenham contribuído significativamente para o conhecimento da fotografia feminina na Itália e tenham lançado luz sobre os laços estreitos entre a fotografia e o feminismo, ainda não foram realizados estudos mais amplos para analisar estas questões: a relação entre o feminismo italiano e a fotografia dos anos 1970 e a sua herança nas práticas das novas gerações de mulheres fotógrafas, a valorização da existência de uma poética compartilhada através das gerações e, finalmente, o papel da crítica de arte italiana Carla Lonzi na definição desta poética.

Fotografia e feminismo nos anos setenta na Itália.

As protagonistas, as obras, a reflexão crítica

Cristina Casero

"A imagem feminina com a qual o homem interpretou a mulher foi uma invenção sua."²²

21 Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana* (Torino: Einaudi, 2011); Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi* (Torino: Einaudi, 2012).

22 "Manifesto di Rivolta femminile", em Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel - La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano: Gammalibri, 1982, p. 14 (e/ou Milano: 1972).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Feminismo e fotografia. As razões de uma união perfeita

Nos anos setenta, quando as mulheres aparecem em maior número no cenário artístico italiano, mesmo mantendo ainda um papel marginal dentro do sistema da arte e da comunicação visual *tout court*, o novo pensamento feminista inverte muitas de suas experiências tanto que, em uma interessante inversão de perspectiva, os mesmos espaços dos quais foram tradicionalmente excluídas, como lembra Linda Nochlin²³, se transformam para elas em lugares privilegiados de ação. De fato, o feminismo introduziu no ambiente artístico o desejo de contrariar o culto do gênio masculino e a hegemonia da pintura, agindo também no sentido de repensar a imagem da mulher, a partir do olhar feminino, para contribuir para o desmantelamento da representação do mundo que, como já afirmava Simone de Beauvoir, o homem “descreve do seu ponto de vista, confundindo-o com a verdade absoluta”²⁴.

Em *Sputiamo su Hegel* (1970) Carla Lonzi, ponto de referência do novo feminismo italiano, parte da constatação de que a diferença entre o homem e a mulher, além do princípio jurídico de igualdade, seja sustentada com determinação. Como é afirmado no *Manifesto di Rivolta femminile*, escrito por Lonzi com Carla Accardi e Elvira Banotti:

a mulher não deve ser definida em relação ao homem. Nesta consciência baseiam-se, tanto a nossa luta como a nossa liberdade. O homem não é o modelo ao qual deve ser adaptado o processo de autodescoberta da mulher. A mulher é o outro para o homem. O homem é o outro para a mulher. [...] Para a mulher libertar-se não quer dizer aceitar a mesma vida do homem porque é insuportável, mas expressar o seu sentido de existência. Esta posição é de total ruptura, ao ponto que a igualdade é entendida como a “tentativa ideológica para submeter a mulher aos mais altos níveis”²⁵.

A tensão rumo a uma dimensão autêntica ultrapassa definitivamente o nível da reivindicação social: é preciso rejeitar a cultura do patriarcado, que relegou a mulher a um papel subalterno e secundário (“a força do homem reside no identificar-se com a cultura, a nossa na sua recusa”²⁶,

23 Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* Roma: Castelvechi, 2014 (e/ ou Basic Book: New York, 1971).

24 Beauvoir Simone de., *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore, 1961 (Editions Gallimard, Paris 1949), p. 164.

25 “Manifesto di Rivolta femminile”, pp. 13-14.

26 *Ibid.*, p. 21.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

explorando assim uma nova consciência da identidade feminina, sem aderir a modelos nos quais não consegue se reconhecer. As mulheres devem realizar experiências próprias e estas devem, necessariamente, ser incorporadas em uma linguagem nova, que seja capaz de restabelecer a diferença.

Anne Marie Sauzeau Boetti, uma das críticas mais dedicadas na frente que estamos indagando, escreve em 1975:

colocar o problema de expressão da mulher, da sua linguagem, é tentar colocar aquele da sua relação com a ordem da linguagem, com a ordem social, com o poder, sabendo que o poder é muito mais radicado na ordem da linguagem que na ordem social. Esta criatividade diversa não é garantida pelas temáticas feministas [...]. Esta outra criatividade será garantida por uma linguagem diversa, ou seja, por um diferente filtro expressivo da dialética de conhecimento e de prática, que condiz com uma experiência diversa do mundo interior e exterior²⁷.

Boetti conclui então, considerando que “a expressão feminina será ‘a outra coisa’, fora do sistema linguístico que reordenou a realidade segundo a experiência masculina”, que se trata de um processo *em construção*: “‘a outra coisa’ por enquanto não se compreende facilmente, mas se procura²⁸, a partir de si mesma, da própria individualidade, da própria autenticidade.

Neste contexto, a fotografia, que tem em comum com a feminilidade a “dimensão de alteridade”²⁹, revela-se um meio privilegiado, funcional para aperfeiçoar esta linguagem. Praticando a fotografia, graças ao seu valor indicativo, as mulheres conseguem ter uma relação mais direta com a realidade, mas sobretudo consigo mesmas: podem conjecturar novos modelos de expressão para colocar em discussão aqueles convencionais, que alimentam o imaginário coletivo, começando por si mesmas e testando novas perspectivas identitárias.

Desde a metade dos anos sessenta, algumas artistas ligadas ao ambiente da poesia visual, como Anna Oberto e Lucia Marcucci, realizando colagens fotográficas provocantes, contestaram a figura feminina difundida pelo circuito midiático; nesta direção vão também os primeiros

27 Boetti A.M., L'altra creatività, in “Data”, n. 16/17, Verão 1975, p. 58.

28 Ibid., p. 57.

29 Muzzarelli, F., Il corpo in azione della fotografia, in Muzzarelli F., Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e Novecento, Bologna: Atlante, 2007, p. 6.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG. 01:
Tomaso Binga, *Lettera
in cornice*, 1977.
Cortesia da artista.

FIG. 02:
Liberia Mazzoleni,
Odalisca, 1973- 1974.
Cortesia da artista.

trabalhos de Ketty La Rocca, cuja pesquisa leva então a um plano mais profundo, existencial, de reflexão sobre a identidade feminina³⁰. O corpo da mulher está sempre no centro dessas intervenções. Esta centralidade, crucial desde os primeiros testes das fotografias ligadas a reivindicações feministas³¹, é um aspecto que caracteriza o nó fotografia/feminismo e, também na Itália, muitas são as artistas que estão engajadas neste aspecto. Na verdade, como observou Lea Vergine naqueles anos, são as mulheres que tem “menos medo de conhecer o seu corpo, que não o censuram”³². Se uma forte corporeidade inerva as atuações de muitas artistas feministas, que encontram na expressividade ativa e processual da performance o modo ideal para expressar-se, a fotografia que é por sua natureza capaz de “manter” esta tensão performativa³³, se torna um instrumento perfeito para “desculturalizar a relação convencional com o corpo”³⁴. Como bem demonstram os caminhos de Tomaso Binga (pseudônimo de Bianca Pucciarelli Menna) (fig. 1) e de Liberia Mazzoleni (fig. 2), que atuam entre performance e fotografia, entendida justamente como meio para traduzir a fisicalidade do corpo num sinal, numa imagem que continua a evocar a fisicalidade.



30 Gallo, F., Perna, R. (a cura di), Ketty La Rocca. Milano: Nuovi studi, Postmedia Books, 2015.

31 Muzzarelli, Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e Novecento, Bologna: Atlante, 2007.

32 *Parliamo della body art...*, entrevista de Daniela Palazzoli a Lea Vergine, in “Data”, 12, Verão 1974, p. 54.

33 Claudio Marra, Fotografia e arti visive. Roma: Carocci Editore, 2014, pp. 103-104.

34 *Parliamo della body art...*, p. 54.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Como escreve Raffaella Perna, estudiosa atenta da relação entre a arte, a fotografia e o feminismo na Itália daqueles anos,

a fotografia é usada para testemunhar os processos de transformação identitária através do olhar que se coloca simultaneamente na frente e atrás da lente: a mulher deixa, assim, de ser o objeto do olhar e do desejo alheio, para dar vida a um processo de reapropriação do corpo, da sensualidade e da sua representação simbólica.³⁵

Através da fotografia as mulheres podem apropriar-se novamente da sua imagem e construir uma narrativa diferente, antagonista, que permanece sempre focada no corpo feminino como o lugar onde se mostra a identidade e aparece a diferença. Mesmo quando este é traduzido em fotografia.

O novo olhar do “sujeito inesperado”

Em 1979, Paola Mattioli (fig. 3) afirma que

na primeira metade dos anos setenta, concomitante com as primeiras experiências italianas do movimento feminista, a pesquisa fotográfica sobre a mulher foi tematizada a partir da exigência de conhecer e ilustrar a condição feminina. [...] A documentação da vida quotidiana das mulheres, nestes anos, foi um terreno de investigações em que muitas fotógrafas trabalharam: a casa, as crianças, as profissões femininas, a escola, o trabalho, as instituições, o ambiente social. Todas as experiências que ainda podem ser colocadas no modo tradicional de fazer *reportage* – no sentido que deixam inalterada a relação fotógrafo/fotografado – as quais serviram, no entanto, de ponto de partida para questionar a forma de se colocar atrás e diante da câmera fotográfica. [...] Na relação entre mulheres não se pode estabelecer aquele papel de objetificação que pretende que a imagem seja igual à realidade e o operador ausente como sujeito. Se rompe, então, aquele esquema em que a imagem é roubada por um olho que se anula, e a inversão da situação configura um campo privilegiado de investigação: a autoanálise do sujeito/objeto da fotografia e o estudo dos mecanismos de espelhamento.³⁶

São muitas as fotógrafas que atuam naqueles anos na Itália e algumas delas, entre as quais Letizia Battaglia, Elisabetta Catalano, Maria Mulas



FIG. 03:
Paola Mattioli,
Autoritratto 77, 1977.
Cortesia da artista.

35 R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano: Postmedia Books, 2013, p. 19.

36 P. Mattioli, *L'immagine fotografica*, in: *Lessico politico delle donne*. Cinema, letteratura, arti visive, Milano: Gulliver, 1979, pp. 175-176.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

e Marialba Russo, mesmo que não abertamente sensíveis às temáticas apoiadas pelos cada vez mais numerosos grupos feministas ativos no país, contribuem de algum modo com a sua presença ativa, de um lado para desmascarar “o mito da [...] laboriosidade subsidiária”³⁷ da mulher, e do outro para mostrar o ponto de vista feminino no mundo contemporâneo. Especialmente interessante é o caso de Antonia Mulas, mulher de Ugo, com o qual colabora no estúdio profissional. Nas suas fotografias Mulas não trata, absolutamente, de temas especiais, que possam se referir ao feminismo, mas coloca em jogo um olhar conscientemente alternativo, diferente, como aparece claramente nas fotografias recolhidas em 1979 em um volume dedicado à Basílica de São Pedro. Um livro que, como lembrou a própria autora mais recentemente, “foi julgado tendencioso e no fundo era, porque se tratava do resultado do meu olhar de mulher, não de fotógrafa, sobre o catolicismo”.³⁸ A originalidade dessas fotos é imediatamente percebida também pelo historiador de arte Federico Zeri que, no lançamento do mencionado livro, escreve palavras que atingem o cerne da questão:

a trama deste livro ignora qualquer critério de escolha antológica, codificada conforme parâmetros acadêmicos e escolares; constitui, ao invés disso, o relato de uma visita ao templo realizada por um Nokia imune a preconceitos estéticos e a esquematizações históricas e artísticas. Sustentado por uma atenta curiosidade, vivaz e desperta, para fixar as próprias impressões este olho usa a lente fotográfica, ordenando-a com extrema desenvoltura, com excepcional habilidade.³⁹

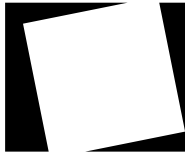
Um modo de olhar antagônico em relação ao habitual e ao convencional, se observa com ainda maior evidência nas imagens das fotógrafas que podem, no entanto, serem lembradas por sua atenção mais precisa à condição e ao papel da mulher na sociedade italiana, cada vez mais atravessada por tensões sociais e políticas; entre elas devemos citar, pelo menos, Paola Agosti, Liliana Barchiesi (fig. 4), Carla Cerati, Agnese De Donato, Marzia Malli, Giovanna Nuvoletti e Livia Sismondi (fig. 5).

37 “Manifesto di Rivolta femminile”, p. 18.

38 Vorrei nascere dopo domani... Conversazione con Antonia Mulas, in: “L’Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, ano IX, n.9, dezembro de 2012, p. 297.

39 Federico Zeri, prefácio ao volume Antonia Mulas, San Pietro. Turim: Einaudi Editore, 1979, p. IX.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:

Liliana Barchiesi, *Io sono mia*, Milan, March 8 1978. Cortesia da artista.



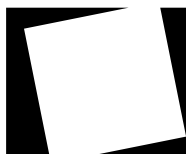
Neste sentido, servem de exemplo as inúmeras fotos tiradas durante as manifestações feministas, nas quais as mulheres assumem o papel de protagonistas da vida civil, sendo imortalizadas em comportamentos inusitados, pois são sinceros e espontâneos, que as fotógrafas sabem captar e tornar eficaz graças ao mecanismo de espelhamento, ou seja, à possibilidade de se identificarem com seus sujeitos, de serem participantes e não somente testemunhas de uma situação.

FIG. 05:

Livia Sismondi, *Hotel Maternel*, Paris 1976. Cortesia da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

É assim que se desmancha o estereótipo e se rompe com a ordem do discurso tradicional, deixando emergir o “sujeito inesperado”, como Lonzi definia a mulher. São interessantes, neste sentido, as fotografias que testemunham momentos da vida feminina ligados à sensualidade, tradicionalmente considerados inadequados para serem representados e então censurados.

O corpo, nestas fotos, vem ostentado justamente como lugar da diferença, do feminino. Penso nas fotografias de Barchiesi, tiradas em 1977 nos consultórios; nos nus descontraídos de Diane Bond, realizados em 1976 com as mulheres grávidas (Fig. 6) encontradas em um CED (Centro de Educação Demográfica) milanês; nas imagens intensas dos abortos clandestinos tiradas em Paris por Sismondi; na intensa reportagem sobre o parto realizado em 1968 por Lisetta Carmi, que já prenuncia aquele interesse pelo reprimido que engendra *I Travestiti*, talvez o trabalho mais célebre da autora,⁴⁰ uma investigação social sobre o travestismo genovês que, mesmo conduzida com respeito e delicadeza, obviamente desperta muito clamor no momento de sua apresentação.

FIG. 06:
Diane Bond,
Tre pance,
1976. Cortesia
da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Também na fotografia documental se revela a contribuição inovadora das fotógrafas, em cujas mãos a reportagem assume um outro sabor, em alguns casos escorregando em direção a uma dimensão mais reflexiva, de investigação crítica mais do que de testemunho. Como em *Le immagini del No*⁴¹, um trabalho que Anna Candiani (fig. 7) e Paola Mattioli realizam na primavera de 1974, por ocasião da campanha do referendo pela revogação da lei do divórcio⁴². As autoras, neste trabalho, “escolheram criticamente uma ótica, com a qual olhar uma manifestação. E trata-se de uma nova ótica”⁴³. Ou como no *Contributo per una ricerca sulla donna. 'Dietro la facciata'*⁴⁴, uma pesquisa que Candiani e Mattioli conduzem junto a Cerati e Nuvoletti sobre a vida das mulheres, tiradas durante a sua rotina quotidiana (fig. 8), em que,

com a empatia, é desencadeado um processo contínuo de espelhamento.



FIG. 07:
Anna
Candiani,
*Le immagini
del No*, 1974.
Courtesias
do CSAC,
Università di
Parma, e da
artista.

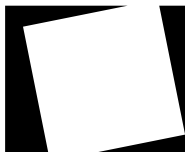
41 Cfr. Cristina Casero, “La mostra Immagini del No di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto”, in: “Esposizioni”, Dossier n.4, “Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali”, (2018), www.ricerchedisconfine.info, pp. 443-453.

42 Em dezembro de 1970, com a aprovação da lei Fortuna-Baslini, o divórcio foi introduzido na Itália. Após as longas polêmicas que surgiram depois da aprovação da lei, foi convocado um referendo popular que, fixado para os dias 12 e 13 de maio de 1974, teria sancionado a clara vitória do não, ou seja, daqueles que não queriam que a lei fosse revogada.

43 *Immagini del no*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano: Vanni Scheiwiller, 1974, s.i.p.

44 *Contributo per una ricerca sulla donna. 'Dietro la facciata'*, Sezione culturale, Padiglione 14, Quartiere Fiera Milano, 15 – 23 março 1975.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 08:

Giovanna Nuvoletti, *Dietro la facciata*, 1975.
Cortesia da artista.



FIG 09:

Marzia Malli, *Casalinghe – Tempo libero*, 1979.
Cortesia da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Com abordagem diferente, mais irônica, retornam ao mesmo tema as fotografias do *Collettivo Donne Fotoreporter* (Barchiesi, Kittì Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Marisa Chiodo, Malli, Laura Rizzi, Sismondi e Chiara Visconti), que nasce em Milão em 1976, com fotografias que se traduzem em um mural coletivo sobre a condição feminina, investigada com leveza eficaz⁴⁵.

A prática fotográfica como forma de espelhamento

Este comportamento, que evita tons abertamente polêmicos ou reivindicativos, não resultando menos incisivo por isso, é típico de muitas experiências que nascem neste tecido cultural. Nas fotografias do ciclo *Miti e Clichés* (fig. 10), Nicole Gravier, artista francesa que vive em Milão, reflete sobre o estereótipo feminino com autorretratos em que se coloca no cenário como protagonista de fotonovelas, muito difundidas na época. Na dupla veste de fotógrafa e modelo, de sujeito e objeto do olhar, rompe com a suposta transparência da imagem, também em virtude da presença de elementos não condizentes com a atmosfera, graças aos quais a realidade invade a ficção, desconstruindo-a.

FIG 10:

Nicole Gravier, *Roberto*
(Moro), 1976 – 1980,
Cortêsias da artista e de
Ermes-Ermes.

Também este é um mérito da fotografia. Permite contestar o modelo visual difundido a partir de dentro, desmistificando-o, minando a sua credibilidade, negando o olhar que o produziu, através da ironia, da paródia e do grotesco. Nesta linha atua também a argentina radicada em Florença Verita Monselles, em alguns de seus trabalhos famosos, ao se rebelar com tons contundentes contra a representação convencional das mulheres e, consequentemente, contra os valores dos quais ela é portadora (a maternidade, a família, um certo tipo de sensualidade), realizando *tableaux vivants* nos quais ela mesma é protagonista.

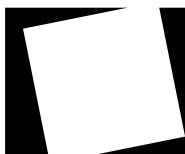
Estas são imagens em que o tema da identidade da mulher se impõe com prepotência. Como acontece na famosa série de Marcella Campagnano, *L'invenzione del femminile: RUOLI* (fig. 11), que em 1976 a autora publica em um volume fotográfico⁴⁶.



45 Una nessuna centomila. Gesti e oggetti della casalinga, Centro Donna di Mestre, de 17 a 25 de maio de 1980 e Palazzo Fortuny, Veneza, de 1º a 15 de junho do mesmo ano.

46 .Marcella Campagnano, *Donne/Immagine*, Mozzi, Milano, 1976.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG 11:

Marcella Campagnano,
*L'invenzione del
 femminile: RUOLI*, 1974.
 Cortesia da artista.

Para realizar este trabalho, de valor performativo explícito, ela retrata amigas e conhecidas que se colocam em pose diante da câmera travestindo-se, interpretando os vários 'papéis' que as mulheres devem interpretar e evidenciando assim como a identidade feminina é, de fato, uma construção social⁴⁷.

No entanto, Cerati insiste na dificuldade de se viver como mulher e profissional em *Professione fotografa*, dois painéis nos quais, com a montagem de várias fotografias, cria uma narrativa visual em torno do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

modo como “uma mulher vive a sua experiência como fotógrafa”⁴⁸. A protagonista das fotos é Mattioli, na dupla veste de mãe e de fotógrafa: desta maneira a prática fotográfica se torna uma forma de autoanálise, baseada no fato de que quando uma mulher retrata outras, procura “nelas os seus próprios gestos [...] interpretando a fadiga e a raiva, a alegria e a satisfação”⁴⁹.

Tal mecanismo de identificação, que acontece graças ao espelhamento, está presente nas práticas de muitas mulheres que conjugam a práxis fotográfica com as reivindicações feministas. Como acontece nas fotografias realizadas por um grupo de artistas milanesas, entre as quais Mattioli e Silvia Truppi, ao compartilharem com outras mulheres uma reflexão sobre a representação feminina, da qual nasce, então, o volume⁵⁰ *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*⁵¹.

Nas suas intervenções, a centralidade do corpo emerge mais uma vez, mais ou menos explicitamente, mas sempre de maneira clara, o que, agido e representado, torna visível aquele “grande corpo feminino plural, desde sempre afastado da cultura patriarcal e substituído por alguns estereótipos que falam, recitam, somente para o homem e que são feitos na sua medida”⁵², sobre o qual escreve em 1979 Sauzeau-Boetti.

As experiências traçadas aqui rapidamente fornecem, desta maneira, um quadro interessante, o qual coloca a fotografia italiana em sintonia com o contexto internacional, graças à atividade de muitas artistas e fotógrafas capazes que souberam conjugar os estímulos derivados do pensamento feminista com um fazer original, com novidades no plano temático e linguístico e também com resultados de grande qualidade.

48 . Carla Cerati, *Immagini di donne: professione fotografa*, em *Sicof '77. Sezione culturale a cura di Lanfranco Colombo*, Catálogo de exposição, ocorrida entre 19 e 27 de março, em Milão, 1977, p. 100.

49 Ibid.

50 Cfr. Cristina Casero, ‘Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo’. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento, in: “Between”, Vol. V, n.10 (dezembro de 2015), pp. 3-19.

51 Bundi Alberti, Diane Bond, Mercedes Cuman, Paola Mattioli, Adriana Monti, Esperanza Núñez, Silvia Truppi, *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*. Milano: Mazzotta, 1978, contracapa.

52 Boetti A.M., *Espressività femminile. La traccia del corpo*, em Boetti Anne Marie (ed.), *Lessico politico delle donne*. Cinema, letteratura, arti visive, Milano: Gulliver, 1979, pp. 151-152.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Fotografia e Feminismo na Itália: a nova geração

Federica Muzzarelli

O que resta agora a investigar é relativo à questão: existe uma herança das demandas femininas presentes no trabalho das fotógrafas italianas dos anos setenta, analisadas no tópico anterior, que reverbere na produção das novas gerações de artistas? Antes de fazer isto, porém, é importante deter-se ainda em uma questão teórica que remete ao papel desempenhado por figuras centrais no debate sobre a arte feminista italiana, como o de Carla Lonzi⁵³, para então tentar compreender como as suas ideias influenciaram a percepção da arte feminista italiana nas artistas de hoje. Transferindo a estudos específicos e aprofundados a historicização exaustiva das contribuições teóricas de Carla Lonzi, nos limitaremos aqui a sintetizar a importância dada pelo seu exemplo e pelas suas escolhas quando, como crítica de arte italiana, em 1969-70, abandonou totalmente esta atividade para fundar o grupo *Rivolta Femminile* e para se dedicar ao feminismo e à autoconsciência “como prática através da qual iniciar uma pesquisa diferente”⁵⁴. Trata-se então de individualizar quais foram os efeitos que sucederam o seu gesto de rejeição, discutido também em algumas recentes contribuições⁵⁵, nas decisões que envolveram a definição de identidade da arte feminista italiana: uma consciente e rigorosa tomada de decisão periférica em relação ao sistema de arte contemporâneo, e, naturalmente, em relação à ideia de arte e de artista até aquele momento não discutidos na Itália⁵⁶. No entanto, como se sabe, a posição de Lonzi foi de uma completa diferenciação e de um separatismo radical do sistema contemporâneo e masculino da arte italiana, uma rejeição ao esforço de adaptação a

53 Aqui eu me limitarei a citar somente algumas das contribuições dedicadas ao trabalho e ao papel de Carla Lonzi para a arte feminista italiana: Judith Russi Kirshner, *Voices and Images of Italian Feminism* em Connie Butler (ed.), *WACK. Art and the Feminist Revolution* (Cambridge: MIT PRESS, 2007); Laura Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini, Carla Lonzi. *La duplice radicalità* (Pisa: ETS Edizioni, 2011); Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970* (Macerata: Quodlibet, 2016); Carla Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi* (Roma: Lithos, 2020); Francesco Ventrella, Giovanna Zapperi (eds.), *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, (Londra: Bloomsbury, 2021).

54 Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, 20.

55 Giovanna Zapperi, “We Communicate only with Women”: Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism, in: “Palinsesti”. n. 8, 2019, pp. 1-18.

56 Emanuela De Cecco, Gianni Romano, *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi* (Milão: Postmedia Books, 2000).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

modelos, linguagens, alfabetos já preparados e concebidos em favor de um isolamento naquela margem (tão bem descrito por bell hooks como elemento chave de cada movimento feminista) que podia ser capaz, exclusivamente, de liberar a criatividade das mulheres em formas de sabotagem revolucionária⁵⁷.

Uma herança pesada, então, aquela de uma marginalidade reivindicada e considerada a única saída verdadeira para o dogma da arte, herança que encontrou nas formas da autoconsciência, "Você só é um revolucionário se for você mesmo"⁵⁸ e da escritura livre e irracional, da forma diarística, "(...) escrever se torna um instrumento necessário justamente na sua função original de parar os pensamentos (...). Não é mais uma escrita ligada às necessidades excepcionais e ao talento"⁵⁹ os dois instrumentos críticos e práticos para refundar a ideia de arte, a arte das mulheres.

Assim, o legado mais importante e fundamental ao mesmo tempo, aquele que Lonzi semeou após o seu rompimento com o sistema artístico italiano, é a retomada de um modo de pensar, falar, agir que se desprende de hábitos racionalizadores, ordenadores, lógicos e coerentes por uma necessidade essencial e estética que passa pelas manifestações do corpo,⁶⁰ único modo para entrar realmente em um diálogo aberto, uma espécie de mimese cósmica, com uma subjetividade universal.

E justamente neste legado espiritual e concreto, em uma poética compartilhada, que acreditamos que se abra a possibilidade de um raciocínio sobre a atual situação da arte com o objeto de estudo deste ensaio, ou seja, sobre as últimas gerações de artistas italianas que usam a fotografia e a sua relação com a arte feminista dos anos setenta. A partir, claro, das distâncias históricas, sociais e políticas que naturalmente caracterizam os dois períodos e que, em parte, já foram justificadas adotando a leitura transfeminista e diacrônica de Claire Raymond, mas que são conscientes e maduras também nas experiências e, portanto, nas declarações das artistas fotógrafas, que são os casos estudados

57 Veja também Annemarie Sauzeau-Boetti, *Negative capability as practice in women's art*, in: "Studio International", January-February 1976.

58 Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* (Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978; Milan: et al., 2010), 142 (26 de dezembro).

59 Ibid., 29 (14 de agosto de 1972).

60 Subrizi, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, pp. 70-71.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

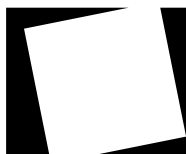
e-ISSN: 2179-8001

nesta parte do ensaio: Simona Ghizzoni e Alba Zari. Assim como as suas experiências e os seus *backgrounds* são diferentes e obrigam a falar de fotografia feminista italiana em uma acepção fluente, aberta e interseccional, da mesma maneira a sua relação com a arte e a fotografia feminista italiana é declaradamente de respeito e de reconhecimento, mas também de evolução consciente.

A partir do trabalho e da poética de Simona Ghizzoni (1977), nascida na Região Emília e hoje romana por adoção, cujos territórios de exploração são o retrato e o autorretrato. Retrato e autorretrato usados, porém, em uma sobreposição identitária constante que faz com que os retratos, mesmo aqueles zoomórficos⁶¹ ou quando os sujeitos são elementos inanimados, funcionem como reflexões igualmente autobiográficas, somente para dar um exemplo importante, do atlante visual dos *freaks* em que Diane Arbus representava também a si mesma, os seus medos e os suas dificuldades. São dois, portanto, os temas em torno dos quais Simona Ghizzoni se move: a história de si mesma (que coleciona em *self-portraits*) e a investigação sobre o papel e a identidade das mulheres (*Women's rights chronicles*). Já a partir de *Odd Days*, série de imagens sobre os distúrbios alimentares que Ghizzoni inicia em 2006 e que avança no tempo como constante *work in progress* sobre a história de uma mulher e da sua dificuldade (fig. 12), os dois níveis, na realidade, se contaminam e se misturam continuamente. Assim, as fotografias que compõem os *self-portraits* em diversos capítulos como *Rayuela*, *Aftermath* (figs. 13 e 14) ou no recente *Isola*, se sucedem continuamente nas histórias das outras mulheres às quais Ghizzoni sente pertencer, mesmo que narrem acontecimentos distantes dos seus, tanto geograficamente quanto socialmente. Mesmo quando as histórias são as das mulheres de Gaza, de Rafah ou de Erez, e do que de trágico a guerra trouxe para as suas vidas (*Dopo il buio* de 2010-2013), ou das mulheres *saharawi*, testemunhas vivas da crueldade e da indiferença que envolve há anos as reivindicações de um povo no Sahara Ocidental (*Solo per farti sapere che sono viva*, de 2012) (figs. 15 e 16), ou do que o horror ainda inflige às mulheres que sofrem mutilação genital feminina (*Uncut*, de 2015-2020) (fig. 17). A fotografia se torna uma maneira para se apropriar novamente da própria história, mas ao fazê-lo, se pode e se deve também atravessar

61 É o caso da recente série *Quaderni di un mammifero*, homenagem ao trabalho do artista Antonio Ligabue, em exposição na MLB Gallery di Ferrara durante o inverno e a primavera de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

as histórias de outras mulheres⁶². Por isso Ghizzoni declara ter respeito e ligação com o legado feminista italiano dos anos setenta (admirou especialmente *L'invenzione del femminile* de Marcella Campagnano e a originalidade do projeto da Cooperativa Beato Angelico)⁶³, mas acha necessário declinar o termo em direção a um significado mais amplo, em que os direitos das mulheres sejam incorporados em ações de oposição e resistência inclusivas contra todas as formas de opressão, como as que sofrem a comunidade LGBTQ⁶⁴. A urgência de fazer arte, fazer fotografia é, para ela, a de falar e denunciar as injustiças que vão do *salary gap* à falta de um verdadeiro bem-estar, como a proteção à maternidade, presentes também nas sociedades conhecidas como progressistas, até as devastações que se abatem sobre o corpo das mulheres em zonas do mundo bem distantes de uma, nem que seja mínima, emancipação feminina.



FIG 12:

Simona Ghizzoni, Braço de Simona con flores. Da série *Odays*, 2007. Cortesia da artista.



FIG 13:

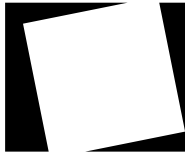
Simona Ghizzoni, Untitled #12. From *Aftermath*, 2008. Cortesia da artista.

62 Neste sentido, merece ser lembrada a iniciativa que Simona Ghizzoni realizou na primavera de 2021, ou seja, um ciclo de encontros e reflexões entre ela e algumas intérpretes italianas da fotografia com o título significativo *Self-portrait as Myself. Dialoghi su autoritratto e autobiografia*. A série de encontros teve lugar nas plataformas digitais da “Fondazione Forma per la Fotografia”, com a colaboração da Coleção Donata Pizzi e do Centro de Pesquisa “Fotografia Arte e Femminismo” da Universidade de Bolonha.

63 Para uma visão geral, vide Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* e Casero (ed.), *Fotografia e Femminismo nell'Italia degli anni Settanta*.

64 Entrevista realizada em 12 de abril de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG 14:

Simona Ghizzoni, *Untitled #8*. From *Aftermath*, 2008.
Cortesia da artista.



FIG 16:

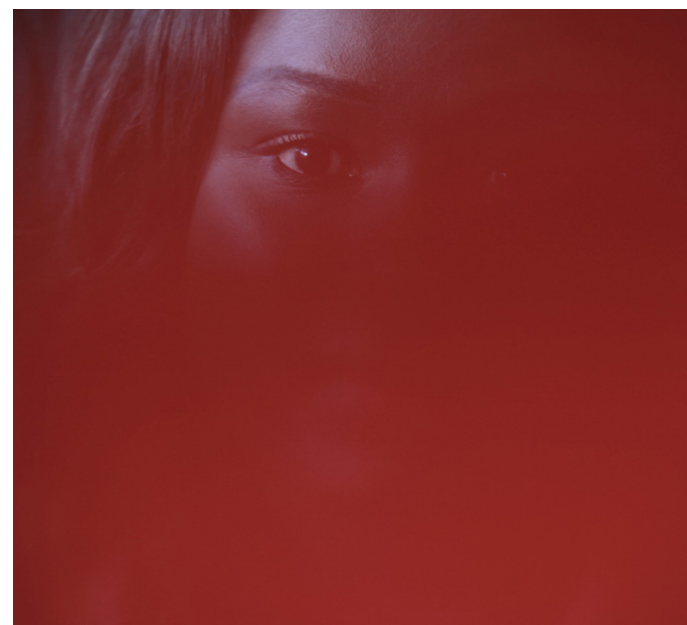
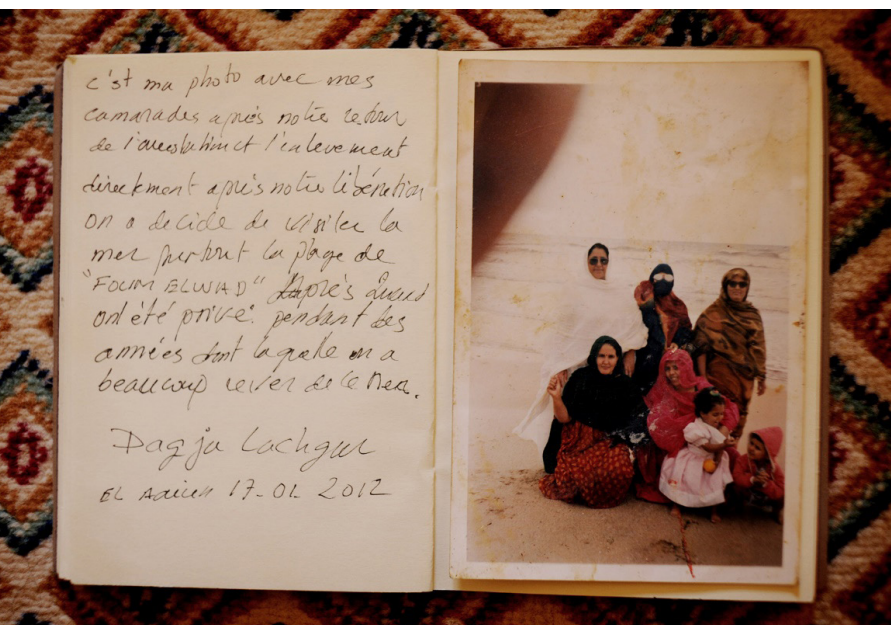
Simona Ghizzoni, *A mãe de Said Dambar, morta em 2010 em circunstâncias misteriosas pela polícia marroquina, Laayoune, Western Sahara*. Da série *Só para que você saiba que estou viva*, 2012. Cortesia da artista.

FIG 15:

Simona Ghizzoni, *Degja Lachgare, vítima de desaparecimento forçado entre 1980 e 1991 em uma prisão secreta, Laayoune, Sahara Oeste*. Da série *Só para que você saiba que estou viva*, 2021. Cortesia da artista.

FIG 17:

Simona Ghizzoni, *Agnés*. Da série *Uncut*, 2019. Cortesia da artista.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

De uma geração mais jovem, Alba Zari (1987) é uma fotógrafa que tem uma forte relação com a Itália e com o compromisso com as mulheres, típico do feminismo histórico italiano, mas que já representa, com as suas experiências de vida, a necessidade de ir além das fronteiras geográficas para ampliar o discurso sobre uma condição humana ampliada e globalizada. Dito isso, e graças talvez à recuperação fisiológica das heranças culturais que permite a distância de pelo menos uma geração, a definição do seu trabalho como feminista e político é algo de absolutamente dado e natural⁶⁵.

No trabalho mais importante até hoje de Alba Zari, *The Y Project*, a sua complexa história familiar se torna o estímulo para uma operação de pesquisa voltada para a recuperação da própria identidade e, ao mesmo tempo, para a denúncia contra práticas de submissão e coerção do corpo e da personalidade das mulheres em todas as partes do mundo⁶⁶. Descobrir que não conheceu o pai biológico e a quase total falta de informações para individualizar o seu nome e a sua existência, induzem Alba Zari a iniciar uma viagem física e mental voltada para a tentativa de reconstruir, mesmo que virtualmente, uma presença paterna sempre ausente (fig. 18). Assim, as fotos dos álbuns de família, os videoteipes, os poucos documentos que encontra, enfim, os vestígios certificados do seu passado e do seu Y, se sobrepõem às experiências científicas e tecnológicas mais próximas a investigações policiais sofisticadas: do teste de DNA à renderização 3D.

A fotografia para Alba é uma forma de superar a lacuna do pai desaparecido e de aceitar a ausência. (...) Nesta pesquisa que avança com respostas negativas, a fotografia torna-se interpretação poética e possibilidade de reconstruir a própria memória, permitindo reconfigurar o passado, uma forma de recuperar a própria história que lhe foi designada até este momento.⁶⁷

65 As declarações feitas por Alba Zari sobre a relação entre o seu trabalho e as temáticas feministas provêm de uma entrevista realizada em 23 de março de 2021.

66 Até a idade de oito anos, Alba Zari vivia na Tailândia de onde fugiu com a mãe e o irmão, conduzindo por anos uma vida nômade pela Itália. A mãe chegou na Tailândia no início dos anos oitenta com a avó, que fugia de Trieste e de um casamento burguês infeliz. Lá entraram em uma seita americana chamada "The Children of God" na qual se professava o amor livre através do flirty fishing, o uso do sexo. Alba Zari nasceu naquela dimensão, que ela define como "prostituição religiosa", descobrindo somente após muitos anos que não sabia sequer quem era na realidade o seu pai biológico.

67 Tradução do original "Photography for Alba is a way to overcome the lacuna of the missing father and to accept the absence. (...) In this research that proceeds with negative

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Alba Zari é consciente de que em qualquer esforço que ela faça o patrimônio da sua memória familiar ficará ligado somente à linha feminina materna⁶⁸. Isto significará conviver com a ausência que *The Y Project*, colocado sob forma de livro, no qual é reconstruído passo-a-passo todo o trajeto de pesquisa e de reapropriação do seu corpo e da sua identidade, consegue parcialmente sublimar (fig. 19). Graças sobretudo à prática fotográfica, Alba Zari sente que derruba a perspectiva do olhar passivo ao qual as mulheres foram sempre submetidas, retomando nas suas mãos a possibilidade de contar e de se representar (fig. 20). “O olhar pessoal se torna um olhar coletivo através do arquivo e da sua reinterpretação-manipulação. Quando utilizo o autorretrato na minha prática fotográfica me torno sujeito, mudo as regras do jogo e do poder”⁶⁹. Alba Zari vive hoje em Londres.

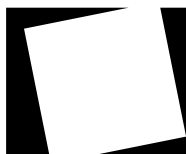
FIG 18:
Alba Zari, *Re-imaginando*
o Álbum de Família. Do
Y Project, 2016-2019.
Cortesia da artista.

answers, photography becomes poetic interpretation and the possibility to reconstruct her own memory, allowing the past to reconfigure, a way to regain her own story that was deigned to her until this moment”. In: Francesca Serravalle, <https://albazari.info/The-Y>.

68 O seu próximo projeto, intitulado *Occult* é dedicado às suas vidas.

69 Entrevista realizada em 23 de março de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

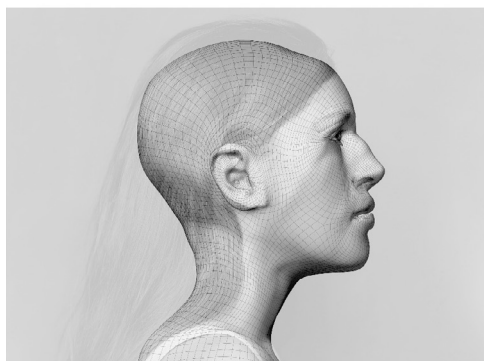
e-ISSN: 2179-8001

FIG 19:

Alba Zari, *Make a Human*.
From *The Y Project*, 2016-
2019. Cortesia da artista.

FIG 20:

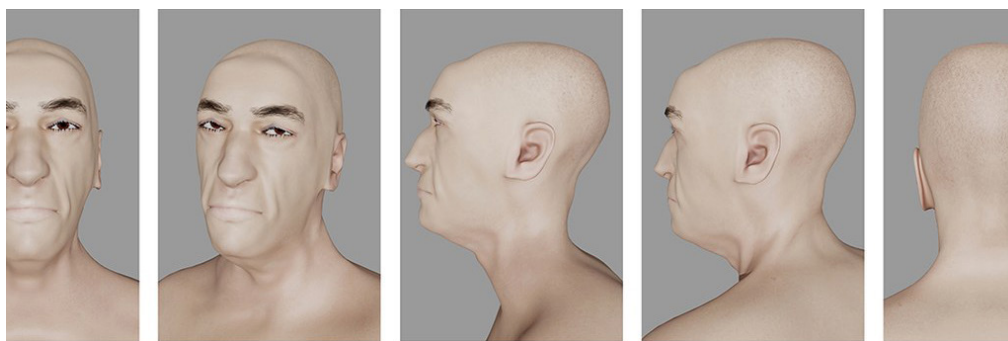
Alba Zari, *Biological
Father Massad*. From
The Y Project, 2016-2019.
Cortesia da artista.



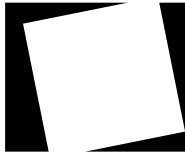
No entanto, o que parece ser a herança da fotografia feminista italiana dos anos setenta no trabalho das fotógrafas das últimas gerações é uma poética compartilhada, um conjunto que, como é justo que seja, é feito de continuidade e de evolução diferente, o qual tem em si, talvez mais do que se tenha até agora valorizado, a lição central de Carla Lonzi citada mais acima. Continuidade no uso da fotografia como prática performativa, geneticamente ligada às dimensões da identidade e da corporeidade que as mulheres, na arte e fora dela, parecem interpretar e viver de maneira decididamente caracterizadora.

Ainda, continuidade no uso

concreto do álbum de fotografias de família, mas, sobretudo, na adoção de um método de trabalho de tipo arquivístico e de recuperação/valorização de um patrimônio de memórias, uma prática operacional que reconduz a fotografia à sua eletiva dimensão conceitual de narrativa: uma narrativa autobiográfica diária. Evolução diferente no fato que, se hoje na arte as mulheres conquistaram muita centralidade, em relação à margem absoluta em que Carla Lonzi sentiu a necessidade de fundar um novo território radical para a arte feminista italiana, as artistas das últimas gerações sentem muito forte um compromisso renovado, político e feminista, na participação em uma ação comum de oposição e resistência a todas as formas de opressão, censura, injustiça e abuso de que ainda, em muitas realidades social e geograficamente distantes, muitas sofrem. Disso, a fotografia revela-se, mais uma vez, um instrumento privilegiado de ação e revelação.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FEDERICA MUZZARELLI

Professora de Fotografia e Cultura Visual na Universidade de Bolonha. É Coordenadora do Grupo de Pesquisa Fotografia Arte e Feminismo. A sua principal investigação científica centra-se em particular no tema: mulheres e fotografia. Entre seus livros e artigos estão *Femmes Photographes* (Hazan, 2009); *Women Photographers: Annemarie Schwarzenbach, New Dandy and Lesbian Chic Icon* (Visual Resources, 2018); *"Clementina Hawarden and Claude Cahun: Photography and the Political Body of Women"* (Notebook 2019, 2019).

CRISTINA CASERO

Professora da Universidade de Parma. Seus estudos estão focados nas experiências da cultura figurativa italiana da Segunda Guerra Mundial. Entre suas publicações estão *Fotografia e femminismo negli anni Settanta* (PostmediaBooks, 2021); *Paola Mattioli. Lo sguardo critico di una fotografa* (PostmediaBooks, 2016); *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975–1980* (Società per l'Enciclopedia delle Donne, 2020).

Como citar: Muzzarelli, F; Casero, C. (2024). Feminismo e fotografia italiana: notas sobre a herança dos anos 1970 nas novas gerações. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.144202>



A resistência contradiscursiva queer: imagens de corpos dissidentes na arte contemporânea

*Queer counterdiscursive resistance:
images of dissident bodies in contemporary art*

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-0413-2268

Resumo

Este artigo aborda a questão queer, através de suas aproximações com a história da fotografia e com a arte contemporânea, especialmente aquela que se apoia no signo fotográfico. A partir do conceito de dispositivo em autores como Michel Foucault e Giorgio Agamben, e da noção de regimes de verdade, trazida por John Tagg, a fotografia e a arte são pensadas como produtoras de contradiscursos que ameaçam as performatividades do corpo historicamente construídas. A análise propõe, ainda, uma reflexão sobre os retrocessos sofridos por artistas ou instituições quando levantam publicamente a questão dos corpos e desejos dissidentes no Brasil dos últimos anos.

Palavras-chaves

Teoria *queer*. Arte contemporânea. Fotografia. Corpo. Dispositivo de discurso.

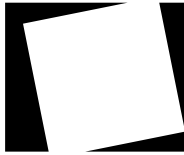
Abstract

This article addresses the queer issue through its approximations with the history of photography and contemporary art, especially that which relies on the photographic sign. Based on the concept of device, proposed by authors such as Michel Foucault and Giorgio Agamben and the notion of regimes of truth, developed by John Tagg, photography and art are thought of as producers of counter-discourses that threaten the historically constructed performativities of the body. The analysis also proposes a reflection on the setbacks suffered by artists and institutions when they publicly raise the issue of dissident bodies and desires in Brazil from recent years.

Keywords

Queer theory. Contemporary art. Photography. Body. Speech device.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cujo rosto, corpo e práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de saber e poder determinados.

Paul B. Preciado

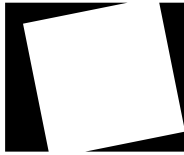
O objetivo principal deste texto é propor uma aproximação entre o legado da teoria *queer* e a arte contemporânea, bem como compreender alguns de seus desdobramentos recentes no campo artístico no Brasil. O texto está dividido em quatro partes. Em um primeiro momento, abordo os aspectos conceituais, teóricos e históricos que envolvem a questão do *queer* a partir da militância das décadas de 80 e 90 do século passado, durante a crise da AIDS, assim como a própria constituição da teoria *queer* como campo de pesquisa acadêmica. Na segunda parte, trato da relação da imagem que tematiza o corpo, principalmente no campo da fotografia, como uma forma discursiva ambígua, situada entre a norma e a sua oposição. Na terceira parte do texto, na qual proponho alguns apontamentos sobre a história relativamente recente em nosso país, quando alguns artistas e instituições afrontam a heteronormatividade ao abordarem a questão *queer* ou, em sentido mais amplo, a questão do corpo e suas potencialidades de questionamento das normas culturais intrínsecas que o cercam. Finalmente, no último tópico do texto, a partir de autores como Douglas Crimp e Paul B. Preciado¹, procuro evidenciar a importância do debate teórico sobre as dissidências *queer* na arte, assim como a sua estratégia contradiscursiva de resistência aos apagamentos históricos a elas impostos.

Diante do estranho, sempre inquietante

Nos primeiros minutos do filme *Veludo Azul* (1986), do cineasta estadunidense David Lynch, o protagonista Jeffrey Beaumont (vivido pelo ator Kyle MacLachlan) pronuncia a frase "*é um mundo estranho*" ao surpreender-se com a descoberta de uma orelha humana infestada de formigas que fora jogada no jardim da sua casa em um pacato subúrbio, fato que desencadeia uma série de ações do personagem rumo à solução do mistério. Ainda que o cinema de David Lynch não se identifique com os propósitos da teoria *queer*, toda a sua filmografia é marcada

1 Utilizo o atual nome social de Beatriz Preciado, Paul B. Preciado, em respeito ao autor, considerando seu processo de transição como transexual masculino não binário, embora em algumas referências de que me sirvo ainda apareça o seu nome de batismo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

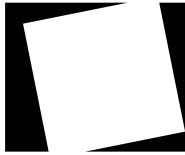
por uma cartografia de situações, vivências e sensações que gravitam em torno do estranho que habita em nós: pesadelos, medos, abjeções, monstruosidades, personagens ambíguos, desfechos reticentes. No célebre ensaio de Freud de 1919, *Das Unheimliche*, no Brasil traduzido como *O inquietante*, mas que poderia também ser traduzido como *O estranho*, o autor propõe que uma coisa inquietante é assustadora, mas que ao mesmo tempo remonta àquilo que nos é bastante familiar (FREUD, 2010, p. 331). De algum modo, o pai da psicanálise relaciona o estranho a uma desestabilização das zonas de conforto que orientam nossa relação com o mundo, do mesmo modo que as provocações do cinema lynchiano.

De certo modo, a construção cultural da palavra *queer* dialoga com estas questões, tanto no que concerne ao seu sentido coloquial, quanto no que diz respeito ao repúdio à diferença que ela abriga e sustenta discursivamente. *Queer* é um modo pejorativo para se referir a pessoas que não se enquadram nos padrões. Sua definição de dicionário passa por expressões como esquisito, ridículo, fantástico, estranho, mas também estabelece relações mais drásticas, podendo significar adoentado, noção que se aproxima do seu uso verbal ligado a palavras como estragar, arruinar, embaraçar, desconcertar. Já as derivações *queerly* e *queerness* apontam para a ideia de singularidade, esquisitice e excentricidade (MICHAELIS, 1982, p.760).

Se todas estas variações do termo sempre estiveram presentes no plano discursivo e, também, nas manifestações artísticas e culturais do Ocidente, é nas décadas de 1980 e 1990 que a expressão *queer* adquiriu um sentido diverso e mais politizado, reivindicado pela militância *gay* que começa a acolher um pluralismo mais amplo, processo que continua até os dias de hoje com a sigla LGBTQIAPN+². O cenário que propiciou este novo uso do termo relaciona-se profundamente ao advento da AIDS, a qual, como lembra de forma muito perspicaz Susan Sontag, por se tratar de uma doença associada à culpa sexual, “deu origem a fobias e temores de contaminação”, bem mais drásticos do que aqueles de outras epidemias relacionadas à sexualidade, como a sífilis, não somente por trazer, nos anos iniciais, a iminência da morte, mas também porque se

2 A sigla LGBTQIAPN+ abarca Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer (sendo que para alguns grupos o Q também pode significar questionadores), Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e Não-Binários. O sinal + propõe o inacabado, a constância do devir, própria da não fixidez de processos identitários em favor da noção de performatividades sociais, tanto de gênero quanto sexuais, defendida por uma militância mais plural e em diálogo com a teoria *queer*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

acreditava ser a sua propagação vinculada à comunidade *gay* (SONTAG, 1989, p. 33-34).

A epidemia escancarou a omissão dos governos e a sua rápida estigmatização como peste ou câncer *gay*, terminologia que colaborou para ampliar o preconceito em direção a todas as comunidades de algum modo relacionadas à moléstia³. A disseminação de uma doença específica de um grupo cujo comportamento era moralmente reprovado trazia o desejo implícito de apagamento dessa comunidade desagradável aos olhares conservadores e, por causa disso, vítima da invisibilidade social, inclusive no que se refere à tomada de medidas sanitárias por parte de governos conservadores. Contudo, a crise da AIDS alavancou o avanço do ativismo com as novas estratégias que a doença abriu para o corpo como um lugar efetivo de disputa política, ao levantar publicamente o discurso tangenciado pela *heteronormatividade* ou *heterossexismo*. Termos que, aliás, são resultantes da politização *queer* e sua cruzada não somente contra a desatenção pública aos afetados pela epidemia, mas também contra a naturalização das identidades binárias.

Organizações coletivas, como as estadunidenses GMHC (Gay Men's Health Crisis – 1984), ACT UP (1987), *Grand Fury* (1988) e *Queer Nation* (1990) ou a britânica *Out Rage* (1990) centraram suas plataformas de luta em favor da visibilidade das diferenças sexuais e de gênero ao organizarem os chamados *die-ins*, *kiss-ins* e ao promoverem os *outings* (imagem 1). A estratégia de teatralização das comunidades envolvidas foi a de visibilizar tanto a crise da AIDS e seu negacionismo pelos governos, quanto o orgulho de pertencerem a estas dissidências como procedimento político para escancarar a negação do seu direito à fala, bem como a sua própria *negação epistêmica*. Conforme Judith Butler:

... a atuação hiperbólica da morte em *die-ins* e a exterioridade teatral mediante a qual o ativismo queer rompeu com a distinção, encobridora, entre o espaço público e o privado fizeram proliferar lugares de politização e uma consciência da AIDS em toda a esfera pública (BUTLER, 2008, p. 327).

3 Segundo Florence Tamagne no livro *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris: EdLM, 2001, p. 238, a ideia de um "câncer gay" chegou a ser veiculada já desde a primeira notícia sobre a AIDS, de 1981, publicada pela revista da agência epidemiológica federal, *Centers of Disease Control*, de Atlanta, *Morbidity and Mortality Weekly Report*. Contudo, o vírus do HIV foi descoberto somente em 1983, por Luc Montagnier, do Instituto Pasteur de Paris.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

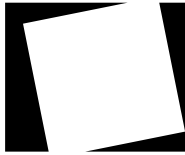


A estratégia de nominar-se a partir do insulto e absorver, literalmente, o lugar do *corpo abjeto* como proposta política gera um patamar mais avançado de discussão da diferença, o qual ultrapassa os ativismos identitários dos anos 1960 e 1970. Para Florence Tamagne (2001, p. 236) o termo *queer* "não pretende aplicar-se unicamente aos gays e lésbicas, mas se propõe a ser uma categoria política universal, aberta a todos aqueles que resistem às injunções categoriais de sexo e gênero". O alargamento da crítica sobre a construção discursiva que liga sexo, sexualidade e gênero vem acompanhado da incorporação paulatina de outras diferenças e desigualdades sociais e históricas. Deste modo, o *queer* lida com situações que se apresentam em zonas de fronteira e relaciona-se, portanto, às manifestações culturais que fogem às lógicas simplistas e às rotulações conformadas à tradição do pensamento científico moderno.

FIG 01:
ACT-UP Austrália. Poster
promocional de um
'Kiss-in' na Bourke Street
Mall, Melbourne, no Dia
Mundial da AIDS, 1º de
dezembro de 1990. Fonte:
State Library of Victoria.

Inspirada pelo ativismo *queer* e sua posição não assimilacionista e não normativa, através da acentuação da diferença, a teoria *queer* surgiu no ambiente acadêmico dos Estados Unidos na década de 1990 através de intelectuais relacionadas ao pós-feminismo, como Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis e Judith Butler. A sua proposta também resguarda um viés anárquico semelhante, pois a mesma diversidade

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

que atualmente se percebe na composição da sigla LGBTQIAPN+ corresponde ao legado dos estudos *queer*, os quais constituem um corpo teórico não necessariamente coeso, cuja perspectiva é marcadamente pós-identitária e não excludente. Uma das pioneiras do estudo da teoria *queer* no Brasil, Guacira Lopes Louro, sugere a partir de Steven Seidman três elementos comuns que ancoram os interesses dos seus estudiosos: o apoio na teoria pós-estruturalista francesa e na noção de desconstrução como método de crítica literária e social; a afinidade com uma estratégia descentrada, que escapa às proposições políticas programáticas positivas; e, por fim, a compreensão do social como um texto a ser interpretado e criticado, com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes (LOURO, 2004, p. 39).

Para a mesma autora, considerar o *queer* como uma espécie de guarda-chuva que abriga todas as identidades não heterossexuais e comportamentos ou práticas que se desviam das normas regulatórias da sociedade talvez implique uma redução do seu impacto. A autora prefere ver o *queer* como uma espécie de *disposição existencial e política* e como um conjunto de saberes que poderiam ser qualificados como subalternos, os quais se construíram e se constroem fora das sistematizações tradicionais e são predominantemente desconstrutivos, mais do que propositivos⁴.

Através do revisionismo da psicanálise, do pensamento hegeliano e do pós-estruturalismo, Judith Butler propõe o questionamento do determinismo biológico binário sustentado na fixidez das categorias homem *versus* mulher, masculino *versus* feminino, heterossexualidade *versus* homossexualidade e seus desdobramentos nas chamadas "performatividades" de gênero. Em sua crítica à simplificação dual do corpo, a filósofa lembra que o modelo de família celular heteronormativa realiza a legitimação discursiva do que ela chama de *corpos que importam*. Sexo, sexualidade e gênero são o resultado de construções culturais que geram expectativas discursivas e performáticas sobre os corpos. Pronunciar que uma criança recém-nascida "*é uma menina*" implica em um modo de inscrição de sua identidade no plano discursivo da cultura e, também, a *forclusão* de tudo o que ela não é ou não poderá ser: não é um menino, não é um intersexo, não é uma lésbica, não é um transexual.

4 Entrevista concedida por Guacira Lopes Louro, in: *Revista Cult – Dossiê Teoria Queer* – São Paulo: Editora Bragantini, N. 193, Ano 17, agosto de 2014, p. 36.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

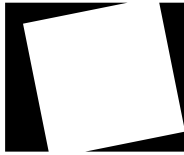
O conceito de *forclusão* ou *foraclusão* vem da psicanálise e foi empregado por Freud e, posteriormente, por Lacan. Para RAMIREZ (2004), que se serve das ideias de Solal Rabinovich, “foracluir” consiste em expulsar alguém ou alguma coisa para fora dos limites de um reino, de um indivíduo, ou de um princípio abstrato tal como a vida ou a liberdade. Foracluir implica também que o lugar, qualquer que ele seja, do qual se é expulso seja fechado para todo o sempre. Deste modo, a autora propõe que foracluir consiste em expulsar alguém para fora das leis da linguagem.

Por abarcar em seu escopo de interesse todas as situações culturais à margem dos discursos oficiais – ou seja, as existências que “não importam” e, por causa disso, estão forcluídas, os estudos *queer* têm afinidades com os aportes teóricos pós-colonialistas. Conforme Homi Bhabha, o pensamento sobre “a literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade” (BHABHA, 2013, p. 36). Dialogando com a bandeira feminista clássica de Simone de Beauvoir, o autor acrescenta a importância, para os estudos relacionados à crítica literária, da “percepção do pessoal como político”, assim como do “espaço privado da casa como suporte de inscrição e repetição do mundo coletivo” (BHABHA, idem, p. 34).

O autor indiano faz referência especial ao romance *Beloved*, de Toni Morrison, também transformado em filme homônimo em 1998, por Jonathan Demme, cuja trama revive o passado da escravidão e seus rituais assassinos de possessão e autopossessão a fim de projetar a fábula contemporânea da história de uma mulher. Nesta perspectiva, o teórico postula, a partir do livro da feminista Carole Pateman, *The disorder of women*, que se pense a “esfera doméstica atributiva”, no sentido de considerar aquilo que geralmente é esquecido nas distinções teóricas baseadas no binarismo do público *versus* o privado da vida civil não como meras oposições, mas como continuidades complementares.

Bhabha sugere, ainda, a passagem da cultura como epistemologia e, portanto, como tendência a uma totalidade, para a cultura como “lugar enunciativo”, postura que configuraria um processo mais dialógico com possibilidades de abarcar os deslocamentos e realinhamentos, resultantes de articulações culturais e do hibridismo cultural alternativo. Da articulação do presente enunciativo com a cultura resultaria a transformação do “outro objetificado” em “sujeito de sua história e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

experiência”⁵, postura que dialoga com a teoria *queer*.

Em perspectiva semelhante, alguns autores brasileiros aproximam a teoria *queer* dos pressupostos decoloniais, sobretudo no que tange ao seu questionamento das normas em defesa das alteridades e das comunidades subalternizadas⁶. Mas reivindicam a sua revisão em contextos resultantes de processos coloniais violentos, como é o caso da América Latina. Somos fruto de uma história marcada pela subalternização das populações que foram as molas propulsoras da máquina colonialista e seus tentáculos capitalísticos, como os indígenas, os negros escravizados e os mestiços. Assim, aceitar de forma acrítica a teoria *queer*, de matriz estadunidense, seria uma forma de continuarmos vinculados a uma episteme do hemisfério norte e, no plano simbólico, contribuímos para a perpetuação da colonialidade e seu investimento na dominação intelectual, responsável pela afirmação do seu projeto de poder, cujo protagonismo é masculino, branco e heterossexual.

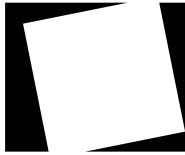
Judith Butler, por sua vez, afirma que, do mesmo modo que ocorre nas performatividades corporais subversivas de *drag queens* e *drag kings*⁷ – nas quais a paródia caricatural do corpo ligado às matrizes do feminino e do masculino serve como afirmação do *corpo-abjeto* –, também é necessário reterritorializar a noção de *queer*, termo cujo emprego como forma de exclusão de um setor da sociedade se converteu em um lugar da resistência (BUTLER, op.cit., p. 325). Ao problematizar o uso da expressão *queer*, a filósofa primeiramente pondera sobre a carga histórico-discursiva relacionada ao insulto, mas também mostra que apropriar-se desta expressão não deveria incorrer em uma forma de esvaziamento político, justamente pelo ato de nomeação em si. Em direção ao não

5 BHABHA, idem, p. 241-242.

6 Ver sobre a questão os artigos de PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “Queer decolonial: quando as teorias viajam”, in: *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCAR*, v. 5, n. 2, Julho-Dezembro de 2015. Disponível em <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/>, acesso em outubro de 2020; e PELÚCIO, Larissa. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”, in: *Revista Periódicus*, 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index, acesso em outubro de 2020.

7 Para Butler, contudo, nem toda a performatividade é subversiva. A performance de Dustin Hoffman no filme *Tootsie*, assim como a de Robin Williams, em *Uma babá quase perfeita*, não são, de modo algum, subversivas, uma vez que reforçam as distinções existentes entre macho e fêmea, masculino e feminino, gay e hetero. Apud SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 95.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

assimilacionismo, ela defende a necessidade de afirmar “o *queer* como um lugar discursivo cujos usos não podem ser previamente delimitados, não apenas com o propósito de continuar democratizando a política *queer*, mas também para expor, afirmar e reelaborar a historicidade específica do termo” (BUTLER, idem, p. 323).

A proposta de Larissa Pelúcio (op.cit), ao criar a terminologia “teoria cu” para o Brasil, dialoga com esta proposição de dinamicidade necessária para a noção de *queer*. A forte abjeção que representa a palavra “cu” em nosso país recheado de tabus e culturalmente quase impronunciável nos meios eruditos, seria uma proposta original para refazer localmente as matrizes anglo-saxãs do termo *queer*, inclusive no que concerne à nossa condição geográfica no sul global.

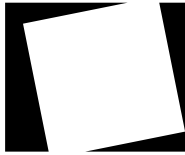
Imagens como dispositivos de saber/poder

A produção artística, principalmente desde as vanguardas modernas, demonstra um direcionamento mais evidente para a alteridade em diversos níveis, aspecto que se acentua na arte contemporânea e sua sensibilidade quanto à vida do homem comum, em resposta às demandas culturais e filosóficas que se conformaram no pós-guerra. Tal questão, de algum modo, acompanhou a produção artística na América Latina e no Brasil desde o período colonial, mesmo à revelia dos discursos oficiais que tendiam a promover a invisibilização do seu sentido crítico mais potente. As ideias decoloniais avançam ainda mais neste propósito à medida que defendem o protagonismo dos discursos artísticos identitários como uma forma de pensar o seu lugar nos processos históricos desiguais.

Nos últimos anos, os estudos sobre fotografia têm insistido na impossibilidade de um discurso totalizante para a sua história, bem como de buscar para ela uma definição essencialista. Neste sentido, o conhecimento gerado pelos estudiosos recentes da imagem fotográfica faz eco à produção crítica do conhecimento das ciências humanas, influenciada pelo pós-estruturalismo, o qual, por extensão, é também um dos fermentos da própria teoria *queer* e sua respectiva relativização do saber ocidental. Uma nova história da fotografia, assim como uma teoria que a ancore, parecem encaminhar-se para pensamentos que envolvem a pluralidade de metodologias de pesquisa, a fragmentação das experiências e as temporalidades não-lineares⁸.

8 Nesta perspectiva, ver, por exemplo, FRIZOT, Michel (Ed.) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris, Larousse/VUEF, 1994.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

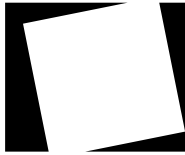
A presença do fotográfico na arte contemporânea é intensa e um dos aspectos que fomenta a expressão das diferenças⁹. Tais marcadores culturais são bastante importantes ao propiciarem o tratamento das relações que a reprodutibilidade técnica engendra com os campos da história cultural e da cultura visual. Nesta perspectiva, o signo fotográfico passa a ser indagado por alguns artistas não apenas pela visualidade que privilegia, mas também pela exclusão do invisível cultural que ajuda a obliterar (MITCHELL, 2005, p. 19), uma vez que o ato de ver não é uma ação ingênua e nem mesmo natural. Ele traz no seu bojo uma *episteme escópica*, ou seja, uma seleção do que importa conhecer em determinados contextos (BREA, 2005, p. 11).

Michel Frizot faz uma distinção interessante entre a cultura da fotografia, própria a um conhecimento da prática, e a cultura induzida pela fotografia. Esta última remete às divergências de apropriação entre a cultura individual de uma técnica e uma cultura técnica coletiva, ou seja, entre a percepção que cada indivíduo pode ter da fotografia em uma determinada época e o lugar que os artefatos fotográficos – máquinas fotográficas e imagens visualizadas – ocupam nas diferentes sociedades (FRIZOT, 2012, p. 29). O mesmo autor lembra ainda que, ao longo da história da fotografia, a sua consolidação cultural como instrumento da verdade, principalmente nos meios de comunicação, produziu um paralelismo entre reportagem escrita e reportagem fotográfica, o qual reforça a ambiguidade do radical “grafia” e ajuda a consolidar “a imagem fotográfica como uma forma de escrita” (Frizot, idem, p. 27).

