

farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

---

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 17 (1999) – Vitória : Centro de Artes/UFES, Inverno 2018.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

---

Inverno 2018 – número 19, ano 14  
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

farol



## Apresentação

Quais rastros podemos seguir para compreendermos os modos através dos quais uma imagem pode ser uma continuidade do mundo transposto em imagem enquanto também é outra coisa, também imaginável, nesse mundo? Uma pergunta como essa, divisível em partículas de complexidade, talvez seja um bom apontamento para o ensaio de abertura do presente número da **Farol**.

Em nossa décima nona edição, temos a satisfação compartilhar as reflexões de **Jacinto Lageira**. Sob o título de “*Voir une image dans une image: Husserl*”, aqui traduzido, integralmente, por **Angela Grandó**, para “*Ver uma imagem em uma imagem: Husserl*”, Lageira retoma uma tradição de fenomenólogos do século XX (Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden e, obviamente, Husserl) para pensar as camadas imageantes da fotografia.

Em ressonância à algumas das construções de Lageira, como a possibilidade de uma “materiolgia” da imagem fotográfica, encontramos o artigo de **Ricardo Maurício Gonzaga**, “*Da janela à interface*”. Maurício propõe um estudo comparativo de características e condições de pinturas de paisagens renascentistas com outra espécie de imagens, de natureza distinta (nas indicações de Vilém Flusser), que são as “imagens-técnicas”.

Se continuarmos na esteira do ensaio de abertura e pensarmos, junto ao autor, que “a imaginação certamente se apoia em elementos materiais, as ‘figuras’, mas se os representa como fortemente presentes, esses seres percebidos pelo espectador são apreendidos como quase sendo porque eles são imaginários e imaginados”, tocaremos parte da variedade de natureza das imagens. Tal toque é necessário para uma análise interartes, como a que propõe **Juliana Galvão Marques Minas**, em “*Vazios no conto ‘O vaso azul’, de João Anzanello Carrascoza: uma proposta transdisciplinar*”. Além de suas condições “indiciais” e matéricas, como nas pinturas, gravuras, desenhos e fotografias, uma imagem também é capaz de germinar um mundo de outras “imagens imaginadas”.

Esse alargamento do sentido de imagem, processado pela fenomenologia, pela teoria e pela filosofia da arte, nos mostra como a materialidade possui valor e deve ser considerada fundamentalmente em qualquer acontecimento comunicacional. Essa é uma questão e um campo cada vez mais aberto nas pesquisas sobre expografia e é nesse campo que adentramos com o texto, “*O ambiente expositivo no processo criativo de Janet Cardiff em Forty Part Motet*”, de **Walter Costa Bacildo** e **José Cirillo**.

Estamos, então, nos domínios do debate sobre os espaços, os lugares, seus significados e usos, suas condições individuais, coletivas, comunitárias e sociais. Esses são pontos nervosos de uma temática abordada, com exemplos diretos, em “*Arte y activismo. Intervenciones artístico-políticas crílicas al gobierno de la alianza ‘Cambiamos’ (Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2015-2018)*”, por **Diana Ribas**.

Nossa Seção de Artigos promove, desse modo, um trajeto que parte de uma mais extensa consi-

deração ontológica da imagem, notadamente da imagem fotográfica, e se estende para múltiplas “imagens imaginadas” e materialidades. Ao percorrer os trabalhos aqui presentes, será interessante, também, que se percebam os fios coincidentes entre essa linha conjuntural dos Artigos e nossa Seção Temática.

Em continuidade a proposta de nossa edição anterior, a **Farol** matem, neste décimo nono número, uma Seção Temática com textos que obedecem a guias específicas em seu conjunto. Sob organização de **Aparecido José Cirillo, Cecília Almeida Salles e Edson Pfützenreuter**, encontramos nove trabalhos que caminham entre processos de criação em fotografia, relações entre leitor e autor, a “imagem-corpo” escultórica e a expografia, com a importância do histórico e do ingrediente humano na construção dos espaços expositivos. Percebe-se, logo, algumas das conexões diretas trazidas pelos textos de **Alice Duarte, Laura Castro e Rui Macário Ribeiro, Ana Rito, Antônio Rogério Toscano, Patricia Kiss Spineli e Edson do Prado Pfützenreuter, Laura Apolonio, Sara Cuéllar Romero, Gertrudis Román Jiménez e Fernanda García Gil, Francisco Providência e Laís Gueraldo, Marcelo Farias e Paula Martinelli.**

Com tal elenco, a Revista Farol mantém seu compromisso em apresentar resultados de pesquisas acadêmicas de variadas origens institucionais e com marcado internacionalismo. É com tal espírito que, em nome do Programa de Pós-Graduação em Artes, convidamos nossos leitores e leitoras para conhecerem e dialogarem com um corpo representativo de questionamentos e veredas da prática, da História e da Teoria da Arte.

Editores  
Inverno 2018

## SUMÁRIO

### ENSAIO

9

Voir une image dans une image: Husserl

**Jacinto Lageira**

### SEÇÃO TEMÁTICA

20

Apresentação

**José Cirillo, Cecília Salles e Edson Pfützenreuter**

24

Processos de concepção museográfica para a criatividade

**Francisco Providência e Laís Guaraldo**

39

Metodologías al Uso de Obras de Arte Contemporáneas: Ruta Artística “en los bordes” de la Zubia (Granada)

**Laura Apolonio, Sara Cuéllar Romero, Gertrudis Román Jiménez, Fernanda García Gil**

53

FAKE’M: um mote, um desafio e uma materialização. Uma visão retrospectiva do Mu-seu do Falso (2012 à 2018)

**Alice Duarte, Laura Castro e Rui Macário Ribeiro**

64

O paradoxo entre criação e circulação nos trabalhos fotográficos com processos artesanais

**Edson do Prado Pftutzenreuter e Daniela Corrêa da Silva Pinheiro**

76

Retrato Oficial: manipulação e materialidade da imagem fotográfica

**Antônio Rogério Toscano**

84

Conexões e Interações do Processo de Criação no Ensino de Design do Produto: Modos de Desenvolvimento do Pensamento

**Marcelo Farias**

97

De Otto Stupakoff ao IMS: a primeira seleção de um fotógrafo

**Patrícia Kiss Spineli, Edson do Prado Pfützenreuter**

109

Eustáquio Neves – Sujeito Fotográfico: Processos de Criação e o Self em Rede

**Paula Martinelli**

116 Nos Passos de Galateia: a escultura e as suas imagens  
**Ana Rito**

## ARTIGOS

134 Da janela à interface  
**Ricardo Maurício Gonzaga**

143 Vazios no conto “O vaso azul”, de João Anzanello Carrascoza: uma proposta transdisciplinar  
**Juliana Galvão Minas**

151 O ambiente expositivo no processo criativo de Janet Cardiff em *Forty Part Motet*  
**Walter Costa Bacildo, José Cirillo**

160 Arte y activismo. Intervenciones artístico-políticas críticas al gobierno de la alianza “Cambiamos” (Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2015-2018)  
**Diana Ribas**

## TRADUÇÃO

177 Ver Uma Imagem em Uma Imagem: Hüsserl  
**Jacinto Lageira**  
**Tradução de Angela Grandó**

187 **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**



# VOIR UNE IMAGE DANS UNE IMAGE: HUSSERL

**Jacinto Lageira**

Universidade Paris 1

*Lageira é professor catedrático de Estética e Filosofia de Arte na Universidade Paris 1 Panthé-on-Sorbonne, professor convidado na Universidade de Coimbra (Colégio das Artes) e crítico de arte. De suas publicações, constam: L'Image du monde dans le corps du texte (Bruxelas: La Lettre volée, 2003). L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre (Bruxelas: La Lettre volée, 2007), La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit (Paris: Jacqueline Chambon, 2010), Regard oblique: Essais sur la perception (Bruxelas: La Lettre volée, 2013).*

Afin de prévenir d'éventuelles dérives ou rêveries théoriques et pratiques, cela en raison du titre, je ne traiterai pas directement de la célèbre recommandation faite par Léonard de Vinci dans ses *Carnets* : « Si tu regardes des murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages [...] et une infinité de choses [...] »<sup>1</sup>. Ni ne traiterai directement de la méthode d'Alexander Cozens<sup>2</sup>, consistant à créer des images à partir de taches répandues de manière hasardeuse sur le papier ou sur la toile, ni non plus directement des peintures d'Arcimboldo ou de celles de Dali dans lesquelles l'on peut discerner une tête, un paysage, des personnages formés d'éléments pourtant séparés et disparates. Ce que l'on nomme la paraïdolie – capacité à voir toutes sortes de figures dans des formes naturelles ou artificielles –, existe aussi dans la photographie, soit qu'il s'agisse d'une volonté de l'opérateur, soit d'une reconstruction du récepteur, et, bien que cette approche relève de la possibilité illusoire et concrète de voir une image dans une image – dont un cas, exponentiel, est le procédé de la mise en abyme –, ce n'est pas cette très riche problématique qui sera ici abordée. Alors que la paraïdolie fonctionne par assemblage de ressemblance(s), l'approche dont il sera ici

question est celle de l'analogie des images, ou de l'image-analogue, donc une image qui est un autre elle-même.

Pour comprendre en quoi une image peut être autre qu'elle-même, et, conséquemment, elle-même autre, les analyses approfondies menées par Edmund Husserl seront ici le cadre de réflexion général.

Dans un passage bien connu des *Idées directrices pour une phénoménologie*<sup>3</sup>, prenant l'exemple de la gravure de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, Husserl explique que l'on peut soit regarder la gravure en tant que chose – le grain du papier, le format, les traits noirs et gravés, le cadre, tout ce qui relève de la matérialité présente et discernable –, soit regarder, une fois « tournés dans la contemplation esthétique [...] vers les réalités figurées “en portrait”, plus précisément “dépeintes” – le chevalier en chair et en os, etc. La conscience qui permet de dépeindre et qui médiatise cette opération, la conscience du “portrait” (des figurines grises dans lesquelles [...] autre chose est “figuré comme dépeint” par le moyen de la ressemblance) est un exemple de cette modification de neutralité de la perception. » Et Husserl de montrer que « cet objet-portrait, qui dépeint autre chose, ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas, [...], ou plutôt, la conscience l'atteint bien comme étant, mais comme quasi-étant. Mais il en est de même de la chose dépeinte, lorsque nous prenons une attitude purement esthétique et que nous la tenons elle aussi à son tour pour un “simple portrait” [...] »<sup>4</sup>. Pour appréhender dans la chose ce qui s'y trouve dépeint – je reconnais tels personnages et non tels autres, telles formes, non telles autres –, l'imagination prend assurément appui

1 Léonard de Vinci, *Carnets*, II, « Préceptes du Peintre », Paris, Gallimard, « Tel », 1995, p. 247 : « Façon de stimuler et d'éveiller l'intellect pour des inventions diverses. »

2 Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages* (1795), trad. Patrice Oliete-Loscocs, Paris, Allia, 2005. Voir également l'étude de Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, éditions du Limon, 1990.

3 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. Paul Ricœur (1950), Paris, Gallimard, « Tel », 1985, § 111, pp. 373-374.

4 Ibid., p. 373 ; souligné par Husserl.

sur des éléments matériels, les « figurines », mais se les représente comme vivement présentes, et ces êtres perçus par le spectateur sont saisis comme quasi-étants parce qu'ils sont imaginaires et imaginés. Ils n'existent, *en tant que tels*, que dans notre imagination. C'est donc la conscience du spectateur qui perçoit dans tous ces tracés réunis dans la gravure des personnages avec leurs attributs symboliques, historiques, narratifs, conflictuels ou religieux. Selon notre position conscientielle qui peut s'intéresser tantôt à la chose en tant que telle, tantôt à la représentation en tant que telle, le même objet ne m'apparaîtra pas selon les mêmes modalités ni avec la même signification. Notre conscience tend ainsi ou bien vers la chose de la gravure ou bien vers son monde imaginaire représenté, la représentation étant issue, bien entendu, de la chose, mais ne saurait s'y réduire. Tous ces traits assemblés n'ont de sens que pour une conscience esthétique, et c'est cette dernière qui transformera ces tracés en œuvre. Opération que Husserl nomme la « modification imageante » de la conscience, qui, selon lui, « peut être redoublée (il y a des images de degré quelconque ; des images “en” images)<sup>5</sup> ». Je perçois des *images* réelles (traces, traits, grain, bois, tissu, etc.) qui par la modification imageante, par la prise de position de ma conscience, deviennent des images artistiques, des images en art et de l'art, alors intégrées dans une histoire des processus, des techniques, des symboles, des significations propres au monde de l'art. Le même objet peut donc être appréhendé selon deux versants, certes complémentaires et inséparables, mais qui ne sauraient être confondus.

L'objet (l'œuvre) ne change pas, c'est ma position conscientielle qui tantôt me le présente sous ses aspects strictement matériels, tantôt

sous ses aspects artistiques et esthétiques. Ce sont mes efforts de représentation tant imaginaires que concrets, relativement au monde tangible, qui donnent un statut différent à l'objet et me font alors saisir une image réelle ou une image imaginaire. Ce que Sartre, dans son essai *L'Imaginaire*<sup>6</sup>, nomme « conscience réalisante » et « conscience imageante ». Les analyses fouillées de Husserl sur cette problématique – qui seront reprises par Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden et d'autres phénoménologues – posent donc que l'on peut, à ce stade, voir une image dans une image, autrement dit une image imaginaire dans une image réelle – ici, l'ensemble des artefacts concrets accrochés au mur que l'on nomme gravure, ou encore « la gravure de Dürer ».

Une autre approche, très similaire, fut développée par Richard Wollheim, notamment dans un article intitulé « Le Spectateur-dans-le-tableau », et concernant le dédoublement à la fois concret et irréel de la vision, « hypothèse selon laquelle la représentation se fonde sur une aptitude visuelle qui est tout à fait spécifique à l'être humain, et dont on peut raisonnablement penser qu'elle est innée. Je nomme cette aptitude le *voir-dans* (“seeing-in”). » Et Wollheim d'écrire : « Car lorsque je vois (mettons) une femme dans un tableau, mon expérience a deux aspects, qui sont distincts, mais inséparables. D'une part, je reconnais une femme ; de l'autre, j'ai visuellement conscience de la surface du tableau. Je nomme cette caractéristique essentielle de l'expérience *double perception* (“twofoldness”)<sup>7</sup>. » L'auteur explique cela par la capacité qu'a notre

---

6 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2007. Cf. quatrième partie : « La vie imaginaire », et « Conclusion, II, L'œuvre d'art », pp. 238-373.

7 Richard Wollheim, « Le Spectateur-dans-le-tableau », trad. Anne Laflaquière, Cahiers du MNAM, Art de voir, art de décrire, Paris, Centre Pompidou, 21, septembre 1987, p. 7.

---

5 *Ibid.*, p. 374.

imagination à nous porter dans le tableau sans pour autant empêcher qu'elle s'établisse dans une situation perceptive réelle, dans laquelle notre présence effective joue un rôle déterminant, cela inéluctablement, puisque nous sommes et avons un corps, point originaire de toute perception. La similitude avec la démarche phénoménologique – pourtant non signalée – est frappante, y compris dans les termes choisis, puisque déjà Edmund Husserl avait théorisé le fait de voir « dans une image » autre chose que sa matérialité, en ce sens que dans l'objet physique (photographie, sculpture, peinture) nous voyons un *fictum*, un objet imaginé et imaginaire qui n'existe nulle part ailleurs que dans sa représentation imaginaire.

Rappelons quelques banalités, peut-être trompeuses. Les exemples d'œuvres très rapidement passés en revue semblent accrocher sur les notions d'image et de *fictum*, plus précisément sur l'image fictionnelle, puisque nous avons affaire à des peintures qui n'atteignent pas, voire pas du tout pour certaines, le degré d'indicialité propre à la photographie. Les codes perceptifs et l'expérience courante nous apprennent que la photographie d'une chose n'est assurément pas la chose même, mais qu'elle entretient jusqu'à un certain point une connexion physique, indicielle, avec cette chose dont elle est l'image. Comparativement, malgré les innombrables ressemblances que l'on pourra trouver entre une représentation picturale et son sujet ou motif, cette connexion physique et indicielle est inexistante. Autrement dit, dans l'image photographique une part physique (les photons) a bien fourni l'image de la chose, mais elle est aussi trace matérielle concrète et bien tangible de cette chose, et, en ce sens, n'est pas *son image*. Ou plutôt, elle est devenue une empreinte qui, en raison de codes perceptuels et culturels – donc construits historiquement

– est perçue comme image, comme *son image*. On pourrait alors légitimement se demander si la photographie est une image, puisqu'elle n'est pas totalement issue de l'imagination ni de l'imaginaire, provenant matériellement du réel et de la matière du réel. Comme le rappelle Michel Poivert<sup>8</sup>, en suivant le fil de l'approche phénoménologique, l'image fut, pendant longtemps, considérée comme un phénomène psychique, un phénomène lié à l'imagination, une chose mentale ; mais sous le coup de différentes critiques, on en est finalement venu à considérer qu'« en tant qu'opération du regard (voir, viser, observer, capter, prendre) et en tant que représentation (la chose image qu'est la photographie, regardée, utilisée, contemplée), la photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardé) ».

Les différentes critiques adressées aux phénoménologues, surtout Sartre<sup>9</sup> et Merleau-Ponty, sur le manque d'intérêt pour la photographie ou leur rejet en tant qu'image d'imagination à part entière, sont pour partie justifiées, mais délaissent pourtant ce fait têtue qui est que l'image photographique n'est image que pour nous, donc pour une conscience qui la pense et la vise, et que l'image demeure un *fictum*, l'image de quelque chose, non la chose en chair et en os. Tous traits qui ne font que renforcer la prise de position de la conscience imageante au sein de l'usage et du fait social, puisque les usages

<sup>8</sup> Cf. Michel Poivert, « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques*, n° 34, Printemps 2016. Consultable en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3594>

<sup>9</sup> Cf. Nao Sawada, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *Études françaises*, « Jean-Paul Sartre, la littérature en partage », volume 49, n° 2, 2013, pp. 103-121. Consultable en ligne :

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2013-v49-n2-etudfr0903/1019494ar/>

divers et variés n'ôtent rien au fait que nous projetons des images mentales dans les images réalisées sur et avec toutes sortes de médiums, de supports et de techniques, et que nous savons pertinemment ne pas être en présence réelle de ce qui est perçu dans les images.

Si l'on revient sur un passage, souvent analysé de manière critique, de Husserl dans *Phantasia, conscience d'image, souvenir*<sup>10</sup>, où le philosophe examine une photographie, le rejet du monde naturel ou de quelque référent qui échapperait à la conscience et qu'on lui impute, ne semble pas toujours justifié<sup>11</sup>. Dans cette partie, Husserl distingue chose et image, et remarque que le concept d'image est double : « 1) l'image comme une chose physique, comme cette toile peinte et encadrée, comme ce papier imprimé, etc., [...] 2) l'image comme *objet-image (Bildobjekt)* apparaissant de telle ou telle manière à travers les formes et les couleurs déterminées. » La conséquence s'impose : « Nous comprenons par là, non pas l'objet figuré en image-copie, le *sujet-image (Bildsujet)*, mais l'exact analogon de l'*image-de-phantasia*, à savoir l'objet apparaissant qui est le représentant du *sujet-image*. Par exemple, une photographie qui figure un enfant est placée devant nous, comment le fait-elle ? » Husserl répond ainsi à la question : « Eh bien, en ce qu'elle ébauche de façon primaire une image qui ressemble en tout à l'enfant, mais en diffère très remarquablement quant à la taille, la coloration, etc., apparaissantes. Cet enfant en miniature apparaissant ici, dans une coloration grise-violette peu agréable, n'est naturellement pas l'enfant visé, figuré. Il n'est pas l'enfant lui-

---

10 Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir (1898-1925)*, trad. Raymond Kassis/Jean-François Pestureau, Grenoble, éd. J. Millon, coll. « Krisis », 2002.

11 Cf. par exemple, la très bonne analyse de Rudy Steinmetz, « 3. Du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie », dans *L'Esthétique phénoménologique de Husserl*, Paris, éditions Kimé, 2011, pp. 53-69.

même, mais son *image* photographique. » Le phénoménologue peut alors écrire : « Lorsque nous parlons ainsi [...] nous ne visons pas naturellement l'image physique [...] La photographie en tant que chose est un objet effectivement réel et admis comme tel dans la perception. Or cette image-là [l'objet-image] est un apparaissant qui n'a jamais existé et n'existera jamais, et qui ne recevra pas un instant pour nous la valeur d'une réalité effective. » Le philosophe repense alors l'image : « De l'image physique nous distinguons donc l'image représentante, l'objet apparaissant qui a la fonction de figurer en image-copie, et à travers ce dernier le sujet-image est figuré en image-copie. » Husserl peut alors opérer une nouvelle distinction féconde : « Nous avons trois objets : 1) l'image physique, la chose sur la toile, en marbre, etc. 2) l'objet représentant ou figurant en image-copie et 3) l'objet représenté ou figuré en image-copie. Pour ce dernier nous préférons simplement dire *sujet-image*. Pour le premier nous dirons image physique, et pour le deuxième image représentante ou objet-image<sup>12</sup>. » Trois objets d'expérience, trois perceptions et trois formes de conscience, mais, au final, nous sommes en présence d'une seule chose ou d'un seul objet : *cette* photographie. L'image physique, l'objet-image et le sujet-image apparaissent ainsi sous différents aspects et avec différents statuts, non par eux-mêmes – bien qu'ils aient ou soient un support physique et effectif indéniable, ni uniquement par des faits sociaux, ce dont ils participent également, mais parce que la conscience à la fois imageante et réalisante produit ce que Husserl nomme une « mise en image ». Et, dans ce cas précis, il s'agit d'une mise en image ternaire.

Soulignons que ces réflexions datent de 1898 et 1905, et que non seulement elles n'ont pas

---

12 *Ibid.*, pp. 63-64.

la naïveté de nombre de considérations ultérieures sur la photographie, mais elles en sont même des anticipations pertinentes.

Insistons sur le fait que, lors de la mise en image et de la mise en image d'image, tel un processus de pièces encastrables qui ne font sens que réunies, l'analogon, donc l'objet-image, est le support du vécu imaginaire de l'image. Sans support physique – précisément dénommé « image physique » –, il ne peut y avoir ni objet-image, ni sujet-image. L'image est un analogon de la réalité, une fabrication volontaire, intentionnelle, il faut mettre en image aussi bien l'objet physique que le sujet (la personne, mais aussi le thème, le motif) de la photographie, et circuler ainsi entre ces trois présentifications pour qu'il y ait appréhension de ce que l'on nomme communément une « photographie ». L'analyse menée par Husserl nous fait bien comprendre que cette appréhension se décompose, pour ainsi dire, en trois moments inter-reliés, car ce que nous appelons « photographie » ne réside pas uniquement dans l'objet physique, ni uniquement dans l'analogon, ni uniquement dans le sujet-image. Le vécu de l'image n'est donc pas réductible à ce que je vois et touche matériellement, et ne se résume pas à l'analogon artistique et plastique, ni ne se trouverait que dans ma seule conscience imageante. Cela se conçoit clairement si l'on songe à ce qu'une photographie (tirage papier, numérique) matériellement examinée, demeure bien une photographie (se trouvant dans un tiroir, elle reste photographie) ; qu'elle est l'analogon d'éléments de la réalité et non la réalité ; et que mon vécu de l'image varie selon ma connaissance ou mes affects relatifs au sujet qu'elle montre — un lieu ou une personne complètement inconnus ne feront pas vibrer le vécu avec la même intensité. La « photographie » est composée de ces trois moments existants et présents dans le même objet, mais sans cet-

te mise en image ternaire et simultanée, je ne percevrais ni ne comprendrais complètement la dite photographie. Lorsque la phénoménologie (Husserl et Sartre, par exemple) dit que l'image photographique est un analogon de la réalité, cela implique qu'elle est aussi un analogon esthétique, artistique, plastique de la réalité de notre vécu, par conséquent de notre imaginaire (ce dont se souviendra Barthes dans *La Chambre claire*). Ce n'est pas notre vécu, elle en est l'analogon. De là provient la confusion, et même la fusion, opérée par André Bazin dans *Ontologie de l'image photographique*, lorsqu'il parle du « transfert du modèle dans l'image », car s'il y a bien en partie transfert matériel dans l'image et son support – de matière à matière, pour ainsi dire –, donc dans ce qui constitue l'image physique, le modèle est alors transféré en analogon, ce n'est pas l'être même du modèle. Il n'y a pas et ne peut y avoir de passage ontique de l'être du modèle à l'être de la photographie, car cette dernière demeurera, quoi que l'on fasse, une continuelle mise en image ternaire : une photographie de l'être du modèle, et non l'être même du modèle en photographie.