Vista sob este ângulo, a fotografia é um dispositivo de produção de imagens sobre o mundo, que dá continuidade ao projeto enciclopédico do século XVIII (ROUILLÉ, 2005) e se aproxima dos estudos de Michel Foucault sobre o discurso. Segundo o filósofo, não por acaso um dos pilares teóricos principais da teoria *queer*, subjacente a toda forma discursiva há uma “vontade de verdade que constitui um campo de poder” (FOUCAULT, 2010b, p. 19-20). Para ele, a “vontade de saber” sobre a sexualidade no século XIX era uma forma de inscrição histórica do corpo como um saber/poder, o qual ao mesmo tempo reforçava as práticas heteronormativas em detrimento das suas dissidências, relegadas ao plano do patológico. Segundo Foucault, o poder age “pronunciando a regra” e pelo simples fato de enunciá-la gera “um estado de direito”

9 Entendo por *fotográfico* um campo de possibilidades dentro do qual a fotografia lança a sua presença direta ou indireta, tanto na cultura quanto, mais especificamente, na arte.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

(FOUCAULT, idem, p. 201).

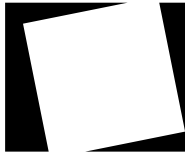
Se “não há corpo que não seja feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dispositivos, convenções e tecnologias” (LOURO, op. cit., p. 81), a fotografia, como instrumento da cultura visual, cumpre um importante papel na construção de discursos ou de regimes de verdade sobre a corporalidade, pois o corpo é um receptáculo material onde operam diferentes dispositivos tantas vezes convocados à construção de saberes/poderes que delimitam os seus usos. Segundo Giorgio Agamben, a noção de dispositivo compreende “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2005, p. 13). A partir desta lógica, são dispositivos não somente as prisões, os manicômios, o panóptico de Bentham, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas e as medidas jurídicas, estudados por Foucault, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e, inclusive, a linguagem mesma, a qual é, segundo o filósofo italiano, o mais antigo de todos os dispositivos.

Em sua presença cotidiana, sobretudo a partir da modernidade com a reprodutibilidade técnica, os dispositivos configuram relações de saber/poder que se instauram de forma difusa e não evidente. O poder capilar do qual nos fala Foucault propõe que a verdade discursiva, como forma de saber, assim como o poder que ela engendra, podem passar despercebidos, pois ambos são atravessados pela própria *noção transcendental de verdade* e implicam a adesão tanto de quem produz os discursos quanto de quem os consome.

Desde o advento de sua invenção, um dos temas mais representados pela fotografia foi o corpo, principalmente através do retrato¹⁰, mas também em outras representações dele descendentes, como os nus e as imagens obscenas, mas sobretudo as imagens relacionadas aos arquivos científicos de delegacias, hospitais, universidades, escolas e cárceres. Assim, a imagem fotográfica ao longo do tempo constituiu-se como um dispositivo de vigilância sobre o corpo (TAGG, 2005, p. 79), o qual traduz o saber científico nos processos de “generificação” e, neste sentido,

10 Para John Tagg, em *El peso de la representación: ensaios sobre fotografías y historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 63, o retrato foi uma das formas mais lucrativas da fotografia, tanto que 90% de todos os daguerreótipos produzidos no início do advento da fotografia, na primeira metade do século XIX, era de retratos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

na construção idealizada de gestos e comportamentos referenciados pelo determinismo biológico. A fotografia é uma forma de discurso que produz regimes de verdade fotográficos, os quais não se deram apenas pelo privilégio atribuído aos meios mecânicos nas sociedades industriais, mas também pela sua mobilização junto aos aparatos de uma nova forma de poder de Estado, ancorada no institucional, na ciência, na descentralização e na disciplina (TAGG, *idem*, p. 82-83).

Mesmo a despeito dos discursos hegemônicos sobre o corpo, bem antes da vigência do ativismo e da teoria *queer* e seus desdobramentos contemporâneos, as representações discursivas dissidentes sempre se fizeram presentes na história da fotografia. Ao se disseminar no cotidiano, o signo fotográfico se torna, ao contrário dos seus usos pelo campo institucional dos saberes, uma espécie de *contradispositivo* em potencial na reconfiguração e desconstrução do corpo difundido pelos dispositivos oficiais. Ou seja, o advento da fotografia na história da cultura abrange contraditoriamente tanto um processo de aprisionamento epistemológico do corpo quanto a sua própria libertação. Processo semelhante se dá com a gradual desestruturação da tradição artística mais arraigada¹¹, a partir do advento da fotografia, ao abrir espaço para a própria falência da autonomia do campo da arte, mudanças decorrentes da reprodutibilidade técnica, conforme já lembrava Benjamin no início do século XX (BENJAMIN, 1993).

Alguns apontamentos importantes: corpo como ameaça e corpo ameaçado

A *forclusão* histórica dos discursos sobre os corpos talvez tenha tido um lugar de revanche nas manifestações subterrâneas que o signo fotográfico engendrou em sua relativamente curta história. Pelo menos desde a sua popularização no último quartel do século XIX, atingindo todo o século XX, conforme nos demonstram, somente para dar alguns exemplos, os estudos de David Deitcher (2001) e Miguel Rodriguez Ayçaguer (2012) sobre a representação fotográfica ambígua da amizade entre homens. Ao longo do século XX muitos são os exemplos de artistas ligados à fotografia que se debruçaram sobre o questionamento dos limites de gênero e sexualidade, os quais poderiam ser citados aqui. Contudo, o que me interessa metodologicamente neste texto é uma

11 Ver, por exemplo, o texto “Uma outra história da arte?” de Annateresa Fabris, in: *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, o qual propõe que pensemos uma história da arte outra, a partir do advento e da influência da fotografia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

aproximação mais específica de alguns eventos recentes em nosso país, os quais me parecem exemplares de certas situações que envolvem a questão *queer* na área das artes visuais, acompanhada de tentativas de forclusão. Interessa-me pensar como os planos discursivos em obras de arte ou eventos de arte podem contribuir para promover a discussão profícua sobre o corpo e suas potencialidades, bem como acanhar esta mesma reflexão.

Deste modo, proponho iniciar com um *primeiro apontamento* relacionado a um evento referencial a ser aqui por mim considerado: refiro-me à 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de 2014, que teve como tema geral a seguinte provocação: *Como (...) sobre coisas que não existem*. Com curadoria conjunta de Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv, o evento propunha tratar do tema da invisibilidade no mundo contemporâneo, dirigida a certas vidas tornadas invisíveis, mas sobretudo a algumas formas de arte diretamente ligadas a elas, pouco reconhecidas pelo circuito institucional e, por isto, também invisibilizadas. De algum modo, a referida Bienal remetia à invisibilidade imposta a certos homens cuja história não merecia ser narrada, como nos lembra Foucault (2010a) no seu instigante ensaio sobre os homens infames.

O projeto gráfico do catálogo, de Erick Beltrán, demonstra muitos elementos relevantes sobre a proposta curatorial: o lugar dos parênteses com elucidativas reticências da frase título do evento – *Como (...) sobre coisas que não existem* – traz propositalmente a possibilidade de o leitor alterar o sentido da frase, ao escolher palavras como pensar, imaginar, falar, construir, pegar, acreditar e documentar “coisas que não existem”. A capa, tomada por estas diferentes possibilidades da sentença, também a desconstrói a partir do seu contrário ao riscar uma das palavras: “Como lidar com coisas que ~~não~~ existem (sic)”. O aspecto conceitual da mostra daquele ano trouxe elementos que apontam para a teoria *queer*, sobretudo no que diz respeito ao papel dos tropos discursivos na constituição da realidade. Mas também na própria abertura epistemológica que os parênteses e as reticências, bem como o corte de uma palavra do título original do evento, indicam para a discussão tanto das coisas que não existem quanto daquelas que existem e que são responsáveis pela condução de vidas e, ao que interessa neste texto, pela condução de processos artísticos, bem como pela reflexão sobre o próprio discurso da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

história e da crítica de arte¹².

Obviamente não pretendo analisar os inúmeros textos que foram veiculados na imprensa sobre a referida Bienal. Mas vale a pena lembrar aqui de um artigo curto publicado no caderno *Ilustrada da Folha de S. Paulo* pelo crítico, curador e historiador da arte brasileiro Nelson Aguilar, o qual apresenta uma preocupação com a linha curatorial do evento já desde o próprio título que sentencia: “Bienal pode ficar mais próxima do documental do que do artístico”¹³. Ao apontar os peruanos Giuseppe Campuzano (1969-2013) e Sergio Zevallos (1962), que usam o travestismo (imagem 2) e a questão religiosa como eixos de seus trabalhos, muitos

deles baseados em performances fotográficas; assim como os vídeos da brasileira Virgínia de Medeiros (1973), que também tematizam a questão da transexualidade e religiosidade, o evento poderia, segundo o comentarista, “aproximar-se perigosamente do registro mais documental em detrimento do artístico”. Aguilar diz que “a sua única ressalva é a de que a mostra pode se tornar algo que se sabe de antemão, didática, quando arte é coisa em aberto, pois, ela não alveja”. O autor pondera, ainda, o risco de que a Bienal possa ficar um pouco “trendy, dentro da linha que está ocorrendo, alinhada com certo tipo de manifestação cultural”.

As preocupações expressas no texto do crítico acenam para uma visão restrita da arte que discute as questões de gênero, presente no discurso de muitos representantes de uma história e crítica da arte de caráter tradicional e incapaz de perceber a importância diferenciada das relações entre arte, vida e corporalidade na produção artística mais recente, sobretudo aquela posterior à teoria *queer*. O que ele quer dizer com a afirmação de que a arte não alveja? Que ela não ofende? E o que seria, então, uma possível ofensa? Sabemos desde sempre que a arte muitas vezes “alvejou” os costumes e propôs formas alternativas de



12 Ver o catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. *Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

13 *Folha de S. Paulo*, 16 de junho de 2014, p. E1. Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470874-analise-bienal-pode-ficar-mais-perto-do-documental-do-que-do-artistico.shtml>. Acesso em agosto de 2020.

FIG 02:

Giuseppe Campuzano,
Sem título, (*Tropo*), 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

reflexão sobre eles, além de alvejar o próprio sistema da arte. Embora os exemplos sejam muitos, Da Vinci, Michelangelo, Goya, Courbet, Picasso e Duchamp são alguns entre os inúmeros exemplos de artistas que alvejaram e, de certa forma, ofenderam as sociedades e a arte de seu tempo de diversas maneiras.

Por outro lado, a possibilidade de didatismo dos trabalhos, trazida no texto do crítico, não necessariamente é o que se percebe nas propostas dos artistas, pois elas não aderem a um mero registro documental, mesmo que tenham alguma relação com ele, na medida em que os trabalhos em questão se alicerçam na reprodutibilidade técnica, através da fotografia ou do vídeo. Cabe ressaltar, ainda, que um dos aspectos da politização *queer* – elemento bastante presente nos trabalhos dos artistas participantes da referida bienal e apontados por Aguilar – é justamente o desejo de discutir as normas e tensionar o chamado assimilacionismo social, assim como rechaçar as rotulações identitárias simplistas. Aproximar-se do estranho talvez tenha sido o grande “pecado” da linha curatorial da Bienal daquele ano, disposta de algum modo a trazer à tona obras artísticas de homens comuns, cuja vida transita nas bordas da grande História, com letra maiúscula, e seus discursos e, nela, da própria grande História da Arte, também com letras maiúsculas. As vidas de muitos entre os artistas daquela bienal, assim como as suas obras, apresentam um pacto com a abjeção, para usar uma terminologia mais próxima da teoria *queer*. Mas me parece que na lógica do crítico trata-se de homens e obras sem importância e, por isto, sem direito à fala e ao pertencimento histórico.

Contudo, é justamente quando um artista é enquadrado pelo campo da arte, por exemplo a partir da participação em uma mostra oficial como a Bienal Internacional de São Paulo, que se percebe o risco de haver, ao contrário da preocupação de Aguilar, uma perda da potencialidade do seu trabalho. Um exemplo bastante pertinente neste sentido é o do artista fluminense Alair Gomes (1921-1992) e sua participação na Bienal de São Paulo de 2012, anterior à acima mencionada, que eu vou chamar aqui de meu *segundo apontamento*. Com curadoria geral de Luiz Pérez-Oramas e colaboração de André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva, a 30ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo teve como tema *A iminência das poéticas*. Diferentemente da proposta de 2014, que lidou com coisas que poderiam ser tachadas de “extra-artísticas”, a Bienal de 2012 buscou refletir sobre aquilo que a obra de arte pode ser em sua circunstância

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

específica.

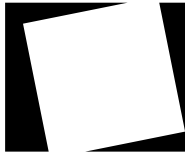
A noção de iminência das poéticas nasceu do diálogo de Pérez-Oramas com o já citado intelectual indiano Hommi Bhabha, ligado ao pós-colonialismo. Para Bhabha, a iminência seria “o poder iterativo da obra de arte de alongar a sua existência nas disjunções de tempo e espaço, de tempo e lugar e de aparecer de novo como da primeira vez” (BHABHA, 2012, p.23). Assim, a iminência estaria na ideia do encontro entre “obra artística, espectador e circunstância”, ou seja, mais especificamente no “lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação estaria de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer” (idem, ibidem). O mérito de tal concepção parece ser então a aposta no espectador.

O evento paulistano daquele ano mostrou pela primeira vez no Brasil o trabalho polêmico de Alair Gomes, *Symphony of Erotic Icons* (*Sinfonia dos Ícones Eróticos*), desenvolvido entre 1966 e 1977, o qual, em sua ousadia de enfrentamento à heteronormatividade, se aproxima das questões *queer* (imagens 3 e 4). Alojada no terceiro andar do Pavilhão do Ibirapuera, juntamente com artistas também ligados à fotografia e a temas que apresentam alguma afinidade com as preocupações de Gomes, como o estadunidense Marc Morrisroe (1959-1989) e o alemão August Sander (1876-1964), entre outros, a mostra do artista fluminense no evento foi aguardada com grande expectativa, principalmente pelo público de estudiosos do seu trabalho, entre os quais me incluo. Porém, assim como já havia ocorrido em 2001 na Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, na cidade de Paris, a obra aqui foi mostrada a partir de uma edição curatorial¹⁴.

A *Symphony of Erotic Icons* é composta por 1767 fotos e somente fora exposta no Brasil em sessões privadas no apartamento de Gomes, no Rio de Janeiro. O ritual de assinatura de um termo, no qual os amigos convidados se comprometiam a participar das sessões de exposição privada da obra em sua totalidade, durante todos os dias previstos pelo artista, já indica naquele momento o desejo do artista de uma fruição intensa. A totalidade das imagens, as quais ele via como uma verdadeira sinfonia, seria traduzida pelo efeito visual que esta imersão poderia causar no espectador. Uma preocupação central de Gomes era a de que

14 A exposição de Paris, intitulada *Alair Gomes*, foi a primeira grande mostra individual do artista fluminense, com curadoria do francês Hervé Chandès, na ocasião também diretor da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

cada um dos seus trabalhos, em sua maioria vinculados a sequências fotográficas, não perdesse nunca a sua totalidade narrativa, que era o verdadeiro propósito e especificidade da sua fotografia (SANTOS, 2018).

Ao questionar o curador adjunto da Bienal de 2012, André Severo, sobre a mostra parcial da *Symphony of Erotic Icons*, justamente no país onde Alair Gomes viveu e onde sua obra se encontra resguardada quase por inteiro, ele mencionou a dificuldade dos trâmites de empréstimo total do trabalho pela Fundação Biblioteca Nacional, órgão responsável pela guarda do espólio do artista. Posteriormente a esta declaração, funcionários daquela instituição me informaram que a impossibilidade do empréstimo total da *Symphony* se devia ao fato de existir uma precaução da Biblioteca Nacional em relação a possíveis processos de pessoas retratadas nas imagens de Alair Gomes, principalmente por se tratar de uma série que envolve nus fotográficos. Ainda que a não exposição pública dos fotografados possa ser um fator procedente para justificar a mostra parcial do trabalho, este impedimento também serve, de algum modo, para um enquadramento institucional da arte de Alair Gomes, no sentido de promover o apagamento do seu potencial *queer* mais efetivo.

O que foi exposto na Bienal não deixa de ser um desvio da proposta sequencial do artista. Pode-se dizer que, institucionalmente, a obra se tornou mais palatável e, portanto, artisticamente menos vigorosa quanto à discussão que levanta sobre o desejo homoerótico e seu aspecto contradiscursivo, relacionado ao nu masculino, questão que vai ao encontro das políticas do ver nas instituições de arte, historicamente subservientes à heteronormatividade. No que se refere à linha curatorial do evento, talvez a parcialidade do que foi mostrado não tenha sido um problema, já que os curadores defendiam a potência, inclusive fragmentária, da arte em sua situação. Insisto, contudo, no aspecto institucional que favorece a uma espécie de silenciamento do incômodo *queer* que o trabalho do artista provoca como totalidade e, também,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



à falta de perspectivas de podermos fruir a sua série sem cortes ao considerarmos os impeditivos legais levantados pela Biblioteca Nacional.

Passo agora ao *terceiro apontamento* de minha análise, que evoca um processo semelhante à censura institucional imposta brandamente ao trabalho de Alair Gomes, mas com uma carga moralista bem mais eloquente e com desdobramentos que ainda têm ressonância no meio artístico até os dias de hoje. Refiro-me à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, inaugurada em Porto Alegre no dia 15 de agosto de 2017, no espaço Santander Cultural, seguida do seu fechamento prematuro pelo patrocinador 25 dias depois de sua abertura. Conforme propõe o título, a mostra, com 238 artistas, propunha o debate amplo sobre o tema da diferença *queer* ao mostrar que o estranho na arte envolve muitos artistas, não necessariamente voltados somente à discussão de temas relacionados à sexualidade e gênero, ainda que estes tivessem lugar privilegiado no recorte curatorial. O ataque à exposição, impulsionado pelo MBL e apoiado por grupos fundamentalistas, serviu como bode expiatório para deflagrar uma série de agressões reacionárias à arte em efeito cascata, como uma caça às bruxas que alavancou a chegada da extrema-direita ao poder no país em 2018.

A estratégia usada pelos detratores da mostra era a de invadir o Santander Cultural e constranger, sistematicamente, os frequentadores e funcionários da instituição, além de produzir vídeos com visões parciais de alguns trabalhos eleitos como incentivadoras da pedofilia, da blasfêmia contra símbolos cristãos e da zoofilia. Rapidamente se instaurou uma guerra declarada contra a arte contemporânea e suas relações com o corpo, bem como contra o Banco Santander e o patrocínio público da

FIG 03 e 04:

Alair Gomes, *Fragmentos aleatórios da Symphony of Erotic Icons*, 1966-1977

Fonte: Acervo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

mostra através da Lei Rouanet. Um processo que remete aos mesmos argumentos dos ataques sofridos pela exposição de Robert Mapplethorpe *The Perfect Moment*, de 1988-89, pelo senador republicano conservador Jesse Helms (MEYER, 2004).

Considerando as dimensões deste artigo, não entrarei nas inúmeras nuances que envolveram o episódio *Queermuseu*, muito comentadas na imprensa à época. Contudo, é obvio que o fechamento da mostra foi “um ataque à liberdade de expressão artística e um uso criminoso da exposição para fins obscuros e eleitoreiros, ao jogar com a falta de informação sobre arte da maioria da população” (FIDÉLIS, apud Duarte, p. 236). O mais absurdo de tudo é que o Santander, em plena vigência da democracia, acatou as queixas dos grupos conservadores, apesar de seus objetivos flagrantemente políticos, e fechou as portas da mostra em uma atitude de recuo que ficará na história desta instituição pelo desserviço que prestou à democracia no Brasil, motivado pela ameaça de perda de seus clientes.

O fato gerou comoção nacional e internacional. Após um convite inicial fracassado do Museu de Arte do Rio – MAR – veementemente desautorizado pelo prefeito conservador Marcelo Crivella –, a comunidade artística de todo o país foi mobilizada através da criação de um *crowdfunding*, que viabilizou o acolhimento da mostra pelo Parque Lage, na mesma cidade, entre 18 de agosto e 16 de setembro de 2018.

Não é um mero acaso que, no mesmo lamentável ano de 2017, Judith Butler, em visita a São Paulo, onde ministrou palestra, tenha sofrido vergonhosos ataques de fanáticos religiosos, com inspirações medievais, os quais a perseguiram até o aeroporto de Guarulhos. Com palavras ofensivas ao que chamam de ideologia de gênero – mantra utilizado nos últimos anos pela extrema direita no Brasil para ofender os setores progressistas e sua defesa às pautas de sexualidade e gênero – os referidos agressores chamavam a filósofa estadunidense de “bruxa”.

Ao sabor da onda conservadora no país, o fechamento da exposição *Queermuseu*, desencadeou outras formas de censura que percorreram os anos da extrema direita no poder (2019-2022). Tais perseguições obscurantistas foram direcionadas principalmente à arte que lida com o corpo como uma tônica sistemática do período¹⁵. Uma vez restaurado

15 Entre as perseguições, ainda em 2017 destaco as mostras *Histórias da Sexualidade*, realizada no MASP; a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada no MAM/SP; a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

o respeito à liberdade de expressão, com o resultado das eleições de 2022 e a posse do novo governo em 2023 – não sem antes sofrermos ameaças de golpe, consolidadas pelo fatídico 8 de janeiro de 2023 com os ataques à Praça dos Três Poderes –, novas possibilidades se abriram para a discussão das pautas identitárias na arte. Vale mencionar como exemplo que o MASP, sob a direção de Adriano Pedrosa, propôs em 2024 um ano de exposições dedicado às *Histórias da Diversidade LGBTQIA+*¹⁶.

Contudo, as experiências lamentáveis de censura e ataque a mostras e artistas nos últimos anos demonstraram a fragilidade e até mesmo o reducionismo institucional que induz à invisibilidade do desejo e dos diferentes embates do corpo na contemporaneidade, principalmente em contextos políticos de moralismo acirrado em nosso país, ainda vigentes em alguns estados e municípios administrados por partidos conservadores. Não estou falando das formas de censura branda, que não se consegue detectar tão facilmente, a alguns artistas como demonstrei quanto ao episódio da participação de Alair Gomes na Bienal de São Paulo. Diante desta perspectiva, quais seriam as potencialidades do corpo *queer* na arte? Ele seria sempre visto como uma *ameaça* ao status quo heteronormativo e, por consequência, estaria sempre *ameaçado* quando da sua institucionalização em museus, galerias ou eventos referenciais?

Os episódios mencionados nesta parte do texto, assim como os seus imbróglis, confirmam que vivenciamos uma sociedade oscilante sobre o fato de se manifestar sobre corpos e corporalidades que não deveriam importar. Mas, olhando sob uma perspectiva histórica, não terá sido sempre o papel da arte a promoção do estranhamento sobre nossas convicções, inclusive as do corpo, funcionando como produtora de contradiscursos e, nesta lógica, como uma forma *queer* de comentar o mundo e questionar sobre o que supostamente acreditamos ser a “normalidade”?

peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, na qual Jesus Cristo é interpretado por uma mulher trans, proibida de ser apresentada em algumas cidades do país; e, em 2021, o trabalho *Diva*, da pernambucana Juliana Notari, intervenção de 33 metros de altura em formato de vulva sangrando, realizada no alto de um monte em Água Preta, no Recife, que sofreu muitas agressões via internet.

16 Entre elas *Grand Fury: Arte não é o Bastante*; *Francis Bacon: a Beleza da Carne*; *Mário de Andrade Duas Vidas* e *O Gênero do Retrato*, de Catherine Opie, finalizando com a exposição *Histórias LGBTQIA+*, que reúne mais de 150 obras de arte e centenas de documentos nacionais e internacionais, sobre a multiplicidade da produção e das narrativas LGBTQIAPN+, especialmente após a crise do HIV/AIDS.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Por outro lado, cabe mencionar, ainda, que trabalhos artísticos que se propõem a documentar não se reduzem apenas a mostrar uma realidade didaticamente, conforme argumenta o autor do texto sobre a Bienal de São Paulo anteriormente referido. Sabemos que o documental na arte contemporânea, principalmente nas formas artísticas ligadas à imagem técnica, como a fotografia, mas também o vídeo e o cinema, é uma tendência importante dos últimos anos, assinalada por diferentes estudiosos (POIVERT, 2003; ROUILLÉ, 2005; GREEN, 2007; LUGON, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2020, entre outros).

Dissidências *queer* e resistência

Pensar metodologicamente o *queer* e sua presença na arte é uma tentativa de entender de que modo o campo artístico relaciona-se ou não com a historicidade e com as culturas subterrâneas ou marginais através de outras perguntas inevitáveis: afinal, como a história e a crítica de arte pensam o mundo que as cerca? E quais mundos cabem nelas? É um fato que, apesar das raras exceções que reivindicam novos ares para pensar as questões do corpo, conforme apontei acima sobre os últimos anos, o campo institucional da arte é pulverizado pelos discursos oficiais e pela crença moderna na autonomia da arte, colaborando para a assepsia do corpo *queer* e sua potência ameaçadora da ordem e, por causa disto responsável pela sua forclusão como meio sistemático de eliminação do seu direito à memória. Sabemos que “a transgressão, o embaralhamento e a confusão dos sinais considerados “próprios” aos territórios do corpo produzem as marcas indesejáveis da diferença ou do desvio” (LOURO, op. cit., p. 87). Contudo, as dissidências do corpo parecem ser toleradas se protegidas sob a capa da metáfora e do não explícito. Mas não é o que ocorreu nas exposições *Queermuseu, Histórias da Sexualidade* e na performance *La Bête*, de Wagner Schwartz. Do mesmo modo, não é o que ocorre na *Symphony of Erotic Icons*, de Alair Gomes e, também, nos trabalhos de Campuzano, Zevallos e Virgínia Rodrigues. Tais propostas artísticas, ao ousarem ultrapassar as barreiras da visibilidade convencional sobre os corpos e desejos à margem da norma, denunciam a sua histórica inexistência visual e epistêmica.

Assim, as instituições são grandes promotoras da presença parcial da memória histórica da cultura LGBTQIAPN+, este território estranho e inquietante. Isto quando não são responsáveis pelo seu apagamento completo. Para Catherine Lord, “a cultura *queer* é necessariamente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

uma colagem de fragmentos, animada por histórias, minada de leituras próximas e baseada na inteligência e intensidade do olhar” (2013, p. 39). As destruições do arquivo do Instituto para a Pesquisa Sexual de Magnus Hirschfeld, na Alemanha nazista são, como lembra a mesma autora, atos de violência histórica que atacam as possibilidades de memória ao promoverem o apagamento das culturas ligadas às bordas. Culturas que não importam. Ou seja, de corpos e corporalidades que não importam.

Douglas Crimp – crítico, historiador da arte, ativista dos primórdios da AIDS e autor de textos importantes que já apontavam para as perspectivas *queer* – lembrava da necessidade de acompanhar o impacto causado por obras como as do fotógrafo anteriormente citado Robert Mapplethorpe. Para ele, isto se daria com a adoção de uma postura crítica que conseguisse ir além da simples rotulação do desejo ou da guetização do legado deste artista em nichos confortáveis de enquadramento. Crimp também sugere outras metodologias para o estudo da própria fotografia, uma vez que, para ele, a imagem fotográfica levanta ambiguidades, pois [ela] “sempre ultrapassará as instituições de arte e sempre participará de práticas [consideradas] não artísticas, pois será sempre uma ameaça à insularidade do discurso da arte” (CRIMP, 2005, p. 122).

No que se refere à arte moderna e contemporânea, Annateresa Fabris, pioneira nos estudos da fotografia nas artes visuais, propõe ser:

...impresindible repensar la historia del arte moderno a partir de la llegada de la fotografía, cuyo impacto parece ter sido mucho mayor que lo que la historiografía ha admitido hasta el momento, si se tiene en cuenta el sinnúmero de interpretaciones que ha despertado esta problemática sobretudo a partir de la década de 1960 (FABRIS, 2017, p. 32).

Importante, na linha do mesmo direcionamento apontado pela estudiosa brasileira, repensarmos também, nesta empreitada de construção de novas possibilidades metodológicas para o conhecimento em arte e fotografia, considerar o legado de Butler quando insiste que os corpos devem importar, assinalando para a necessária disseminação de outros fluxos discursivos de afrontamento à ordem hegemônica. Isto parece se disseminar nos últimos anos, por exemplo quando ouvimos quase cotidianamente frases contundentes como *Black Lives Matter*, advindas de manifestações da sociedade civil contra o brutal assassinato do cidadão negro George Floyd em Minneapolis, impedido de respirar,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

durante uma abordagem policial violenta¹⁷. Frase que continua sendo pronunciada em manifestações de repúdio aos igualmente brutais assassinatos de pessoas negras no Brasil, como a do cidadão porto-alegrense João Alberto Silveira Freitas por seguranças de uma rede de supermercados, ironicamente na véspera do dia 20 de novembro de 2020, Dia da Consciência Negra no país¹⁸.

Talvez precisemos criar um termo *queer* que seja genuinamente brasileiro, impactante e de fácil leitura em sua proposta de resistência e que, também, abarque todas as nuances sociais do nosso país, como propõe a já citada Larissa Pelúcio (2020) e sua interessante *teoria cu* de inserção metafórica do corpo abjeto como expressão brasileira e latino-americana do *queer*, relacionada às experiências históricas dos habitantes do sul do planeta. Mas acredito, também, na importância de evidenciar a nossa consciência sobre as viagens teóricas e o perigo de sua incorporação acrítica, como sugere Pedro Paulo Gomes Pereira (2015). Assim, o nosso dever histórico parece ser o de construir outros discursos e saberes para a arte e história da arte, instrumentalizados pela nossa especificidade histórico-cultural. Saberes alicerçados pelas sabedorias alijadas da história oficial que, mesmo sendo resistentes, possam ser também pensados como nômades, incompletos e em devir. Aprendizado epistêmico que herdamos do pós-estruturalismo e da própria teoria *queer*.

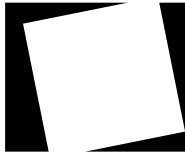
Tal condição também parece ser aplicável aos supostos regimes de verdade que alimentam a imagem fotográfica, como dispositivo que ocupa lugares oscilantes *entre* o documento e a arte, tantas vezes usado como argumento de subvalorização da sua importância poética, conforme preconizam intelectuais apegados a uma história da arte formalista e sem vinculação com a vida e as próprias questões emergentes do mundo contemporâneo. Se os campos discursivos são historicamente depositários de saberes que se encontram ao largo da neutralidade, é preciso dar lugar à potência contradiscursiva, não somente no campo da arte, mas em todas as instâncias da sociedade.

Preciado vem ao encontro de Butler ao lembrar, na esteira de Foucault, que o modo mais eficaz de resistência à produção disciplinar

17 Fato ocorrido em 25 de maio de 2020.

18 Fato ocorrido em 19 de maio de 2020, na loja do Carrefour, na zona norte de Porto Alegre.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

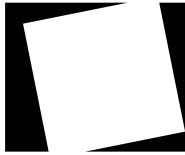
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

da sexualidade – e eu acrescentaria à própria resistência à produção dos corpos dissidentes – dentro das nossas sociedades liberais não seria a luta contra a sua proibição, conforme o pleito dos movimentos de liberação sexual dos anos 1960 e 1970, mas sim a contraproductividade (PRECIADO, 2011, p. 13-14). Nesta seara pode-se pensar a contravenção dos corpos nos seus usos e sistemas de apresentação e representação social, aspectos intrínsecos às existências *queer*, como a efetiva arma de resistência às dimensões discursivas oficiais e seu poder anacrônico.

Como George Floyd, precisamos reivindicar nosso lugar para respirar e nosso direito de ir e vir sem as ameaças de violência que têm como alvo todos os corpos dissidentes, não somente pela sua orientação sexual e de gênero, mas também pelo lugar étnico e social que ocupam. No que concerne ao *queer*, respirar seria apostar em novos saberes que ultrapassem as formas duais tanto do determinismo biológico, que encarcera e reduz as potencialidades diferenciais dos corpos, quanto do colonialismo herdado, que segue influenciando nossa história de habitantes do sul do planeta, submetidos a projetos compulsórios de dominação, conforme as reflexões dos estudos decoloniais e seu viés identitário e testemunhal dos últimos anos. Partindo deste pressuposto, seria importante reconhecer que somos todos *queer*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo", in: **Outra travessia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC**. Florianópolis, n 5, 2005.

AGUILAR, Nelson. "Bienal pode ficar mais perto do documental do que do artístico". In: Folha de S. Paulo, 16 de junho de 2014, p. E1.

AYÇAGUER, Miguel Rodríguez. **Entre machos: fotografía y amistades viriles en los siglos XIX y XX**. Buenos Aires: Olmo Ediciones, 2012.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", in: **WALTER BENJAMIN - Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BHABHA, "Arte e iminência", in. **Catálogo trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

_____. **O local da cultura**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BREA, José Luis (Ed.). **Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Ediciones, 2005.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursos del "sexo"**. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

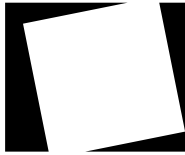
CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEITCHER, David. **Dear friends: american photographs of men together, 1840-1918**. Nova York: La Martinière, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Devolver uma imagem". In: ALLOA, Emmanuel (Editor). **Pensar la imagen**. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.

DUARTE, Luísa. **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FABRIS, Annateresa. "¿Otra historia del arte?" in; SANTOS, Alexandre (compilación). Annateresa Fabris, **Fotografía y artes visuales**. México: Ediciones Ve S.A., 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. "La vida de los hombres infames", in: SIGG, Paulo (Ed.). **Micro-historias y macro-mundos, Volumen 2**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010a.

_____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 20ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010b.

FREUD, Sigmund. "O inquietante", in: **SIGMUND FREUD (1856-1939). Histórias de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIZOT, Michel (Ed.) **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Larousse/VUEF, 1994.

_____. "Fotografia: um destino cultural". In: Santos, Alexandre e Carvalho, Ana Maria Albani (Orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

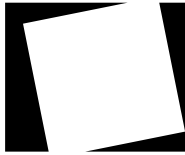
GREEN, David (Ed.). **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GUASCH, Anna María. **El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LORD, Catherine. "Inside the body politic: 1980 – present", in: LORD, Catherine & MEYER, Richard (Orgs.). **Art and queer culture**. London/ New York: Phaidon, 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

LUGON, Olivier. **Le style documentaire: D´August Sander à Walker Evans, 1920-1945**. Paris: Éditions Macula, 2017.

MEYER, Richard. **Out law representation: censorship and homosexuality in twentieth-century american art**. Boston: Beacon Press, 2002.

MITCHELL, W. J. T. "No existen medios visuales", in: BREA, José Luis (Ed.). **Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Ediciones, 2005.

NOVO MICHAELIS: Dicionário Ilustrado - Volume I. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, São Paulo: Mireveja, 2022.

PELÚCIO, Larissa. "Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?", in: **Revista Periódicus**, 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index, acesso em outubro de 2020.

_____. "Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas?" in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. "Queer decolonial: quando as teorias viajam", in: **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCAR**, v. 5, n. 2, Julho-Dezembro, 2015. Disponível em <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/>, acesso em outubro de 2020.

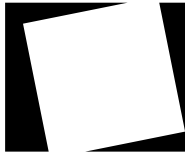
POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2003.

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contrasexual**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala - Relatório para uma academia de psicanalistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão. "Sobre a metáfora paterna e a forclusão do nome-do-pai: uma introdução", in: **Mental**, v.2, n.3, Barbacena, nov.2004.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Revista Cult – Dossiê Teoria Queer. São Paulo: Editora Bragantini, N. 193, Ano 17, agosto de 2014.

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain.** Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANTOSb, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SCHENKEL, Camila Monteiro. **Manter os olhos abertos diante do abismo: a produção compartilhada de imagens fotográficas em coletivos de arte contemporânea.** Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, 2016 (tese de doutorado).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2022.

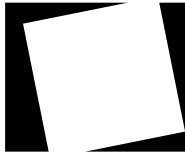
SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Tagg, John. **El peso de la representación: ensaios sobre fotografías y historias.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TAMAGNE, Florence. **Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité.** Paris: EdLM, 2001.

TIBURI, Marcia. “La Bête: a quem interessava transformar a performance em escândalo?”, in: **Revista Cult**, 30 de outubro de 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

ALEXANDRE SANTOS

Professor de história da arte no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Como pesquisador, investiga a presença e os deslocamentos da fotografia na arte moderna e contemporânea. Além de diferentes artigos e capítulos de livro publicados sobre seus temas de pesquisa, é autor do livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* (2018). Entre 2017 e 2018 realizou pós-doutorado na Università di Bologna. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq "Deslocamentos da Fotografia na Arte".

Como citar: Santos, A. (2024). A resistência contradiscursiva queer: imagens de corpos dissidentes na arte contemporânea. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(49).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.145482>



O espelho é tela: a espacialização do corpo-imagem

The mirror is canvas: the spatialization of the body-image

Paula Trusz Arruda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

ORCID: 0000-0002-5700-1245

Resumo

Este texto parte da pergunta: seriam as redes sociais os espelhos da contemporaneidade? Para tentar respondê-la, investiga, através da arte, sobre a condição da tela de cristal dos smartphones enquanto espaço de autorrepresentação na contemporaneidade, em detrimento do que teria sido o espelho para o mundo moderno. Para tal objetivo, parte do estudo sobre as mulheres e a mirada de si, e, por fim, analisa a produção da artista Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954) e suas relações com a rede social Instagram.

Palavras-chaves

Espelho. Corpo-imagem. Instagram. Cindy Sherman.

Abstract

This text starts from the question: are social networks the mirrors of contemporaneity? To try to answer it, it investigates, through art, the condition of the crystal screen of smartphones as a space of self-representation in contemporary times, to the detriment of what would have been the mirror for the modern world. For this purpose, it starts from the study of women and the gaze of the self, and, finally, analyzes the production of the artist Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954) and her relations with the social network Instagram.

Keywords

Mirror. Body-image. Instagram. Cindy Sherman.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As coisas que perdemos no fogo

Tudo era diferente desde que as fogueiras haviam começado. Poucas semanas antes, as primeiras sobreviventes tinham começado a se mostrar. A pegar ônibus. A comprar no supermercado. A pegar taxis e metrô, a abrir contas no banco e tomar um café nas calçadas dos bares, com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde, com os dedos, às vezes sem falanges, segurando a xícara. Será que lhe dariam trabalho? Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstras?

(ENRÍQUEZ, 2017)

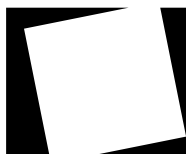
Um mundo de homens e monstras, é essa a sociedade almejada por um grupo de mulheres que se autoimolam, com o intuito de tornar seus corpos disformes. Esta é uma breve descrição do conto *As coisas que perdemos no fogo* (2017), presente em livro homônimo de autoria da escritora e jornalista argentina Mariana Enríquez. Na história, a relação com o fogo inicia através de uma reação das mulheres a dois casos de feminicídio, nos quais os maridos incendiaram suas esposas enquanto estas dormiam, ambos os casos motivados por ciúmes. A autoimolação, dessa forma, partia de um desejo de ampliação vingativa a partir da iniciativa dos homens em mutilar as mulheres através de queimaduras, afirmando essa transformação dos corpos em algo da ordem da deformação auto imposta, e não da morte. A monstruosidade que Enríquez traz é diretamente ligada à aparência desses corpos. Quer dizer, dentre as opções de reação à violência masculina, as mulheres voltam-se aos seus próprios corpos, no sentido de destruir o mundo criado por eles, emancipando-se de seus olhares cobiçosos e violentos. Em *As coisas que perdemos no fogo*, os corpos femininos devem se deformar para se libertar.

***Nós aproximamos você das pessoas e coisas que ama*¹**

Este título foi retirado do blog do *Instagram*, na seção *sobre nós*, e traz aquela que alega ser a função primeira das redes sociais: a de colocar usuários em contato com seu círculo afetivo e seus interesses pessoais. No entanto, cabe um olhar desconfiado a esta generosidade. Giselle

1 <<https://about.instagram.com/pt-br/about-us>>. Frase retirada da seção "sobre nós", do site do *Instagram*, em 25 de setembro de 2021. Visto em setembro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Beiguelman, artista e professora livre-docente da FAU-USP, em seu livro *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2021), traz que as palavras de ordem da contracultura, no contexto das redes sociais, foram esvaziadas de sentido ao serem apropriadas pela publicidade, passando então a serem associadas ao poder corporativo e do Estado (BEIGUELMAN, 2021, p.282 e 283), e que

Repetem-se, como mantras, cada uma com seus acordes próprios, as ideias de uma comunidade para todos, o espaço aberto, a cultura grátis, o compromisso com o compartilhamento e a conexão entre as pessoas. Mas que tipo de esfera pública podemos de fato discutir a partir de espaços de confinamento subjetivo e sensorial tão evidentes? E se essas apropriações têm [...] sua fundação assentada na dominação das imagens que produzimos e nas que são produzidas algoritmicamente sem que saibamos ou vejamos, a discussão passa necessariamente por outra ética das imagens e das redes. (BEIGUELMAN, 2021, p.283)

Quer dizer, o uso das redes sociais na contemporaneidade se tornou muito mais complexo do que um atalho afetivo aos interesses pessoais, mas mediando relações interpessoais e institucionais, agindo diretamente na produção das subjetividades e dos corpos, e, conseqüentemente, nos modos de ser e estar na contemporaneidade. O que, como destaca a autora, tem relação direta com uma ética das imagens e das redes. Sendo assim, urge investigar a rede social *Instagram* com mais profundidade, a fim de estudar alguns modos que a arte encontra para se fazer potência através desta plataforma.

O *Instagram* é um dos aplicativos mais baixados no mundo desde seu lançamento, em 06 de outubro de 2010. Nesta data, seu uso ainda era restrito ao sistema operacional iOS, utilizado em *iPhones*, *iPads* e *iPods Smart*, todos aparelhos da Apple, tendo sido lançado para Android apenas em abril de 2012, uma semana antes da compra do *Instagram* pelo *Facebook*, por 1 bilhão de dólares, em 09 de abril de 2012². Em número gerais, em 2013 o *Instagram* possuía 150 milhões de usuários, enquanto que em julho de 2021 chegou à marca de 1 bilhão e 74 milhões³. Os três países com maior número de usuários são: a Índia, com 180 milhões; os

2 *Facebook Buys Instagram for \$1 Billion*. Matéria de Evelyn M. Rusli. Abril, 2012. Disponível em: <<https://dealbook.nytimes.com/2012/04/09/facebook-buys-instagram-for-1-billion/>>. Visto em setembro de 2021.

3 *Instagram by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts*. Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>>. Visto em agosto de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Estados Unidos, com 170 milhões; e o Brasil, com 110 milhões, de acordo com pesquisa de julho de 2021⁴. Além disso, como mostrado em estudo realizado pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), 82% da população brasileira tem acesso domiciliar à internet⁵, e 81% utilizou alguma rede social em 2021⁶.

Um dos teóricos referenciais para o estudo das culturas digitais, o russo Lev Manovich, professor na The Graduate Center, City University of New York (CUNY), no livro *Instagram and contemporary image* (2017) reúne textos publicados entre 2015 e 2016, no qual dedica-se a analisar o trânsito de imagens no *Instagram* durante o período de 2012 a 2015, em 16 cidades do mundo. De acordo com ele:

Diferentes elementos da fotocultura que ao longo dos séculos XIX e XX foram separados, agora foram combinados em uma plataforma simples. [...]. Câmera, papel fotográfico, uma câmara escura, espaços de exposição como galerias e locais de publicação como revistas existem juntos em um dispositivo portátil. Este meio de plataforma única é um desenvolvimento notável na história da mídia moderna. Ele permite que você capture, edite e publique fotos, veja fotos de seus amigos, descubra outras fotos por meio de pesquisa, interaja com elas (como, comente, repita, poste em outras redes), entre em conversas com autores de fotos e outros que saíram comentários, criar coleções de fotos, alterar sua ordem, etc., tudo a partir de um único dispositivo.⁷ (MANOVICH, 2017, p.11)

4 *Leading countries based on Instagram audience size as of July 2021*. Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>>. Visto em agosto 2021.

5 *TIC Domicílios 2021: Domicílios com acesso à internet*. Disponível em: <<https://www.cetic.br/pt/tics/domicilios/2021/domicilios/A4/>>. Visto em agosto de 2022.

6 *TIC Domicílios 2021: Usuários de internet, por atividades realizadas na internet - comunicação*. Disponível em: <<https://www.cetic.br/pt/tics/domicilios/2021/individuos/C5/>>. Visto em agosto de 2022.

7 *Different elements of photo culture that throughout 19th and 20th century were separate, now have been combined in a simple platform. [...] Camera, photo paper, a darkroom, exhibition spaces such as galleries, and publication venues such as magazines exist together in one hand-held device. This single platform medium is remarkable development in the history of modern media. It allows you to capture, edit, and publish photos, view photos of your friends, discover other photos through search, interact with them (like, comment, repost, post to other networks), enter into conversations with photo authors and others who left comments, create photo collections, change their order, etc. all from a single device*. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Manovich coloca, assim, parte da importância e do sucesso do *Instagram* no seu poder de condensar vários momentos de produção e distribuição da imagem fotográfica tal qual produzida a partir da matéria fílmica, desde a captura da luz, os processos laboratoriais, circulação, exibição e etc. Soma-se a isso o fato de que enquanto há um saber técnico para a produção de imagens fotográficas em laboratório, utilizando câmeras que demandam um fazer mais especializado, os recursos disponibilizados pelo *Instagram* vão justamente na contramão disso, na tentativa de reduzir ao máximo restrições causadas por possíveis desconhecimentos técnicos. São disponibilizadas pré-configurações de controles de luminosidades, ISO, polarizadores e demais operações típicas dos processos fotográficos, para que usuáries apenas selecionem aquela que achar mais adequada à situação e ao seu gosto pessoal. Ou seja, a usabilidade do *Instagram* busca facilitar ao máximo a experiência de usuárie, mobilizando esforços para que o design da plataforma e seus recursos proporcionem um uso intuitivo e fluido, mas com resultados estéticos semelhantes àqueles obtidos, até então, apenas por profissionais.

As espacialidades do corpo-imagem [superfície]

Enquanto bebe, arrebatado pela imagem da beleza que avista, ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que apenas é água. Extasia-se ante si mesmo e fica imóvel, de rosto imóvel também, fica hirto como uma estátua de mármore de Paros.

(OVÍDIO, 2017, p.191)

Dando prosseguimento à discussão, cabe aprofundá-la no sentido de uma investigação mais específica sobre possíveis relações entre a espacialidade imaterial do *Instagram* e sua propriedade de compartilhamento de imagens. Para isso, partirei da noção de *espelho*, por seu caráter multiplicador do real, bem como por seus simbolismos. Sobre estes últimos, cabe destacar alguns, no sentido de tentar apontar complexidades a que está atrelado. O dicionário de símbolos *The woman's dictionary of symbols and sacred objects* (WALKER, 1988, p.145 e 146) destaca a relação, para algumas culturas, entre as superfícies reflexivas e a captura das almas, como um tipo de portal para outros mundos; também seu caráter de vidência e de revelação da verdade, através da catoptromancia; e, ainda, a participação dos espelhos em mitos da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

antiguidade grega, como a tomada da alma de Dionísio pelos Titãs⁸, e o apaixonamento de si de Narciso, que deixou-se morrer impelido pela paixão de sua própria imagem refletida na superfície das águas de uma fonte (OVÍDIO, 2017, p.187-197). Já no *A dictionary of symbols* (CIRLOT, 2001, p.211 e 212), o espelho aparece também enquanto símbolo da imaginação e da consciência, “por sua capacidade de refletir a realidade formal do mundo visível”; do pensamento, por seu caráter autocontemplativo e de reflexo do universo; e ainda destaca que o espelho teria relação com a lua, por relacionar-se ao que é passivo e reflexivo, como a luz da lua em relação ao sol.

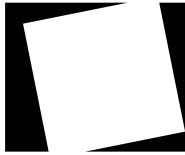
O filósofo francês Michel Foucault, através de radioconferências, empreendeu alguns estudos sobre as qualidades dos espelhos e suas relações com os corpos e os espaços, o que resultou em dois textos: *As heterotopias* (1966) e *De espaços outros* (1967). Neles, o filósofo realiza uma espécie de genealogia do espaço no pensamento ocidental a partir do conceito de *heterotopia*. Segundo ele, a Idade Média teria sido um momento histórico em que havia

um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, ao contrário, abertos e sem defesa; lugares urbanos e lugares rurais (isso para a vida real dos homens). (FOUCAULT, 2013a, p.113)

A essa hierarquização de lugares, Foucault chamou de “espaços de localização”. Ainda de acordo com o filósofo, os estudos de Galileu modificaram essa visão de mundo, colocando em evidência uma espacialidade que se expandia ao sistema solar, bem como a uma alteração nos modos de compreender o universo a partir da transição no entendimento de um sistema geocêntrico por um heliocêntrico, o que acabou por constituir “um espaço infinito, e infinitamente aberto; de tal modo que o lugar da Idade Média aí se encontrava, de certa maneira, dissolvido” (FOUCAULT, 2013a, p.113). A esse outro modo de perceber os espaços Foucault chamou de “extensão”.

8 Esta versão do mito vem da tradição órfica e identifica Dionísio com Zagreu, filho de Zeus e Perséfone, que teria sido atacado ainda bebê por Titãs, a mando de Hera. Mais detalhes podem ser consultados em: TARZIA, Milena. **O orfismo e a representação mítica de Dionísio-Zagreu na Grécia clássica: uma análise historiográfica**. Tese de doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, 270f., 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Finalmente, a esses dois momentos, Foucault adicionou um terceiro, a “alocação”, ampliando a ideia de “extensão”, e que diria respeito a seu tempo contemporâneo, e que ele definiu como sendo “relações de vizinhança entre pontos ou elementos [...]” (FOUCAULT, 2013a, p.114), e que

[...] o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim. Estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações. (FOUCAULT, 2013a, p.114)

O espaço relacional de Foucault já não é o mesmo da atualidade, considerando que as tecnologias recentes possibilitam a criação de espaços de existência que vão além da materialidade, acumulando tempos e vivências. Nesse sentido, as redes sociais possuem papel definidor no que seria esse alargamento da noção de espaço para além da alocação foucaultiana, pois elas são, muitas vezes, o campo fértil onde se criam e habitam corpos-imagem de indivíduos duplicados, como que espelhados da realidade matérica.

Por isso, para pensar sobre o espelhamento, pode-se seguir a pista do conceito de *heterotopia*, conforme pensado por Foucault. Primeiramente, o filósofo distingue as heterotopias das utopias, já que, de acordo com ele, “é preciso reservar esse nome [as utopias] para o que verdadeiramente não tem lugar algum” (FOUCAULT, 2013b, p.21). As heterotopias, em contrapartida, seriam lugares reais e efetivos, como

espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2013a, p.115 e 116)

Além disso, assumiriam formas consideravelmente variadas, e poderiam assumir um caráter temporal, como os museus e as bibliotecas, em que o tempo se acumularia ao infinito:

A ideia de tudo acumular, a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura. (FOUCAULT, 2013b, p.25)

Nos trechos destacados há algo como a ideia de acúmulo - de alocações, lugares, de tempo -, o qual é uma característica da virtualidade, em especial para os trânsitos que se dão através dos espaços das redes sociais e de todas as demandas das virtualidades. O espaço virtual, local onde se dão as relações virtualizantes, é onde os corpos-imagens se constroem e se (auto)representam, e, com isso, "[...] a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis" (FOUCAULT, 2013b, p.24). Mas, mais que afirmar que o espaço virtual é ele, em si, heterotópico, essa noção poderia ser expandida para a justaposição de espaços, esse conjugado entre a realidade matérica e o mundo virtualizado, e assim os espaços vividos contemporaneamente seriam heterotópicos por si sós.

O espelho, então, é trazido aqui não no sentido estrito de reflexo duplo idêntico à realidade vivida, mas sim enquanto uma das mais antigas maneiras de representação e reprodução do mundo. Foucault, ainda durante sua discussão sobre os espaços, diz que o espelho seria uma experiência mista e conjugada entre a utopia e a heterotopia. O espelho teria um caráter de utopia por ser um lugar sem lugar:

No espelho eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2013a, p.116)

Ou seja, a utopia do ver-se. No entanto, junto de seu caráter de utopia, Foucault ainda argumenta que o espelho seria também uma heterotopia no sentido que "o espelho realmente existe e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali" (FOUCAULT, 2013a, p.116):

O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali. (FOUCAULT, 2013a, p.116)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Segundo Foucault, dessa forma, a experiência de colocar-se frente a um espelho desvela tanto o absolutamente real quanto irreal, revelando o desejo narcísico de ver-se. E é nessa direção que surge a possibilidade de relacionar a experiência de enfrentamento com o espelho com as vivências contemporâneas nos espaços virtualizantes, em especial as redes sociais.

O papel do espelho na construção do sujeito enquanto um ser inteiro e social é desenvolvido com bastante atenção no texto *O estádio do espelho* (1949), do psicanalista francês Jacques Lacan. Segundo ele, o estádio do espelho pode ser compreendido

como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo imago. (LACAN, 1998, p.98)

O termo *imago* é entendido, neste contexto, como sendo uma representação prototípica que residiria no complexo, e que “diz respeito a uma função informativa e formadora” (AGUIAR, KASZUBOWSKI, 2015, p.91). Espécie de “imagem ideal” (LAMBOTTE, 1996, p.159) que rege de uma forma inconsciente as escolhas de objetos. Então, o estádio do espelho seria essa assunção de si enquanto imagem, mas uma imagem próxima do que seria um modelo de si ideal: “imago do corpo próprio” (LAMBOTTE, 1996, p.159). Esse processo está atrelado a um momento específico do desenvolvimento biológico humano, visto sua relação direta com as funções motoras da criança:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o *Eu* se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LAMBOTTE, 1996, p.159)

E continua

Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do *Eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado - ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de *Eu*, sua discordância de sua própria realidade. (LAMBOTTE, 1996, p.159)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Com isso, tem-se que há essa formação do *Eu* individual antes do social, os quais, juntos e assintoticamente, formam o devir sujeito. Ou seja, essas duas instâncias do *Eu* não chegam a ser coincidentes, mas é nessa distância infinita que se faz o devir sujeito: “Ver-se numa identificação com o olhar do outro dirigido para si resumiria o móbil do estádio do espelho, cujos efeitos de boa ou má imagem determinarão a problemática narcísica” (LAMBOTTE, 1996, p.159).

Essa noção de construção da imagem de si através da espectralidade⁹ está também presente no texto *O corpo utópico* (1966), de Foucault, em que o filósofo irá justamente desenvolver sobre algumas noções sobre o corpo em sua relação com a utopia e os espelhos: “o corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária” (FOUCAULT, 2013b, p.11). Disso, tem-se que as superfícies refletoras, tais como o espelho, possuem essa qualidade de manifestar a inteireza do ser, encadeando-o a um estar no mundo, e retirando-o de uma visão segmentada de si:

Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. (FOUCAULT, 2013b, p.10)

Disso, tira-se que há um desejo por completude, a qual só se realiza através da espectralidade, e Foucault tira disso, então que “[...] pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal” (FOUCAULT, 2013b, p.8).

FIG 02:

Regina José Galindo,
¿Quien Puede Borrar Las Huellas? / Quem pode apagar as marcas?, 2003

Caminhada da Corte da Constitucionalidade até o Palácio Nacional da Guatemala, deixando rastros de sangue em memória às vítimas do conflito armado na Guatemala.

As mulheres e o espelho: sobre a mirada de si

No entanto, especificidades surgem ao debate quando propomos um recorte de gênero, e em função disso cabe investigar com mais atenção sobre estas, mesmo que apenas lançando possíveis reflexões

9 Mais sobre a espectralidade pode ser consultado em MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017; ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A comunidade dos espectros I, II, III, IV**. Cultura e barbárie; São Paulo: n-1 edições.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

futuras. Na mitologia greco-romana, por exemplo, Vênus (Afrodite)¹⁰, é a deusa da beleza, do amor e da sexualidade. Na versão de Hesíodo, na *Teogonia* (HESÍODO, 2007, p.59 e 60), Vênus é nascida da espuma do mar a partir do sêmen saído do pênis decepado de seu pai, Urano (Céu); já na *Ilíada* (HOMERO, 2015), de Homero, a deusa é filha de Júpiter (Zeus) e Dione, a deusa das ninfas. Embora casada com Hefesto, Vênus teve inúmeros amores, como Adônis e Marte (Ares), e com este último teve quatro filhos, sendo um deles, Amor, também chamado de Cupido (Eros), que a acompanha em diversas das representações da deusa. Ao longo do tempo, a representação de Vênus se estabeleceu como um padrão de beleza para as mulheres ocidentais, e, durante o período do Renascimento, especificamente, foi aproximada de representações simbolistas neoplatônicas (ECO, 2004, p.188)¹¹. Seus símbolos são: a pomba, a maçã, a concha e o espelho¹².

Destes, o espelho é elemento recorrente, sendo justamente um dos símbolos associados às mulheres: o *espelho de Vênus*. Fazendo um recorte, no sentido de perceber algumas formas de composição com este elemento, tem-se a recorrência de algumas situações, como quando Vênus segura um espelho e olha-se (figuras 1 e 2), ou quando ela realiza sua toalete e se observa através de um espelho segurado por seu filho Amor (figuras 3 e 4), o qual, nessas ocasiões, é representado como uma criança alada. Além disso, o mais comum às representações de Vênus junto a um espelho, é que seu olhar esteja direcionado a si mesma, salvo raras exceções, incluindo a pintura de Peter Paul Rubens, *Het toilet van Venus* [A toalete de Vênus] (figura 3), e, de Paulo Veronese, *Venere allo specchio* [Vênus ao espelho] (figura 4), obras em que a deusa observa quem a observa através de um jogo de olhares promovido pelo espelho, quando observamos seu rosto refletido na superfície espectral.

A mulher que se observa é um dos temas do livro *Modos de ver* (2010), do crítico de arte inglês John Berger. O livro é referencial aos estudos sobre o olhar, bem como sobre modos de representações e seus

10 Optou-se por trazer primeiramente o nome romano e, entre parênteses, o nome grego. Essa escolha justifica-se porque o nome da deusa nas obras selecionadas é sua variante romana, Vênus.

11 Umberto Eco destaca as *Vênus Gêmeas*, do Banquete, de Platão; as *Vênus Celeste e Vulgar* (*amor sacro e amor profano*), de Ticiano; e a *Vênus Genitrix*, a mãe Vênus. (ECO, 2004, p.188).

12 <<https://www.theoi.com/Olympios/Aphrodite.html>>. Visto em novembro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

imbricamentos. Mas, junto a isso, Berger investiga também sobre como as representações das mulheres são pautadas pelo olhar do homem, o *male gaze*, ou, o *olhar masculino*, e que, neste processo, as mulheres não apenas devem se fazer ser vistas, mas devem se ver constantemente:

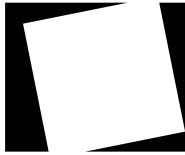
Nascer mulher é nascer para ser mantida pelos homens em um espaço limitado previamente designado. A presença social da mulher se desenvolveu como resultado de sua engenhosidade para viver sob essa tutela e dentro de um espaço tão limitado. Mas isso foi possível ao custo de dividir o ser da mulher em dois. Uma mulher deve continuamente contemplar a si mesma. Deve ser constantemente acompanhada pela imagem que tem de si mesmo. [...] E assim ela passa a considerar que *examinante* e *examinada* nela são dois elementos constituintes, mas sempre diferentes, de sua identidade como mulher. (BERGER, 2010, p.54)¹³

Além de Berger, outra importante referência para os estudos sobre o *olhar masculino* parte de Laura Mulvey, crítica de cinema e professora de estudos de mídia na Birbeck College, no texto *Prazer visual e cinema narrativo* (1983). De acordo com a autora:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1983, p. 444)

13 *Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio. Pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada caso constantemente por la imagen que tiene de sí misma. [...] Y así llega a considerar que la examinante y la examinada que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer. A tradução é minha.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 01:

(esq.) Tiziano Vecellio.
Venere allo specchio
 [Vênus ao espelho].
 c.1555. Óleo sobre
 tela. 1055x1245 cm.
 National Gallery of Art,
 Washington, DC. Andrew
 W. Mellon Collection.



FIG 02:

Peter Paul Rubens after
 Tiziano Vecellio. *Venus
 und Cupid* [Vênus e
 Amor]. c. 1606 - 1611. Óleo
 sobre tela. 137x111 cm.
 Museo Nacional Thyssen-
 Bornemisza, Madrid.



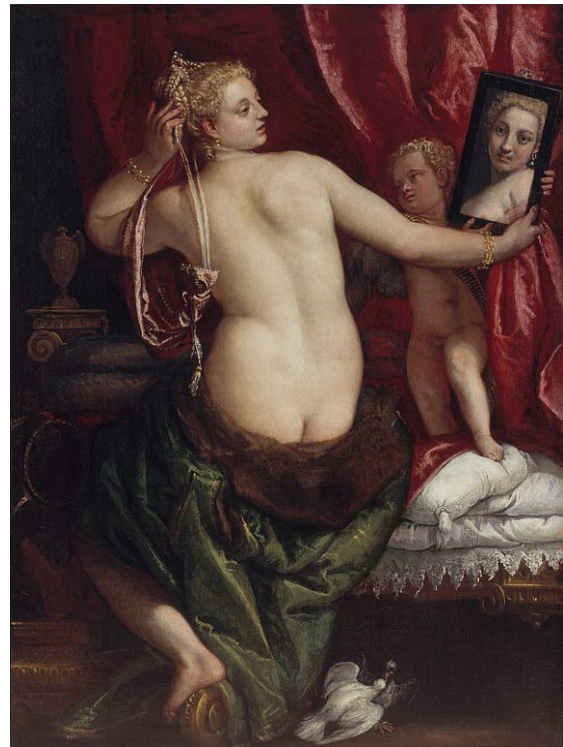
FIG 03:

(esq.) Peter Paul Rubens.
Het toilet van Venus [A
 toalete de Vênus]. 1614-
 15. Óleo sobre madeira.
 124x98cm. Liechtenstein
 Museum, Viena.



FIG 04:

Paolo Veronese. *Venere
 allo specchio* [Vênus ao
 espelho]. c.1582. Óleo
 sobre tela. 165x124,5cm.
 Joslyn Art Museum,
 Omaha.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A partir disso, o espelho traz às mulheres, também, o simbolismo do autocontrole. Quer dizer, é como se houvesse uma tradição representativa a qual colocaria o espelho como um objeto de manutenção do controle dos corpos das mulheres através do olhar. Seguindo o pensamento de Berger e Mulvey, dessa forma, enquanto o olhar do homem seria o olhar ativo, de poder e controle do outro, à mulher caberia o olhar sob si mesma, condicionado a partir do olhar e controle masculino e suas regulações - as quais abrangeriam tanto as minúcias comportamentais das esferas pública e privada, bem como no sentido de manter-se aprazível e bela conforme modelos e padrões vigentes.

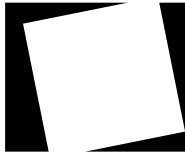
Além da aproximação da Vênus com o espelho, destaca-se outras situações referentes à tradição imagética ocidental: a personagem bíblica a *Grande Meretriz* e a mulher com espelho como alegoria da vaidade. A *Grande Meretriz*, ou *grande Prostituta*, também conhecida como a *prostituta Babilônia*, é uma personagem que aparece nos capítulos 17 e 18 do Apocalipse, no Antigo Testamento. No texto bíblico, primeiramente é dito que ela está sentada à beira de muitas águas, as quais seriam os povos, multidões, nações e línguas (BÍBLIA. A.T., Apocalipse, 17: 1 e 15, p.1521 e 1522), e versículos adiante temos uma descrição física mais completa:

Então vi uma mulher sentada sobre uma Besta de cor escarlata cheia de nomes blasfemos e com sete cabeças e dez chifres. A mulher usava vestido cor de púrpura e escarlata. Estava toda enfeitada de ouro, pedras preciosas e pérolas. E tinha na mão um cálice dourado cheio de abominações e das impurezas de sua prostituição. (BÍBLIA. A.T., Apocalipse, 17: 3 e 4, p.1521)

Na sequência do texto bíblico, temos que a grande prostituta representa a ruína dos povos e que a besta que faz sua montaria simboliza o Império Romano e suas profanações. No texto do apocalipse não há a referência ao espelho, já que o que a mulher segura em sua mão é um cálice dourado. No entanto, algumas representações desta passagem a colocam com o espelho na mão (figuras 5 e 6).

É possível relacionar o espelho com as águas, visto que ambos são superfícies refletoras, mas a adição deste objeto também evoca a noção de vaidade, fazendo uma aproximação indireta com as representações alegóricas deste pecado capital. Quando a mulher segurando um espelho é a alegoria da vaidade, percebe-se algumas mudanças de postura e elementos em relação à Vênus, por exemplo, já que esta última tende

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 05:

(esq.) Artista

desconhecido. *The**Great Harlot of Babylon*

[A grande prostituta

da Babilônia] (detalhe).

C.1255–1260. Tinta

têmpera, folhas de ouro,

bico de pena. 31.9 × 22.5

cm.

FIG 06:

Hannequin de Bruges.

Die Hure von Babylon [A

prostituta da Babilônia].

1377–82. Tapeçaria.

610x2400cm. Angers,

Château d'Angers.

FIG 07:

(esq.) Abraham Janssens l.

Lascivia. c.1618. Óleo sobre

tela. 118,2x98,4 cm. Adam

Williams Fine Art, NY.

FIG 08:

Peter de Witte [Pietro

Candido]. *Allegorie der**Eitelkeit* [Alegoria da

vaidade]. c.1600. Óleo

sobre madeira. 41x28 cm.

Coleção privada.

a não ser representada com certa mundanidade voluptuosa. Esta seria característica típica da incorporação da vaidade, que, como na figura 7, se recosta seminua enquanto lança um olhar enviesado e sedutor através do espelho àquele que a observa; ou tal qual na figura 8, que apresenta duas faces, os seios túmidos e uma cobra envolvendo a mão que segura o espelho.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Dessa forma, tem-se, a partir deste recorte, que dentro de uma tradição da história da arte ocidental e eurocêntrica, o espelho, ao dividir a cena com uma mulher, relaciona-se ao autocontrole desta através do que se espera em função das regulações incutidas pelo *olhar masculino*, como Vênus; mas também traz um caráter de volúpia e sedução - potências de destruição de povos, como trazido no relato e nas representações da Grande Prostituta, e na alegoria da vaidade.

Séculos depois, no contexto da contemporaneidade artística, a associação entre a representação da mulher junto a um espelho persiste, mas abre-se a conotações distintas. Em 1996 foi realizada a exposição *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*¹⁴, no Whitney Museum, em Nova Iorque, Estados Unidos. A exposição fez uma retrospectiva da produção artística de Nan Goldin (Washington/EUA, 1953), e também resultou em um documentário sobre a artista¹⁵. No texto *In/of her time: Nan Goldin's photography* (1996), publicado no catálogo da referida exposição, a curadora estadunidense Elisabeth Sussman afirma que um dos motivos recorrentes na produção de Goldin é o da mulher no espelho¹⁶, mas que

Nas fotografias de Goldin, a sensação de possessão masculina tradicionalmente sugerida pela imagem no espelho é invertida. Aqui, a duplicação atua como confirmação, como aprofundamento, como um diálogo às vezes lúdico entre a mulher e ela mesma. É como se o autoconhecimento ou o amor próprio fosse um platô da ampla paisagem erótica de *The Ballad [of Sexual Dependency]*, e o reflexo no espelho fosse apenas um aspecto do erotismo autocontido captado pelos amigos nas cidades europeias [...]. (SUSSMAN, 1996, p.35 e 37)¹⁷

Assim, na análise de Sussman, essa *sensação de possessão masculina* seria suplantada por uma noção de *autoconhecimento* por parte da

14 A exposição *I'll be your mirror* foi realizada em 1996 no Whitney Museum of American Art, NY.

15 *I'll Be Your Mirror*. Direção: Edmund Coulthard e Nan Goldin. 1996, 50 min.

16 Dentre elas, Elisabeth Sussman aponta as seguintes fotografias de Nan Goldin: *Self-portrait in blue bathroom, London, Suzanne with Mona Lisa, Mexico City, Suzanne in the green bathroom, Pergamon Museum, East Berlin* e *Amanda in the mirror, Berlin*. (SUSSMAN, 1996, p.35).

17 *In Goldin's photographs, the sense of male possession traditionally suggested by the mirror image is reversed. Here, the doubling acts as confirmation, as deepening, as sometimes playful dialogue between the woman and herself. It is as if self-know-ledge or self-love is one plateau of broad erotic landscape of The Ballad, and the mirror reflection is but one aspect of the self-contained eroticism caught by the friends in European cities, particularly Berlin, although New York remained her base.* A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

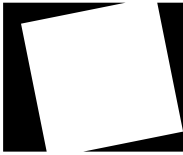
e-ISSN: 2179-8001

mulher. O espelho, então, seria um meio de diálogo interno, no sentido de escapar das lógicas de representação da mulher que estariam embasadas no *olhar masculino*. Se seguirmos a sugestão de Sussman, dessa forma, o objeto espelho passa a ampliar seus significados, ressignificado como estratégia de resistência a partir da apropriação de uso por parte da mulher: a mirada de si como autoexibição e autodeclaração enquanto sujeito. Quer dizer, ver-se no espelho remetendo ao desejo de completude de si e do corpo, conforme o pensamento de Foucault, trazido anteriormente, mas também inserindo este corpo no mundo, colocando-se como sujeito em âmbitos sociais e coletivos.

Na fotografia *Self portrait in my blue bathroom, Berlin, 1991* (figura 9), Goldin se fotografa. A única parte do corpo da artista que vemos é seu rosto, o qual está refletido em um espelho. Este, por estar em uma porta entreaberta de armário, nos revela, quase que por acaso, a artista com os olhos fixos em si mesma. A dinâmica dos reflexos joga com o posicionamento da câmera, sugerindo um olhar flagrante, mas através do título da fotografia é revelado que se trata de um retrato de si mesma, de uma artista que se encara. A expressão de Goldin, bem como as nuances da construção da cena, em nada lembram as representações de Vênus ou as alegorias da vaidade, as quais parecem estar mais colocadas como um oferecimento à vista do outro. No lugar de um olhar voyeurístico que capta seu momento de banho, Goldin revela apenas seu rosto. O banheiro enquanto espaço da intimidade e da privacidade por excelência, revela, aqui, a complexidade de uma mulher que se encara, marcando sua existência no mundo. Como quando a artista comenta sobre as fotografias que fez após sua internação em uma clínica de desintoxicação, no documentário *I'll be your mirror* (figura 10): "Estas foram as minhas primeiras fotos sóbria, que tirei a meio caminho de casa, uso-as para reaprender primeiro o meu rosto, e depois o mundo exterior"¹⁸.

18 "This was my first pictures sober, which I took a half way house, I use them to relearn first my face, and then the outside world" (19min57s - 20min06s). *I'll Be Your Mirror*. Direção: Edmund Coulthard e Nan Goldin. 1996, 50 min. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 09:

Nan Goldin. *Self portrait
in my blue bathroom*,
Berlin, 1991. Cibachrome
photograph.



FIG 10:

Frames do documentário
I'll Be Your Mirror (1996).

Na atualidade, as superfícies espectrais desdobram-se também em telas cristalinas e câmeras portáteis, revelando especificidades a partir de seus modos de produção de imagem. A pesquisadora espanhola Piedad Solans, no artigo *Lo sublime tecnológico: cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna* (2004), atualiza a discussão a respeito do espelho na contemporaneidade, questionando seu caráter de superfície simbólica de representação do mundo e da imagem especular por excelência, defendendo que

Se o espelho era na modernidade a superfície simbólica em que o ser e o mundo eram representados e a imagem espelhada em que se verificava a existência do corpo e a confirmação de sua identidade, a cena artística pós-moderna não é mais produzida no espelho, em vez disso, ele muda seus reflexos para a transparência do cristalino. E não apenas ao vidro, mas as relações e associações das imagens com

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

o vidro. Poderíamos dizer que, se o modelo de identidade moderno apontava para uma construção física do corpo, na pós-modernidade não há corpos físicos, mas transparências, envelopes, ausências que se resolvem em presenças simuladas. (SOLANS, 2004, p.282)¹⁹

Quando Solans escreveu este texto, na primeira década do século XXI, os telefones celulares e as câmeras portáteis não tinham ainda o caráter ubíquo que têm na atualidade, muito menos a complexidade tecnológica de acúmulo de usos e funções sociais. Neste intervalo temporal, muitas funções que uma vez já foram relacionadas ao espelho, ou mesmo à fotografia, acabaram condensadas nos *smartphones* contemporâneos.

A autora argumenta que, enquanto os espelhos apontam para a construção física dos corpos, nossas relações com o cristalino da tela seriam da ordem da imaterialidade, da transparência, da ausência, e de presenças simuladas. Isso porque, ainda de acordo com a autora, o que caracterizaria o *cristal*, e consequentemente o corpo que é refletido, seria sua falta de densidade e sua quase inexistência, e que o corpo orgânico, existencial e espesso teria

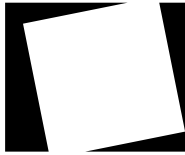
perdido no cristal seus estratos psicológicos, seu drama, seu corpo histórico para se converter em pegada, rastro, eco, toque evanescente, fantasmas aparecendo e desaparecendo no tato enganoso e ambíguo do cristalino. (SOLANS, 2004, p.283 e 284)

A partir dessas características, Solans diz que o corpo, nesta superfície fantasmática, atuaria, ele mesmo, como apenas mais uma imagem oferecida à economia e, por isso, haveria essa conversão de sujeito em um *algo* dentro de uma lógica mercadológica dentro dos circuitos das redes sociais, um “[...] algo que nem é coisa, mas sim imagem, aparência, memória do corpo, da coisa, um reflexo transparente, sem consistência: o corpo virtual da tecnologia” (SOLANS, 2004, p.284)²⁰.

19 Si el espejo fue en la modernidad la superficie simbólica en que se representaba el ser y el mundo y la imagen especular en que se verificaba la existencia del cuerpo y la confirmación de su identidad, el escenario artístico posmoderno ya no se produce en el espejo, sino que desplaza sus reflejos a la transparencia de lo cristalino. Y no sólo al cristal, sino a las relaciones y asociaciones de las imágenes con el cristal. Podríamos decir que, si el modelo de identidad moderna apuntaba a una construcción física del cuerpo, en la posmodernidad no hay cuerpos físicos sino transparencias, envolturas, ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos, ficciones de vida. A tradução é minha.

20 [...] ni siquiera en cosa sino en imagen, apariencia, memoria del cuerpo, dela cosa, en reflejo transparente, sin consistencia: el cuerpo virtual de la tecnología. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Embora o tom adotado pela autora pareça bastante pessimista, suas ponderações parecem encontrar eco nas dinâmicas contemporâneas relacionadas aos corpos e sua transfiguração em corpo-imagem. Nesse sentido, a investigação a respeito destas temáticas encontra eco nos usos que Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954) tem realizado em seu perfil no *Instagram*. Ali, a artista parece retomar modos de produção que lembram suas produções artísticas prévias. No entanto, em função da produção e compartilhamento dessas imagens estarem atreladas às redes sociais e aos aplicativos de edição de imagem, cabe investigar com mais atenção no sentido de estudar especificidades próprias desses meios.

Cindy Sherman e o *Instagram*



FIG 11:
Postagem no *Instagram*
de Cindy Sherman (@
cindysherman), 28 de
julho de 2017.

Em julho de 2017, Cindy Sherman tornou público seu perfil na rede social *Instagram*, liberando o acesso às suas postagens para todo e qualquer usuário, e não só aos seguidores aprovados (figura 11). Dada a ampla visibilidade da artista, esta mudança chamou bastante a atenção daqueles que se interessam por arte contemporânea, já que

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Sherman se mantém desde a produção de seus consagrados *Untitled Film Stills*, ao final da década de 1970, até a presente data como um farol de referência para o campo artístico e, mais especificamente, da chamada fotografia pós-moderna (CRIMP, 2005, p.110, 123 e 254). Neste sentido, é de se imaginar que os interessados em arte contemporânea e fotografia ficassem curiosos em relação ao tipo de conteúdo produzido e compartilhado por Sherman em seu perfil pessoal no *Instagram*, um dos aplicativos mais baixados desde o seu lançamento, sendo o segundo aplicativo mais baixado no mundo em 2021 e no primeiro quarto de 2022²¹.

Dentre o que Sherman vinha postando estavam: fotos de seu papagaio *Mister Frieda*, de seu sítio, registros de viagens e demais cenas cotidianas. Havia também *selfies* da artista, alteradas através de aplicativos de edição como *Facetune*, *Perfect365* e *YouCam Makeup*, nos quais é possível modificar inteiramente o rosto modelando expressões, adicionar maquiagem e perucas, mudar o tom da pele e dos dentes e tantos outros recursos. O site *Artnet* foi o primeiro a notificar o fato, em 02 de agosto de 2017²², publicando um breve artigo de autoria da escritora e curadora londrina Caroline Elbaor²³. Deste artigo, destaca-se o seguinte trecho:

Embora suas obras não sejam tecnicamente autorretratos, o método de Sherman de virar as lentes para si mesma é estranhamente apropriado aos nossos tempos, nos quais a *selfie* encenada se tornou tão onipresente que agora é alimento para exposições e frequentemente citada como uma forma de arte em si.

Há aí uma aproximação entre a produção artística de Sherman à lógica da *selfie* encenada a partir do movimento de virar a lente para si mesma. No entanto, Elbaor não chega a realizar um aprofundamento sobre esta questão, deixando em aberto que tipo de continuidade seria essa e de que formas se daria.

Além dessa, outras reportagens foram publicadas ao longo do mês de agosto de 2017 em jornais como, por exemplo, *NY Times* e *The Guardian*

21 Ficando atrás apenas do aplicativo TikTok, da empresa chinesa ByteDance. Mais dados sobre usos e downloads de aplicativos podem ser consultados em: <<https://sensortower.com/blog/q1-2022-data-digest>>. Visto em agosto de 2022.

22 *Cindy Sherman Just Made Her Instagram Account Public and It's Amazing*. Matéria de Caroline Elbaor, Artnet, agosto de 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/cindy-sherman-instagram-1039676>>. Visto em maio de 2021.

23 <<https://carolineelbaor.com>>. Visto em julho de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

na esfera internacional, e *Folha de São Paulo* e *Estadão* no contexto brasileiro²⁴. Noah Becker²⁵, artista e editor nova-iorquino, ao escrever para o *The Guardian*, em 09 de agosto de 2017, procurou antes a galeria *Metro Pictures* (Nova Iorque/NY), que representava Cindy Sherman no período, buscando um posicionamento oficial da galeria e da artista sobre o fato, e obteve como resposta que “Cindy prefere não comentar sobre suas postagens no Instagram”. No entanto, o silêncio de Sherman foi oficialmente quebrado em novembro de 2017, data de publicação de um número da *Revista W*²⁶ com a capa dedicada à artista, e que trazia em seu miolo uma matéria, um ensaio fotográfico e uma entrevista com Sherman. Nessa ocasião, a artista contou para o crítico de arte Andrew Russeth que começou a editar as *selfies* durante um período em que esteve hospitalizada, e ao longo de sua recuperação divertia-se explorando as possibilidades dos aplicativos:

“Todas essas imagens do Instagram são, para mim, apenas uma brincadeira”, diz ela. “Eu não acho que isso concorra de forma alguma com meu trabalho sério. Eles são apenas divertidos, como uma pequena distração.” Mas embora ela diga que esses “esboços bobos” ainda não influenciaram sua arte diretamente, ela parece estar gostando da facilidade com que esses programas funcionam. “Não sou tão perfeccionista ao usar os aplicativos. Se você pode apagar o fundo e adicionar outro fundo, eu realmente não me importo se as bordas estão todas limpas e se parece meio descolado, ou se as coisas se sobrepõem de uma maneira não tão perfeita. É meio que me libertando um pouco e talvez me deixando mais aberta à experimentação²⁷”

24 Dentre algumas das publicações citadas estão:

<www.nytimes.com/2017/08/06/arts/design/cindy-sherman-instagram>, <www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>, <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1908381-cindy-sherman-constroi-pesadelos-em-selfies.s> e <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,fotografa-cindy-sherman-faz-selfies-como-so-ela-sabe-no-instagram,70001932023>>. Visto em maio de 2021.

25 Noah Becker é um artista nova-iorquino e, desde 2005, editor da revista de arte *Whitehot Magazine of Contemporary Art LLC* <<https://whitehotmagazine.com/>>. Visto em julho de 2021.

26 *Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her “Selfie” Project for W, and What’s Behind Her Celebrated Instagram*. Matéria de Andrew Russeth. Novembro, 2017. Disponível em:

<<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Visto em maio de 2021.

27 “All these Instagram images are, for me, just playing around,” she says. “I don’t think it at all competes with my serious work. They’re just fun, like a little distraction.” But while she says that these “silly sketches” have not yet influenced her art directly, she

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Se a artista, no período, via suas publicações apenas como uma brincadeira, Russeth tensiona esta afirmação ao comentar que a artista parecia estar gostando dos processos de produção e edição de imagem dos aplicativos, mesmo que *ainda* não considerasse que estas experimentações influenciassem ou se relacionassem com o *corpus* de sua produção artística. Alguns outros trechos da matéria são significativos neste sentido, como quando Russeth diz que

como ela resistiu por muito tempo às leituras autobiográficas de seu trabalho, ultimamente tem sido intrigante vê-la pegar e brincar com o *Instagram*, uma plataforma que prospera na interação do pessoal e do artificial, especialmente quando se trata de autorretratos.

Destaca-se aqui o tom que o crítico de arte assume ao comentar sobre as experimentações da artista no *Instagram*, dando a ver seu entendimento de que esta rede é dada à autobiografia e ao autorretrato, mas através da interação entre o pessoal e o artificial. Como se, justamente aquela que nunca quis ser vista como uma artista que produz autorretratos se colocasse em um tipo de armadilha autorreferencial.

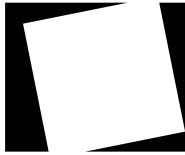
Ainda na mesma reportagem, Sherman comenta sobre o uso de aplicativos de edição de imagem, dizendo sobre eles que *na verdade*, “trata-se apenas de tornar as coisas mais bonitas”²⁸. Quer dizer, talvez o esforço inicial de Sherman em criar essas figuras editadas esteja assentado na subversão do esperado embelezamento que os aplicativos intentam proporcionar, propagandeando recursos e ferramentas voltados aos padrões de beleza contemporâneos - como por exemplo, lábios carnudos, nariz afilado, maçãs do rosto proeminentes, pele viçosa e sem marcas de expressão. Vale destacar que os aplicativos de edição de imagem citados por Sherman foram lançados na década de 2010²⁹, e vêm na esteira do lançamento do *Instagram*, no mesmo ano. As reportagens citadas anteriormente dão a ver as primeiras impressões de jornalistas culturais especialistas a respeito das ações da artista no

does seem to be enjoying the ease with which these programs function. “I’m not such a perfectionist with using the apps. If you can erase the background and add another background, I don’t really care if the edges are all clean, and if it looks kind of funky, or if things overlap in a not-so-perfect way. It’s kind of freeing me up a little bit and maybe making me more open to experimentation”. <<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Visto em junho de 2021. A tradução é minha.

28 It’s really only about making things prettier. A tradução é minha.

29 Os aplicativos *Perfect 365*, *Facetune*, e *YouCam Makeup: Selfie Cam e Transformação Virtual* foram lançados, respectivamente, em 2012, 2013 e 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Instagram, e elencam algumas leituras que foram realizadas sobre as experimentações de Cindy Sherman na citada rede social e de que modos foram analisadas. Com isso, é possível perceber os primeiros discursos que aproximaram suas postagens de sua produção artística prévia.

No texto *The coming of age: Cindy Sherman, feminism and art history* (2017), a crítica de arte e historiadora estadunidense Abigail Solomon-Godeau investiga a produção de Sherman paralelamente ao desenrolar do feminismo branco ocidental:

[...] em termos de idade, políticas feministas e pensamento feminista são paralelos às vidas de Sherman e suas contemporâneas, e, portanto, o feminismo é um movimento que amadureceu conforme elas também foram amadurecendo.³⁰ (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.199)

A partir disso, traz que, com exceção de algumas fotografias dos *Untitled Film Stills*, poucas obras de Sherman mostram mulheres que poderiam ser descritas como glamourosas ou sedutoras (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.189). Solomon-Godeau lembra que quando a artista trata sobre o nu feminino, é de forma perturbadora, completamente

distante de convenções a respeito do corpo branco erotizado conforme a tradição ocidental. Exemplo disso seriam as *Sex Pictures* (figura 12), produzidas entre 1992 e 1993, em que as imagens foram produzidas através do arranjo e montagem a partir de modelos anatômicos, mostrando cenas carregadas de agressividade e violência (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.191).



FIG 12:

Cindy Sherman. *Untitled #250 [Sex pictures]*. 1992. Chromogenic color print. 127x190,5cm.

30 [...] in terms of age, feminist politics and feminist thought parallel the lives of Sherman and her contemporaries, and thus feminism is a movement that came of age as they did. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Junto a isso, outro ponto trazido por Solomon-Godeau diz respeito às séries *Hollywood/Hampton pictures*, de 2000/2002, e *Society Portraits*, de 2008 (figuras 13 e 14). De acordo com a autora, esses dois momentos da produção da artista dialogam com o tema da passagem do tempo, mais diretamente com a relação das mulheres com o envelhecimento. Sobre a série *Hollywood/Hampton pictures*, do início dos anos 2000, por exemplo, Solomon-Godeau diz que:

[...] os vários tipos femininos desta série são tão tipológicos quanto os das obras anteriores, mas de maneira perturbadora, parecem agentes de seu próprio absurdo (ou pior). O que é outra maneira de dizer que onde a série de mulher-como-imagem de Sherman insiste na ausência essencial de um sujeito feminino “real”, estas parecem ser acusações paródicas – caricaturas – de mulheres reais que vã e lamentavelmente tentam negar as depredações da idade e que igualmente em vão tentam uma auto-modelagem com base nos meios de comunicação de massa imagens de feminilidade desejável.³¹ (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.201)

FIG 13 [esq.]:
Cindy Sherman. *Untitled*
#353 [Hollywood/
Hampton pictures]. 2002.
Chromogenic color print.
91,44x60,96cm.

FIG 14: Cindy Sherman.
Untitled #533 [Society
Portraits]. 2010.
Chromogenic colour print.
86,4x59,1cm.

31 [...] the various feminine types in this series are as typological as those in the earlier works, but in a disturbing way, they seem like agents of their own absurdity (or worse). Which is another way of saying that where Sherman's woman-as- image series insists on the essential absence of a “real” female subject, these appear to be parodic indictments — caricatures — of actual women who vainly, and pitifully, attempt to deny the depredations of age and who equally vainly attempt a self-fashioning based on mass

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Enquanto que na série *Society portraits*, ainda segundo a autora, a artista realiza uma espécie de paródia de mulheres ricas nova-iorquinas, inclusive com algumas semelhanças a pessoas que circulavam por eventos de arte do período (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.203). Sobre essas imagens, Solomon-Godeau destaca que

o que é preocupante nesta série [*Society portraits*] é a mudança de [...] manifestações fantasmáticas e muitas vezes misóginas para aspectos das representações da feminilidade [em trabalhos anteriores] à prática muito mais fácil da sátira social e paródia. Em outras palavras, a implicação disso é que é a própria mulher que é responsável por sua própria decadência, vaidade, vulgaridade e absurdo. O que é, de fato, semelhante a culpar a vítima. Vaidade teu nome é Mulher. (SOLOMON-GODEAU, 2017, p.203)³²

Interessantes estes pontos de vista, pois complexificam as produções de Sherman, tensionando alguns pontos e revelando ambiguidades. As postagens que a artista realiza no *Instagram* podem se relacionar com as séries destacadas anteriormente, e parecem trazer algumas inquietações que se desdobram destas. Como exemplo, e seguindo o pensamento de Solomon-Godeau, a hipótese que relaciona os trabalhos da artista aos efeitos da passagem do tempo nos corpos de mulheres, e a influência dos meios de comunicação contemporâneos na auto-modelação destes corpos.

Visto que o envelhecimento da mulher deve ser não apenas evitado, mas também ardilosamente escondido e disfarçado, a utilização exagerada de filtros por parte de Sherman dá a ver uma atualização do que já coube exclusivamente à maquiagem, aos produtos milagrosos de *skincare* e aos procedimentos cirúrgicos. No entanto, enquanto estes atuam no corpo físico, os filtros – mutantes e efêmeros – se colocam como o meio de transformação e alteração dos corpos-imagem, habitantes da virtualidade. É cada vez mais raro encontrarmos algum *smartphone*, computador ou tablet que não ofereça em suas configurações de fábrica algum filtro de modificação do rosto, o que acaba por naturalizar edições e correções do que é percebido como *imperfeição*.

media images of desirable femininity. A tradução é minha.

32 [...] what is troubling in this series is the shift from [...] demonstrations of the fantasmatic and often-misogynist aspects of representations of femininity to the far easier practice of social satire and parody. In other words, the implication is that it is the woman herself who is responsible for her own decadence, vanity, vulgarity, and absurdity. Which is, in effect, akin to blaming the victim. Vanity thy name is Woman. A tradução é minha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Na citação de Solomon-Godeau trazida anteriormente, a autora destaca uma espécie de responsabilização às mulheres pelo aspecto decadente e vulgar de seus corpos quando deixam explícita sua tentativa em escapar do envelhecimento. Ou seja, às mulheres cabe a irrealizável tarefa de parar o tempo, retardando a morte enquanto se mantêm eternamente jovens, em uma obrigação vitalícia e irreal aos moldes de Sísifo, que “ora busca, ora empurra a pedra que há de voltar a cair” (OVÍDIO, 2017, p.245):

Nas modificações dos corpos da contemporaneidade, tanto físicas quanto digitais, o mote parece ser o mesmo: negar a passagem do tempo, eliminar os vestígios de qualquer organicidade, ‘purificando’ o *eu* visível do que teria de mais humano (e possivelmente efêmero e falho). (GALINDO, 2018, p.64)

Visto que, na atualidade e dentro das lógicas das redes sociais, corpos e subjetividades se constroem na exterioridade, quer dizer, quando se fazem visíveis através do compartilhamento público (GALINDO, 2018, p.50), Cindy Sherman, com suas *selfies*, instaura a possibilidade de existência dessas mulheres monstruosas. Dar a ver essas monstras é trazê-las à vida na contemporaneidade. A tela que se faz espelho de si, neste caso, não visa a autorregulação centrada no *olhar masculino*, mas sim o desvela.

Esses rostos irreais, às vezes monstruosos, às vezes risíveis, dão um lampejo de futuros possíveis, em que não haveria limites para as manipulações e modificações desses corpos-imagem. Nestes futuros, os corpos-imagem das mulheres são cada vez mais distantes dos corpos físicos que caminham, se alimentam, dormem e acordam – que vivem e que morrem. Quer dizer, conforme o tempo passa, dando seus sinais em nossos corpos, a quantidade de maquiagem e de uso de filtros, de alteração do rosto aumenta, afastando-se cada vez mais do referencial humano. Nesse contexto, transformar-se em monstras parodia a eterna juventude idealizada. Como no conto de Mariana Enriquez, *As coisas que perdemos pelo fogo* (2017), em que a autora cria um mundo em que as mulheres fazem-se monstruosas através da auto imolação, Cindy Sherman povoa a virtualidade de mulheres deliberadamente alteradas e remodeladas, levadas a um tal extremo que transformam-se em monstras. Afinal de contas, “quando chegaria o mundo ideal de homens e monstras?”

PORTO ARTE

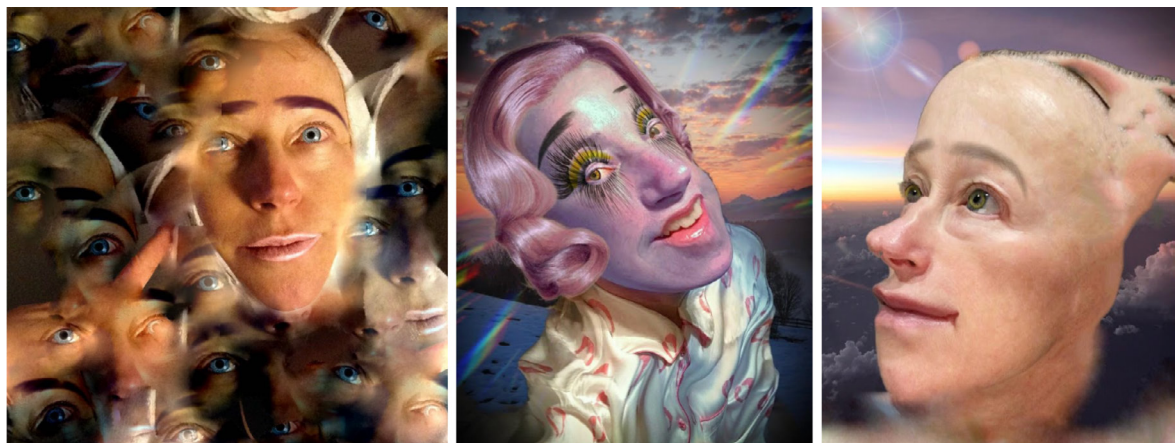


Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Referências

AGUIAR, F., KASZUBOWSKI, E. *O registro imaginário nos antecedentes lacanianos*. Ágora (Rio de Janeiro) v. XVIII n. 1 jan/jun 2015 , p.85-100.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021. Coleção Exit..

BERGER, John. **Modos de ver**. 2ª ed., 8ª tirada. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

BÍBLIA. Português. **Nova Bíblia Pastoral**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Luiz José Dietrich, José Ademar Kaefer, Maria Antônia Marques, Rafael Rodrigues e Shigeyuki Nakanose. 22ª ed. São Paulo: Paulus, 2018.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Edição digital: 2017. e-ISBN 978-85-510-01454-5.

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Estudos avançados 27 (79), 2013a.

FIG 16 [esq.]:

Cindy Sherman. *Untitled*
Instagram post. 2017-
08-02. Link para o
Instagram: [https://
www.instagram.com/p/
BXT6LGXAMbf/?taken-
by\u003dcindysherman](https://www.instagram.com/p/BXT6LGXAMbf/?taken-by\u003dcindysherman)

FIG 17: Cindy Sherman.

Feeling perky. 2017-
11-09. Link para o
Instagram: [https://
www.instagram.com/p/
BbSyVQ8gtKH/?taken-
by=cindysherman](https://www.instagram.com/p/BbSyVQ8gtKH/?taken-by=cindysherman)

FIG 18: Cindy Sherman.

Head Space. 2017-
12-15. Link para o
Instagram: [https://
www.instagram.com/p/
BcvOOIMgP3n/?taken-
by=cindysherman](https://www.instagram.com/p/BcvOOIMgP3n/?taken-by=cindysherman)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchaill. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

GALINDO, Manuela Arruda. *Selfies e subjetividade contemporânea*. In: MONTARDO, Sandra Portella. **Selfies: subjetividade e tecnologia**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução: Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

J. E. CIRLOT. **A dictionary of symbols**. Tradução do espanhol por Jack Sage. Taylor & Francis e-Library, 2001. ISBN 0-203-13375-7.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAMBOTTE, M.C. *Estádio do espelho (conceito)*. In: KAUFMANN, Pierre (ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image**. 2017. Disponível em <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>.

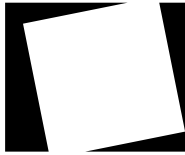
MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983, p. 437-453.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

SOLANS, Piedad. Lo sublime tecnológico. *Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna*. In: PÉREZ, David (ed.). **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography after Photography: Gender, Genre, History**. Durham: Duke University Press, 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

SUSSMAN, Elisabeth. *In/of her time: Nan Goldin's photography*. In: SUSSMAN, E., GOLDIN, N., ARMSTRONG, D., HOLZWARTH, H., et al. **Nan Goldin: I'll Be Your Mirror**. New York: Whitney Museum of American Art, 1996.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

WALKER, Barbara. **The woman's dictionary of symbols and sacred objects**. New York: HarperCollins Publishers, 1988.

Links

Cindy Sherman constrói pesadelos em selfies grotescos no Instagram. Matéria de Sila Martí. Agosto de 2017. <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1908381-cindy-sherman-constroi-pesadelos-em-selfies.s>. Visto em maio de 2021.

Cindy Sherman Just Made Her Instagram Account Public and It's Amazing. Matéria de Caroline Elbaor, Artnet, agosto de 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/cindy-sherman-instagram-1039676>>. Visto em maio de 2021.

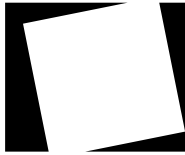
Cindy Sherman Takes Selfies (as Only She Could) on Instagram. Matéria de Jason Farago. Agosto de 2017. <www.nytimes.com/2017/08/06/arts/design/cindy-sherman-instagram>. Visto em maio de 2021.

Facebook Buys Instagram for \$1 Billion. Matéria de Evelyn M. Rusli. Abril, 2012. <<https://dealbook.nytimes.com/2012/04/09/facebook-buys-instagram-for-1-billion/>>. Visto em setembro de 2021.

Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her "Selfie" Project for W, and What's Behind Her Celebrated Instagram. Matéria de Andrew Russeth. Novembro, 2017. <<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Visto em maio de 2021.

Fotógrafa Cindy Sherman faz selfies como só ela sabe no Instagram. Matéria de Jason Farago. Agosto de 2017. <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,fotografa-cindy-sherman-faz-selfies-como-so-ela-sabe-no-instagram,70001932023>>. Visto em maio de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

How Cindy Sherman's Instagram selfies are changing the face of photography. Matéria de Noah Becker. Agosto de 2017. <www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life>. Visto em maio de 2021.

Instagram by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts. Janeiro, 2021. <<https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>>. Visto em agosto de 2021.

Leading countries based on Instagram audience size as of July 2021. <<https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>>. Visto em agosto 2021.

Site da curadora Caroline Elbaor

<<https://carolineelbaor.com>>. Visto em julho de 2021.

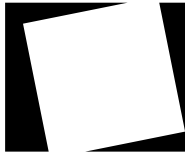
TIC Domicílios 2021: Domicílios com acesso à internet. <<https://www.cetic.br/pt/tics/domicilios/2021/domicilios/A4/>>. Visto em agosto de 2022.

<<https://about.instagram.com/pt-br/about-us>>. Acesso em setembro de 2021. Frase retirada da seção *sobre nós*, do site do *Instagram*, em 25 de setembro de 2021.

<<https://sensortower.com/blog/q1-2022-data-digest>>. Visto em agosto de 2022.

<<https://www.theoi.com/Olympios/Aphrodite.html>>. Visto em novembro de 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

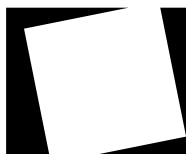
e-ISSN: 2179-8001

PAULA TRUSZ ARRUDA

Formada em Artes Visuais: Licenciatura (2022) e Bacharelado (2011) pelo Instituto de Artes da UFRGS. Mestre em História, na linha de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e graduanda em Museologia pela mesma universidade. É professora de educação básica desde 2016 e editora de arte da Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte. Prepara tese de doutorado sobre a autorrepresentação de artistas mulheres em ambientes virtuais pelo PPGAV-IA/UFRGS.

Como citar: Trusz Arruda, P. (2024). O espelho é tela: a espacialização do corpo-imagem. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001144200>



La imagen improductiva: en torno a la condición post-etnográfica del arte contemporáneo

The unproductive image: around the post-ethnographic condition of contemporary art

Joaquín Barriendos

Tecnologico de Monterrey. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño, Monterrey, México

ORCID: 0000-0002-9034-6990

Resumen

Este artículo analiza lo que nosotros llamamos la condición 'post-etnográfica' de la visualidad. El centro de atención es la 'improductividad' de la mirada etnográfica del arte contemporáneo, una vez que el discurso del arte decolonial se ha instaurado como fundamento ético de la curaduría global. Para abordar estos temas, el artículo revisita "El artista como etnógrafo" de Hal Foster, rastreando las implicaciones que tuvo y sigue teniendo hoy en la práctica de la curaduría global. A partir de las reflexiones de Foster, el artículo sostiene que la mirada etnográfica del arte ha llegado en nuestros días a sus límites y se ha convertido en un dispositivo de representación exhausto de alteridad.

Palabras-clave

Post-etnografía. Curaduría global. Mirada colonial. Arte contemporáneo. Decolonialidad.

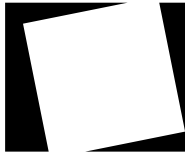
Abstract

This article analyzes what we call the 'post-ethnographic' condition of visuality. The point of departure of this study is the unproductive status of contemporary art's ethnographic gaze, once the discourse of decoloniality has been established as the ethical foundation of global curatorship. To address these issues, the article revisits "The Artist as Ethnographer" by Hal Foster, tracing the implications this text had and still has today on curatorial practices. Based on Foster's reflections, the article argues that the ethnographic gaze of contemporary art has reached its limits today, becoming into an exhausted dispositive exhausted, incapable of representing otherness.

Keywords

Post-ethnography. Global curatorship. Colonial gaze. Contemporary art. Decoloniality.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

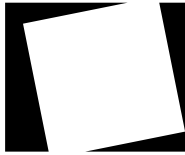
Como es sabido, Hal Foster publicó hace ya más de veinticinco años su influyente artículo “El artista como etnógrafo”. En él, Foster analiza lo que llama el giro etnográfico del arte de los ochenta a partir del concepto de productor comprometido de Walter Benjamin (“El autor como productor”, 1934). A partir de las tesis de Benjamin, Foster habla de un cambio en la relación de la práctica artística con la investigación antropológica. Para Foster, el antiguo recelo que padecían los antropólogos modernos cuando se comparaban con los artistas había cambiado de signo, ya que eran ahora los artistas quienes experimentan envidia ante la verdad empírica emanada del trabajo de campo de los etnógrafos.

...la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. Si los antropólogos querían explotar el modelo textual en la interpretación cultural, estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. A menudo parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante, entre los cuales Clifford señala un enfoque crítico de una institución particular y un *tempo* narrativo que favorece ‘el presente etnográfico. (Foster, 2001: 186)

Para Foster, el giro etnográfico del trabajo artístico resultaba además inseparable de las paradojas culturales que trajeron consigo los estudios postcoloniales y subalternos. En su ensayo, Foster denuncia el ‘mecenazgo ideológico’ de aquellos artistas que, vestidos como etnógrafos, comenzaron en aquellos años a producir imágenes del otro justificándose en lo que define como el *supuesto realista* de la alteridad estética. A decir de Foster, dicho supuesto propicia que los artistas etnógrafos validen su trabajo creativo bajo la premisa de que el otro postcolonial contiene una suerte de clave emancipatoria a la que ellos tienen una suerte de acceso privilegiado como artistas. Suspica ante dicho supuesto, Foster desacredita a los artistas etnógrafos que creen que la validación social de su producción puede justificarse a sí misma por el mero trabajo de campo, el cual asumen como la puerta de acceso directo a la verdad cultural del otro. De ello se deriva, nos dice Foster, que se abroguen el poder etnográfico de representación de la alteridad bajo el auspicio de un conjunto de principios estéticos. Es este el lugar para analizar el impacto que tuvo “El artista como etnógrafo” en aquellos años. Sus múltiples reediciones y reimpressiones hablan por sí mismas.¹

1 Ver: “The artist as ethnographer?” en: Fisher, Jean (Ed.) *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, Kala Press, 1994, pp. 12 y ss; “The Artist as Ethnographer” en: *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT, 1996, pp. 171-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

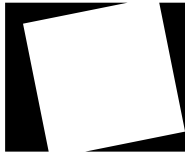
e-ISSN: 2179-8001

Baste decir aquí que, después de veinticinco años, las paradojas denunciadas por Foster en su artículo no sólo no disminuyeron, sino que se enquistaron en el campo de la curaduría y las políticas de exhibición del arte global. Desde la paradójica *Magiciens de la Terre* (1989) hasta la actual 60 Bienal de Venencia (*Foreigners Everywhere*, 2024), podemos verificar que el giro etnográfico de los artistas se ha ido extendiendo cada vez más, hasta convertirse en una política curatorial que se define a sí misma como mundial, global o decolonial, pero que sigue atrapada en las contradicciones del *supuesto realista* denunciado por Foster. En este arco discursivo de más de tres décadas, resulta interesante revisitar “El artista como etnógrafo”, pero sustituyendo el poder de las imágenes para representar al otro (del autor como productor de alteridad, siguiendo a Benjamin) por la pretensión de las imágenes a dejar operar como mediadoras etnográficas de la subalternidad. Lo que nos interesa es transitar desde el centro de atención desde el artista-productor hacia la imagen improductiva: hacia la aceptación de que las imágenes -incluidas las del arte- se aceptan hoy en día como dispositivos incapaces de capturar y representar la subalternidad.

Lo que queremos poner en discusión es entonces la ‘improductividad’ misma de la mirada etnográfica del arte contemporáneo post-global. La etnografía retrotraída hacia sí misma como una acción transculturalmente improductiva. Para ello, abordaremos lo que nos gustaría llamar aquí la condición ‘post-etnográfica’ de la visualidad, en la que el ‘post’ o *más allá* de la etnografía no estaría dado por eliminación de las contradicciones del giro etnográfico que detectó con agudeza Hal Foster, sino por la aceptación sin restricciones de que no es posible –y no será nunca posible– escapar del ventriloquismo visual de la mirada etnográfica, incluso si lo definimos como un mirar decolonial. En oposición al deseo moderno/colonial de capturar visualmente al otro para domesticarlo, nuestra tesis sostiene que la mirada etnográfica del arte ha llegado en nuestros días a sus límites y se ha convertido en un dispositivo de representación exhausto de alteridad. Agotadas, las políticas de representación de la alteridad del arte reconocen que lo único que puede ser mostrado del otro como otro es su ausencia, su irrepresentabilidad.

204. “L’artiste ethnographe, ou la ‘fin de l’Histoire” Signifie-t-elle le retour à l’anthropologie?” en: Ameline, Jean Paul, (Ed.) *Face à l’Histoire. L’artiste Moderne devant l’événement Historique*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 498- 505; “El artista como etnógrafo” en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 175-208; “The Artist as Ethnographer” en: Enwezor, Okwui (Ed.) *Intense Proximity. An Anthology of the Near and Far*. Paris, Palais de Tokyo. 2012 pp. 342-355.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Para elaborar esta hipótesis hemos dividido este artículo en tres partes. En la primera, hablaremos de la tesis del artículo *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (*What do Pictures 'Really' Want?*) de W. J. T. Mitchell, en donde el autor sostiene que perdemos el tiempo si nos concentramos en estudiar el poder de significación de las imágenes sin primero comprender su deseo, su impotencia y su improductividad. En la segunda parte discutiremos lo que nosotros llamamos la colonialidad del ver, la cual nos obliga a tomar consciencia de los apetitos visuales y de la matriz *etnófila* de la mirada panóptica colonial, es decir, del impulso de la visualidad eurocentrada de la modernidad/colonialidad a fagotizar etnicidades otras. Finalmente, en la tercera parte usaremos como caso de estudio la obra de la artista danesa Jeannette Ehlers, en quien vemos una apuesta explícita y sistemática por producir una suerte de cine de instalación post-etnográfico sobre al regreso fantasmagórico de dos imágenes radicales de alteridad: la revolución haitiana y el esclavo negro.

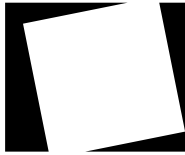
I.

What do Pictures "Really" Want?, del teórico W.J.T. Mitchell, es una audaz reflexión sobre la relación entre deseo y cultura visual. Este artículo apareció en 1996 -dos años después de "El artista como etnógrafo" en la revista *October*, editada por el propio Hal Foster. Esquivando la reiterada pregunta por el poder de significación de la imagen, Mitchell se centra en este libro en la manera en que éstas desean, en su capacidad para aceptar sus propias carencias, y también en su tenacidad para llevar una vida placentera como imágenes. No es de extrañar que su reedición como libro (2005) haya incluido el subtítulo *The Lives and Loves of Images* (Las vidas y los amores de las imágenes).² Sobra decir que, al poner en el centro de su atención en el deseo y no en el poder de las imágenes, el artículo de Mitchell propició un importante giro de tuerca dentro del campo de los Estudios Visuales. En explícita alusión al trabajo de W. E. B. Du Bois sobre el racismo sistémico de la sociedad estadounidense, Mitchell se pregunta en su libro:

¿por qué será que la gente tiene actitudes tan extrañas frente a las imágenes, los objetos y los medios? ¿Por qué se comportan como si las imágenes estuvieran vivas, como si las obras de arte tuvieran sus propias mentes, como si las imágenes tuvieran poder para influir

2 Extrañamente, en su traducción al español dicho subtítulo fue sustituido por la seca y disciplinada expresión *Una crítica de la cultura visual*. (2017). Todas nuestras citas de Mitchell son traducciones propias.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

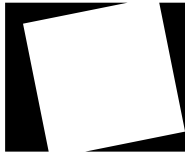
en los seres humanos, demandándonos cosas, persuadiéndonos, seduciéndonos y llevándonos por el mal camino? [...] ¿Cómo es, en otras palabras, que la gente es capaz de mantener una “doble consciencia” en torno a las imágenes [...] vacilando entre las creencias mágicas y las dudas escépticas, entre el animismo ingenuo y el materialismo terco, entre las actitudes místicas y críticas? (Mitchell, 2005: 7)

Lo que parece querernos decir Mitchell con estas preguntas es que, de la misma manera que nos valemos del pensamiento ilustrado para ocultar la existencia del racismo estructural en las sociedades contemporáneas, negamos racionalmente el animismo visual que caracteriza a disciplinas como la historia del arte, la iconología, la teoría crítica y las ciencias sociales, las cuales se relacionan de manera patológica con las imágenes al tratarlas como si fueran sujetos encarnados a los que, paradójicamente, se les debe anular su poder de agencia y autonomía significativa. A decir de Mitchell, al haberse empeñado en decodificar y domesticar el poder de las imágenes –poder para obnubilarnos, manipularnos o hacernos actuar en cierta dirección– estas disciplinas se vuelven mudas ante la incompletud e impotencia de la imagen: ante el hecho innegable de que las imágenes nos demanden cosas que no pueden *actuar* por ellas mismas. A partir de ahí, Mitchell nos invita a concentrarnos en el otro lado del poder de las imágenes; a decir, en sus deseos, frustraciones y debilidades.

Aludiendo al pensamiento de Lacan, Mitchell nos recuerda que “lo que la imagen despierta en nuestro deseo es precisamente ver aquello que la imagen no puede mostrarnos” (Mitchell, 2005: 39). La provocación no puede ser más efectiva: es en el cruce de deseos –el de la imagen y el del observador– en donde podemos *hacer ver* lo que la imagen no puede mostrarnos. En otras palabras, lo que las imágenes ponen a la vista es justamente aquello que en su materialidad se muestra de manera ausente o diferida. En un juego de reflejos, opacidades, vacíos y sombras, lo que la imagen nos muestra no es su poder sino su potencia. “Necesitamos [afirma Mitchell] abordar los dos lados de la paradoja de la imagen: que está viva, pero también muerta; que tiene poder, pero también que es débil; que tiene significado, pero que carece al mismo tiempo de sentido” (Mitchell, 2005: 10).

Al momento de trasladar el asunto de la impotencia de las imágenes al terreno de la antropología visual y, más específicamente, al deseo de producir imágenes de alteridad, nos encontramos ante una situación paradójica: en la medida en que aceptamos que las imágenes no pueden

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

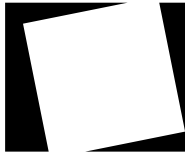
ni capturar ni mostrar al subalterno, el registro etnográfico se convierte en una superficie vacía o, mejor dicho, en una superficie exhausta, cansada de asediar al otro mientras oculta su propia mirada, su lugar de observación. A su vez, el rostro del otro adquiere la forma de un fantasma que se niega a habitar en la morada del cine documental o en la tumba de la imagen etnográfica, a pesar de vivir siempre acechado por la cámara. En el mejor de los casos, lo que vemos en nuestras pantallas es la proyección en sombras de nuestra propia mirada caníbal, hambrienta de alteridad, pero anestesiada moralmente ante la mirada del otro. ¿Qué consecuencias trae consigo poner en suspensión el estatuto mismo de objetividad antropológica de las imágenes? ¿Qué podemos esperar de los documentales etnográficos, de las representaciones antropológicas y de las curadurías decoloniales una vez que reconocemos que sólo pueden *hacernos ver* lo que ellas mismas no pueden mostrarnos? ¿En dónde nos deja parados como espectadores emancipados -por tomar la formulación de Jacques Rancière- esta improductividad post-etnográfica de las imágenes? Finalmente, ¿qué tipo de estudios visuales son posibles hoy en día, en el marco de esta crisis de autoridad etnográfica del arte y la curaduría contemporánea?

II.

Como es sabido, el proyecto interdisciplinar conocido como los Estudios Visuales emergió a la par del giro etnográfico del arte y la curaduría global de la que habla Hal Foster. Desde su aparición en el escenario académico, los Estudios Visuales se han caracterizado por una condición paradójica: por un lado, han servido para dar legitimidad al giro etnográfico de las imágenes; por el otro, han operado como el más agudo campo interdisciplinar cuando se trata de cuestionar el *supuesto realista* del arte al que se refiere Foster. Sobre esta paradoja, baste recordar que fue el propio Foster quien, en calidad de editor de la revista *October*, convocó en 1996 a *teóricos de múltiples disciplinas a contestar* su "Cuestionario sobre Cultura Visual"; el cual redactó con la intención de poner en cuestionamiento el sustrato antropológico del programa interdisciplinar de los estudios visuales, justo en el momento en el que éstos comenzaron a consolidarse como departamentos académicos en las universidades anglosajonas.

Ahora bien, más allá de las pugnas institucionales de los Estudios Visuales académicos -de sus debates con los Media Studies, Film Studies o la Historia del Arte- lo que nos interesa aquí es resaltar que existe una

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

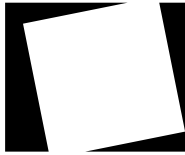
e-ISSN: 2179-8001

vertiente de los Estudios Visuales que ha sabido reabsorber y redirigir las críticas al poscolonialismo postuladas por los posfeminismos negros y chicanxs, por las teorías del posoccidentalismo y por los así llamados *giros decoloniales* y pensamientos fronterizos. Lo que sostenemos es que, en medio de sus propias contradicciones, los Estudios Visuales han sabido aproximarse al binomio visualidad/colonialidad, poniendo en el centro de su atención la crítica a las epistemologías lumínicas de la modernidad. En esta vertiente de los Estudios Visuales que nosotros defendemos, lo que se cuestiona y disecciona es la matriz caníbal y *etnófaga* de la mirada panóptica colonial a la que nos referíamos antes, la cual ha impulsado desde hace siglos a fagotizar etnicidades otras. Se trataría de un impulso visual de muerte; de una necropolítica ocular que nosotros llamamos la colonialidad del ver (Barriandos, 2011).

Para los enfoques críticos de la colonialidad del ver, resulta relevante poner a discusión lo que llamo la doble desaparición de la mirada colonial. La primera desaparición sería la del sujeto observador (el etnógrafo) en el momento de capturar al otro. Esta forma invisible-de-sí del sujeto piensa que no fue visto, que no fue observado ahí, en el lugar o situación de la observación. Por otro lado, la segunda desaparición sería la de la humanidad misma del sujeto consumido y canibalizado por la mirada del sujeto etnógrafo observador. Se trataría de una des-humanización visual que cancela la existencia del otro como otro. Conscientes de la matriz organizadora de las retóricas visuales de la modernidad/colonialidad, los Estudios Visuales que defendemos se caracterizarían por las siguientes tres posturas: porque se han desmarcado del proyecto conocido como *Writing Culture* y su relación con el posestructuralismo; porque se han desvinculado del giro etnográfico del arte y las políticas de representación de la curaduría global; y, finalmente, porque han puesto en cuestionamiento las fantasías epistemológicas derivadas de la observación participante y del trabajo de campo del etnógrafo (Marcus y Clifford, 1996), tal cual fue trasladado al mundo del arte tras *Magiciens de la Terre* en 1989.

Existe, por lo tanto, una vertiente de los Estudios Visuales que se define precisamente por denunciar el etnocentrismo derivado de la “puesta en escena” malinowskiana; por desarticular el discurso de la objetividad y la verdad visuales arraigadas en la óptica de invisibilidad de la etnografía eurocentrada; por alejarse de la búsqueda de transparencia o aculturación antropológica; y por reducir el alcance epistemológico de la “observación participante” y de la “interacción experiencial” con la

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

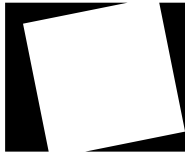
e-ISSN: 2179-8001

alteridad. En suma, lo que reivindicamos es la existencia de una vertiente de los estudios visuales que va en contradirección del *supuesto realista* denunciado por Foster, lo cual le permite cuestionar las imágenes del arte como productoras de otredad. Las epistemologías transculturales de la visualidad que nos interesa poner sobre la mesa son, en definitiva, aquellas que toman en cuenta la condición post-etnográfica del arte sin perder de vista la lógica del ocularcentrismo y la colonialidad del ver.

Desde nuestro punto de vista, lo anterior es imprescindible a la hora de abordar el problema de la improductividad post-etnográfica de las imágenes al que hacíamos referencia al inicio de este texto. En la medida en que lo que nos interesa es justamente aquello del otro subalterno que no puede ser mostrado, necesitamos preguntarnos ahora cómo se negocia la improductividad de las imágenes post-etnográficas en general y en algunas tecnologías inter-mediales específicas del arte contemporáneo en particular. Para esbozar una respuesta a estas preguntas, en el siguiente apartado nos centraremos en el territorio del videoarte y la videoinstalación, entendiéndolas como medios de comunicación en un doble sentido: como superficies materiales –pantallas que median la mirada– y como médiums –como puentes que inauguran un tiempo en disyunción que conecta y a la vez disocia la doble desaparición de la mirada a la que nos referíamos antes: la desaparición del sujeto que observa y la desaparición del sujeto observado/consumido por la mirada *etnófaga*.

Lo que nos preguntamos es si, ante la condición post-etnográfica del arte, tanto la video-creación como la videoinstalación pueden operar como tecnologías deseantes que no aspiran a representar al otro, sino a hacernos ver aquello que los medios no pueden en realidad mostrarnos. En otras palabras, lo que queremos preguntarnos es su función como tecnologías improductivas de una mirada etnográfica que ya no se contenta con la auto-reflexividad, sino que avanza en contra de sí misma. Desde este punto de vista, la video-creación post-etnográfica podría definirse como aquella que hace un uso táctico de lo inmostrable más allá de la pretensión de documentar o hacer ‘cine de lo real.’ Ante la crisis post-etnográfica de la mirada, buena parte de la video-creación y la videoinstalación contemporáneas opondrían una suerte de micro cine de lo desapercibido, lo intangible, lo espiritual y lo infra-real, el cual se reconoce incapaz de mostrar el rostro, la esencia y la aparición fenomenológica del otro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

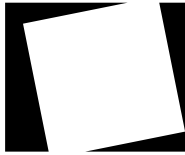
Contraria a la pretensión de registrar la verdad etnográfica de una ceremonia ritual, por poner un ejemplo, una instalación post-etnográfica sería aquella que acepta que la cámara –en tanto que herramienta mnemotécnica o dispositivo escópico– es impotente ante la pretensión de mostrar los *espíritus* de una celebración religiosa. Micro cine de lo espectral o lo inmostrable, en la videoinstalación post-etnográfica o *site-specificity video-vudú*, lo que se da a ver es precisamente que lo espectral no puede ser realmente representado, visualizado o etnografiado. Se trataría de una tecnología visual que nos hace vacilar entre animismo y materialismo de la imagen, en donde el sincretismo ocular se cruza con la espectralidad de las tecnologías visuales.

Sin pretender profundizar aquí en el concepto, usaré el neologismo video-vudú para aludir a la intermedialidad del arte como una tecnología sincrética viva. Opuesta al uso de la cámara para documentar prácticas religiosas o registrar la realidad, una estrategia artística video-vudú se caracterizaría por la idea de que ni el *espíritu* visual del rito ni los espectros invocados durante una ceremonia pueden ser adecuadamente representados, visualizados o etnografiados a través del arte. Lejos de servir como una herramienta mnemónica o un dispositivo escópico, entendemos el video-vudú en un doble sentido: como una superficie material (la pantalla) y como un puente inmaterial, inaugurando un tiempo en disyunción entre el presente y el pasado, entre la presencia y la ausencia, entre materia e infra-realidad. En suma, hablamos del video-vudú como una intermedialidad que se abre a la posibilidad de hacer frente a la distinción marxista entre *vetreten* y *darstellen*, entre hablar en nombre (de los otros) y traer de nuevo al presente algo del pasado (un hecho histórico o un fantasma).

III.

Para abordar el tema de lo inmostrable espectral, en este apartado final abordaremos la obra de la artista danesa Jeannette Ehlers, la cual toma en ocasiones la forma de un cine de instalación post-etnográfico entorno a la figura del esclavo negro. Al rastrear las heridas coloniales infligidas por la diáspora transatlántica en la memoria oral de su propio padre –nacido en Trinidad y descendiente de africanos esclavizados– las videoinstalaciones de Ehlers podrían describirse como una invocación video-vudú de la revolución haitiana. Como veremos a continuación, la imagen del esclavo negro ‘aparece’ en su obra como *revenant*; como un reaparecido o un sujeto fantasmal y abyecto que regresa para

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

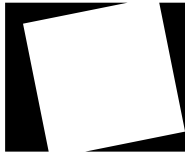
e-ISSN: 2179-8001

desacomodar, con su no-presencia, la acolchonada tesitura de nuestros imaginarios postcoloniales. Centradas principalmente en la forma en que la cultura danesa reprime sistemáticamente su participación histórica en el tráfico transatlántico de esclavos negros, las videoinstalaciones de Ehlers movilizan nuestros sentidos, convocando una suerte de rebelión cinemática contra el olvido poscolonial.

Desde nuestro punto de vista, el trabajo de Ehlers puede abordarse tomando como marco de referencia el libro *Specters of Marx* del filósofo francés Jacques Derrida, un libro seminal de los estudios espectrográficos de la cultura, el cual exhuma cuatro textos fundacionales del marxismo: *El Manifiesto del Partido Comunista*, en el que el comunismo se presenta como un fantasma acechando a Europa; la primera parte de *El Capital*, donde Marx describe la dimensión fantasmagórica de las mercancías; *El Dieciocho Brumario*, donde une la esencia de la revolución francesa con el fantasma de Napoleón Bonaparte para explicar la doble aparición de la historia—la primera vez como tragedia, la segunda como parodia—; y, finalmente, *La ideología alemana*, donde Marx se presenta a sí mismo en un materialista dialéctico que, paradójicamente, parece “creer en fantasmas”. Como nos cuenta Derrida, Marx “[r]econoció [en Stirner] a alguien que, lo mismo que él, parece obsesionado por los espectros, por la figura del espectro y por sus nombres de inquietante consonancia y referencia (Geist, Gespenst)” (Derrida, 1998: 174).

De los cuatro textos, es en *La ideología alemana* donde es más evidente la conexión entre materialidad, esclavitud y fantasmagoría, es decir, donde podemos tensar los hilos entre deconstrucción, marxismo y racismo estructural. Ahora bien, desde nuestro punto de vista, Derrida esquivo hasta cierto punto dicha conexión, perdiendo con ello la oportunidad de discutir la no presencia de espectros negros en su panteón de fantasmas deconstruccionistas. Al decir esto, nuestra pretensión no es emprender una lectura escéptica ni una crítica tangencial de la deconstrucción marxista. *Specters of Marx* es, sin duda, un texto fundacional que merece una profunda atención, en la medida en que en él se reflexiona sobre el impasse de la ontología. Nuestro objetivo es aquí más modesto: se trataría de amplificar, por así decirlo, *el espectro de la hauntología*, explorando las interacciones entre fantasmagoría, cultura visual y racismo, de tal suerte que *Specters of Marx* nos ayude a conversar con la obra de Jannethe Ehlers y con la presencia *en ausencia* de la revolución racial haitiana en algunas de sus video instalaciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

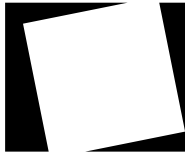
Empecemos situando la manera en la que Derrida circunda en torno al racismo en su libro. En el último capítulo, titulado “Aparición de lo inaparente”, Derrida aborda el problema de la forma negroide o “estado negro” (*im negerhaften Zustände*), un concepto analizado por Karl Marx con el objetivo de poner en cuestionamiento el idealismo de Max Stirner y, por extensión, el idealismo de propio Hegel. Como es sabido, Stirner utiliza dicho término para describir la fase más baja del espíritu hegeliano. En su intento de convertir el idealismo de Hegel en una nueva forma de liberalismo económico egoísta, Stirner caracteriza el “estado negro” como un espíritu-cosa (*thing-like spirit*), como un estado infantil del pensamiento definido por la confusión y la ausencia de claridad. El “estado negro” es, en este sentido, una condición del espíritu situada en las antípodas de lo que Stirner nombra, expresado con mayúsculas, como el Ser Absoluto: el sujeto blanco, hombre, caucásico puro pensante/ propietario.

Según nos dice Marx, Stirner se había obsesionado –como parecían haberlo hecho todos los Jóvenes Hegelianos– con la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel. Para Marx, Stirner vive preso en el idealismo hegeliano, lo cual obnubila su mirada cuando éste excluye al esclavo negro del proceso de autoconsciencia del Ser. Como enfatiza con agudeza Marx, la dialéctica hegeliana hacía pensar que, cuando un esclavo negro quería formarse la autoconsciencia de sí mismo, lo hacía guiado por el impulso egoísta al que lo empujaba el ideal abstracto del Ser Absoluto y no por el deseo libertario de una situación material e histórica concreta como lo había sido la insurrección racial de Haití. En otras palabras, bajo la lógica del hegelianismo de Stirner, en un sujeto atado al “estado negro”, la autoconsciencia suponía la negación de su propio ser en pro de una humanidad que le era externa. En palabras de Marx,

Del hecho de que [Max Stirner] vea en la ‘liberación’ (...) obtenida, la “mera consecuencia de su egoísmo predecesor ” (...) se deduce que él se imagina que los negros insurgentes de Haití y los negros fugitivos de todas las colonias no querían liberarse a sí mismos, sino a “los hombres” (Marx, 1846: sp).

Las palabras de Marx resultan interesantes e inquietantes por dos razones. Primero, por las bases materialistas con las que cuestiona el racismo idealista de Stirner. Segundo, porque la figura de Toussaint L’Ouverture aparece en la crítica de Marx como fantasma; es decir, Marx hace referencia a los “negros insurgentes de Haití” y a los “negros fugitivos de todas las colonias” sin mencionar a L’Ouverture. Como lo ha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

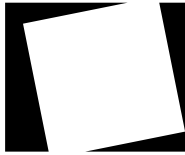
e-ISSN: 2179-8001

demostrado Susan Buck-Morss en *Hegel y Haiti* (2009), Hegel no podía no saber acerca de la revolución haitiana al momento de escribir *La Fenomenología del Espíritu*. Por lo tanto, al no hablar de él, es su dialéctica del amo y el esclavo la que *espectraliza* la figura de L'Ouverture. Y así como en Hegel el espíritu de L'Ouverture y de la revolución haitiana ha de inferirse o excavar desde el silencio filosófico, también en Marx estos espectros aparecen sólo como ausencias. Si el espectro de L'Ouverture acecha el silencio de Hegel sobre la revolución haitiana y las reflexiones de Stirner sobre el "estado negro", no es menos cierto que también acecha a Marx cuando éste habla de la revolución racial en las colonias sin aludir a L'Ouverture como sujeto concreto. Desde este punto de vista, mientras que es cierto que Derrida reabre el debate sobre el esclavo negro como fantasma liberador, *Specters of Marx* espectraliza el silencio del propio Marx sobre la figura de L'Ouverture.

No es necesario decir que lo anterior tiene importantes repercusiones para la relación racismo, visualidad, *différance*. En buena medida, lo que más parece importar a Derrida es la esclavitud de la mente y de la ontología y no la materialidad misma del trabajo esclavo, lo cual constituye un punto ciego en el cruce entre materialismo y deconstrucción, ya que, como hemos señalado antes, lo que Marx enfatiza en sus manuscritos es precisamente la dimensión materialista de la esclavitud. Mientras que Marx habla de las revueltas de negros en el Caribe como actos liberadores del cuerpo y de la dialéctica amo/esclavo como un materialismo histórico, Derrida se centra en *Specters of Marx* en la lucha de conceptos, ideas y fantasmas de la mente. Para ser fiel a su argumento, Derrida reduce el problema de la rebelión de los esclavos negros a una cuestión de la conciencia de sí mismo como *différance* discursiva. Al hacerlo, Derrida limita lo que podría haber sido una lectura más radical de la espectralidad racial, para lo cual habría sido necesario proyectar el problema de la revolución haitiana hacia fuera del abismo ontológico del ser.

Y es precisamente por ello por lo que resulta significativo abordar el trabajo de la artista danesa Jeannette Ehlers, ya que, a diferencia de Derrida, sus instalaciones exploran la materialidad de la pantalla como la casa o la morada para estos 'Espectros de Derrida': de las ausencias del marxismo y la deconstrucción regresado del olvido. En su obra, las pantallas emergen como *site specificity* para habitar y transgredir el silencio textual sobre racismo y esclavitud. En sus videoinstalaciones, la pantalla opera en una doble dirección: por un lado, funciona como escenario para la crisis de la *representación* etnográfica; por el otro,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

funciona como la piel colectiva en la que el fantasma del esclavo negro adquiere presencia visual y densidad corporal. Se trata así del punto ciego entre materialidad e inmaterialidad de la imagen/representación: de un lugar liminar entre ausencia y presencia; entre *vetreten* y *darstellen*.

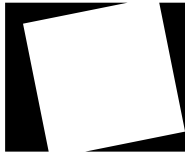
Como veremos a continuación, lo que se pone de manifiesto en el trabajo de Ehlers es el regreso post-etnográfico del negro esclavo como el otro radical; como no-ser. En su obra, Ehlers sustituye la idea abstracta del fantasma negro de Derrida por la presencia sensible de su ausencia. No es de extrañar que en sus video instalaciones 'aparezca' y se materialice la figura sin cuerpo de Toussaint L'Ouverture, el fantasma negro arquetípico de la revolución haitiana traicionado por Napoleón Bonaparte, quien resultó incapaz de entender y asimilar la figura del esclavo negro como igual, como autoconciencia revolucionaria. Como es sabido, fue esta incapacidad de aceptar la otredad racial de L'Ouverture la que motivó que Napoleón Bonaparte traicionara sus propios ideales jacobinos haciéndolo desaparecer a traición.

The March, Black Bullets, y Off the Pig

La presencia en ausencia más tangible de L'Ouverture en la obra de Ehlers la podemos rastrear en una serie de tres videos en blanco y negro: *The March, Black Bullets, y Off the Pig*. Concebidos como una instalación multi-canal. En *The March* (2012) la revolución haitiana toma la forma de una red sináptica que se ramifica. La revuelta como árbol cognitivo y somático. La propia Jeannette Ehlers ha explicado que es ramificación es en realidad una imagen digital en movimiento de su propio cerebro, escaneado y modelado en 3D. La obra nos habla de la continuidad y la permanencia de la revolución haitiana a través del tiempo, de su encarnamiento representado a través de un árbol suspendido, aparentemente inmóvil en el espacio, en una expansión interminable de nuevas ramificaciones y raíces que avanzan hacia el tiempo-ahora de la revolución: pensar hoy la revolución haitiana es encarnarla.

Detrás del árbol, Ehlers nos presenta a una multitud de fantasmas insurgentes que marchan y avanzan hacia su destino. Para la realización de esta pieza, Ehlers rescató imágenes históricas del Movimiento de los Derechos de Civiles en Alabama, creando una yuxtaposición entre el pasado y el presente de los movimientos civiles y raciales. La marcha de 1965 desde Selma a Montgomery se convierte, de esta manera, en una manifestación sin tiempo, colapsando las insurgencias del siglo XVIII en Haití con los movimientos por los derechos civiles de los 60's en

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

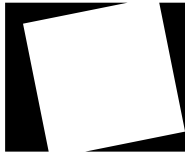
e-ISSN: 2179-8001

Estados Unidos. En la pieza, se funden las revueltas del presente con las revueltas del pasado. En lugar de un acontecimiento histórico acabado, la "marcha" es presentada como una activación de la historia desde nuestras pantallas contemporáneas. Todo en esta pieza parece tratar, por lo tanto, acerca del tiempo y del espacio de la revolución: la revuelta se produce en un lugar específico y habita múltiples temporalidades.

La segunda pieza de la trilogía se titula *Black Bullets* (2012). Extendiendo la idea del tiempo-ahora de la revolución, Ehlers nos muestra en ella una línea de jóvenes estudiantes negros suspendidos en el cielo, los cuales aparecen y desaparecen en loop. El video fue filmado en Haití, en la emblemática fortaleza conocida como la Ciudadela, símbolo de protección durante la revolución haitiana. Evitando cualquier tipo de perspectivismo tradicional renacentista, la línea de cuerpos negros se desmaterializa ante nuestros ojos, como si los cuerpos fueran subsumidos en sí mismos mientras caminan. La autoconciencia del ser negro adquiere la forma de una metáfora circular: el eterno retorno del fantasma de la revolución haitiana. Lo que parece decirnos la obra es que el origen de la revolución no está detrás, sino delante de nuestros ojos, en dirección al paso marcado por el ritmo circular de los jóvenes que vemos en la pantalla.