La difficulté provient donc du caractère mixte de l'image photographique, laquelle capte partiellement la matière, l'empreinte du sujet, en garde la trace, faisant que cette inscription physique vaut pour la totalité de l'image, alors qu'elle n'en est qu'une composante, à savoir l'image physique. Un rayogramme est bien la trace physique, l'empreinte du modèle, mais il ne saurait contenir dans son être photographique tout le modèle, ne serait-ce que parce que cette empreinte par contact le fut seulement d'une certaine surface vers une autre surface, et non pour l'ensemble de l'objet. Et si jamais ce serait apparemment le cas, par exemple avec une pièce de monnaie dont on peut, par contact, rendre le pile, le face et toutes les parties

rainurées, il n'en reste pas moins que cela n'est pas l'objet lui-même, complet et exhaustif. Pour le dire platement, mais non moins justement, la pièce de monnaie possède une valeur d'usage et d'échange que n'aura jamais son rayogramme en tant que tel.

Ces perceptions emboîtées et interdépendantes de l'image qui se présentent *tantôt, alternativement et simultanément comme physique, analogon et vécu imaginaire* (pour prendre d'autres termes équivalents) résultent de conflits perceptuels et représentationnels. L'objet physique est là, présent, je peux le percevoir et me le représenter comme tel, mais ce qu'il figure en tant qu'image est l'analogon de quelque chose d'absent, d'autant plus absent et irréel qu'il n'est saisissable qu'à travers son analogon. C'est là une absence que je peux pourtant rendre présente par l'imagination, ce que Husserl nomme encore « l'image-de-*phantasia* [image en imagination] ». Mais l'imagination, bien que réelle et effective comme telle, me représente également une absence, et même une absence d'absence, puisqu'elle prend appui sur l'analogon qui est le support de mon imagination. De ce conflit entre présence d'une absence et absence d'une présence, cela dans le même objet (la même photographie), peut naître l'idée, la sensation ou le désir, de transférer l'être du modèle dans l'image, faisant comme si cette dernière pouvait nous présenter, et non plus seulement *re-présenter*, le modèle tel qu'en lui-même. Par cette opération magique, je pourrais alors voir dans l'analogon l'image vraie et présente du sujet absent. C'est la parfaite inversion de l'image en imagination (l'image de *phantasia*) : ce n'est plus l'image physique puis l'analogon qui supportent l'image imaginaire, mais l'image imaginaire qui devient ontologiquement réelle et visible dans l'image, laquelle perd alors son statut d'analogon. Ce qui est une totale illusion, essentiellement engen-

drée par un conflit de la perception.

Selon Husserl, l'objet-image porte ce conflit en « un sens double : a) premièrement, le conflit avec le présent perceptif actuel. C'est le conflit entre l'image comme apparition d'objet-image [l'analogon] et l'image comme chose-image physique ; b) deuxièmement, le conflit entre l'apparition d'objet-image et la représentation du sujet qui s'entrelace avec cette apparition ou plutôt qui s'y glisse. » Et de poursuivre : « Plus le périmètre de la concordance entre objet-image et sujet-image est grand [...] plus nous ressentons l'objet comme présentifié en nous plongeant par l'intuition dans l'image, et moins ressort la contre-tension des autres moments<sup>13</sup> ». Ou encore : « La différence de cette fonction d'image propre et authentique dans la *phantasia* par rapport à la même fonction dans le *cas du caractère d'image de la perception* est claire : l'objet-image est dans ce cas un objet apparaissant comme présent, dans le cas de la *phantasia*, il est objet apparaissant en *phantasia*, donc apparaissant non présent<sup>14</sup>. » Ces conflits se trouvent résolus si l'on porte son attention sur l'apparaissant pour l'apparaissant, sur l'esthétique en tant qu'elle est pure apparaît, représentation, fiction, irréel, imagination d'un sujet non présent. Confondre la perception réelle de l'image (l'image physique) avec sa perception en imagination est confondre la représentation avec son représenté, l'analogon avec son modèle, confondre l'imaginaire avec le réel.

Quel que soit le degré d'apparente réalité ou de réalisme d'une photographie – et puissamment dans des photographies de guerres, de famines, d'épidémies, de dévastations naturelles –, l'image est toujours l'analogon de cette réalité, non la réalité directe, palpable, visible

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

en chair et en os. Reste que la photographie est bien l'image *de* quelque chose, et ce quelque chose auquel elle renvoie ou réfère possède bien une existence qui ne correspond à aucune des trois modalités de représentation, simplement parce qu'elle n'est, à ce stade, aucunement une image. Tout le problème est là : lorsque ces existences ou états très concrets et tangibles – guerres, dévastations, massacres, attentats –, aussi horribles et insupportables soient-ils, deviennent images, ils gagnent inévitablement un statut d'analogon de la réalité. Et ce n'est pas là une attitude cynique ou d'indifférence, puisque l'on peut retrouver les trois modalités de représentation, y compris la troisième, l'image de *phantasia*, le vécu de l'image, puisque nous pouvons alors faire appel à ce que l'on nomme l'*imagination morale*, imagination qui peut nous conduire à reformuler des questions éthiques, sociopolitiques en lien avec la pratique et l'action en prenant appui sur des œuvres d'art et des problématiques esthétiques.

À travers ces exemples extrêmes de photographies documentaires ou de style documentaire, il semble que le statut d'analogon de toute image photographique ne remplit pas les réquisits susmentionnés, plus aisément acceptables ou plausibles lorsque nous avons affaire à des images *fictionnelles*, artistiquement parlant. Car la « prise d'image », comme l'indique quelque peu le terme, prend une partie de la réalité, est en prise avec elle. L'image n'est pas totalement fictionnelle, mais elle n'est pas non plus totalement la transposition à l'état pur de la réalité, l'analogon retrouvant ici son plein droit de cité. Or le statut du corps d'une personne présente, représentée, puis imaginée par son récepteur dans l'image photographique, est un cas singulier qui mérite attention, car, contrairement à des choses naturelles et à des éléments artefactuels, il n'est ni une matière ni un matériau comme les

autres, cela à même l'image photographique. Lorsqu'il est question de la transposition de matière à matière dans le processus photographique, nous ne pouvons nier, du point de vue strictement technique et pragmatique, que les corps captés dans l'image physique sont aussi des matières organiques, ce qui est la raison et la cause principale de leur inscription physique dans l'image physique, inscription qui, de ce fait, sème le trouble autant dans notre perception immédiate que dans notre savoir à leur propos : tel corps existe concrètement pour pouvoir apparaître dans l'image. C'est la condition existentielle de l'image, ou encore sa « thèse d'existence (selon les termes de Jean-Marie Schaeffer dans *L'image précaire*).

Concernant cette existence du corps humain, la phénoménologie peut à nouveau aider à démêler les divers statuts qu'il peut prendre lorsqu'il passe, pour ainsi dire, à travers les trois modalités d'image. Une distinction fondamentale faite par Husserl, et reprise par la majorité des phénoménologues, est que le corps-matière, organique, biologique, et objectivé comme tel, ce qu'il nomme *Körper*, le « corps » proprement dit, n'est pas le corps que nous vivons, ressentons, dont nous avons l'expérience en tant que vécu, ce qu'il nomme *Leib*, la « chair ». Il s'agit du même corps, mais appréhendé tantôt sous son aspect biologique (lorsque, par exemple, le regard médical se porte sur moi), tantôt sous son aspect d'« expérience vécue » : ce que je ressens et vis dans ma chair. Cette chair, ce vécu du corps, est ainsi différenciée de sa matière organique en ce qu'elle est, selon Husserl, « matériau sensible », acquérant ainsi le statut de personne, donc un statut éthique et moral. Bien entendu, ce corps n'est pas divisé ni divisible, mais il peut arriver qu'il soit divisé entre pure matière biologique – cela se voit régulièrement dans les questions soulevées en bio-éthique – et personne, être



chernel ; le statut éthique du corps étant alors réduit à la portion congrue, banalisé, voire complètement nié.

Une matériologie de la photographie (ses diverses matières) nous mènerait ainsi à distinguer sur le plan artistique et esthétique, la *matière* de l'image photographique (tous ses constituants chimiques) et son *matériau*, lorsque ces composants deviennent par leurs formes et projets, et selon le regard du monde de l'art, une « œuvre d'art ». Dans les diverses matières de la photographie, je perçois aussi un *matériau plastique*. Poursuivant ces distinctions et différences, on pourrait alors comprendre que le corps-matière capté dans l'image photographique, apparaissant dans l'image-matière, peut et doit être appréhendé comme ce « matériau sensible » qui, entre autres, fait de nous des personnes morales, des sujets éthiques. Raison pour laquelle une photographie de table semblable en tous points du processus à une photographie d'enfant, ne nous montre pas une personne ni un sujet moral. Cela parce que, dans le corps-matière (*Körper*) représenté par une matière photographique (l'image physique), je perçois le corps comme chair (*Leib*) dans un matériau plastique (l'image-objet). La matière aurait en partage le corps-matière et le corps en image physique ; une matière, l'image photographique, étant partiellement, mais littéralement, la trace de cette autre matière. Le matériau, le corps-chair, le corps-vécu, passerait quant à lui dans le matériau sensible de la photographie, son objet-image, autrement dit, son analogon. D'où les possibles confusions ontiques, voire ontologiques : nous prenons l'analogon pour le matériau sensible du corps de la personne et du sujet moral, alors qu'il est et demeure son *analogon*.

Pour que ce glissement de statut soit apparemment plausible au premier abord, il aura

fallu que le matériau sensible du corps humain ait pris littéralement corps, en tant que matière organique, dans la matière de la photographie. Mais cette matière, ou ces matières, qui captent bien une partie des matières du corps humain, ne sont pas tout le corps physique et biologique, encore moins le corps comme sujet moral. On est ainsi passé subrepticement d'une *quantité* matérielle (une trace matérielle dans la matière photographique) à une *qualité* morale : je vois la personne telle qu'elle est en elle-même et non pas son analogon. Ou, plutôt, je vois bien son analogon, mais je réagis comme s'il donnait accès à sa matière originelle, ontologique. Ce qui est encore un désir illusoire. Il est clair que j'ai bien affaire à une quantité réelle et concrète de la matière du corps, lequel est partiellement à l'origine physico-chimique d'une partie de l'image, mais c'est une erreur logique et matérielle que de tenir cette infime quantité matérielle pour le tout qualitatif (moral, éthique) de la personne. En croyant bien faire, on sombre dans une instrumentalisation, car l'opération consistant à faire de cette petite quantité le représentant d'une personne n'est rien d'autre que sa réification : elle devient une chose. Enfin, il ne faut pas omettre que l'analogon lui-même n'est que partiel et non la totalité de l'être dont il est l'analogon. Il ne configure que des esquisses, des traits, des ébauches, des aperçus saisis à même la matière et le matériau de l'image.



**SEÇÃO TEMÁTICA**

## Apresentação

Este número da Revista Farol, nessa seção temática, demonstra a potência dos estudos sobre processos de criação, no que diz respeito à ampliação de objetos de pesquisa e perspectivas teóricas. Ao mesmo tempo, deixa clara a efervescência de novos grupos de pesquisa, em diálogo com outros, mais tradicionais, tanto nacionais como internacionais e, em especial, nos países de língua luso-espanhola.

As pesquisas, para além da palavra, seguem caminhos bastante instigantes. Os estudos que se seguem demarcam pensamentos pessoais e institucionais sobre a mente criadora em ação. Seja no olhar do artista sobre si e sobre seu processo, seja no olhar do investigador externo, aquele que estuda a mente do artista no seu ato gerador, seja nos processos institucionais, que pensam o museu como organismo criador de mediações e possibilidades, seguimos em busca de desvelar esse aparente caos que move a mente criadora.

Em “*Processos de concepção museográfica para a criatividade*”, **Francisco Providência e Laís Guaraldo**, da Universidade de Aveiro, nos apresentam algumas propostas expográficas baseadas na ideia de “museu criativo”. A instituição como mediador do processo criativo. Da recepção da obra. Dentro dessa concepção da instituição museológica, a centralidade está na criação de narrativas a partir das relações do público com espaços, pensados para permitir um entendimento polissêmico das peças que compõem acervos. Numa ótica como a do “museu criativo”, percebe-se um entendimento dos acervos tanto como conjuntos com identidades compartilhadas quanto como a reunião de trabalhos de arte que podem ser dispostos para uma espécie de “uso”.

Embora a discussão sobre a utilidade e inutilidade de trabalhos de arte seja um peso arastado por mais de dois séculos, o sentido de “uso”, aqui indicado, dribla tal debate e rumo em outras direções. Como podemos melhor compreender no texto “*Metodologías al Uso de Obras de Arte Contemporáneas: Ruta Artística “en los bordes de la Zubia (Granada)”*”, **de Laura Apolonio, Sara Cuéllar Romero, Gertrudis Román Jiménez, Fernanda García Gil**, da Universidad de Granada, o “uso” de trabalhos de arte aponta mais para uma de suas características mais proeminentes nos cenários contemporâneos: a capacidade de gerar realizações ou promover estratégias para agentes que movimentam a sociedade e levam as pessoas a perceberem o que se coloca para além dos limites, nas bordas urbanas. Esse agir sobre a sociedade, nos fala, também, de interferências ecossistêmicas e, logo, de contatos entre territórios culturais. Não por acaso, essa conversa se direciona para as dicotomias de local/global, urbano/rural e metrópole/comunidade.

Qualquer uma dessas relações, atizadas por trabalhos de arte e promovidas por instituições da arte, devem considerar o histórico e as especificidades identitárias dos espaços, dos acervos e das tradições envolvidas na produção e na apresentação da Arte e da sua História. Essa é uma visada proposta por nossos parceiros lusitanos, **Alice Duarte, Laura Castro e Rui Macário Ribeiro**, em “*FAKE’M – um mote, um desafio e uma materialização. Uma visão retrospectiva do Museu do Falso (2012 a 2018)*”.

O olhar investigativo sobre o processo de criação do outro revela aspectos do ato criador, dos quais, muitas vezes, nem mesmo o artista tem consciência. Para o investigador, para o crítico

de processo, não há contato sem materialidade. Seu trabalho debruça-se sobre um sem fim de documentos em construção.

Essa materialidade está no cerne de processos de produção poética nem sempre condizentes com os métodos de exibição preponderantes no sistema e no mercado das artes. Podemos notar a centralidade dessa questão através de “*O paradoxo entre criação e circulação nos trabalhos fotográficos com processos artesanais*”, de **Edson do Prado Pfutzenreuter e Daniela Corrêa da Silva Pinheiro**. Atentos às contradições e entraves para o contato entre o público e os trabalhos de fotografia produzidas por processos ditos artesanais, como o cianótipo, nos questionamos sobre os limites para a mediação entre os dois pontos dessa linha: artista e público.

Algo similar move a pesquisa de **Antônio Rogério Toscano**, “*Remetentes e destinatários – se é que existem!*”, neste caso, direcionadas para as cartas Georg Büchner e como podemos pensar um material dramatizado pela posteridade e o seu conteúdo, quando propagado para além do contato e do público pressuposto em sua natureza de missiva. Deveríamos considerar as cartas como documentos de processo apresentáveis ou seu papel na construção de um produto que possa ser levado ao público seria outro, mais estrutural e mesmo embrionário daquilo que consideraríamos como um trabalho de arte comunicável? Noutras palavras, qual o papel dos documentos de processo dentro de um projeto?

Guardadas as devidas proporções e sem manter o fetiche de entregar ao público um objeto plenamente finalizado e imutável, perguntas como essa nos aproximam das preocupações

de **Marcelo Farias**, em “*Conexões e Interações do Processo de Criação no Ensino de Design do Produto: Modos de Desenvolvimento do Pensamento*”.

Documentos de processo é também o eixo escolhido por **Patricia Kiss Spinel, Edson do Prado Pfützenreuter** para pensarem, em “*De Otto Stupakoff ao IMS: a primeira seleção de um fotógrafo*”, a sistematização dos negativos guardados pelo artista como um elemento forte, ao se pensar um projeto de exibição e salvaguarda de um acervo. Como um artista trabalha espaços fotográficos, no envolvimento de questões autorais, com o uso de arquivos e jogos de memória, é parte das preocupações de **Paula Martinelli**, em “*Eustáquio Neves – Sujeito Fotográfico: Processos de Criação e o Self em Rede*”.

O processo criativo dos artistas, quando visto pelo próprio artista, pode desvelar aspectos de suas tendências e intencionalidades, relances de seu projeto poético particular, o que evidencia outras especificidades, que constituem um determinado “corpo” de trabalhos de arte e também de espaços expositivos. Nas relações entre esses “corpos”, de trabalhos e espaços de arte com público/colaboradores/espectadores, os significados são produzidos como experiências, mediadas pela angústia incansável da criação. **Ana Rito**, uma lisboeta tomada pela densidade do fado, em “*Nos Passos de Galateia: a escultura e as suas imagens*”, nos mostra como devemos estar conscientes de que nos constituímos em momentos “de passagem”, estamos e somos o “entre” de um movimento do qual fazemos parte, entrarmos em contato com qualquer objeto ou imagem-corpo de um Outro.

A leitura dos artigos permite a conclusão de que a área de estudos em crítica de processo,

derivação da crítica genética, tem ganhado cada vez mais em amplitude permitindo que diferentes formas expressivas possam ser ali acolhidas; esse movimento se colocando na especificidade de cada linguagem permite estudos que mergulham cada vez mais na complexidade dos processos criativos.

**Cecília Salles**  
**José Cirillo**  
**Edson Pfüetzenreuter**

O conteúdo dos textos presentes na Seção Temática é de inteira responsabilidade dos autores

## PROCESSOS DE CONCEPÇÃO MUSEOGRÁFICA PARA A CRIATIVIDADE

CONCEPTION PROCESSES OF MUSEOGRAPHIC FOR CREATIVITY

**Francisco Providência**

Universidade de Aveiro

**Laís Guaraldo**

UFRN

**Resumo:** O texto expõe o processo de concepção museográfica em alguns dos projetos museográficos desenhados durante a última década pelo estúdio português “Providência Design”. Tendo como parâmetro o propósito de “museu criativo”, designação cunhada por Inês Ferreira, serão analisados o modo como esses elementos de mediação foram concebidos, desenhados, construídos e instalados no espaço, e promovem uma relação entre o público e o acervo, através da construção de narrativas abertas à interpretação dos públicos, criando camadas de significado sobre os objetos.

Palavras-Chave: museografia, museologia, dispositivos de mediação, design de interação, infografia.

**Abstract:** *The text expose museography designing process of some exhibition projects designed by the Portuguese studio “Providência Design”, during the last decade. Having as a parameter the propose of “creative museum” (designation marked by Inês Ferreira) will be considered the way as these mediation elements where conceived, designed, constructed and installed in the space, in order to promote a relation between the public and the archive through open narrative construction open to audience interpretation creating meaning layers on the objects..*

*Keywords: museography, museology, museographic mediation, Infographic.*



## Introdução

Como pode um conjunto de dados ser articulado no espaço, de forma a oferecer ao interlocutor a oportunidade de elaborar conhecimento? Qual a natureza da ação cognitiva que se espera desse interlocutor? Que parâmetros, recursos ou dispositivos podem ser criados para que essa operação ocorra com simplicidade, não perdendo a sua complexidade? Qual a natureza do conteúdo tratado? Que conceitos podem ser usados como instrumentos de trabalho?

Este conjunto de questionamentos faz parte do desafio do profissional que lida com a museografia. Se os curadores lidam com diretrizes conceituais das exposições, cabe ao museógrafo a materialização dessas intenções de modo a informar o espaço como dispositivo relacional.

O texto aqui apresentado analisa o processo de criação de algumas museografias elaboradas em Portugal pelo estúdio “Providência Design” na última década. Serão analisados dispositivos de mediação museográfica pela forma como promovem a relação entre público e o acervo museal, observando as narrativas que daí decorrem.

O estúdio Providência Design realizou na última década cerca de 10 projetos museográficos, dando origem a museus e centros de interpretação instalados em diversas cidades portuguesas. A experiência de cada caso é, certamente, matéria prima de outros casos e o conjunto de trabalhos realizados permitirá indicar alguns parâmetros que emergem a partir dessa experiência. Mais do que observar detalhes de cada caso ou contextualizar os seus conteúdos, o texto aqui apresentado pretende realizar o exercício de desmontagem dos recursos expressivos provenientes dessa prática criativa. Para mais informação sobre os museus analisados, seguem no final do texto o endereço de website dos museus referidos.

## Museografias contemporâneas

Atualmente o Museu é assim definido pelo ICOM (International Council of Museums)<sup>1</sup>:

“Uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, expõe e comunica o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de estudo, educação e recreação” (ICOM, 20018).

Desse conjunto de missões, cabe à **museografia** o encargo de encontrar modos expositivos adequados para a comunicação do património material e imaterial da humanidade. Pode ser definida, portanto, como o conjunto de conhecimentos relacionados com a apresentação e comunicação de objetos em acervos, que participam da elaboração e interpretação de um determinado conteúdo. Nos países de língua anglo-saxônica utiliza-se a designação *museum practice*.

A raiz etimológica do termo (museu+grafia) indica um registo museal. Já o termo *museologia* (museu+logia) corresponde à ciência museal, abarcando todo o espectro de conhecimentos que informa o propósito, método e objetivo museais. Não há museografia sem uma museologia, ainda que implícita, podendo haver intenções museológicas ainda por realizar museograficamente. Mas apesar do domínio mais teórico da museologia sobre a prática museográfica, convém não esquecer que a forma museográfica é sempre a conformação de ideias. Por outro lado, se é possível equacionar um quadro de referências museológicas de excelência, quando declinado para a museografia não é garantido que se mantenha o seu reconhecimento, já que a qualidade do resultado depende do complexo

---

1 Organização criada em 1946 por profissionais da área de museus. Possui atualmente mais de 37.000 membros.

conjunto de decisões técnicas, morfológicas e retóricas de mediação e, conseqüentemente, de inter-relação com o espaço, o acervo e os públicos. Evidentemente que as diferentes maneiras de materializar o discurso no espaço também participam da sua configuração.

O papel da museografia será, pois, o de materializar o discurso. Cabe ao museógrafo (designer) a função de solucionar tecnicamente o conjunto de diretrizes elaboradas pelo trabalho curatorial, quer seja assumido por ele próprio ou por terceiros. A natureza e qualidade dessa experiência, no entanto, dependerá não só da intenção informativa como da resolução técnica e artística dessa mediação, da qual o resultado ficará refém.