Leída desde este punto de vista, la pieza parece refutar de manera explícita las tesis de Marx Stirner; es particular, la infantilización del sujeto negro como sujeto político autoconsciente, incapaz de pensar fuera del Ser Egoísta Absoluto. Se trata por lo tanto de una cancelación del racismo implícito tanto en la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel como en el egoísmo racial de Stirner, tal cual quedó expresado en su libro *El único y su propiedad* (1844). Recordemos que, en él, Stirner habla del desarrollo de la autoconciencia egoísta del Yo, describiéndola como un proceso dialéctico en tres pasos. La primera fase la llama infancia realista, o etapa *parecida a una cosa*, la cual asocia a la oscuridad y al "estado negro". La segunda la llama etapa idealista o joven, una etapa en la que la conciencia experimenta una auto-esclavitud asociada con el color amarillo o al "estado mongol". Por último, a la tercera la llama egoísmo gratuito, una etapa caracterizada por la autonomía plena de la conciencia en el sujeto blanco. Leídos desde este punto de vista, los infantes y jóvenes que aparecen en *Black Bullets* nos hablan de la infancia realista como una forma plena de autoconciencia racial y política. Más que sujetos individuales, lo que nos muestra *Black Bullets* es un

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

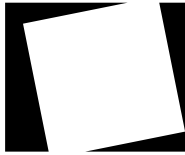
organismo transhistórico viviente, constituido por ausencias, borraduras y cancelaciones ontológicas.

Off the Pig (2012) es el video que completa el tríptico. El vídeo registra otro ícono de la revolución negra, el llamado *cerdo criollo*, una especie autóctona de Haití. Antropólogos e historiadores coinciden en afirmar que la sangre de este cerdo ha sido utilizada en los ritos y ceremonias vudú ofrecidas a Ezili Dantor, un espíritu femenino de piel oscura. A pesar de las controversias sobre el tema, muchos investigadores sostienen que estos rituales constituyeron el núcleo político-espiritual de las insurgencias raciales de Haití contra la opresión colonial (Laguerre 1989; Menneson-Rigaud 1958; Pluchon 1987; Thylefors 2009). La conexión mítico-ceremonial entre el cerdo y la revolución haitiana está de hecho vinculada a los acontecimientos que tuvieron lugar en Bois-Caiman en 1791, durante la ceremonia iniciática llamada Bwa Kayiman. En la imaginación popular política haitiana, la revuelta en Saint-Domingue ha quedado indisolublemente vinculada a la ingesta de sangre de este animal, ya que habría sido el consumo de la carne de este animal el *momentum* inaugural de la revolución racial. En su pieza, Ehlers yuxtapone declaraciones del propio Toussaint L'Ouverture con imágenes en blanco y negro de cerdos criollos haitianos. Al hacerlo, la artista enfatiza la relación nominal entre L'Ouverture (el insurgente) y la *ouverture* o apertura de la revolución. El consumo del cerdo funciona aquí como una doble metonimia: como el cuerpo de la revolución y como Toussaint encarnado. El sujeto histórico-material fundido con su propio fantasma. L'Ouverture como figura histórica y como espectro negro.

Atlántic

Atlántic es otro proyecto fuertemente conectado con lo inmostrable y lo espectral post-etnográfico. Se trata de un proyecto que reúne cuatro videoinstalaciones diferentes y una serie de fotografías manipuladas digitalmente. En conjunto, el proyecto funciona como una suerte de contra-cartografía cinemática de los circuitos transatlánticos de la trata de esclavos. Tomando como punto de partida el papel de Dinamarca en la articulación de la colonialidad, este proyecto conecta tres puntos emblemáticos del Atlántico Negro: las Indias Occidentales Danesas (Fort Frederick, St Croix), la Costa de Oro africana (Fort Prinzenstein, Ghana), y Marienborg (Copenhague). El mar Atlántico juega en esta serie un papel medular, lo cual se hace evidente en *Waves*, una proyección inmersiva de tres canales que nos sitúa a mar abierto en medio del océano y de la

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

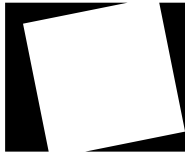
historia misma de la esclavitud trasatlántica. Manipulada digitalmente, esta instalación evoca la no presencia y la invisibilidad de millones de sujetos negros que reclaman un cuerpo desde el fondo del mar. Se trata de una enorme pantalla líquida habitada por lo inmostrable; por lo que carece de rostro, pero no de memoria táctil en las pantallas de Ehlers.

Otra de las piezas que conforman *Atlántic* es *Three Steps of Story*, un video monocal de tres minutos y 38 segundos de duración. Este video registra una performance de Ehlers, en la que la vemos aparecer y desaparecer en el juego de espejos de un salón afrancesado. Su propia danza evoca la corporalidad de los primeros esclavos negros libertos que fueron invitados en el siglo XIX por Peter von Scholte a bailar el vals en el Salón de los Espejos de Fort Frederick, St Croix (hoy las Islas Vírgenes de EE.UU). Acechado por los fantasmas de la trata de esclavos y los discursos abolicionistas, el salón del baile vacío se percibe saturado por las sombras de la memoria colonial. El vals fantasmal de Ehlers aparece, de hecho, aliterado por los espejos, enfatizando la arquitectura moderna/colonial como productora de espectros.

Filmada en St Croix, *Speed Up That Day* es otra de los videos de *Atlántic*. La pieza documenta el paso del tiempo sobre la fachada de Fort Frederick, el recinto donde Peter von Scholte proclamó la emancipación de los esclavos en 1848. Se trata de una toma fija del edificio desde el amanecer hasta la puesta de sol. En contrapunto a la fijeza de la imagen, el audio sustituye el discurso proclamado por von Scholteen el siglo XIX por las palabras de Martin Luther King en *I Have a Dream*. Como en otras piezas, se trata del eterno retorno de una imagen, de la reconexión entre el pasado y el presente de la revolución. Como vimos antes, en esta pieza también se funden las revueltas de los esclavos coloniales y el Movimiento de Derechos Civiles estadounidense durante el siglo XX.

En paralelo a los videos, *Atlántic* se compone también de dos series fotográficas: *Endless Row* (2009) y *Gate of No Return* (2009). En la primera, lo que observamos son los rastros fantasmáticos de ceremonias vudú, las cuales sabemos que tuvieron lugar al interior fortaleza Prinzenstein en Ghana por esclavos negros cautivos antes de ser enviados en los navíos negreros al Caribe. La segunda serie nos presenta sombras de esos mismos esclavos negros reflejadas sobre el mar, mientras caminan hacia su desaparición líquida en las profundidades del Atlántico. Lo que caracteriza a estas dos series fotográficas es que en ninguna de ellas vemos 'cuerpos' sino sombras de cuerpos espectralizados. A través de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

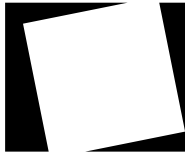
e-ISSN: 2179-8001

la manipulación digital de las imágenes, la artista se limita a mostrarnos los restos fantasmáticos del pasado colonial. Archivo de sombras. Excavación de la memoria en la materialidad de la imagen.

Atlántic se completa con la pieza *Black Magic at the White House* (2009), un video monocal de tres minutos y 46 segundos, filmado en una casa palaciega en Marienborg, Copenhague. Construida en 1745, esta Casa Blanca (White House) ha servido entre otras cosas como residencia oficial del primer ministro de Dinamarca. En el video, Jeannette Ehlers se presenta a sí misma como una hechicera, realizando una ceremonia de danza vudú. A través de la danza y la expurgación del pasado colonial, *Black Magic at the White House* examina las interacciones entre el comercio de esclavos, la acumulación de riqueza económica y el valor estético de las obras de arte creadas durante el periodo colonial. La metáfora de la Casa Blanca en la que sucede esta ceremonia vudú alude al cubo blanco [White Cube], del museo contemporáneo. Los marcas y señas gráficas del rito vudú, parodian y se superponen a los ornamentos burgueses de los pisos y las paredes coloniales, aludiendo al papel de la historia eurocéntrica de la pintura como estrategia de colonización de los sentidos. Ehlers danza y exhuma con su cuerpo la memoria del esclavo negro. La ceremonia vudú adquiere así la fuerza de un exorcismo de los espíritus estéticos de la colonialidad.

Como ya vimos antes en otros trabajos de esta artista, *Black Magic at the White House* dialoga con *Specters of Marx*. Recordemos que Derrida evoca en este libro el espíritu del padre de Hamlet, el cual aparece en la obra de Shakespeare como un fantasma sin cuerpo que da órdenes a su hijo, el príncipe Hamlet, desde el interior de una armadura vacía. Con su danza vudú, Ehlers alude a otro personaje de Shakespeare. Se trata de Sycorax, la *presencia invisible* del pasado colonial en la última obra escrita por Shakespeare, *La Tempestad*. Como es sabido, el autor describe a Sycorax, madre de Calibán, como una hechicera negra nacida en Algeria. En la obra de Shakespeare, Sycorax es el personaje antitético de Próspero, el protagonista, quien se vale de la magia blanca para propiciar la tempestad de la colonialidad. Liberada por el ritmo enérgico de los tambores africanos y la invocación catártica de la magia negra, Jeannette Ehlers se convierte en *Black Magic at the White House* en Sycorax en el fantasma femenino que mancha y araña con su cuerpo la tersura postcolonial de la historia del arte.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

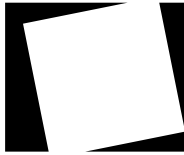
e-ISSN: 2179-8001

La figura de Sycorax es también la protagonista de otra pieza de Ehlers. Se trata del performance *Whip It Good* (2014). Durante la acción, Ehlers azota con un látigo impregnado de grafito la superficie blanca de un lienzo para pintar ubicado en el centro de la galería. El eco que genera la explosión del látigo sobre la blancura lacera los oídos del público que está situado alrededor de la acción. Después de varios golpes, la artista invita al público a continuar con la flagelación, azotando la historia de la pintura y exorcizando la historia de la esclavitud. Desde nuestro punto de vista, esta performance alude a otro libro de Derrida, *La verdad en pintura*, donde su autor se pregunta si es posible decir algo con verdad desde y no sobre la pintura. En el momento en el que Ehlers invita al público a unirse a ella en el violento acto de azotar la *superficie blanca*, lo que propicia es que se pinte una verdad espectral sobre la historia del racismo. Como ocurre en *Black Magic at the White House*, *Whip It Good* nos plantea preguntas sobre la colonialidad espectral de la estética occidental, sobre la (im)productividad del trabajo artístico y sobre la presencia en ausencia del esclavo negro como fantasmagoría.

Conclusiones

Como decíamos al inicio, las imágenes post-etnográficas se caracterizan por su rechazo a mostrarnos la verdad del otro. A diferencia de la imagen productora de alteridad, la materia de las imágenes improductivas es lo inmostrable de la alteridad, lo que no puede en realidad hacerse imagen. Es en ese sentido que la obra de Ehlers puede definirse como una arte post-etnográfico: nos permite ver -encarnada en la pantalla- la no-presencia del espectro negro. En su obra, la revolución haitiana adquiere la forma de un fantasma. En sus videoinstalaciones, el esclavo negro reaparece como *damné*, como el no-ser radical. Haciéndonos eco de la vuelta fantasmagórica del comunismo aludido por Jacques Derrida en *Los espectros de Marx*, podríamos decir que la obra de Ehlers invoca el fantasma de Toussaint L'Ouverture para que podamos lidiar con las nuevas formas de racismo visual contemporáneo. Al mismo tiempo, su obra abre nuevas preguntas sobre la mediación etnográfica de las imágenes en el campo traviesa decolonial del arte contemporáneo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

Barriendos, Joaquín. "Colonialidad del Ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico" en: *Revista Nómadas*. Núm. 35. Octubre, 2011, pp. 13-30. [edição em português: "A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistémico" en: *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, 2020].

Buck-Morss, Susan. 2009. *Hegel, Haiti and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Trotta, 1998.

Foster, Hal. "The artist as ethnographer?" en: Fisher, Jean (Ed.) *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, Kala Press, 1994, pp. 12 y ss.

Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer" en: *Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MIT, 1996, pp. 171-204.

Foster, Hal. "L'artiste ethnographe, ou la 'fin de l'Histoire' Signifie-t-elle le retour al'anthropologie?" en: Ameline, Jean Paul, (Ed.) *Face à l'Histoire. L'artiste Moderne davante L'évènement Historique*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 498- 505.

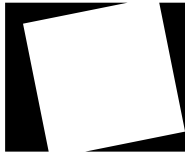
Foster, Hal. "El artista como etnógrafo" en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 175-208.

Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer" en: Enwezor, Okwui (Ed.) *Intense Proximity. An Anthology of the Near and Far*. Paris, Palais de Tokyo. 2012 pp. 342-355.

Marx, Carl. *La ideología alemana* ["El Nuevo Testamento: 'Ego'", parte IV: Particularidad] 1846. [<https://www.marxists.org/espanol/////m-e/1846/ideoalemana/iii-san-max-nuevo-testamento.htm>] consultado en junio de 2024.

Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Cambridge, 2005. Cfr. "What Do Pictures "Really" Want?" en: *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), pp. 71-82 [versión resumida en español: Mitchell, W. J. T. *Qué quieren realmente las imágenes*. (Trad. Javier Fresnada). CDMX, Cocom Press, 2014].

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

JOAQUÍN BARRIANDOS

Professor no Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño, no México. Seus interesses de pesquisa relacionam-se à intersecção entre teoria da arte, culturas visuais, estudos de design e arquitetura. Atuou no Comitê Executivo do Instituto de Estudos Latino-Americanos (Nova York) e na Seção Visual da Associação de Estudos Latino-Americanos (Universidade de Pittsburgh). Atualmente faz parte do Conselho Editorial de diversas revistas internacionais, incluindo o Journal of Visual Culture (SAGE), Journal of Global Studies and Contemporary Art e Porto Arte – Revista de Artes Visuais (Brasil). É autor de vários livros, entre os quais destacam-se *Misplaced Archives* (2017), *Global Circuits. The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought* (2011), e *Geo-Aesthetics and Transculturality* (2007).

Como citar: Barriandos, J. (2024). La imagen improductiva: en torno a la condición post-etnográfica del arte contemporáneo. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0002-9034-6990>



As rotas fotográficas de Paula Sampaio - 2002/2020 **"O Mundo é Bonito?" / "Die Welt ist Schon?" [parte 1]**

Paula Sampaio's photographic routes - 2002/2020
"Is the world beautiful?" / "Die Welt ist Schon"? [part 1]

Mariano Klautau Filho

Universidade da Amazônia - UNAMA, Belém do Pará

ORCID: 0000-0002-0061-135

Resumo

Análise da obra da fotógrafa Paula Sampaio, da década de 1990 até o ano de 2020, centrada em duas exposições, em Belém, que funcionam como marcadores de sua trajetória de amadurecimento: as individuais "Paula Sampaio – Artista Convidada", em 2002 no Arte Pará e "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado do Pará, em 2020 no 11o Diário Contemporâneo de Fotografia. É analisado o discurso do trabalho da artista entre a feição formal e a abordagem social que o coloca singularmente no debate sobre a política das imagens, tendo em vista os conceitos originários sobre a fotografia documental moderna e seus desdobramentos conceituais no circuito da arte contemporânea.

Palavras-chaves

Fotografia. Paula Sampaio. Documental. O Lago do Esquecimento. Arte Contemporânea.

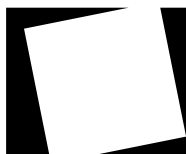
Abstract

Analysis about the photographer Paula Sampaio's work since 1990's until the year of 2020, focused on two exhibitions, in Belém City, that present as markers from her maturation's trajectory: the solo "Paula Sampaio – Artista Convidada", in 2002 at Arte Pará and "O Lago do Esquecimento" at Museu do Estado do Pará, in 2020 in 11st Diário Contemporâneo de Fotografia Awards. The discourse in these visual works is analyzed between its formal aspect and social approach that inserts in a singular debate about the policy of image, considering the original concepts of modern photography and its conceptual unfolding in the contemporary art circuit.

Keywords

Photography. Paula Sampaio. Documentary. O Lago do Esquecimento. Contemporary art.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

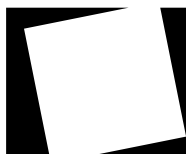
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Paula Sampaio é reconhecida por sua atuação no campo da chamada fotografia documental, tendo em vista sua sólida formação jornalística e seu interesse social traduzidos pelos projetos que realiza sobre as estradas que cortam a Amazônia¹. Desde os anos 1990, a fotógrafa tem se dedicado a uma intensa documentação das comunidades atingidas pela construção das grandes rodovias na região e as diversas vilas e cidades que foram se criando nos seus entornos. Trata-se de um trabalho cujo procedimento é identificado de modo imediato com a tradição documental da fotografia em preto e branco, aquela filiada à fotorreportagem. No entanto, ao imprimir em sua produção um labor que se estrutura para além do registro factual de sua atividade jornalística, Paula Sampaio tem marcado presença no circuito da arte brasileira, suscitando questões importantes para a reflexão sobre o lugar do signo fotográfico na produção contemporânea. O ofício documental da artista se expande, dinamiza-se entre a realidade exterior e a realidade de suas imagens, instigando-nos a uma revisitação crítica dos processos históricos que formataram conceitos ocidentais norteadores da estética da fotografia entre os períodos das vanguardas modernas e da instauração da noção de documental como um gênero consolidado. Seu trabalho permite investigar um retorno às ideias formadoras do pensamento moderno mas que projeta, ao mesmo tempo e em modo crítico, uma espécie de tensão entre o esgotamento de tais conceitos e uma validação de outra ordem que ressalta componentes reveladores da dimensão política da representação fotográfica na arte contemporânea.

1 Paula Sampaio (Belo Horizonte, MG, 1965). Radicada em Belém, começou a fotografar em 1987. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e especialista em Comunicação e Semiótica pela PUC-MG. Foi gerente de grupo técnico na área de Artes Visuais do Instituto de Artes do Pará (2003/2006), repórter-fotográfica e editora assistente de fotografia do jornal O Liberal em Belém/PA entre 1988-2015. Participa de diversas exposições no Brasil e exterior, como "Novas Travessias - Contemporary Brazilian Photography", Londres/1998; Ciclos de Modernidade (Curadoria de Paulo Herkenhoff). Cultural Banco do Brasil (CCBB) /RJ e DF, 2012; EXTREMES: contemporary part, festival Europalia Brasil (Curadoria Guy Veloso e Rosely Nakagawa) - Bozar, Palácio de Belas-Artes de Bruxelas/Bélgica, 2011; Panorama da Arte Brasileira 2011(Curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo). MAM/SP, 2011. Entre os prêmios que ganhou estão Bolsa Vitae de Pesquisa em Arte (Fundação Vitae), São Paulo/SP, 2004; Prêmio Mother Jones Internacional Fund for Documentary Photography, EUA, 1997 entre outros. Possui obras nos seguintes acervos: Coleção Masp/Pirelli. São Paulo/SP; Coleção Joaquim Paiva; Ministério das Relações Exteriores - Itamaraty, Brasília/DF; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul; Museu do Estado do Pará/PA; Tafos/Talheres de Fotografia Documental. Lima/Peru entre outros.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A proposta desta análise abrange, inicialmente, um conjunto de imagens produzidas a partir da década de 1990; conjunto este que sinalizou o desenvolvimento de uma identidade poética na trajetória da fotógrafa, considerando especialmente o contexto da exposição realizada em 2002 no Salão Arte Pará, em Belém, na condição de Artista Convidada daquela edição. Em seguida, observaremos que, ao longo dos anos 2000 em diante, a produção de Paula Sampaio alcançou uma organização que potencializou conceitualmente sua obra. Tal potência se deu por meio da sistematização criativa de projetos que fortaleceram o discurso do trabalho entre a feição formal e a abordagem social que o coloca singularmente no debate sobre a política das imagens. Portanto, a leitura proposta sobre sua obra é centrada em duas exposições, em Belém, que funcionam como marcadores de uma trajetória de amadurecimento: as individuais "Paula Sampaio – Artista Convidada", em 2002 na Galeria da Residência do Arte Pará e "O Lago do Esquecimento" na Galeria Antônio Parreiras do Museu do Estado do Pará, em 2020 no contexto do 11º Diário Contemporâneo de Fotografia, também como artista convidada. Em ambas as experiências expositivas, me envolvi criticamente com o processo de realização das mostras onde pude estabelecer um diálogo com a artista que aprofundou meu interesse na pesquisa de sua obra. Portanto aqui, às atividades do crítico soma-se o trabalho curatorial que vem norteando minhas reflexões sobre fotografia, arte e representação.

As Rotas de Paula Sampaio – uma aproximação

No contexto da exposição de 2002, não fui nomeado especificamente como um curador, mas atuei como um editor de imagens, proponente de ideias para a montagem da mostra e autor do texto de apresentação intitulado "As Rotas de Paula Sampaio". A série de trabalhos ocupou uma seção especial do Salão Arte Pará, na ala então destinada aos premiados e selecionados em fotografia. Naquele momento de sua trajetória, a artista havia percorrido mais de uma década de produção e revelava uma identidade marcadamente autoral que a diferenciava não somente no campo da fotografia no Pará, pois já alcançava uma visibilidade mais ampla no circuito nacional.²

2 Em 2002, a produção fotográfica de Belém do Pará possuía uma visibilidade nacional pelo reconhecimento por parte dos pesquisadores e curadores de outros eixos de produção no país: Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza. Este aspecto se deve aos movimentos coletivos e experimentais iniciados nos anos 1980, em especial

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Na grande extensão do território factual, já podíamos observar naquele período que suas fotografias possuíam ângulos de inusitada plasticidade, nunca excessiva, mas pontuando aqui e ali, imagens cuja radicalidade dos cortes e a ousadia das composições resultavam em um amálgama entre natureza e humanidade. Essa estrutura formal, revelada no conjunto da mostra, se intensificou na década seguinte condensando em uma mesma frequência de tensão tema e discurso. Em suas imagens as figuras – homens, mulheres, crianças – surgem como elos de força, resistentes ao poderio exterminador dos projetos desenvolvimentistas na Amazônia e irrompem como componentes dinâmicos a movimentarem-se inquietamente no quadro fotográfico.



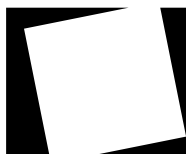
Rodovia Belém - Brasília, Açailândia/MA, 1998 (fig.1) já representava naquela altura uma espécie de síntese indicativa sobre a poética da artista. Ao provocar a ruptura na hierarquização do assunto sobre a imagem, o impacto se dava não pela realidade dos fatos e sim pela força das imagens, por seus elementos constitutivos. Passamos a observar que o caráter visual de seu trabalho é um componente ativador das nuances discursivas da imagem. Naquele contexto histórico – início dos anos 2000 – no qual as poéticas ficcionais e o amplo exercício das narrativas sequenciais ainda não haviam ocupado um lugar mais central na produção documental contemporânea brasileira, a apreensão da dinâmica provocativa entre realidade e imagem na fotografia de Paula Sampaio nos tomava como uma experiência significativa.

Em *Rodovia Belém - Brasília, Açailândia/MA*, estamos diante dos elementos constantes no trabalho da fotógrafa: a figura humana e o seu ambiente (a natureza) em uma relação inquieta. A casa, o homem, a árvore; elementos articulados em um enquadramento onde a superposição de planos faz tudo se juntar, porém sem mostrar-se por inteiro. A mão com o dedo em riste aponta para uma direção,

FIG 01:
Rodovia Belém – Brasília,
Açailândia/MA, 1998.

pela presença do grupo Fotoativa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

ao mesmo tempo que encobre o rosto de alguém no fundo. O rosto, cuja dimensão é diminuta, em contraste, transforma a mão em algo gigante. O tronco de árvore, observado na lateral do quadro cria uma moldura para a imagem. Ao percorrer o tronco, subindo o olhar, chegamos à figura de um garoto como sendo a extensão da árvore. Essa "colagem" de garoto e árvore, construída pelo ponto de vista, é (a)firmada pela área de sombra que une o corpo do garoto ao galho da árvore: um garoto-galho. Essas junções e seus efeitos plásticos assumiram uma fisicalidade mais evidente no espaço e atuaram de modo enfático na experiência do público no contexto da exposição em 2002.

Era a primeira vez que Paula Sampaio havia optado por ampliações em grande formato e uma montagem distinta do convencional, padrão que operava basicamente com tamanhos menores e o uso de moldura e *passe-partout*. As fotografias foram impressas em placas rígidas, sem a interferência de moldura ou vidro, um tipo de montagem que as deixavam em relação mais direta com as formas.³ Diante daquelas imagens, tradicionalmente documentais, mas cujos elementos em cena nos ofereciam movimentos e gestos inusitados, o trabalho da fotógrafa me colocava as seguintes questões: o que nos interessa no interior do quadro? Sua condição factual que privilegia o "quem" ou "o quê" está na imagem ou seria o jogo vibrante de todos os elementos desnorteando o olhar a ponto de quase não repousar em ponto algum? Todos os atores e suas representações sociais que estão na imagem são o que de fato importa, ou tudo é puro jogo formal?



O mesmo movimento errante observado em *Rodovia Belém – Brasília, Açailândia/MA, 1998* (fig.1) se apresenta em *Transamazônica. Senador José Porfírio/PA, 1997* (fig.2). Com menos elementos que a imagem anterior, os personagens em contraluz transfiguram-se em desenhos projetados no céu; as mãos espalmadas sublinhando o elemento sempre presente: a ferramenta de trabalho, a rede de pesca como objeto de documentação, mas desempenhando na cena uma função gráfica que manifesta o elemento de união

FIG 02:
Transamazônica. Senador
José Porfírio/PA, 1997.

3 Até o momento não foi possível encontrar imagens do espaço expositivo e da montagem da mostra de 2002.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

entre o humano e o ambiente. A ferramenta de trabalho surge na fotografia da artista como um forte componente de expressão social, ativado visualmente por sua dinamicidade gráfica, aspecto acentuado que irá atravessar grande parte da obra de Paula Sampaio. Sua atitude formalista um tanto caótica que resulta numa combinação inusitada entre ponto de vista e enquadramento, a distingue da escola naturalista norte americana da fotografia social dos anos 1930 e a aproxima historicamente das estéticas da vanguarda alemã dos anos 1920.⁴

A instabilidade construída em suas imagens instaura um discurso que se constrói em partes. Instabilidade observada na forma como as coisas são articuladas: rede, homem, céu, braços, enfim coisas que surgem em dimensões diferentes, distorcidas criando um jogo gráfico e móvel, seja pela grande angular – lente obrigatória no ofício do fotógrafo de rua ou fotojornalista – ou pelo enquadramento estranho que desnaturaliza a feição descritiva da fotografia.

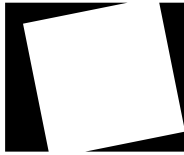


Em *Comunidade Umarizal, Baião/PA, 2002* (fig.3), observa-se de modo evidente a adesão por uma fotografia que capta o mundo em pedaços, rompe a centralidade, o equilíbrio e não abraça a causa dominante que pretende uma unidade da informação. O elemento humano não tem sua identificação completa; a fotografia de Paula Sampaio recusa o discurso da totalidade, lembrando a máxima peirceana de que o signo jamais dará conta de seu objeto em sua inteireza, deixando sempre para outro signo prosseguir a tentativa de completude de sentido. A fisionomia da garota em primeiro plano, cortada ao meio, deixa incompleta a sua identificação. Sua identidade parcial será desdobrada pela presença das outras pessoas ao fundo em planos diversos: o pai, a outra garota, a mãe, a casa. O corte brusco, os planos diversos, as dimensões variáveis com que os personagens aparecem no quadro produzem uma imagem "imperfeita", errática e instável que assume um discurso heterogêneo e fragmentário sobre o meio investigado: casa, paisagem, ambiente, comunidade.

4 A menção à fotografia social se refere à FSA (Farm Security Association) nos EUA que alicerçou o adjetivo documental como estilo e o projetou como gênero na história da fotografia moderna ocidental. Quanto à estética alemã, referimo-nos em especial às fotografias produzidas sob o conceito de Nova Visão (Neues Sehen) marcado pelo experimentalismo próprio da técnica fotográfica e o uso de pontos de vista incomuns.

FIG 03:
Comunidade Umarizal,
Baião/PA, 2002

PORTO ARTE

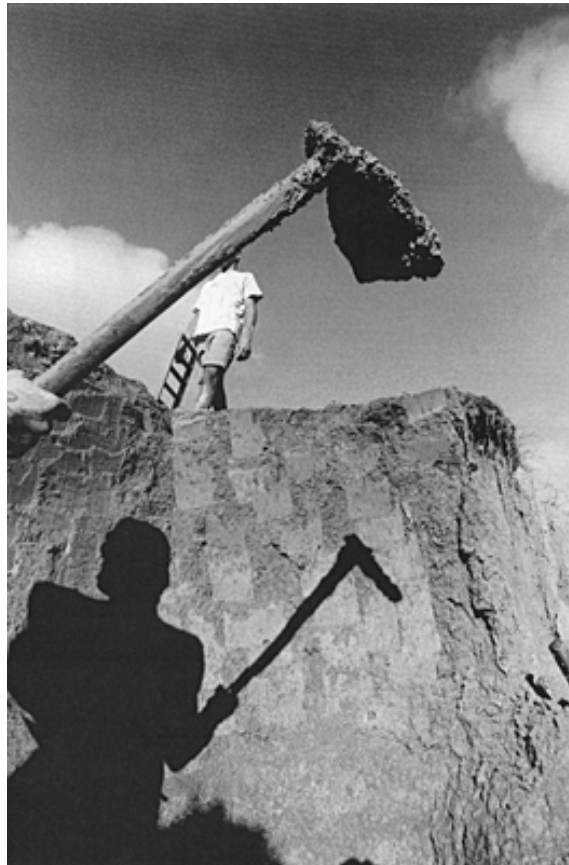


Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



As imperfeições e os cortes "incorretos" são os protagonistas, como podemos observar em *Bairro das Olarias. Rodovia Belém – Brasília. Imperatriz/MA, 1999* (fig.4) e *Rodovia Belém – Brasília. Município de Davinópolis/MA, 1998* (fig.5). A mão e a enxada **são partes** da figura por inteiro, gravada na forma da sombra. O outro elemento ao fundo completa a tríade: o todo, a parte e o traço (sombra) como figura de conexão. Cada parte tem potencial gerador de tensão, como também ocorre em *Rodovia Belém – Brasília. Município de Davinópolis/MA, 1998* (fig.5). A frente do homem, em primeiro plano, remete a noções de tempo e idade; nos mostra certo estado de concentração no trabalho e conduz o olhar para cima, em direção à enxada, instrumento erguido na imagem como um signo forte de sobrevivência. Os cortes e enquadramentos funcionam, em geral, como um tipo de "polifonia" porque rompem a abordagem simétrica que caracteriza a documentação da realidade. O real é quase sempre cortado ao meio, dividido em partes que são "recoladas" às outras, resultando em composições nas quais a sensação de desordem se manifesta acentuadamente e sequestra a experiência do espectador para dentro do ambiente da fotografia.

FIG 04:

*Bairro das Olarias.
Rodovia Belém – Brasília.
Imperatriz/MA, 1999*

FIG 05:

*Rodovia Belém – Brasília.
Município de Davinópolis/
MA, 1998*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

É importante ressaltar que a experiência de fruição mencionada foi potencializada pelo tamanho das obras no espaço, pela concepção de montagem pensada para a mostra. E ao confrontar-nos com a feição gráfica explícita das imagens de Paula Sampaio na montagem da exposição, voltamos a nos perguntar, uma vez mais: o que nos interessa nessa experiência são os lugares e pessoas que constituem a cena ou a desordem visual que capta nossa atenção? Seria a vibração do ambiente re(a)presentado pela fotografia? Encontro alguns índices para tais perguntas em artistas e teóricos situados no período das vanguardas, contexto histórico em que a fotografia se afirmava como pensamento moderno. Pode parecer contraditório que a análise sobre a poética de uma artista contemporânea, filiada ao gênero documental e atuante na Amazônia a partir de uma perspectiva social de denúncia, seja tomada por conceitos e experiências fundados no projeto moderno europeu. No entanto, entrevejo questões capazes de sublinhar ou apontar aspectos sobre a apreensão da realidade pela fotografia como um exercício perceptivo e de constante reapresentação da memória, componentes que parecem estar entranhados na vivência da artista.

Documento e experiência

No ambiente das vanguardas, Raoul Hausmann (1886-1971) – pintor, pesquisador, fotógrafo e ensaísta – atuou especialmente nos anos 1920 em Berlim como uma das figuras importantes do movimento dadaísta. Seus estudos sobre percepção o conduziram para uma fotografia cujas relações com a experiência sensorial lhe deram ferramentas para compreender e teorizar de modo amplo a relação entre fotografia e realidade. Nessa época construiu um aparelho chamado *Optophons* que permitia, segundo o artista, ver e ouvir imagens.

Hausmann inquietava-se com o tipo de fotógrafo que formava uma imagem psicológica do objeto antes de fotografá-lo, ou seja, pré-concebia o assunto antes de captá-lo. Para ele, esse tipo de fotógrafo não tinha a paciência necessária para observar a realidade. Era preciso, segundo Hausmann, dirigir todos os sentidos para o motivo a ser fotografado para então captá-lo de modo mais pleno. Ele propunha operar com todos os sentidos, as potencialidades da fotografia, muito além das práticas utilizadas pelo fotorrepórter. Hausmann propunha, em texto de 1950, uma convocação aos sentidos como ideia sobre a apreensão das coisas.

Em geral acredita-se que a fotografia deva "contar" alguma história, "ilustrar" lembranças, sentimentos – em poucas palavras, que o lado

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

visual de uma foto é apenas uma coisa secundária de menor interesse, que deve estar subordinada a uma ação para dar sentido e estimular-nos à reflexão. (Hausmann, 1950/2000)

Para Hausmann, tal concepção era um equívoco. A atitude psicológica na qual acreditava, seria aquela desenvolvida a partir da transmissão de percepções óticas presentes na experiência fotográfica. Em contraponto à ideia de uma verdade factual, Hausmann afirmava o caráter experiencial sobre o objeto percebido:

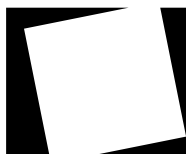
O verdadeiro fotógrafo não "pensa", ele é estimulado por contrastes de luz, massas e movimentos que percebe ou observa; com os restritos meios e possibilidades da própria técnica fotográfica ele registra o estado material de seu ambiente visível, e seu estado mental ou psicológico consiste apenas de: atenção, reação, intenção. (Hausmann, 1950/2000)

Ao falar da importância da memória e sua função no ato de fotografar, Paula Sampaio, antes mesmo de considerar sua experiência familiar nas estradas amazônicas, declara que "a memória é um patrimônio de luzes. Um "banco de dados" onde tudo fica armazenado, palpitando" (Persichetti, 2000, p.115). O que move o seu trabalho é claramente o desejo de contar histórias de deslocamentos sociais desencadeados pela política desenvolvimentista de ocupação da região amazônica no período do governo ditatorial. Portanto, há uma intenção em narrar a partir do instrumento fotográfico a história dos lugares, o que parece contrário à ideia de Hausmann quando recusa o caráter ilustrativo da lembrança por meio da imagem técnica. Sobre a experiência com a memória, Paula Sampaio esclarece:

É na memória que o tempo se descortina, percorre os caminhos diversos, e a fotografia é um fragmento materializado dessa junção, às vezes misteriosa, de tempo e espaço. (...) Aprendi a usar um instrumento - a máquina fotográfica - para tornar palpável o que meus olhos sempre viram. Utilizo essa linguagem para revisitar minha própria vida, os lugares e situações que sempre estiveram presentes na minha memória. O difícil é conseguir traduzir esse mundo tão particular, mas que representa uma parte de nossa história, de forma realmente significativa. Esse é meu desafio; mas nunca fico completamente satisfeita. (Persichetti, 2000, p.115)

Para Hausmann, o estado mental no ato de fotografar, caracterizado por "atenção, reação, intenção" é determinado pelo que ele chama de uma "ambivalência de completa tensão e relaxamento" no processo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

de escolha de um momento próprio em busca de um ponto de vista próprio. Trata-se de um momento em que ocorre uma junção de impulsos contrários.

impulsos agressivos/ativos e relaxamento passivo que devem ser combinados em certos limites específicos fotográficos para que o clímax óptico possa ser atingido: a imagem definitiva resulta apenas da educação contínua de nossas capacidades ópticas. (Hausmann, 1950/2000)

Embora possamos facilmente relacionar a conduta de Paula Sampaio à tradição canônica e organizadora do "momento decisivo" bressonian, me parece que seu modo de captar as cenas em



que a forma dos personagens e objetos surge distorcida, pela metade, em pedaços; num jogo de justaposição de planos; a aproxima bem mais de um estado de entrega sensorial à estimulação dos "contrastes de luz, massas e movimentos que percebe ou observa" indicado por Hausmann. Quando Paula Sampaio identifica a memória das estradas como um banco de dados de histórias vivenciadas e acumuladas desde a infância, mas ao mesmo tempo a nomeia como "patrimônio de luzes", está abraçando tanto a causa narrativa onde se situam os episódios documentados, os contextos políticos de uma história social da Amazônia quanto à experiência sensorial do ali e agora da cena, de suas formas, da dinâmica gráfica que envolve as suas imagens. Esse aspecto formalista evidente no trabalho da artista pode ser relacionado ao reflexo (tensão e relaxamento) do estado mental hausmaniano que, diante da realidade e com os recursos da técnica fotográfica, "registra o estado material de seu ambiente visível" (Hausmann, 1950/2000). Paula Sampaio nos reapresenta, sobretudo a experiência da qualidade de um ambiente visível onde não há ação narrativa em detrimento do aspecto visual, nem forma visual sobreposta ao

discurso descritivo da imagem. Essas características marcam fortemente a primeira década de sua produção a partir do momento em que decide colocar o pé na estrada.

FIG 06 & 07:
Estácio dos Santos Carvalho.
Belém-Brasília, Davinópolis/
MA, 1998

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 08:
Belém – Brasília, São Miguel
do Tocantins/TO, 1998
(Tatiane)



Ainda que sua matéria prima seja dominada pelo factual, conduzida pelo assunto social e por gente de carne e osso que transita diante de sua lente, suas imagens são elaboradas como se a artista estivesse no comando de uma cena teatral; em que o elemento subjetivo cumpre uma função tão nobre e dramática quanto à própria realidade que se apresenta.

Em Belém-Brasília, Davinópolis/MA, 1998 (Estácio); Belém-Brasília, Davinópolis/MA, 1999 (Estácio) e Belém – Brasília, São Miguel do Tocantins/TO, 1998 (Tatiane), por exemplo, temos personagens infantis captados pela artista em dois momentos de suas vidas, o menino Estácio dos Santos Carvalho e a garota Tatiane Nascimento, ambos cenicamente representados em meio à luz e sombra, enredados pela ferramenta de trabalho que marca a atividade pesqueira de seus pais. A identidade nesses retratos é construída simbolicamente pela presença, mais uma vez, das redes de pesca, que transformadas em elemento formal, conferem subjetividade ao ambiente da imagem, sublinhado pela mancha indicial da sombra. Nesses casos, a captação frontal, ordenada e estruturada, pouco comum no trabalho da fotógrafa, se reveste de sombra. O rosto inteiramente à mostra não é comum em suas séries. Tanto Estácio quanto Tatiane foram fotografados primeiramente em 1998, mergulhados numa espécie de teia misteriosa que não explicita suas vidas, nem suas fisionomias no sentido da descrição factual, prática da fotografia de documentação. No entanto são imagens absolutamente assumidas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

por Paula Sampaio em suas diversas naturezas discursivas e formais, em suas variadas manifestações. Elas se apresentam como documento social; como peça importante no conjunto de uma documentação; funcionam como vestígio de uma experiência perceptiva que pertence só à artista, uma experiência original que se torna índice potencializador da experiência compartilhada daí em diante com o público de suas imagens. As imagens da artista revelam-se como escrita de um discurso empreendido sobretudo pelas relações instauradas no fenômeno do instante, mas também pela carga experiencial acumulada na memória de sua família. Sua infância está impregnada de experiências concretas sobre os deslocamentos familiares nas estradas amazônicas no início dos anos 1970. Paula Sampaio tinha seis anos de idade quando sua família atravessou o país em busca de um futuro melhor: "O governo Médici propagandeava em todo o Brasil a conquista da Amazônia. Meu pai, um eterno sonhador, tinha sido convencido, como tantos outros." (Persichetti, 2000, p.115)

O "Documental"

A variada mutação sónica observada na poética documental de Paula Sampaio nos leva a rever as instâncias originárias do gênero e suas implicações conceituais. O termo *documental* surgiu pela primeira vez no campo da criação cinematográfica. Relacionado às questões estéticas, o termo já nos apresentava um certo paradoxo: suas variações e usos emergem como dimensão criativa e expressiva, mas ao mesmo tempo *antiartística*.

Olivier Lugon (Lugon, 2001) ressalta que o adjetivo foi usado pela primeira vez no artigo de John Grierson sobre o filme *Moana*, dirigido por Robert Flaherty, em 1926, que narra o cotidiano de uma comunidade que habita uma ilha do Pacífico: a caça, a pesca e os rituais da juventude. Importante ressaltar que Flaherty viveu nas ilhas Samoa durante um ano, de 1923 a 1924, e saiu de lá com seu filme captado e posteriormente finalizado em 1925. Flaherty filmou com objetividade realista as atividades corriqueiras e especiais da tribo e construiu um filme cujos nativos reais são os protagonistas ficcionais. Tais procedimentos e ideias que instauraram o filme documental resultaram de um contraponto ao cinema ficcional de entretenimento. Motivado por questões sociais e intenção política na representação da realidade, o campo do cinema abrigava uma vertente conceitual, nos estudos sobre linguagem, centrada na realidade e no fluxo da vida enquanto matéria elementar da estética

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

fílmica. Essa perspectiva artística e realista do cinema foi aplicada à fotografia. O gênero *Docufiction*, assumido por Robert Flaherty, produzirá outros filmes importantes, nos quais a feição realista se valerá de um naturalismo ensaiado na narração visual dos acontecimentos.

A confluência entre a abordagem realista na captação dos eventos e o tratamento narrativo dado às obras desencadearam um impasse conceitual interessante que envolve a estética do cinema produzido naquele contexto: uma dimensão expressiva que não quer ser arte. O posicionamento do diretor e produtor Paul Rotha no livro *Documentary Film* (1936), de John Grierson, era claro: "A beleza é um dos maiores perigos para o documental" (Beaumont Newhall, 2006, p. 238.). Nessa perspectiva, Grierson revelava, por meio de sua defesa antiartística, paradoxos importantes na concepção da palavra documental. Do mesmo modo que mencionava o cinema como instrumento de "registro", de "interpretação dos fatos" e dotado de uma capacidade de "influência pública", ansiava que a sociedade pudesse, com a experiência fílmica, desfrutar da imaginação. O cinema para Grierson "prometia o poder de fazer dramas teatrais com nossas vidas cotidianas e fazer poesia com nossos problemas"⁵ O embate conceitual travado naquele contexto histórico enriquecia a discussão porque tornava imprecisa a definição sobre o filme documental, ainda que revelasse que a defesa por aquele tipo de cinema se tratava de um movimento antiestético desde o começo.

Os cineastas adeptos da nova causa documental recusavam claramente a arte, mas o desejo por uma expressividade própria dos elementos constitutivos de um conceito documental levava-os para um campo associado ao artístico. É o caráter de expressão – associado ao artístico – que começa a dar consistência à ideia em torno dos sentidos atribuídos a "documento", "documentação" e "documental". Cada um deles incorpora intensidades distintas no que se refere à sua função semântica. Será a partir desse momento, que a compreensão do vocábulo "documento" é inserida no mundo da arte, ainda que de modo instável e indefinido. O termo segue conquistando uma autonomia na medida em que começa a ser utilizado no campo da arte como *forma* documental.

A fotografia (re)começa a atuar nesse limite e absorve o *documental* na busca de uma autonomia que será apoiada em sua natureza constitutiva de documento. Os movimentos artísticos alemães da Nova

5 "prometía el poder de hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas" (Beaumont Newhall, 2006, p. 238.)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

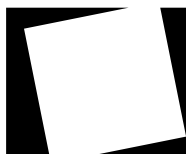
visão (Moholy-Nagy, Umbo, Franz Roh) e da Nova objetividade (Albert Renger-Patzsch e o livro *O Mundo É Bonito*, 1928) e a *Straight Photography* norte-americana (Paul Strand, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Sham, Russel Lee, Arthur Rothstein) são campos históricos potenciais para Olivier Lugon analisar as várias significações da expressão documental e as distintas manifestações do signo fotográfico no campo da arte. Para além do contexto histórico da fotografia moderna, observa-se, em seu estudo, as muitas diferenças entre esses movimentos que contribuem para o debate sobre a produção fotográfica contemporânea e em especial sobre as renovações surgidas nas poéticas documentais da produção das primeiras décadas deste século XXI.

No período das vanguardas, a fotografia experimentava uma situação nova; seguia pretendendo ser arte, porém se alimentava de sua proximidade particular com a realidade. O novo fôlego expressivo, entre os anos 1920 e 1940, foco de Lugon, marcava a continuidade do curso rumo à arte após uma longa fase pictorialista, não menos complexa, que atravessou a barreira entre dois séculos (XIX e XX) e marcou as mudanças efetivadas pelas experiências das artes plásticas.

Lugon ressalta que antes do fim dos anos 1920, utilizava-se muito mais a palavra *documento* e que, até o final daquela década, ocorreu uma mudança em seu uso para *documental*, ou seja, deixou de ser substantivo para se transformar em adjetivo. A partir de então, não será o bastante, enquanto valor estético, o caráter de documento (registro, prova, dado objetivo) ou de documentação (conjunto de dados concretos). Será *documental*, pois ligado à forma, expressão, linguagem. Portanto, diante dessa perspectiva uma determinada obra será caracterizada como tendo *forma* documental, *expressão* documental, *estilo* documental. As mutações de significado, investigadas por Lugon, não só nos apresentam uma compreensão histórica sobre as relações de representação instauradas entre fotografia e realidade na modernidade como também redimensionam a instabilidade proveniente de tal relação. A variabilidade entre os termos substantivos, posteriormente colonizados, vamos dizer assim, pelo adjetivo "documental" é proveniente de um dado concreto da vida – a apreensão objetiva da realidade – e que irá se transformar em linguagem, estética, arte. Essa dualidade, que já estava presente no cinema como sentido artístico, entrará na fotografia.

As transposições operadas pelos significados de documento, documentação e documental, nos permite refletir amplamente sobre as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

ideias de documental na produção contemporânea e especialmente na produção de imagens documentais na arte realizada hoje. O que nos mostra Lugon (2001, p. 17) é que essa complexidade do documento existe desde a origem do termo e que a instabilidade do significado histórico está presente nas reflexões mais recentes sobre a fotografia na arte:

Enquanto que em 1928, na revista *Das Kunstblatt*, a fotografia "como documento", é ainda colocada em oposição à fotografia "como arte", um ano mais tarde a fotografia "documental" é, ao contrário, integrada à foto artística, na qual constituirá uma das duas grandes categorias. Enfim, ao longo dos anos trinta, este adjetivo vai se substantivar para se tornar "o documental", elevando definitivamente esta qualidade ao patamar de gênero (Lugon, 2001, p.17).⁶

Allan Sekula ressalta em seus estudos o caráter ideológico da produção da imagem fotográfica quando afirma que a fotografia é um discurso que se dá no intercâmbio de informação entre "partes engajadas numa atividade comunicativa", um sistema discursivo em que a imagem gera mensagem com interesse específico:

Toda comunicação é em maior ou menor medida, tendenciosa: todas as mensagens são manifestações de interesse. Nenhum modelo crítico pode ignorar o fato de que interesses competem no mundo real. (Sekula, 1981, p.453)

Para Sekula, a grande maioria de mensagens direcionadas ao domínio público é produzida em nome de uma autoridade anônima capaz de excluir a possibilidade de qualquer coisa, menos afirmação, pois é sobre tal eixo que se constrói a ideia de imparcialidade que conhecemos. Ele esclarece que, ao envolver-nos numa ação comunicativa, essa experiência requer atenção a um acordo social previamente expresso como válido. Portanto, a fotografia participa, se engaja no embate dos discursos: "devemos estar atentos a proposições de acordos sociais gratuitamente estabelecidos"⁷ (Sekula, 1981, p.453). É nesse ambiente que a grande imprensa forja a imparcialidade e coloniza o gênero documental da fotografia naturalizando-a como um discurso construído pela ideia de

6 No original: *Alors qu'en 1928, dans la revue Das Kunstblatt, la photographie "comme document" est encore opposée à la photographie "comme art", un ans plus tard la photographie "documentaire" est au contraire intégrée à la photo artistique, dont elle constituerait l'une des deux grandes catégories. Enfin, au cours des années trente, cet adjectif va se substantiver pour devenir le "documentaire", élevant définitivement cette au rang de genre.*

7 No original: *we ought to beware of the suggestion of freely entered social contract.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

verdade dos fatos. Para Sekula, a grande imprensa é tudo, menos neutra. Convém lembrar o que Philippe Dubois ressaltou sobre a construção de sentido da imagem fotográfica na imprensa, ao longo dos anos dourados da fotografia moderna como sendo uma instituição da verdade. Ao refletir sobre as fotografias históricas de Robert Capa, Dubois menciona a espetacularização e a encenação da imagem a serviço de uma suposta realidade. Sua posição parte do texto "Le Pendule" no qual Alain Bergala se refere à função técnica da grande angular no âmbito do fotojornalismo. Para Bergala, a grande angular é a ferramenta de um discurso ideológico com intuito de construir um sentido convincente para um humanismo apoiado na resignação e no lamento:

Constrói-se pela grande angular como um espaço envolvente no qual nos encontramos capturados brutalmente...a grande angular trabalha maciçamente em benefício do humanismo choramingão; isola o personagem, a vítima, em sua solidão e dor. (Bergala in Dubois, 1993, p. 41)

Estamos falando do sentimento de piedade sedimentado no espectador das imagens históricas do período das grandes guerras ou mesmo das fotografias que povoam ainda nosso dia a dia na grande mídia. Para Sekula toda a fotografia possui um discurso, esteja ela funcionando na imprensa ou no sistema da arte. Em ambos estamos lidando com um discurso ideológico, e o que chamamos a atenção é para uma espécie de cristalização do modelo documental, formado por um lado na experiência social do *Farm Security Administration* (FSA), nos EUA, e por outro, no paradigma do fotógrafo repórter que tem como referência a romantização do *Momento Decisivo* do pensamento e da prática de Henri-Cartier Bresson. É impossível não filiar Paula Sampaio às matrizes das escolas ocidentais da fotografia moderna dentro de uma estética constituída no estilo documental que por sua vez condicionou a conduta dos fotojornalistas. O uso da grande angular, por exemplo, é marcante nas imagens produzidas pela artista na sua primeira década e meia de atuação. No entanto, ainda no âmbito da experiência moderna, processos anteriores à estruturação do gênero documental, revelam-se mais profícuos em relação à experiência do visível e do fenômeno mental do fotógrafo diante dos objetos concretos da realidade e encontram-se presentes nas inquietações de Raoul Hausman, em seu texto de 1950, como um interessante contraponto ao texto de Bresson, de 1952. Muito pouco se ouve falar de Raoul Hausmann se compararmos à reverberação canônica do *Momento Decisivo* de Bresson.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O que ficou como tradição para o fotojornalista foi uma apropriação ingênua do *modus operandi* bressoniano. Porém, o espírito dadaísta de Hausmann em suas experimentações e seu movimento em direção a um estado mais sensorial com as imagens se estende e permanece na produção dos dias de hoje. Voltamos à dinâmica entre fotógrafo, objeto e imagem e, considerando que as grandes matrizes da fotografia moderna ocidental se encontram ainda presentes como escolas para os artistas contemporâneos, intuo que a poética das imagens documentais de Paula Sampaio escapa de certas armadilhas calcificadas pelo gênero. Ainda que a fotógrafa utilize fartamente ferramentas técnicas, como por exemplo, a grande angular, seu discurso sobre as estradas amazônicas não sucumbe a uma imagem fotográfica que isola o personagem social, como uma "...vítima, em sua solidão e dor..."

Na contracorrente do formato do gênero, Paula Sampaio não organiza a realidade nem vitimiza ninguém na cena; extrai do seu grande ângulo o caos da forma e da energia emanada daqueles que não se deixam abater, daqueles personagens que permanecem resistentes apesar do deslocamento social; gente desprovida de território e que foi jogada à mercê do projeto nacional desenvolvimentista atrelado ao ideal totalizador da ditadura no Brasil. As estradas amazônicas ainda são a imagem vergonhosa dos restos que o poder capitalista dominador deixou: comunidades miseráveis à beira de caminhos abertos na mata sob a pretensão de enriquecimento econômico e a promessa de trabalho.

A resposta de tais resistências está gravada nas imagens por meio das ferramentas de trabalho, da força corporal dos retratados, potencializada nos cortes abruptos e favorecida no efeito angular eloquente que envolve a todos; enquadra e junta todos os pedaços.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Nessa perspectiva, aposto em uma análise que localiza a poética de Paula Sampaio muito mais no enfrentamento do campo discursivo e ideológico de que fala Allan Sekula, associado a uma disposição para experiência sensorial proposta por Hausmann. Importante, mais uma vez, destacar a concepção da artista sobre memória: "a memória é um patrimônio de luzes. Um "banco de dados" onde tudo fica armazenado, palpitando".

Como mencionado anteriormente, Raoul Hausmann recusou a ideia de o fotógrafo formar uma imagem psicológica do objeto antes de fotografá-lo. Era preciso convocar os sentidos, experienciar o assunto. Os estímulos físicos e óticos experimentados pelo fotógrafo são um modo de conhecer o objeto, apreendê-lo. Para Sekula, o campo no qual se estabelece a atividade comunicativa, onde se dá a construção do discurso é um lugar que pressupõe uma troca, um jogo de expressão e narrativa. Assim a investigação fotográfica observada no trabalho de Paula Sampaio se daria neste campo discursivo entre a informação e a experiência vivida. Observa-se em sua poética essa possibilidade entre a viagem perceptiva mais interna (não previamente armada em seu sentido psicológico) e a atitude discursiva de quem está lidando com fatos sociais.

FIG 09:

Transamazônica, Senador
José Porfírio/PA, 1997

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ernani Chaves destaca a relação profícua entre documentação e memória no trabalho de Paula Sampaio e retoma em Benjamin a ideia de que tal alinhamento trabalha em favor não de um distanciamento do objeto como algo a ser dominado pelo "olho da câmera", e sim na experiência da criança que tem seu processo de conhecimento mais próximo das coisas, com seus sentidos mais abertos:

O trabalho de Paula Sampaio dá continuidade a uma das tradições mais honrosas da fotografia: a da documentação, associando fotografia e memória. Uma espécie de vocação clássica e, como tal, bastante desprestigiada pela vulgata pós-moderna. Entretanto, um trabalho necessário, indispensável, que faz do "olho da câmara" não o acessório de um voyeur, dominado de algum modo por uma "curiosidade sádica". (...) Em oposição a isso, Benjamin pensa na experiência da criança com o saber, onde todos os sentidos são mobilizados, onde o corpo ainda resiste bravamente à sua redução ao estado de "vida nua" (..) onde a visão – que na tradição ocidental é a atividade sensorial que mais se aproxima das tarefas superiores da razão – transita e compõe com os outros sentidos. (Chaves, 2007, p.7)

Essas abordagens e procedimentos, entre a experiência vivida e a informação, irão se dar, ao longo dos anos 2000, como uma espécie de afirmação e consolidação de uma obra trabalhada intensamente a partir de séries, ensaios e projetos. Os diversos trabalhos reunidos e organizados por conjuntos, ampliarão tanto o seu escopo temático, ou seja, a documentação das diversas comunidades ao longo das estradas, quanto reafirmará a postura da fotógrafa por uma liberdade maior, estética e formal, acrescida pelo uso de materiais e documentos não fotográficos: cartas, bilhetes, depoimentos, mapas, vídeo que adensarão outras naturezas narrativas dos personagens que vivem nas cidades documentadas. Podemos mencionar alguns trabalhos, considerando a nomenclatura que a própria artista definiu: o ensaio "Refúgio" (2003–2006), as séries "Nós" (editada em 2006) e "Nau Frágil" (2009) e os projetos "Folhas Impressas" (Iniciado em 2006) e "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte" (2005-2012).

A produção da artista, ao longo da primeira década de 2000, avançará pela década de 2010, expandindo-se e expandindo o campo discursivo entre a informação e a experiência vivida. O projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte", iniciado em 2005, é revelador da opção entre a ampla documentação e a feição formalista evidentemente explícita na sua obra.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

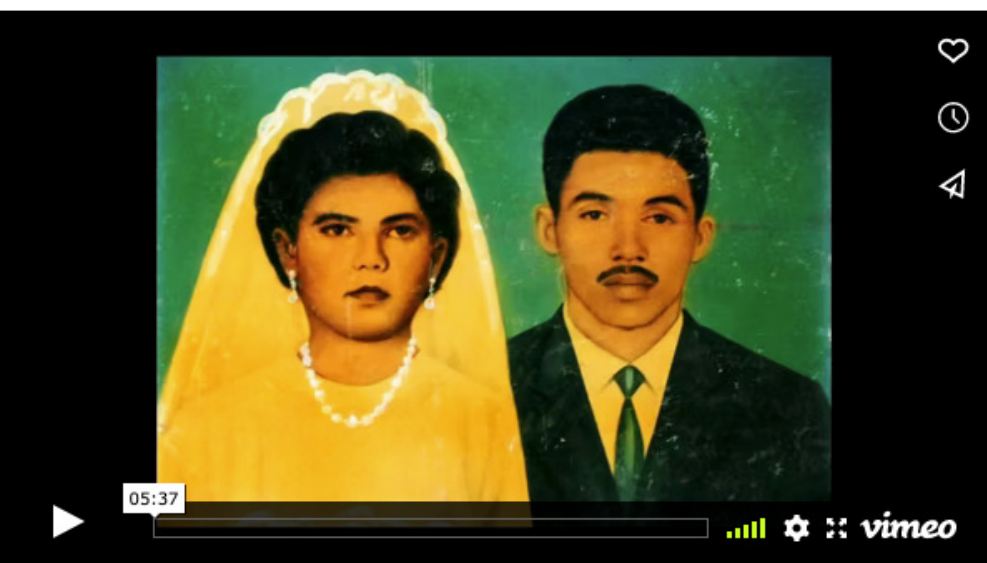
v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

.... E foi assim, na história recente do Brasil, que homens e mulheres, embalados pelas promessas do governo militar de encontrar terras fartas, ouro e oportunidades, criaram uma nova frente de conquista nestas paragens, partindo das grandes estradas que cortaram a imensa floresta amazônica: a Belém-Brasília e Transamazônica. Essas vias começaram a ser construídas a partir da década de 1950, com o objetivo de colonizar e ocupar a Amazônia. De norte a sul, de leste a oeste, somam mais de 6 mil quilômetros, formando uma cartografia acidentada e inexistente. É nesse reino de águas, onde os rios sempre foram as verdadeiras estradas, que milhares brasileiros vivem e trabalham. Neste projeto, que vem sendo desenvolvido desde 1990, esses homens e mulheres contam suas histórias materializadas em imagens, escritos e memórias orais, entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte."⁸ (Sampaio, 2012)

O texto acima sinaliza, em 2005, a organização estrutural, narrativa e de documentação que reúne toda a produção de imagens desde 1990, sob o título "Projeto Antônio e Cândida têm sonhos de sorte", publicado em seu site em 2012 para apresentar o vídeo homônimo. Nesse momento, a artista incorpora o vídeo em sua produção, portanto mais uma linguagem a ser agregada e tramada às fotografias e aos outros documentos produzidos por ela e pelos habitantes das estradas.



Trata-se, segundo Paula Sampaio, de um trabalho de documentação fotográfica realizado no período de 1990 a 2011 a partir do "... recolhimento de memórias orais, correspondências (cartas), escritos de sonho e de sorte, imagens de acervo de família de migrantes das rodovias Transamazônica e Belém - Brasília" (Sampaio, 2012). A documentação produzida pela artista abrange os estados do Acre,

Amazonas, Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Tocantins e Distrito Federal.

FIG 10:
Frame inicial do vídeo
"Antônio e Cândida têm
sonhos de sorte." Fonte: site
da artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A edição 2012 do Arte Pará marcou a criação do site da artista no qual o vídeo é lançado. É o momento que percebemos o alargamento das condições materiais e de linguagem que envolverão os suportes dos trabalhos da artista a partir de então. Na condição de Artista Homenageada, seus trabalhos comissionados pelo Arte Pará são apresentados em 4 núcleos sob o título geral de "Embarque": Museu Casa das Onze Janelas com a foto-instalação "Rotas" (fotografia, mapa texto); Museu Emílio Goeldi com três fotografias da série "Nau Frágil", Museu do Estado com a videoinstalação "O Lago do Esquecimento" e Ilha do Combu, região do arquipélago da grande Belém. Na ilha, sua participação se dá num misto de foto-instalação, performance em vídeo e interação com outros artistas por meio de encontros nas comunidades ocorridos ao longo de um mês.

Para fazer esse percurso, que era atravessar o Rio Guamá para chegar à Ilha do Combu, ela levou consigo uma bandeira, na qual estava estampada a imagem de um tronco de árvore que Paula havia soltado no "Lago do Esquecimento, em Tucuruí. (Sampaio, 2013)⁹

A travessia de barco até a ilha permitiu a artista performar e gravar o vídeo que posteriormente seria mostrado em outras ocasiões e espaços. A imagem de um pedaço de árvore morta e presa a uma corda se revestiu de forte simbolismo durante a travessia: a ação artística foi movida pelo desejo de libertar a árvore por meio do deslocamento de sua imagem após chegar na outra margem.

A partir do momento em que a artista inicia uma organização sistemática de suas imagens documentais em séries, projetos e ensaios, na qual o Projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte" passa a ser um princípio organizador, sua obra adquire um patamar conceitual que a livra de uma aleatoriedade tanto formal quanto factual que caracteriza a maioria dos trabalhos de diversos fotógrafos adeptos do gênero documental. O condicionamento do gênero se deu por uma compreensão superficial, generalista do que se pode entender sobre as nuances entre as nomenclaturas *documento*, *documentação* e *documental*, que Olivier Lugon soube muito bem averiguar em sua análise.

O trabalho de Paula Sampaio começa a assumir um procedimento que remete, por um lado, às origens do termo, nascido ali no final dos

9 Texto de apresentação de Claudia Leão, publicado no catálogo de Paula Sampaio especialmente editado para o Arte Pará 2012

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

anos 1920, e por outro, a algumas bases semióticas que a aproxima da fotografia conceitual das décadas de 1960 e 1970. As duas pontas históricas da estética ocidental, de filiação europeia e norte-americana, podem ser percebidas, engendradas na poética de Paula Sampaio claramente em 2020, quando ela realiza sua individual "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado do Pará, em Belém. No entanto, antes de tratar sobre "O Lago do Esquecimento", proponho voltar às variações encontradas nas origens do termo documental para melhor compreender a artista no tensionamento do gênero e não em sua aceção cristalizada.

Voltando a Lugon, portanto, ainda que compartilhando da mesma raiz, seriam duas nomeações muito diferentes, pois, para ele, documento é um objeto que serve para documentar, enquanto que documental torna-se um "gênero que às vezes é utilizado para este fim" (LUGON, 2001, p. 17). A diferença aparece bem-marcada na língua alemã, quando ocorre a passagem de *urkunde* para *dokument*. Enquanto o primeiro termo é caracterizado como restritivo, o segundo abrange uma generalidade, na qual a ideia de prova ou objeto de convicção se dilui. Na tradução entre o alemão e o português, observa-se que a distinção apontada por Lugon também aparece. *Urkunde* é mais utilizado para designar documento oficial, certidão, escritura cartorária, certificado, entre outros. Já *Dokument* é mais usual no sentido de conjunto, aspecto que nos interessa especialmente nesta análise. Na tradução para o português, observamos a palavra alemã em uma relação de sinonímia com arquivo, resumo, texto, livro, dossiê. Portanto, está sempre numa relação de conjunto de dados que assume uma variedade de informação e diversidade de materiais a serem lidos e interpretados, e que, para isso, precisam de um tempo para serem apreendidos em uma materialidade ampla e mais complexa. Paula Sampaio irá lançar mão de procedimentos que abarcam arquivo, texto, livro, dossiê. O Projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte" sinaliza tal escolha em 2005. Sua participação em 2012 no Arte Pará materializa no espaço expositivo esta variedade própria de uma documentação.

Em paralelo à participação no Arte Pará, "O Lago do Esquecimento", por exemplo, surge pela primeira vez em forma de livro fotográfico por meio do Prêmio Marc Ferrez de fotografia/2012 na categoria Documentação do Brasil. O livro reúne, juntamente com as fotografias, depoimentos dos moradores das ilhas de Tucuruí e fotografias da floresta inundada pela construção da hidrelétrica de Tucuruí, no Pará.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

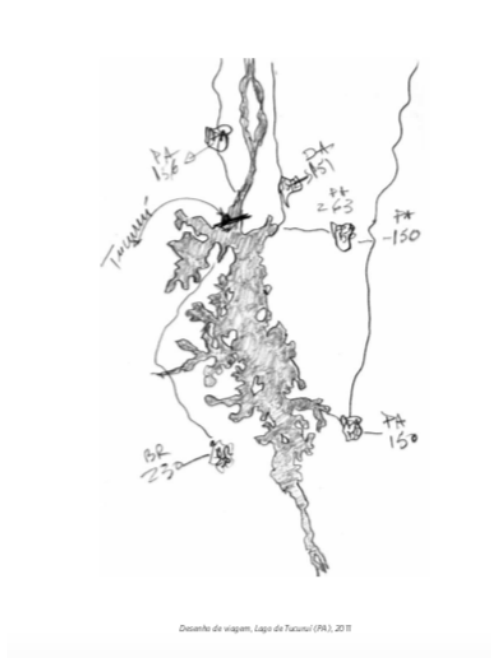
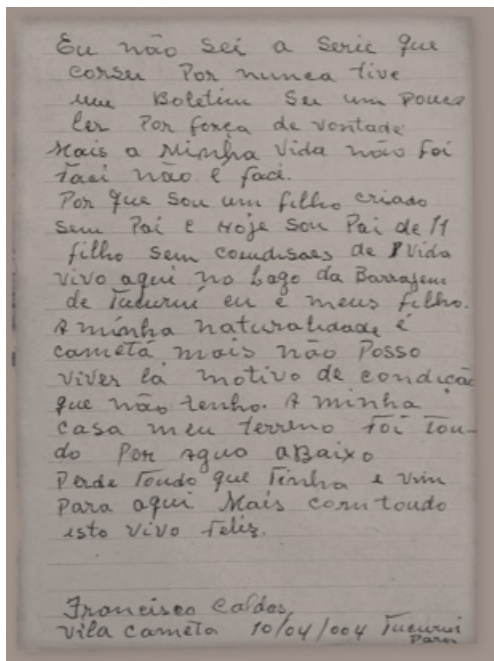
e-ISSN: 2179-8001



FIG 11:
 Imagem capa
 e contracapa do livro
 "O Lago do Esquecimento".
 Fonte: Site da artista.