A escolha, contextualização e disposição dos objetos, caracterizam uma intencionalidade significativa, historicamente condicionada. A maneira como são escolhidos conjuntos de objetos, recolhidos e expostos, revela muito da sociedade que os conserva e das intenções sociais, políticas, científicas ou estéticas que a levou a esse propósito.

Já no contexto do século passado, o museu deixou de ser visto como uma vitrine de objetos valorizados pela sua raridade, expostos para observação e deleite em perfeitas condições de conforto, segurança e visualização. O museu passou a ser tratado como um lugar de associação de objetos a discursos, com vista à comunicação interpretativa de certos conteúdos.

O enfoque interpretativo dos museus ao longo do século XX ampliou consideravelmente o programa de recursos de mediação. Os museus não se limitaram mais a ancorar as suas exposições na apresentação de peças originais como documentos únicos, passando a fazer-se valer de diferentes dispositivos comunicativos. Não prescindindo dos objetos “documentos”, não se limitará mais a eles (podendo inclusive expor réplicas ou reproduções). O museu, e

o sistema museal como um todo, passará a ser pensado como processo ideologicamente encenado.

Mais contemporânea e frequentemente, tem-se colocado a dúvida sobre a pertinência e objetivos do museu, num tempo de ubiquidade da informação. O que está no centro do debate é a consciência em relação ao tratamento e relevância dos conteúdos ali tratados. Não mais apoiadas na cronologia e ordens taxonômicas clássicas, os museus contemporâneos propõem novas narrativas e questões, levando o visitante a perguntar mais do que a concluir.

Autores como Derrick de Kerckhove já vinham a chamar a atenção, desde o século passado, para o museu “acelerador”, que disponibiliza livre acesso interativo a dispositivos geradores de respostas em tempo útil. Esse modelo de museu assemelha-se aos laboratórios de física experimental do séc. XVIII, hoje traduzidos nos museus experimentais (como a rede de museus portugueses de Ciência Viva, votados à promoção da cultura científica). No entanto, o grau de abertura para uma amplitude de leituras possíveis perante um fenômeno, dependerá dos diferentes contextos sociais e institucionais onde quer que o projeto museográfico se insira.

Nesse contexto de ampliação do entendimento do papel do museu, cabe à museografia, portanto, a função de elaborar a mediação entre os parâmetros formulados por forças institucionais e o público. Inúmeras são as contribuições da área da museologia que problematizam os constrangimentos dessa relação. Sem desconsiderar o contexto social e político onde os projetos museográficos aqui analisados se inserem, este artigo tem como propósito focar a análise no aspecto da contribuição criativa do design para a elaboração do texto museográfico e modos de mediação, criados para garantia comunicacional.

### **Museu como espaço ativo de aquisição de conhecimento**

Nos trabalhos aqui analisados, a perspectiva comum, que norteia os projetos, é a de que talvez o foco não se deva colocar tanto no acesso à informação (tão relativizada pelo excesso da oferta), mas na possibilidade da sua **interpretação** a partir do sujeito visitante, se não mesmo da sua apropriação e recriação.

Tal posicionamento alinha-se às colocações formuladas pela pesquisadora de museologia Inês Ferreira (2016), na sua recente publicação “Criatividade nos Museus”. A autora apresenta em análise, entrevistas realizadas a dezenas de profissionais da área museológica em Portugal com vista à formulação de um diagnóstico sobre a necessidade de rever paradigmas relacionados com a museologia, em contexto contemporâneo, apontando os parâmetros que proporcionariam o que denomina por “experiência criativa” na visita ao museu.

Ferreira observa que no contexto contemporâneo o papel do museu vem sendo compreendido por muitos pesquisadores da área da museologia como um espaço participativo e colaborativo, formulado com o propósito da construção de conhecimento pelo público, potencializando a sua capacidade crítica e criativa, tornando-o intérprete e performer de práticas de construção de significado através de elementos de mediação museográfica, (Simon, Brummett, Svabo, Hooper-Greenhill apud Ferreira, 2016).

O museu deixa, portanto, de ser tratado como um lugar de transferência de informação, adequando as suas narrativas aos públicos mais novos através de serviços educativos. Considera o público como parceiro interpretativo e agente de transformação. Nesse sentido, a disponibilização do serviço educativo que marca a museologia do século passado, será agora tratada

como **serviço criativo** (no sentido de espaço e tempo para formulação ativa de hipóteses) e **não tanto educativo** (com a carga unidirecional que esse termo carrega).

Inês Ferreira defende o papel da criatividade no séc. XXI como contraponto à educação a que aspiravam os museus no séc. XX, passando assim a assumir um papel de questionamento mais produtivo. A proposta de um cruzamento entre criatividade e educação deve contaminar todas as áreas do museu, que passa a ser tratado não só como espaço de educação como, e sobretudo, espaço de produção.

Essa nova concepção do papel social do museu implica a exploração de novas formas expositivas, que deixem claro o propósito de que a *reliquia* em exposição é apenas um documento (dentre vários), que serve à formulação de questões, no confronto do sujeito para um conjunto articulado de informações.

Como se podem produzir, na prática museográfica, esses elementos de mediação museológica favoráveis a situações cognitivamente complexas e criativas? Como poderão os públicos serem convocados a participar da produção criativa do conhecimento a partir do museu? Que elementos de mediação estabelecem relações profícuas entre o público e o objeto museológico? Esse é um desafio da museografia e curadoria contemporânea. Os casos que se apresentam têm o propósito de contribuir para o prosseguimento desse debate.

O enfoque que será apresentado a seguir não será tanto nos detalhes dos processos projetuais, mas na identificação e análise das estratégias museográficas e comunicativas criadas, que se alinham com o propósito de criação de museus, não se limitando à conservação de objetos ainda que devidamente enquadrados pela informação, mas lugares que propõem novos questionamentos e múltiplas leituras. Para um

conhecimento mais aprofundado dos museus convocados, anexamos respectivos endereços [www](http://www).

Cada um dos projetos referidos implicou um trabalho de elaboração da mediação técnica e cênica, procurando com os materiais, dispositivos e artefatos museográficos produzir uma retórica metafórica imersiva, capaz de motivar o visitante para o contexto de problematização. Compreende-se, por isso, que os resultados dependam da natureza do conhecimento e do repertório do visitante, ante os contextos informativos envolvidos, condição que implicará o tratamento da forma da informação, assegurando uma leitura e estrutura argumentativa abertas, mas também da capacidade para o envolver ativamente nessa descoberta.

#### O olhar sobre o visitante.

O parâmetro norteador de escolha dos projetos aqui apresentados é a demonstração de que o visitante não deve ser tratado como observador passivo, mas construtor de significados, agente interpretativo e produtivo de conhecimento novo e próprio. A criatividade deve ser entendida como um modo de relação e não como um resultado.

Mas como dispor informações de modo a sugerir uma postura mais ativa? O que os exemplos museográficos aqui convocados propõe, não é a exposição de dados ou o entretenimento, mas a proposição de uma atitude investigativa, incentivando a formulação de questões que agrupamos em categorias a partir da análise do conjunto de museografias realizadas.

#### Comunicar pela linguagem multimodal

O texto museográfico é multimodal. Organiza-se a partir de uma articulação de linguagens: verbal, visual, tipográfica, sonora, audiovisual, tátil, ática e arquitetônica, recorrendo a

tecnologia holográfica, mapping, de realidade aumentada ou tantas outras possíveis. O conjunto das informações aparece disposto sob o mesmo espaço, fazendo-se valer da parceria de diferentes códigos “desarticulados” que, desse modo híbrido, articularão um discurso aberto no visitante.

A expressão “texto” é aqui utilizada tomando em consideração o modo abrangente como é tratada pela semiótica. José Luiz Fiorin (1995, pg 165) observa que a palavra *texto* provém do verbo latino *texo*, *is*, *texui*, *textum*, *texere*, que quer dizer “tecer”.

Da mesma forma que um tecido não é um amontoado desorganizado de fios, o texto não é um amontoado de frases, nem uma grande frase. Tem ele uma estrutura, que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade, que o significado de cada uma de suas partes dependa do todo.

Diferente de uma exibição de efeitos especiais para entretenimento passageiro, as construções textuais da museografia têm como desafio a articulação de linguagens escolhidas para que se possibilite uma experiência complexa de construção de significado - atendendo à efetiva intenção comunicativa e educativa do Museu, que não está (não deve estar), desvinculada da experiência estética e lúdica. Conteúdos específicos são elaborados e tratados em cada exposição e a tessitura do discurso adquirirá consistência no visitante, pela convergência *incoerente* de diversos meios sobre o que se pretende problematizar.

O primeiro núcleo do Museu Municipal de Penafiel, pretende comunicar o lugar histórico socialmente mitificado. Recorremos, antes de mais, à palavra que nomeia o Homem<sup>2</sup>, fazendo

---

2 Os primeiros documentos portugueses manuscritos,



Figura 1: Lucerna medieval de origem árabe e reconstituição da sua função com recurso a pseudo-holograma.

-a sussurrar em nomes pela sonoplastia da sala, forrada com os mesmos nomes e documentos. Dispositivo de écrans geminados, apresentam documentos ancestrais. E uma inusitada lamparina islâmica prova a presença muçulmana no território desde a baixa idade média.

A lamparina foi exibida em vitrina com simula-

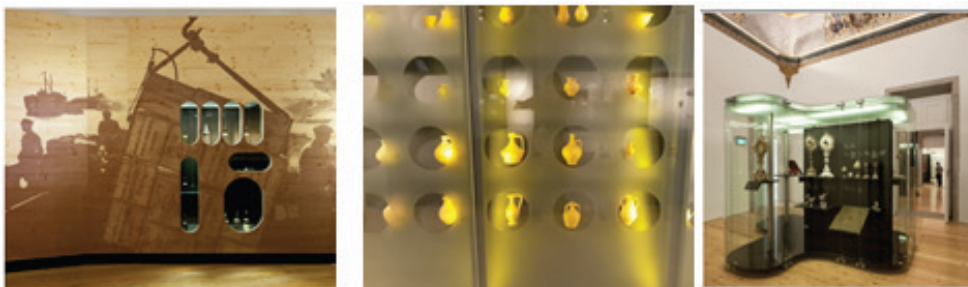
---

arquivados na Torre do Tombo (arquivo nacional), dizem respeito ao testamento de pessoas da região de Penafiel. A sucessão de nomes das mulheres e homens enunciados nestes documentos, traduzem uma sonoridade antiquíssima ainda romana e visigótica.

ção dinâmica de chama por pseudo-holograma, produzindo irresistível curiosidade. A chama em movimento, além de atrair a atenção para o objeto que está dentro da vitrina, fornece a ele uma informação sobre a sua serventia e essa camada de sentido que lhe dá vida.

Um texto é sempre um objeto histórico e, portanto, expressão de posicionamentos éticos, estéticos e políticos. Elaborar um discurso implicará sempre em um posicionamento informado e con-formado; e no entendimento do espaço expositivo como elemento central

Figuras 2, 3 e 4: Vitrines dos museus do Douro, de Penafiel e de Braga. As vitrines expositivas são parte do discurso. O material translúcido ou opaco permite a opção de revelar ou não, diagramar a informação.



na elaboração do discurso museográfico como uma caixa que organiza o espaço.

Os objetos documentais que constituem os patrimônios dos museus são tratados como elementos que constroem narrativas veiculadoras de significado. Objetos formam coleções e o modo como são dispostas no espaço condicionam o discurso.

No Museu do Douro (dedicado ao trabalho humano investido na região vinícola ao longo do rio Douro), a madeira foi usada como material metáfora, convocando as embalagens comerciais gravadas a fogo que atribuíram à exposição unidade semântica, biológica e visual de um território ruralmente explorado para consumo urbano. A impressão digital, gravura e recorte de placas lameladas de madeira de bétula, montadas como máscaras sobre as vitrinas modernistas (propriedade do museu), retira-lhes o protagonismo cênico e retórico de um *museu etnográfico*. Mas se a parede de madeira esconde as vitrinas, através de “janelas” poderemos ver os objetos aí preservados. O mesmo princípio de obturação do objeto exibido, foi aplicado na sala de arqueologia (3º núcleo) do Museu de Penafiel. Alguns dos vasos ou fragmentos arqueológicos, foram dispostas em parede e protegidos por vidro transparente forrada a vinil fosco, abrindo-se nele janelas circulares sobre os objetos, enquadrando-os num único dispositivo. Ao obturar os objetos o vidro promove a curiosidade, estimulando o visitante.

No Museu da Misericórdia de Braga, instalado no edifício rococó do palácio do Raio, a museografia teve em atenção as paredes interiores do edifício, forradas com pintura e painéis de azulejos, implicando uma ocupação em ilha no centro das salas. A natureza documental e o valor do acervo (composto por alfaiais litúrgicas, instrumentos médicos, livros, pinturas, esculturas e relicários), recomendavam o recurso a vitrinas que, aproximando-se do espírito barroco do edifício, se construíram com paredes curvas, dotando-as de uma expressão barroca.

### Espreitar

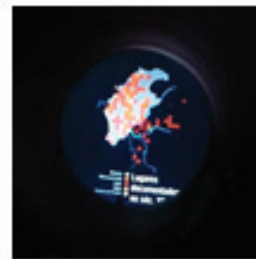
No programa museal do Museu Municipal de Penafiel, o segundo núcleo implicava o tratamento geográfico da região, documentado pelos marcos territoriais instalados ao longo da sua história, e por um conjunto de mapas e informações sobre o território<sup>3</sup> e seus limites. Como comunicar esse conjunto de informações de modo interessante? Que interpretação atribuir a cada um desses dados?

Parecia necessária a criação de dispositivo de mediação que pudesse concentrar os seus conteúdos num artefato de valor escultórico. As diferentes fontes de informação deram origem

3 Dados estatísticos relacionados com a distribuição demográfica da região, natureza e concentração dos achados arqueológicos no território, principais exemplos do período românico, estrutura fluvial e rodoviária do território, ou a simples visualização do território em helicóptero.



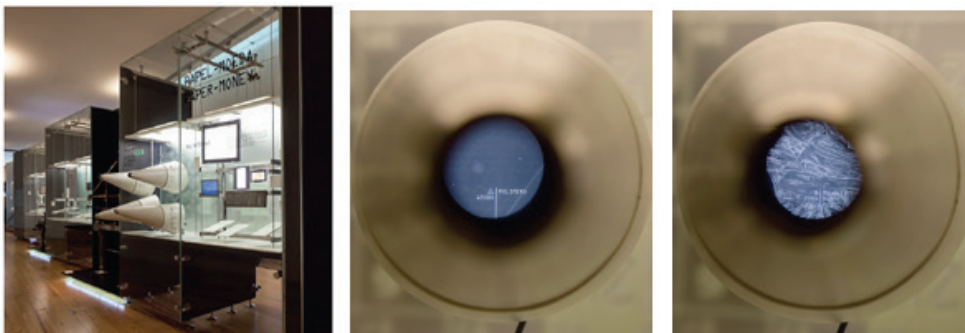
Figuras 5, 6, 7, 8 e 9: Dispositivo "Olhômetro" em plano geral e detalhes, do Museu Municipal de Penafiel.



à criação de máquina com o formato de uma bolha tentacular, em cujos cones se poderia visualizar, a duas cotas, a infografia dinâmica e vídeos com os conteúdos temáticos. O dispositivo criado, nomeado "olhômetro", propõe "sítios para espreitar". Comunica a informação de modo lúdico, motivando uma postura corporal

de exploração e curiosidade. A mediação aqui apresentada foi de mascaramento e ocultação, com o propósito de motivar a descoberta e o interesse pelo território. O mesmo princípio museográfico de "espreitar", foi aplicado a alguns dos dispositivos no Museu do Dinheiro do Banco de Portugal em Lisboa.

Figuras 10, 11e 12 : Dispositivo para espreitar a constituição celular de notas, simulando um microscópio. Museu do Dinheiro, Banco de Portugal em Lisboa.



Os cones instalados na vitrina do núcleo dedicado ao fabrico e destruição do dinheiro, permitem ver “ao microscópio” as fibras naturais e artificiais, de que são compostas as notas. Trata-se basicamente de monóculos instalados sobre écrans videográficos, montados pelo lado interior da vitrina. No entanto, surgindo a necessidade de visualizar as fibras em diferentes escalas de ampliação, foi necessário desenvolver um colarinho revolver, no topo superior do cone que comunicasse visualmente com o écran de vídeo, dando-lhe instruções para a mudança de imagem. O sistema concebido poderá ser montado (e desmontado) em qualquer vitrina, sem intervir sobre o vidro.

### Trocar

A visita ao Museu do Dinheiro é precedida pela oferta de bilhete que permitirá a cada visitante interagir ludicamente com o museu, na sua própria língua. Diversos equipamentos oferecem experiências ao visitante mediadas pelo bilhete que poderão ser recuperadas em casa, através da internet.

Uma escultura em fibra de vidro representa a figura mítica do Hermes (solar), o deus grego protetor dos comerciantes, conhecido por produzir valor do nada. Hermes propõem-nos trocar o dinheiro que trazemos codificado no nosso bilhete, por outra forma de dinheiro, aparentemente inusitada. Sal por gado, sementes por ouro, conchas por peixinhos metálicos, te-

Figuras 13 e 14 : Museu do Dinheiro, em Lisboa. Escultura Hermes e as trocas de valores.





cidos por moedas... fazendo-nos compreender que tudo pode ser dinheiro, porque o dinheiro é, apenas, uma convenção fiduciária.

Na periferia da escultura (Hermes com a aparência de um astronauta), dentro da qual vemos uma cara que se exprime, fala e interage conosco, um conjunto de prismas permitirão visualizar exemplares reais de formas primitivas e atuais de dinheiro. A visualização dos objetos é interceptada por um pseudo-holograma que sobreporá legendas de luz sobre os objetos.

Nesse mesmo museu, painéis de introdução a cada núcleo questionam o visitante, introduzindo palavras chaves para a decodificação dos objetos, atribuindo-lhes novas camadas de esclarecimento que reduzirão a sua opacidade junto do visitante. Pretendia-se uma abordagem da informação concebendo o museu como um lugar de tomada de consciência, gerador de dúvidas e não como propagador de certezas e disciplinador social.

### Reconstituir

No terceiro núcleo do Museu Municipal de Penafiel, da arqueologia, o espaço é conformado

por paredes de vidro que servem de mediação e proteção às peças exibidas, alojadas pelo lado anterior. Sobre o vidro foram montados diversos fragmentos arqueológicos, mas cuja reconstituição e reconhecimento será difícil (se não mesmo improvável) sem a ajuda de reconstituição visual. Em muitas propostas museográficas a reconstituição histórica de objetos e de ambientes adquire uma expressão realista (ou mesmo naturalista) que, em sacrifício da verdade, se impõe totalitária ao visitante sem o convocar para o processo interpretativo. O recurso a um desenho de baixíssima resolução, que sugere em vez de descrever (construído apenas por segmentos de reta), tal como os *meios frios* que refere Marshall McLuhan (1911-1980), implica a imaginação de quem vê e, consequentemente, uma maior participação de decodificação na reconstrução da imagem. A reconstrução de um cavalo e cavaleiro em tamanho real, desenhados sobre o vidro a partir do fragmento exibido, permitiu solucionar o problema com poucos recursos técnicos. Esta técnica em que o desenho aplicado ao vidro integra a narrativa da estrutura museográfica, foi aplicada em outras



Figura 15: No Museu de Penafiel o desenho sugere uma hipótese de reconstituição dos fragmentos numa totalidade.

Figuras 18 e 19: Sala da arqueologia. Museu de Penafiel.



circunstâncias no quarto núcleo (da etnologia), para identificar tecnologias de transformação da madeira e do ferro, contribuindo para uma experiência de totalidade.

Dependendo dos materiais e das circunstâncias, o processo de reconstituição também poderá passar pela articulação conjunta das partes, sempre que estamos em presença da totalidade dos elementos constituintes, como se verifica na simulação construtiva da arquitetura romana representada em Penafiel (coluna, trave e cobertura em cerâmica)

Na sala destinada à arqueologia científica do Museu de Penafiel a reconstituição arqueológica é apresentada através de uma proposta de trajeto por cima da representação dos estratos das escavações. O visitante tem acesso por degraus que servem de anfiteatro informal e de suporte gráfico à representação demonstrativa da estratificação arqueológica por seu conjunto.

De qualquer modo, a museologia (histórica) convive com este paradoxo radical e genealógico entre a verdade da apresentação documental e a mentira da sua inevitável resignificação. Não é por estarmos em presença de um modelo antropomórfico naturalista esculpido em cera que compreenderemos melhor a função das gravuras rupestres, ou mesmo de um machado em pedra lascada, porque aquele machado em pedra, será ainda uma pedra para o visitante de hoje e não a alta tecnologia que representou na sua época. Tal como no paradoxo do barco de

Teseu<sup>4</sup>, há uma impossibilidade congénita na conservação e contextualização a que aspira a museologia, que a simplicidade da contextualização (a baixa resolução) complementarmente ao documento, poderá contribuir a superar.

### Conhecer com os sentidos

O tato é geralmente considerado um sentido vedado à experiência museal. Nos museus somos frequentemente admoestados com sentenças do tipo “não tocar” ou mesmo “não se aproximar”, sob o risco de ativar alarmes ou a aproximação intimidante do guarda, impossibilitando que o visitante possa *ver com as mãos*, em complemento aos sistemas retiniano e auditivo. Reconhecendo-se a relevância da informação tátil para a experiência sensível, o museu de Penafiel apresenta no seu quinto núcleo da ecologia rural (água e terra), dois suportes mu-

4 A lenda grega relatada por Plutarco descreve que, no regresso a Atenas após cumprir a missão épica de matar o minotauro, o barco de Teseu foi preservado para memória futura dos atenienses e, por isso, sempre que uma parte do barco apodreceu foi substituída por outra em seu lugar. Esta reconstrução impõe, no entanto, uma questão sobre a identidade: depois de substituídas todas as peças por outras da sua reprodução, ainda estaremos perante o barco de Teseu? A impossibilidade da resistência ao tempo (que levou os atenienses a reproduzirem e substituírem as partes apodrecidas do barco), origina um paradoxo: devemos garantir a forma ainda que se perca o original, ou preservar o documento ainda que se perca a compreensão morfológica? Ou dito de outro modo, que é a identidade? O que se muda ou o que se conserva?

seográficos táteis: uma caixa de cereais (tradicional na agricultura regional), onde se pode comparar a variação de escala entre o milho autóctone e o importado da América, apalpando através de “luva” imersa em contentor de cereais, e a experiência de toque em tecidos sintéticos (poliéster), naturais industriais (algodão e linho) e naturais artesanais (linho). A evidência da diferença sensorial dispensa mais comentários.

No museu do Douro a compreensão pelo visitante das notas de referência olfativa do Vinho do Porto, justificaram a criação de equipamento pneumático multiplicado por conjunto de vasos (retortas) munidos de bomba de ar, no interior dos quais se instalaram as essências de referência. A dimensão organoléptica do vinho constituía uma forma de conhecimento específico da cultura daquele território.

Também no primeiro núcleo do Museu do Dinheiro, sob uma imagem panorâmica do garimpo brasileiro ampliada a toda a largura da sala e suspensa do teto, abre-se um cofre onde poderemos ter acesso direto a uma típica barra de ouro puro (com 400 onças). Na parede do topo da sala, transcreve-se um diálogo entre um filho e um pai, questionando-o sobre o que é o dinheiro. O desejo infantil de experimentar tocar,

elevar e manipular a barra de ouro, desmistifica, à entrada da exposição, a associação do Banco Central às suas reservas em ouro, disponibilizando o visitante para outros conteúdos.

### **Mas que espaço é esse?**

Desde meados do século XX que experiências artísticas envolvendo instalações em arquitetura (site specific) problematizam o espaço como elemento fundamental da elaboração do texto estético. Também a museografia contemporânea compreende o espaço como elemento primordial na organização de um discurso que deve acolher o visitante numa experiência heterotópica de reflexão crítica.

O Museu de Arte Nova de Aveiro constitui-se, em si mesmo, objeto museal. Propõe um entendimento do patrimônio de arte nova da cidade através de uma identificação dos edifícios da cidade e organização da informação sobre eles. O museu foi instalado em uma edificação restaurada, respeitando a distribuição doméstica original de um espaço de habitação.

Como não havia mobiliário ou outros objetos da época que pudessem ilustrar o tema da Arte nova, entendemos fazer do espaço um centro de interpretação do movimento e distribuição



Figuras 20 e 21: A informação tátil no contato com a barra de ouro no Museu do Dinheiro do Banco de Portugal em Lisboa e com as peças de linho no Museu de Penafiel.

Figuras 18 e 19: Museu de Arte Nova de Aveiro e a marcação dos edifícios de Arte Nova nas ruas da cidade.



da visita a outros edifícios de arte nova distribuídos pela cidade. Uma cartografia da presença de edifícios arte nova em Aveiro é apresentada no museu com todos os edifícios classificados e integrados num circuito de visita. A indicação da marca do museu, associado ao número e designação de cada edifício, foi recortada em aço, aplicado a lajeta de betão e instalado no passeio público em frente a cada edifício.

Este exemplo mostra a possibilidade de compreender o museu como centro de interpretação da cidade, abrindo-se à sua própria musealização. O museu instala-se na cidade e a cidade é o tema do museu, constitui-se como parte dela. O mesmo princípio caracteriza o Museu do Douro, na Régua, desenhado para interpretar a região, funcionando como meio de distribuição para a sua visita.

### Conclusão

No te hagas ilusiones sobre el poder del arte.

El mundo se repite sin variaciones, la estupidez triunfa. Pero cada vez que te adentras en las galerías de un museo, en la sala de un cine o en las páginas de un libro, hazlo siempre con esa desmesurada expectativa de que, al salir, el mundo se revelará a ti como nunca lo has visto, como ni siquiera consigues imaginarlo, como apenas te atreves a pensar. (PELLEJERO. 2018, p. 22)

Jiménez-Blanco (2014, p. 146) formula que o papel do museu como legitimador da cultura, “luxuoso cofre onde se articulavam conceitos como sagrado, história, tradição, nação, beleza, ou uma caixa imaculada onde se canonizavam as obras primas da modernidade” converteu-se, depois de maio de 1968 (Paris), um lugar de intercâmbio. “Em vez de aspirar a elevar-se por cima da vida, devia formar parte dela”. O que se procura, nessa concepção de museu, é uma concepção múltipla, não hierarquizada de significados.

Os casos aqui apresentados tiveram como diretriz comum a educação para a dúvida. O conjunto de artefatos mediadores criados, tiveram como parâmetro esse posicionamento, quer confrontando diferentes documentos, quer enunciando questões, quer multiplicando as fontes informativas, quer relacionando-as com a proposição de abertura a novas relações e formulação de hipóteses. A mediação técnica foi entendida, portanto, como instrumento crítico e lúdico, não no sentido da imersão alienante (do que faz perder a noção de si), mas no sentido de garantir a tomada de consciência ativa, ante a informação apresentada.

Nos gabinetes de curiosidade do século XVI, pedras raras, conchas estranhas, restos de ossadas de bichos desconhecidos, artefactos construídos por indígenas, eram expostas em armários, ficando à espera de uma explicação relacional que a ciência tardava a produzir. Como sinais de um novo mundo, os gabinetes de curiosidades alimentavam o imaginário de europeus abertos à aventura da descoberta, servindo de pretexto narrativo à produção de conhecimento novo e de novas ideias. Ao se transformarem em museus de História Natural, os ossos ganharam legenda e as espécies embalsamadas, um lugar preciso na representação do grande sistema dos seres vivos terráqueos, que ainda hoje nos permitem relacionar a forma com o funcionalismo natural (darwinismo).

Os museus fazem perguntas ao visitante, interpelam-no, criam-lhe novas dúvidas e questões. Mas, como refere Flusser na crítica ao cartesianismo veiculada pela sua obra *A Dúvida*, duvidarão também os museus de si mesmos? Como refere Flusser, partimos para a dúvida porque temos fé numa certa certeza.

“Com efeito, a fé é o estado primordial do espírito. O espírito “ingénuo” e “inocente” crê. Ele tem “boa fé”. Mas a dúvida acaba com a inge-

nuidade e inocência do espírito. Ao desvanecer a certeza autêntica (ingénuo) com a dúvida que acreditamos trazer uma certeza mais certa, trocamos uma certeza autêntica por outra inautêntica. Por isso questiona-se Flusser: “por que duvido?” Esta pergunta é mais fundamental que a outra: “de que duvido?” Trata-se, com efeito, do último passo do método cartesiano, a saber: trata-se de duvidar da dúvida em si. A pergunta “por que duvido?” implica outra: “duvido mesmo?”

Este será, pois, o mais alto designio museológico: contribuir para que o visitante duvide melhor, fazendo-o duvidar da sua própria dúvida e, conseqüentemente, abrindo o pensamento a novos modelos e possibilidades.

## Referências

FERREIRA, Inês. **Criatividade nos Museus: Espaços “Entre” e Elementos de Mediação.** Porto, ed. Caleidoscópio, 2016.

FIORIM, José Luiz. **A noção de texto na semiótica.** Revista Organon, Instituto de Letras – UFRGS, vol 9, no. 23, 1995.

FLUSSER, Vilém. **A Dúvida.** Coimbra. Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

JIMENÉZ-BLANCO, María Dolores. **Una historia del museo en nueve conceptos.** Madrid, Ed. Cátedra, 2014.

KERCKHOVE, Derrick de. **Inteligência conectiva: a emergência da cibersociedade.** Lisboa, ed. Fundação para a Divulgação das Tecnologias de Informação, 1998.

O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco.** A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PELLEJERO, Eduardo. **Lo que vi.** Diário de un espectador comun. Ed. Carcará. Pesquisas e movimientos. São Paulo, 2018.

## Sites dos museus analisados

Museu de Arte Nova: <http://mca.cm-aveiro.pt/rede-de-museus/museu-arte-nova/>

Museu do Dinheiro: <https://www.museudodinheiro.pt/destaques>

Museu de Penafiel: <http://www.museudepenafiel.com/>

<http://icom-portugal.org/recursos/definicoes/>

### **Francisco Providência**

É Doutor em Design (UA) e Professor Associado na Universidade de Aveiro. Mantém atividade como designer centrada na museografia. Foi distinguido com os Prémios Nacionais de Design (CPD) e com o Red Dot. Cofundador e investigador no Instituto de Investigação em Design, media e cultura (ID+).

### **Laís Guaraldo**

É Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP) e docente da área de Linguagem Visual do Departamento de Arte e Design da UFRN. Investigadora no Instituto de Design, media e cultura (ID+). Atualmente em pós-doutoramento na Universidade de Aveiro sob supervisão de Francisco Providência

# METODOLOGÍAS AL USO DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÁNEA: RUTA ARTÍSTICA “EN LOS BORDES” DE LA ZUBIA (GRANADA)

*METHODOLOGIES USED IN CONTEMPORARY ART WORKS: ARTISTIC ROUTE “ON THE EDGES” IN LA ZUBIA (GRANADA)*

**Laura Apolonio**

Universidad de Granada

**Sara Cuéllar Romero**

Universidad de Granada

**Gertrudis Román Jiménez**

Universidad de Granada

**Fernanda García Gil**

Universidad de Granada

**Resumo:** El presente artículo explora las metodologías empleadas en la realización de las obras creadas en el circuito de arte de La Zubia (Granada, España), en ocasión del encuentro artístico “En los bordes” (mayo 2018), en el que coincidieron creadores e investigadores en Arte provenientes de varios puntos del globo (España, Italia, Alemania, Francia, Brasil, Colombia, México). El simposium, nominado a caso hecho “En los bordes”, investigaba precisamente la capacidad del Arte de superar fronteras y dicotomías estancas como urbano/rural, local/global, artista/no-artista, etc., activando una energía dialéctica que aúna diferencias y promueve el pensamiento creativo en la formación de conciencias renovadoras. El análisis de las 18 obras de los artistas participantes nos lleva a concluir que el proceso creativo, que se gesta en el juego entre imaginario y raciocinio y se nutre de la interrelación entre individuo y público, constituye en sí una macro-metodología que engloba todas las demás metodologías de investigación y genera nuevos mundos conceptuales.

Palavras-Chave: Arte Público, Arte Relacional, Metodología, Investigación.

**Abstract:** *This article explores the methodologies used in the works of art created for the art circuit of La Zubia (Granada, Spain), during the artistic encounter “En los bordes” (“On the edges”) (May 2018). A number of creators and Art researchers got together from various parts of the globe (Spain, Italy, Germany, France, Brazil, Colombia, Mexico). The symposium investigated namely the ability of art to overcome borders and tight dichotomies such as urban / rural, local / global, artist / non-artist, etc., activating a dialectical energy that combines differences and promotes creative thinking in the formation of renewing consciousnesses. The analysis of the 18 works by the participating artists leads us to conclude that the creative process, which takes place in the game between imagination and reasoning and is nourished by the interrelation between the individual and the public, constitutes in itself a macro-methodology that encompasses all the other research methodologies and generates new conceptual worlds..*

*Keywords: Public Art, Relational Art, Methodology, Research.*

Figura 1. “La Nube” obra de Maria Vill y David Mannstein con la participación de los alumnos del curso Public Art in Germany.



Hablar de metodología en Bellas Artes puede ser excesivamente amplio si no aclaramos a qué nos estamos refiriendo, si a metodologías académicas de investigación o, por lo contrario, a metodologías de producción de obra. Dado el grado de hibridación entre ambos procesos, podemos encontrarnos en el arco equidistante de los dos modelos definidos, casuísticas muy variadas y muy ricas. Por ello, en este ensayo no pretendemos hacer un mapeado de las metodologías más características sino trabajar con algunas de ellas como estudios de casos que nos han interesado y/o del que estamos formando parte. Los distintos modos de producción y la ampliación del espacio artístico, saliendo del cubo blanco a los espacios de la ciudad, de la tierra-mundo, hasta reflexionar sobre piezas inmatriciales, dan lugar a una ampliación exponencial de metodologías de trabajo, al reflexionar sobre la diversidad de contextos situacionales, cartografías geofísicas, de entornos, humanas... todo ello generador de imágenes en

las que la acción, con todos sus tiempos físicos y alegóricos, va dando cuenta de narraciones que conforman la panorámica artística actual.

Entresacamos las metodologías más actuales o, aunque en rigor no lo sean, sí lo son los aspectos conscientes de su uso, algo que a su vez incide en dar otra vuelta de tuerca a repensar el mundo hoy. Desde esta apertura subyace que veamos el proceso creativo en sí como un macroproceso metodológico que puede aglutinar varias de estas metodologías, dándoles una nueva utilización muy plástica, lejos de las propuestas estancas de no hace demasiadas décadas. Vamos a mirar obras en las que su metodología como proceso de constitución incide tanto en sus aspectos de apariencia como en los procesos mismos de su específica caracterización, unificando la articulación del lenguaje. Como dice Bourriaud: "... la geografía de los artistas contemporáneos explora a partir de los modos de habitar, las múltiples redes en las que evolucionamos, los circuitos por los que





Figura 2: “La cuadratura del círculo”, obra de Carlos de Gredos.

nos desplazamos y, sobre todo, las formaciones económicas, sociales y políticas que delimitan los territorios humanos.” (Bourriaud, 2003). Los procesos cartográficos de la ruta pueden presentar zonas de tensión fuerte con obras más permanentes y otros diálogos que están imbricados en la tierra, simulan surgir de la misma, se acomodan a ella y se velan y desvelan con el crecimiento de la hierba. Son piezas semipermanentes y efímeras en las que sus metodologías son aliadas de los fenómenos atmosféricos pasajeros. En su concepción ya están en proceso, y para poder retenerles necesitamos que la experiencia quede registrada en imágenes. En algunas el archivo pasa a darles continuidad.

En este recorrido artístico en la zona periurbana del pueblo de La Zubia hemos aunado distintas metodologías procesuales de creación artística que se engloban en el marco artístico contemporáneo y se mezclan con las preocupaciones ecológicas y medioambientales. Sobre todo quieren hacer hincapié en la importancia

de lo procesual en el arte que es ante todo una experiencia en la que confluyen individuo, sociedad y ambiente, es decir, son obras vivas dentro del mundo. Se trata del “arte ampliado” del que hablaba Beuys, un arte capaz de cambiar la sociedad, un arte que sale de los museos para mezclarse con la vida.

El inicio del fomento artístico en el pueblo de La Zubia se materializa con el curso de arte público “Public art in Germany”, protagonizado por los artistas y profesores universitarios de la Bauhaus-Universität de Weimar, María Vill y David Mannstein. Durante el curso, que tuvo lugar del 19 al 23 de marzo 2018, los alumnos y los habitantes de La Zubia estuvieron en estrecho contacto y se realizaron obras efímeras y *performances* dentro del pueblo, creando un ambiente de fermento artístico y creativo.

A continuación exponemos los ejemplos de cada una de las obras realizadas en el recorrido artístico en el pueblo de La Zubia.

1) “La nube”, obra colectiva realizada durante

Figura 3. "Calle la Tierra", obra de Gertrudis Román Jiménez.



el curso de arte público coordinado por María Vill y David Mannstein. (Figura 1)

(Materiales: globos)

La obra es una performance realizada por los alumnos del curso "Public art in Germany". Se han inflado una gran cantidad de globos blancos hasta crear una gigantesca nube que cubriría

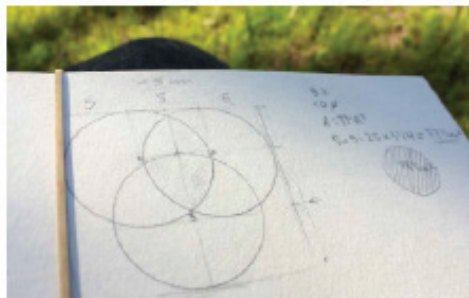
a todos los alumnos y artistas activos en la *performance*. Bajo esta "nube creativa" se han paseado por todas las calles del pueblo dejando a los habitantes atónitos y divertidos. Se trata de una metodología performativa que involucra a los públicos mostrando claramente que el arte es la experiencia de la creatividad, y que el lugar donde nace y donde mejor muestra sus capacidades de transformación de la sociedad es la calle.

2) "La cuadratura del círculo", obra de Juan de Gredos (Figura 2)

(Materiales: Dos espejos, uno cuadrado de 70 cm de lado y otro circular de 70 cm de diámetro).

Esta obra utiliza dos espejos, uno cuadrado y otro circular, que, colocados delante de una pared natural rocosa, proyectan el reflejo del sol. Al principio los reflejos confluyen para posteriormente ir alejándose según los desplazamientos planetarios. Es una reflexión sobre nuestra condición planetaria, sobre el movimiento continuo y también sobre la simbología del cuadrado (masculino) y del círculo (femenino). En su metodología predomina la observación, compilación

Figura 4: "Círculos fértiles", obra de Pilar Soto e Ilaria Degradi.



científica en confluencias geométricas, procesos ambientales y geográficos.

3) “Calle La tierra”, obra de Gertrudis Román (Figura 3)

(Materiales: Tierra, madera de pino, piedras y retales de azulejos. Rectángulo de 13 x 11 metros).

La obra es una llamada de atención al cuidado y conservación de la tierra. Llevando la metáfora de una calle urbana, la intervención tiene forma de una placa de calle que señala con letras de 100x 65 cm, “Calle La Tierra”. Estas letras están realizadas con los propios escombros y retales encontrados en el propio lugar de los bordes de la ciudad y el parque natural de las canteras.

Implica una metodología de concertar encuentros entre el lenguaje de la tierra herida con sus restos de escombros convertidos en una metáfora de celebración de su restauración para lo social.

4) “Círculos fértiles”, obra de Pilar Soto e Ilaria Degradi (Figura 4)

(Materiales: Tres círculos entrelazados sobre la tierra. Ceniza, serrín y estiércol de oveja. 10 metros de diámetro cada círculo).

Es una obra experimental y en proceso con la que se pretende beneficiar al ecosistema donde se encuentra, restaurándolo y protegiéndolo. Sobre el territorio quedan dibujados tres círculos entrelazados compuestos por tres materiales orgánicos de desecho: ceniza, serrín y estiércol, una mezcla tricolor que sirve como receta ecológica para compostar la tierra. Estos tres materiales en su interconexión generarán tierra fértil, conocida como compost o mantillo, propiciando así la mejora de las condiciones del suelo y restaurando su equilibrio. La simbología que la obra presenta a través de la creación de los tres círculos entrelazados tiene que ver con la fuerza de la unión de los tres niveles de con-



Figura 5: “E2-C2+O2”, obra de Rosa Mármol Pérez (Figura 5)



Figura 6: “Ear here, Oír la tierra”, obra de Laura Apolonio

ciencia: mental, espiritual y física. Por otro lado acogiendo la simbología celta, el dibujo de la triqueta que se forma en el centro de la intersección representa la parte femenina del universo, así como las tres fuerzas de la naturaleza, tierra, agua y aire, pero también la vida, la muerte y el renacimiento. La acción de creación se presenta como un ritual de sanación.

5) “E2-C2+O2”, obra de Rosa Mármol Pérez (Figura 5)

(Material: Regeneración forestal con 50 árboles y 50 arbustos de especies autóctonas de la zona)

Mediante la investigación y colaboración interdisciplinaria, se pretende producir un eco-sistema creativo a través de la regeneración forestal de zonas degradadas difundiendo un mensaje vital con una ecuación metafórica escrita con árboles: E-C2+O2. La contemplación, disfrute y recorrido de la plantación debe ofrecer al espectador una reflexión crítica al actual sistema energético y provocar un ECO hacia el futu-

Figura 7: "Tierra a la vista", obra de Joao Wesley.



ro, como la voz de un sueño que nos recuerda nuestra capacidad de resiliencia como especie y la utópica posibilidad de construir juntos un nuevo hogar, del griego "OIKOS". Es un proyecto artístico Eco-eficiente de carácter socio-ambiental en el que la acción artística actúa como nexo entre la sociedad y el medio ambiente para

generar un eco-sistema creativo sostenible que funcione como catalizador de nuestro sistema económico, político y social y que parta de la siguiente ecuación:  $E-C2+O2$ . De esta ecuación depende un futuro eco-sistémico. Debemos reconciliarnos con nuestro medio, reducir nuestras emisiones de  $CO_2$  y aumentar el  $O_2$  a la at-

Figura 8: "169 colores", obra de Andreia Falqueto.



mósfera gracias a la regeneración arbórea de nuestra naturaleza.

6) "Ear here, oír la tierra", obra de Laura Apolonio (figura 6)

(Materiales: Piedras, hierba, barro, paja.)

La obra es una alusión a la oreja como símbolo de la escucha. El título en inglés "Ear here" utiliza un efecto de reiteración de sonidos y significa "oír aquí" (escuchar el momento presente). La obra parte de un nicho encontrado en el suelo para recrear la silueta de una oreja gigante con una fila de piedras. La forma de la oreja recuerda también una espiral y un cordón umbilical. Es una invitación a sentarse, acurrucarse o tumbarse para escuchar la naturaleza, nuestro silencio interior, nuestro vínculo a la tierra y establecer un diálogo creativo con nuestras percepciones/emociones. La oreja es el primer órgano sensorial que se forma, desde las primeras semanas de gestación. Al escuchar conectamos con el mundo exterior desde lo más profundo de nuestro ser interior. La metodología es de tipo *site-specific*, intrínseca del *land art*, en la que las mismas piedras del lugar vienen a configurar la pieza, invitando al espectador a vivir la obra como una experiencia, en ese mismo lugar concreto.

7) "Tierra a la vista", obra de Joao Wesley de Souza (Figura 7)

(Materiales: Piedras y tierra.)

La obra es una metáfora del descubrimiento de las tierras americanas por los navegantes portugueses y españoles. Más allá de la naturaleza iberoamericana del presente autor, que de algún modo refleja este tránsito y contacto entre estos dos mundos, el título "Tierra a la vista", puede ser también entendido como la acción de mirar con atención lo que siempre ha estado ahí permite descubrir una nueva realidad. La tierra siempre ha estado ahí, sólo la hemos descubierto, quitando las piedras que la ocultaban. La mi-



Figura 9: "Encuentro", obra de Lucía Marchesin.



Figura 10: "Punto de vista", obra de Sandro Novaez.



Figura 11: "De camino", obra de Reyes González Vida.



Figura 12: "Amor a la naturaleza", obra de los alumnos del C.P. Tierno Galván.

Figura 13: “Elogio al árbol nº1”, obra de Fernanda García Gil



rada sobre lo que denominamos “tierra” no nos era permitida antes de esta intervención gestual y estética. La metodología utilizada en esta obra es fenomenológica, de consciencia y descubrimiento de la relevancia geográfica en lo cultural.

8) “169 colores”, obra de Andreia Falqueto Lemos (Figura 8)

(Materiales: Materiales de deshecho encontrados e intervenidos.)

El proyecto pretende realizar una transformación de materiales de basura en materiales estéticos, de forma tanto técnica cuanto subjetiva. Empezando por una recolección de materiales de restos de construcción encontrados en el parque, se les otorga un cambio de significado transformándolos en materiales artísticos para crear un mosaico natural. De esta forma se transforman los materiales de basura que vienen así a tener una nueva vida artística y estética. La obra nace de una metodología donde se observan aspectos de transubstanciación artística y ecológica.

9) “Encuentro”, obra de Lucia Marchesin (Figura 9)

(Materiales: piedras)

Es una forma simple, hecha de piedras, utilizando la técnica del “muro seco”, que lentamente avanza hacia la naturaleza, como una metáfora de la construcción humana que invade la tierra. El encuentro entre la naturaleza y la ciudad necesita encontrar un punto de equilibrio, necesario para la conservación del ambiente. El ser humano es el enlace entre estas dos realidades, el único capaz de encontrar una mediación equilibrada. La obra es de carácter efímero, es decir, que se deja que la naturaleza lentamente la reabsorbe. En el significado de la pieza se observan aspectos antropológicos de la significación de lo constructivo en el medio natural.

10) “Punto de vista”, obra de Sandro Novaez (Figura 10)

(Materiales: Hilo y tejido blanco de algodón).

La obra consiste en hilo y tela blanca enrollados en los troncos de los árboles a una determinada altura, para que surja una línea inmaterial que se percibirá sólo cuando el observador se ubique en un punto específico (marcado en el suelo). Es una reflexión sobre nuestro sistema perceptivo, a través de un juego entre lo que vemos y lo que nuestro cerebro nos hace pensar que estamos viendo.

La metodología utilizada por el artista es la de una invitación a celebrar una nueva naturaleza, ofreciendo la percepción de líneas y lenguajes que surgen imbricados en el bosque.

11) “De camino”, obra de Reyes González Vida. (Figura 11).

(Material: Tres postes de señalización. Madera de pino tratada para exterior. 170cm x 55 cm cada uno.)

Esta obra, situada en un cruce de caminos, invita a reflexionar sobre la idea de tránsito y de elección. Tránsito como trayecto, como el recorrido que nos conecta con el paisaje que envuelve nuestro camino, pero también como re-



Figura 14: "Morada provisional", obra de Cristina Soler Humanes.

corrido interior, al que nos sometemos mientras caminamos, con esos momentos de reflexión en los que encaramos nuestros barrancos interiores para decidir qué camino seguir en la vida. La metodología utilizada es procesual y metafórica. El recurso utilizado es el cambio de contexto y el paralelismo formal.