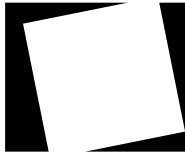
FIG 12:
 Carta de morador
 do Lago de Tucuruí.
 Livro "O Lago do
 Esquecimento".
 Fonte: Site da artista.

FIG 13:
 Mapa desenhado pela
 artista (desenho de viagem,
 Lago de Tucuruí (PA), 2011).
 Livro "O Lago
 do Esquecimento".
 Fonte: Site da artista.



A fotografia documental de Paula Sampaio, ao ocupar territórios nos quais se encontram outros documentos (relatos, cartas, mapas), retoma as reflexões de Lugon sobre a metamorfose conceitual entre substantivo e adjetivo. A ampliação do significado a partir da mudança de substantivo para adjetivo foi ganhando outros contornos e conceituações na medida em que o termo atravessou a década de 1930, assim como as poéticas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

fotográficas de diversos artistas foram se construindo, ou mesmo revisitadas, tanto por artistas quanto por críticos e historiadores, ou ainda sofreram uma revisão profunda na crítica à estética promovida no campo da Arte Conceitual. As produções da artista se adensaram mais constantemente a partir da década de 2010 tanto do ponto de vista da *forma* documental, sob a análise de Lugon, quanto do aspecto de documentação e discurso, na perspectiva conceitual de Sekula. Seus ensaios, projetos, séries vem se tornando dossiês que colocam na mesma linha de tensão imagens de grande apelo formal e documentos da vida vivida dos personagens das rodovias amazônicas. Essa atitude artística, de adesão aos documentos e de constituição de dossiês, certamente se alinha a uma tradição conceitual que rompe qualquer tipo de arrebatamento estético como única leitura de seu trabalho, reafirmando sua política das imagens e evitando assim o "perigo da beleza" segundo Paul Rotha.¹⁰

Die welt ist schon - immer noch? O mundo é bonito - ainda?



O embate com a beleza, a potência política da descrição fotográfica e o discurso das ações e documentos de Paula Sampaio ganharam

FIG 14:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

10 "A beleza é um dos maiores perigos para o documental" (Beaumont Newhall, 2006, p. 238.)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

uma síntese especial em 2020 quando a artista realiza a individual "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado, em Belém, a convite do X Diário Contemporâneo de Fotografia¹¹. Como curador geral do projeto e curador de sua individual, em diálogo com a artista, inicialmente estávamos diante de muitas opções sobre o que apresentar como ideia central da exposição. Em 2020, mesmo em face de uma trajetória longa e consolidada, o caminho fácil (e ao mesmo tempo difícil) de uma retrospectiva de carreira não era o desejado. Na perspectiva do projeto, o trabalho curatorial desenvolvido com o Artista Convidado de cada edição sempre pressupôs sobretudo investigar algo inédito ou particular dentro da sua trajetória, evitando um tipo de generalidade superficial que às vezes caracteriza as visões panorâmicas. Justamente porque se tratava de um percurso experimentado, desde os anos 1990, e que foi se organizando por meio de diversos projetos, seria mais importante um mergulho vertical que permitisse explorar as possibilidades poéticas em algum ponto específico do conjunto da obra de Paula Sampaio. Venho experimentando um trabalho curatorial que inicia quase sempre a partir de um diálogo prospectivo sobre o que o artista entende sobre sua produção. Por mais que se possa, eventualmente, antever certas direções e escolhas possíveis a serem compartilhadas e construídas em parceria, é imperativo me aproximar dos índices lançados pelo artista como um método para entrar no campo fértil do processo criativo ou do chamado projeto poético do artista.

Na experiência expositiva de 2002, quando atuei como um editor e proponente para que a presença formal das imagens ganhasse fisicalidade no espaço por meio de grandes ampliações, havia um desejo impetuoso em colocar no primeiro plano um formalismo evidente na produção de uma artista identificada como fotojornalista. O ímpeto era extrair da estética documental de Paula Sampaio justamente o arrebatamento, de certo modo aprisionado em um tipo de leitura convencional de exibição que a meu ver, naquele momento, se mostrava redutor. Essa abordagem foi compartilhada com a artista que experimentava de forma inédita suas imagens em grande formato. Muito tempo depois, percebi que aquela experiência me envolvia nos chamados "perigos da beleza", debatidos pelos cineastas e críticos ingleses da chamada *docufiction* dos anos 1920. E ao passo que fui pesquisando mais profundamente sobre o

11 Projeto de Arte Contemporânea dedicado à fotografia e imagem técnica, concebido e realizado desde 2010 em Belém. Abrigado em museus públicos, o projeto é constituído por edital, exposições especiais, residências, palestras, cursos, ações educativas, acervo e curadorias compartilhadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

gênero documental e os diversos estatutos da imagem fotográfica, fui percebendo o desenvolvimento conceitual de Paula Sampaio.

Em 2020, durante o processo inicial de concepção da mostra, em diálogo com a artista e diante das possibilidades de recortes da sua produção, apontei algo que me provocava um enorme interesse: as fotografias captadas no Lago de Tucuruí, no Pará em 2012. Primeiramente era impossível não perceber que o objeto escolhido para ser fotografado pela artista já trazia em si um drama social e político dentro da Amazônia. Trata-se de uma enorme área formada pelo alagamento artificial de uma floresta, resultado da construção da Hidrelétrica de Tucuruí. São mais de 3 mil quilômetros quadrados forjados pelo represamento das águas do Rio Tocantins, afogando literalmente diversas comunidades e vilas, refugiadas agora e dispersas no que sobrou da devastação: mil e cem ilhas, segundo Paula Sampaio. Parte desse conjunto de imagens já fora mostrado como videoinstalação no 31º Arte Pará, em 2012 e na forma de livro fotográfico, editado no mesmo ano por meio do Funarte - Prêmio Marc Ferrez de Fotografia. No Arte Pará, o trabalho era constituído por 2 fotografias, 1 vídeo e uma paisagem sonora. Na publicação, um conjunto maior de imagens, somadas aos relatos, mapas e outros documentos gráficos que acentuavam a complexidade não somente do projeto retratado quanto da diversidade material proposta pela artista.

A ideia lançada a Paula Sampaio era que ela realizasse, pela primeira vez, uma versão expositiva, exclusivamente fotográfica da série do lago. E foi aí que minhas intuições se revelaram alinhadas com a artista e suas decisões estéticas. O drama da paisagem silenciosa e devastada ganhou uma intensidade expressiva que somada aos aspectos sociais e políticos factuais, nos enredou num tipo de arrebatamento no qual o componente fenomenológico é determinante. Paula optou por formatos gigantes e preencheu o núcleo central da exposição com uma seleção contundente de suas árvores "mortas". Captadas de um modo que conferia ao horizonte natural uma atmosfera solene e de luto, ao mesmo tempo trágica e tão somente objetiva em sua feição descritiva, a artista nos trazia não só uma decisão poética assertiva como também nos colocava de volta às reflexões históricas sobre o pensamento moderno da arte fotográfica e suas implicações sógnicas. As imagens em preto e branco de uma paisagem amazônica arruinada ergueram-se como totens, monumentos, obeliscos, esculturas que enunciam discursos díspares, emoções confusas, fascínio e desalento diante do objeto visível da realidade, do "... estado material de seu ambiente visível" como bem mencionou Hausmann.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Quando o artista alemão Albert Renger-Patzsch lançou em 1928 o livro fotográfico que reunia um conjunto significativo de sua produção sob o título *Die Welt ist Schon* - o mundo é bonito, em português - havia uma série de desejos e projetos estéticos envolvidos nesta sua afirmação tão límpida e direta para com o mundo e sua realidade. Como figura importante da fotografia que refletia o movimento artístico *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), Renger-Patzsch acreditava que olhar as coisas do mundo de modo direto e franco - natureza, edifícios, objetos domésticos, equipamentos urbanos, fios de eletricidade, plantas, ferramentas - era uma possibilidade que a fotografia oferecia aos nossos olhos para que os objetos do mundo - natural e industrial - se oferecessem em sua feição explícita, formal e objetiva. Portanto, uma fotografia "fria", limpa, mas à contrapelo, arrebatada pela beleza plástica da utopia moderna. Um mundo ocidental que naquele contexto havia se libertado da primeira guerra, crente no poder da comunicação, da tecnologia e da arte. Um mundo que tinha na imagem um meio pelo qual se podia traduzir a esperança de beleza e a autonomia da linguagem fotográfica. Renger-Patzsch e seus parceiros de vanguarda olharam e fotografaram as coisas, tornando-as objetos escultóricos, quase puros porque aparentemente despidos de seus contextos, mas que encerravam em sua iconicidade a potência simbólica de um certo triunfo da modernidade.

FIG 15:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ao longo da história, a escola da Nova Objetividade contribuiu com o sentido de documento na fotografia e, posteriormente, desdobrou-se tanto em experiências conceituais quanto enveredou-se por práticas que engendraram o gênero documental, aquele sempre ligado à realidade, às circunstâncias dos fatos sociais, às contingências dos objetos. Como mencionado anteriormente em relação à obra de Paula Sampaio, os ângulos inusitados, a radicalidade dos cortes, composições que juntam natureza e humanidade, quase como se fossem colagens, todos esses elementos caóticos e energéticos que caracterizam a sua marca, sofrem uma ruptura radical quando começamos a ver o conjunto de imagens que constitui a série do Lago de Tucuruí.

Em "O Lago do Esquecimento", algo diferente acontece: tudo parece aquietar-se em um silêncio ensurdecedor. Ao deparar-se, em 2011, com um grande cemitério de árvores, alagado pela construção da hidrelétrica, olhou com reverência para aquelas forças da natureza, e num ato solene passa a fotografá-las de modo direto, franco, em composições simétricas, frontais e sem angulações acrobáticas, tal qual a estética límpida de filiação alemã nascida na fotografia da Nova Objetividade. E é na tradição simétrica de uma certa ordem que emergem os espectros monumentais, objetos escultóricos, plantas-bichos, árvores-gentes, cujas formas parecem nos dominar pela beleza, mas revelam muito mais o sufocamento a que todos somos submetidos pelo domínio econômico devastador sobre a vida social.



FIG 16 & 17:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Nas imagens de Paula Sampaio, a superfície do lago e sua linha aquática de onde irrompem os vegetais calcinados, os galhos e troncos secos indiciam a elevadíssima altura das copas das árvores e demarcam um limite entre morte e vida. Na quietude de uma paisagem abandonada esconde-se uma tragédia abissal. Da linha d'água para baixo é possível mergulhar num lugar onde reina o extermínio, como ressalta Ernani Chaves.

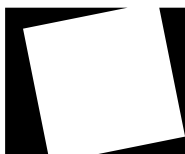
A terra, a sementeira, a colheita, a festa, o nascimento, a morte, jogo, a alegria, a tristeza, o amor, a amizade, tudo foi engolido pelo progresso, que transformou em infâmia, afronta, obstáculo a ser removido. Infames, os pobres, os deserdados de toda a sorte, os migrantes tangidos pela fome, seca, pela falta de trabalho.¹² (Sampaio, 2013, p. 52)

Entre o fascínio que experimentamos ao ver as esculturas vegetais eloquentes e o horror que suas representações contêm, chegamos a um impasse. É evidente que se trata de um estado de luto; que o que vemos na superfície da imagem e da paisagem é a morte, que estamos diante de um cemitério de árvores, de um mundo natural devastado e vencido. No entanto, ao contrário do que possa parecer, as fotografias da floresta morta exercem sobre nós uma força vital. O que as imagens de

FIG 18:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

12 "O Lago do Esquecimento ou a memória da infâmia" de Ernani Chaves in Embarque, catálogo de Paula Sampaio, Arte Pará 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Paula Sampaio indiciam é um estado de decomposição que traz em seu processo biológico o seu revés semiótico.



O engenheiro florestal e pesquisador alemão Peter Wohlleben estuda a capacidade energética vegetal a partir de projetos de manejo em que se observam episódios de desmatamento e criação de florestas artificiais. Suas pesquisas revelam que o instinto de sobrevivência das árvores supera devastações e alterações de todos os tipos por meio de particularidades biológicas que as identificam como uma grande rede de comunicação e sociabilidade. Essa força comunicativa pode se dar tanto pela copa das árvores (cujos galhos são espécies de antenas a exalar odores comunicativos) quanto por suas raízes protegidas por fungos poderosos que nutrem umas às outras. São muitos os casos, as particularidades arbóreas, os tipos de mata e devastação pesquisados por Wohlleben, mas o que pode nos despertar a atenção inicialmente é o fato de que as árvores se ajudam, suas raízes e extremidades aéreas possuem um poder de superação que não se deixam morrer ou abater assim tão facilmente:

FIG 19:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As raízes de uma árvore são muito longas, têm mais que o dobro da extensão da copa. Elas se entrelaçam e aderem às raízes das árvores vizinhas. (...) Na maioria dos casos, as árvores se valem dos fungos para fazer a transmissão rápida das mensagens. Elas funcionam como os cabos de fibra óptica da internet. Os filamentos finos penetram a terra e se entremeiam pelas raízes em uma densidade inimaginável, a ponto de uma colher de chá de terra da floresta conter muitos quilômetros desses "condutores". (Wohlleben, 2017, pg. 16)

Wohlleben ressalta que tais estudos comprovam que a estratégia dos fungos se dá em um sistema de intermediação e equilíbrio e que abrange muitas vezes o diálogo entre espécies distintas e concorrentes. A partir das referências do pesquisador alemão, podemos intuir que a floresta inundada seria um ecossistema coeso, um grupo social de grande capacidade de fortalecimento e ajuda mútuos. Sua aparência visível nas imagens de Paula Sampaio encarna formas de gente e bicho, ou ainda uma iconicidade impregnada de força e resistência tal qual monólitos imbatíveis. A fotografia da artista capta as árvores da floresta alagada num misto de "distanciamento" - na opção pela visão frontal que remete às imagens de Bernd e Hilla Becher - e uma "aproximação" que confere dramaticidade expressiva aos vegetais que os transforma em entes cheios de vida e morte, tirando-os, em parte, da frieza estética do estatuto da fotografia conceitual. O que intuo neste impasse não é um dualismo que exclui um pelo outro, que separa um do outro, mas um tipo de intersecção no qual a forma documental na sua origem moderna ainda resiste, somada a um tipo de experiência na qual a arte reverbera uma fenomenologia antropológica de outra ordem.

Nos argumentos iniciais de Eduardo Viveiros de Castro em seu livro "Metafísicas Canibais", o que está proposto é finalmente a mudança de chave que supere uma antropologia apoiada sempre entre os que estudam e os que são estudados, sem levar em conta a cultura do outro ser como componente necessário para a instituição de uma percepção de outra natureza. Trata-se de uma antropologia obcecada pela distinção entre sujeito do discurso e objeto do discurso.

(...) obcecada como esta sempre pareceu estar pela determinação do atributo ou do critério fundamental que distingue o sujeito do discurso antropológico de tudo aquilo que não é ele, isto é, que não é nós, a saber: o não-ocidental, o não - moderno, o não - humano. O que o outros "não tem", afinal, que os constitui como não-ocidentais e não - modernos - o capitalismo e a racionalidade? (...) e quais seriam as ausências ainda mais gritantes, mais patentes, que constituiriam

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

os outros como *absolutamente* outros, isto é, como não – humanos, bestas, plantas, a legião de viventes mantida a máxima distância do círculo narcísico do "nós" – a alma imortal? A linguagem? O trabalho? (Viveiros de Castro, 2018, p.16).

O drama das imagens de Paula Sampaio, contido na aparência formal e "germânica" com que a artista captou os restos "mortos" da floresta inundada, nos arrasta para uma inquietante empatia humana/vital. É o drama da linguagem capaz de restaurar-nos na experiência da imagem, apreendendo aquela paisagem aquática como uma "legião de viventes" arbóreos que pulsa no Lago de Tucuruí. Trata-se muito mais de uma dramaticidade impressiva, pois constricta, grave, mas possuidora de uma força que nos restitui a dimensão política das imagens. É possível constatar que a empatia evocada pelas imagens rompe as tais ausências e lacunas ressaltadas por Viveiros de Castro em que o alcance ético é possível por meio do labor artístico de uma experiência outra com a estética formalista.



A fotografia de Paula Sampaio, concebida para dar forma à série "O Lago do Esquecimento" nos convoca duplamente para um exercício histórico, tanto da arte quanto da antropologia. O retorno espectral das árvores, encarnado na potência vital da aparência visível nas fotografias é a resposta do outro, do outro ser a invadir o "círculo narcísico do "nós"" na perspectiva de Viveiros de Castro. Este retorno se dá por outros processos antropológicos, não mais sustentados pela antropologia do homem como o ser universal, "o animal para quem existe um universo". Uma antropologia menor será capaz de destituir o humanismo consumado

FIG 20 & 21:
Fotografia da Série "O Lago
do Esquecimento", 2011.
Fonte: arquivos do autor,
cedidos pela artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

e abrir-se ao que ele chama de proliferação das multiplicidades.

(...), uma antropologia menor fará proliferar as pequenas multiplicidades – não o narcisismo das pequenas diferenças, mas o antinarcisismo das variações contínuas; contra os humanismos consumados ou finalizados, um “humanismo interminável” (Maniglier, 2000) que recusa a constituição da humanidade como se de uma ordem à parte, um império dentro de um império. (Viveiros de Castro, 2018, p.27/28)

Para Viveiros de Castro, não se trata de abolir as fronteiras entre eu e outro, entre linguagem e mundo, pessoas e coisas, mas certamente sua ideia de “proliferar a multiplicidade” surge na necessidade de intervir na fronteira.

(...) “irreduzir” e “imprecisar” essa fronteira, contorcendo sua linha divisória (suas sucessivas linhas divisórias paralelas) em uma curva infinitamente complexa. Não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los”. (Viveiros de Castro, 2018, p.28)

A experiência fruidora diante das imagens do lago nos golpeia porque nos encerra em um território geográfico-visual dominado pela representação da morte, sentenciada pelo “animal universal”. No entanto, esta mesma fruição inquieta e nos anima, ainda que subrepticiamente, porque é o retorno de um outro a dizer: aqui há vida! Um outro a desafiar a fronteira da representação tumular da paisagem, um outro ser arbóreo, uma legião de fungos enraizados ocultos ou galhos-antenas metamorfoseados em esculturas orgânicas, em objetos estéticos, em padrões formais, e voltando uma vez mais a Lugon, em *formas* documentais.

Além do livro *O Mundo É Bonito* (*Die welt ist schön*, 1928) de Renger-patzsch, lembremos da publicação *Formas da Arte na Natureza* (*Urformen der Kunst*, 1929), uma enorme série de plantas fotografadas por Karl Blossfeldt, obra que representa a força da dualidade que marcou o período do limite semântico entre documento e documental. Naquele contexto dos anos 1920, o termo documento ainda era bastante usado, mesmo considerando-se o valor de documento aliado ao artístico na recepção de tais trabalhos. No caso de Blossfeldt, as plantas captadas em estúdio, de modo fragmentado, frontal e com proximidade incomum, despertaram a atenção sobre a relação natureza e artifício e a objetividade com que a fotografia exercia sua função descritiva sobre o

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

mundo concreto. Com isso, a palavra documento era colocada em uma situação de instabilidade, fadada ao campo da percepção estética.

A paisagem aparente morta, construída por Paula Sampaio nos provoca uma vivência de outro tipo com as formas no aqui e agora da produção contemporânea do século XXI, cem anos após a eclosão das vanguardas modernas nas quais a fotografia tentava um processo de afirmação identitária. A beleza evidente das formas visuais que a artista escolheu como expressão visível da floresta nos envolve numa inquietação. Para além de sua iconicidade ou justamente por ela, em sua complexidade semiótica no que tange o campo fotográfico, a aparência visível e monolítica dos seres arbóreos reencenados nas composições e enquadramentos da artista, finca no quadro sua dimensão indicial, portanto dramática e política, tanto do episódio de devastação das comunidades de um ecossistema, quanto de um sentimento de revide da natureza, pressentido na vividez biológica descrita em forma e documento de uma vasta paisagem amazônica.

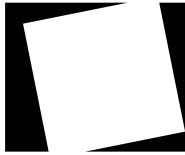


FIG 22:

Exposição "O Lago do Esquecimento", Galeria Antônio Parreiras, Museu do Estado do Pará – MEP, Belém, 2020. Fotografia: Mariano Klautau Filho

A Galeria Antonio Parreiras que abrigou a exposição "O Lago do Esquecimento" no Museu do Estado do Pará foi ocupada em quase sua totalidade pelo conjunto de imagens de grande formato da floresta alagada. No entanto, seu percurso expositivo finalizava em três espaços menores, subseqüentes por onde o espectador cumpria o seu trajeto. O primeiro, ocupado na penumbra por uma fotografia de uma bandeira incendiada (aquela da imagem do tronco preso à corda), utilizada como estandarte para a ação performática da travessia. No segundo ambiente, uma vídeo-projeção da ação de queimar/libertar a árvore na beira do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

lago. No terceiro e último ambiente, sobre uma mesa e iluminada por um único foco de luz, uma publicação que opera simultaneamente numa espécie de arremate e desenlace do alcance político e estético de suas rotas desde os anos 1990. Trata-se da versão na forma de encarte de jornal do Projeto "Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte", veiculada na edição do jornal *O Diário do Pará*, do dia 20 de outubro de 2022, data de abertura da exposição¹³. O encarte materializou de forma exemplar um dossiê definitivo que dá sustentação ao seu projeto político e conceitual. No suporte do papel jornal, no objeto impresso que nos é dado a ler, as imagens em preto e branco dos personagens e estradas, das paisagens e florestas, integradas aos relatos de vida atualizam, no contexto da mostra, as diversas opções formais que caracterizam a extensão do território factual.



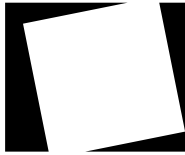
Acentua-se, portanto no âmbito da obra da artista, os estatutos da fotografia como imagem e documento, cujas conceituações sempre mutantes ao longo da história vieram dinamizar o debate sobre imagem na arte contemporânea. O impresso encartado no jornal, vendido nas bancas e posicionado na galeria numa operação simultânea de funcionalidades, emerge como uma singular publicação de artista. Do ponto de vista de circulação e representação, a peça performa uma ação cujo sentido está no que Eduardo Viveiros de Castro chamou de "proliferar a multiplicidade", pois não se trata, a partir de sua visão antropológica tomada aqui como experiência informacional e artística, de apagar as fronteiras entre

FIG 23: & 24
Encarte de jornal do Projeto
"Antônios e Cândidas
têm sonhos de sorte" -
Exposição "O Lago do
Esquecimento", Galeria
Antônio Parreiras, Museu
do Estado do Pará – MEP,
Belém, 2020. Fotografia:
Mariano Klautau Filho

13

Acesso à publicação em PDF no site da artista: <http://paulasampaio.com.br>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

encarte e livro de artista, entre fotojornalismo e arte, entre documento e documental. Na mesma perspectiva, o impacto formalista que Paula Sampaio imprime ao conjunto de fotografias das árvores, captadas (ou raptadas?) separadamente como objetos escultóricos, não dissolve os contornos entre o estetizante e a crítica conceitual à fotografia moderna. A mostra "O Lago do Esquecimento" retoma os contornos ao "dobrá-los, adensá-los, enviesá-los", ao esgarçar o sentido de beleza e morte, morte e vida, vida e natureza. As obras fotográficas que constituem a exposição nos convocam para uma necessária continuação de análise na qual se possa aprofundar abordagens sobre a função que exercem em sua dimensão política e artística, e em especial no âmbito da região em que elas foram geradas, a Amazônia Brasileira. Portanto, lanço como primeira parte da pesquisa, a experiência da inquietação. Diante de tais esculturas de Paula Sampaio no lago sinistro de Tucuruí, retornemos à pergunta inspirada no título afirmativo do livro de Renger-Patzsch "Die Welt ist Schon": "O mundo é bonito"? Diante de tais ruínas da civilização impostas à natureza (humana), *die welt ist schon – immer noch?* O mundo é bonito – ainda?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

REFERÊNCIAS

CHAVES, Ernani. Na estrada da vida: A transa-amazônica de Paula Sampaio. Site Revista Cinética: [Na estrada da vida: A transa-amazônica de Paula Sampaio http://www.revistacinetica.com.br](http://www.revistacinetica.com.br)

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. São Paulo: Papirus, 2001.

HAUSMANN, Raoul. A Fotografia como Processo Mental (Texto impresso em folder por ocasião da exposição "Raoul Hausmann e A Fotografia na República de Weimar", organizada pelo Goethe Institut em 2000. Galeria Theodoro Braga – Centur, Belém do Pará)

HAUSMAN, Raoul. Dialética da forma na fotografia. Catálogo da exposição "Raoul Hausmann – fotografias". Munique: Goethe-Institut, 2000. A exposição circulou em São Paulo, Rio de Janeiro e Belém.

LUGON, Olivier. Le style documentaire – d'August Sander à Walker Evans 1920-1945. Paris: Macula, 2001.

NEWHALL, Beaumont. História de la fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gigli AS, 2006.

PERSICHETTI, Simoneta. Imagens da Fotografia Brasileira Volume 2. Ed. Senac São Paulo, 2000.

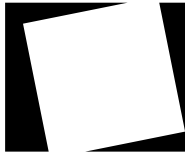
SAMPAIO, Paula. Embarque. Catálogo. Belém, 2013.

SEKULA, Allan. On the invention of photography meaning. In: GOLDBERG, Vicki. **Photography in print**: writings from 1816 to the present. University of New Mexico Press, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós estrutural. São Paulo: Ubu Editora –n-i Edições, 2018.

WOHLLEBEN, Peter. A Vida Secreta das Árvores. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

MARIANO KLAUTAU FILHO

Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP (2015) e professor da Universidade da Amazônia desde 2000, onde atua na graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, no qual coordena o Grupo de Estudos Arte, Imagem e Cultura. Entre outros projetos que coordenou ou coordena estão "Fotografia Contemporânea Paraense - Panorama 80/90" selecionado pelo programa Petrobrás Artes Visuais em 2002; o "Colóquio Fotografia e Imagem" realizado pela Associação Fotoativa desde 2002 a 2010; e a coordenação e curadoria geral do projeto "Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia", desde 2010.

Como citar: Klautau Filho, M. (2024). As rotas fotográficas de Paula Sampaio - 2002/2020. "O Mundo é Bonito?" / "Die Welt ist Schon?" [parte 1]. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.144204>



iminências: fotografia, sertões e publicações de artista

imminences: photography, backlands and artist publications

Rubens Venâncio

Universidade Regional do Cariri - URCA

ORCID: 0000-0001-9607-9603

Resumo

A proposta desse artigo reside em um debate sobre práticas artísticas e da imagem na atualidade, centradas na fotografia e nas publicações de artista e entender formas de sua existência tanto em um território de experimentação artística como de pensamento conceitual – tomo como experiência artística fundadora o ensaio fotográfico e livro *iminências*, de minha autoria. Nesse território, proponho ativar essas práticas a partir de discussões sobre imagem, sertões, ruína e publicações de artista.

Palavras-chaves

Fotografia. Sertões. Ruína. Publicações de artista.

Abstract

The purpose of this article lies in a debate about artistic and image practices today, centered on photography and artist publications and understanding ways of their existence both in a territory of artistic experimentation and conceptual thinking - I take as a founding artistic experience the essay photographic and "imminence" book, of my authorship. In this territory, I propose to activate these practices from discussions on image, backlands, ruin and artist publications.

Keywords

Photography. Sertões. Ruin. Artist publications.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Cenários do desaparecimento: fotografia e sertões no Ceará

"O sertão a gente traz nos olhos"
("Galileia", Ronaldo Correia de Brito)

A proposta desse artigo teve como ponto de partida o trabalho de minha autoria intitulado *iminências*: ensaio fotográfico e livro que problematizou práticas artísticas e da imagem na atualidade, centradas na fotografia e nas publicações de artista e entender formas de sua existência em um território de experimentação artística e pensamento conceitual. Aqui proponho ativar essas práticas a partir de discussões sobre imagem, sertões, ruína e livros de artista.

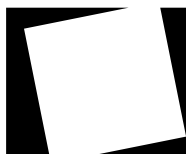
iminências, realizado enquanto ensaio fotográfico entre 2013 e 2018, é uma narrativa visual sobre as histórias e o cotidiano de pessoas que vivem em contextos de ruínas nos sertões do estado do Ceará, Brasil. Ao longo desses anos fotografei diferentes situações de desaparecimento e resistência de moradore(a)s de uma cidade abandonada, de um distrito rural impactado pela transposição das águas do rio São Francisco e de uma cidade inundada pela construção de uma barragem.

A instauração dessa investigação prescindiu da produção artística, do fazer conceitual, da escrita ensaística, da pesquisa em acervos, do trabalho de campo, no caso: a edição de imagens para um livro, um projeto gráfico, o garimpo de referências artísticas, o ato de escrever, os processos de convívio com o(a)s moradore(a)s das regiões pesquisadas que, mais do que fotografado(a)s, são pessoas que compartilharam comigo seu cotidiano.

Por se tratar de uma investigação que orbitou em torno de uma trajetória temporal dez anos, muitos materiais, referências e convívios somaram-se. Com essa "constelação", ideia de Aby Warburg (2010), foi necessário um ordenamento que reflita sua sintaxe e características. A partir do exposto essa "constelação" foi formada por *vestígios da escrita*, *vestígios da imagem* e *vestígios do pensamento*.

Os vestígios da imagem são as materialidades da pesquisa, no caso, o ensaio e a publicação. Os textos que foram e serão produzidos por mim são os vestígios da escrita. Por fim, os conceitos, teorias e ideias relacionadas aos temas dessa proposta foram apreendidas como vestígios do pensamento e organizados pelo exercício escrito. Os

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

vestígios representam as ambiências e acomodam as transformações dessa constelação, cujo desafio foi intuir e estabelecer diálogos entre eles, entre o ensaio, o livro e as questões que vem a reboque.

E dessa forma também estruturam esse artigo, onde estabeleci o seguinte percurso para analisar a gênese de *iminências*: o contexto de sua produção e algumas caracterizações sobre sertões; reflexões sobre publicações de artista; e o fazer conceitual sobre vestígios e ruínas a partir de três teóricos.

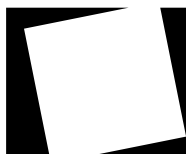
O ensaio foi pensando a partir de três coleções, cada uma seguindo um percurso poético e nomeadas por *desapropriação* (pertinente ao distrito rural Baixo das Palmeiras, cidade de Crato – sertão do Cariri), *desaparecimento* (relacionado à cidade abandonada de Cococi, hoje distrito da cidade de Tauá – sertão dos Inhamuns) e *miragem* (relacionado à ex-cidade de Jaguaribara – Vale do Jaguaribe).

Os três locais convivem com determinados contextos de ruína: a população do Baixo está sendo impactada pelas desapropriações trazidas pela construção do Cinturão das Águas do Ceará (CAC) que escoará as águas da transposição do rio São Francisco – vários moradores já foram atingidos e muitos outros não sabem quando serão removidos, permanecendo o estado constante de ameaça.

Em Cococi, cidade abandonada desde a década de 1960, existem atualmente oito habitantes que convivem com o crescimento das ruínas. O distrito, mesmo pertencendo a um município e supostamente assistido pelo poder público, tem suas edificações situadas dentro de uma fazenda privada, onde os oito moradores estão divididos em duas casas que não podem receber reformas estruturais, apenas reparos para que as mesmas continuem em pé. As demais edificações estão abandonadas e desabando com o tempo.

Em 2001 a cidade de Jaguaribara foi submersa pelas águas da construção da barragem do açude Castanhão, tendo que remanejar mais de oito mil pessoas que deixaram para trás suas histórias de vida. Em poucos anos o nível da água baixou bruscamente, a ponto de a cidade reaparecer totalmente. Entre os efeitos da estiagem e da possibilidade de chuvas, não se sabe quando o local estará visível ou submerso. Nos dias de hoje, com as chuvas dos últimos anos, partes da chamada Jaguaribara velha está submersa e outra está à vista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Em relação ao processo de trabalho o ensaio foi realizado com filme Polaroid grande formato (9 x 11,5 cm, tipo 55), estando ele vencido. Com um resultado visual particular devido ao não funcionamento dos químicos e à ação do tempo na superfície do papel fotográfico, predominam borrões e imperfeições na imagem. Cada Polaroid é composto por um envelope lacrado que contém uma imagem em negativo (em celuloide) e outra em positivo (papel fotográfico). Ao puxar o lacre para abrir o filme e ver a foto uma parte da imagem (ou completamente) é deteriorada, tornando o resultado imprevisível, não sabemos qual parte e qual tamanho da imagem estará corrompida.

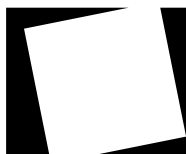
A partir das três coleções surgiu a ideia da dobra, no caso, o entrelaçamento entre as ruínas da imagem e as ruínas desses contextos na superfície fotográfica, onde a ruína não se refere primeiramente às edificações, mas aos dramas vividos, a diluição dos laços, a brusca interferência nos modos de vida – por isso as pessoas, com exceção de uma foto, estarem sempre em destaque nas imagens. Momento em que destaco que o acaso e o imprevisível estão no processo desse ensaio como ferramentas na busca estético-fotográfica e tratados não como acidentes, mas como descobertas – segundo Ronaldo Entler (2000) e Maria Cristina Ferraz (2000).

Os trabalhos acadêmicos e artísticos empreendidos nos últimos anos, principalmente por meio de minha tese¹, representam o ambiente de reflexões e a gênese do trabalho. *iminências* norteou quatro anos de pesquisa e, afirmo sob os olhos da atualidade, continua norteando, mas com outros questionamentos gestados durante os seis anos de intervalo das experiências de doutorado até 2023, onde demais perspectivas teóricas e propostas de configuração visual despontaram junto com o interesse pelas publicações de artista.

iminências, concebido enquanto ensaio, era composto por uma série de imagens digitais coloridas e imagens analógicas preto e branco. Em 2018, começo a refletir que a potência artística da série analógica (os Polaroids) pedia um ordenamento particular, momento em que a ideia publicação enquanto um fac-símile imaginado do filme Polaroid surgiu como caminho de materialização, possibilidade de aprofundar as questões postas e de expandir o espectro narrativo.

1 *Superfícies imaginadas: fotografia, ruínas e iminências no sertão cearense* (EBA - UFMG). Doutorado em Artes desenvolvido entre 2013 e 2017.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Em 2018, alinhado com a pesquisa sobre sertões e ruínas, começo a fotografar Jaguaribara, local de novas inquietações visuais e desde aquele momento impulso para muitas conexões do que vinha produzindo. Continuando nessa trajetória, nesse mesmo ano iniciei um projeto que se debruçava sobre os pensamentos de Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin, assim como a articulação entre eles pautada pelas reflexões sobre o gesto artístico². Em 2022 veio-me a necessidade de elaborar um corpus teórico e artístico para essas “constelações” (WARBURG, 2010) de imagens, ideias e outros acontecimentos, encontrando no pós-doutorado³ sua melhor expressão.

Como a imagem fotográfica age na intersecção entre ruínas, sertões e livros de artista? Como o valor narrativo da imagem é explorada em uma publicação? Como se instaura uma pesquisa artística a partir das sobrevivências do ato de criação? As imagens se dão a ver por meio de um aprendizado tátil? De que forma a imagem se dá entre o pensamento artístico e a artesanaria conceitual?

Com essas questões fui impulsionado a refletir que a fotografia, ao mesmo tempo em que surgiu e gerou um visível, levou-me a problematizar situações de desaparecimento, aparecimento e reaparecimento a partir de modos de existência da ruína, onde a deterioração da imagem e a resistência do(a)s moradore(a)s estão no centro da construção da proposta. Esse visível partiu de *iminências*, bem como de vestígios deixados em locais do sertão cearense, sejam os vestígios da história, de indivíduos ou objetos.

A ordenação desse visível se deu por meio de alguns parâmetros: das imagens técnicas entendidas como imagens sensíveis – ou mágicas segundo Villém Flusser (2011); do diálogo com certa artesanaria da imagem, tanto em sua forma visual como material, atravessada pelos trabalhos pensados em longa duração, pela exploração poética dos materiais e de pensar corpos para esse visível.

2 *Superfícies imaginadas: algumas sobrevivências da fotografia na atualidade* (PIBIC / FECOP / URCA – 2018 e 2019).

3 Pós-doutorado em Comunicação (2022-2023) desenvolvido no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, na linha de pesquisa *Fotografia e Audiovisual*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Os sertões e o livro como ruína

As publicações de artista enquanto experiência de livro trazida por esse projeto – ou (...) “a categoria artística do livro tomada em arte”, Paulo Silveira (p.16, 2008) – também expressam uma artesanaria ao se debruçar sobre a experimentação gráfica e material, no trânsito entre o tátil e o visual, na abordagem livre e amplamente pautada pela atuação artística. Artesanias da imagem e do livro que expressam a busca pela ampliação do ato narrativo, de expandir a superfície da imagem e de estabelecer outras conexões com as histórias que conto.

Ao mesmo tempo em que os sentidos e práticas do livro de artista são relativamente recentes no cenário brasileiro, eles encontram ecos nos cadernos de Leonardo da Vinci (SILVEIRA, 2008) e revelam um campo complexo e ao mesmo tempo aberto ao experimentalismo. Ao modular os acontecimentos temporalmente e espacialmente, os livros de artista estabelecem durações e suportes para as histórias narradas.

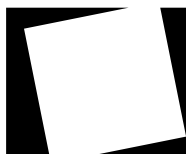
As estruturas narrativas aqui se afirmam na própria constituição do livro: na maneira como cada página-*site* se materializa, como as inúmeras células-folhas se articulam entre si, uma após a outra, constituindo sequências – contínuas ou descontínuas –, formulando leituras que se fazem não somente pelos olhos, mas pelas mãos. (DERDYK, 2012, p.168).

O livro como um objeto movediço pode ser habitado por imagens, palavras e qualquer outro material que a expressão poética deseje. Mas como o objeto enquanto dispositivo poroso inscreve os acontecimentos? O livro, página a página, da capa à contracapa, o miolo, tendo numeração ou não, ou sendo lido de trás para frente, deve ser entendido como campo que reflete as enunciações semânticas e criativas do autor.

A proposta de transformar *iminências* em publicação de artista parte da ideia de fac-similar o filme Polaroid, cuja proposição de materiais e procedimentos ora remetem ao filme, ora seguem livremente suas necessidades narrativas e conceituais de acordo com a “capacidade de imaginação narrativa” – Jaime Ginzburg (2012, p. 120) – que assumo.

A proposta residiu em trazer a experiência tátil e visual que vivi na construção das imagens. Assim, a publicação é artesanal, com costura feita a mão e composto por 15 envelopes lacrados contendo um par de 15 imagens diferentes, cada envelope traz em seu interior uma impressão

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

em negativo e em positivo da mesma imagem. Ao ser aberto temos 4 lâminas: a frente e o verso do envelope, o negativo e o positivo.

A capa e contracapa do livro tem a estética do envelope do filme Polaroid, e a parte interna com os 15 envelopes é preta. Outros materiais pensados enquanto vestígios da experiência foram colocados em alguns exemplares⁴, como restos do Polaroid utilizado, e todos os exemplares têm uma carta escrita à mão por Eneida Feitosa, ex-moradora de Cococi. Para as imagens serem vistas, o leitor terá que abrir o envelope correndo o risco de rasgá-lo.

Ao assumir as imagens também assumo o livro como ruína trazendo para o próprio manuseio e leitura das imagens a instabilidade, de interferir diretamente na diminuição do tempo de existência enquanto objeto. A mesma instabilidade que reflete a instabilidade dos lugares e acontecimentos fotografados.

A ternura e a injúria são gestos da “poiese” presentes na elaboração das publicações de artistas (SILVEIRA, p.16, 2008), bem como na estrutura que as define. Se a ternura é o desejo de construir o livro e a defesa de sua permanência, a injúria representa a tensão plástica, o confronto. Em meu caso, de violar o material para ter acesso à imagem, ver o que eu vi e da maneira como vi – quase como a imagem que arde ao tocar o real, segundo Georges Didi-Huberman (2012b) –, a foto sob a guarda se revelará quando o leitor(a) tocar o envelope. Em diálogo com Silveira, “A página do livro é matéria expressiva, um local plasmável por sua interação positiva com o verbal e o visual; pode ser rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem” (2008, p. 23).

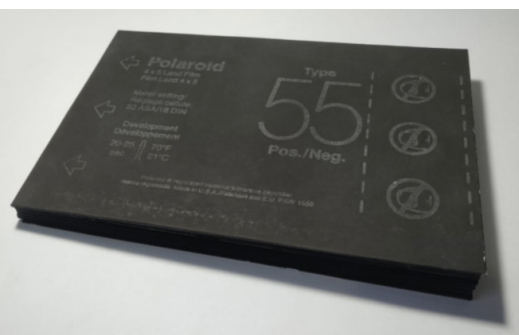
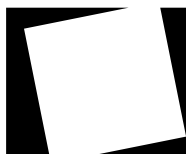


FIG. 01, 02 e 03:
Imagem do livro
iminências (2022).
Fonte: o autor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Adentrando outro conjunto de inquietações dessa proposta investigativa, pesquisei enunciados sobre os sertões que orbitam em torno dessa experiência visual e conceitual. Se o dispositivo – foto, livro, texto – pode configurar-se como um meio de inscrição para esses enunciados, que discursos sobre os sertões movimentaram *iminências*? Em que medida falo de nordestes ao discutir os sertões a partir da arte?

A imagem de sertão construída historicamente e pautada por fatores geográficos e socioeconômicos, foi revista ao longo do século XX e continua constantemente como objeto de interesse e disputa de muitos autores(a)s. A literatura de Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, o cinema de Glauber Rocha, a fotografia de Chico Albuquerque, a música de Luiz Gonzaga e Dominguinhos: parâmetros para uma compreensão de visões sobre os nordestes e, ao mesmo passo, precisaram, assim como outras referências, serem revistas tendo em mente a dinamicidade e complexidade que fogem às descuidadas identificações que confundem a percepção de nordeste e sertão ao semiárido, ao misticismo, à seca, ao coronelismo, à violência, à fome.

Nesse esteio tornou-se importante rever e atualizar leituras clássicas como, por exemplo, Gilberto Freyre (2014)⁵ – que elaborou um conhecimento sobre nordestes, mas a partir da zona da mata, do açúcar –, Djacir Menezes (2018)⁶ – que diversificou os conhecimentos sobre os nordestes, mas a partir da *civilização do couro*, mesmo considerando o litoral, e enfatizando o Ceará – e Josué de Castro (1967) ao elaborar sobre as tensões sociais. Todas leituras essas leituras se propuseram a entender como os nordestes foram pensados a partir dos nordestes e em termos de formulações sobre o Brasil.

As referências recentes, como por exemplo, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (2010), Heitor Feitosa Macedo (2015), a Revista História Social dos Sertões (2018) são pontos importantes nessa investida, juntamente com as produções artísticas criadas a partir dos nordestes e que apontam para suas complexidades. Bem como a intensidade de sentidos encontrados em uma produção literária atual, como a de Socorro Accioli (2014), Ronaldo Correia de Brito (2008), Marcelino Freire (2020), Kah Dantas (2021), entre outros.

5 Publicação cuja primeira edição data de 1937.

6 Publicação cuja primeira edição data de 1937.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ao buscar uma forma de (re)enxergar os nordestes – trabalho incessante – enveredei pelos questionamentos da arte e das perspectivas aqui assumidas. Ao invés de *o nordeste* por que não pensarmos *À nordeste*? A reflexão oriunda da exposição “*À nordeste*” provoca deslocamentos que dialogam com os trabalhos críticos e incorpora incômodos e proposições da arte no século XXI sobre esse lugar.

O Nordeste, que então se inventa e se afirma cultural e ideologicamente enquanto região, o faz como posição identitária e regionalista para, por outro lado, ocupar uma contraposição econômica, social e política diante das centralidades que vinham se instituindo e que passavam a falar em nome da nação. (...) Crasear a expressão *À Nordeste* não é fixar um lugar por suas características identitárias. Em outra direção, desejamos a instabilidade de um gesto que, desobedecendo a norma culta, fricciona normatividades. (CAMPOS; CASSUNDÉ; DINIZ, 2019, p.7-8)

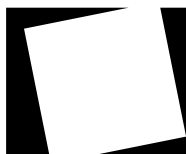
No esteio aberto pela arte ao trazer obras e ações como plataformas de observação sensível, entre outros, cito o “36° Panorama da Arte Brasileira” (2019)⁷ que teve o sertão como tema, evocou suas tensões e pôs em xeque suas heranças coloniais, delineando o sertão “como modo de pensar e agir” – segundo a curadora Júlia Rebouças.

Com um corpo de artistas não só nordestino, com obras produzidas e exposições circulando fora do limite geográfico dos nordestes, as duas exposições refletiram os nordestes/sertões sem as amarras de localização, mas como potências do existir. E se fronteiras existem elas lá estão para sem movidas, além de imaginadas e que os nordestes, ao olharmos de dentro, também são encontrados fora de seus territórios, dispersos pelas várias subjetividades espalhadas pelo país. Assim reflete Albuquerque Jr. (2020): “O sertão nunca está aonde o procuramos e, no entanto, parece estar em toda parte. O sertão vive a condição de fronteira, ele está sempre se deslocando”.

Difícilmente dissociamos os sertões e os nordestes. A produção histórica do imaginário sobre esses lugares vem desde o final do século XIX – mesmo antes da definição geográfica do que seria o nordeste – e permanece até hoje, tanto em um senso comum expresso nos jornais como em espaços de conhecimento como a universidade. Mesmo com uma trajetória diversa e difícil de definir, as caracterizações sobre eles convergem para a padronização. Ao mesmo tempo não impediu a

7 <https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

multiplicidade e capilarização pelo Brasil e outros países. Assim ressaltou Fadel David Antônio Filho:

Como se pode observar, a palavra “sertão” é ainda na atualidade, usada em várias regiões brasileiras para designar áreas interioranas, sejam elas os hervaís no Planalto da Serra Geral, no oeste catarinense, como a cimeira das vertentes íngremes das áreas serranas do Sudeste brasileiro, as chapadas e cerrados do Centro-Oeste ou a região de semiaridez do Nordeste. (p. 87, 2011).

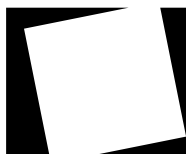
Sertões e nordestes são dissociáveis ao mesmo tempo em que as fortes ligações entre eles não causam incoerências, sejam de ordem conceitual ou imaginativa. Quase todos meus trabalhos versam sobre os sertões do Ceará e há uma reflexão intrínseca sobre nordestes. Tem a ver com a forma como eu penso ao refletir sobre os nordestes a partir dos sertões, orientando o recorte de meus trabalhos e ao mesmo tempo não constituindo nem propondo uma compreensão generalizante, que confunda esses espaços ou que impeça de entender os nordestes a partir de outros parâmetros – os nordestes, como conceito ou verbo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2020), precisam ser entendidos para além dos sertões.

Esse recorte se dá pela imaginação, aludindo, mas não estando preso à aspectos geográficos, físicos ou coordenadas cartográficas. Em grande medida assumo que é a imaginação que dá a latitude e longitude do olhar para os nordestes, fazendo-nos abandonar suas tradicionais imagens e olhar “a partir de dentro” – ato de ordem epistemológico proposto por Albuquerque Júnior (2011).

Olhar para dentro é uma chave de leitura para entender como a produção artística problematiza os nordestes e pensa os sertões pelo olhar, como articula contextos históricos, sociais e climáticos desse *topos*, prospectando sentidos e provocando o óbvio – o óbvio dos visíveis e outras saberes.

Posturas que me distanciam da busca por identidades cuja existência é marcada pela oposição às centralidades (o efeito regionalismo) e pela “nordestinização” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011) do nordeste por outras regiões do país – com isso entendemos a proposição de Durval ao afirmar que uma ideia de nordeste precisa ser abandonada: “O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

como característicos do ser nordestino e do Nordeste” (IDEM, 2011, p. 307).

Para sairmos do ancestral rastro do gado, da casa de açúcar, do rastro do algodão e podermos encontrar a errância dos ciganos, a contemporaneidade do(a)s agricultore(a)s experimentadore(a)s, as urbes e as periferias com suas riquezas e caos, as instalações artísticas na rua. E por que não nesse fluxo encontrarmos o Brasil? E por que não pensarmos que “De costas para sua geografia, me encontro à nordeste de mim”, segundo Diana Lima (2019, p. 30).

Aos anos dedicados ao trabalho *iminências*, somo ao de outros trabalhos sobre sertões, tanto desenvolvidos em âmbito acadêmico (graduação e mestrado) e artístico. Foi nas investidas dos últimos anos que os sertões dispararam, despontaram, atinaram e estabeleceram outras travessias para o pensamento e maneiras de ser habitado por ele – processos de amadurecimento onde a fotografia foi e é um ritual de iniciação aos Nordeste.

3. Entre o ensaio e o livro: sobrevivências

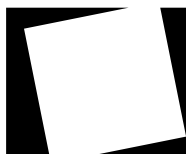
Considerando as questões apresentadas é necessário firmar uma linha de reflexão que dialogue com as particularidades dos problemas postos. Para tanto, conduzo a linha argumentativa sobre esse espectro de particularidades centradas nos vestígios e me guio pela pergunta: como pensar a sobrevivência das imagens por meio do gesto artístico?

Ancorado no pensamento de George Didi-Huberman, AbyWarburg e Walter Benjamin, importantes pensadores da arte, esse questionamento impulsionou essa investigação com tais autores sendo bússolas: a investigação dos conceitos de *sobrevivência*, *ruína* e *montagem* situados, respectivamente, em Wanburg, Benjamin e Didi-Huberman.

A estruturação do pensamento relacionado aos conceitos destacados em cada autor e vistos em várias obras, está pautada por uma reflexão sobre a imagem que ocupa posições diferentes, a começar pela perspectiva epistemológica de cada um deles, ao mesmo tempo em que analiso os cruzamentos e proximidades.

Montagem. Nas visadas elencadas por Didi-Huberman em algumas de suas obras (2011; 2012; 2013a; 2013b), as imagens tem importantes dimensões ao firmarem narrativas por meio, sobretudo, do ato de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

montagem. A ideia de ensaio destaca-se como uma forma para o estabelecimento da narrativa artística, uma linha de força que Didi-Huberman expõe ao partir das ideias de Theodor Adorno:

Um ensaio, segundo Adorno, é uma construção do pensamento capaz de não se fechar em categorias lógico-discursivas estritas. Isso só é possível devido a uma certa “afinidade com a imagem”, diz ele. Por visar “uma intensidade maior do que a condição de um pensamento discursivo”, o ensaio funciona por conseguinte – esta será, pelo menos, minha própria hipótese de leitura – à maneira de uma *montagem de imagens*. (2018, p. 108).

Em algumas obras específicas de Didi-Huberman (2018a; 2018b), a questão da legibilidade da história a partir da imagem conduz as reflexões do teórico francês, tanto ao tratar do cinema de Harum Farouki ou Chris Marker, como das fotografias produzidas em campos de concentração na Segunda Grande Guerra Europeia.

É justamente pela construção da narrativa que essa legibilidade se concretiza, tendo em vista que o ensaio representa uma forma que pensa e a *montagem* – enquanto estrutura – proporciona à inteligibilidade da narrativa e à criação de imagens uma forma aberta do pensamento imaginativo que, não obstante, irá incidir sobre como a história se faz inteligível por imagens.

No pensamento do autor, a *montagem* é um dispositivo de produção do conhecimento e um conceito fundamental para entender a perspectiva da narrativa. Enquanto dispositivo essa produção se dá pela imagem e sobre ela, onde tanto elementos visuais como elementos de outra ordem (como textuais e orais) atuam na apreensão do acontecimento histórico e/ou artístico, conferindo à imagem uma estrutura de enunciação.

A dimensão da imaginação assume um fundamental papel para a narrativa por articular instâncias como a descontinuidade, o intervalo, a dialética, o anacronismo – essa articulação Didi-Huberman também chama de “montagens imaginárias” (2018b).

Há um potencial heurístico na montagem (IDEM, 2017) enquanto uma desmontagem da ordem, do tempo linear, dos discursos, da estética, dos objetos, podendo o ensaio, ligado à narrativa, ser concebido como gesto impuro e desobediente: “Ensaíar é tentar novamente. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 114).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A partir dessas reflexões vejo que o trabalho da montagem ao estabelecer uma posição entre as imagens e outros elementos e destas com a história, objetos, com as pessoas e lugares abre caminhos para criarmos nossa própria inteligibilidade. A narrativa em *iminências*, com a *sobrevivência* entre o ensaio e deste para o livro, é a maneira como torno a experiência visível, imaginável, tátil por meio do trabalho de montagem.

Visível enquanto imagens articuladas e geradas pelas relações de empatia construídas com as pessoas, bem como seus relatos ao longo do tempo; imaginável ao deslocar objetos – o Polaroid – para outros circuitos de sentidos; tátil por trazer os vestígios dessa imersão nos sertões para o livro.

O ato de reaprender a ver (um dos atos da citada inteligibilidade) por meio das imagens prescinde do gesto de “desarmar e rearmar os olhos” para subverter ou fabricar outros aparelhos e liberar a potência do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2018. p. 120). Reaprender a ver dilata as experiências quando nos faz pensar que a arte ao imaginar os sertões pode tencionar o imaginário sobre os nordestes e fazer com que aprendamos sobre eles a partir do olhar.

Lembra-nos de que na aridez há espaço para a cor, para a fabulação, de que o mandacaru tem espinho, mas ele também oferece a água; faz-nos sentir que a luz dos sertões nem sempre precisa doer nos olhos – a despeito da tradicional referência a sua intensidade tão presente em livros e fotografias. A aridez é um paradoxo, tal qual a ruína, e funciona como uma tensão para quem observa/sente/imagina.

O “reaprender em todos os sentidos” de Didi-Huberman é uma exegese da imagem, da narrativa, das subjetividades, dos processos de convívio e escuta com as pessoas e da consciência dos lugares dos quais falamos e como falamos – razões pelas quais os nordestes e as visões sobre ele tanto me inquietam. É, entre outros, a esses significados de aridez que me refiro e que reaprender a ver os nordestes e olhar para dentro dele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), são mais do que gestos epistemológicos para processos artísticos, são formas de existir que vão ao encontro da alteridade.

A sobrevivência. Warburg, em suas considerações sobre a história cultural e a sobrevivência dos fenômenos culturais, principalmente no projeto *Atlas Mnemosyne*, teceu reflexões sobre a história da arte e das imagens, principalmente no que toca a uma configuração anacrônica

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

de tempo, fugindo à temporalidade cronológica seguida por certa historiografia da arte. Nessa concepção anacrônica – ou dialética – as imagens e esses fenômenos se deslocam por tempos distintos, movimentando-se e sendo ativadas por razões que oscilam entre o interesse artístico e o histórico.

O *Atlas Mnemosyne* foi um projeto concebido diferentemente das noções corriqueiras de Atlas, pois não se trata de definir ou mapear e sim que o atlas é aventureiro, movente, provisório, liga coisas aparentemente desconexas, traz informações precisas e ao mesmo tempo não definitivas (DIDI-HUBERMAN, 2018).

Por meio de um tipo de agrupamento – as chamadas pranchas –, Warburg organizou imagens em cada prancha de modo a criar “constelações” interpretadas tanto individualmente como em seu conjunto. As pranchas eram fotografadas, em detalhes ou por inteiro, e tanto encontramos – de forma associada – uma árvore genealógica, um mapa como os animais do zodíaco, o sol, a lua e imagens do fígado de um carneiro.

Em uma leitura possível do *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman pontua:

A imaginação das relações se abria sobre todos os jogos possíveis de correspondências, deixando às cadeias de associações o lazer de relacionar, de “reler” o órgão fora de toda ligação fixa entre o dado sensível e a significação inteligível (2018c, p. 39-40).

O conjunto das pranchas representa um projeto inacabado de Warburg e ao mesmo tempo compõe a sua vasta biblioteca, hoje abrigada em Londres e que conta com 60 mil volumes – segundo Philippe-Alain Michaud (2013, p. 15). O titã Atlas, após ser expulso do céu pelos deuses, é castigado a segurar nos ombros o eixo do mundo para manter o equilíbrio entre o céu e a terra. Mesmo vencido, Atlas se mantém como detentor dos conhecimentos do céu e da terra e a capacidade de transmiti-los às pessoas.

Ao deslocar a ideia de sobrevivência para aspectos da criação e imagem, penso no caminho aberto para os hibridismos, para o contato entre campos distintos do conhecimento, na experimentação entre materiais que, sobretudo, auxiliam em uma compreensão da imagem longe de concepções representativas, indiciárias e muito mais voltadas para as intensidades criativas e as reciprocidades que a movimentam.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Essa dimensão sensível do saber é imaginada por Didi-Huberman (2018c) pela simples comparação entre a mesa e o quadro. A mesa significa o contemporâneo, as fronteiras rompidas, a abertura, as transformações, o que não cabe no quadro e nela mesma – “A mesa acolhe a transformação do olhar” (2018c, p. 54). O quadro faz alusões ao unívoco, ao período moderno e clássico da arte europeia, a tradição pictórica.

Em outro nível de comparação (mais livre ainda) acredito que o atlas está mais para o caderno de criação dos artistas: nele estão os rabiscos, as informações sobre leituras e experimentação de materiais; colagens de objetos diversos em sua superfície; esquemas de organização; trechos de outros livros; pensamentos soltos anotados – enfim, as inscrições do gesto artístico.

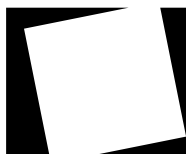
As imagens, com referenciais históricos e temporais distintas, sobrevivem como fantasmas (WARBURG, 2015), têm uma energia própria que emanava do caráter atemporal e que abriu caminho para um trânsito entre elas na forma de reminiscências, retornos, fusões, deslocamentos e impulsos, onde os sentidos da arte figuram como uma ativadora desse modo de existência a partir da produção de subjetividades.

A sobrevivência das imagens de que fala o autor é sobre sua permanente evocação em tempos diferentes, por meio de práticas diferentes e que convergem para um tipo de saber que advém da associação. A sobrevivência aponta para a potência narrativa, para formas de relacionamento entre a imagem, o real, a memória, a imaginação.

No entanto, essa sobrevivência não é a sobrevivência do mesmo: ela se dá por meio de transformações, acréscimos, perdas, sobreposições (as montagens imaginárias). Tomando como referência a prática artística, especificamente a proposta por este projeto, vejo a sobrevivência do ensaio fotográfico (vide os temas pertinentes a ele e aqui debatidos) no livro, do livro para a narrativa escrita; sobrevivências do ocular para o tátil, da percepção para o pensamento.

Considerando meus trabalhos ao longo do tempo, bem como os intervalos entre eles, persigo uma sobrevivência de reflexões que colocou na mesma linha de atuação a fotografia, o livro e o processo de convivência com pessoas e lugares. O que sobrevive reflete uma atualização, tem a marca temporal do presente, remete ao “agora da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

cognoscibilidade" (BENJAMIN, 2007, p. 505). Vejo a sobrevivência como uma ambiência para a palavra, imagem e o pensamento.

Por fim, saliento que o atlas é uma *heterotopia* da história da arte, representa os espaços para o desvio; é a desordem que tenciona os fragmentos, é o impulso para caminhos novos. É a sobrevivência pela desordem, desvio, fragmento da imagem

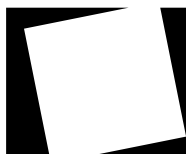
Sobre a ruína. Assim como os dois últimos pensadores, Benjamin expressa em suas obras uma teoria do conhecimento e, conseqüentemente, as formas como esse conhecimento acontece e opera. As concepções sobre história são uma das mais caras às formulações do autor alemão e a reboque delas destaco as noções de ruína, tempo e imagem, onde estas desempenham o papel de representar a história enquanto possibilidade de inscrever os acontecimentos.

Em Benjamin, a noção de fragmento dificilmente é pensada sem estar ao lado da reflexão sobre os acontecimentos históricos e sobre o tempo – tempo dialético, bem como o anacronismo a despeito de Didi-Huberman e Warburg – e sem estar próximo do papel da imagem na história. A própria organização do pensamento de Benjamin se dá de forma fragmentária quando lembramos do livro "Passagens", cuja escrita por acúmulo e por vezes labiríntica de referências da sociedade parisiense assume o tom da obra.

A força da história advém, muito comumente, da concepção fragmentária e lacunar de tempo – em oposição ao tempo contínuo do positivismo. A dificuldade do anjo da história em ir ao encontro do passado é devido a tempestade que sopra contra ele, empurrando-o para o futuro de tal forma que ele não consegue observar os acontecimentos. O progresso, na forma dessa tempestade, impede essa aproximação dos fatos e cria uma distância entre passado, futuro e presente.

Esse trecho baseado no quadro de Paul Klee está nas teses sobre a história (BENJAMIM, 1994) e atenta para o fato de que as ruínas, enquanto expressão dessa concepção fragmentária, são uma forma para pensar a quebra de visão positivista centrada na ideia de progresso e que assolava o objeto da história. A linearidade criticada por Benjamin na concepção de tempo histórico é pelo que ela deixa de fora ao operar com "(...) um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade" (1994, p. 229): o sujeito do conhecimento histórico que não se vê representado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ir ao encontro do progresso enquanto ordenador linear da experiência histórica é deixar de lado a temporalidade catastrófica da história, do tempo ameaçador e impedir o encontro com o sentido positivo (não positivista) que carrega a destruição. Se a história é formada por catástrofes, os significados importantes que foram deixados para trás têm a oportunidade de reaparecerem pelo sentido que ganham as ruínas no pensar benjaminiano: de ser uma forma de conhecimento – na história e por ela. Gagnebin assim reflete:

De maneira muito próxima, a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, *die Unterdruckten*), a revelia da historiografia em vigor e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado [...]. (2012, p. 33).

A ruína precisa ser analisada enquanto ato que ocorre durante o procedimento de reconhecer o passado no presente em que é observado. O passado enquanto atualização – tal como o conceito norteador do materialismo histórico (BENJAMIN, 502, p. 2007) – é visto em seus escritos, mas que só pode existir em um presente que o torna legível. É o tempo do “agora”, pensado por Benjamin, por exemplo, a partir do que o autor chama de índice histórico das imagens: “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (2007, p. 505).

Ainda, “O agora da cognoscibilidade é o momento do despertar” (2007, p. 528). Lendo enquanto uma imagem, o “despertar” é a existência da ruína fora de um tempo linear, onde a mesma é um acontecimento do tempo, uma lembrança dele. O momento do despertar pode ser lido como o tempo do reconhecimento e da inscrição: o reconhecimento de uma abertura temporal, lacunar, dos rastros deixados pelo tempo; e a inscrição desses rastros em imagens.

Essas questões estão diretamente ligadas ao pensar historiográfico de Benjamin por apontar para a forma como o passado surge: “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Ainda nesse esteio: “Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do “rastro” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado (...) e às estratégias de conversação ou de aniquilamento do passado” (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ou seja, há uma dupla criticidade inerente aos rastros: à sua própria organização no sentido para o que ele aponta e no que a história deixou de lado através das interpretações globalizantes e oficiais. Para Benjamin, sem essa criticidade veremos um passado desprovido de presente e um futuro seriamente comprometido, ou de outra forma, de um passado alheio ao tempo histórico.

Vale frisar que a imagem está nas formas que Benjamin pensou a história, principalmente pelo cinema e pela fotografia. Duas expressões que atravessaram vários de seus escritos cujas obras foram importantes para o entendimento da sociedade moderna, as mudanças tecnológicas, o papel do autor e do observador.

As narrativas visuais e escritas sobre as ruínas, ao chegar em Benjamin, dá-se pela ideia de fragmento e seu papel na reflexão visual e histórica. Visual porque o fragmento é o fio condutor das imagens, histórias e pessoas; histórica porque atuamos nos interstícios dos acontecimentos (em ambos os casos me refiro ao repertório de acontecimentos que envolvem *iminências*, como ensaio, exposição e livro).

A abertura dada pelo rastro dar-se-á numa situação onde o historiador ou artista, ao abrir caminhos, precisam de uma guinada do olhar, de saber para onde direcionar sua atenção tendo em vista que a abertura pode se direcionar para múltiplos caminhos – em meu caso, foi investir em uma sensibilidade para enxergar três contextos de instabilidades sociais, afetivas e individuais onde a narrativa e a imaginação foram operadoras da abertura.

De maneira simples a ruína pode significar a ausência de uma presença e a presença de um ausente. Logo de cara apresenta-se o paradoxo como característica de sua semântica, o mesmo pertinente à fotografia: da perda e da permanência. Ou da perda e da sobrevivência indicadas nas formas como esse paradoxo primeiro ganhou corpo em um ensaio e agora desliza para um livro – sobrevivências particularizadas pelas intensidades de cada experiência visual.

Se as ruínas são marcas da nossa passagem e do tempo, encaro as ranhuras e fissuras da superfície do filme como aberturas para a exploração visual, como pistas a serem seguidas onde cada falha pode corresponder aos caminhos que percorri para fotografar. O livro *iminências* e os outros objetos dessa investigação estabeleceram outro lugar para a reflexão e potencializam as formas poéticas da ruína no

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

momento em que os vestígios são essas pistas: para adentrar na história dos três lugares que fotografei.

As imagens que se manifestam na forma de fragmento, pulsando, pronto para comunicar, trazendo histórias autorizadas e não autorizadas; expressando o silêncio na forma de imagens, como testemunhos de um passado e um presente vistos pelas suas cicatrizes, cujo ato de pensar os dramas coletivos também é observado na própria construção da imagem que, ao mostrar, nos faz imaginar pela ausência.

Aludindo às características do Polaroid, *iminências* deixará rastros menos estáveis para o futuro na medida em que o suporte material do livro e da superfície fotográfica se deterioram rapidamente. Ao mesmo tempo a insegurança e a imprevisibilidade do(a)s moradore(a)s dos sertões estudados marcam de forma imprecisa essa mesma superfície.