12) "Amor a la naturaleza", obra de los Alumnos de 3º de primaria del Colegio Público Tierno Galván (Figura 12)

(Materiales: Piedras del lugar, hojas y ramas recolectadas por los niños.)

La obra ha sido realizada por los alumnos de 3º de primaria, con los que hemos estado trabajando desde el año pasado. A través de diferentes sesiones, hemos visto con ellos la importancia de la conservación de nuestro entorno y la comprensión del arte contemporáneo, dos cosas muy importantes para el fomento de la creatividad, la imaginación y el desarrollo personal de los alumnos. Se hizo una lluvia de ideas junto con los alumnos para decidir una manera de expresar su amor a la naturaleza, teniendo como resultado un corazón delimitado por piedras, para que todos los vecinos puedan verlo. La metodología de esta obra es lúdica y simbóli-

ca: el juego creativo al aire libre busca aspectos simbólicos que caracterizan el referente natural.

13) "Elogio al árbol nº1", obra de Fernanda García Gil. (Figura 12)

(Materiales: Materiales naturales e industriales, reciclados, buscados y coleccionados; pieza de hierro fundido, varillas de metal soldadas, bambú utilizado en la construcción sostenible procedente de Colombia, raíz de limonero arrancado. Dimensiones: 265cm x 38cm diámetro en los extremos.)

El árbol como vigía del paisaje, oteador del horizonte, búsqueda del cielo, asentado en la tierra, resistente a lo atmosférico y mucho más, complemento y referente de nuestra evolución de animales erguidos (de rastrear, oler a mirar a lo lejos), compañero, grupo, creador y buscador de mundos... creador de geometrías naturales posibles... , cobijio, casa, juego, alimento, atracción, diversidad... En la raíz del árbol comienza el cerebro y el corazón del mismo. La potencia del árbol es lo que hace que muchos caigamos en su gran influencia. La metodología aquí utilizada es de recepción y agrupamiento de elementos encontrados para buscar aspectos significantes de su conjunto, utilizando el emblema metafórico del árbol.

Figura 15: “De la naturaleza humana, paisaje transformado”, obra de José Cirillo



14) “Morada provisional”, obra de Cristina Soler Humanes (Figura 13)

(Material: spray especial no nocivo).

La siguiente investigación analiza, desde un punto de vista artístico, documental, filosófico y antropológico, el concepto de hogar y la reflexión sobre nuestra vida, valores y relaciones que conforman nuestra identidad en dicho espacio. Este proyecto ofrece al espectador la posibilidad de reencontrarse con uno mismo y reflexio-

nar sobre las relaciones que mantenemos con estos lugares habitados en un pasado.

El hogar, tradicionalmente invisible, es el elemento estructural fundamental para cercar los espacios en los que se desarrolla nuestra cultura, nuestra personalidad, nuestras fortalezas, miedos e inseguridades. Por tanto, este proyecto plantea una aproximación al concepto de hogar, como componente esencial de toda dimensión espacial que, en este contexto, puede



adquirir múltiples caracteres e interpretaciones.

15) “De la naturaleza humana, paisaje transformado”, obra de José Cirillo en colaboración con la gente de La Zubia (figura 15)

(Materiales: memoria, tiempo, rocas y naturaleza).

La propuesta artística quiere aproximar lugares y memorias del paisaje de Brasil y España, en concreto el Parque Nacional de Emas (Brasil) y los bordes del Parque Natural de La Zubia. Al recrear un paisaje similar, tendemos un puente estético y conceptual entre las dos tierras y unimos así recuerdos geológicos y humanos. En La Zubia serán los seres humanos los que van a construir las formas escultóricas, cada piedra será superpuesta a su propia memoria y forma. Juntas, construyen un edificio de unidades compartidas, y ensambladas por el esfuerzo unitario y colectivo, por el sudor de todos los que reúnen las piedras, y también de las piedras que se dejan unir. Todos dejan de existir en unidad y pasan a apropiarse del espacio en su valor colectivo. Este trabajo es el resultado de una metodología experimental, comparativa y de trabajo colectivo donde se evidencian las simi-

litudes estructurales significantes que yacen en la genealogía misma de los conceptos estéticos.

15) “Bordes relacionales”, obra de Jorge A. Reyes Osma. (Figura 16).

Esta obra performativa y comunitaria muestra cómo la red relacional que se crea en el “Mercado de la montaña”, un cruce de comunidades indígenas en Villacarmelo (Colombia), es en sí una obra de arte en vivo donde dialogan *in situ* diversas tensiones subjetivas. En el momento en el que lo privado y lo público se funden, la expresión artística adopta nuevas formas de comunicación simbólica que borra las fronteras entre estética y praxis política. Esta experiencia de arte relacional se llevó a cabo el 5 de mayo de 2018, en paralelo con el curso de Arte en Vivo que se producía contemporáneamente en La Zubia. Con ambas acciones tendemos un puente virtual, conceptual y creativo, entre La Zubia y Latinoamérica, con el que superamos la dicotomía local/global y ponemos en evidencia la necesidad de implicación de todos los públicos en el arte contemporáneo y la exigencia de vivir el arte en el contexto de acciones sociales donde el aspecto relacional es el verdadero fomento



Figura 16: “Bordes relacionales”, obra de Jorge A. Reyes Osma.

Figura 17: “Mapa Sonoro: La Zubia”, obra de Juan Campomanes.



artístico. La experiencia está documentada en el vídeo disponible en Youtube>Villacarmelo, Bordes Relacionales, Arte Público y Arte en vivo.

17) “Mapa sonoro: La Zubia”, obra de Juan Campomanes (Figura 17)

<https://juancampomanesarte.wixsite.com/mapasonoro>

(Materiales: 3 cajas de madera con reproductor de sonido)

Se trata de una obra en construcción, un proyecto que se acaba de iniciar pero que puede tener una extensión indefinida, siempre creciente. La construcción de una cartografía sonora a través de la vida del propio pueblo y el Parque Natural, un mapa sonoro que integra su documentación sonora localizada en su lugar de captación correspondiente (a través de Google Maps) con los datos del momento en el que fue recogida; además, se propone una clasificación de esta documentación sonora en tres grupos según su naturaleza: sonidos urbanos (del propio pueblo), sonidos naturales (del Parque Natural u otros entornos naturales cercanos) y sonidos en los bordes (a medio camino entre lo urbano y lo natural, una armonía de ambos).

Esta obra utiliza una metodología experimental junto a la metodología de archivo.

18) “El espejo”, obra de Jordi del Pino (Figura 18). (Materiales: pinturas de muralismo).

La obra representa una emulación del arte Nazarí realizada sobre la persiana del quiosco de prensa en el Parque de la Encina, integrando en el paisaje urbano un reflejo de la procedencia artística y cultural de La Zubia, dando continuidad a la cenefa que se encuentra en su misma ubicación. La metodología utilizada es de referente histórico y de continuidad cultural, haciendo un atrevido paralelismo entre el arte nazarí y las prácticas grafiteras contemporáneas.

### Conclusiones

Una vez revisadas todas las obras y acciones artísticas realizadas en La Zubia, podemos concluir que las principales metodologías utilizadas han sido las siguientes:

1- Proceso experimental y rizomático: La vivencia y observación de la confluencia energética entre entorno físico y colectivo social de ciudadanos, la fricción entre artistas, lugar y espectadores genera la creación de obras artísticas que a su vez se transforman en estímulos conceptuales para la reflexión. El diálogo del artista con la sociedad y el entorno físico se entabla para generar cartografías relacionales de espacios, lugares y afluencia humana. Todo ello en una interrelación que no se genera por vías jerárquicas sino por reciprocidades, lo que da lugar a la creación genuina de nuevo modelos estructurales del conocimiento, con un enfoque productivo y experimental, según la teoría filosófica de Gilles Deleuze del rizoma (Deleuze & Guattari 1980).

2- Metodología performativa: En todas las acciones de arte en vivo, la metodología utilizada es la de la performance donde la creación artística se nutre de la participación del especta-



Figura 18: "El espejo", obra de Jordi del Pino

dor y de la confluencia espontánea entre lugar, artista y público. El intercambio entre acción y lenguaje, la fenomenología social y cultural de la que vienen hablando numerosos autores, de Barthes a Guattari, teje una estructura en la que el artista actúa para utilizarla, modificarla, romperla, desestabilizarla, en una acción performativa, un *happening* que involucra al espectador, en un juego creativo de multiplicidad de ideas y conciencias.

3- Metodología crítica: En el arte de acción y en el arte público, tiene un importante papel la crítica o hermenéutica realizada por el espectador. Entran así en juego las diversas mochilas culturales del público, desde el profesional artístico al público rural, cada uno aportando la riqueza de su punto de vista.

4- Archivo y documentación: La metodología de archivo viene a completar la acción artística, siendo parte del proceso creativo, documentando la genealogía de la obra y generando ecos que permanecen en el tiempo.

5- Proceso creativo: El proceso creativo es una macro-metodología que aúna todas las demás metodologías, amplifica la propuesta dejando la obra abierta y en continua evolución. Cada obra se gesta en un proceso creativo que en sí

es como un motor que trasciende el producto final y se convierte en un estímulo para seguir creando y produciendo ideas y conceptos.

Todas estas acciones artísticas de arte contemporáneo en el pueblo de La Zubia han generado una convivencia prolífica en ideas, creatividad y sociabilidad. Esto nos demuestra una vez más la importancia de descentralizar los circuitos culturales y que el arte contemporáneo en el medio rural produce una experiencia doblemente enriquecedora, tanto para la vida social del pueblo como para la creación artística.

### Referències

BOURRIAUD, Nicolas (2003). Topocritique: l'art contemporain et l'investigation géographique. En **GNS**, Catalogue exposition, 5 de junio-7 de septiembre 2003. (pp 9-40). París: Palais de Tokyo, Editions Cercle d'Art.

\_\_\_\_\_. (2004). **Estética relacional**. Argentina: Editorial Adriana Hidalgo.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980) (1994). **Mil mesetas**. Valencia: Editorial Pre-Textos.

FARINELLI, Franco (2009). **I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna**. Italia: Academia Universa Press.

KRAUSS, Rosalind (2015). **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza forma.

LEFEBVRE, Henri (2013). **La producción del espacio**. Madrid: Entrelíneas.

MADERUELO, Javier (2007). **Paisaje y arte**. Madrid: Abada Editores.

MARCHÁN FIZ, Simón (2012). **Del arte obje-tual al arte de concepto**. Madrid: Akal, Arte y Estética.

### **Laura Apolonio**

Artista gráfica, profesora sustituta en la Universidad de Granada y doctoranda becaria del Ministerio Español de Educación en el programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU).

### **Sara Cuéllar Romero**

Historiadora del Arte, máster en Arqueología y Territorio y máster en Investigación y Producción en Arte en la Universidad de Granada. Becaria de Iniciación a la Investigación en Máster (Posgrado) en la Universidad de Granada.

### **Gertrudis Román Jiménez**

Doctora en Bellas Artes, artista plástica y miembro del G.I. HUM 480 Dpto. Pintura de la UGR. Profesora del Dpto. Artes Gráficas en el Centro Ave María San Cristóbal, Granada.

### **T. Fernanda García Gil**

Profesora del Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Coordinación Master Universitario: *Producción e Investigación en Arte*. Universidad de Granada. Línea de investigación sobre los lenguajes artísticos, Arte público y Arte en vivo.

# FAKE'M – UM MOTE, UM DESAFIO E UMA MATERIALIZAÇÃO. UMA VISÃO RETROSPECTIVA DO MUSEU DO FALSO (2012 A 2018)

*FAKE'M – A MOTO, A CHALLENGE AND AN EMBODIMENT. A  
RETROSPECTIVE VIEW ON THE FAKE MUSEUM (2012 TO 2018)*

**Rui Macário Ribeiro**

Coord. Projecto Património/CITAR – Escola das Artes

**Laura Castro**

Universidade Católica Portuguesa/CITAR – Escola das Artes

**Alice Duarte**

Universidade do Porto/Faculdade de Letras

**Resumo:** Sediado em Viseu (Portugal), o Museu do Falso possui um percurso maioritariamente orgânico, quase-casual. A personalidade que o Museu do Falso aparenta adquirir, defende-se que a deve ao facto de ser o resultado e contributo de pessoas, agindo colaborativamente, ainda que permanecendo indivíduos, membros de uma comunidade específica. Esse caminho, entre a fundação e o presente, é o que se procura nestas páginas plasmar, de modo descritivo.

Palavras-Chave: Museus, Dinâmicas participativas, Criação Contemporânea, Património Cultural.

**Abstract:** *Based in Viseu (Portugal), the Fake Museum presents a “next-to-casual”, mostly organic path. One may argue that the personality that the Fake Museum seemly acquires, is due to the fact that it derives from people, acting collaboratively, though maintaining their individuality and still being members of a given community. The path between its foundation and the present time is what is intended to describe in these pages.*

*Keywords: Museums, Participatory dynamics, Contemporary creation, Cultural Heritage.*

## Nota Prévia

Criado oficialmente no primeiro trimestre de 2012, a inauguração do Museu do Falso (dora-vante MF ou Museu) ocorreu no dia 18 de Maio de 2012 – Dia Internacional dos Museus – “abrindo portas” exactamente às 18 horas, 05 minutos e 12 segundos (emulando a data 18/05/2012). No momento da abertura ao público, possuía já a sua plataforma de existência (o site [www.projectopatrimonio.com/museudofalso](http://www.projectopatrimonio.com/museudofalso)), a partir da qual se poderia, e pode ainda, aceder ao documento fundacional, que indica, como se transcreve:

### Museu do Falso

O Museu do Falso é um Museu de História da Cidade (neste caso de Viseu), composto exclusivamente de contribuições de criadores e agentes contemporâneos, cada trabalhando na sua área directa de especialidade e competência, subordinando as suas contribuições à premissa e ao conceito de “Simulacro”: E se um determinado evento tivesse ocorrido de modo diverso ao que efectivamente se verificou?

Deste modo possibilita-se a construção de “documentos” que possam representar simultaneamente uma revisitação da História; e, por outro lado, a adição de uma componente criativa directa. Os resultados desse processo existirão numa dualidade entre o “Falso”, evidenciado enquanto constructo e o “Verdadeiro”, a peça especificamente pensada sobre a cidade que lhe dá substrato, por um dado agente. Por tudo isso, se fará discutir a noção e pertinência das estruturas museológicas, o papel dos agentes criadores, e em última instância, a própria noção de História, como opção diária, dentro de uma lógica de “Ego História”.

O Museu do Falso, servirá igualmente como um *hub* para os elementos patrimoniais e institucionais com responsabilidade ao nível do Património Cultural, dentro do espaço geográfico assumido como matricial.

### Missão, Visão e Objectivos

O Museu do Falso é uma instituição permanente sem fins lucrativos, sediada em Viseu (Portugal), pertença da e financiada integralmente pela Projecto Património [Bem como por pontuais colaborações ao nível de patrocínios de cariz técnico], perspectivada dentro de uma existência online de supervivência alargada e um modelo expositivo físico “*pop-up*” [Consagrado por existências efémeras em espaços variados, no que, numa lógica museológica convencional seria uma multiplicidade de exposições temporárias.], de temporalidade variada, para o conjunto ou parcelas do seu acervo.

Assume como Missão, Visão e Objectivo, a divulgação da História Local (momento do espaço fundacionalmente adstrito: o concelho de Viseu), procurando para tal estabelecer um vínculo entre os investigadores de pendor e sustentação académica inter-pares, no que ao conhecimento histórico diz respeito e a criação contemporânea “*concept-specific*”, sempre que possível recorrendo a agentes que possuam ou tenham adquirido/desenvolvido para com o espaço geográfico alvo uma relação de pertença ou reiterado retorno. Efectiva-se a acção do Museu do Falso na sua permanência online ininterrupta – com actualizações periódicas – e na materialização de exposições mais ou menos alargadas no tempo, em espaços que o Museu do Falso considere válidos ou passíveis de transmissão do seu espírito e missão e salvaguardando o devido crédito e respeito pelas criações e fundamentações dos agentes envolvidos. As obras físicas a integrar no acervo do Museu do Falso serão sempre criadas especificamente para o mesmo, resultando da adição das perspectivas pessoais dos vários agentes envolvidos, uma colecção que se não funde numa visão unívoca da História embora tendo um elemento (o Museu do Falso e a área geográfica alvo) comum a todas as realizações.

Este artigo procurará, de modo sucinto, explicar o percurso do MF desde a sua fundação (incluindo alguns elementos contextualizadores prévios) até ao presente. Contudo, o que deve resultar da leitura do documento anterior, é simples: o MF nunca se apresentou como algo diverso do que pretendia ser. Pode ter sido entendido ou percebido de modo distinto, mas, essa é uma dimensão que não pertence ao MF, intrinsecamente, antes a quem com o mesmo se cruzou. O anterior documento é a chave de leitura para o MF e sua prática ao longo dos últimos seis anos.

### Contexto

O MF nasce como um projecto – à falta de melhor definição – exclusivamente local (de Viseu) que assumia a intenção de crítica modificadora, pelo recurso a elementos irónicos e uma prática mimetizadora das existências museológicas próximas, bem como e também por reacção à utilização política – abusiva – de elementos patrimoniais. Ou seja, quando em Dezembro de 2011, se processa a delimitação de um modelo de funcionamento do MF, o objectivo premente era o de salientar uma utilização abusiva das noções, elementos e divulgações patrimoniais da cidade de Viseu, por parte das instâncias públicas/políticas (ou assim era entendido, por quem se tornou participante do/no MF).

Entre esse primeiro contacto com o futuro MF e os primeiros convites endereçados aos autores-proprietários das peças que viriam a integrar o acervo do Museu (durante o primeiro trimestre de 2012), o MF “transmuta-se” de projecto crítico e interventivo em Museu crítico e interventivo<sup>1</sup>.

---

1 Para uma análise ou entendimento mais alargado destas nuances, sugere-se a leitura dos seguintes artigos, uma vez que não caberia neste espaço desenvolver a totalidade do processo inicial do MF:

Importa avançar que o MF se dispõe, desde o momento em que se plasma em conceito e se congrega com documento fundacional, como um projecto participativo/colaborativo. Com uma forte incidência curatorial, no sentido em que assume que há uma quase obrigatoriedade de manutenção ou respeito pelo referido documento fundacional, mas ainda assim, como participativo/colaborativo. Esta valência é fundamental para a leitura do MF e das peças que, na prática, o constituem e lhe dão corpo e Vidas (explicar-se-á infra o que se entende por Vidas).

Seria talvez exequível assumir o museu como um projecto de autor, que endereçaria (“o autor”) convites subordinados a uma óptica pessoal; talvez até não seja sequer complicado defender esse posicionamento. Ainda assim, não foi esse o pressuposto seguido. Antes o de um projecto com uma responsabilidade assumida (director-coordenador) e que, no garante e cumprimento dessa responsabilidade (essa sim, auto-assimilada e posteriormente cristalizada na dinâmica do MF e na dialética com a comunidade – e vice-versa), se torna propiciador de novas Vidas e respectivas peças. Por outras palavras: a autoria do MF enquanto peça, viria a tornar-se na direcção do MF enquanto museu e aqui a possibilidade de definição de novas Vidas e de novas perspectivas museológicas e plano de actividades (o que será tão entendível enquanto curador que coordena um conjunto de autores numa mostra artística, como, e preferencialmente, um director de museu que programa as actividades do mesmo).

Porque um projecto participativo ou partici-

---

(Macário Ribeiro, O Museu do Falso: uma experiência colaborativa em torno à noção de construção de Identidade., 2014), (Macário Ribeiro, FAKE’M – Da concepção à materialização do Museu do Falso (Viseu)., 2015) e (Macário Ribeiro, The Fake Museum and the resulting Mental Cultural Landscape. An alternate model for the analysis of Heritage, as perceived and highlighted by the community., 2015).

pado? A resposta surge parcialmente na prática da entidade que dá acolhimento ao MF: a Projecto Património. Criada em 2008 as ações e iniciativas por “ela” levadas a cabo, possuíam sempre uma dinâmica de abertura ou convite alargado a terceiros, gerando efectivas concretizações colaborativas, mormente nos cruzamentos entre Arte/criadores, História/investigadores e transmissão ou divulgação das produções dos anteriores vectores. Esse *modus operandi*, fazendo parte da matriz da Projecto Património, naturalmente se desenvolveu e transferiu para o MF.

Por outro lado, e sempre em torno ao fundamento patrimonial cultural, procurava como matriz basilar à sua justificação e prática, a convicção de que não só não será adequado, como se reveste de potencial perigo, a transmissão de elementos históricos e/ou patrimoniais sem o reconhecimento por parte de uma qualquer comunidade da relevância de, ou adesão a, qualquer desses elementos e ainda assim pretender-se que sejam paradigmas identitários, ou que para os mesmos contribuam. Na linha de Almeida (1993, p. 404): “(...) ele [Património] só o é, verdadeiramente, quando esta [a comunidade] o assume e toma consciência dele.”.

No que respeita à Projecto Património e relação com o MF, há um último ponto, que não cabe desenvolver nestas páginas: será instrumental na garantia de que o MF é argumentável enquanto Museu pleno, na lógica da Lei de Bases do Património Cultural Português (Lei nº107/2001, de 8 de Setembro) e com maior relevância, no articulado que resulta da Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº47/2004, de 19 de Agosto) e respectiva “criteriação” sequencial, aplicável na consideração do que é ou não é um museu, para efeitos de contabilização em Portugal<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Para efeitos estatísticos e de acordo com o (IMUS, 2013) considera-se museu uma instituição que cumpra – cumula-

Assume-se por outro lado e também por essa subordinação institucional do MF à Projecto Património que o MF é enquadrável, de modo completo e pleno, na definição de museu do ICOM3. É também deste entendimento do MF como museu que os procedimentos levados a cabo procuram seguir a totalidade do normativo técnico de qualquer outro museu, desde a organização das exposições, ao inventário numerado, e a um especioso modelo de incorporação das peças: “afecção permanente” (definida por lei), uma vez que o MF não possui reservas e afirma não procurar a conservação do espólio sem as marcas do tempo, pelo contrário procurando observar a degradação das mesmas.

### As Vidas do MF

O modelo de funcionamento do MF, para estabelecimento do padrão de relevância patrimonial cultural anteriormente apresentado (na senda de ALMEIDA) obrigaria a que se desenvolvesse essa dinâmica de um “museu de todos”, ainda que por via de um convite endereçado. Um museu potencialmente de todos os membros de uma dada comunidade, que inicialmente seria a de Viseu. Inicialmente, também, não havia uma determinação de ciclos do MF, o seu funcionamento seria decorrente da própria eminência do que é um museu como “instituição permanente”.

Contudo, e ao estabelecer o MF com uma dinâmica *pop-up*, a existência de um conjunto de materializações expositivas – temporárias – que

---

tivamente – os seguintes 5 critérios: Critério 1: museus que têm pelo menos uma sala de exposição; Critério 2: museus abertos ao público (permanente ou sazonal); Critério 3: museus que têm pelo menos um conservador ou técnico superior (incluindo pessoal dirigente); Critério 4: museus que têm orçamento (ótica mínima: conhecimento do total da despesa); Critério 5: museus que têm inventário (ótica mínima: inventário sumário).

<sup>3</sup> Para uma leitura integrada da definição de museu e sua evolução/alteração ver: (Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946), 2007).



apresentassem as peças do seu acervo num contexto físico, redundaram numa coloquialidade: viver bem! A cada exposição se remeteu o pressuposto de bem ou menos bem viver; de todo em todo, Vida. A cada Vida, corresponderia uma nova exposição e virtualmente um novo espaço expositivo, uma nova sala, e igualmente a adição de pelo menos uma nova peça ao acervo. A cada nova peça, uma nova colaboração/convite e uma nova pesquisa histórica para contextualizar a peça e a historicidade da mesma (remete-se novamente para o documento fundacional), bem como, potencialmente uma nova relação institucional (algo que se relevará particularmente na Segunda Vida).