A ruína significa a sobrevivência do que está ausente e do que está diante de nós, sendo a narrativa um operador. As fotografias como mapas dessa narrativa são a percepção dos sertões, como superfícies para eles, em uma aridez oriunda da imaginação, não a caricaturada pelos nordestes estranhos aos próprios nordestes.

Voltando à imagem da aridez, ela tem a ver com acontecimentos nos sertões, com as desconstruções e as visualidades, com os caminhos abertos pela fotografia e metaforizados pelas formas de vestígios que a ruína apresenta. Assim como a ruína, o sertão é presença e ausência, pulsa como convite ao conhecimento, aos não-ditos, não-mostrados.

Por fim, ao pensar questões inerentes aos três autores, tanto no que concerne às ruínas e ao conceito de história de Benjamin, à sobrevivência de Warburg e à montagem de Didi-Huberman, destaco a postura de “Ler o que o que nunca foi escrito” (DIDI-HUBERMAN, 2018c) que para mim significa atuar nas impossibilidades da história, nas aberturas da experimentação artística, nas frestas de outros significados, nas disputas pelas políticas de memória e sua legibilidade pela imagem.

Também significa seguir com outras perguntas: a partir dos significados do atlas quais suas interferências no conceito de *montagem*? O que das ruínas atravessam o anacronismo da *sobrevivência*? Como a construção temporal aproxima os três autores?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ACCIOLI, Socorro. *A cabeça do santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Escavando o oco do sentido ou o que significaser-tão? Acessado em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/escavando-o-oco-do-sentido-ou-o-que-significasertao/#:º:text=Na%20busca%20de%20ver%20e,sua%20realidade%2C%20de%20sua%20identidade>. Acesso em: 09 fev. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. São Paulo: Alfaguara, 2008.

CADOR, Amir Brito. *O Livro de Artista e a Enciclopedia Visual*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2020.

ASTRO, Josué de. *Sete palmos de terra e um caixão: ensaio sobre o nordeste, área explosiva*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CLARISSA, Diniz; CASSUNDÉ, Bitu; CAMPOS, Marcos. *À Nordeste*. São Paulo: SESC, 2019. Catálogo de exposição, 16 mai.-25 agos. 2019, SESC.

DANTAS, Kah. *Inhamuns*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

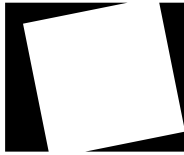
DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o livro de artista e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2033.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Pós*, Vol. 2, no. 4, p.204-219, nov. 2012b.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

_____. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018a.

_____. *Atlas ou o Gaio do saber inquieto: o olho da história*, III. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018c.

_____. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018b.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FILHO, Fadel David Antônio Filho. *Sobre a palavra "sertão": origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica)*. Revista Ciência Geográfica. N° XV. Vol. XV. Bauru: Janeiro/Dezembro - 2011

FERRAZ, Maria Cristina Franco e BARON, Lia. (orgs.). *Potências e práticas do acaso*. Garamond: Rio de Janeiro, 2012.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2020.

FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

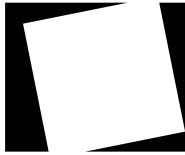
FREYRE, Gilberto. *O nordeste: aspectos da influência da cana de açúcar sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Global, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros. Recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

LIMA, Diana. À nordeste de mim. In: CLARISSA, Diniz; CASSUNDÉ, Bitu; CAMPOS, Marcos. *À Nordeste*. São Paulo: SESC, 2019. Catálogo de exposição, 16 mai.-25 agos. 2019, SESC.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

MACEDO, Heitor Feitosa. *Sertões do nordeste: Inhamuns e Cariris Novos*. Volume 1. Crato: A província Edições, 2015.

MENEZES, Djacir. *O outro nordeste*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. Existe o nordeste? Histórico da invenção de uma região. In: O Povo. *Anuário do Ceará 2010-2011*. Fortaleza: O Povo, 2010. pp. 701-707.

MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

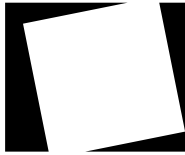
OLIVEIRA, Antônio José de; SOUSA, Maria Arleilma Ferreira de; IRFFI, Ana Maria Cortez; JUNIOR, Darlan Oliveira Reis (Orgs.) *História social dos sertões*. Curitiba: CRV, 2018.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Espanha: AkalEdiciones, 2010.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

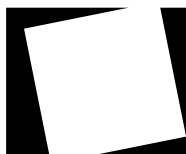
e-ISSN: 2179-8001

RUBENS VENÂNCIO

Fotógrafo, pesquisador, professor do curso de Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri (URCA). A partir da ideia de poéticas do esquecimento realiza trabalhos artísticos sobre contextos de desaparecimento e resistência por meio da fotografia, abordando arquivos, ruínas, sertões e álbum de família. Foi membro da direção do Instituto da Fotografia do Ceará – IFOTO. Organizou o livro *Mapeando.sensíveis: a fotografia no curso de Artes Visuais da URCA* (Editora Caseira, 2020) e publicou o fotolivro “*iminências*” (Editora Caseira, 2022). Atualmente coordena o coletivo “*uaná fotografia, pesquisa, poéticas* (URCA/CNPq), compõe a coordenação do FotoKariri (Festival de Fotografia) e desenvolve ações voltadas para práticas de acessibilidade na arte.

Como citar: Venâncio, R. (2024). *iminências: fotografia, sertões e publicações de artista*. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0001-9607-9603>



Transbordar o passado: fotografia como documento e arte contemporânea

Overflowing the past: photography as document and contemporary art

Camila Monteiro Schenkel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

ORCID: 0000-0002-5912-6308

Resumo

O presente artigo reflete sobre possibilidades da fotografia documental na arte contemporânea tomando como fio condutor as ideias de Olivier Lugon, Michel Poivert e Maria Lind e os trabalhos *Ontem sonhei com dias melhores* (2013), de Fernanda Gassen, *Dissonante, Vago* (2013), do coletivo Garapa, e *Cabanagem* (2015), de André Penteadó. Inicialmente, problematiza a oposição histórica estabelecida entre as categorias de arte e documento para, a seguir, discutir o atual destaque conferido a práticas documentárias no campo artístico. Os trabalhos analisados revisam e ampliam a tradição da fotografia documental, constituindo uma forma de investigar a realidade na qual a imagem se apresenta como uma visão parcial e subjetiva, frequentemente combinada a outras imagens e textos para perturbar as narrativas estabelecidas.

Palavras-chaves

Fotografia documental. Arte contemporânea. Documento. Ficção.

Abstract

*This article investigates the current importance of documentary photography in contemporary art, taking as its starting points the ideas of Olivier Lugon, Michel Poivert and Maria Lind and the artworks *Ontem sonhei com dias melhores* (2013), by Fernanda Gassen, *Dissonante, Vago* (2013), by Garapa collective, and *Cabanagem*, by André Penteadó. It initially discusses the historical opposition between art and document and, after, the reasons which sustain the prominent position of documentary practices in the artistic field. The works studied revise and broaden the tradition of documentary photography, offering a way to investigate reality in which the image is presented as a partial and subjective vision, often combined with other images and texts to disturb established narratives.*

Keywords

Documentary photography. Contemporary art. Document. Fiction.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A fotografia: entre documento e arte contemporânea é o título de um livro publicado originalmente em francês por Andre Rouillé no início dos anos 2000. Cobrindo um arco temporal que se estende dos primórdios da fotografia até o protagonismo que o meio assumiu no cenário artístico a partir do final do século XX, a obra representou uma contribuição significativa para as discussões contemporâneas sobre as relações entre fotografia e arte. Retomando a pergunta que mobilizou o debate cultural do século XIX —“uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria ‘arte’?” (2009, p. 233)—, Rouillé traça uma história desse meio de produção de imagens a partir de dois caminhos. De um lado, a arte dos fotógrafos, ou seja, a fotografia com ambições autorais produzida por pessoas especialistas na técnica, que evoluem em um campo próprio. De outro, a fotografia dos artistas, caminho estruturado a partir do impressionismo, pontuado pela recusa e posterior incorporação da imagem fotográfica na produção de artistas modernos e contemporâneos. Para o autor, as práticas fotográficas teriam oscilado, desde seu surgimento, entre essas duas posições distintas e até mesmo conflitantes.

Deixando de lado os detalhes da análise de Rouillé, talvez seja interessante voltarmos nossa atenção para o nome de seu livro, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*,¹ como forma de introduzir as perguntas que pautam a presente reflexão. A escolha pela preposição *entre* evidencia que o autor tratará de assentar a fotografia em meio a dois territórios distintos, o da arte e o do documento, para narrar e relacionar de maneira paralela, em um único livro, práticas que desde seu início foram múltiplas e heterogêneas. Ainda que no título esses dois territórios estejam potencialmente ligados pelo conector *E*, ao longo dos capítulos eles são apresentados como distintos. A fotografia seria, portanto, *ou* arte *ou* documento. Essa postura binária se estenderá, ainda, ao olhar que Rouillé lança sobre seus praticantes:

A distinção entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas é bastante fácil. Ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas. Ao contrário do artista, que se situa no mesmo nível do campo da arte, o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia. Ele é fotógrafo, antes de ser artista. Dois mundos, o da fotografia e o da arte, assim se enfrentam, e, muitas vezes, ignoram-se (2009, p. 235).

1 No original, *La photographie: Entre document et art contemporain*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O livro dá especial atenção às décadas de 1980 e 1990, quando a imagem fotográfica conseguiu conquistar autonomia e reconhecimento no campo da arte ao representar ao mesmo tempo uma possibilidade de retorno à representação e uma resposta à desmaterialização do objeto artístico. Esse tipo de imagem, no entanto, teria pouco a ver com a fotografia dos fotógrafos: “Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos” (2009, p. 287).

Uma série de eventos e publicações recentes, no entanto, nos indica que a fotografia que atualmente se destaca no cenário artístico contemporâneo é, em grande parte, marcada por traços e preocupações documentais,² embaralhando as distinções postuladas por Rouillé. A relevância adquirida a partir dos anos 2000 por uma série de artistas que operam com práticas documentárias calcadas na imagem fotográfica parece nos indicar que não estamos mais operando com distinções binárias ou fronteiras bem delimitadas. Em um momento de tensões sociais e crescente politização dos debates artísticos, arte e documento frequentemente se misturam, assim como cada vez mais fotógrafos de formação circulam pelos grandes eventos de arte contemporânea.

A forte presença de práticas artísticas documentárias no contexto artístico contemporâneo pode ser compreendida, conforme aponta Julian Stallabrass (2013), a partir de razões interligadas, tanto internas quanto externas ao campo da arte: por um lado, o desenvolvimento da tecnologia digital e da comunicação em rede, que possibilitou a produção de fotografias e vídeos com custos cada vez mais baixos ao mesmo tempo em que tornou a mídia mais participativa, diluindo a separação entre produtores e consumidores de informação; e, por outro lado, a globalização da arte contemporânea, que permitiu a entrada de artistas de fora da Europa e dos Estados Unidos no grande circuito, trazendo outras referências e posições políticas ao cenário das grandes exposições.

2 Autores como Alfredo Cramerotti (2009) e Sophie Berrebi (2014) apontam como evidência dessa crescente importância exposições como a Documenta 11 - Platform 5 (Kassel, 2002), True Stories (Rotterdam, 2002), Ficciones Documentales (Barcelona, 2003), Aufden Spurenden Realen: Kunst und Dokumentarismus (Vienna, 2003), Experiments with Thruth (Philadelphia, 2004-5), Do You Believe in Reality (Taipei Biennial, 2004), The Need to Document (Basel e Lüneburg, 2005), e Reprocessing Reality (Château de Nyon, 2005). Cornelia Lund também destaca um aumento sem precedentes de práticas documentais no campo da arte, com especial foco nos cruzamentos entre cinema e arte (LUND, 2019).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Mas que caminhos nos aponta a produção de artistas e fotógrafos que adotam o formato documental em tentativas de dar conta da complexidade contemporânea? Que outras visões e narrativas essas práticas engendram? Para avançarmos nessa investigação, gostaria de recuperar, em um primeiro momento, um breve histórico da relação dialética entre arte e documento que caracterizou diferentes momentos da história da arte, especialmente a partir do surgimento da fotografia. Podemos percebê-la, por exemplo, no interesse dos surrealistas pelas imagens produzidas na virada do século XX por Eugène Atget, que, anunciando seus serviços de *produtor de documentos para artistas*, se dedicou a registrar uma Paris prestes a desaparecer; ou no estilo documental desenvolvido na Alemanha e nos Estados Unidos nos anos 1930 e 1940 por figuras como August Sander e Walker Evans, respectivamente (Lugon, 2009). Trata-se, no entanto, de uma relação conflituosa, atravessada pelo senso comum que considera o documento, especialmente o fotográfico, como uma reprodução neutra e objetiva do real e, portanto, uma categoria oposta à de obra de arte (Poivert, 2006).

Por muito tempo, a fotografia foi considerada um tipo de imagem aquém das qualidades exigidas pelo campo artístico. Mais do que um problema formal, o que parecia estar em jogo era a questão de agência do fotógrafo em relação à imagem produzida, considerada muitas vezes como resultado objetivo de um processo maquínico, ou seja, uma simples designação das coisas como elas são. Ao colocar um novo problema – “como distinguir entre o que pertence à imagem e o que pertence propriamente ao real, quando se está diante de uma imagem cuja especificidade consiste em ser apreendida do real?” (Schaeffer, 1996, 142-143) –, o caráter técnico da fotografia desafiou o pensamento estético de uma modernidade dividida entre o homem e a máquina.

As primeiras estratégias de legitimação adotadas por fotógrafos oitocentistas tomaram como parâmetro o cânone das Belas-Artes e procuraram destacar a subjetividade e artesanias de seus processos em detrimento do automatismo da técnica (Fabris, 1998). A seguir, ao longo da primeira metade do século XX, os esforços se alternaram entre destacar as dimensões subjetivas que perpassam a imagem fotográfica ou, contrariamente, assumir sua condição de imagem automática e seu potencial de registro, ou seja, seu caráter documental.

Nesse sentido, é interessante considerar a interdependência dos processos que possibilitaram que a fotografia fosse vista como de viés

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

artístico ou documental. Como destaca Olivier Lugon (2009), só foi possível classificar uma imagem fotográfica como *documental* a partir do momento em que ela também pôde ser vista como arte. Antes disso, tachar uma fotografia de documental seria uma redundância, já que todas imagens desse tipo, de maneira geral, já se encontravam associadas à ideia de prova ou de evidência objetiva. Como nos lembra o autor, “o lema documental, que poderia ser considerado como um antônimo de ‘artístico’, é fundamentalmente uma emanção do âmbito artístico. Só os fotógrafos que anteriormente tratavam de se situar em relação a um enfoque artístico [...] precisaram dele” (2009, p. 361). Não por coincidência, como destaca Lugon, foi justamente a partir da propagação do pictorialismo, uma prática fotográfica deliberadamente artística, entre o final do século XIX e início do XX, que o documental deixou de ser uma característica intrínseca do meio para se tornar um tipo de atuação almejada por determinados fotógrafos.

Não há ou houve consenso, no entanto, em relação ao que precisamente seria essa fotografia documental. Em suas diferentes incidências ao longo do século XX, Lugon identifica como ponto de convergência uma “fé comum na capacidade das imagens para transmitir um saber útil à comunidade” (2009, p. 357) acompanhada pela “pretensão de um respeito muito geral pelo objeto mostrado, o desejo de exibir ‘as coisas como elas são’, de proporcionar dados fiáveis e autênticos sobre elas, evitando qualquer adorno que altere a integridade da realidade” (2009, p. 359).

Se por um lado observamos ainda hoje essa aposta na potência das imagens documentais como forma de compreender e problematizar a realidade, por outro, a busca por uma representação o mais transparente possível parece ter sido deixada de lado em muitas das práticas documentárias contemporâneas. Em um mundo globalizado marcado pelo declínio da mídia tradicional e por crises de diferentes ordens (políticas, econômicas, sanitárias, ambientais), o campo da arte parece encontrar nas formas documentárias um importante recurso de registro, mediação e revisão. Em um contexto de esfacelamento de narrativas e da própria ideia de verdade, ainda que a representação fiel da realidade seja considerada impossível, “ainda assim é necessário experimentar e articular condições reais” (Lind, 2008, p. 15).

As transformações dos modos de produção de imagens e de comunicação observadas nas últimas décadas criaram um terreno fértil

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

para práticas documentárias que não perdem de vista o mundo exterior, ao mesmo tempo em que colocam os seus próprios recursos em xeque. Para Grant Kester,

o novo documentarismo apresenta uma promessa de uma prática artística que consegue pensar por meio de seu posicionamento dentro do mundo da arte institucionalizado, e ao mesmo tempo se engaja em uma autoanálise crítica de suas próprias estratégias de representação (1987, s.p.).

Nessas abordagens ampliadas e críticas do formato documental, artistas expõem a parcialidade e a limitação de seus relatos, explorando linguagens artísticas variadas ou mesmo elementos ficcionais. Essas produções se apresentam como formas potentes para investigar os mecanismos de construção de verdade e questionar a história oficial, possibilitando novas maneiras de olhar tanto para o presente quanto para o passado, por mais familiares ou distantes que pareçam.

Acredito que esse movimento de retomada documentária observado em publicações e eventos do norte global também seja identificável em meio à produção de artistas contemporâneos brasileiros, igualmente imersos no ambiente de precarização e crises do capitalismo tardio e de declínio da mídia tradicional, que procuram responder, por meio da arte, a problemas de suas realidades. Nas próximas páginas, gostaria de destacar três produções que considero emblemáticas nesse sentido. Trata-se de um conjunto de trabalhos produzidos nos primeiros anos da década de 2010, que recorrem a estratégias de imaginação e encenação para investigar levantes da história do Brasil em diferentes períodos. Não por acaso, os três são atravessados pelos protestos que tomaram as ruas de cidades de diferentes portes em todos os estados brasileiros a partir de meados de 2013 no maior movimento de massas ocorrido no país desde as Diretas Já, cujas causas e efeitos, dez anos depois, ainda tentamos compreender.

A utopia e a desilusão das jornadas de 2013 estão presentes já no título do primeiro deles, *Ontem sonhei com dias melhores* (2016-2017), de Fernanda Gassen (São João do Polêsine, RS, 1982). A frase que nomeia o trabalho sinaliza, também, um envolvimento pessoal da artista e seu ponto de vista particular em relação ao turbilhão popular que logo seria cooptado pelas elites econômicas e por uma agenda de direita para a seguir desaparecer.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A obra materializa-se, à primeira vista, em um formato bastante comum à tradição da fotografia documental: uma série de 12 imagens em preto e branco, de pequeno formato. A sequência apresenta três pessoas jovens, duas mulheres e um homem, realizando movimentos em uma sala vazia sobre um piso de madeira. Eles interagem entre si em movimentos que evocam uma luta silenciosa, ainda que de violência contida. Seus corpos e a maneira como estão vestidos – todos com um macacão justo preto, que cobre e delinea suas pernas, mas deixa seus braços de fora – remetem a um contexto de dança contemporânea (figuras 01 e 02).

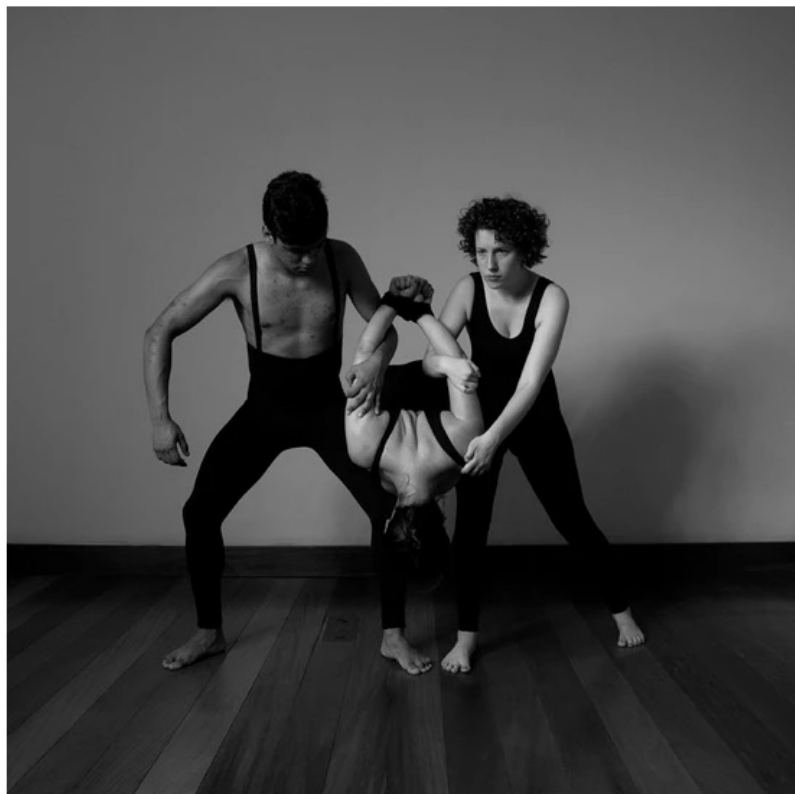


FIG. 01 e 02:
*Ontem sonhei com
dias melhores,*
(detalhe), 2016-2017.
Dimensões variáveis.
Fotografia e edição:
Denise Helfenstein.
Dançarinos: Clarissa
Brittes, Andrei Martins
e Débora Jung. Fonte:
arquivo da artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Já em trabalhos anteriores, a produção da artista girava em torno de imagens pré-existentes tomadas como ponto de partida para a construção de fotografias como comentários visuais que depuram alguns de seus aspectos e os levam para outras direções. Na série *Convescotes* (2010-2013), por exemplo, ela realizava o que chamou de foto-eventos ao recriar eventos sociais retratados em quadros impressionistas ou pinturas holandesas do século XVII e registrá-los fotograficamente. Contrastando com essas referências visuais oriundas da tradição artística, o ponto de partida de *Ontem sonhei com dias melhores* são imagens que se multiplicavam nas redes sociais em 2013 (figura 01). Naquele momento, a popularização de aparelhos *smartphones* e de plataformas como o Facebook, que na época contava com 76 milhões de usuários,³ permitiu que pessoas em diferentes pontos do país compartilhassem instantaneamente registros dos embates entre polícias e manifestantes na onda de protestos que se espalhou pelo país, inicialmente direcionados ao aumento das tarifas de ônibus.

As imagens chamaram a atenção da artista por sua repetição e abundância, mas, especialmente, por explicitarem, com seus movimentos interrompidos pelo instantâneo fotográfico, a violência com que essas manifestações foram reprimidas. Gassen colecionou registros desses confrontos em diferentes cidades, sem saber ainda o que faria com eles (figura 03). Após um período de latência, no final de 2016 a artista convidou um pequeno grupo de dançarinos a reproduzir essas cenas para a produção de novas imagens. As fotografias coletadas do Facebook deram origem, então, a uma sequência de poses, uma partitura de movimentos que seriam a seguir recompostos e fotografados novamente.

FIG. 03:
Imagens coletadas
de redes sociais
que serviram de
referência para
*Ontem sonhei com
dias melhores*, 2013.
Fonte: arquivo da
artista.



3 <https://m.folha.uol.com.br/tec/2013/08/1326267-brasil-chega-a-76-milhoes-de-usuarios-no-facebook-mais-da-metade-acessa-do-celular.shtml>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

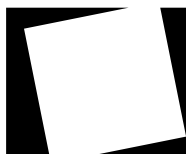
e-ISSN: 2179-8001

No ambiente hipertrofiado de imagens efêmeras das redes sociais, nos quais fotografias circulam repetidamente por um tempo para a seguir caírem no esquecimento, *Ontem sonhei com dias melhores* permite que os registros da repressão aos protestos de 2013 retornem à cena. Eles ressurgem, no entanto, em uma nova chave, desancorados do entorno no qual ocorreram e de referências geográficas. Livres do peso de prova visual, já não servem mais para identificar envolvidos ou comprovar a violência das polícias de diferentes estados. Não há mais cartazes, vitrines quebradas, veículos ou prédios, apenas duas ou três pessoas pinçadas em meio a uma massa confusa, cujos movimentos foram isolados, estudados e recriados. Levadas para o interior de uma sala vazia, essas figuras provocam um estranhamento em relação à memória visual desses eventos, ao mesmo tempo em que nos lembram de um mundo que já parece distante, quando quase dois milhões de pessoas (Nunes, 2022), movidas por insatisfações e reivindicações que vinham fermentando há anos, inesperadamente saíram às ruas, acreditando que poderiam interferir na ordem estabelecida.

Os protestos de 2013 também foram, de alguma forma, o ponto de partida de *Cabanagem* (2015), de André Penteado (São Paulo, 1970), outro trabalho que revisita a tradição da fotografia documental a partir de estratégias contemporâneas. Impactado pelo que julgou ser uma quebra no comportamento dócil e complacente usualmente atribuído à população brasileira, Penteado procurou antecedentes desse levante inesperado em uma longa lista de revoltas populares do passado do país. As informações encontradas levaram à elaboração do projeto *Rastros, traços e vestígios*, voltado para a investigação imagética de acontecimentos da história do Brasil ocorridos antes da invenção da fotografia, ou quando o meio ainda não havia se disseminado. Nesse processo, interessa-lhe, como apontou Alexandre Santos, dialogar com outras formas de iconografia, como a das obras de artes, e também discutir a própria concepção de documento (Santos, 2019, p. 6-7).

Inicialmente dirigida apenas a insurreições, a série já conta com trabalhos finalizados sobre a Cabanagem, a Missão Francesa (*Missão Francesa*, 2017) e a Revolução Farroupilha (*Farroupilha*, 2020). Com esse conjunto, Penteado se propõe a produzir imagens contemporâneas relacionadas à memória de eventos passados, explorando suas conexões com o presente a partir de uma compreensão da história que se dá por camadas, com elementos que retornam ou se repetem ao longo do tempo (Penteado, 2016). Em *Cabanagem*, o primeiro trabalho do ciclo,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:

André Penteado, da
série *Cabanagem*,
2015. Paulo Cunha
/ Acará, agricultor
aposentado e
conhecedor das
histórias da região.
Fonte: arquivo do
artista.

o artista recuou ao Período Regencial, quando uma revolução social ocorrida na então província do Grão Pará entre 1835 e 1840, com forças rebeldes formadas majoritariamente pela população pobre em busca de melhores condições de vida e por membros de uma elite desejosa de maior influência política, deixou um saldo de mais de 30 mil mortos.

A metodologia de Penteado envolveu uma pesquisa preliminar sobre os assuntos escolhidos, que serviu de base para a elaboração de uma lista de lugares a serem visitados, com temas a explorar e possíveis abordagens deles por meio de imagens. Ao longo de dois meses e meio, em uma investigação arqueológica e subjetiva, Penteado percorreu localidades da região amazônica e conversou com alguns de seus residentes em busca de documentos e evidências imagéticas, factuais ou metafóricas, da revolta que dá título à obra. As 16 mil fotografias produzidas foram, ao longo de um ano, examinadas, organizadas e testadas, até chegar ao formato final de dois livros: um de capa verde, apenas com imagens de ambientes internos e externos, com 152 páginas; e outro, de capa vermelha e tamanho menor, com retratos das pessoas encontradas durante essa jornada e legendas com seus nomes, atividade e relação com a Cabanagem, com 56 páginas. Entre os retratados estão pessoas

como o segurança que o acompanhou durante a pesquisa de campo no Pará, historiadores, funcionários de museus e arquivos, descendentes de personagens ligados à revolta, políticos que reivindicam seu legado e moradores da região que até hoje perpetuam a memória oral dos acontecimentos (figura 04). Completa o conjunto um texto de Magda Ricci, historiadora da região, impresso em formato de folha de jornal. Sugestivamente intitulado *Para ver a Cabanagem*, o folheto contextualiza o conflito social e historicamente, apontando caminhos para buscarmos nas imagens do artista vínculos com o passado investigado.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

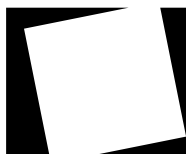
O livro dos lugares começa com registros da natureza frondosa da Amazônia (figura 05), inicialmente idílicos, mas que são logo invadidos pela atmosfera soturna que dá o tom ao restante das imagens. A seguir, uma sequência de fotografias de locais sem a presença humana aborda temas que se misturam, como a religião, a violência, a precariedade institucional e o desgaste do tempo (figura 06). A morte também aparece de maneira literal, por meio da inserção de imagens de cadáveres publicadas em jornais populares da região durante o período da realização da pesquisa.



A ausência da figura humana nos ambientes visitados é ressaltada pela iluminação seca do *flash* utilizado pelo artista, que lembra, em muitos momentos, a atmosfera fria e sinistra da fotografia forense, especialmente pela frontalidade de seus enquadramentos e pela riqueza de detalhes. Nesse sentido, o método de trabalho de Penteado se aproxima do tipo de imagem definida por David Company como *fotografia tardia*: um tipo de índice de segunda geração, que registra não os acontecimentos em si, mas seus rastros e consequências (Company, 2007). Após um longo período de predomínio da fotografia instantânea, iniciado com os avanços técnicos do final do século XIX, Company identifica, a partir dos anos 1970, a restauração de um deslocamento temporal entre os acontecimentos e a produção de imagens fotográficas que procuram reportá-los. A hipótese do autor é que justamente no momento em que o vídeo substituiu a fotografia como formato de registro instantâneo das notícias, os fotógrafos começaram a agir *depois*, em vez de perseguir ou espreitar as ocorrências de interesse coletivo. Nesse tipo de prática, o

FIG. 05 e 06:
André Penteado, da
série *Cabanagem*,
2015. Fonte: arquivo
do artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

fotoógrafo “aparece tarde, deambula pelos lugares onde aconteceram as coisas, somando os efeitos da atividade do mundo” (Campany, 2007, p. 137). A fotografia passa, a partir de então, a ser utilizada não para mostrar, mas para revisar os acontecimentos.

Em *Cabanagem*, a partir dessas diferentes peças que se complementam e se ativam – o livro verde, o livro vermelho e o ensaio de Ricci –, o que emerge é uma narrativa fragmentária e subjetiva desse levante, que amplia e se contrapõe à história oficial. Página a página, nas imagens construídas e combinadas pelo artista, mas também nas lacunas, se aninham conexões e reverberações dessa sangrenta revolução social não apenas com a sociedade paraense atual, mas com o Brasil como um todo.

Outro trabalho fotográfico desenvolvido em 2013 que revisita acontecimentos violentos da história brasileira a partir da imagem fotográfica e da combinação de elementos factuais e ficcionais é *Dissonante, Vago*, do coletivo Garapa, formado na época por Leo Caobelli (Pelotas, RS, 1980), Paulo Fehlauer (Mal. Candido Randon, PR, 1982) e Rodrigo Marcondes (São Paulo, SP, 1979). O projeto, contemplado com o XII prêmio Marc Ferrez de Fotografia, toma como ponto de partida a Coluna Prestes, movimento liderado por militares insatisfeitos com as oligarquias da República Velha que procurou promover uma revolta popular em busca de reformas políticas e sociais.

O grupo se propôs a reconstituir o trajeto de cerca de 25 mil quilômetros percorrido pelos revoltosos entre 1924 e 1927 a partir do ponto de vista de uma personagem fictícia: o geógrafo Breno Queiroz, contratado pelo grupo para atravessar o Brasil em busca dos vestígios de um levante ocorrido quase cem anos antes. Sua figura serve para dar objetividade e veracidade ao material apresentado, mas também para reunir e dar unidade a um processo de investigação e criação feito em partes pelos diferentes membros do coletivo.⁴ Ela evidencia, ainda, a dupla natureza da operação em curso: trata-se de uma narrativa que recupera e documenta esses fatos a partir do presente, ao mesmo tempo em que se assume como ficção, chamando a atenção para o papel do narrador e da subjetividade na produção dos relatos históricos.

4 A maior parte das viagens foi realizada por Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes. Leo Caobelli, responsável pelo trecho sul, optou por contratar um fotógrafo de Santo Ângelo para recolher o material, concretizando parcialmente a própria ficção do coletivo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Depois de dois meses de viagem, Breno Queiroz teria enviado ao coletivo uma caixa com seu diário, fotografias e objetos referentes à jornada, material posteriormente editado e apresentado pelo grupo em um site⁵ composto por 58 telas que podem ser percorridas sequencialmente, como as páginas de um livro. A primeira contém um breve texto de apresentação da missão conferida a Queiroz. A seguir, vemos duas fotografias de paisagens desabitadas tiradas de dentro de veículos e, na tela subsequente, um e-mail de despedida enviado em 15 de julho, após o geógrafo atingir o ponto de dispersão da coluna, com o seguinte texto:

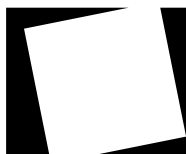
É impossível sair ileso de uma jornada como essa. Há uma aura de mistério nesses sertões que acomete a todos que se aventuram por suas veredas. Não é à toa que muitos pereceram ou se extraviaram na tentativa de entendê-lo ou transformá-lo. O Brasil está além de qualquer entendimento. Somos ainda, tanto tempo depois de Euclides da Cunha, uma ficção geográfica (Garapa, 2013, tela 4).

A mensagem pode ser vista como um comentário sobre a impossibilidade da tarefa assumida não apenas por esse geógrafo ficcional, mas também pelo próprio coletivo. Entramos nessa narrativa, portanto, a partir de seu final, para então percorrer uma sequência mais ou menos cronológica de imagens e anotações realizadas entre Rio Grande do Sul e Tocantins. A narrativa apresentada, composta por e-mails com breves relatórios, fotografias acompanhadas ou não de textos, dois vídeos curtos, mapas, páginas de um diário manuscrito e fotocópias de livros com trechos sublinhados,⁶ funciona de maneira caleidoscópica, combinando múltiplos planos: informações relacionadas à Coluna Prestes e a sua repressão, reflexões sobre o passado e o presente dos locais percorridos e ainda comentários pessoais sobre a experiência de deslocamento em busca de uma história em grande parte esquecida. Mesmo um olhar atento se desorienta em meio à quantidade e à heterogeneidade do material apresentado e às lacunas da narrativa: embarcar no relato apresentado pelo coletivo é vagar por múltiplas paisagens e vazios, por histórias de violência, insubmissão e apagamento.

5 <https://www.garapa.org/dissonante/>. *Dissonante*, Vago foi exposto uma única vez, na mostra *Ficção Geográfica*, na Zipper Galeria em São Paulo, em 2014, como protótipo de um livro.

6 As obras utilizadas foram *A Coluna Prestes: marchas e combates* (1931/1945), de Lourenço Moreira Lima; *Tristes Trópicos* (1955), de Claude Lévi-Strauss; *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Brasil, Ficção Geográfica: ciência e nacionalidade no País d'Os Sertões* (2007), de Luciana Murari.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

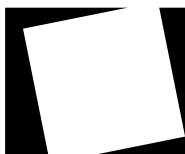
As fotografias apresentam paisagens vazias, cenas de estrada, diferentes tipos de relevo e vegetação, construções modestas, objetos encontrados em museus ou memoriais de pequenas cidades. Entre elas, podemos encontrar imagens de um posto de gasolina em meio à neblina e à terra vermelha, as curvas de uma ferrovia cortando a floresta (figura 07), um motociclista atravessando uma ponte, projéteis enferrujados em cima de uma mesa (figura 08), a traseira de um caminhão em uma estrada empoeirada, a maçaneta dourada de um quarto de hotel, fotografias na parede de um museu histórico e o corpo sinuoso e brilhante de uma cobra morta sobre o asfalto.



FIG. 07 e 08:
Garapa, *Dissonante*,
vago (detalhe),
2013. Fonte: [https://
www.garapa.org/
dissonante/](https://www.garapa.org/dissonante/)

Algumas imagens apresentam maior apuro técnico e formal, enquanto outras se assemelham aos registros de um amador. Em diversos momentos, são acompanhadas de textos que ajudam a ancorá-las no trajeto e nos acontecimentos da Coluna Prestes: o local onde ocorreu a primeira batalha do percurso; o retrato de Coronel Volney, um dos principais alcoses dos revoltosos; o último rio a ser atravessado antes do exílio na Bolívia. Os textos às vezes não falam dos acontecimentos da Coluna em si, mas da experiência de refazer seu trajeto e da tentativa de confrontar esse passado quase invisível com o presente. Em alguns momentos, revelam mais sobre o investigador do que sobre o que está sendo investigado: há reminiscências da infância e de um relacionamento desfeito, reflexões sobre a solidão e a vida na estrada e observações sobre as transformações do país. Também há uma menção textual e imagética

PORTO ARTE



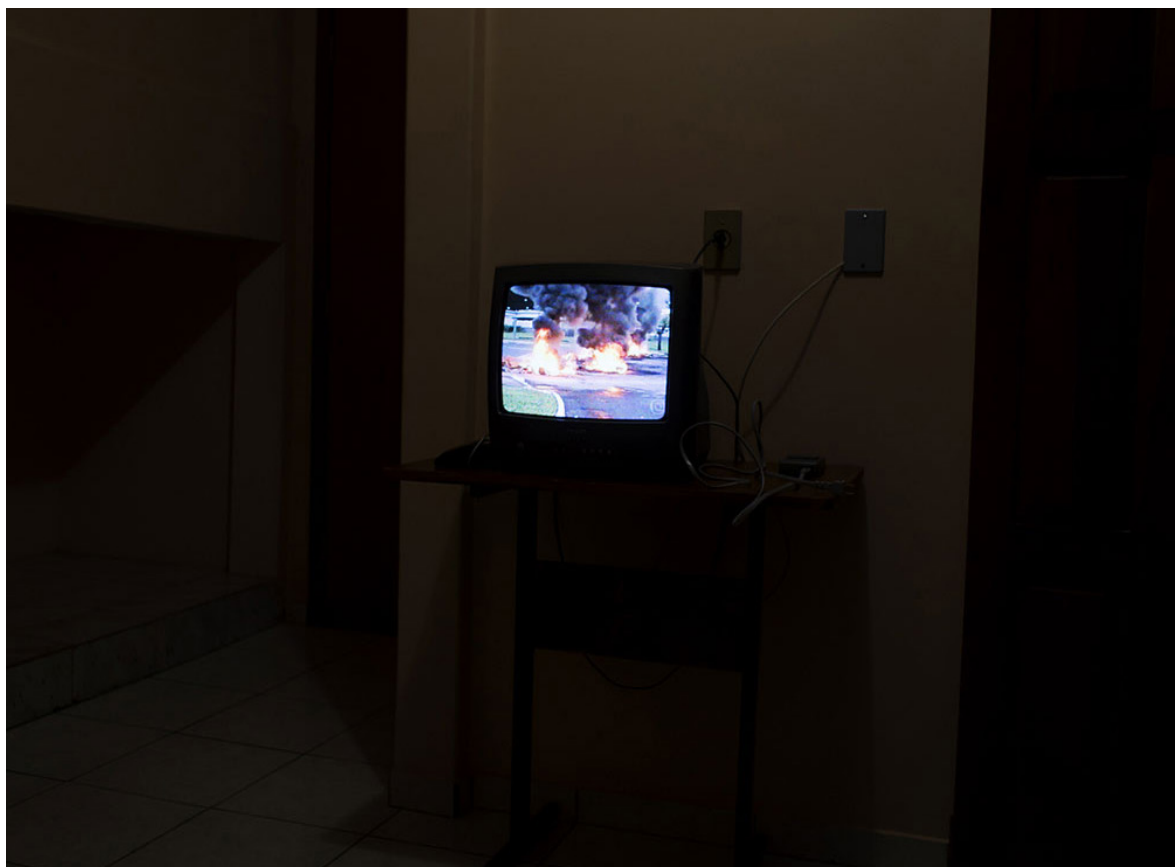
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

aos protestos de 2013 (figura 09), que poderia passar despercebida em meio a tantos dados e observações, mas que, no recorte desta reflexão, reforça o elo entre os três trabalhos analisados:



Dia seis, Restaurante El Sheriff. Caminho pela linha que divide os países, ora equilibrando uma metade da planta do pé em cada território, ora perfurando a divisa em cada passo. A não ser pela fronteira tripla, que lhe dá alguma movimentação diária, Dionísio Cerqueira é mais uma cidade pacata do interior. Na TV do hotel, me divido entre os jogos da Copa das Confederações e as notícias dos protestos pelo país. Milhões nas ruas e aqui não vejo sequer uma faixa de indignação. No almoço ouvi um homem que tentava “agitar alguma coisa” na praça de pedágio “pra aproveitar a onda”. Não sei se seus colegas aderiram, e não vi notícia de manifestação no jornal. Frio danado, 6 graus ontem à noite. Começo a gostar do chimarrão, talvez por isso. Amanhã busco Maria Preta e Separação. Minha referência é um mapa que encontrei na internet. Perguntando, devo achar. Espero. (Garapa, 2013, tela 17)

FIG. 09:
Garapa, *Dissonante*,
vago (detalhe),
2013. Fonte: [https://
www.garapa.org/
dissonante/](https://www.garapa.org/dissonante/)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Cabanagem e Dissonante, vago aproximam-se pela escolha de seus autores em recorrer à fotografia documental para construir um outro tipo de narrativa sobre eventos passados, que difere do modo como essas histórias são apresentadas pela história oficial e sua pretensa neutralidade. Já *Ontem sonhei com dias melhores* recompõe imagens compartilhadas de maneira quase instantânea para a seguir serem esquecidas, convocando-nos a examiná-las sob outros ângulos. São produções que, a partir de diferentes estratégias, refletem sobre a documentação e a memória de conflitos que deixaram marcas em nosso tecido social, abrindo novas possibilidades de interpretações.

Para Vladimir Safatle, a partir de 2013 observamos um processo de “atrofia da capacidade de ação e da imaginação política da esquerda brasileira”, que passou a atuar apenas de maneira reativa diante do fortalecimento da extrema direita (2023, p. 97). Em meio às muitas perguntas que os protestos de 2013 ainda nos colocam, os trabalhos analisados neste artigo parecem sinalizar que renegociar as relações entre fotografia e discurso histórico pode ser uma forma de procurar saídas para essa crise da imaginação. Transbordar as formas de passado e presente instituídas, quem sabe, poderá nos levar a outras direções.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.

BERREBI, Sophie. *The shape of evidence: contemporary art and the document*. Amsterdam: Valiz, 2014.

CAMPANY, David. Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David. (Ed). *Qué há sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CRAMEROTTI, Alfredo. *Aesthetic journalism: how to inform without informing*. Bristol: Intellect, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

KESTER, Grant. Toward a New Social Documentary. *Afterimage*, Rochester, vol. 14, n. 8, mar. 1987, s.p.

LIND, Maria (Ed). *The Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary art*. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008.

LUGON, Oliver. La estética del documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg, 2009.

_____. *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

LUND, Cornelia. Realidades elásticas: práticas documentais entre cinema e arte. *Ars*, São Paulo, v. 17 n. 35, jan.-abr. 2019.

NUNES, Rodrigo. Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo em um mundo em transição. São Paulo: Ubu, 2022.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena/Editora Terceiro Nome, 2015.

_____. OLD Entrevista: André Penteado. *Old*, São Paulo, n. 53, 2016.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

_____. Le document, au coeur du dogme moderniste. In: MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le Statut de l'Auteur dans l'Image Documentaire*: signature du neutre. Paris: Jeu de Paume, 2006, p. 30-33.

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

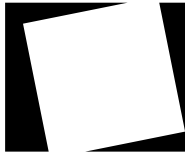
SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996

SAFATLE, Vladimir. O dia no qual o Brasil parou por dez anos. In: ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria. *Junho de 2013: a rebelião fantasma*. São Paulo: Boitempo, 2023.

SANTOS, Alexandre. Oscilações entre micro e macro-história na fotografia de André Penteadó. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 25, n. 42 p. 1-12, dez. 2019.

STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

CAMILA MONTEIRO SCHENKEL

Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde desenvolve a pesquisa "Práticas documentárias na arte contemporânea: modos de narrar e engendrar o real". Possui doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS com estágio sanduíche na Universidade de Bolonha. Em 2017, foi bolsista CAPES PNPd junto ao mesmo programa. Integrante do Grupo de Pesquisa do CNPq Deslocamentos da Fotografia na Arte, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto a Universidade Nacional da Colômbia - Sede Medellín.

Como citar: Schenkel, C. M. (2024). Transbordar o passado: fotografia como documento e arte contemporânea. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://doi.org/0000-0002-5912-6308>



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

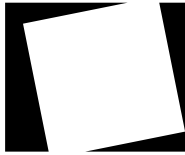
e-ISSN: 2179-8001

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.

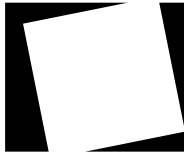
Em 1941, Adams foi convidado pelo secretário do Interior Harold Ickes para fotografar os Parques Nacionais e criar murais fotográficos em grande escala para o interior do novo edifício Washington D.C. e, assim, Adams tornou-se um fotógrafo oficial com este convite do governo, mas o financiamento para 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 medios 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

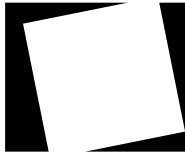
O projeto de Denise Adams, inicialmente, consistiu em criar o seu próprio “sistema de zonas” conversando com aquele de Ansel Adams, mas através da fotografia digital, a partir das cores obtidas na convivência com um ambiente isolado, onde a poeira suspensa no ar havia a muito se acumulado nas superfícies. 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

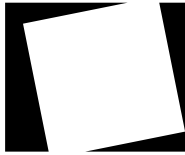
An American Place por Alfred Stieglitz ficará reconhecido pela singular sensibilidade para a fotografia direta. No entanto, muitos contemporâneos de Ansel concordavam que fotógrafos – e até pintores – deveriam fazer fotos que se relacionassem mais diretamente com as enormes questões econômicas e políticas 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

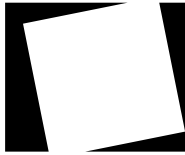
de *This Is the American Earth* de 1960 foi essencial no despertar do movimento de conservação ambiental dos anos 1960 e 1970, junto com *A Sand County Almanac and Sketches Here and There* (1949), de Aldo Leopold, e *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, livros preocupados em preservar o planeta Terra 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

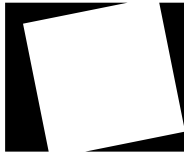
violência simbólica às subjetividades, agravam uma situação análoga de desinteresse pelo outro, pessoas negligenciadas em suas diferenças de classe e gênero. Dentro da perspectiva crítica decolonial, torna-se premente a desconstrução desta visão estratificada. As séries fotográficas de Denise colocam 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 pensar 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

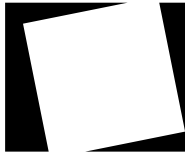
e-ISSN: 2179-8001

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 subverta a história como modelo operatório discursivo segregacionista e ortodoxo.

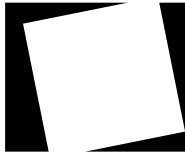
O primeiro livro: "O Colapso como Perspectiva"

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?

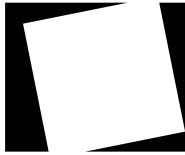
O início deste exercício de introspecção ocorre no momento em que decide viajar para Porto Alegre e fotografar o apartamento onde ela nasceu na Avenida Protásio Alves, passados dez anos fechado, após o falecimento do seu avô paterno. Vive momentos que fazem parte de uma investigação intimista para alcançar 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.

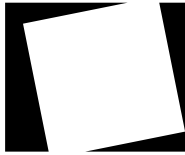
Desta sensibilidade surge o conceito de “desfazimento”, central para a compreensão dos livros fotográficos da artista:

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.

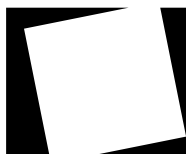


A ideia de espaço “não-vazio” da artista, é a revelação da existência como espaço, ou seja, o espaço vazio é onde pode ter lugar a narração da negação da ausência. Ao estruturar sua biografia por imagem compreendendo a lógica do vestígio, da marca, não propõe uma visão realista, mas a discussão da dissimulação 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

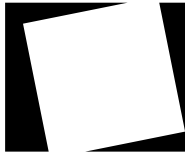
entre os homens e de modo objetivo sobre a singularidade da herança colonial e a empresa capitalista neoliberal sobre o mundo. Associada ao relato de viagem, sua próxima experiência é uma cartografia da lama que se impõe como tema geográfico complexo: um imenso território arruinado, o subdistrito Bento 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.

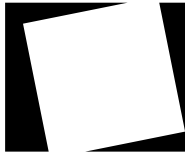


Seu olhar receoso enfático nos mostra à interferência no cenário, não se nega totalmente a ser um objeto do trauma posto que tudo na imagem se anuncia como sujeito. Sua preocupação com a inadequação de um sistema descritivo neste relato, é capaz de explicitar todas as interdições à tragédia imposta ao 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 fotografia 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"

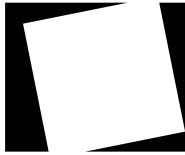
Analisaremos aqui o caráter específico desta mediação: encontrar a si mesma entre a experiência e a abstração. Para isso, traça um caminho de investigação a respeito da poeira de uma intimidade, a lama de um fracasso civilizatório e a areia de um mundo sempre "não-vazio". O livro, assim, mistura na edição 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 imponentia 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”

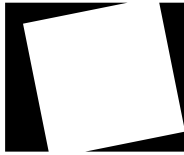
A artista assume uma capacidade sintética neste livro, que é precisamente onde se vislumbra o seu sobre salto com a intensão de dotar o espectador de capacidade crítica para a participação ativa, isto é, estimular sua emancipação enquanto sujeito e cidadão como nenhuma outra forma de comunicação poderia 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).

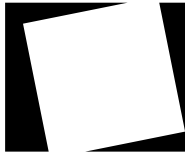
Ao deslocar-se na direção de futuros possíveis, a sua fotografia discute o problema do distanciamento e do silêncio. Enquanto testemunha os "desfazimentos" dos três territórios escolhidos, também escuta a vida que se faz ao redor e sente-se diretamente atingida ao relatar essa experiência em que muito 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



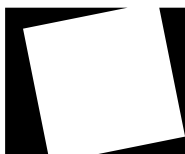
A estratégia de montagem das imagens produzidas para o espaço expositivo¹⁰ atinge uma força concêntrica intencional: a artista propõe uma programação com atividades diversas no centro da grande sala, especificamente no tapete como espaço de acolhimento do encontro, do diálogo. Nele encontramos a inscrição “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 Woha.

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 Letícia 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.

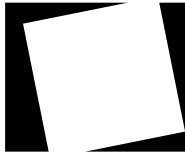
PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

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>



Arte, catástrofe e antropoceno na fotografia de Alice Miceli

Art, catastrophe and anthropocene in the photography of Alice Miceli

Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

ORCID: 0000-0003-1498-8155

Resumo

As fotografias de catástrofes se apresentam como sintomas e emblemas do Antropoceno ou do Capitaloceno. Alguns artistas contemporâneos, tais como Alice Miceli aqui analisada, propõem através de poéticas singulares e experimentações técnicas uma reflexão sobre as causas de desastres socioambientais, que põem em risco as condições de vida no planeta. Miceli investiga lugares habitados por um perigo invisível e busca dar visibilidade para aquilo que, apesar de não ser visto, paira ameaçadoramente sobre todas as coisas. Entre 2007 e 2010, a artista fez várias viagens à Pripjat (Ucrânia) onde ocorreu o acidente nuclear de Chernobyl (1986) para capturar através de câmeras especialmente desenvolvidas, com filmes sensíveis aos raios gama, imagens de um perigo mortal invisível ao olhar humano.

Palavras-chaves

Fotografia contemporânea. Antropoceno. Alice Miceli. Chernobyl. Desastre.

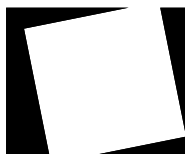
Abstract

Photographs of catastrophes present themselves as symptoms and emblems of the Anthropocene or Capitalocene. Some contemporary artists, such as Alice Miceli analyzed here, propose, through unique poetics and technical experiments, a reflection on the causes of disasters, which put living conditions on the planet at risk. Miceli investigates places inhabited by an invisible danger and seeks to give visibility to that which, despite being unseen, hovers threateningly over all things. Between 2007 and 2010, the artist made several trips to Pripjat (Ukraine) where the Chernobyl nuclear accident occurred (1986) to capture, using specially developed cameras and films sensitive to gamma rays, images of a deadly danger invisible to the human eye.

Keywords

Contemporary photography. Anthropocene. Alice Miceli. Chernobyl. Disaster.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

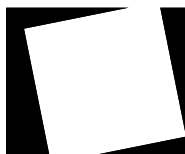
e-ISSN: 2179-8001

As fotografias de catástrofes se apresentam como sintomas e emblemas do Antropoceno ou Capitaloceno, promovendo uma reflexão sobre as nossas relações com o planeta, a natureza, a técnica e modernidade em uma perspectiva crítica sobre o crescimento econômico e uma concepção linear e ascendente do tempo, participando assim de forma ativa dos debates políticos da atualidade (MÉAUX, 2022, p. 7). O planeta é hoje percebido como um conjunto cujas espécies e recursos não são mais ilimitados e cuja preservação ou extinção depende do homem e de suas decisões políticas. É o que assinala a etimologia do termo “Antropoceno”.

Para Latour (2020), o conceito de Antropoceno adquiriu uma dimensão central no debate antropológico, político e filosófico atual no questionamento do projeto de modernidade herdado do iluminismo e impulsionado pela sociedade capitalista nos últimos dois séculos. Paul Crutzen, prêmio Nobel de química, propôs o novo conceito em uma conferência em 2000, no *International Geosphere Biosphere Programme*, para explicar a tese do início de uma nova era geológica, que sucedeu ao Holoceno iniciado há 11.500 anos, e na qual a espécie humana joga uma papel central na transformação do regime climático, da biosfera e na extinção de espécies no planeta.

Antropoceno é um ponto de vista construído por geógrafos e por climatologistas, que as representações visuais dos artistas contribuem para problematizar. Participando assim da elaboração de uma nova sensibilidade contemporânea e de um novo modo de olhar para o planeta. No início do século XXI, abundam os escritos que profetizam o fim de nossa civilização. As duas guerras mundiais e a explosão da bomba atômica em 1945 já haviam colocado violentamente em questão a nossa confiança no progresso técnico e nos sucessos da ciência. Os alertas atuais lançados pelos acidentes nucleares de Chernobyl (1986) e Fukushima (2011) aprofundaram ainda mais as dúvidas sobre o papel da tecnologia na construção da sociedade contemporânea e sua capacidade de solucionar problemas que envolvem a sobrevivência da espécie humana e de outras espécies companheiras em um futuro próximo. Um sentimento de insegurança é alimentado pelas mídias que noticiam furacões, tufões, tornados, tsunamis, tempestades, inundações, recordes de baixas temperaturas e de calor em latitudes e regiões que não estavam habituadas a conviver com estes eventos extremos da natureza.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

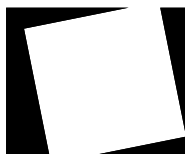
A crise ambiental é um dos mais urgentes e graves desafios da atualidade, cujo impacto não se restringe apenas à ameaça de alguns ecossistemas mais frágeis e delicados, como as florestas tropicais e as formações de corais dos oceanos, mas um problema transnacional e planetário com grave repercussões sociais, econômicas e políticas sem paralelo na história. A extraordinária complexidade dessa crise socioambiental, climática e civilizacional aponta também para uma crise do pensamento filosófico e disciplinar moderno com suas divisões entre sujeito e objeto, humano e natureza, natureza e cultura, etc. (MELO FILHO, 2021; 2022; 2023).

Segundo Moore (2022, p. 19), o conceito de Antropoceno soa o alarme mais não consegue dar conta de responder à questão relativa ao capitalismo, ao poder, às classes, ao antropocentrismo, ao papel dos Estados e dos Impérios nessa crise que ameaça a nossa e várias outras espécies de extinção, em parte pelo emprego de uma episteme baseada em enquadramentos dualistas como a oposição entre “natureza” e “sociedade”. Melhor seria utilizar o conceito de “capitaloceno”, pois o capitalismo é uma ecologia-mundo que parte da concepção de natureza barata, que junta à acumulação de capital, à busca pelo poder e à coprodução da natureza em configurações históricas sucessivas que rumam para a extinção de espécies. Nesse sentido, capitaloceno é também um Necroceno (MOORE, 2022, p. 23).

A catástrofe pode ser compreendida como uma ruptura na percepção da continuidade do tempo, que abala as certezas quanto ao futuro, que se torna abruptamente indeterminado e ameaçador. Ao contrário da ideia reconfortante de progresso contínuo, difundida pela modernidade como esperança revolucionária, a catástrofe mobiliza o mito da destruição total da humanidade. As imagens de desastres se apresentam assim como emblemas de nossa época, caracterizam-se por provocar angústia sobre o devir. Elas dão a ver um cenário da natureza onde a humanidade estaria ausente. Elas evocam a potência de elementos destrutivos em uma dimensão simbólica e indicial, que sugerem a ampliação do desastre e a repetição da desordem, reforçando a sensação de enormidade e insegurança sobre o futuro (MÉAUX, 2022, p. 93). Segundo Chana de Moura,

No que diz respeito a desastres ambientais gerados pela ação humana em escalas grandiosas, como no caso de Chernobyl ou Fukushima, as proporções são tão gigantescas que tais desastres só poderiam, de fato, serem visualizados em relação aos seus efeitos. Quando se trata de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

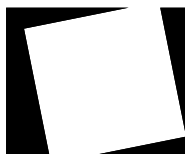
e-ISSN: 2179-8001

energia nuclear, as consequências de um acidente são particularmente duradouras. (...) Neste tipo de evento, as sequelas que o império do invisível transfere para o mundo visível contaminam e permanecem presentes na atmosfera terrestre ao longo de muitas gerações. De qualquer modo, o fato de não se poder enxergar certas implicações ecológicas de forma objetiva e bem distribuída não reverte o fato de que, devido às explosões nucleares, a atmosfera planetária se torna comprometida de forma definitiva (MOURA, 2018, p. 54).

Alguns artistas contemporâneos, tais como Alice Micelli aqui analisada, propõem através de poéticas singulares e experimentações técnicas uma reflexão sobre as causas desses desastres, que põem em risco as condições de vida no planeta, imputando tais desordens às práticas industriais, econômicas e políticas que alteram profundamente a relação entre o homem e a natureza (como se este estivesse apartado dela e pudesse dela ter pleno controle) colocando em risco o futuro da humanidade. Desta forma, problematizam também em seus trabalhos artísticos os pilares sobre os quais nosso modo de vida nas sociedades ocidentais está assentado: os imperativos da expansão econômica e do progresso científico. Segundo Nicolas Bourriaud (2022, p. 9), o artista pode ser descrito como uma figura de exceção no mundo capitalista, como um inventor de estratégias de resistência à esfera produtiva, um crítico e um combatente contra a dominação da teoria do valor-trabalho. em meio à catástrofe climática, a arte poderia fornecer um modelo alternativo e inspiração para as atividades humanas. Dentro deste quadro maior é que se propõe uma reflexão crítica sobre o “Projeto Chernobyl” da artista visual Alice Miceli.

Alice Miceli (Rio de Janeiro, 1980) é uma fotógrafa e videoartista brasileira, formada pela Ecole Supérieure d’Études Cinématographiques de Paris, em 2001, e especialista em História da Arte e Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2005. Em 2003, participou do Grupo de Estudos e Discussão de Projetos do professor Charles Watson (1951) na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Exibiu os seus trabalhos na 29ª Bienal de São Paulo (2010); na *Cisneros Fontanals Grants & Comissions Award*, em Miami (2015), *Basta!* na Shiva Gallery, em Nova York (2016) e *The Materiality of the Invisible*, em Maastricht (2017), entre outras. Alice Miceli investiga lugares habitados por um perigoso invisível e busca dar visibilidade para aquilo que, apesar de não ser visto, é uma ameaça concreta, que paira ameaçadoramente sobre todas as coisas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Entre 2007 e 2010, a artista fez várias viagens à região para capturar através de câmeras especialmente desenvolvidas e sensíveis aos raios gama, que são invisíveis ao olhar humano, a radiação ainda presente nos troncos das árvores, nas paredes, nos marcos de janelas e nas portas das casas da cidade de Pripyat, localizada na zona de exclusão de 30 quilômetros ao redor da usina nuclear. Em 2010, Alice Miceli apresentou pela primeira vez o "Projeto Chernobyl" na 29ª Bienal de São Paulo. A série fotográfica documenta o impacto da explosão da usina de Chernobyl, na antiga URSS, através de uma técnica experimental e não convencional, a artista captura os indícios da radiação do acidente nuclear que sensibilizam um tipo especial de filme fotográfico.

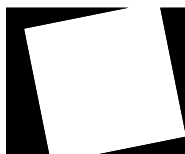
O acidente nuclear de Chernobyl ocorrido em 26 de abril de 1986 no Norte da Ucrânia, próximo da fronteira com a Bielorrússia, foi o mais grave acidente nuclear já registrado na história e uma catástrofe de dimensões globais. A dimensão foi global devido às nuvens radioativas que avançaram por várias nações da Europa, da Ásia e até da América. O acidente mudou a opinião mundial sobre uma fonte de energia considerada até então "barata" e "limpa", desencadeando um movimento mundial contra a construção de novas usinas: "No Nukes" (BRYAN, 2004, p. 9).

O acidente ocorreu durante um teste rotineiro de segurança no reator número 4 da usina nuclear, no qual os sistemas de segurança e de regulação de energia foram desligados. O aumento imediato da temperatura no reator causou superaquecimento da água de resfriamento, que se transformou em vapor sob pressão, quando uma enorme explosão seguida de um incêndio, que jogou grafite no ar, propagando radiação carregada pelo vento por nove dias. O fogo foi contido apenas em 4 de maio.

As nuvens radioativas com produtos da fissão nuclear foram lançadas na atmosfera pelo incêndio precipitaram-se como chuva, contaminando o solo de várias regiões da União Soviética e da Europa Ocidental. A cidade vizinha de Pripyat, onde moravam os trabalhadores da usina nuclear, se localiza a apenas 129 quilômetros de Kiev, capital da Ucrânia.

O número de vítimas fatais ainda é motivo de controvérsia, mas foram registradas 46 mortes imediatas e a médio prazo no local. Um estudo encomendado pela ONU estima que a radiação emitida tenha vitimado a longo prazo cerca de 16 mil pessoas na URSS e outras 15 mil na Europa Ocidental (WIKIPEDIA, 2021). Estima-se que a precipitação nuclear de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Chernobyl foi cerca de 400 vezes maior do que a bomba lançada em Hiroshima e Nagasaki, com níveis de radioatividade que permanecem altos por 37 anos e ainda permanecerão assim por centenas de anos. A planta nuclear de Chernobyl explodiu com um rugido ensurdecedor que sacudiu a região, entretanto para maioria das vítimas a morte veio silenciosa. Muitos morreram meses e anos mais tarde de cânceres causados pelo efeito da radiação (BRYAN, 2004, p. 12).

Miceli foi oito vezes à região, levada pela obsessão de registrar os rastros invisíveis da radioatividade nas casas e nos edifícios do povoado, no parque, nas árvores e nas hortas do campo abandonadas pelos habitantes em fuga ou obrigados a sair pelas autoridades. A preocupação da artista, em depoimento divulgado em vídeo de Galeria Nara Rosler¹ que a representa, partia de seu interesse em pensar a paisagem, o silêncio, e como o olhar pode habitar hoje estas paisagens silenciosas? (MICELI, 2014):

É como se fosse uma reserva natural. Só que está tudo envenenado e isso você não sente, não cheira e não vê. A não ser, pelas casas abandonadas com restos de louça, roupa, brinquedos, livros e jornais. E pelos inúmeros casos de câncer que ainda são registrados».

Grande parte dos meus trabalhos tem acontecido com uma interação ativa com pesquisadores de outras áreas. No *Projeto Chernobyl*, a formulação artística do trabalho era também uma pesquisa científica. Passei quase um ano pesquisando no Instituto de Radioproteção e Dosimetria [ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro], primeiro para saber se seria possível tentar capturar essa invisibilidade. Tínhamos acesso a fontes radioativas em laboratório, especialmente cézio-137, que é o elemento mais presente na contaminação de Chernobyl. E fazíamos experimentos controlados em miniatura. Foi um trabalho que começou como um experimento científico, mas aplicado a um projeto artístico."

Em 2018, a *ZUM Revista de Fotografia* publicou os diários de viagem completos das idas e vindas da artista à Zona de Exclusão de Chernobyl, hoje localizada em território ucraniano. Nas fotografias, registros dos caminhos percorridos e dos vestígios esquecidos no local. "Vidas inteiras deixadas para trás, em instantes", afirma a artista. Nas palavras de Svetlana Aleksiévitch, em *Vozes de Tchenóbil* (2016, p. 59):

1 Depoimento Alice Miceli. Galeria Nara Roesler (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5wo2HYGlfo> Acessado em: 18/8/2021. A Galeria Nara Rosler tem sedes em São Paulo, no Rio de Janeiro e Nova Iorque. Site: <https://nararoesler.art/about/>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Da primeira vez em que nos disseram que tínhamos radiação, pensamos que se tratava de alguma doença, uma doença que logo levava a pessoa à morte. Mas nos diziam que não era isso, era algo que estava na terra, penetrando a terra, algo que não se podia ver. Que os animais talvez tenham visto e escutado, mas o homem, não. Mas isso não é verdade! Eu vi... O cézio estava na minha horta até que a chuva molhou. Tem uma cor assim como a de tinta. Estava lá em pedaços. Eu cheguei do colcoz e me aproximei da horta. E havia um pedaço azul, e a duzentos metros outro

[...]

As pessoas se assustaram. Ficaram com medo. Alguns começaram a enterrar os seus bens à noite. Eu juntei as minhas roupas, os diplomas que recebi pelo um trabalho honrado e as moedas que guardava para alguma eventualidade. Que tristeza! Que tristeza me roía o coração! Que eu morra se não estou dizendo a verdade! E um dia eu escuto que os soldados evacuaram uma aldeia, mas que um casal de velhos ficou. No dia que conduziram as pessoas para os ônibus, os dois pegaram uma vaca e se esconderam no bosque. Esperaram lá. Como na guerra. Quando os destacamentos queimavam as aldeias... De onde vem tanta desgraça? (Chora.) Como é precária a nossa vida... Queria não chorar, mas as lágrimas caem...

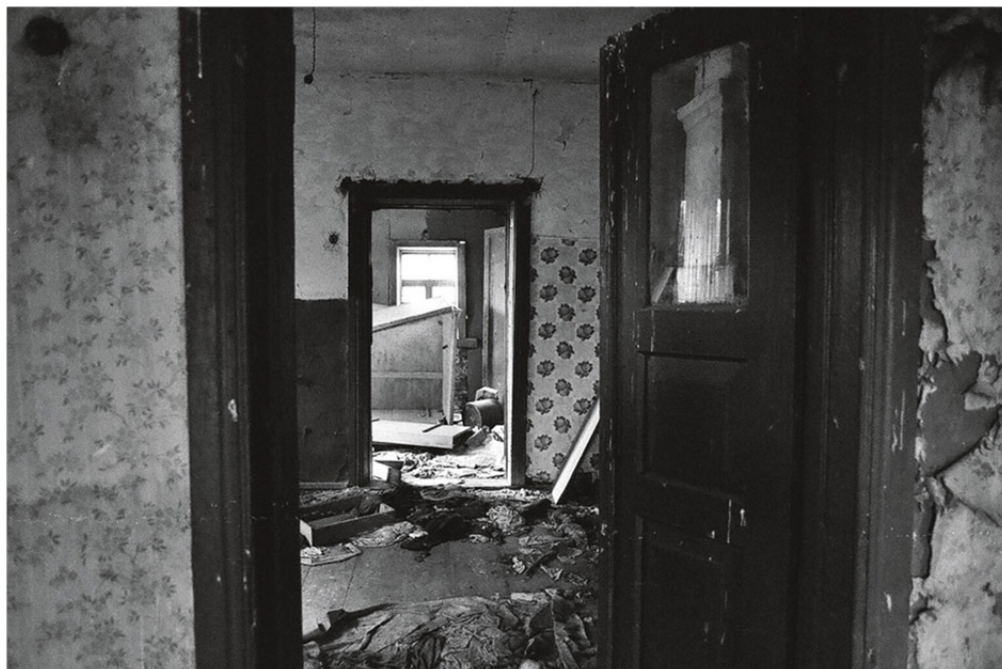


FIG. 01:

Alice Miceli. *Sem título* (imagens documentais do Projeto Chernobyl), 2007/2014. Impressão digital sobre papel fotográfico 30 x 40 cm. Fonte: Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. *Zum Revista de Fotografia*, 11 de jul. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/> Acessado em: 21 de out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As fotografias dão a ver um cenário de apocalipse, embora o desastre em questão tenha causas humanas concretas e conhecidas, tal como acontece em uma guerra. A casa e os objetos em seu interior foram abandonados na fuga, deixados para trás pela necessidade, e encontram-se em extrema desordem, com paredes descascadas, reboco aparecendo, papel de parede manchado de sujeira, prateleiras caídas, gavetas arrancadas dos móveis e roupas espalhadas cobrindo todo o chão da casa. Sinais de um acontecimento abrupto e violento, que exigia uma fuga rápida e desesperada de seus habitantes, mas provavelmente também de invasões e de saques posteriores às casas e bens abandonados forçosamente pelos seus donos.

No plano formal, a tomada em câmera alta atravessa a casa, aproveitando as molduras das portas que reenquadram a cena, propondo um trajeto para o olhar que avança em meio a destruição e ao abandono por entre os vestígios da catástrofe até encontrar ao fundo uma janela, por onde a luz do dia penetra no ambiente, permitindo estabelecer uma conexão entre o interior da habitação e a paisagem exterior. Propondo, talvez, um devir futuro para este estado de coisas totalmente caótico e alterado pela tragédia.



FIG. 02:

Alice Miceli. *Sem título*
(imagens documentais
do Projeto Chernobyl),
2007/2014. Impressão
digital sobre papel
fotográfico 30 x 40 cm.

Fonte: Sem entrada e sem
saída: o diário de viagem
da fotógrafa Alice Miceli
rumo a Chernobyl. *Zum*
Revista de Fotografia, 11
de jul. 2018. Disponível
em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/> Acessado em:
21 de out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

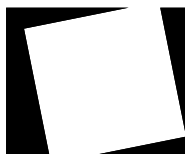
Aproximando a câmera do chão, a fotógrafa amplia o inventário da ruína destas vidas transformadas de uma hora para outra, como uma investigadora em um sítio arqueológico que escava o arquivo de vestígios malconservados dessas existências, aqui materializado nas cadeiras reviradas, numa profusão de papéis, de jornais e até fotografias abandonados pelos habitantes da casa, espalhados por todo o chão dos aposentos. No beiral da janela repousam dois livros, talvez dois cadernos ou diários, ao lado de um frasco de remédio. O observador poderia se perguntar: qual o mal que tal medicamento deveria curar ou mitigar? Um mal do corpo ou da alma? O que leriam os habitantes dessa casa, vizinha de uma das maiores centrais nucleares da Europa? Romances ou livros técnicos?

FIG. 03:

Alice Miceli. *Sem título*
(imagens documentais
do Projeto Chernobyl),
2007/2014. Impressão
digital sobre papel
fotográfico 30 x 40 cm.
Fonte: Sem entrada e sem
saída: o diário de viagem
da fotógrafa Alice Miceli
rumo a Chernobyl. *Zum*
Revista de Fotografia, 11
de jul. 2018. Disponível
em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/> Acessado em:
21 de out. 2021.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

O objetivo dessas imagens é constituir um caderno de notas visuais, que acompanham o projeto artístico longa e detalhadamente elaborado no Brasil. A fotógrafa procurou evidenciar visualmente no espaço as algumas das consequências do desastre nuclear e da contaminação da área atualmente chamada de “exclusão”, a qual não é permitido visitar ou viver sem autorização expressa das autoridades. Trata-se refletir nessas imagens sobre estas paisagens silenciosas, que guardam as marcas e a memória do acidente nuclear ocorrido em 1986, mas que não termina nunca, devido ao legado de um território intransponível. É sobre esta paisagem perigosa e ameaçadora que a fotógrafa se movimenta. Como afirma Walter Benjamin, a história ali é civilização e barbárie ao mesmo tempo. Coube à artista como investigadora de sua própria prática crítica como artista-historiadora da fotografia, escrever uma narrativa a contrapelo daquele acontecimento a partir dos farrapos esquecidos como vestígios dos ultrajes vivos no passado recente.

A partir de uma revisão da bibliografia atual, Sintilla Abreu Cartaxo e Ricardo Ramos Shiota (2020) apresentam três distintas perspectivas de interpretação sobre os desastres a partir das pesquisas sociológicas. Em uma primeira abordagem, os desastres ocorrem e são percebidos como fruto da ação de um agente externo intimidador, frente ao qual a sociedade não tem controle. Na segunda abordagem, os desastres refletem a vulnerabilidade de uma sociedade ou de um grupo social frente ao acontecimento devastador. Por último, os desastres também podem ser vistos como um estado de incertezas gerado pelas próprias instituições. Nessa terceira abordagem, os desastres são constituintes do sistema de poder, estruturante das relações sociais e da concepção de mundo nas sociedades complexas contemporâneas. As incertezas são um estado permanente produzidas pelas frágeis relações entre as especialidades científicas e as instituições atuantes junto às populações afetadas. As lacunas entre representações e práticas tornam essas populações incapazes de reduzir os riscos e interpretar a realidade. Ou seja, o desastre não constitui um evento externo ou extraordinário, mas é constitutivo da própria lógica de funcionamento da estrutura social.

Pode-se relacionar estas duas facetas antropoceno/capitaloceno e o capitalismo tardio como um ecossistema-mundo que produz a desordem, a incerteza e a como mecanismo de controle social, manutenção do poder e de acumulação desigual e obscena de mais-valor através da exploração da natureza e do trabalho barato. Os desastres estariam de certa forma dentro do cálculo do processo de expansão desregulado e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

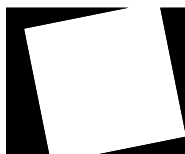
predatório do capitaloceno. As áreas e populações afetadas entrariam no cálculo de perdas do sistema, compensado por investimentos em outras pontas que assegurariam a sua reprodução na longa duração.

O desastre costuma trazer em si um problema de representação, a catástrofe dificulta ou impede a representação. O desafio do artista/fotógrafo que pretende testemunhar ou dar a ver um desastre é elaborar a partir de imagens os diferentes domínios ou planos pelos quais a devastação se processou. Além da paisagem que foi alterada de forma violenta e a longo termo, também as formas de vida não serão mais as mesmas de antes naqueles lugares. As devastações não se exprimem apenas em um espaço desorganizado, caótico e arruinado, mas também na descontinuidade que provocam na percepção do tempo. O que demanda por parte do artista, um olhar, uma prática e uma técnica aliada à imaginação, que seja capaz de verter as formas da ruptura temporal e da paisagem devastada em imagens.

O desastre tem uma dinâmica e uma forma temporal peculiar: inicialmente provoca uma aceleração do tempo (a sucessão dos acontecimentos torna-se demasiadamente rápida, dificultando qualquer reação ou tornando-a quase impossível), mas na sequência se detém e provoca uma paralisia geral, que interrompe o ritmo cotidiano e usual da vida. As casas e os pertences abandonados na fuga ficam como que estagnados, mas não são apenas índices de uma paralisia espacial. O espaço torna-se aí a imagem de um tempo que não passa. Os objetos deixados para trás nas casas de Pripyat, próxima à central nuclear de Chernobyl, evidenciam que o desastre produziu uma primeira inscrição daquelas vidas e daquelas coisas em suspensão numa temporalidade imagética, que a fotografia como uma máquina temporal é capaz de apreender. A fotografia de Miceli distancia-se da lógica do “instante decisivo” proposta por Henri Cartier-Bresson. Ao invés disso, as imagens dão a ver a desconexão entre instante e decisão. Um instante do tempo em que não há mais nada que se possa decidir.

Sua fotografia também problematiza e esgarça a noção de fotografia documental no campo da arte contemporânea na esteira do que nos falam vários teóricos, como André Rouillé (2009), Olivier Lugon (2001) e Michel Poivert (2002), entre outros. Se o seu diário de viagem se assemelha às imagens documentais produzidas por outros fotógrafo(s) de cidades abandonadas em zonas de guerra, seu trabalho final problematiza a própria noção de real e de visibilidade, em uma busca de dar carne

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

através de imagens ao invisível: à radiação mortal que paira e envolve como uma nuvem toda a região ao redor da planta nuclear de Chernobyl.

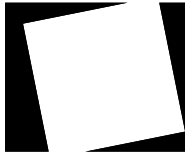
A fotografia dá a ver, reencena e perpetua a memória daquilo que de outra maneira a sociedade tenderiam a esquecer, plasmando em uma imagem o tempo infinito do devir. Evidencia um presente, hoje passado, mas que parece não passar, e para o qual não se desejaria olhar. Trata-se de elaborar um olhar crítico sobre o passado, para que a história dos desastres causados pelas novas tecnologias nos sirva de alerta para o futuro (VEIGA; STERZI, 2016).

Trata-se de uma série de 30 negativos radiográficos, produzidos por máquinas *pin-hole* de chumbo e técnicas de autorradiografia, que foram expostos em Chernobyl, capturando em vários espaços como casas, muros e outros locais onde a radiação se depositou e que continuam a emaná-la. Segundo Miceli (2014):

Na minha pesquisa, as ferramentas que uso para criar uma imagem não precisam ser dadas *a priori*. Essa escolha é parte ativa da formulação poética do trabalho. Tanto que em Chernobyl foi preciso desenvolver uma câmera e processos radiográficos específicos para capturar aquelas imagens. (...) -No caso de Chernobyl, essa impenetrabilidade era visual – o que estava em jogo era a matéria invisível que preenche todo aquele espaço da Zona de Exclusão, mas nunca se revela. A ação desse trabalho estava justamente na tentativa de encontrar essa invisibilidade.

Miceli explica que o filme radiográfico que usou para este projeto é o mesmo filme frequentemente usado para tórax humano x -rays. Isso ocorre porque é uma das variedades mais sensíveis e, portanto, teria maior probabilidade de produzir os resultados mais óbvios. Embora isso faça sentido na prática, a metáfora mórbida de sua escolha é impossível de ignorar: as radiografias tornam-se uma avaliação médica de nosso próprio planeta. Colocados em diferentes partes da zona de exclusão por meses entre 2007-2010, essas chapas de filme foram expostas diretamente à mortal radiação gama que ainda ocupa o ar em Chernobyl. Embora a radiação gama possa ser invisível a olho nu, certamente não é invisível para observação. As folhas de filme originais foram mostradas em caixas de luz, instaladas em um espaço de galeria quase escuro com apenas o contexto mais básico fornecido no início. Alguns parecem vazios, com apenas pequenas interrupções, enquanto outros são transformados. Formas curvas interrompem a superfície do filme, como fumaça ou uma fotografia borrada de ondulações na superfície da água. O observador

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

gradualmente percebe que esta é a radiação, capturada enquanto ela flutua invisivelmente pelo espaço.



FIG. 04:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010. As placas presas com fita adesiva são os próprios negativos radiográficos, que a artista deixa expostos por até 6 meses. Fonte: ZUM. Revista de Fotografia. MICELI, Alice; LAVIGNE, Nathália. Radiação, campos minados e epidemias: a artista Alice Miceli investiga espaços atravessados pelo invisível. In: ZUM. Revista de Fotografia, 29 de maio 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/entrevista-alice-miceli/>. Acessado em: 21 de out. 2021.

Uma paisagem contaminada e mortal que se torna tema da arte contemporânea, como assinala Anne Cauquelain:

A primeira e mais facilmente perceptível ampliação vem daquilo que parece mais próximo da paisagem: o meio ambiente físico. Desolado, degradado, poluído, sobrecarregado, ele clama por socorro imediato, saneamento e reabilitação. Como esse meio ambiente deplorável se apresenta sob a forma de paisagens igualmente desoladas, assistimos a uma identificação entre meio ambiente e paisagem (2007, p. 9)

A paisagem não é apenas um dado ou uma realidade física diante nós, um mero conjunto de elementos criados pela natureza ou modificados pela ação humana, mas acima de tudo uma elaboração intelectual que se situa na esfera da cultura. Segundo Roger (1997, p. 7), a transformação do "país" em "paisagem" pressupõe uma metamorfose e uma "metafísica". Fruto de um dubla operação artística, a primeira direta (*in situ*), que consiste em inscrever o código na substância corporal, e a segunda indireta (*in visu*) pela mediação do olhar. O segundo momento consiste na

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

elaboração de modelos autônomos, pictóricos, esculturais, fotográficos etc. (ROGER, 1997, p. 12).

Aprende-se a ver a natureza através da paisagem, fruto deste processo duplo *in situ* e *in visu* de artealização (ROGER, 1997, p. 12). A arte se impõe sobre a natureza para construir a potência dos lugares (mistério, medo, deleite, horror etc.) através de um processo anterior de transformação da natureza em paisagem.

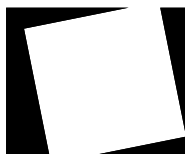
Para Rouillé (2009), a fotografia artística dá mais ênfase à elaboração das formas, ao invés de apenas dar a ver as coisas e dos estados das coisas. A fotografia dos artistas se distancia de outras práticas anteriores, sem necessariamente expressar algo ou alguém, ela se basta a si mesma como objeto e obra de arte. Juan Antonio Molina (2005) propõe pensarmos a fotografia na América Latina a partir da presença do gesto. O gesto manifesto por diferentes artistas que desejam ampliar os limites do documento fotográfico, perturbando sua especificidade e colocando em crise a definição da fotografia como meio autônomo.

A fotografia mantém uma relação íntima com o tempo e com esse esforço de retenção. Ela é presença e ausência ao mesmo tempo e traz o paradoxo de um efêmero que sobrevive a si próprio. Sobre o tempo e o nada repousam a existência e a morte. Entre essas dualidades, existe uma fronteira absurda, à qual damos o nome de presente. Presente é a sensação de ser no estar, num estar que de fato já deixou de existir, já que se dissolve no passado e vem devorado pelo futuro. Essa sensação do presente que não existe é guardada como um ersatz desesperado na memória cuja melhor configuração visual encontra-se na fotografia.

A fotografia sempre dialogou com a morte, pelo seu estreitamento com o tempo, com a memória e com o passado. Um dos precursores da história da fotografia, Hippolyte Bayard, se fez fotografar no *Autorretrato afogado* (1840), como se fosse um cadáver denunciando o que há de ficção na fotografia. É como ficção que algo do real pode se deixar entrever na imagem fotográfica. Na superfície frágil de papel em que se vê a encenação elaborada por Bayard, conterrâneo de Louis Daguerre, mas que não teve o processo fotográfico que inventou reconhecido pelo governo francês, é preciso reconhecer o comércio entre fotografia e ficção. Segundo Didi-Huberman (1998):

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (...) *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo esta aí.

No caso das fotos de desastre, a veracidade do documento fotográfico é posta a prova ou a supeição na sua capacidade de dizer algo sobre o evento traumático ocorrido, o componente trágico parece ter sido excluído. Segundo Svetlana Aleksievitch, sobre o tempo e o desastre nuclear em *Vozes de Tchernóbil* (2016, p. 39):

Quando falamos de passado e futuro, imiscuímos nessas palavras a nossa concepção de tempo, mas Tchernóbil é antes de tudo uma catástrofe do tempo. Os radionuclídeos espalhados sobre a nossa terra viverão cinquenta, cem, 200 mil anos. Ou mais. Do ponto de vista da vida humana são eternos. Então, o que somos capazes de entender? Está dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror que ainda desconhecemos?

Uma série de desigualdades pré-existentes ao acontecimento do desastre, que incluem assimetrias sociais, econômicas, políticas e distintos acessos à saúde, à educação e à proteção, agravam o estado anterior de vulnerabilidade dessas populações em áreas de exclusão. A dimensão trágica do desastre estaria naquilo que está para além das nossas capacidades, que não podemos abarcar, dimensionar, bem como na nossa vulnerabilidade frente ao evento e à própria imagem.

A imagem seria aquilo que permite transmutar o luto e a expiar a dor em um movimento coletivo. Como na tragédia grega, diante do desastre emergiria uma consciência da nossa fragilidade frente às forças maiores que atuam sobre a nossa existência. Segundo Aristóteles, na *Poética*, seu efeito seria propiciar a vivência dessas forças que nos ultrapassam, a fim de expurgar os efeitos desses sofrimentos, que poderemos enfrentar de modo semelhantes na nossa própria vida. Vivê-los antecipadamente no plano das imagens, reduziria seu impacto na vida real.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A hipótese de um efeito catártico das imagens de dor e tormento estariam em conflito com o uso de fotografias de desastres, caracterizadas por um excesso de informação e de emoção, reduzindo o choque frente a dor dos outros e a possibilidade dessas imagens servirem para o luto coletivo.

Segundo Didi-Huberman (2011, 2015, 2020), é o trabalho do pelo artista que restaura a possibilidade de um estado de luto com a dimensão da perda que se instaura no acontecimento e no próprio processo de produção da imagem. Conceder à imagem de tragédia uma possibilidade de ressignificação trágica, entendendo o trágico como potência, é o trabalho que identificamos em certos artistas. Seguindo esta premissa, este seria o caso das imagens produzidas por Alice Miceli na série Chernobyl (2007-2010).



FIG. 05:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Fonte: Tornar visível o que não vemos. In: Dobras Visuais. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/>. Acessado em: 18 de agosto 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A imagem evoca a forma de um corpo humano, de um tórax que sofreu um acidente ou apresenta as marcas da decadência pelos ultrajes do tempo vivido. Talvez pelo fato de o filme ser o mesmo utilizado por médicos para fazer radiografias de tórax humanos. Porém a nossa visão não penetra a carne, se detém na superfície, por assim dizer, na pele da imagem. O que a artista problematiza é a própria carne ou paisagem da fotografia, como produtora de uma visibilidade que é pura imagem, que não é mais representacional, que coloca em cheque os debates sobre as fronteiras entre arte e ciência, objetividade e subjetividade dos discursos binários que pretende domar a matéria selvagem da fotografia, que continuamente teima em escapar e desautorizar os discursos essencialistas de seus intérpretes.

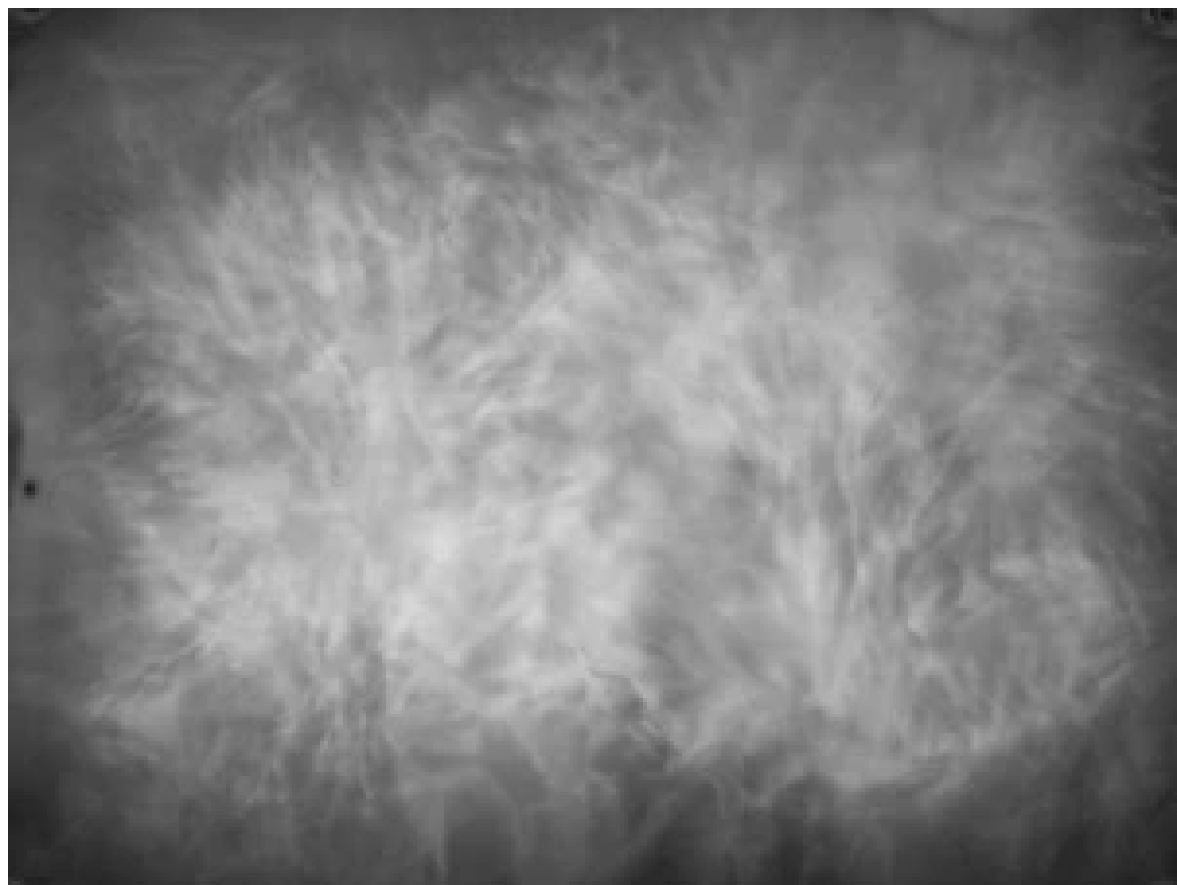
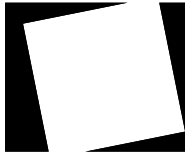


FIG. 06:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Fonte: Tornar visível o que não vemos. In: Dobras Visuais. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/>. Acessado em: 18 de agosto 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A artista cria as imagens a partir de experimentos práticos que ecoam os primórdios da história da fotografia, nas tentativas e erros de seus precursores para fixar imagens latentes sobre placas de metal ou papel. Henry Talbot fez, em 1834, uma série de experimentos com impressões por contato com folhas, rendas e outros objetos planos de formas e contornos complicados ao mesmo tempo que tentava obter as primeiras imagens com a câmera escura, no sentido de promover, assim como Daguerre, uma infinita variedade de usos possíveis para a fotografia (BATCHEN, 2004).

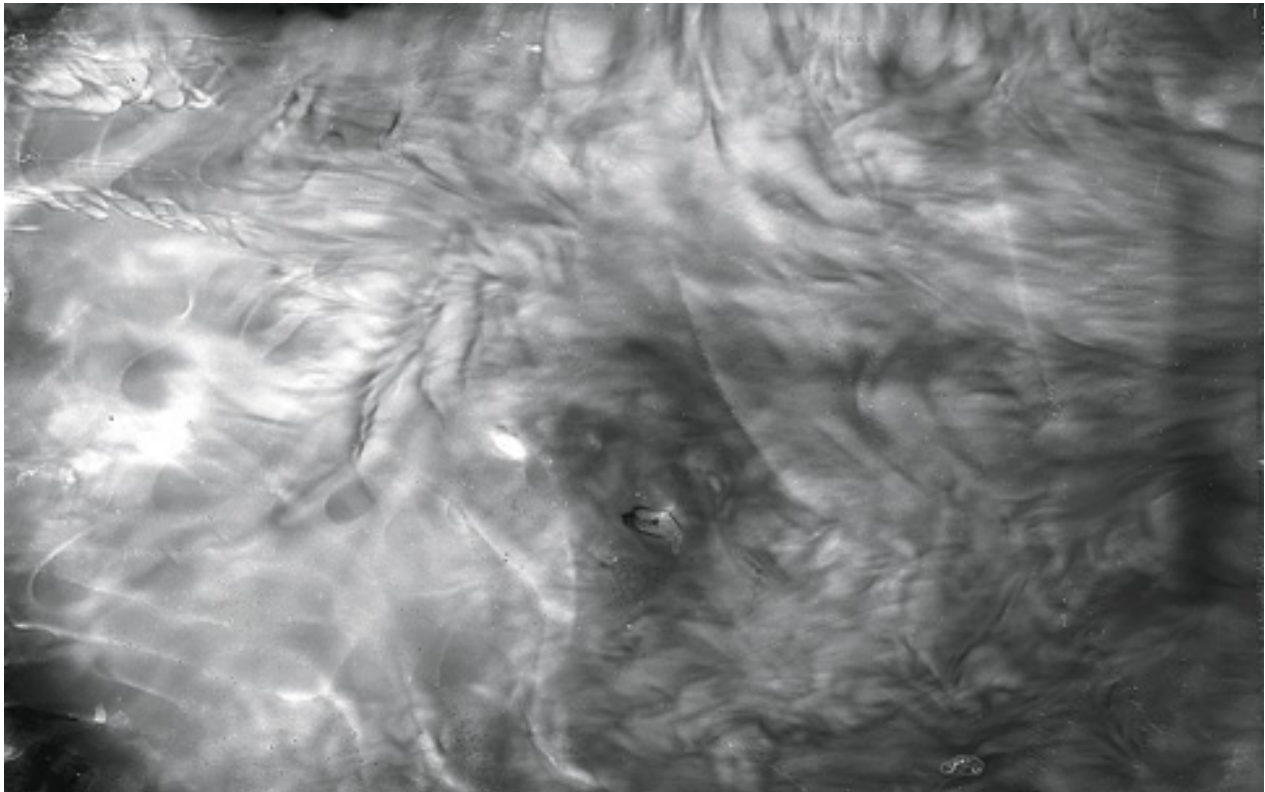
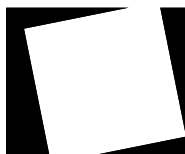


FIG. 07:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Fonte: Tornar visível o que não vemos. In: Dobras Visuais. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/>. Acessado em: 18 de agosto 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

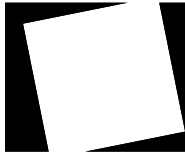
As imagens de Alice Miceli obtidas com suas câmeras *pin-hole* de chumbo também sugerem um diálogo com a série de fotografias *Equivalentes* produzidas por Alfred Stieglitz, consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas. As fotografias de nuvens desse fotógrafo propõem uma reflexão sobre alguns aspectos da representação da imagem fotográfica. *Equivalentes* é uma série composta por cerca de duzentas fotografias de nuvens tiradas por Stieglitz entre 1923 e aproximadamente 1935. A maioria representa apenas nuvens, sem fragmentos de qualquer objeto que possa servir como referência espacial. Segundo Philippe Dubois (1993), *Equivalentes* é uma chave para compreender algo que é próprio de toda fotografia. Pois, “quando a fotografia começa a representar nuvens (...), de fato, apenas representam seu próprio processo de representação, representa (e não é metáfora) seu modo constitutivo, se mostra emblematicamente como index” (DUBOIS, 1993, p. 214). Nas palavras de Rosalind Krauss:

Essa impressão do estado da atmosfera: a direção dos ventos e o grau de umidade são registrados e tornados visíveis pela configuração das nuvens, visíveis elas mesmas pela refração da luz. Na medida em que as nuvens fixam o rastro de uma coisa invisível, são signos naturais. Em *Equivalentes*, Stieglitz realiza o *tour de force* de transforma-las em signos não naturais ao transpô-las a linguagem cultural da fotografia. [...] O céu e a fotografia são postos em uma relação simbólica recíproca. O instrumento estético do qual depende esta leitura é o recorte. Nestas fotografias, o recorte não é um simples fenômeno mecânico. É a única coisa que constitui a imagem, e que, ao constituí-la, implica que a fotografia é uma transformação absoluta da realidade (KRAUSS, 2013).

Ou seja, o tema das fotografias de Miceli é também a própria fotografia, o dispositivo fotográfico e a própria linguagem da fotografia. Linguagem que se reinventa em sua poética de fotografar o invisível, de dar corpo na imagem a uma presença latente. A planaridade das imagens, sua quase total falta de profundidade e sua não figuratividade deslocam as imagens do campo da representação para o campo da expressão. A própria noção de autoria pode de certa forma ser colocada em xeque, visto que este não controla a imagem que se forma dentro da câmera *Pin-hole*. Aqui o importante é a ideia de capturar o invisível e o experimentalismo na produção das fotografias, dos quais as imagens são os vestígios materiais visíveis.

No entanto, este vestígio, esse fragmento fotográfico, ao ser revelado não deixa de dar a ver indiciariamente o choque e o contrachoque de partículas, e apelar ao acontecimento motor do desastre, à explosão do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

reator e a projeção de uma nuvem de partículas de grafite que cobriu imediatamente o pequeno povoado de Pripyat e que nas semanas seguintes continuou a se espalhar por centenas de quilômetros ao seu redor da usina e da região, não obedecendo fronteiras políticas e avançando sobre a Europa Ocidental.

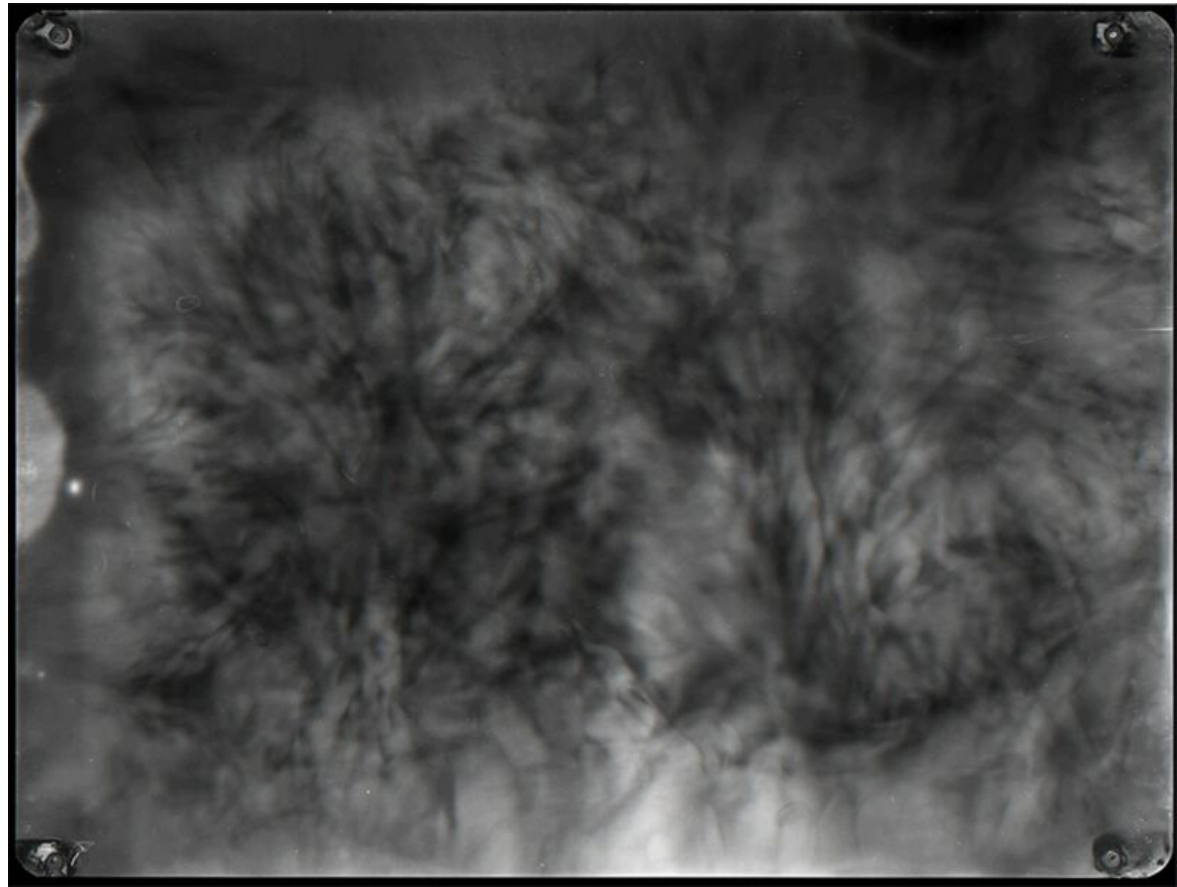


FIG. 08:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Alice Miceli. *Chernobyl project: Fragment of a field IV* - 9.120 μ Sv (07.05.09 - 21.07.09), 2007-2010. Print positive contact print for radiographic negative. 30 x 40 cm. Edition 2/5 + AP.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

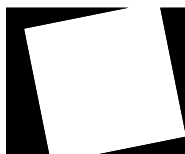
e-ISSN: 2179-8001

Usando uma ferramenta famosa por ser baseada no tempo – a câmera fotográfica – Alice Miceli produz fotografias evocativas do tempo e da memória. As imagens do Projeto Chernobyl são indícios da presença ameaçadora da radiação, de eventos trágicos e incômodos que não queremos lembrar. Para os quais não queremos olhar e desejaríamos mesmo esquecer. Para os quais, no entanto, temos necessidade de ver, elaborar e superar, como os fenômenos da morte e da desapareição tão ligados a própria história da imagem e da fotografia.

A fotografia de Miceli também possui um componente político ao abordar questões sociais (a relação do homem com a tecnologia e a produção de valor) e humanas (o custo em vidas da produção de energia barata em larga escala para atender as demandas crescentes da produção industrial e do consumo doméstico), além de pensar a relação da sociedade com o meio ambiente e a preservação da vida no planeta. As suas imagens testemunham os efeitos da catástrofe e a nossa incapacidade de narrar o trauma causado pelo maior acidente nuclear da história e o devir no tempo dos efeitos nefastos dela.

Por fim, a poética experimental de criação de imagens do invisível de Alice Miceli propõe uma reflexão sobre a própria história da fotografia contemporânea e a impossibilidade de fixarmos a sua identidade, que é sempre múltipla, tanto no tempo quanto a ela mesma. Ela produz a *différance* e não se deixa submeter por discursos essencialistas que pretendam fixar a sua identidade, como afirma Batchen a partir de Foucault e Derrida no livro *Arder em Deseos* (2004). A fotografia segue sendo este objeto selvagem e inapreensível de que nos fala Regis Duran (1998), que nos permite pensar sobre a forma do tempo, as ficções da memória e dar corpo ao invisível através das imagens na era do capitaloceno.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchenóbil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos*. La Concepción de la fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Aesthetics of the capitalocene*. London, Sternberge Press, 2022.

BRYAN, Nichol. *Chernobyl: Nuclear Disaster*. Milwaukee: Word Almanac, 2004.

CARTAXO, Sintilla Abreu; SHIOTA, Ricardo Ramos. Três concepções acerca dos desastres. CSOnline, *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, Juiz de Fora, n. 32 (2020), p. 296-315.

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. "Devolver uma imagem". In: ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Régis. *Le temps de l'image*. Essai sur le condition d'une histoire de formes photographiques. Paris: Éditions de la Différence, 1998.

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

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; Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire*. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, Paris, Macula, 2001.

MÉAUX, Danièle. *Photographie contemporaine & anthropocène*. Landebaëron, Filigranes Éditions, 2022.

MELO FILHO, C. Arte, ciência e tecnologia: modelos alternativos e especulativos para habitar a terra. In: SOLEDAR, J.; CONCEIÇÃO, R.; LUZ, M. (Orgs.). *Quebraquina*. Rio de Janeiro: Circuito: 2021, p.178-186.

MELO FILHO, C. Poéticas do excesso: por uma narrativa do limite, da tecnologia e do pensamento multiespécies. In: ZACARIAS et. al. (Orgs.). *História da arte em construção*. Campinas, SP: Unicamp, IFCH, 2022, p.206-219.

MELO FILHO, C. Incertezas emergentes: arte, ecologia e mudanças climáticas no tempo do Antropoceno. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 141-166, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670574. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670574>. Acessado em: 29 de abr. 2023.

MICELI, Alice. Entrevista Galeria Nara Rosler. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5wo2HYGI0&t=103s> Acesso em: 12/8/2021.

MICELI, Alice. Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. In: *ZUM. Revista de Fotografia*. 11 julho 2018. Disponível em: www.revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/ Acesso: 12/8/2021.

MICELI, Alice. *Entrevista 6º Prêmio Marcantonio Vilaça - Alice Miceli - artista finalista*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-EOBjnbBORK&list=RDCMU6VRuvR9oLPSassuoGC5qww&index=1> Acessado em: 16/8/2021.

MICELI, Alice. Alice Miceli's Projeto Chernobyl at Americas Society. *Entrevista no Youtube em 2020*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITePLVYxhWQ> Acessado em 16/8/2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

MOORE, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno?* Natureza, História e crise do capitalismo. São Paulo: Elefante, 2022.

MOURA, Chana de. Intersecções entre a história e a geo-história: a arte enquanto observatório do Antropoceno. In: *Cadernos Pet de Filosofia*, UFPR, v. 19 n.1, 2018, p. 52-69. Acessível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/78627> Acessado em: 27/4/2024.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

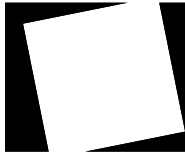
ROGER, Alain. Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient um Raboliot du Paysage. In: BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1997, p. 109-123.

ROULLIÉ, André. *A fotografia*: Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

VEIGA, Bruno; STERZI, Eduardo. Fotografia e catástrofe: Mariana (MG). In: ZUM. *Revista de Fotografia*. 4, 3 de junho de 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/mariana-mg-bruno-veiga/> Acessado em: 12/8/2022.

WIKIPEDIA, Acidente nuclear de Chernobyl. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Acidente-nuclear-de-Chernobil>. Acessado em: 12/9/2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

CHARLES MONTEIRO

Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1990) e em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019), tem Mestrado em História do Brasil pela PUCRS (1992) e Doutorado em História Social pela PUC-SP (2001). Atualmente, cursa o doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professor adjunto da Escola de Humanidades da PUCRS atuando nos cursos de graduação em História e Pós-Graduação em História e em Letras (Escrita Criativa). Tem experiência na área de História e História da Arte, com ênfase em História do Brasil, História Latino-Americana, História da Fotografia, Paisagem e Capitaloceno.

Como citar: Monteiro, C (2024). Arte, catástrofe e antropoceno na fotografia de Alice Miceli. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>

**Alexandre Santos entrevista Hudinilson Jr.***Alexandre Santos interviews Hudinilson Jr.***Alexandre Santos**

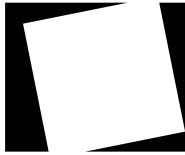
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-0413-2268

Nunca imaginei publicar esta entrevista, realizada em 20 de maio de 2002, por ocasião de uma pesquisa inicial de doutorado que eu realizava naquele momento. Este dossiê trouxe a oportunidade de trazer as declarações dadas por Hudinilson Jr. (São Paulo, 1957 – São Paulo, 2013), as quais apresentam um viés político ligado à autoimagem e a representação do desejo homoerótico. O artista tinha recém participado com alguns de seus Cadernos de Referência da mostra *Visitando Genet*, de Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, mas era ainda pouco conhecido por aqui. Foi nessa ocasião que fui apresentado a ele por Mário Ramiro e disse que eu queria entrevistá-lo, pois fiquei fascinado pela sua ousadia nos fragmentos de trabalho que vi naquela mostra. Artista incômodo ao sistema das artes, o paulistano pagou caro pela sua desobediência civil criativa, relacionada à exploração do corpo masculino.

Como multiartista, ele se dedicou a diversas linguagens como a gravura, a colagem, sendo um precursor no Brasil das intervenções urbanas (junto ao grupo 3NÓS3), do grafite e da arte xerox. Nesta última, foi pioneiro em produzir performances em que registrava o seu próprio corpo nu em interação com fotocopiadoras. Dedicou-se também à arte postal e a trabalhos em que propôs um misto de pintura e escultura de suas próprias roupas e alguns de seus calçados. Em sua obra é sempre o corpo desejante do artista que se apresenta, seja de forma explícita ou implícita. E talvez o viés político de suas provocações seja justamente o fato de que ele nunca se separou da sua persona e da sua vida errante, alheia às regras do meio artístico, como um verdadeiro artista marginal.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

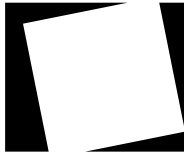
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A Fundação Vera Chaves Barcellos foi uma das suas grandes apoiadoras ainda em vida, tendo adquirido para o seu acervo trabalhos relevantes da sua trajetória e reivindicado seu espólio como desejo confesso do próprio Hudi (seu apelido para os mais íntimos) à artista gaúcha. Outra grande apoiadora do seu trabalho foi a galerista Jaqueline Martins, até hoje sua representante, que tentou impulsionar sua carreira como uma espécie de canto do cisne do artista, intermediando sua participação em exposições importantes como a *Glasgow International*, na Escócia, a Arco, em Madri, e a SP Arte, em São Paulo, todas a pouco meses da sua morte. Após o seu desaparecimento, aos 56 anos de idade, ele se tornou um artista requisitado em exposições nacionais e internacionais e teve sua trajetória lembrada em diversos artigos acadêmicos, bem como a publicação do primeiro livro, *Hudinilson Jr – Posição Amorosa*, de 2016, de Ricardo Resende, o qual começou a ser esboçado com a participação do artista. Também postumamente, ele passou a integrar diversas coleções públicas como a da Pina-Estação e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.

Quando eu cheguei no pequeno apartamento-estúdio do artista, que pertencia a sua família, na rua Martiniano de Carvalho, na divisa entre os bairros Bela Vista e Paraíso, ele me esperava muito entusiasmado e sorridente. Sobre a mesa uma garrafa de Coca-Cola para mim e uma de vinho tinto para ele. Nas paredes ou espalhados pela casa – formada por sala, quarto, cozinha e banheiro –, uma avalanche de imagens, tanto de trabalhos seus como de amigos próximos. Empilhados na mesa ou na estante, diversos de seus *Cadernos de Referência* em andamento. Nas mais de quatro horas de conversa – entre a entrevista gravada e as conversas informais não registradas – Hudinilson contou, de forma generosa, toda a sua trajetória, suas convicções artísticas e de vida, bem como as suas expectativas para as próximas investidas a partir daquele momento.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Alexandre Santos: Olá Hudinilson, você gostaria de se apresentar? Qual seu nome completo? E já aproveito para perguntar o que você considera importante na sua formação?

Hudinilson Jr.: Meu nome é Hudinilson, soletrando é H-U-D-I-N-I-L-S-O-N. Hudinilson Urbano Júnior. Sobre minha formação inicial, eu destacaria a passagem pelo Museu Lasar Segall. É a partir do meu contato com o Lasar Segall que eu passo a me interessar mais por arte, isto aconteceu ainda na adolescência. E eu fui fazer o que se chamava de colegial, não sei como é que chama agora, era um colegial técnico, numa escola chamada IAD, Instituto de Arte e Decoração. Depois eu entrei para a Fundação Armando Álvares Penteado, a FAAP, mas lá eu cursei só dois anos, por desilusões com o currículo, e como não dava para fazer transferência de uma faculdade particular para uma pública, eu acabei largando os estudos. Então, como formação mesmo de arte eu só tenho esses dois anos de FAAP. Mas o contato todo que eu tive a partir da adolescência com a obra do Lasar Segall e mais tarde, particularmente, com a artista plástica gaúcha Regina Silveira e, também, com a obra do Júlio Plaza e da Carmela Gross, meu contato com todos esses artistas, que têm uma linguagem mais contemporânea e de vanguarda, é o que basicamente eu considero ser a minha formação. Comecei a estudar, tanto na época da faculdade quanto por causa do Museu Lasar Segall, a xilogravura. Comecei com xilo, depois passei para a colagem, e por causa dessa coisa de linguagem de multimeios, aí veio tudo.

Alexandre Santos: E você é natural de São Paulo, capital?

Hudinilson Jr.: Sim, sou paulistano mesmo. Nasci na Maternidade de São Paulo, no dia 17 de outubro de 1957. Mas adoro a sua cidade, Porto Alegre.

Alexandre: Obrigado! Mas e quanto à ideia de arte, você tem um conceito seu de arte? Se você tivesse que definir de alguma forma a arte, o que você diria?

Hudinilson Jr.: "Ixi", perguntinha capciosa (risos).

Alexandre Santos: Pois é (risos), mas como você definiria ou se aproximaria de uma definição possível da arte?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Hudinilson Jr: Sabe que eu nunca pensei nisso! (risos) Porque é uma coisa atávica minha. Eu sempre respirei arte. Arte é o que eu respiro. E o meu trabalho é também muito autobiográfico. Agora, autobiográfico por causa desta questão de sempre me interessar pela figura humana, desde a xilogravura e das colagens. E a coisa se radicalizou mais no meu trabalho com a arte xerox. Eu passei a usar o meu próprio corpo e todo o conceito, advindo daí, que é o do Narciso. O Narciso traz uma discussão importante: não é só o meu Narciso, mas o Narciso de cada um, é aí que a linguagem se torna universal.

Alexandre Santos: Mas falando por exemplo do seu processo criativo atual, como ele se dá? Ele acontece sempre em um *continuum*?

Hudinilson Jr.: Bem, a hora que eu durmo é a hora que eu durmo. Mas desde a hora que levanto até a hora que eu vou dormir, há pelo menos 20 e poucos anos, eu só penso nisso. E é sempre esta questão – vinda do Museu Lasar Segal, mas se radicalizando mais por causa do contato com a Regina Silveira – de eu me interessar por todo e qualquer meio de expressão. Eu faço fotografia, xerox, colagem, grafite... Tudo é linguagem para você se expressar. Tem uma técnica.

Alexandre Santos: Qual o meio de expressão que mais te interessa?

Hudinilson Jr.: O que tiver na mão.

Alexandre: Mas você falava que iniciou com a gravura...

Hudinilson Jr.: Fiz gravura e depois colagem. E aí, depois, fotografia, performance, pintura, xerox, grafite. E tem esse pequeno viés com a gravura. Na época que eu larguei a faculdade, isso foi em 1979, eu já tinha feito a minha primeira exposição, que era de xilogravura. E estava muito na moda no final dos anos 70 expor em locais alternativos. Aqui em São Paulo, basicamente, em cafés. Quase todos os cafés tinham um lugar de exposição, pois não tinha tantas galerias como tem hoje, então não havia tanto espaço para o artista jovem. Inclusive a minha primeira individual foi num café, que era perto da FAAP. Mas como eu também tinha que sobreviver eu trabalhei um período no Canal 2 de televisão. Aí houve um grande corte, por problemas políticos. Depois de sair de lá eu fui trabalhar com pesquisa alternativa. Eu sempre fui um artista alternativo. Mas eu continuei trabalhando, inclusive, num lugar que nem existe mais, a PRODAN, Companhia de Processamento de Dados de São Paulo. Eu fazia a entrega do imposto predial. Hoje tem

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

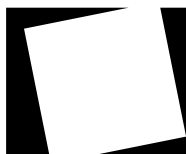
internet, mas naquela época era um trabalho artesanal. Então era você que ia entregar o imposto predial, era um emprego filho da puta. Mas eu até gostava daquele emprego. Você entregava o imposto predial em lugares onde nem o próprio carteiro ia, na periferia da periferia da periferia. Nessa época eu já tinha largado a FAAP, mas ainda tinha contato com o pessoal. Particularmente com uma professora, a Maria Edeni Ribeiro¹, que fazia gravura. A gente tinha uma ligação muito forte, pois ela também era muito ligada à Regina Silveira. E foi nessa época que eu comecei a fazer arte postal. Eu fiz muita arte postal. Mas no mesmo momento eu estava trabalhando nessa coisa de entregador de imposto. E lá tinha vários grupos entre os funcionários, por exemplo os próprios grupos de peão que entregavam os impostos. E eu era mais ou menos o líder do meu grupinho. Eu usava o cabelo no meio da cintura, meio metido a “riponga”. E tinha um outro cara de um outro grupinho que me chamava muita atenção. Ele também tinha um cabelão. Mas a gente não se “bicava” bem porque tinha uma certa concorrência entre nós. A sede de onde a gente saía para entregar os impostos era embaixo do Viaduto do Chá. E, por acaso, num dia indo para lá eu passei numa agência do correio que tinha ali perto para postar uns trabalhos meus de arte postal. Eram uns envelopes e umas coisa com xerox que eu fazia. E essa figura do outro grupo “concorrente” do trabalho percebeu que eu entrei no correio com aqueles envelopes esquisitos e quando eu saí ele estava me esperando na porta e veio conversar comigo e perguntar se aquilo era arte postal. Aquela coisa de um concorrente vir falar comigo e perguntar se aquilo era arte postal eu não entendi muito bem: o que um entregador de imposto predial entendia de arte postal? Aí o cara se apresentou para mim, ele se chamava Mário Ramiro, fazia a ECA/USP e também fazia xilogravuras. A gente meio que se estranhou um pouco na época, pois o Ramiro não era de São Paulo e eu, como bom paulistano, já olhava meio com aqueles preconceitos idiotas de adolescente. E ele me convidou para uma exposição que ia ter, dele e de um amigo que tinha vindo de Porto Alegre. Iam fazer num espaço alternativo, na estação São Bento de metrô.

Alexandre Santos: Isso aconteceu depois da sua primeira exposição?

Hudinilson Jr.: Foi na mesma época da minha primeira exposição.

1 O áudio não está nítido neste trecho da gravação, então, infelizmente não consegui confirmar este nome.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Eu falei para ele que estava expondo xilogravuras. E, casualmente, ele também ia expor xilos. Então, ele me perguntou se eu não queria participar da exposição com o amigo dele já que eu tinha xilogravuras. Participariam da exposição ele, esse colega gaúcho e mais uma menina cujo nome não me lembro. Ele me convidou para ir a uma reunião do grupo. Por acaso, nessa época eu era bastante boêmio e tinha muita ligação com o pessoal de teatro. E havia um ator, também gaúcho, chamado Renato Krämer², que era muito meu amigo na época. Ele e o Walmor Borges. Infelizmente o Walmor já não está mais aí. E os dois também tinham um amigo que estava vindo do Sul. Eles me disseram que o cara “faz essas coisas aí que você faz, de artes plásticas”. Eles me perguntaram se eu não podia dar uma força para ele. O tal cara chegou e marcamos um jantar, que foi ali no centro boêmio de São Paulo, no Bixiga. Com este gaúcho também foi uma antipatia à primeira vista. Porque eu queria ser o rei do pedaço. Ele era lindíssimo e estava todo elegantemente vestido com roupas de inverno.

Mas voltando ao meu colega da PRODAN, o Ramiro, ele me convidou para uma reunião na casa do França, que era o amigo dele da ECA, no centro de São Paulo, na Rua das Palmeiras. E eu me lembro que no caminho da tal reunião eu lembrei que naquela mesma rua também morava aquele amigo gaúcho do Renato, que se chamava Rafael. Eu pensei: se eu não quiser participar da mostra que o Ramiro me convidou eu proponho para aquele outro gaúcho participar. E cheguei na casa do tal de França, toquei a campainha e quem abriu a porta foi o Rafael, amigo do Renato. Foi aí que eu descobri que ele era o Rafael França. Ficamos meia hora de saia justa dentro de uma quitinete, pois a gente não tinha se dado bem no primeiro encontro. O Ramiro chegou um pouco atrasado e durante a reunião topamos fazer a exposição juntos, ainda com algumas desconfianças minhas. Mas aí por força da exposição e pelo fato de que o Rafael morava no centro de São Paulo – eu morava na Vila Mariana e o Ramiro perto da USP, que era distante –, começamos a nos reunir todos os fins de semana na casa dele para organizar a exposição e acabávamos esticando para outros lugares. Isso criou uma relação entre nós e aquelas primeiras impressões caíram.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

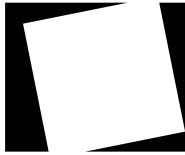
e-ISSN: 2179-8001

Isso tudo coincidiu com a época da posse do presidente João Batista Figueiredo, o último presidente militar que nós tivemos. Eu era bastante politizado desde a época da FAAP. Fazia parte do Diretório Acadêmico e participava de passeatas. O Ramiro também. O Rafael nunca foi muito politizado, mas entre um cigarrinho e outro e uma garrafa de cachaça e outra nas nossas reuniões tivemos uma ideia para a posse do Figueiredo de cobrirmos uma estátua que ficava perto da casa do Rafael, na Praça Marechal Deodoro. Seria uma intervenção naquela estátua como uma coisa política, por causa da posse do Figueiredo. A gente ia embrulhar a estátua com um pano vermelho. Essa foi uma primeira ideia, obviamente envolvida pelo fumo e pelo álcool. Quando chegou perto da data da posse o cu apertou, ninguém fez porra nenhuma, mas a amizade se consolidou e a ideia permaneceu. Nós resolvemos esquecer o Figueiredo, de qualquer forma ele já tinha mesmo tomado posse, mas a proposta de interferir no espaço da cidade foi amadurecendo. A experiência de termos feito a exposição no metrô São Bento tinha sido bastante interessante por causa do contato direto com o público.

Alexandre Santos: Você pode detalhar um pouco mais como foi essa experiência da primeira exposição de vocês na estação de metrô?

Hudinilson Jr.: foi muito legal, pois na época, essa estação tinha uma característica que era a de juntar pessoas envolvidas com o movimento *Hip-Hop*. Esse pessoal se encontrava lá. E na época da nossa exposição era também um lugar de encontro dos *punks* que costumavam usar aquela mesma estação como seu lugar de referência. Então, a gente se reunia lá nos sábados e domingos, eu, o Ramiro e o Rafael. Todos tínhamos nossos empregos durante a semana, mas nos finais de semana a gente ficava lá porque os seguranças do metrô não faziam a segurança da nossa exposição. Por outro lado, os seguranças do metrô costumavam expulsar os *punks*. E eles descobriram, por causa dos cabeludos – eu e o Ramiro, o Rafael não era tão cabeludo – que a nossa exposição podia ser um refúgio para eles. Dentro da exposição a gente não deixava os seguranças do metrô entrarem. Então, os *punks* fugiam para a nossa exposição. Isso foi consolidando mais ainda a amizade entre nós três. E então começamos a inventar de fazer coisas de xilogravura, desenho e carimbos e começamos a oferecer ateliês para os próprios *punks*. E saíram algumas coisas bem legais dessa experiência. Todo esse material, inclusive, está na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

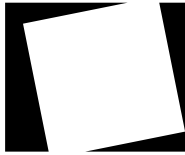
A Aracy Amaral era a diretora na época e eu a conhecia. Eu falei para ela do trabalho que a gente fez lá e a Aracy achou bem interessante. Tanto que acabamos montando uma exposição com o trabalho dos *punks* justamente lá na Pinacoteca.

Mas, voltando um pouco, a intervenção na posse do Figueiredo foi substituída por uma ideia melhor. E, numa noite, nós saímos e fizemos um roteiro. Basicamente fui eu que fiz esse roteiro, já que eu era o único paulistano do grupo. Tínhamos como objetivo mapear o maior número possível de estátuas em monumentos públicos da cidade, as quais, posteriormente, ensacariamos com sacos de lixo dentro do bolso em uma madrugada. Ressalto que ainda estávamos sob o regime militar e pensávamos nisso com o cu na mão, obviamente. Mas acabamos fazendo: nós encapuzamos as estátuas. O trabalho se chamou *Ensacamento*. Foi uma brincadeira, uma coisa inconsequente de três estudantes de arte. Só que nós fizemos isso tomando gosto pela coisa.

Alexandre: Quais foram as repercussões dessa primeira intervenção urbana?

Hudinilson Jr.: Nós levamos uma máquina fotográfica, inclusive uma colega minha foi junto para ir fotografando e para a gente ter o registro, porque aquele foi um trabalho efêmero. Por causa da minha exposição individual, eu tinha feito muito contato com a imprensa e tinha amigos que trabalhavam em jornais, então tivemos a ideia, para a gente amarrar o trabalho, para que ele não se perdesse, de registrar as intervenções na imprensa. Agora, a gente, obviamente, nessa época de repressão e coisa e tal, a gente não ia soltar *pré-releases* dizendo, olha, os “três comunistas vão fazer uma intervenção nas esculturas urbanas”, porque era disso que chamaram a gente na época. Então a ideia que nós tivemos no final foi a seguinte: fizemos uma lista com todos os telefones dos jornais, de todos os jornais de São Paulo. Cada um foi para as suas casas. Mas eu era o único que tinha telefone, porque ainda morava com meus pais. Passamos a manhã com a adrenalina a mil, pois tínhamos passado a madrugada inteira acordados ensacando as estátuas. Até um pedaço da noite, tinha um outro amigo, que tinha carro e deu carona pra gente. Quando chegou no centro da cidade, ele não aguentou a adrenalina, morreu de medo e foi embora, deixando a gente a pé. Mas voltando aos telefonemas: como os três tinham cópia da lista de telefone de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

todos os jornais, passamos a manhã inteira do dia dos ensacamentos ligando para todos os jornais, cada um no seu ponto e cada um contando uma história diferente. Eu de casa e eles de orelhão. Eu ligava para lá e dizia: “eu moro aqui perto da Praça Buenos Aires, eu queria saber por que vão tirar a estátua da mãe Joana que está aqui. Não, mas por que que vão tirar a estátua? Não sei, ela acordou embrulhada.” Daqui a pouco ligava para outro jornal e falava: “olha, eu moro na praça não sei das quantas e tem uma estátua aqui que está gripada, porque ela está toda coberta, ela está resfriada?”. E ficamos a manhã inteira ligando para todos os jornais. Isso gerou uma celeuma dentro das redações. No dia seguinte, todos os jornais estamparam notícias sobre a questão, mas ninguém sabia o que era. Porém, por incrível que pareça o jornal *Última Hora* – que é o famoso “espreme sai sangue”, o legítimo periódico da imprensa marrom – foi o único jornal mais inteligente de todos. Os ensacamentos coincidiram com a greve dos lixeiros em São Paulo. Este jornal colocou na primeira página uma nota em destaque em um retângulo no qual colocaram uma foto de um saco de lixo numa rua da cidade com uma manchete que dizia “Greve dos Lixeiros em São Paulo”. Do lado, colocaram uma fotografia de uma estátua com um saco de lixo na cabeça, com o texto “Picharam Nossas Estátuas”, promovendo uma ligação entre as duas coisas. Foi a coisa mais inteligente de todos os jornais sobre os ensacamentos de estátuas. Aí, depois, dessa repercussão, nós tomamos um gosto especial pela intervenção urbana e ficamos muito amigos, formando o Grupo 3NÓS3.

Alexandre Santos: Foi aí que fizeram as intervenções nas galerias de arte de São Paulo?

Hudinilson Jr.: Sim, o segundo trabalho de intervenção urbana, que também tinha um cunho, de certa maneira, político, foi motivado pelo mesmo esquema do ensacamento das estátuas. Fizemos um roteiro das galerias de arte da cidade, que eram bem... havia menos galerias do que se tem hoje e [eram] muito mais fechadas à arte jovem. Nós éramos todos estudantes de arte, tínhamos 20 anos, mais ou menos. Então, fizemos um trabalho de crítica às galerias. Também numa madrugada, fizemos o roteiro das galerias, que era mais ou menos restrito a um mesmo lugar da cidade, os Jardins. Hoje já tem mais galerias, inclusive mais espalhadas pela cidade. E saímos também no mesmo esquema dos ensacamentos, mas com outra conotação: de madrugada, saímos e lacramos as portas das galerias com um X

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

de fita crepe, ou seja, lacramos as portas das galerias. E, já dentro do espírito revolucionário nosso, eu tinha um mimeógrafo à álcool – na verdade meu pai tinha, porque ele era professor colegial – então nós fizemos um panfleto, uma coisa bem panfletária mesmo, de mimeógrafo, com uma frase que a gente deixava debaixo das portas: “O que está dentro fica e o que está fora se expande”. Isto também criou uma grande celeuma.

Alexandre Santos: E aí vocês distribuía onde esse panfleto? E como vocês se serviram da imprensa nessa outra situação?

Hudinilson Jr.: Colocávamos dentro das galerias, debaixo das portas. Quer dizer, no dia seguinte, você imagina o grupo dos *marchands* todos, que na época era composto de “dondocas”, chegando nas suas galerias com aquele X de fita crepe na porta, como se o espaço estivesse interditado mesmo e, ainda por cima, recebendo aquele panfleto embaixo da porta, um panfleto revolucionário, anunciando que aquilo que estava dentro ficaria lá e o que estava fora se expandiria. Imagino que elas já foram procurar se tinha alguma ameaça de bomba ou alguma coisa assim. Criou uma grande celeuma. Só que dessa segunda vez, a gente também usou a imprensa e, por acaso, eu conhecia uma “jornalista foca”, uma principiante que estava entrando no jornalismo, no *Jornal da Tarde*. Então ela pediu, pelo amor de Deus, que queria cobrir essa intervenção da gente. Obviamente, a gente não poderia se identificar, deixando bem claro a ela que era perigoso nos identificarem. Mas, obviamente, ela, como uma boa “foca”, estava querendo mostrar competência no emprego. Então ela levou um fotógrafo lá e, no dia seguinte, saiu fotografia das intervenções e o nome dos três artistas envolvidos. Com isto, não tivemos mais como esconder. Daí assumimos que éramos um grupo e que realizávamos este tipo de intervenções.

Alexandre: E até quando durou o 3NÓS3?

Hudinilson Jr.: Foi engraçado que durou exatamente três anos, de 79 a 81. Aí foi engraçado, porque depois das galerias começamos a fazer outras intervenções, aí já esquecendo um pouco este lado político mais evidente. Quer dizer, sempre tem o lado político quando você discute o espaço urbano. Mas eu costumo dizer, e isso ficou uma máxima do grupo, que a gente usava a cidade como uma folha de papel. Nós três éramos artistas plásticos. Então, a gente usava a planta da cidade como uma folha de papel, a gente desenhava na

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

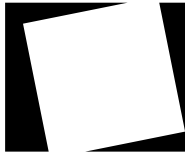
cidade. O primeiro grande trabalho que a gente fez foi na passagem subterrânea, ou seja, lá onde tem dois buracos na Avenida Paulista. Nós costuramos esses dois buracos com uma faixa de plástico. Também, como sempre, numa madrugada. E aí, durante três anos, a gente foi fazendo esse tipo de intervenção nos espaços da cidade. E... aí, sim, aquela coisa que começou como uma certa antipatia acabou se tornando uma família.

Alexandre: E o xerox, como é que entra no seu trabalho?

Hudinilson Jr.: Então, aí é o que eu já te disse anteriormente, uma característica que ficou bastante marcante nesses três anos de convivência minha, do Ramiro e do Rafael, que eram quatro entidades. Uma era o 3NÓS3, e outra que a gente sempre manteve até o final do percurso do grupo, era a individualidade de cada um. Então, o Ramiro tinha o trabalho dele, o Rafael acabou desenvolvendo mais o vídeo e eu mais as artes gráficas, com a arte xerox. Nessa época, o Ramiro e o Rafael estudavam na ECA-USP, eles eram alunos da Regina Silveira, particularmente o Rafael tinha muito contato com ela. A Regina, inclusive, nessa mesma época, também criou uma escola, o Centro de Estudos Aster³, e o Rafael se tornou assistente da Regina nessa escola, que infelizmente acabou e era do “balacobaco”. O “balacobaco” também é bom, né? E foi nessa época que o Rafael começou a ter, via Regina, contato com a arte xerox, que era uma coisa que estava na vanguarda da vanguarda. Hoje nem telefone eu tenho, nem computador, mas o xerox era uma tecnologia de ponta naquela época. Atualmente é uma mídia que nem se usa mais. E aí, por causa do Ramiro e do Rafael, tinha uma máquina na ECA que era destinada só aos professores, mas a Regina conseguiu franquear essa máquina para o Rafael, o Rafael para o Ramiro e os dois para mim. Acabei virando aluno da ECA sem nunca ter sido. E aí que começou o contato com a arte xerox. E dentro da política do meu trabalho, sempre discutindo essa coisa do corpo, cada vez mais radicalizando a coisa do corpo masculino. Como eu já disse isto é uma coisa autobiográfica minha porque o universo que me interessa é o corpo masculino. E eu radicalizei, não usando mais a reprodução de corpos que eu usava na colagem, a partir de fotografias de revistas, ou na gravura, a partir de desenhos meus, de modelos vivos e coisa e tal. Coisas que eu

3 O Centro de Estudos ASTER foi um híbrido entre ateliê e escola dedicado principalmente à formação de artistas visuais na cidade de São Paulo, entre 1978 e 1981, fundado por Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

fazia no xerox ou na fotografia, fotografando outros modelos. Mas no contato com a máquina de xerox eu radicalizei ainda mais, usando o meu próprio corpo. Trepando, literalmente, com a máquina de xerox.

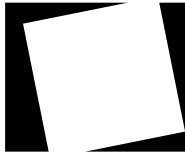


FIG 01:
Hudinilson Júnior
In/Out, da série *Posição
Amorosa*, 1981
Arte xerox.

Aí, depois disso, eu fiz a minha primeira exposição no MAC/USP, em 1981. A Aracy Amaral naquele momento era a diretora lá. Por causa dessa exposição, o Fábio Magalhães, que era o diretor da Pinacoteca do Estado, me convidou para expor lá. Como ele se interessou por essa nova mídia da arte xerox ele também me convidou para dar *workshops* na Pinacoteca sobre esta linguagem. Tinha várias oficinas na Pinacoteca do Estado, que, infelizmente, acabaram. Eu fiquei oito anos na Pinacoteca e muita gente passou pela minha mão. Tem um erro da curadoria na III Bienal do Mercosul, que presta uma homenagem ao Rafael França, pelos dez anos da sua morte⁴. Toda a obra do Rafael, toda a obra gráfica dele, está no Museu de Arte Contemporânea da

4 A III Bienal do Mercosul, que homenageou Rafael França, ocorreu entre outubro e dezembro de 2001 em diversos espaços de Porto Alegre.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG 02:

Hudinilson Júnior

Narciso, Gesto II, 1986

40 Fotocópias

Arte xerox.