A Primeira Vida ocorre entre 18/05/2012 na EMPÓRIO (uma loja adaptada a “museu”, em Viseu) e 18/05/2013. À data da inauguração, o MF possuía 20 peças, tendo sido adicionadas 5 novas peças em 21/09/2012 (dia do município de Viseu e feriado municipal). Em Março de 2013 foi a exposição desmontada e adicionada uma nova peça a 18/05/2013 mas apenas em suporte e com divulgação online (“O primeiro registo fonográfico em território português”, com o número de inventário MF.2013.001). Poderíamos nessa etapa distinguir três momentos e, portanto, uma Vida 1.1 (de 18/05/2012 a 21/09/2012); uma Vida 1.2 (entre 21/09/2012 e Março de 2013); e uma Vida 1.3 (no dia 18/05/2013).

Entre o final desta Primeira Vida e o início da Segunda, dá-se uma alteração substancial do foco do MF: é considerado que o percurso académico ou, ao menos, de apresentação em Fóruns e Congressos de cariz académico, cientificamente definidos e validados, seria um campo a explorar. É dessa dinâmica que se inicia um período de candidatura do MF a Congressos Internacionais (no domínio do Património), resultando na aceitação das propostas e posterior apresentação pública. A internacionalização do

MF ocorre, oficialmente, em Maio de 2014 no “I Congreso Internacional Patrimonio y Educación”, que teve lugar na cidade de Granada entre 22 e 24 de Maio de 2014 (seguir-se-iam outras a partir dessa data, “levando” o MF à Croácia, à Finlândia e a várias cidades, e Universidades, de Portugal e Espanha, sempre em contexto de comunicações aceites após *peer-review* ou convite da organização; mas essa vertente não foi alguma vez incorporada na noção de Vidas embora tenha contribuído para a sedimentação de alguns dos conceitos funcionais do Museu e dela tenham resultado algumas das mais interessantes, ou antes, curiosas, interacções).

A Segunda Vida do MF ocorre entre 18/05/2014 (inaugurando às 18 horas, 5 minutos, e 14 segundos) e 30/06/2014, no Museu Grão Vasco (desde 2015 Museu Nacional Grão Vasco, em Viseu) e foi assumida como uma exposição intitulada “Coffee Break: #MF@MGV – A colecção do Museu do Falso de Visita ao Museu Grão Vasco”. Foi adicionada uma nova peça, composta de quatro itens individuais. Durante esta Vida foi realizada um colóquio (“FAKE’M – Conversas em torno ao Falso”, no dia 07/06/2014, disponível em <https://vimeo.com/97758508>) que procurava desenvolver a perspectiva de investigação que cada museu deve, sobre si mesmo, levar a cabo e em que participaram como oradores Laura Castro (docente UCP-Porto), João Luís Oliva (Investigador e Autor), Cláudia Marisa Oliveira (docente ESMAE), e Pedro Coutinho (docente ESEV). De acordo com os números oficiais do Museu Grão Vasco, terão sido contabilizados – aproximadamente – 6000 visitantes. Esta Segunda Vida assumia a tentativa de resposta – ou provocação – quanto à legitimação do MF no contexto de uma outra instituição já legitimada: o MF ou qualquer outra instituição, pode torna-se “legítimo” por contacto ou contágio? Dessa potencial resposta, se traduziria parte do apelo funda-

cional do Museu quanto ao porquê do recurso a elementos patrimoniais por parte de instituições ou agentes políticos.

Como resultado do Colóquio supra indicado e, em particular, no seguimento da intervenção de um dos oradores – Cláudia Marisa Oliveira – foi esboçada a premissa de uma vertente performativa no MF. Esta noção levou a que, no final de 2014 se estabelecesse um contacto informal com a associação cultural NACO (Núcleo Juvenil de Animação Cultural de Oliveirinha) responsável pela organização de um festival de teatro – Palco para Dois ou Menos – reconhecido pelo conceito de monólogos ou diálogos com não mais de dois intervenientes em palco. O objectivo seria o de, duplamente, testar a possibilidade de uma visita-guiada ser uma performance ou assim ser entendida; e analisar o entendimento que faria uma audiência, de um museu sem edifício ou fora do seu edifício. Considerando que o MF se efetivava por uma exposição e decorrente visita guiada, foi acordado, em Novembro de 2014 que se integraria uma “Visita Guiada ao Museu do Falso”, na edição seguinte do festival. No entanto e porque não era o MF uma peça de teatro nem os seus intervenientes – em particular o seu director, responsável pelas visitas guiadas – actores, procurou realizar-se, perante uma plateia reduzida e profissionalmente adstrita ao domínio do teatro, uma apresentação, considerada de teste, que garantisse que uma apresentação do MF nos moldes descritos: não seria despropositada enquanto apresentação de palco, de modo a manter a premissa do próprio MF; e que não seria de algum modo “ofensiva” para aqueles que faziam das artes de palco o seu percurso profissional.

A referida apresentação de teste (uma espécie de Vida 3.0, oficiosa) ocorreu a 07 em Dezembro de 2014, no denominado “Centro Cultural da Nogueira”, um espaço privado. Foi uma “visita

sentada”, em sala pequena, onde se manuseavam as peças, a partir das caixas, estantes e mesas em que se encontravam, aleatoriamente dispostas, para as mãos enluvasadas do director. Resultou da apresentação um proverbial consenso e a referência de que, em certa medida, a cada história e peça apresentadas, os espectadores/visitantes ficavam “(...) à espera que cada objecto presente [naquele espaço] fosse a próxima peça do museu (...)” como viria a referir José Rui Martins no final da sessão.

Assim se confirmou que haveria uma Terceira Vida, em palco, do MF, na IXª edição do Festival “Palco para Dois ou Menos”, agendada para 17/05/2015 em Oliveirinha (Carregal do Sal). Foi, uma vez mais, criada e incorporada uma nova peça, no acervo do Museu. A primeira que especificamente se não traduzia numa historiografia ou elemento patrimonial viseense – embora com o concelho de Viseu possuísse várias ligações (“Cavilhas de Tablado”, com o número de inventário MF.2015.007).

O mais relevante foi, ainda assim o modo como se explanou esta Terceira Vida, transcrevendo-se o que ficou referido e consubstanciado num texto (não publicado) produzido por ocasião das Primeiras Jornadas de Doutoramento em Estudos do Património da Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, Porto (Macário Ribeiro, A 3ª Vida do Museu do Falso., 2015, pp. 14-15):

A exposição pressupôs duas situações: a primeira sendo a possibilidade de [um museu] e, à semelhança do que foi referido para com as exposições citadas do MNAA no Colombo, transpor para espaços e – neste caso concreto do MF – abordagens de visita, distintas das que convencionalmente tenham lugar no edifício de um museu; a segunda, a de pela primeira vez quanto ao MF se poder apresentar expositivamente fora do âmbito geográfico matricial (concelho de Viseu) e desse

modo, “testar” a interação do público com o acervo do MF e conteúdos dele decorrentes. Aspecto a sublinhar é o do tratamento duplo – aprioristicamente trabalhado nesse sentido, ao invés de, como nas anteriores Vidas, tal poder decorrer organicamente – da 3ª Vida do MF como exposição temporária e simultaneamente visita guiada.

Na prática a proposta de se realizar uma visita guiada implicaria que houvesse uma exposição já instalada e o que ocorreu foi a montagem da exposição em palco enquanto se guiava a assistência pelo historial e referentes de cada peça, e enquanto as mesmas eram transportadas de fora do palco para os seus suportes expositivos – em palco (e por aqui removendo o que é conhecido por quarta-parede, o artifício técnico de fazer crer que existe uma divisão concreta entre o palco e o que nele tem lugar, e o público). Apenas no final da montagem se correram as cortinas e se convidou a assistência a visitar a exposição, para tal acedendo pela entrada lateral, em cena, e visualizando o palco como uma *black box* de expressão museal. Tal como se fazia menção nos materiais de contextualização e divulgação da exposição (onde se inclui a ficha técnica da mesma).

No entanto, a Terceira Vida não se cumpriu exclusivamente com a exposição indicada (em Fevereiro de 2015 foi promovido o Seminário – Uma Abordagem Inicial à Legislação Cultural portuguesa”, no âmbito do qual se incorporaram novas peças e se debateu parcialmente o MF e o papel e fundamento de um museu), ainda que, para efeitos “internos”, esta Vida tenha tido a duração de algumas horas apenas (cerca de três). No final desse mesmo ano de 2015, surgiu o convite, para transportar o MF – “versão teatro” – até Tondela (um concelho limítrofe de Viseu, tal como Carregal do Sal). Surgiu esta nova apresentação por via de José Rui Martins, então na condição de director-artístico do 21º FINTA

(“Festival Internacional de Teatro da ACERT”, em Tondela), e um dos participantes/presentes na apresentação do “Centro Cultural da Nogueira”, quase um ano antes.

Foi no seguimento dos contactos, acordada, programada e planeada uma apresentação que se assume, contudo, na métrica da evolução do MF, como uma Quarta Vida (entre 06/12/2015 e 12/12/2015). O porquê dessa classificação – Quarta e não Terceira ponto qualquer coisa – resulta de dois factores principais: o assumir que seria integrado um conjunto “substantivo” de peças versando sobre Tondela e, portanto, dando-se primeiro fôlego a um novo “núcleo” (ainda que reduzido) do MF; e, por outro lado, ainda que integrada a inauguração num festival de teatro, o regresso a um modelo expositivo convencional – ao MF, não tanto a um tradicional museu – de reaproveitamento de espaços e materiais pré-existentes no espaço/da entidade em que se instala cada nova Vida. Deste modo e transpondo parcialmente o que então se anunciou e divulgou:

O Núcleo de Tondela deste Museu é uma (PPP) parceria privado-privada estabelecida com a Acert (...)

Três anos e várias dezenas de incorporações após o início do seu périplo, é com grande satisfação que se anuncia a apresentação pública do primeiro núcleo oficial do Museu do Falso: o Núcleo de Tondela, em resultado de uma (PPP) parceria privado-privada estabelecida com a Acert, e respondendo em Terras de Besteiros ao desígnio da expansão de um modelo curatorial e museológico atuante e adaptado aos novos paradigmas patrimoniais.

Utilizou-se para o efeito, o espaço do restaurante do Novo Ciclo (sede da ACERT) – então sem utilização – com sua cozinha. Permitindo que o MF se dispusesse por duas salas contíguas

emulando na primeira (a cozinha) parte do modelo já testado com a NACO de montagem-visita e, no segundo (a sala de refeições) a disposição regular pré-estabelecida de peças, com uma narrativa mais compassada com o conceito de visita-guiada. Foi neste segundo espaço que se integraram as três novas incorporações, que como referido, se relacionavam, todas, quanto a Tondela.

A Quinta Vida do Museu ocorre já em 2016 e é a última do modelo regular. Teve lugar no espaço Carmo'81 (Viseu) e inaugurou no Dia Internacional dos Museus, tal como em 2012 e 2014 e, tal como nessas anteriores ocasiões, oficialmente às 18 horas, 5 minutos e, neste caso, 16 segundos. Foi baptizada com o título de "126230404 de Museu do Falso", enumerando e contabilizando os segundos de existência total do MF. Incorporou também duas novas peças. Foi uma exposição singular, pelo reflexo do sentimento de alguma repetibilidade do MF ainda que, pela primeira vez, os integrantes da visita fossem, maioritariamente, não viseenses e fossem participantes de um Congresso Internacional que ocorria na cidade de Viseu por essa data (e ao qual o MF se associava como actividade complementar/programa social), logo, um público-alvo diferenciado e especializado.

O restante de 2016 orientou-se maioritariamente para a vertente de apresentação do MF e seus conceitos, em âmbito académico, por via de participações em Congressos Internacionais.

Considera-se que em 2017, por via do que foi já enunciado, dois parágrafos antes, o MF exauria o seu próprio percurso e foi dado tempo e espaço para um repensar do Museu. Esse tempo, renova-se no final de 2017 com pequenos apontamentos em conversas – por via de integrantes/proprietários de peças, ou participantes ocasionais em alguma das Vidas do MF – quanto a próximas datas ou manifestações do Museu. E,

no fecho do ano, o convite, em particular ao seu Núcleo de Tondela, para integrar os trabalhos do 5º El\_EA (5 a 7 de Abril de 2018, Tondela).

A Sexta Vida do MF resume então e de modo algo complexo a união entre as duas dimensões que tinham sido seguidas pelo Museu. A dimensão expositiva/performativa (deixando ao critério de cada avaliar), por um lado; e a dimensão académica, na lógica de um projecto de substrato conceptual menos preocupado com as criações na vertente de "arte", que com o fundamento e referenciação das criações para uma leitura Patrimonial Cultural e uma leitura do papel dos poderes Institucionais – o MF enquanto tal, não cada um dos seus integrantes e participantes.

Também essa Vida se releva pelos cumprimentos trocados (mantendo o anonimato do autor de uma simples mensagem de texto) datada de 18/05/2018, às 18:06h: "Só para fazer um brinde contigo ao Museu do Falso! Se fosse hoje seria às 18:05:18 mas já lá vão 05+1. (...)". Implica ela – a mensagem – que o MF continua a fazer sentido, ao menos para os que com ele se cruzaram? Dependerá, certamente, mas não deixa de ser elucidativo o haver rituais que se recordam. E aí, fazem sentido – com grande dose de acomodação – as palavras de Hobsbawm (2015, p. 1):

Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.

Globalmente e contabilizando a súmula dos itens que por vezes compõem uma peça, no final da Sexta Vida, o MF conta com um total de

52 elementos no seu acervo (respectivamente integrados como segue: 27 em 2012, 1 em 2013, 4 em 2014, 16 em 2015, 2 em 2016 e 2 em 2018; tendo, neste transcurso de tempo, sido dados a “abate ao cadastro” 5 itens).

A plataforma digital (o Museu em si, que se defende ter a sua permanência online), apresentava até 31/05/2018, 18891 visualizações. A estimativa global de visitantes – não extrapolando quando aos, nem incluindo os, locais onde não foi possível realizar essa contabilização – é de cerca de 9000, para seis anos. No entanto deve ressaltar-se que apenas em cerca de 380 dias (assumindo, por exemplo, uma apresentação de três horas como um dia, para efeitos de contabilidade), esteve disponível fisicamente uma exposição ou mostra do acervo do MF, o que resulta numa média de aproximadamente 23 visitantes/dia; para um investimento financeiro que se mantém abaixo dos 1000 euros (o que se traduz num custo inferior a 11 cêntimos/visitante). Continua a ser um museu pro bono, não se oferecendo nem aceitando qualquer “remuneração”.

O MF “É”; nas suas múltiplas vertentes, perto de uma centena de colaboradores/integrantes/pares.

### **Mutação e Reprodutibilidade (?)**

O fundamental, contudo, radica ainda na menção original “museu de história local”. Esse propósito inicial foi sendo seguido nos vários espaços e com os cambiantes que foram sendo introduzidas. Não um museu de historiografias finitas, antes um em que as prospetivas inovações ou ligações pudessem ser assumidas – ainda que enquanto hipóteses a rejeitar – mas valorizando-as pela importância que pudessem revestir numa dada “escola”. O entendimento de que uma hipótese seria ou será ainda seguida por algum agente (museu, município, univer-

sidade, escritor, etc.) é, para o MF, uma putativa razão para a referir e contextualizar. A este exemplo, poderá apresentar-se a peça com o número de inventário MF.2012.025, “A Corneta de Rei Ramiro II”, putativo auto-declarado “Rei da Terra Portucalense” (no século X e com capital em Viseu), e que terá passado os primeiros anos da sua vida na região em torno a Viseu; o que ilude a uma pouco sedimentada noção da polémica em torno a Afonso Henriques (o histórico primeiro Rei de Portugal) ser natural de Viseu, ou não.

Ou seja, e no fundo, a crítica histórica surge pelo contexto de o MF existir mas, igualmente, pelo facto de que, a cada contributo solicitado – por convite – à criação de uma peça, os seus autores-proprietários se vejam incentivados a reflectir sobre qual o elemento histórico/patrimonial que transporiam para um museu de história local e qual o conhecimento historiográfico que sobre esse elemento há. Colocando-o sempre em contraponto com o conhecimento “popular” do mesmo elemento – tem sido essa a leitura do processo de criação de cada peça. A intervenção do MF – institucionalmente – ou dos seus “colaboradores” investigadores/historiadores, destina-se precisamente a auxiliar no processo de recolha de informação histórica, comprovável, ou historiograficamente referida.

Os autores-proprietários, os criadores, por outro lado, são livres de elaborarem o seu próprio percurso e referência na construção da narrativa ficcional que é, mais do que qualquer outra, a peça, que entregam ao MF. A objectualização dessa peça, será um processo derivado – para o MF – ainda que neste ponto, nem sempre correspondam os entendimentos ou valorizações dos criadores e a lógica interna do MF. E isso é... bom, porque ocorrendo, implica que não há uma subjugação do indivíduo ao MF, nem uma perda de sentido do MF na prática dos

indivíduos (aqui, concede-se que existam graus amplos de análise). Desde que se opere a crítica, sustentada pelo conhecimento ou simples questionamento, do que é transmitido pelas instituições convencionais.

Um aparte apenas para salvaguardar que não se crê ou entende que todas as instituições convencionais são, de algum modo, tendenciosas ou facciosas. Apenas se pretende que o conhecimento se faça pelo acesso o mais amplo possível a fontes variadas, com cruzamento de informação, integração num contexto de leitura e, enfim, a consciencialização de que qualquer apresentação ou transmissão é uma escolha, do mesmo modo que é uma escolha aquela que os criadores que participam no MF têm.

Neste ponto, e se houver uma lógica sequencial, o criador é também director do Museu. E entende igualmente que as responsabilidades de uma qualquer escolha (como a de qual elemento histórico conservar no “seu” museu?) possui implicações tão vastas quanto as de um efectivo director de museu que procure deliberar quanto ao modo como fará a(s) sua(s) exposição(/ões), considerando um universo limitado de propostas base (leia-se as peças do museu e as salas disponíveis).

O exercício a que o MF incentiva, não é apenas o de criticar, antes o de igualmente procurar colocar-se no papel/função de quem deve decidir. Escolher. E que isso pode ser tão livre quanto o que o criador assume para si, sem interferências externas. Também, e por outro lado, que o exercício de qualquer poder decisório, quando validado ou legitimado por um “peso” institucional, inevitavelmente terá repercussões... e isso é um poder em si.

Resumindo o que foi ao longo dos anos sendo transmitido (e adaptado) como “Manual de Utilização”:

Museu do Falso – [Uma simplificação de] Manual de Utilização

1) Seleccione um elemento do, com relação ao, espaço geográfico matricial que considere dever ser “salvaguardado” num museu de História desse mesmo território; um elemento com existência histórica, que considere ser o mais representativo para si, enquanto membro da comunidade que habita/pertence/se identifica com o território matricial

a - Pode ser qualquer tipologia de elemento: momento, edifício, objecto, etc., (ou mesmo uma personalidade)

2) Indique os motivos da selecção (texto)

3) Imagine que o elemento seleccionado, é removido da linha historiográfica que conhece, ou por outra via, existe numa historiografia alternativa

a - Na prática colocando o elemento numa realidade paralela

4) Construa a narrativa ficcional/ficcionalada que sustente a existência do elemento seleccionado nessa realidade alternativa (texto)

5) “Materialize” e “nomeie/titule” o elemento que seleccionou inserido na realidade alternativa

a - Pela criação textual, gráfica, objectual, ou outra de um bem/artefacto/documento que lhe dê comprovação

b - Pode resultar, esta materialização, de uma apropriação objectual (um ready made específico ao fins e procedimentos do Museu do Falso: por exemplo, um objecto ou fragmento, pré-existente, sobre o qual se construa ou que se adequa à narrativa ficcional/ficcionalada)

6) Indique/Disponibilize texto com (eventualmente dimensões, autoria, materiais, etc.) uma descrição do bem/artefacto/documento que integrará o acervo do Museu do Falso

FAKE’M. Falsifiquem-nos. Aos artefactos que suportam narrativas, apenas para de modo directo se entender de onde e como podem essas narrativas históricas ser transmitidas. E qual o

seu impacto, quando permitimos que nos entreguem “Patrimônio Cultural” sem o conhecer e sem o entender.

FAKE’M, em contextos distintos, enquanto exercício transponível para qualquer realidade. Talvez.

## Referências

ALMEIDA, C. A. (1993). Patrimônio – Riegl e Hoje. **Revista da Faculdade de Letras**, II S. - X, pp. 407-416.

HOBBSAWM, E. (2015). Introduction: Inventing Traditions. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **The Invention of Tradition** (24th Printing ed.). Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

ICOM. (2007). **Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes** (2007-1946). (ICOM, Ed.) Obtido em 16 de Junho de 2018, de [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_eng.html](http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html)

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. (Janeiro de 2013). **Documento Metodológico: Inquérito aos Museus** (versão 4.0). Lisboa, Portugal: Instituto Nacional de Estatística.

RIBEIRO, R. Macário (2014). O Museu do Falso: uma experiência colaborativa em torno à noção de construção de Identidade. **Libro de Actas del I Congreso Internacional Patrimonio y Educación. Enseñanza y Patrimonio**: Estado de la cuestión. (pp. 80-89). Granada: Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada.

\_\_\_\_\_. (Maio de 2015). **A 3ª Vida do Museu do Falso**. Porto, Portugal. Obtido em 16 de Junho de 2018, de [https://www.academia.edu/36822753/A\\_3a\\_Vida\\_do\\_Museu\\_do\\_Falso](https://www.academia.edu/36822753/A_3a_Vida_do_Museu_do_Falso)

\_\_\_\_\_. (2015). FAKE’M – Da concepção à materialização do Museu do Falso (Viseu). Em SEMEDO, A.; AZEVEDO, T.; SENRA, S. (Ed.). **Pro-**

**cessos de musealização**: um seminário de investigação internacional : atas do seminário. (pp. 202-219). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Obtido em 16 de Junho de 2018, de <http://ler.letras.up.pt/site/resumo.aspx?qry=id03id1470&sum=sim&l=i&idn3=13485>.

\_\_\_\_\_. (2015). The Fake Museum and the resulting Mental Cultural Landscape. An alternate model for the analysis of Heritage, as perceived and highlighted by the community. In: SCITAROCI, M. O. (Ed.). **Cultural Heritage – Possibilities for Spatial and Economic Development**. Proceedings. (pp. 412-415). Zagreb: University of Zagreb, Faculty of Architecture. Obtido em 16 de junho de 2018, de <https://heru2015.wordpress.com/>

# O PARADOXO ENTRE CRIAÇÃO E CIRCULAÇÃO NOS TRABALHOS FOTOGRÁFICOS COM PROCESSOS ARTESANAIS

THE PARADOX BETWEEN CREATION AND CIRCULATION IN  
PHOTOGRAPHIC WORKS WITH ARTISANAL PROCESSES

**Edson do Prado Pftutzenreuter**

PPG Artes Visuais, Instituto de Artes Unicamp

**Daniela Corrêa da Silva Pinheiro**

Mestranda em Artes Visuais, UNICAMP/SP

**Resumo:** Este artigo reflete sobre o processo de criação e circulação nos trabalhos fotográficos que exploram os processos artesanais de fotografia, tais como o cianótipo e o dusting on, que têm uma materialidade própria permitindo a participação do artista em todas as etapas de criação. Por outro lado, na dinâmica atual do circuito artístico essas obras precisam ser digitalizadas para circularem no meio digital e participar de alguns editais, concursos, festivais de fotografias, publicações em revistas ou nas mídias sociais. Assim, um trabalho que é caracterizado pela materialidade precisa ser transformado em arquivo digital apresentando uma situação totalmente diferente daquela na qual os trabalhos são produzidos. Como acreditamos que a obra não pode ser pensada fora de sua circulação, propomos analisar casos específicos de uma fotógrafa que desenvolve seu Mestrado na área de impressão fotográfica por contato e que assinará o artigo como coautora.