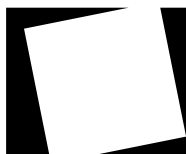


USP. Quando ele já sabia da doença que tinha, ele resolveu doar todo esse material para o MAC. A curadoria da Bienal do Mercosul deveria ter se informado melhor. Porque na exposição tem cinco trabalhos de xerox do Rafael, que é o Rafael deitado em cima de uma máquina de xerox também. Mas é interessante isso. Primeiro porque já chama a atenção qualquer um que trepa na máquina de xerox. Mas o erro que tem aí é que isso foi uma brincadeira que eu fiz, o Ramiro fez e o Rafael também fez. O nosso início com o xerox foram os três juntos. Então, praticamente o que um fazia, o outro também fazia. O que um descobria, o outro descobria junto. Então, os três treparam com a máquina de xerox. Mas cada um seguiu posteriormente a sua linguagem.

Alexandre Santos: Treparam literalmente com a máquina de xerox? Ou só você chegou a essa radicalização?

Hudinilson Jr.: Quem chegou às vias de fato fui eu. Porque aí depois, com esse negócio de eu ter ido dar aula na Pinacoteca, aí estreitou-se o meu contato com a Xerox do Brasil e eu consegui uma máquina de xerox. Na mesma época, eu fui também trabalhar numa escola de fotografia de um amigo meu, era uma escola independente. Nós alugamos uma máquina de xerox para a escola, para fazer cartazes, boletins e coisa e tal. Mas nessa situação a máquina era minha. Então aí eu pude trepar literalmente com ela. Foi a grande amante que eu tive na vida (risos). Eu acho ótimo, em nível de curiosidade, terem colocado estes trabalhos do Rafael na Bienal do Mercosul, mas não é este o *must* do trabalho dele com o xerox, pois como eu disse cada um seguiu o seu caminho, o Rafael foi usar o corpo mais para frente no trabalho de vídeo dele, com atores, e com ele mesmo como *performer*. Mas esta minha observação seria só para fazerem uma correção quanto a esse erro biográfico da curadoria.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Alexandre Santos: E quanto à fotografia no seu trabalho especificamente?

Hudinilson Jr.: Eu uso a fotografia nos *Cadernos de Referência*. Que como o nome já diz são cadernos... Eu sou sempre... eu sempre fui ... quando você me pediu sobre as referências de arte, quer dizer, eu transpiro isso... A hora que eu deito é a hora que eu deito. Mas desde a hora que eu levanto até hora que eu deito de novo eu transpiro isso. E eu sou um tarado por imagens. Então, desde criança eu sempre me interessei, por exemplo, por álbuns de figurinhas. Coisa de criança mesmo. Eu tinha muitos álbuns de figurinhas. Então eu sempre gostei de colecionar imagens. E essa coisa foi se radicalizando a ponto de que eu não posso ver uma revista ou um jornal ou qualquer material impresso que tenha imagem e que eu não cave daí uma janela para o meu olhar. Cinema é outra paixão minha, assim como o teatro. Tudo o que mexe com a imagem e, basicamente, o que mexe com corpos. Aliás, eu costumo dizer que, se eu não fosse artista plástico, se fosse outra época e eu tivesse outra formação – já foi difícil virar artista plástico, particularmente por causa do meu pai – eu seria bailarino. Eu tenho verdadeira paixão pela dança. Mas hoje não dá mais, porque inclusive descobri há pouco que eu tenho osteoporose. E agora dançou de vez minha vontade de dançar! Mas eu tenho paixão pelas figuras.

FIG 03:

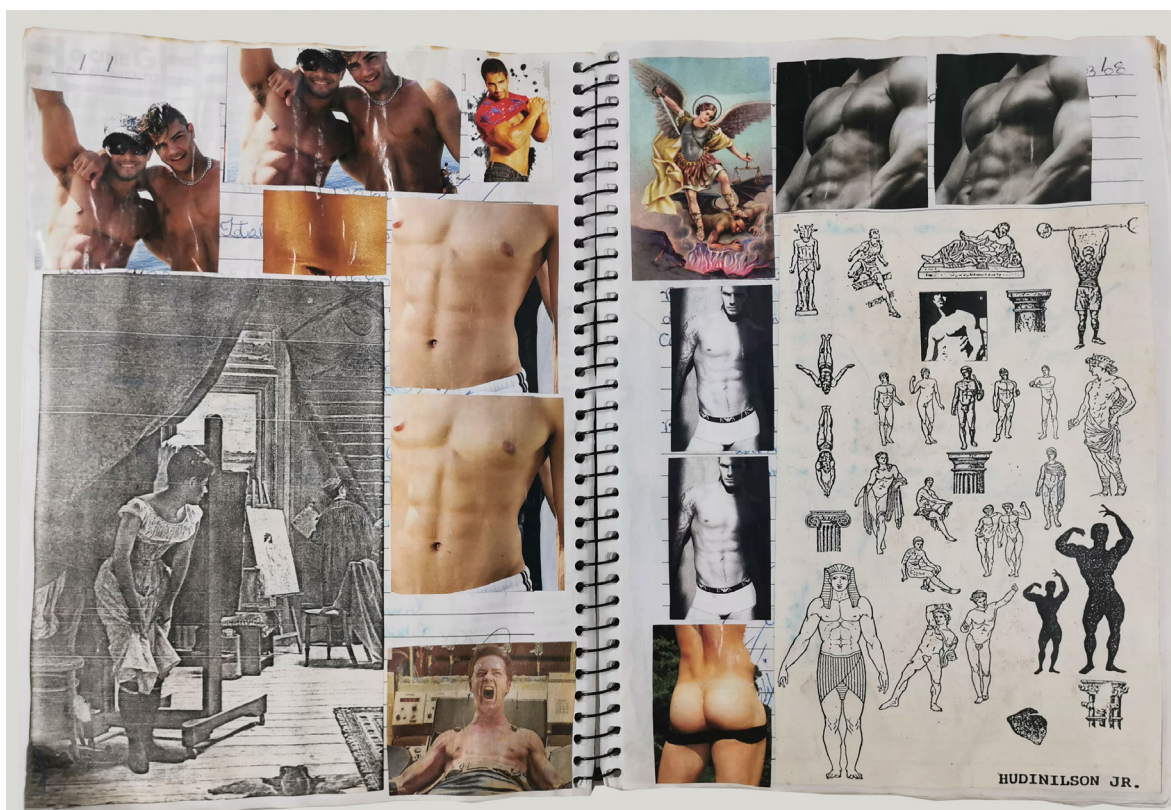
Hudinilson Jr.

Caderno de Referência
105, déc. 2000. Recortes
de jornais, revistas e
impressos, documentos,
fotocópias, impressões
em papel, 28 X 21,5 x 4
cm (fechado)

Foto: Simone Rossi.

Cortesia Pinacoteca do
Estado de São Paulo e
Espólio Hudinilson Jr

Fonte: Júnior, H. & Rossi,
S. (2023). *Cadernos de
referências de Hudinilson
Júnior. ARS (São Paulo),*
27(47), 9-31. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.211247>



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Então, eu comecei com o desenho, com o modelo vivo, depois fui para a colagem, onde eu recorto as fotografias. Aliás, por formação técnica do colegial eu fiz o curso de fotografia, mas as fotografias que eu uso nas minhas colagens são as que eu seleciono de revistas. Porém, em determinado momento elas começaram a me cansar. Porque, se você olhar bem as revistas, mesmo o mais novo *must*, que é a *G Magazine*, a linguagem já está me enchendo o saco⁵. É tudo igual. Então eu comecei a fazer fotos. Mas como eu não tinha um laboratório eu nunca levei muito adiante esta possibilidade, porque é caro fazer fotografias, papel e tal... Eu cheguei a fazer alguma coisa de fotografia de alguns corpos, aí eu mesmo escolhia os modelos. Eu não queria os modelos que estavam nas revistas, até podiam estar nas revistas, eram corpos bonitos e eu tenho um olhar estético apurado para isto. Mas eu preferia tipos comuns, mas bonitos. E aí era eu que dirigia as fotos. Mas acabei não desenvolvendo mais essa coisa. Alguns modelos devem ter ainda alguma cópia das fotos que eu fiz e dei para eles como forma de pagamento, por mais que alguns deles fossem meus amigos eu fazia questão de pagar desta forma. Mas algumas fotos se perderam... E outras eu acabei usando nos *Cadernos de Referência*. Porque eles já viraram uma coisa que é uma espécie de vício mesmo. Pra mim, eles são um vício pior do que cocaína. Um dia que eu não colo alguma coisa, eu passo mal. Um dia que eu não encontro alguma fotografia para recortar, eu passo mal também. Então, há mais de 20 anos eu me dedico a esses cadernos, eu tenho mais de 60.

Alexandre Santos: Você considera os cadernos uma continuação das colagens?

Hudinilson Jr.: Sim, são uma continuação da colagem, de certa forma. E, também, um desdobramento da minha grande temática, que é a do Narciso. Essa procura constante do corpo, do corpo ideal, da beleza. E é como um xerox também. Na verdade, para mim eles também são xerox. Porque você olha, olha e chega até a enjoar deles. Tanto homem pelado, tudo igual... Um mais loirinho, outro mais moreninho, um com menos pelos, outro com mais pelos, mas no final dá um branco geral. É curioso você olhar todos de uma vez só.

5 Revista brasileira endereçada ao público LGBTQIAPN+, publicada de forma impressa entre 1997 e 2013.

PORTO ARTE

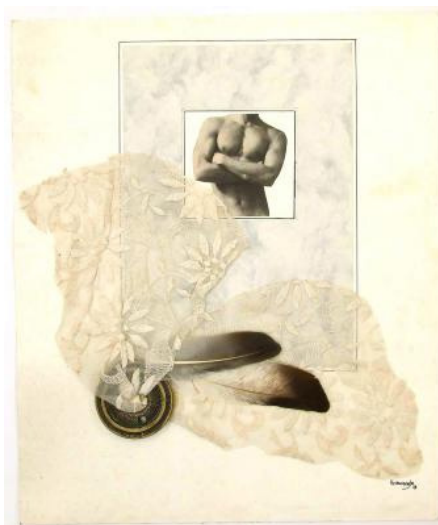


Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



Mas uma coisa acaba virando mola propulsora de outra. Então, os *Cadernos de Referência* proporcionaram um contato recente com a Vera Charles Barcellos por causa de uma exposição que ela fez aqui no Centro Cultural São Paulo, em que ela também usa imagens de jornal através do recorte de um narrador, questão que lembra meus cadernos, os quais têm muitos narradores. A Vera veio ver os narradores dos meus cadernos e acabou vendo outras coisas nos meus cadernos que cabiam dentro

de um outro trabalho que ela ia fazer, uma coisa ligada à leitura de gênero. E quando ela veio aqui e viu em muitos deles fotos que não eram tiradas de revistas nem de jornais, mas as minhas provas contato, ou seja, fotografias minhas que eu nunca tinha mostrado, ela acabou incorporando isso no trabalho dela. Complementando um pouco a pergunta sobre fotografia, a primeira vez que expus as fotos de minha autoria feitas anos atrás foi no próprio trabalho da Vera⁶. Ela ficou extremamente encantada com essas fotos, segundo palavras dela. Ela disse que eu sou um "puta fotógrafo" e que tenho de voltar a fotografar, tenho de fazer alguma coisa com fotografia. Eu argumentei com ela que realmente eu tenho essa intenção de um dia voltar a fotografar, só que o problema é que, alguns anos atrás, mais ou menos há uns 15 anos, me roubaram a máquina fotográfica. Eu disse a ela que não queria usar essas máquinas digitais, que eu queria uma máquina analógica, manual, mecânica. E que naquele momento eu não tinha condições de comprar outra câmera. Mas a Vera insistiu que eu tinha de voltar a fotografar e eu respondi: sim Vera, assim que eu puder comprar uma boa máquina. Mas no ano passado – em que ela fez uma exposição em Barcelona – antes de ela ir para a Espanha, era perto do meu aniversário e ela me fez uma surpresa. Ela veio aqui e me deu uma máquina fotográfica de presente.

FIG 04:

Hudinilson Jr.

Sem título, 1978

Colagem

Recortes de papel e de
offset pb sobre papel,
tecido, penas, peça de
metal e nanquim s/papel,
31,4 cm X 26,3 cm
Acervo MAC/USP.

6 Trata-se da mostra *Visitant Genet/Visitando Genet*, que Vera Chaves Barcellos realiza em 2001, primeiramente no Museu de Arte de Girona, na Espanha, e, posteriormente, na inauguração do Santander Cultural, em Porto Alegre.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Alexandre Santos: Puxa, que ótimo! E que bonito esse gesto da Vera!

Hudinilson Jr.: Sim, eu fiquei muito feliz! A máquina é uma Canon. Então eu vou voltar a fotografar e já tenho até os modelos, o lugar onde vou fotografar e até o laboratório, que é no Museu Lasar Segall. Lá tem um ótimo laboratório de fotografia que, inclusive, eu costumava usar antigamente. Então muito em breve vou voltar a fazer minhas próprias fotos.

Alexandre Santos: E quanto às polaroids que aparecem em alguns dos cadernos?

Hudinilson Jr.: Pois é, eu tinha ganhado também uma câmera Polaroid e cheguei a fazer algumas imagens. Então, quando você perguntou do 3NÓS3, eu costumo brincar... O Ramiro não gosta muito dessa brincadeira porque ele é o único do grupo que não é gay. E o Ramiro tem problemas com isso até hoje. Somos amigos e coisa e tal, mas o Ramiro não é gay, isto está claro. Mas eu costumo brincar que o 3NÓS3 acabou por uma fidelidade conjugal. O Rafael ganhou a bolsa da *Fulbright* para Chicago para fazer doutorado em vídeo. Com ele indo embora íamos nos tornar "2NÓS2"? Esta era uma coisa que ia ficar esquisita (risos)! Foi até cogitado, na época, como tinha a ver com intervenções urbanas, fazermos grafite. Eu me lembro que eu cheguei a sugerir ao Ramiro e ao Rafael, porque naquela época foi um *boom* grande também do grafite, particularmente aqui em São Paulo. Mas era um grafite diferente do que a gente conhece hoje. Inclusive era proposto por um pessoal mais ligado à poesia, à escrita, pois tinha mais texto poético. Hoje em São Paulo está um absurdo pois o grafite virou pichação, que é horrível. Mas, na época, começaram a surgir essas poesias visuais, então teve um grande *boom* na imprensa. E eu lembro que cheguei a conversar com o Ramiro e o Rafael, já que a gente fazia intervenções urbanas, se não poderíamos fazer alguma coisa com o grafite. Mas nem o Ramiro e nem o Rafael se interessaram. Como a gente sempre manteve essa individualidade, eu disse que me interessava e que eu iria fazer.

Nessa época surgiu aqui em São Paulo uma bota feminina de cano longo e salto-agulha, era uma bota em grafite que praticamente invadiu São Paulo. Ninguém sabia quem era o autor dela e todo mundo ficava querendo descobrir. E era o único grafite que fugia um pouco da coisa do texto poético, pois era mais uma imagem mesmo. Motivado por aquela bota eu também inventei de fazer alguma coisa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Eu ando demais, pois adoro São Paulo e, também, adoro andar a pé. Não tenho carro, não quero ter e se Deus quiser, eu nunca terei, pois eu acho um horror! E tem mais, eu descobri que caminhar também faz bem para a minha coluna. Então, como eu sempre gostei de andar por toda a São Paulo, eu vi um muro branco onde fiz o meu primeiro trabalho de grafite. Era uma bocarra vermelha com a frase “Ahhh, Beije-me!!!”. De certa forma, era uma declaração de amor a São Paulo e, ao mesmo tempo, ela também trazia esta coisa do erótico no meu trabalho. Graças a essa boca eu me lembro que fui agarrado pelo menos umas duas vezes. Uma vez por uma moça e outra por um rapaz. Eles me deram um puta de um beijo cada um (risos).

Alexandre Santos: Isso foi em meados dos anos 1980?

Hudinilson Jr.: É, no começo dos anos 1980. Nessas de sair andando por aí, normalmente a gente saía das reuniões do 3Nós3, que como eu já falei eram na casa do Rafael porque era mais central, o Ramiro ia para um lado e eu ia para o outro. Eu, normalmente, preferia ir embora a pé. Eu levava uma bela de uma 51 dentro da bolsa⁷ e ia cantando. Eu também tinha 20 anos naquela época, hoje já não dá mais para fazer isso. E de repente eu ia grafitando, grafitando, grafitando... Um belo dia, eu vejo um muro. Esse grafite ainda existe. Tem uma banca de jornal encostada lá. Aliás, no dia que essa banca de jornal sair de lá, eu tenho que correr para fotografar o meu grafite. Eu lembro que quando vi esse muro atrás da banca na rua Aurora eu pensei: como esse muro branco passou ileso por mim? E olha que eu sempre passava por lá! Aí eu imediatamente fiz o *Ahhh, Beije-me!!!* nele. Quando eu estava acabando de fazer a minha boca uma figurinha, baixinha e serelepe, parou ao meu lado. Eu também parei, com o tubo de *spray* na mão, e fiquei olhando quem era. Muito rapidinho ele começou a grafitar e quando eu me dei por conta, ele tinha feito o tal grafite da bota, bem ao meu lado. Primeiro ele levou um susto, porque eu sou alto e na época eu tinha o cabelo compridão, era inverno e eu estava usando um capote e um chapéu. Nessa época os artistas do grafite tinham muito medo de repressão. Até hoje temos, mas naquela época tínhamos bem mais. Ele levou um susto, mas na hora viu que a minha figura não era da polícia, até porque eu estava com um *spray* na mão. Aí ele me olhou, olhou para a parede e viu o “Ahhh,

7 Aqui Hudinilson se refere à famosa cachaça 51 produzida na cidade paulista de Pirassununga.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG 05:

Alex Vallauri

Bota, Década de 1980

Grafite a partir de estêncil.

Beije-me!!!” ao mesmo tempo em que eu olhava para a botinha dele. Então um apontou para o outro e falou: ah, é você? Foi assim que eu conheci o Alex Vallauri, que é um precursor do grafite no Brasil⁸.

Ele começou a criar essa coisa das máscaras. Aí ficamos amigos. Ele queria também saber quem era o 3NÓS3. Porque ele já tinha ouvido falar do grupo, pois nós já tínhamos feito algumas intervenções, por exemplo aquela no grande viaduto da Paulista. As coisas nessa época já estavam mudando no país, mas ainda havia repressão. Principalmente porque a gente usava, no caso da intervenção da Paulista, plástico vermelho. Um policial veio falar para a gente que justamente o problema do nosso trabalho era o vermelho. Nosso nome está no DOPS por causa disso. Eu lembro que chegamos a cogitar, com a saída do Rafael, que o Vallauri poderia entrar no grupo. Mas o trabalho dele era uma outra história, era mais grafite mesmo, o que não era exatamente a linguagem específica do 3NÓS3. Então, com a saída do Rafael, acabou-se o 3NÓS3 e isso já faz 21 anos. É muito pouco, não é? Nós queremos fazer um livro. Neste ano ou, no máximo, no ano que vem, deve sair o livro do 3NÓS3, contando toda a história do coletivo. Porque este país não tem memória e ninguém vai lembrar quem foi o 3NÓS3⁹.

Alexandre Santos: E sobre a questão do corpo masculino e do homoerotismo, sabemos que o teu trabalho hoje é reconhecido por esse viés. Quando isso começa a se tornar uma coisa mais evidente?

Hudinilson Jr.: Eu sempre fui descarado. Sempre fui cara de pau mesmo. Então, desde as minhas xilogravuras, é sempre o corpo masculino que está presente. É o foco de minha atenção. Não que eu seja uma bicha desvairada nem que eu faça apologia do “homossexualismo”¹⁰.

8 Alex Vallauri (1949-1987) nasceu na cidade de Asmara, na Eritreia, naquele momento pertencente à Etiópia. Mudou-se com a família para o Brasil em 1965, fixando-se em Santos. Mais tarde estudou artes na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP.

9 Infelizmente, Hudinilson não viu este sonho se realizar, pois o livro *3Nós3: intervenções urbanas 1979-1982*. São Paulo, Ubu, 2017, saiu somente quatro anos após a sua morte, ocorrida em 2013, organizado por Mario Ramiro.

10 Hudinilson usa exatamente a palavra “homossexualismo”, atualmente considerada em desuso pelos estudiosos de gênero e sexualidade por ter sido um termo cunhado no século XIX, com forte viés científico pejorativo, relacionado naquele contexto a uma anomalia. Já há algum tempo, os estudiosos e mesmo a militância preferem usar a expressão “homossexualidade”. Sempre que aparecer o termo “homossexualismo”, que o artista emprega, eu optei por usá-lo entre aspas, até mesmo para evidenciar que esta entrevista foi realizada em 2002, o que de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Não é nada disso. Mas é a minha poética. O meu foco de atenção. E eu não encaro a coisa tanto pelo “homossexualismo”, mas sim pelo homoerótico. E pelo erótico. Se a gente for discutir isto, a maioria dos pintores pintam nus femininos. Eu, ao contrário, me interesso pelo nu masculino. Existem pintores que pintam nus masculinos e não são homossexuais, mas seu trabalho seria homoerótico. No meu caso, a coisa foi ficando mais evidente, mais declarada, a partir do momento do xerox quando eu comecei a usar o meu próprio corpo nu através dessa linguagem.

Alexandre Santos: E isto foi depois do 3NÓS3?

Hudinilson Jr.: Foi concomitante. Quer dizer, o 3NÓS3 acabou e eu continuei como artista, o Rafael e o Ramiro também. Só o Rafael não está mais entre nós. O Ramiro e eu ainda estamos aqui. Cada um dentro da sua própria linguagem. Quanto ao Rafael é interessante lembrar como o trabalho dele muda o foco particularmente desde que ele vai embora para os Estados Unidos. Porque o começo do trabalho dele tem um caráter mais especulativo, mais em nível de espaço, de forma, mais em nível do geométrico. A partir do momento que ele vai embora ele começa a criar uma linguagem mais...

Alexandre Santos: Mais autobiográfica?

Hudinilson Jr.: Sim, vai se transformando em autobiográfica. A partir do momento em que o Rafael se descobre doente, aí sim é que o seu trabalho fica radicalmente autobiográfico e, também, de certa forma homoerótico. Quer dizer, não tão abertamente homoerótico como o meu, que me interesso pelo nu mesmo, ou seja, que de alguma forma sou eu mesmo que estou no trabalho.

Alexandre Santos: Quer dizer que você sempre foi autobiográfico? E é neste sentido que você pensa o seu trabalho como homoerótico?

Hudinilson Jr.: No fundo eu sempre fui autobiográfico e homoerótico. Por mais que nas colagens tenham alguns registros em que entra o corpo feminino, com o tempo a coisa vai se radicalizando. Hoje, inclusive, até nos próprios *Cadernos de Referência*, é difícil você ver alguma referência feminina. A não ser que seja alguma imagem

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

muito excepcional. A Elis Regina, por exemplo, entra em muitos dos Cadernos porque é uma paixão minha, mas também porque ela é outra “bicha”. Assim como entram também fotografias da Regina Silveira, da Vera Chaves Barcellos, das amigas...

Alexandre Santos: Sim, há algumas referências femininas. Por exemplo, entre elas, está também a personagem do filme *A Noiva de Frankenstein* (1935), de James Whale!

Hudinilson Jr.: Isto mesmo, a personagem de *A Noiva de Frankenstein*! A não ser que sejam ícones como esta figura do cinema fantástico. Mas a coisa do corpo masculino vai se radicalizando tanto até que se torne somente o próprio corpo masculino. Chego a ser quase misógino nos *Cadernos de Referência*.

Alexandre Santos: Mas me diz uma coisa, mesmo assim, você acha que não é possível definir ou pensar sua arte a partir de um engajamento político? Você não vê nenhuma possibilidade de militância política nela?

Hudinilson Jr.: Sim, há! Mas não que eu saia erguendo bandeiras. É que, para mim, é uma coisa tão atávica que acho que, como eu falei antes, desde a hora que eu levanto até a hora em que eu durmo eu estou fazendo arte que envolve o desejo sobre o corpo masculino e, portanto, estou militando. Mas eu não me furto a nenhum movimento neste sentido. Claro que eu adorei ver o presidente Fernando Henrique Cardoso segurando a bandeirinha do arco-íris¹¹. Finalmente assumiu. Claro, está no fim do mandato, né? Mas é louco você ver a discussão toda, hoje mesmo eu estava lendo uma carta no jornal de uma

11 Hudinilson se refere ao apoio de Fernando Henrique Cardoso ao casamento gay. A questão foi levantada no jornal *Folha de S.Paulo*, em edição de 19 de maio de 2002, em matéria intitulada “Apoio de FHC à causa gay gera protestos”. Um trecho da reportagem merece ser reproduzido aqui: “A imagem do presidente Fernando Henrique Cardoso segurando a bandeira do arco-íris e pedindo a aprovação da união civil entre pessoas do mesmo sexo – o casamento gay –, em solenidade realizada segunda-feira passada no Palácio do Planalto, gerou protestos fervorosos na Câmara. As reações variaram de repúdios a declarações contra o homossexualismo (sic). O projeto de lei, proposto pela então deputada Marta Suplicy (PT-SP), tramita há mais de seis anos na Casa. Na terça-feira, o deputado Jair Bolsonaro (PPB-RJ), capitão da reserva do Exército, colocou a foto de FHC segurando a bandeira gay na porta de seu gabinete, com a frase: “Eu já sabia...” Questionado, Bolsonaro não quis revelar como termina a frase. “O objetivo é tirar sarro”, disse, sem conter a risada. “Não vou combater nem discriminar, mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater.” In: [Folha de S.Paulo - Cidadania: Apoio de FHC à união gay causa protestos - 19/05/2002](#). Acesso em outubro de 2023.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

senhora indignadíssima, era uma senhora católica, avó e professora aposentada dizendo: "onde já se viu o nosso presidente fazer isso?" Ah, mas sabe-se que o presidente está fazendo isso porque está no fim do mandato, até porque lá atrás ele não fez nada neste sentido.

Alexandre Santos: Mas falando nisso, ao tratarmos da ousadia de assumir posições, você, através da especificidade do seu trabalho, demonstra uma grande coragem, não acha?

Hudinilson Jr.: Eu acho que esta é uma das funções do artista. Claro, seja como Picasso com *Guernica* ou Goya¹², você tem de ter uma posição política.

Alexandre Santos: No seu caso específico, o preconceito foi muito frequente, considerando as suas imagens homoeróticas dos corpos masculinos? Como ele se manifestou na recepção do seu trabalho pelo público ou mesmo pelo campo da arte?

Hudinilson Jr.: A coisa que ficou mais evidente e que para mim foi o maior escândalo de todos, foi quando eu fiz a minha primeira exposição de arte xerox no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1981, a convite de Aracy Amaral. O escândalo foi que, concomitante a este evento, a Mônica Nador, se não me engano, estava fazendo um estágio no museu na época e propôs uma exposição chamada *Arte na Rua*. E foi interessantíssimo, porque eu fui o primeiro a ser convidado e, também, o primeiro a entregar o projeto do que eu iria apresentar. Lembro que os convites foram xerocados na minha máquina, porque eu consegui uma máquina com a Xerox para estar na minha exposição. Assim, os convites aos 60 artistas participantes foram feitos na minha máquina porque assim não precisávamos pagar pelas cópias. Não tinha essa coisa de seleção, quer dizer, o artista topava participar ao ser convidado e ao entregar um projeto proforma. O projeto para a exposição se baseava em *outdoors* que seriam espalhados pela cidade de São Paulo. Para esse trabalho, eu escolhi um dos xerox que estavam na exposição e resolvi colocá-lo rua.

Eu queria discutir a mídia, que era o *outdoor*. Os que a gente conhecia

12 Embora Hudinilson não tenha dado exemplos, aqui provavelmente ele está se referindo aos icônicos *Desastres de Guerra* de Goya, feitos entre 1810 e 1815, conjunto de 82 gravuras, que trata dos horrores do imperialismo napoleônico na Espanha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

até então, e mesmo até hoje, mostram bundas e peitos femininos em profusão. Eu queria discutir a linguagem do *outdoor*: Se ela mostra com frequência bundas e peitos eu queria mostrar pintos. Eu queria colocar a figura masculina no *outdoor*, que nunca é usada. Eu isolei um detalhe de uma obra minha que estava no museu e pus na rua, pois o nome da mostra era *Arte na Rua*. Era o xerox da minha genitália, ampliada no tamanho de um *outdoor* para ser colocada na rua. Fui o primeiro a entregar o projeto e, aliás, entreguei nove projetos, que eram desde revistinhas, essas revistas *gays* americanas, que não tinham ainda no Brasil, mas tinha também detalhes de calças masculinas ou coisas assim. Tinha uma série que era de São Sebastião, também só com um detalhe da sua toga.

Alexandre Santos: Lembra do ano?

Hudinilson Jr.: Foi em 1981. Obviamente, por narcisismo meu, eu escolhi a minha genitália. Fiz o *outdoor* e não foi uma coisa para provocar um “escândalo pelo escândalo”, mas sim uma atitude para discutir a mídia e a própria arte na rua. Se estava dentro do museu, para mim podia ir para a rua. Fui o primeiro a entregar o *outdoor*. Eu sei disso porque eu estava lá todos os dias, por causa da minha exposição, e vi chegarem todos os outros *outdoors*. Na véspera da montagem da exposição, eu estava dando uma aula na Pinacoteca e a Aracy me telefonou. Ela me tirou da aula para dizer que o meu *outdoor* não ia entrar na exposição porque aquilo era um escândalo e uma provocação. Mas era mesmo um escândalo e era também uma provocação! A ideia era essa da exposição. Ou não? Ainda bem que o pessoal da aula já sabia mexer na máquina de xerox porque eu fiquei uma hora no telefone da Pinacoteca do Estado com a Aracy discutindo se pinto pode ou se pinto não pode. *Pinto, não pode*, inclusive, é um carimbo que eu passei a usar na minha arte postal. Uma vez eu fiz um selinho que era um recorte de uma revista e o correio me censurou. É a fotografia de uma revista. Recortei. Coloquei como selo. Já tinha feito isso, inclusive, e o correio não tinha percebido. Dessa vez, eles me pegaram e me censuraram. Aí eu mandei fazer um carimbo e toda a minha correspondência ia com essa frase carimbada: *Pinto não pode*.

Como eu já tinha feito dois outros *outdoors* com a Central de *Outdoor*, que era a patrocinadora, eu conhecia o pessoal de lá. Eu entrei em contato com eles, porque eu não tinha feito a coisa para brincar, eu fiz a sério. E dos 60 artistas, eu era o único que não ia participar. Eu não

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

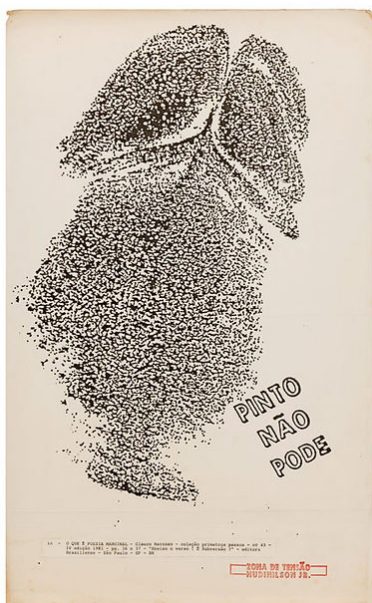


FIG 06:

Hudinilson Júnior
Zona de tensão, s/data,
 com a virilha do artista
 fotocopiada e o carimbo
 com a frase usada em
 diversos trabalhos do
 artista.

acreditei, inclusive. Eu me lembro que nessa época eu estava com o Jean-Claude e eu dormi na casa dele. E às 5 horas da manhã eu estava pegando o ônibus para o lugar onde os *outdoors* seriam instalados, pois eu descobri onde ia supostamente ficar o meu *outdoor*.

Fiquei lá com a máquina fotográfica e tudo, esperando. Vi chegarem os caras que iriam instalar os *outdoors*. Eles instalaram um *outdoor* ao lado de onde seria o meu e foram embora sem instalá-lo. Eu fiquei lá e não sabia o que fazer. A Elvira Vernaschi me avisou, inclusive, antes da Aracy, que não iam colocar o meu *outdoor*. Naquela época, a Elvira era secretária da Aracy, então nesse dia ela fez um *tour* pela cidade, em todos os lugares, porque ela tinha o mapa onde ficariam todos os *outdoors* do projeto. Quando ela passou, ela sabia que eu ia estar lá e me disse: "O seu *outdoor* não vai ser colocado. Vamos embora, eu te dou uma carona." Eu estava absolutamente transtornado quando entrei no carro. Lembro que tinha mais outro artista junto no fusquinha da Elvira, mas eu não sei mais quem era, pois estava chocado. As pessoas falavam comigo e eu não escutava. Quando chegamos na Lapa, paramos em um boteco qualquer para tomar um café. Eles disseram "vamos tomar um café, para você se acalmar um pouco. Eu disse "Ah, ótimo, café para acalmar é ótimo!" (risos) "Tá, vamos tomar um café que eu tô querendo mesmo". Mas eu me lembro direitinho, foi quase uma performance. Nós estávamos tomando café em um boteco desses de esquina. Eu sei que a Elvira estava brincando para tentar levantar o meu astral, não sei o que ela dizia. Eu não ouvia nada... Quando eu olhei para o outro lado da rua, eu vejo um mercadinho que era uma mistura de papelaria, armarinho e lojinha de aviamentos ou coisas assim, quando eu olhei eu logo vi uma arara que tinha uma série de papéis coloridos. Eu pensei: "aquele vermelho!" Eu atravessei a rua, fui até lá e disse: "me dá todas essas folhas vermelhas!." Parecia papel espelho, mas não era, era melhor ainda. Depois eu descobri o que era, era carbono, carbono colorido, aquele que as costureiras usam. Comprei todos os vermelhos que tinham, porque eu tive uma ideia. Peguei, comprei aquilo, enrolei, paguei, voltei. Quando eu voltei, achei estranho, esperei o farol. Mas o bar inteiro estava na porta e todo mundo estava olhando para mim. Pensei "gente o que aconteceu!?" Fui chegando e perguntei: "o que tá acontecendo aqui? Bateu algum carro?" A Elvira estava branca: "você viu o que você fez?" Falei, eu não fiz nada, fui ali comprar esse papel. No transtorno que eu estava, ainda mais com o café que tinha bebido, eu simplesmente tinha atravessado a avenida para comprar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

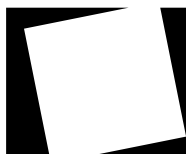
o papel sem olhar para o farol, sem ver nada. Só não bateu carro em mim por sorte. A Elvira ficou achando que eu ia me suicidar. (risos). O bar inteiro saiu para fora e eu não ouvi e nem vi nada, só atravessei e entrei na loja para comprar o papel.

Alexandre Santos: E aí atravessou a rua sem pensar em nada!

Hudinilson Jr.: Sim, porque no trajeto eu já tinha na minha cabeça o que ia acontecer. Isso foi num sábado. Eu esperei até segunda-feira e telefonei para a Central de *Outdoor*, porque eu conhecia o diretor lá, e falei, "olha, o negócio é o seguinte, meu *outdoor* não foi colocado, eu quero colocar. Eu quero o seguinte: colocar o *outdoor*, pelo menos para eu fotografar. A gente combina o horário que o cara vai lá colocar e faz assim, coloca o *outdoor*, eu fotografo e eu mesmo vou censurá-lo. E aí o carinha da Central falou, "não, pois é, mas eu também discuti com ela, porque isso é censura e a gente também não admite censura." Eles como órgão publicitário, eles também não admitem censura. Mas tiveram que assumir a censura por causa dela. A censura veio dela. Aí deixei bem claro isso com eles, mas não foram vocês. "Não, mas imagina Hudinilson, você conhece a gente, já fez outros *outdoors*, inclusive a gente tá contente por você estar participando ... nós discutimos com ela, foi ela que não deixou." E aí a gente não pode fazer nada. Ah, então faz isso para mim, coloca o *outdoor* e eu vou cobrir ele com uma tarja vermelha, uma coisa de censura, como se fosse um X de censura. Ele me respondeu: "olha, a gente até faz isso, mas tem que falar com ela."

Aí eu liguei para a Aracy e disse que já tinha falado com eles e que achava a censura uma falta de respeito, um absurdo. Eu disse a ela que não estava brincando, e que tudo isso me deu um trabalho desgraçado. E eu já falei com eles, eles vão colocar o *outdoor*, pois eu quero fotografar, e depois eu mesmo vou censurar com uma tarja. Não é censura? E ela "não, mas não é censura." Eu falei: "e será que tem outro nome para isso?" E seguimos discutindo bastante até que ela perguntou: "Mas a Central topou?" Eu falei: "claro que topou. E se você não topar, eu vou arrumar um jeito e vou colocar de qualquer forma, inclusive sem a tarja para cobrir a genitália." Ela perguntou: "mas então você vai cobrir?" Isso, eu vou cobrir em sinal de censura. E ela insistiu que não era censura. E eu que era censura. No fim ela acabou concordando comigo e falou com a Central. Só que a coisa tomou outras proporções que fugiram do meu controle porque os

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

outros colegas que participavam da exposição também ficaram putos da vida, pois ninguém admitia censura. Aí ela disse que tinha sido a Central do *Outdoor* quem tinha censurado e começou um disse-me-disse que deixou a própria Central puta da vida. E não eram eles que tinham censurado o trabalho, era ela. Como eu já tinha contato com imprensa, eu já tinha feito dois outros *outdoors*. E tinha saído na revista *Isto é*, então a *Isto é* ficou sabendo do impasse e fez uma notinha.

Alexandre Santos: E os dois outros *outdoors*, como eram?

Hudinilson Jr.: O primeiro era a partir de um grupo chamado *Manga Rosa*. Eles tinham conseguido fazer esse contato com a Central. Era lá no centro, na frente da Praça Roosevelt, na frente da igreja. E era um *outdoor* dentro de um projeto que se chamava *Arte Pública* ou qualquer coisa assim. De 15 em 15 dias mudava o *outdoor* e era um artista que fazia. O que eu fiz chamava-se *Posição Amorosa*. Era todo vermelho, com um fundo desse papel de embrulho, de presente, para criar um clima erótico. Dois manequins masculinos, manequins mesmo, grudados no *outdoor*. Um ficava virado para cá e o outro de costas. Sobre essa coisa do não contato, do armário. Nem se usava essa palavra na época. Ficou muito bonito. E os dois manequins eram brancos, com esse fundo vermelho. Eu tenho a fotografia. Esse foi o primeiro. O segundo foi esse que eu te mostrei, o de xerox... Eu fazia uma brincadeira, uma colagem que eu também chamava *Posição Amorosa*. Só com fotografia de manequins masculinos e femininos.



FIG 07:
Hudinilson Júnior
Posição amorosa, 1981
Outdoor
30m x 21,5m
Registro do artista.

Alexandre Santos: Ah sim. Aquele que você me mostrou ali.

Hudinilson Jr.: Isso. Homem com homem, homem com mulher, mulher com mulher.

Alexandre Santos: O que oferece uma dimensão meio gráfica aos corpos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Hudinilson Jr.: Isso mesmo. É que o *outdoor* – eu também tenho um slide disso, pois não se usava vídeo na época – foi instalado ali no centro em um prédio no que se chama de empena cega. Era uma parede cinza. Você olhava para o *outdoor* e tinha de olhar bem de pertinho. Era também uma brincadeira com a linguagem do *outdoor* que era para ser olhado de longe, mas esse que eu fiz, ao contrário, você só via direito se você trepasse nele para poder ver a imagem. Ficava só uma retícula. E, se olhado de longe, você via somente a moldura, porque ele ficava cinza, confundido com o cinza da parede do fundo. Parecia que estava vazado. E o pessoal da Central gostou muito. Então, por todas essas experiências, eles não iriam censurar o meu projeto.

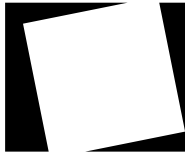
A *Isto é*, que já tinha feito matéria dos meus outros *outdoors*, também pegou esse último projeto e fez uma notinha. Bom, fiquei dez anos sem falar com Aracy. Hoje, a gente se cumprimenta. Não que se fale, só se cumprimenta. Mas também não se fala de *outdoor*. Se falarmos nesse tema o bicho pega. Mas é a Mônica que me falou que a Aracy virou um bicho. Principalmente na hora que saiu na imprensa. E não fui eu que fiz isso tudo. Foi a própria imprensa que criou um bochincho. A Aracy fez um escândalo, disse que eu tinha sido um cafajeste, inclusive, com ela, porque eu tinha dito que ia cobrir o *outdoor*. Eu deixei bem claro que ia colocar uma tarja. Ela pensou que eu ia cobrir o *outdoor* inteiro (risos). Eu coloquei só uma tarja, o que chamou mais ainda a atenção. E com esse negócio de ter saído na imprensa, dos 60 *outdoors* da mostra, todo mundo só lembra mesmo é do meu.

E o mais grave... E aí eu realmente não tenho nada a ver com isso. A revista *Isto é* nesse ano de 1981 em sua edição de fim de ano – que todas as revistas fazem como uma edição de balancete anual, eles colocaram os 10 mais em literatura, cinema, teatro. E um quadrinho, em particular, que intitulavam *Errata*. Ou seja, os piores do ano em cada área. A pior peça, o pior disco, o pior filme, etc. Em artes plásticas a *Errata* foi *A censura de Aracy Amaral na exposição Arte na Rua*, acompanhada da fotografia do *outdoor*. E é por isto que a outra quer me matar até hoje. (risos) E não fui eu. Foi a *Isto é*.

Alexandre Santos: Essa foi muito boa. Muito boa mesmo!

Hudinilson Jr.: Aí que está, você falou da militância. Pois este episódio torna evidente que eu milito.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Alexandre Santos: Mas da sua maneira.

Hudinilson Jr.: Sim, da minha maneira.

Alexandre Santos: E é uma militância autobiográfica, digamos, né? E quanto a outras formas de censura?



FIG 08:
Hudinilson Jr.
Zona de Tensão, 1981,
Outdoor
Registro do artista.

Hudinilson Jr.: Teve essa do correio, que eu falei, do selinho ... Essa do *outdoor*... E aí, não chega a ser exatamente uma censura, porque foi uma censura velada, foi uma na minha primeira exposição de colagem que aconteceu numa galeria, cujo nome eu não gosto nem de falar. Essa galeria não existe mais. Eu inclusive trabalhei nessa galeria. Eu não gosto de falar por causa da sacanagem que essa mulher fez com o Alex Vallauri. Eu cheguei a pegar a proprietária da galeria falsificando gravuras do Vallauri quando ele estava prestes a morrer... Aí eu saí da galeria, que acabou fechando depois. Mas quando ela me convidou para expor minhas colagens eu já trabalhava lá. Eram duas salas, em um sobradinho, portanto era uma galeria relativamente pequena. Então, eu pensei em dividir a exposição em dois ambientes. A sala da frente seriam colagens só com figuras masculinas e a sala de trás só com figuras femininas. Foi uma briga. Porque ela queria que a sala da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

frente tivesse as figuras femininas e a de trás as figuras masculinas. Mas eu consegui fazer do jeito que eu queria. São essas pequenas coisas veladas de censura que me aconteceram. Na exposição da Vera no Santander, sobre o Genet¹³, no dia seguinte à abertura, eu voltei lá junto com o Mário Röhnelt para rever a mostra. Naquele dia eu realmente consegui ver a exposição. Chorei muito e cheguei a ficar uma hora lá. Eu fiquei tocado pela sensibilidade da Vera, pois ela é uma senhora e não é *gay*. Quando ela veio aqui em casa escolher alguns cadernos para fazerem parte da mostra eu até brinquei com ela. Eu falei: "Vera, não estou entendendo direito, com tanto artista bom e com tanta bicha que tem lá em Porto Alegre você vem até São Paulo" (risos).

Alexandre Santos Jr.: E até esse tema mesmo, sobre a figura referencial do Jean Genet e sua apologia à vida marginal, eu vejo como uma coisa surpreendente a Vera se interessar e produzir uma mostra tão tocante sobre essa questão.

Hudinilson Jr.: Pois é. É a sensibilidade dela, porque ela vê nos meus cadernos uma linguagem muito semelhante à literatura do Genet. Que é também um marginal. Mas essa coisa marginal também aparece em trabalhos ótimos do Mário Röhnelt e do Milton Kurtz, por exemplo, que são artistas de Porto Alegre. Mas é claro que nos trabalhos deles não se trata de uma coisa tão visceral e tão marginal quanto nos meus cadernos, como você pode ver lá na exposição. E quando eu voltei naquele dia com o Mário para rever a exposição, eu cruzei com o monitor da sala da Vera. Ele veio atrás de mim e perguntou: "Escuta, você não é o Hudinilson?" Eu sou. "Faz tempo que você está aí?" Eu falei: "faz uma hora mais ou menos, que eu estou aí dentro. Eu até já chorei, pois achei tudo muito tocante... "Pô, mas que merda, que eu não vi você entrar lá. Ah, acho que foi na hora que eu fui ao banheiro. Por que você não chegou cinco minutos antes?" Falei, não sei, não tinha marcado com ninguém. Ele, ele me disse que uma senhora, mais ou menos da idade da Vera, quando entrou na minha sala, saiu aos berros e foi reclamar, ela saiu procurando o diretor do Santander, pois queria mandar interditar a exposição por causa da minha sala. Que ela achava um absurdo e uma falta de vergonha, que a sala era um horror. Depois eu contei esse incidente para a Vera e ela também caiu para trás. Então, esse tipo de coisas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

veladas me acontece às vezes.

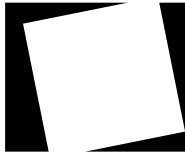
Um outro exemplo se refere à instalação que eu fiz aqui na Casa das Rosas, realizada no começo deste ano¹⁴, que foi uma releitura dos cadernos, destes *banners* aqui. Eu tive a ideia de deixar um caderninho na porta da minha sala para as pessoas assinarem e escrevi assim: “complemente o caderno, me ajude a fazer um caderno”. Como é aqui pertinho da minha casa, eu fui várias vezes lá ver como estava a exposição. Foi uma das mostras mais frequentadas dos últimos anos e ficou em cartaz quase três meses. A maioria dos frequentadores parecia ser de jovens, mas quando eu vi as coisas que foram escritas no caderno eu fiquei chocado. Os *skinheads* baixaram em peso e escreveram que a minha sala era de uma viadagem burra e que tinha de ser fechada e, pior, que se encontrassem quem fez aquele trabalho na rua iriam matar. Então por causa dessas coisas você tem de continuar sendo militante o resto da sua vida. Não adianta o presidente ficar segurando a bandeira e aprovar a união homossexual. E eu nem sei se sou a favor ou contra essa união, porque para mim ela não interessa. Mas o preconceito existe. E depois comentando com a própria Vera e com outras pessoas também eu acho que aquela senhora que saiu aos berros lá em Porto Alegre, ou mesmo esses meninos que escreveram aqueles absurdos no meu caderninho da mostra na Casa das Rosas, na verdade, na verdade estão com muita vontade e gostaram muito do que viram, porém não têm coragem de tocar no assunto.

Alexandre Santos: Eu queria te perguntar justamente isso. Apesar de tudo que você comenta sobre a agressividade e a censura – velada ou não – você acredita que existe uma mudança de mentalidade na recepção ou percepção do tipo de arte que você faz? Refiro-me sobretudo às provocações do seu trabalho em relação ao homoerotismo.

Hudinilson Jr.: Tem, inclusive porque hoje o próprio universo *gay* é outro. Você vê que hoje tem revistas que fazem sucesso, a própria televisão mostra personagens *gays* nas novelas. Então, o universo já é outro. Mas o preconceito ainda existe. E o preconceito vai existir sempre. Assim como tem preconceitos contra os negros, as mulheres,

14 Trata-se da coletiva de artistas de grafite *Rendam-se Terráqueos*, na qual Hudinilson participou com a instalação *Narciso Revisita Seus Espelhos 2*, no banheiro da Casa das Rosas, em São Paulo, no ano de 2002.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

continua tendo muito preconceito contra os *gays*.

Alexandre Santos: Por outro lado, assim como houve censura ao seu trabalho, houve também apoio. Como é que você encontra esse apoio?

Hudinilson Jr.: Tenho muito apoio. O próprio trabalho da Vera para mim é uma forma de elogio. Eu tenho muito a agradecer a ela, pois tem me apoiado também na sequência do meu trabalho como artista. Aí também se trata de um apoio dentro do meio, de uma pessoa simpatizante ao que eu faço. Mas mesmo aqui nessa situação, assim como teve esse volume de *skinheads* que escreveram nos cadernos da exposição, teve também muita gente deixando elogios, por exemplo declarando que nunca tinham visto uma coisa assim na arte e como fazia falta ver trabalhos como os meus. Gente que eu não conheço e que não me conhece também. Então, felizmente, tem os dois lados da questão. Só que o lado preconceituoso parece ser muito mais forte, o que me torna sempre um artista marginal. Dentro do universo mercadológico, das artes, o meu trabalho é muito complicado. Por isso que eu vivo na miséria. Embora eu até venda alguns trabalhos, pois tem gente aí que até já virou colecionador. Gente que eu nem conheci e que se interessou pelo meu trabalho, não pelo artista. Não são amigos.

Alexandre Santos: O seu trabalho está muito contaminado com você mesmo, com a sua vida, com o seu cotidiano, com as coisas que você faz. Vir aqui, por exemplo, não é só vir aqui e olhar um trabalho. Não é possível fazer simplesmente isso. Na verdade, para olhar o seu trabalho como um todo precisa de muito tempo, precisa de muitas horas, precisa de muita entrega. Talvez a mesma entrega que você imprime no seu trabalho. Então, esse aspecto não deixa de ser um fator complicante, de certo modo. Porque eu fico pensando em como mostrá-lo. O seu trabalho vai ter sempre que ser mostrado de forma fragmentária. E isso eu acho que é um grande problema da arte contemporânea que lida com grandes arquivos, como é o seu caso. Ou seja, como mostrar trabalhos se as formas de expor são antigas e a arte é outra hoje? Como é que você enfrenta isso?

Hudinilson Jr.: Uma coisa que está me fazendo falta é a internet. Que eu ainda não tenho. Eu quero entrar nesses canais, pois enxergo neles uma maneira de expor. A internet eu vejo como um canal possível. Mas essa questão de como expor, é um problema de toda a arte, não

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

somente da minha.

Alexandre Santos: Sobre tudo porque o seu trabalho lida com coleções quase vertiginosas de imagens e, por outro lado, apresenta uma contaminação com o seu próprio cotidiano.

Hudinilson Jr.: É. E tem essa coisa também que eu costumo brincar. Quer dizer, por um lado, é essa coisa que você colocou de mim. A mesma disposição que eu tenho para fazer, o receptor tem de ter para fruir. Isso tem me trazido coisas também muito boas. Tem aumentado o meu círculo de amizade e acabo encontrando novos amigos. A pessoa vem querendo o meu trabalho porque viu numa exposição de não sei onde e quer comprá-lo.

Alexandre Santos: Quando eu cheguei aqui, eu queria ficar olhando tudo isso. Quer dizer, eu não consegui olhar quase nada do que eu gostaria de olhar calmamente. Imagina todas as outras figuras que aparecem nos seus cadernos. Fico pensando no referencial cultural enorme que você nos traz através das imagens e de um modo muito original no universo do seu trabalho. De repente eu vejo ali um Ney Matogrosso do início da carreira solo do cantor, junto com Yoko Ono e John Lennon.



FIG 09:

Hudinilson Jr.

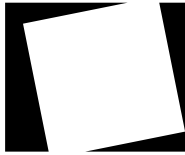
Caderno de Referência

XII, 1980 – 2000

Foto: Cortesia da família do artista.

Hudinilson Jr.: O do Ney eu achei na rua. É uma coisa que eu costumo brincar com cada pessoa que vem pela primeira vez aqui. Por isso que eu também não aguento mais esse apartamento, que está muito pequeno. Preciso de um espaço maior. Bom, todo artista precisa de um espaço grande. O que eu costumo dizer é que este lugar não é nem minha casa nem meu ateliê. É como se fosse quase um parque de diversão. Tem um artista que vem aqui. Ele não é gay, mas é um puta desenhista. Você acredita que ele chega ao cúmulo de vir aqui somente para ver os meus cadernos. Ele entra e vai direto

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

aqui na estante, já sabe onde eles estão. Ele gosta de acompanhar as coisas novas que eu faço nos cadernos. Vai no banheiro e fica lá um pouco vendo os trabalhos. Depois guarda o material, se despede e vai embora (risos). Eu acho incrível isso. Quer dizer, também tem a ver com a minha abertura. É claro que isso não é permitido a toda e qualquer pessoa. Você tem que ter um certo relacionamento de amizade, pois bem ou mal, este espaço aqui ainda é a minha casa.

Essas coisas eu deveria colocar, um dia quem sabe, em uma autobiografia na qual eu contaria essas histórias. Tenho histórias louquíssimas. Um dia, quando tiver mais tempo e quando alguém tiver saco para escutar, pois eu também tenho muita coisa para falar. Não sei também se interessa, mas pelo menos essa autobiografia seria divertida.

Alexandre: Parece impossível, depois de todas essas coisas que nós falamos, de separar o seu processo artístico e a maneira de mostrá-lo do que nós podemos chamar de uma espécie de performance sua. De certa forma, sempre vai ser de algum modo um ato performático da persona do Hudinilson se revelando?

Hudinilson Jr.: É, por causa dessa coisa mesma de ser autobiográfico. Meu trabalho pode funcionar como uma grande instalação sobre mim.

Alexandre Santos: E sobre influências, além dessas que você falou, Regina Silveira, Lasar Segall, que outros artistas você admira e que têm relação, por exemplo, com o homoerotismo?

Hudinilson Jr.: Nossa! Bom, aí tem mais cinema mesmo. Por exemplo, o Pasolini, o Visconti, de *Morte em Veneza*, que você viu aí nos Cadernos de Referência. Gosto também do Fellini. E na literatura, mas que também fez cinema, admiro muito o trabalho do Jean Genet.

Alexandre Santos: E os artistas visuais? Algum que você admire, que você acha que é uma referência sua?

Hudinilson Jr.: Nem todos têm a ver com o homoerotismo. Mas, por exemplo, em relação a esta questão tem o Mário e o Milton, né?

Alexandre Santos: Os gaúchos Mário Röhnelt e Milton Kurtz.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Hudinilson Jr.: Sim. Eles têm mais afinidade com o meu trabalho. Mas tem, por exemplo, o argentino Leon Ferrari, que eu gosto muito, que também mexe com o erótico. A Mary Dritschel, que tem um trabalho ambíguo... Mary Dritschel é uma artista americana que é amiga da Regina Silveira. Bom, e aí, como artista tem um monte que eu admiro, a Carmela Gross é outro exemplo, mas não porque tenha a ver com a minha temática. Deixa eu ver quem mais... Bom, relacionado às questões que eu trabalho o Alair Gomes, é claro!

Alexandre: Você chegou a conhecê-lo?

Hudinilson Jr.: Não. Ele era muito amigo de um outro artista, não lembro agora como é o nome dele. Faz anos que eu não o vejo. É um escultor lá do Rio de Janeiro e foi através dele que eu conheci o trabalho do Alair, pois eles eram muito amigos. E quando estava quase perto da gente se conhecer, de se encontrar através deste amigo, ele morreu¹⁵.

Ah, mas eu também admiro muito o trabalho do próprio Alex Vallauri... *A Casa da Rainha do Frango Assado*¹⁶, que tem a coisa do *kitsch*, do grafite. Um artista que, depois que a gente se conheceu, nessa brincadeira na rua do "ah é você?", se tornou um grande amigo. Mas eu me interessei muito também por diferentes linguagens que sofrem preconceito no meio artístico. O grafite sofre preconceito, o xerox e as gravuras de forma geral. Nesse nosso mercado de arte, existe preconceito. Estes cadernos que eu faço, então, nem pensar, os *banners* ou coisas afins... Quer dizer, uma hora vai ter de mudar isso.

Alexandre Santos: Acho que isso já está mudando. Tem uma pesquisa de um colega meu, lá do Sul, o Paulo Silveira, que se concentrou sobre a questão dos livros de artistas, na qual você aparece a partir, por exemplo, do seu trabalho *Poesia Foto Xerox*, de 1981.

Hudinilson Jr.: Sim, é verdade. Eu também tenho livros de artista, nos quais eu uso a linguagem do xerox, com sequências de xerox. Nós do 3NÓS3 já fazíamos este tipo de sequencialidade com o xerox. Desta

15 Provavelmente Hudinilson Júnior está se referindo a Mauricio Bentes (1958-2003), que era realmente muito próximo de Alair Gomes. Bentes, que faleceu em dezembro de 2003, me concedeu uma entrevista importante no Rio de Janeiro, um pouco depois desta realizada com Hudinilson.

16 Hudinilson se refere à instalação *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado*, composta por diversos grafites, que Alex Vallauri apresentou na 18ª Bienal de São Paulo, de 1985, cujo tema era A Grande Tela, com curadoria de Sheila Leirner.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

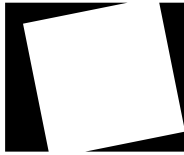
e-ISSN: 2179-8001

forma, eu tenho livros de artista, da mesma forma que o Ramiro e o Rafael também têm. Os três têm trabalhos em xerox. Assim como os três têm trabalhos em *outdoors*.

Alexandre Santos: Eu não sei se você gostaria de falar alguma coisa, de dizer algo que fosse interessante sobre tudo o que a gente conversou ou algo mais sobre o seu processo artístico, sobre as questões que você acha importante em arte ou até mesmo sobre os seus projetos futuros.

Hudinilson Jr.: Ah, meu trabalho é sempre uma obra em processo. Como eu te falei, tem essa série das roupas, que é a roupa da pele do Narciso. Tem a série das radiografias, que é a viagem para dentro do Narciso. Os *Cadernos de Referência*, por exemplo, eu acredito que vão continuar *ad infinitum*. Só o que eu ainda tenho para colar lá é muita coisa. E a cada dia tem sempre alguma coisa nova para trabalhar. Nos *Cadernos de Referência* uma coisa que eu ainda quero fazer um dia, eu não sei quando, nem sei como, mas é tentar fazer uma coisa mais performática. Esta ideia eu tive quando eu os revi, pois eu tive uma overdose de cadernos na época em que a Vera Chaves Barcellos veio aqui em casa. Então com eles eu quero montar uma coisa mais teatral, não exatamente uma performance, mas seria uma coisa de misturar a performance e o teatro. Aí eu precisaria de um diretor para fazer isso comigo. Porque viajando nos cadernos, eu percebi a questão do corpo, da expressão, da forma e do cenário. Seria talvez uma coisa para palco mesmo. Tem o Gabriel Villela, que eu conheço, só que conseguir um tempo com ele também é difícil, porque seria algo para se trancar em um ateliê e ficar um mês lendo os cadernos e viajando. Não dá para chamar o Gerald Thomas, porque aí se tornaria uma autoria dele. Eu não quero isso, tem de ser uma parceria. Eu penso em fazer isso algum dia. Aliás, essa ideia foi do Mário Ramiro. Ele fez, um tempo atrás, via computador, um livro do trabalho dele. Eu quero saber como é que se faz isso. Foi de onde eu tive a ideia. E fui pensando, pensando, pensando... E o Mário que me falou disso: por que nós não fazemos o livro do 3NÓS3 desse jeito, pelo computador? Não, mas eu particularmente acho que o livro do 3NÓS3 tem de ser impresso, de tiragem boa, porque a gente quer que vá para as escolas... Senão, como eu já disse, ninguém vai saber o que foi o nosso grupo. Este nosso país tem um problema de informação, de memória. Mas para o futuro, eu também penso em fazer um livro nos moldes desse que o Ramiro fez sobre o trabalho

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

dele, por computador, com uma tiragem pequena, que poderia ser por exemplo um resumo dos meus “livros”, ou seja, dos meus *Cadernos de Referência*.

Alexandre: E quanto a fotografia agora com a máquina? Já tem alguma coisa em vista? Parece que já tem os modelos, como você disse...

Hudinilson Jr.: Tenho os modelos, tenho o espaço. Preciso só mandar consertar a máquina, que está com um fungo na lente e, também, com um probleminha no fotômetro. E começar a fotografar. Mas o que vai sair exatamente disto eu não sei. Porque todo o meu trabalho, por mais que tenha alguma coisa do conceitual, é sempre uma obra aberta. Meu trabalho não sai de um projeto totalmente acabado, que nem, por exemplo, a Regina Silveira ou o Rafael França. Eu sou bastante barroco nesse sentido. Mesmo esse livro que eu quero fazer um dia, que seria um resumo dos meus cadernos, dá para fazer de muitas formas, ou seja, podem ter muitos resumos desses meus trabalhos, poderíamos fazer uns 60 livros, e cada um seria diferente do outro¹⁷. Eu gostaria para esse trabalho de fazer um livro sobre meus cadernos, de selecionar algumas páginas, sabe, uma coisa assim, de umas 400 páginas no máximo? Seria só isso com um textinho de introdução. Para mim caderno e livro é tudo a mesma coisa. Inclusive tem cadernos feitos em suportes de agenda que são quase livros. Primeiro comecei com os cadernos sobre papel canson. Mas neles já têm algo que você percebe que é mais diagramado. Começou por aí. Depois passei a colar em cadernos de ata. Mas estes últimos são caros e então passei para as agendas. E, no caso das agendas, a coisa fica muito mais autobiográfica.

Alexandre Santos: Sim, porque são agendas suas, que você usa ou usou.

Hudinilson Jr.: Sim. As agendas têm o meu dia a dia. O telefonema que eu tenho de dar, os convites que eu tenho de fazer, e eu vou anotando também as coisas que são relevantes para mim e que vão acontecendo na minha vida. Algum filme para assistir, algum

17 Um apanhado de alguns *Cadernos de Referência* foi publicado na revista *Ars*. Ver Júnior, H., & Rossi, S. (2023). “Cadernos de Referências de Hudinilson Júnior”. *ARS (São Paulo)*, 21(47), 9-31. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.211247>, acesso em julho de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

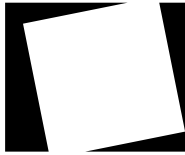
e-ISSN: 2179-8001

remédio que eu estou tomando, ainda mais agora que estou com esse problema de coluna... Alguma notícia... Por exemplo, no ano passado, eu relutei muito para colocar, porque não quero que faça parte do meu universo, mas acaba fazendo parte dele. Então o meu trabalho tem que ser contemporâneo. É o caso do atentado do Bin Laden. Tem umas duas ou três fotos das Torres Gêmeas lá. E chega, não quero mais... Porque esse tipo de poética não é a minha poética. Aliás, eu acho que não é a poética de absolutamente ninguém, só a dele. Ele que faça o caderno dele com as fotos que ele quiser. (risos). Por que ele não detonou uma bomba em cima dele e colocou isto num caderno dele? Coloquei nos meus *Cadernos de Referência* porque não deixa de ser um fato da minha biografia. Mas eu preferia não colocar.

Agora, dessa vez que eu fui para a performance para a Bienal do Mercosul em Porto Alegre, eu fiquei na casa do Mário. Fiquei uma semana lá. Fiquei também para ver a Bienal. E o Mário me perguntou muito também sobre essa coisa da figura. Porque não é só as figuras de desejo. Tem coisas escatológicas nos cadernos, porque a coisa do Narciso tem a ver com isso também. Reluto bastante de colocar esse tipo de imagem, mas elas também são o corpo. Então, se referem ao corpo seccionado. Assim, um acidente, uma bomba, eventualmente entram nas minhas colagens. O mote principal da coisa é a beleza. Mas você tem que entender o Narciso como um todo. E o Narciso, que tem que ser entendido, não é esse Narciso freudiano, do eu, eu e mais eu. Eu tenho a referência de um texto, se você puder encontrar, que foi inclusive o João Couto que me deu, que se chama *Tratado do Narciso*, de Jean Genet...¹⁸ Se você lê, é daquele Narciso que eu trato. Inclusive, a questão de que o Narciso se suicida, isso é bem freudiano. Segundo o Genet, não. Narciso se encanta com aquela imagem que ele vê. Isso também porque Zeus rogou uma praga para ele, porque brigou com a mãe dele. Mas ele se encanta com aquela imagem que ele vê ali do lado. Ele não sabe que se trata de uma imagem dele. Então ele tenta beijar aquela imagem e ela foge. Aí ele fica quietinho outra vez, para a imagem voltar. Aí ele tenta pegar aquela imagem e ela foge novamente. Então ele se apaixona por ela. Ele não tem consciência de que aquele lá é ele. E aí ele vai ficando

18 É provável que aqui Hudinilson tenha se enganado. Não se trata de texto de Jean Genet, pois quem escreveu o ensaio *O Tratado do Narciso (Teoria do Símbolo)* foi André Gide, publicado pela primeira vez em 1891.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

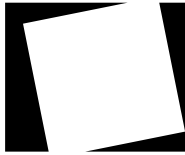
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

no lago. Atrás daquele ser amado. E ele acaba morrendo de inanição. E onde ele morre, é muito bonito, nasce uma flor, uma espécie de orquídea que só dá nos países nórdicos. Porque normalmente as orquídeas nascem em pencas. Essa não. Nasce uma aqui e outra lá do outro lado. É uma flor solitária. Por isso ela se chama Narciso. Onde morre o mito nasce uma flor solitária.

Alexandre Santos: Está ótimo. Eu acho que esta declaração sobre o seu Narciso encerra lindamente nossa entrevista, ao mesmo tempo em que nos oferece pistas sobre a sua relação com o mito no seu trabalho. Muito obrigado, mais uma vez, por me receber na sua casa e me aproximar mais do seu trabalho a partir desta nossa conversa nesta tarde de outono.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

ALEXANDRE SANTOS

Professor de história da arte no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Como pesquisador, investiga a presença e os deslocamentos da fotografia na arte moderna e contemporânea. Além de diferentes artigos e capítulos de livro publicados sobre seus temas de pesquisa, é autor do livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* (2018). Entre 2017 e 2018 realizou pós-doutorado na Università di Bologna. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq "Deslocamentos da Fotografia na Arte".

Como citar: Santos, A. (2024). Alexandre Santos entrevista Hudinilson Jr. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(49).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.145479>