Palavras-chave: fotografia, processo criativo; cianótipo; circulação das obras de arte; dusting on.

**Abstract:** *This article is about the creative process and circulation in photography that explore its artisanal processes, such as: cyanotype and dusting on, which have their own materiality; allowing the artist's participation in their stages. On the other hand, in the current dynamics of the artistic circuit; these works need to be digitized in order to circulate in digital medium and take part in some edictations, contests, photographic festivals, magazine or social media publications. Thus, a work that is characterized by materiality needs to be changed into a digital file; showing a totally different situation from the one in which the works have been produced. As we believe that the work cannot be thought out of its circulation, we propose to analyze a specific photographer's case who develops her Masters research in the photographic printing by contact area and signs this as co-author.*

*Keywords: Photography, creative process, cyanotype, circulation of works of art, dusting on.*



## Contexto da discussão

Este artigo está relacionado com a pesquisa de Mestrado em desenvolvimento no programa de pós-graduação em <Omitido para avaliação cega>, na linha de poéticas visuais e processos de criação. A pesquisa chamada *Areias do Tempo* parte das memórias afetivas da coautora registros fotográficos digitais realizadas por ela das figueiras centenárias da praia do Laranjal, na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, lugar de onde a pesquisadora nasceu e cresceu. A pesquisa está voltada para a produção e reflexão relacionada à artesanania da impressão fotossensível da cianotipia, técnica que remonta aos primórdios da fotografia. Com esse processo pretende-se ressignificar os registros fotográficos digitais realizados das referidas figueiras, fazendo emergir novos discursos visuais por meio do contato com a materialidade, de intervenções e desdobramentos com esse processo de impressão por contato. O cianótipo exige o contato tátil com a matéria: “Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica à outra seu calor vivo e a molda perpetuamente” (FOCILLON, 2012, p.14).

A fotografia ocorria no Laranjal e a escrita em São Paulo. Nesse fluxo foi percebido que com as figueiras existia um outro tempo de sentir, levando à escolha poética do cianótipo. Esse processo possibilita um outro tempo, no contato das mãos com os materiais. Um respiro frente ao mundo contemporâneo acelerado de imagens por todos os lados, através das telas digitais dos computadores, celulares.

Os processos de impressão fotográfica por contato vêm humanizar a relação com estes registros mecanizados, permitindo, no longo tempo de artesanania exigido pela impressão, a apreensão desta imagem pelo tato e pelo

gesto, para além da visão – proporcionando a dilatação do instante fotográfico abordado durante este ciclo (MINAMI, 2018, p.27).

Assim, a pesquisa *Areias do Tempo* requer uma velocidade mais lenta nas produções das imagens, uma pausa para digerir o processo de criação. Tudo isso é observado na obra final, quando se olha atentamente a imagem, percebendo a artesanania envolvida na criação, como por exemplo as marcas do gesto das mãos no papel pelo traço do pincel, junto a emulsão fotossensível. Além disso, o cianótipo possibilita participar da passagem e da mutação do tempo em cada etapa de criação, percebendo que a fotografia é um “organismo vivo”; como diz BARTHES (1984), como a vida, que muda, transmuta, transforma-se.

A fotografia como um ser mutável e vivo é percebida em cada etapa de criação nesta pesquisa junto ao processo da cianotipia: desde a preparação dos químicos transformando-se os pós coloridos férricos em emulsão fotossensível, a emulsão de um amarelo fosforescente na superfície do papel modificando-se com a luz do sol para um azul, até a revelação na água e o mergulho em uma bandeja com erva-mate, transformando o azul em outra cor por tonalização ou viragem.

O trabalho que vai se formando na pesquisa *Areias do tempo* é a soma de todas as marcas, impressões da feitura, rastros de memórias, caminhos, descaminhos de diferentes justaposições, conferindo um aspecto tridimensional a uma superfície bidimensional. Camadas vistas como movimentos, erros, desacertos, ressignificando a imagem, a cada interferência.

As etapas da criação nesta pesquisa, passam por diferentes momentos com o trabalho em meios digitais e artesanais: a captura com a máquina digital, a fotografia trabalhada no softwa-

re de edição Photoshop® e transformada em negativo, a impressão por foto contato com o cianótipo e a fotografia recapturada novamente para o mundo virtual para circular em exposições, ou nas mídias sociais, ou em publicações de revistas.

Esse trabalho se alterna entre a virtualidade digital e a artesanaria material, fazendo com que a pesquisa ocorra na coexistência dos tempos, com procedimentos que vão provocar as múltiplas temporalidades. Estes atravessamentos potencializam questões poéticas e conceituais, durante o processo criativo.

Nesse processo, o entendimento da pesquisa em artes encontra sua expressão em Jean Lancri; uma vez que ele diz que a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria.

Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas que a palavra entre, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros. (...)

O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita (LANCRI, 2002, p. 19).

Para esse autor a pesquisa em artes inicia na prática artística, desenvolve-se num processo que trafega entre o conceitual e o sensível e apresenta como resultado uma produção que se insere no universo das artes e uma produção textual, fundamentalmente teórica, conceitual e reflexiva, mas que não pretende rivalizar com a arte enquanto forma de conhecimento. Como bem disse Vieira, "... a arte é um tipo de conhecimento e todas as formas de conhecimento têm

como direção a sobrevivência da espécie humana" (VIEIRA, 2009, p. 2).

Esta produção textual pode orientar caminhos para a fruição da obra, sem impor nenhum, pois assim eliminaria a polissemia característica das manifestações artísticas. Assim o texto será sempre incompleto perante a obra, como nos diz Basbaum (2007, p. 5):

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem.

No entrecruzamento do trabalho visual e reflexivo que parte da prática artística foi escolhida a relação com a matéria estimulada pelo potencial criador como elemento que conduz a pesquisa e que identifica as abordagens metodológicas. Essa relação com a matéria é um fazer constantemente. O formar como fazer, inventando os modos de fazer como diz Pareyson (1993):

(...) seja qual for a obra a se fazvieiro, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado, é que se verá claramente que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita. E para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas (...) (PAREYSON, 1993, p.61).

*Areias do tempo* vai se construindo pouco a pouco, a partir de um caminho confidenciado pela matéria, no contato direto com ela; entre o ir e vir pela paisagem, entre as leituras, pensamentos e a escrita. Vestígios do tempo, uma ideia intermediária, daquilo que está em transi-

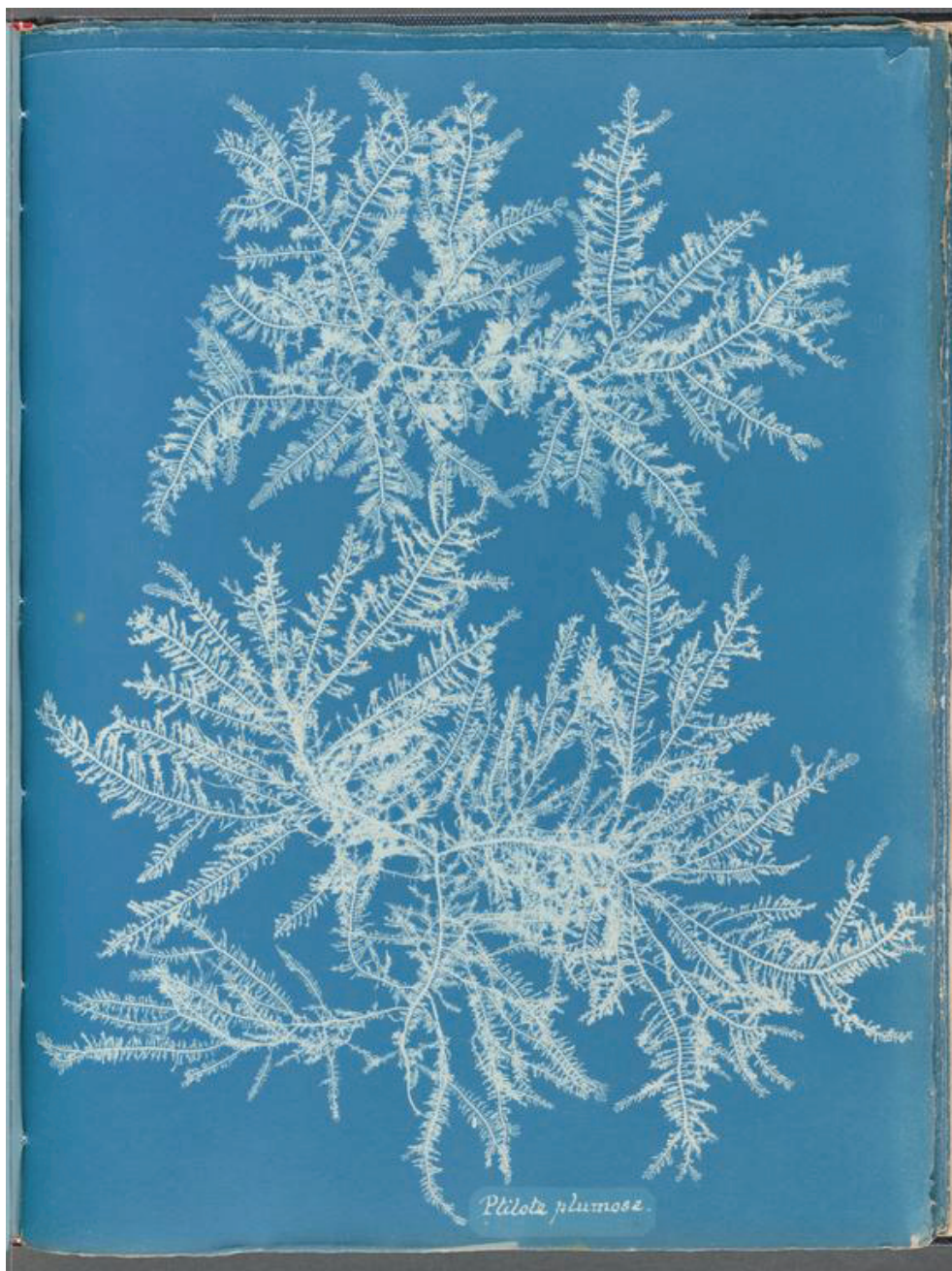


Figura 1: *Ptilota plumosa*, Anna Atkins (1853) Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/cce8d190-0743-0135-f668-00df15e829a0>>

ção, ou em busca de uma transformação, o pensamento para direcionar a criação e vice-versa.

### Cianotipia

Os trabalhos que serão comentados neste artigo estão relacionados aos procedimentos que remontam aos primórdios da fotografia, incorporando técnicas artesanais em suas obras como parte integrante de sua poética e conceito.

Um dos processos é a cianotipia, técnica fotográfica inventada em 1842 pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel (1792 - 1871). Seu processo era diferente dos empregados por Daguerre e Talbot, já que o cianótipo, não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro. A impressão acontece por fotocontato, quando se emulsiona na superfície e colocam-se objetos ou negativos para expor em luz artificial ultravioleta ou mesmo no sol. Herschel fez experimentos com registro de espécie de plantas e flores e realizou trabalhos impressos sobre vidro, papel além de conduzir diversas outras investigações fotoquímicas. O processo envolve emulsionar papéis com a solução de ferriciano de potássio e citrato de ferro amoniacal que quando expostos à luz sob um negativo e após a lavagem, apresenta uma imagem de cor azul cian, positivada.

Comercialmente a cianotipia era usada para copiar desenhos e diagramas. O processo era utilizado por engenheiros até o século XX como um processo simples e de baixo custo para produzir cópias de projetos conhecidos como *blue-prints*.

Em 1843 a botânica Anna Atkins passou a utilizar o cianótipo em fotografia, utilizando algas secas achatadas como negativos, posicionando-se em folhas de papel fotossensível sob a luz do sol. Lançando, o que é considerado um dos

primeiros livros realizado com processos fotográficos: *British Algae - Cyanotype Impressions (1843 - 1853)*.

### Dusting on

O *dusting on* é um processo que envolve a complexa preparação manual de todos os produtos químicos, onde a revelação é feita a seco com pigmento mineral em uma superfície que pode ser vidro, porcelana, cerâmica ou metal. Nesse processo uma imagem em positivo é necessário para transferir a imagem à superfície.

Beth Lee, fotógrafa que pesquisa os processos fotográficos históricos comenta em seu blog (LEE, 2014) que o *dusting on* é uma técnica histórica que tem um misto de pesquisas de vários autores em diversas épocas, começando desde 1700 com pesquisas em relações aos cromatos, até pesquisas em 1839 sobre a sensibilidade do diacromato de potássio à luz, chegando em 1858 com pesquisas com diacromato de amônio e açúcar que posteriormente se utiliza para transferência em superfície como cerâmicas.

Pouco mais se sabe sobre o *dusting on*. Existem experiências com fórmulas descritas nos livros de referências para o estudo de processos fotográficos, como *The Book of photographic alternative processes* de Christopher James e *Alternative photographic processes* de Kent Wade. Kenji Ota, em uma entrevista (PINHEIRO, 2014) afirma que a única coisa que se sabe é que o *dusting on* era utilizado em ocasiões fúnebres, para reproduzir o rosto do falecido na lápide, tendo como suporte a porcelana.

### Retomada dos processos artesanais

Diante dos procedimentos artesanais de fotografia citados anteriormente, é possível perceber que a fotografia é um campo experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica, além disso

esses processos podem ser contextualizados dentro de um campo fotográfico expandido – experimental, cuja principal característica seria desafiar os paradigmas imposto pelo signo fotográfico tradicional.

Tanto o cianótipo como o *dusting on* permitem a participação do autor em todas as etapas de criação, resultando em uma linguagem visual que o fotógrafo produz “de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói” (MONFORTE, 1997, p.12).

Segundo Rouillé (2009), a intervenção direta da mão do fotógrafo na matéria e o retorno às práticas artesanais de fotografia são vistos pelo fotógrafo como um respiro frente a uma profissão submetida às duras leis do mercado, da rentabilidade e do lucro. Para Flusser (2002), este fotógrafo trabalha não como um operador do aparelho fotográfico, mas além dos seus limites, inventando o seu processo e não cumprindo um programa prévio, ao introduzir novos materiais e procedimentos na produção fotográfica.

Nos processos artesanais de fotografia que estamos abordando existem sempre maneiras de criar; alterando a concentração dos componentes químicos ou a ordem das etapas constitutivas do fazer. O que importa nesta maneira de pensar a fotografia são os contextos de produção e intervenções durante todo o processo criativo. Acreditamos em uma fotografia que coloca ênfase no fazer e incorpora as etapas processuais de sua produção; uma fotografia experimental, contaminada, híbrida, criativa, expandida, entre outras tantas denominações, enfatizando a importância dos processos de criação<sup>1</sup>; uma fotografia na qual deve ser consi-

derada todos os tipos possíveis de manipulação e interferência na imagem e vários autores vêm ao encontro dessa afirmação.

Segundo Fernandes Jr (2006), a fotografia expandida se liberta das amarras do fazer fotográfico tradicional, deixando de ser documento fiel da realidade para se tornar a percepção de novos tempos e espaços, onde é realizado o processo de criação, não se podendo ignorar o fotógrafo e o seu olhar subjetivo.

A idéia desses pensadores é reforçada com Charlotte Cotton (2013, p. 219), ao comentar que a fotografia artística contemporânea tornou-se não tanto a aplicação de uma tecnologia visual preexistente quanto uma iniciativa que envolve escolhas a cada passo do processo, esse fato se encontra “nitidamente ligado a uma decisão valorização da materialidade e da qualidade objetiva desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX”.

Andréa Brächer (2015) pontua que é no final da década de 90, e nos anos 2000 em diante que se popularizam os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como cianótipo, marrom vandycke, daguerreótipos, ambrótipos, tintypes, goma bicromatada, papel salgado entre outros no Brasil e exterior.

Apesar disso é importante lembrar que na década de 50 o MoMa adquiriu um gigantesco fotograma de corpo inteiro feito em cianotipia por Robert Rauschenberg. Além disso, a revista *Life*, nos anos cinquenta publica uma série dos trabalhos de Rauschenberg produzidos junto a sua companheira Susan Weil, explorando a técnica de cianotipia.

Muitos artistas e fotógrafos na contemporaneidade ressignificam os processos históricos de fotografia com reflexões que passam pela

---

1 Ver \* FERNANDES, JR, Rubens. *A fotografia expandida*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002). MULLER-POHLE, Andréas. *Information Strategies*. *European photography*, v6, n.1, 1985. CHIARELLI, Tadeu. *A arte internacional brasileira*. 2 ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.



Figura 2: Kenji Ota, Vandyke sobre Cianótipo sobre papel artesanal de algodão, de 1996.

história do meio, o seu papel na contemporaneidade, o alongamento da imagem fotográfica, a mutação da imagem, instabilidade, “erros”, contaminações, metamorfose material, “além de um recurso de expressão artística, a utilização dos processos fotográficos históricos está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia” (BRÄCHER, 2015 p.74).

Sobre a exposição “*The image wrought: historical photographic approaches in the digital age*”, ocorrida no Ranson Center Galleria, na Universidade do Texas, EUA; Marnin Young (2006) comenta que o atual interesse pelos processos alternativos de fotografia vem do movimento de contracultura do fim dos anos 60, com interesse por alguns fotógrafos por produzir uma fotografia com uma estética do feito a mão: “Sua reflexão sobre a produção recente americana e histórica, pontua a questão do tempo – a rapidez e o imediatismo na obtenção de imagens – oposto ao que os processos fotográficos exploram” (BRÄCHER, 2015 p. 78).

Esse tempo “alongado” que os processos fotográficos proporcionam, segundo a artista Rosângela Rennó, geram conversas, reflexões e análises sobre a imagem fotográfica “o tempo alongado de que fala a artista é o oposto do instantâneo – modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade” (id. ibid. p. 78).

Em seu trabalho *Desenho fotogênico – Homenagem a Fox Talbot*, Rosângela Rennó desenvolve uma obra utilizando-se do cianótipo. Este trabalho foi desenvolvido em colaboração com

os alunos do workshop realizado na década de 90 na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage no Rio de Janeiro e é constituído de duas imagens de grande proporção em cianotipia, corpos humanos inteiros foram impressos na imagem por contato na superfície, além de espécies botânicas, provocando um processamento trabalhoso e cuidadoso feito por várias mãos. A obra esteve na fachada do prédio, durante a sua exibição. Para Rennó conhecer os processos alternativos de fotografia como o cianótipo serve como ferramenta para compreender a amplitude do universo fotográfico; uma reflexão sobre a história, os usos e funções da fotografia. Procurou através dos processos fotográficos históricos como o cianótipo e vandyke explorar e aprofundar questões processuais relacionados à materialidade da imagem fotográfica. Do ponto de vista do artista; a instabilidade do processo acentua a sua materialidade. As ocorrências aleatórias como manchas, variações tonais, apagamentos da imagem, são características do processo a ser explorado: “a processualidade, a serenpicidade, a irrepitibilidade, a instabilidade e uma certa incontrabilidade são palavras chaves para entender o trabalho de Kenji Ota em *Derivações*” (BRÄCHER, 2012, p.74).

### O meio matérico e sua divulgação em meio digital

Analisaremos a seguir trabalhos que exploram os processos do cianótipo e *dusting on* realizados pela mestrand, coautora deste artigo, expondo os diferentes meios. Um dos trabalhos



é realizado pelo processo *dusting on* chamado *Tasogare* e os outro pelo processo de cianotipia: *O silêncio dos lugares*.

*Tasogare* faz parte do seu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado de Fotografia no SENAC. A pesquisa prioriza o processo de criação e a experiência vivida ao acompanhar a manifestação cultural japonesa como o *butô*. O trabalho procura abrir espaços para outros diálogos com a fotografia, expandindo o registro documental inicial, em busca de uma poética visual por meio da artesanania junto ao processo *dusting on*.

O corpo que dança *butô* é um corpo em um processo inacabado; que nos leva a navegar em outra temporalidade, em outras formas de vida, ao expor invisibilidades e fragilidades através de sua sombra, o que podemos ver no trabalho da dançarina de *butô* Emilie Sugai<sup>2</sup>.

No início do trabalho <Omitido para avaliação cega>, gravou e fotografou o corpo da dançarina de *butô*, depois de algum tempo a fotógrafa percebeu que deveria trabalhar essas imagens com o *dusting on* (Figura 3), não somente em

função dos contrastes entre o branco e o preto, mas principalmente, pela experiência de desaceleração dos gestos, que pode ser relacionado ao *butô*.

O processo artesanal escolhido exige persistência e calma, um movimento mínimo, como no *butô*. O *dusting on* chama a atenção pela sua organicidade, instabilidade e principalmente por exigir um envolvimento manual implicando a vivência com a matéria no laboratório fotográfico.

Foram inúmeros dias em contato com os materiais e as imagens em um processo que estimula um sentido óptico - tátil. Pode-se dizer que o preparo é uma alquimia; a preparação da emulsão passa por recortes das gelatinas, com água destilada, mel e diacromato de amônio. A cada ida ao laboratório; uma nova preparação da emulsão, um corpo em permanente processo e a impermanência a todo instante.

No começo do trabalho buscava-se uma representação perfeita das imagens nos vidros, mas as primeiras imagens ficaram com marcas dos gestos da fotógrafa. Isso a incomodou, mas ao longo do processo sua poética foi composta com aquilo que inicialmente havia intrigado: a transferência para a superfície do vidro, as marcas, um desfazer das camadas do corpo da dançarina de *butô*, e de certa forma também do corpo da fotógrafa.

Este trabalho foi finalizado no ano de 2014 e exposto pela primeira vez na apresentação no

Figura 3: Durante o processo criativo com o *dusting on*: preparação da emulsão fotossensível.

2 Emilie Sugai – Emilie Sugai, dançarina de *butô*, performer, desenvolve uma linguagem própria e singular, em criações solas e em grupos, fruto de suas inquietações artísticas e de vida, geradas das influências recebidas de seu mestre Takao Kusuno no período de 1991 a 2001, das pesquisas relacionadas às memórias do corpo, da ancestralidade e de colaborações com artistas da dança, teatro, cinema e da videoarte. Disponível em: <<http://emiliesugai.com.br/>>. Acesso em: 23/5/2018.



Figura 4: Instalação fotográfica Tasogare, 2014.

laboratório de fotografia do SENAC/SP. O trabalho final transformou-se em uma instalação fotográfica medindo, 2,5m x 20cm x 20cm, no suporte do vidro (Figura 4).

Para fazer com que este trabalho circulasse em diversos meios, cada imagem foi fotografada e editada no software de edição Photoshop, pois muitos editais, festivais de fotografia, revistas solicitaram as imagens em arquivo digital. As primeiras imagens editadas não tiveram um resultado em consonância com as imagens originais do trabalho; pois não mostravam as marcas na superfície da imagem, o que fez com que o texto conceitual e a poética do trabalho não caminhassem juntos. A primeira experiência positiva de circulação do trabalho aconteceu em 2017, com a publicação na revista de fotografia OLD<sup>3</sup> (Figura 5). As imagens em *dusting on* digitais foram acompanhadas de uma entrevista sobre o processo de criação do trabalho.

Em julho de 2017 <Omitido para avaliação cega> foi selecionada para participar do festival de fotografia *Interfoto Itu*, uma das imagens do trabalho *Tasogare* fez parte da exposição: “*Do outro lado*” que aconteceu na Fábrica São Luiz na cidade de Itu (Figura 6). Neste caso, a imagem

foi entregue em digital por e-mail e impressa pelo festival em *fine art*.

Estas experiências trazem questões: Como essa imagem digital é recebida pelo público? O que essa imagem em *fine art* perde, ou ganha, em relação a imagem no suporte do vidro?

*Tasogare* também foi selecionado para ser exposto no Arte Londrina 6 (Figura 7), no espaço da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina - PR, ficando em cartaz a exposição do dia 29 de março até o dia 17 de maio de 2018. A instalação foi reduzida para o tamanho de 1,72m de 20cm x 20cm.

“*O Silêncio dos Lugares*”, cianótipo produzido no ano de 2016, entre os trabalhos *Tasogare* e *Areias do tempo*, envolveu uma investigação aprofundada da cianotipia e resultou em uma série fotográfica de 6 imagens com 8 tiragens cada uma, trazendo imagens de alguns países da América Latina: Bolívia, Peru, Uruguai e Brasil. As imagens buscam evocar o silêncio dos lugares; uma sensação de suspensão que paira no ar e ecoa a um ruído silencioso interno. Fotografias que convidam a experimentar a vastidão dos lugares percorridos pela fotógrafa.

Figura 5: trabalho *Tasogare*, na revista OLD número 66.

portfólio

## DANIELA PINHEIRO

### *Tasogare*

A pesquisa artística de Daniela Pinheiro está muito ligada a processos artesanais de fotografia. Em *Tasogare*, seu trabalho de conclusão de curso no SENAC, Daniela utilizou a técnica *dusting on* para registrar o *butô*, importante elemento da tradição cultural japonesa. O resultado visual cria imagens etéreas, que unem pessoa, espaço e suporte, criando uma construção muito mais complexa do que um simples registro visual de um evento. A poética visual de Daniela Pinheiro é clara e marcante, nos convidando a mergulhar cada vez mais fundo em sua produção visual.







O trabalho foi primeiramente pensado para circular em feiras de publicações independentes e de fotografias, com a intenção de que a fotógrafa pudesse estar junto com a imagem para dialogar com o público. No entanto, a circulação e divulgação das imagens ocorreram por meio de e-mails, flyers e mídias sociais como facebook e instagram. Para que pudessem circular nesses meios, cada imagem foi fotografada e editada no Photoshop.

De 2016 a 2018 esse trabalho foi divulgado e circulado por esses meios e todas as tiragens foram vendidas, ficando somente a tiragem de número 8 de cada fotografia que estão desde 03 de março de 2018 participando da exposição coletiva EIXO 2018, que ocorre em uma plataforma online com navegação 3D.

A escolha do trabalho artesanal em cianótipo para circular no meio digital pretendia abrir uma discussão sobre o sentido da circulação nesse meio de um tipo de obra em que predomina a artesanaria da impressão fotossensível.

### Considerações finais

A diferença entre a materialidade do trabalho de arte e aquela de sua representação tem estado presente nas discussões sobre fotografia Machado (1984 p. 154), ao falar da materialidade da fotografia comenta o caso de Kurt Schwitters, que

compunha seus quadros colando sobre a tela todo o dejetado rejeitado e despejado pela civilização moderna: jornais amarelados pelo tempo, passagens de bonde, restos de barbante, ferro velho, cacos de vidro, retalhos de tecidos e todos os demais detritos infectos que habitam os depósitos de lixo.

Machado continua dizendo que tudo isso muda quando esse material é fotografado

basta agora folhear um álbum de história da arte moderna e localizar uma dessas collages de Schwitters para se constatar, com surpresa, a transformação operada pela reprodução fotográfica: o papel brilhante e homogêneo, a viva pigmentação das cores e toda a demais assepsia do tratamento químico lograram converter a miserabilidade do original numa matéria enobrecida, que nada fica a dever às paisagens plásticas dos “grandes mestres.

A expressão fotográfica que se utiliza dos processos artesanais na sua criação, como os processos analisados nesse artigo potencializa aspectos intrínsecos da materialidade dessa fotografia: como a textura, o gesto da mão através da emulsão fotossensível, o pincel que impregna o suporte, além de várias outras características da artesanaria proporcionada por essas técnicas.

Por outro lado, na dinâmica atual do circuito artístico contemporâneo essas obras para fazerem circular em editais, festivais de fotografias, concursos, publicados em revistas ou nas

Figura 6: Exposição fotográfica “Do outro lado”, durante o festival de Fotografia Interfoto de Itu, 2017.

Figura 7: Instalação Tasogare no Arte Londrina 6.



mídias sociais precisam ser transformadas em arquivos digitais. Assim, como ocorre com as colagens de Schwitters que ao serem fotografadas perdem a brutalidade da matéria utilizada por ele, as fotografias digitais também eliminam as marcas que são a riqueza dos processos fotográficos artesanais.

Nesse artigo analisamos alguns trabalhos para entender esse paradoxo entre uma criação marcada pela materialidade específica e os meios de circulação em que elas transitam. A instalação *Tasogare* vimos transitou por diversos suportes e meios, desde a sua forma original, sendo publicada na revista online de fotografia OLD, e mesmo até sendo transformada em impressão *fine art* para uma exposição fotográfica. Já o trabalho *O silêncio dos lugares*, além de circular nas feiras independentes de impressos e fotografia, circulou nas mídias sociais e atualmente está sendo exposto em uma exposição online desde março de 2018.

No caso citado por Machado temos uma situação em que a heterogeneidade matérica do

trabalho se transforma em um brilho homogêneo da impressão do catálogo. Uma situação similar ocorre com as fotografias digitais dos trabalhos da mestranda: a força da expressão das obras originais é diminuída.

No caso da publicação na revista OLD, o fato de existir um texto cobre parcialmente as limitações da representação fotográfica. Temos a apresentação de dois signos do mesmo objeto, que pode diminuir a distância entre signo e objeto, por outro lado sabemos que nunca teremos um contato imediato com essas obras, mesmo em frente delas de seus originais continuamos tendo mediações.

### Referências

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. [S.l.]: Editora Zouk, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BRÄCHER, Andréa. **Rosângela Rennó e dese-**

**nho fotogênico:** homenagem a Fox Talbot. Revista Gama, Estudos Artísticos. Vol.3. p.71-78, 2015.

\_\_\_\_\_. **Kenji Ota:** um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos. Revista: Estúdio. Vol.3.p 50-54, 2012.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** Trad Maria Sílvia Mourão Netto e Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2013.

FERNANDES, JR, Rubens. **A fotografia expandida.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002).

\_\_\_\_\_. **Processos de Criação na Fotografia:** apontamentos para o entendimento dos vetores e variáveis da produção fotográfica. FACOM, n.16, P.10-19, 2 SETEM 2006. Disponível em: [http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf). Acesso em: 20 set de 2016.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão** (livro eletrônico). Trad Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Harry Handon Center, **“The Image Wrought: Historical Photographic Approaches in the Digital Age” Opens Jan. 31.** Disponível em: <http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2005/imagewrought.html>. Acesso em: 29 maio 2018.

LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. 1. ed, p 17-3, 2002. Porto Alegre: Ed da UFRGS.

LEE, Elizabeth. **Dusting on process – Revelação a pó.** Elizabeth Lee - o que são fotografias. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://bethlee.wor->

[dpress.com/2014/11/12/dusting-on-process-revelacao-a-po/](http://dpress.com/2014/11/12/dusting-on-process-revelacao-a-po/) (11 Dez 2014)

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: Introdução à fotografia.** [S.l.]: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

MINAMI, Dioclecio Ligia. **Itinerâncias: a memória entre a materialidade e a virtualidade fotográfica.** (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2018.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante.** São Paulo: SENAC, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade.** Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte.** REVISTA MÚSICA HODIE, 2009. Disponível em: [http://www.musicahodie.mus.br/9\\_2/musica\\_hodie\\_9\\_2\\_artigo\\_1.pdf](http://www.musicahodie.mus.br/9_2/musica_hodie_9_2_artigo_1.pdf).

Young, Martin. The past is the new future. New York. v 33, n.6, maio - junho, 2006. (acesso em 10 de outubro de 2017). Disponível em <http://www.findarticles.com>

### **Edson do Prado Pfulzenreuter**

Professor do Instituto de Artes da Unicamp, mestre e doutor em comunicação e Semiótica pela PUC-SP com pesquisa sobre processo criativo, graduado em artes plásticas pela ECA-USP

### **Daniela Corrêa da Silva Pinheiro**

Mestranda em Artes Visuais, UNICAMP/SP, linha de pesquisa poéticas visuais e processos de criação, artista multimídia, jornalista, Bacharel em fotografia pelo SENAC/SP e especialista em Economia da Cultura, UFRGS/ RS.

## REMETENTES E DESTINATÁRIOS: SE É QUE EXISTEM!

*SENDERS AND RECIPIENTS: IF THEY EXIST!*

**Antônio Rogério Toscano**

PUC-SP

**Resumo:** No contexto de estudos das cartas de Georg Büchner (1813-1837) e a relação desta escrita com a produção dramática e literária do autor alemão, este trabalho propõe-se a perguntar sobre aspectos específicos da relação da carta com o seu leitor. A partir de extração de tessitura que recoloca a carta em um campo amplificado de relações, aberta à leitura pública por leitores imprevistos, o artigo pretende extrair o mesmo procedimento para a leitura dos materiais teatrais de Büchner.

Palavras-chave: dramaturgia; carta; processos; criação; teatro.

**Abstract:** *In the study context of Georg Büchner's letters (1813-1837) and the relationship between his writings and dramatic literature, this essay has the aim of making questions about specific aspects of the author's letters and their readers. Through the extraction of the letters and its tessitura in an amplified relational field- which is open to public reading and read by unexpected readers, this article pretends to extract the same procedure to the reading of Buchner's theatrical materials.*

*keywords: dramaturgy; letter; process; criation; theatre*

Debruçarmo-nos sobre o estudo de cartas escritas no passado é, como se sabe, de extrema importância para a reconstrução de paisagens púidas, nos quadros da memória.

Em um contexto de estudos vinculados à crítica genética, que envolvem processos de criação dinâmicos e problemáticos, como é o caso de nosso interesse pelo dramaturgo alemão Georg Büchner, em que encontramos nas suas missivas verdadeiros “canteiros de obras”<sup>1</sup> em seus materiais extrateatrais, a observação destes sinais se torna incontornável.

“A correspondência (...) constitui hoje instrumento importante para o conhecimento do autor e sua obra, sua atuação na época, as intenções e processos de sua criação.”<sup>2</sup>

Configurados como documentos, tais “correspondências-documentos”<sup>3</sup> auferem amplitude à dimensão conceitual enfocada na obra e se torna fonte substancial para a investigação das entranhas e dos interstícios de processos de criação que, nem sempre, deixam marcas vestigiais evidentes em suas definições formais aparentes e finais.

Através das cartas, somos alçados à condição de testemunhas de ações e pensamentos secretos que, então, revelam-se com uma tessitura singular própria da confidencialidade.

Cartas são objetos literários paradoxais, pois ao mesmo tempo em que foram “fervorosamente colecionadas, editadas, difundidas, comentadas, exatamente como obras de fato e de direito, foram reduzidas ao estatuto subalterno de dados biográficos

ou psicológicos para servir à história de um homem e, eventualmente, de uma obra. De Sainte-Beuve até Lanson, foi consenso pensar que seu interesse maior, e inestimável, era o de mostrar-nos”<sup>4</sup> algo da humanidade inscrita naquelas palavras. Ou ainda, “por trás das teorias, os homens, e sob o encadeamento inflexível das ideias, a imensa ondulação e a efervescência confusa da vida”<sup>5</sup>.

Mas não nos deixemos enganar pela suposta clareza com que certas ideias manifestam-se nesta expressão diretamente orientada a interlocutores privilegiados, em instância costumeiramente privada – a menos que, conforme nos deixaram pistas eloquentes, de Platão a Goethe e Schiller, ou de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, tais escrituras tenham sido construídas já com o intuito de oferecer uma pública e notória articulação conceitual de um projeto nem tão velado assim.

Brigitte Diaz esforça-se por evidenciar que, para além de um “biografismo retrógrado”, e sem o “fetichismo, pois, inocente ou perverso” da observação de escritas privadas, ratifica-se diante do leitor o que Franz Kafka postulou: “Escrever cartas é se despir diante dos fantasmas: eles esperam por este gesto com avidez”<sup>6</sup>.

Tais fantasmas, para Diaz, para muito além da antiga vocação oratória ou puramente retórica e secretarial das cartas, o que nelas se aprecia, bem ao contrário, são as falhas do discurso, as hesitações e as pausas de uma palavra escrita

---

1 LOPEZ, Telê Ancona. Uma Ciranda de Papel – Mário de Andrade Destinatário. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádía Battella. Prezado Senhor, Prezada Senhora – Estudos Sobre Cartas. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

2 BATISTA, Marta Rossetti. Mário de Andrade – Cartas a Anita Malfatti. Editora FU – Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1989.

3 Idem.

---

4 Idem.

5 LANSON, Gustave. Sur La Littérature Épistolaire. Introdução a Choix de Lettres du XVIIe Siècle. Hachette, Paris, 1895, retomada em uma coletânea de artigos de G. Lanson por Henri Peyre, Essais de méthode, critique et d’histoire littéraire, Hachette, Paris, 1965, p. 283. Apud. DIAZ, Brigitte. O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômado. EDUSP, São Paulo, 2016.

6 KAFKA, Franz. Lettres à Milena. Gallimard, Paris, 1956. P. 260.

como simplesmente humana, em uma espécie de “espelho da alma”, em que se observam vultos dos “rascunhos de si”, em uma espécie de diário íntimo.

“Gênese da escrita, a carta participa também da gênese de si”.<sup>7</sup>

Para a autora, a carta participaria, de maneira sistemática, de uma “autogênese programada”. Já que essa “mutação progressiva da prática epistolar, que a faz passar de uma pedagogia do social para uma pedagogia de si, opera-se progressivamente na virada do século XVIII e estará novamente presente como elemento essencial na receita de diversas correspondências do século seguinte”<sup>8</sup>.

Esta ideia nos leva diretamente à “escrita de si”, de Michel Foucault<sup>9</sup>.

Para o autor, “os cadernos de notas [*hypomnemata*], que, em si mesmos, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que se enviam aos outros. Em contrapartida, a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. É que, recorda Sêneca, quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer. A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, para leitura e releitura, sobre aquele que a recebe. Essa dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha.”<sup>10</sup>

A carta faz o escritor presentificar-se para o

seu destinatário. E não apenas pelas informações concedidas. Trata-se, para Foucault, de uma presença imediata e física.

Escrever é, pois, mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz.<sup>11</sup>

De certo modo, a carta propicia um face-a-face, e, dentre todas as formas de encarar um rosto, a autovisão é a mais contundentemente evocada. Tal conceituação nos leva diretamente para o que Giorgio Agamben articula em suas formulações sobre a construção do gesto autoral – que se evidencia como um constructo dotado de um sentido projetado<sup>12</sup>.

Portanto, há muitas questões e problemas tangíveis envolvidos no estudo de cartas como fontes esclarecedoras de procedimentos criativos – ou de mecanismos deflagradores de provocações e ações concretas, nos planos da autoria.

Estudar a construção da autoria de Büchner pelo processo de escrita de suas cartas torna-se, portanto, tarefa mais do que legitimada.

### **Cartas no Teatro: encenações da presença ou presentificações de ausências**

Conforme apontou a professora e pesquisadora Sílvia Telesi Fernandes, sobre os estudos de Cristiane Layher Takeda realizados a partir das cartas escritas no contexto do Teatro de Arte de Moscou, “é visível que a matéria epistolar selecionada guarda vestígios da ‘poética do processo’ a que se refere Lebrave e, em muitas

7 DIAZ, Brigitte. O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade. EDUSP, São Paulo, 2016.

8 Idem.

9 FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: O que é um Autor?. Passagens, Lisboa, 1992. Pp. 129-160.

10 Idem.

11 Idem.

12 AGAMBEN, Giorgio. O Autor Como Gesto. In: Profanações. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007.

passagens, é a carta documento tratado pela autora como verdadeiro prototexto da criação. Talvez por isso as cartas se projetem como diagramas de um processo teatral que se prepara no rascunho escrito, trocado entre os missivistas, chegando a completar informações lacunares de especialistas em teatro russo”<sup>13</sup>.

Mas, para além dos filtros realizados pelos pesquisadores envolvidos – sempre regidos por interesses específicos, inevitavelmente –, a natureza da carta traz consigo siderações que não podem ser desconsideradas, para um olhar crítico agudo: um primeiro aspecto incontornável, o de que os fatos e ideias contidos em uma epístola são narrados e expressos por aqueles que estão mergulhados em uma vivência intensa sob a égide da urgência daquela comunicação partilhada e que, mesmo sendo pressionados por fatores externos concretos, mostram-se ali solitariamente e destituídos de intervenções exteriores. E a carta se faz:

“(…) o relato individual de um acontecimento que muitas vezes pode ter várias versões, construindo uma multiplicidade de pontos de vista.”<sup>14</sup>

Neste sentido, cartas devem ser tomadas como aqueles documentos “que fazem parte dos arquivos de criação, (...) que apresentam o registro de alguma faceta do processo de elaboração artística dos envolvidos”<sup>15</sup>. Mas ainda assim há lacunas e as pesquisas podem trazer à tona notas que nos permitam “resgatar os ecos dos acontecimentos relatados, capturando esse passado que no momento da escrita se

constituía em presente vivido e partilhado pelos missivistas, não precisando por isso ser explicitado”<sup>16</sup>, nem em suas cartas e tampouco em suas criações artísticas.

“Embora o conceito de processo de criação tenha como característica a não obediência a uma ordem sucessiva linear, já que é feito de saltos, recuos e aglutinações, que vão formando um sistema complexo de associações”<sup>17</sup>, as articulações entrevistadas pelas fissuras demarcadas pela grafia de uma carta evidenciam aspectos que pedem para ser percebidos, especialmente para o pesquisador que pretende extrair da leitura de uma carta um pouco mais do que informações já catalogadas sobre a obra de um determinado autor.

Deste modo, as cartas, tomadas como testemunhos da criação, abrem janelas perspectivas para a abordagem de todo um universo construído na órbita da criação artística<sup>18</sup>. Seguindo esta autora,

A crítica genética investiga a gênese de uma obra, expõe os mecanismos que acionam o processo de criação, desmonta o seu fazer, procura compreender o ato criador enquanto construção, em oposição à ideia da divina musa inspiradora. Assim, criar é trabalho, é tentativa e erro, é o esboço, o caderno de anotações, o projeto, o rascunho, a rasura, a constante luta da ideia com a matéria e a procura insaciável por uma forma capaz de exprimi-la. Toda essa atividade deixa rastros: são anotações, diários, cartas e tantos outros índices que cristalizam o momento da criação e nos permitem percorrer os caminhos da elaboração de uma obra.<sup>19</sup>

---

13 FERNANDES, Sílvia. In: Os Trabalhos e os Dias. Prefácio para a publicação da pesquisa O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou, de Cristiane Layher Takeda. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

14 Idem.

15 TAKEDA, Cristiane Layher. In: As Cartas do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Notas introdutórias de O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou, de Cristiane Layher Takeda. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

---

16 Idem.

17 Idem.

18 Takeda refere-se aos trabalhos da crítica genética e ao seu campo de atuação instruída pelas obras de Philippe Willemart, nomeado por ela como fundador da crítica genética no Brasil e coordenador do Laboratório do Manuscrito Literário da FFLCH-USP e da orientadora desta pesquisa, a pesquisadora Cecília Almeida Salles.

19 TAKEDA, Cristiane Layher. O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

Sob o prisma de instrumentos tão poderosos, a percepção analítica de uma obra amplifica o território de encantos – e riscos –, então devemos redobrar os cuidados desta observação, pois “somos imediatamente sugados para o interior de uma intimidade e passamos a fazer parte dela, pois a carta tem o poder de dialogar diretamente com aquele que a lê.”<sup>20</sup>

A forma epistolar, assim como toda a escrita, mas particularmente por sua verossimilhança confessional específica (pois há uma voz apelativa que clama por sua autoafirmação, nesta escrita), tem o poder de legitimar conteúdos, construindo para si uma “noção de veracidade e sinceridade que dificilmente é contestada”. Mas não se pode, em âmbito científico, deixar de perceber que os elementos desta construção devem ser lidos como representações. Aos que atribuem à escrita epistolar veracidade incontestável, resta o aviso:

“Tudo o que está escrito em uma carta é representação de uma realidade, é texto, é construção.”<sup>21</sup>

Dentre tantas construções possíveis, neste jogo de fabulações, é sobretudo o outro – que, em estado de ausência – produz-se como presença, ultrapassando a impossibilidade geográfica, de distâncias espaciais ou emocionais, ou até mesmo temporal, do diálogo. A ausência do interlocutor, transmutada na carta em presença artificialmente projetada e produzida, cria um caráter de intimidade inventada – que mais fala sobre cada um do que do diálogo entre ambos.

Inventam-se sujeitos nas leituras (e nas escrituras) de cartas. E esta intimidade, que supostamente pertenceria a um campo estritamente privado – pois “em princípio, em sua gênese, a carta não é escrita para ser publicada, ela não

prevê sua divulgação”<sup>22</sup> –, é, paradoxalmente, a encenação de uma presença. E é por isso que o leitor de cartas publicadas, que seria então um intruso nesse diálogo íntimo entre duas pessoas, transmuta-se no derradeiro e último, único (sempre plural e transitivo) interlocutor a preencher os espaços vazios desta típica escrita lacunar.

(...) a carta é cheia de espaços vazios, de arestas, que correspondem às vivências comuns que não precisam ser explicitadas e à intimidade entre remetente e destinatário que escapam ao leitor-invasor.

O eu recorta o mundo, seleciona fragmentos e recria-o à sua maneira. As cartas, assim como o diário, constituem pedaços da vida que são fixados em uma transposição imediata da realidade. Esse registro situa-se então do domínio da escrita fragmentária, na qual o inacabado se torna dinâmico e a unidade de sentido se realiza na multiplicidade, ou seja, para além dos fragmentos (In: Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991).<sup>23</sup>

Se há este Eu que recorta o mundo e a consequente dimensão de multiplicidade, há para o leitor de cartas (que não seja o destinatário original, claro), um horizonte de possibilidades para inferir sentido em tais lacunas e brechas deixadas pela escrita epistolar. É praticamente sua missão, ao inventar-se ali, como presença, que também atribua sentido a campos imprecisos e que intervenha com sua leitura de tal escritura – articulando produtiva semiose, desde a origem até este impermanente ponto de chegada, instantâneo como todo presente.

Este leitor poderá ter contato com a diversidade que caracteriza a carta, como mistura de relato de acontecimentos, descrições reflexivas, testemunho de época, registro do surgimento

20 Idem.

21 Idem.

22 Idem.

23 Idem.



de ideias brilhantes (ou nem tanto), articulação de projetos criativos, momentos de desabafos, confissões. Se “o espaço epistolar comporta o âmbito do grande e do pequeno, miudezas do cotidiano misturam-se facilmente com as grandes reflexões sem que isso nos cause espanto”, é nas pequenas inferências e nas grandes interpretações que se colocará o leitor-invasor, a produzir sua presença na mesma proporção em que atribui sentido à própria carta.

### **Escrita de fronteira: ficcionalidade do real**

Em âmbito semelhante ao da leitura de memórias, de autobiografias e de diários, a carta pertence a um gênero híbrido, ou ao menos de fronteira, como uma escrita que se insere justamente no limiar em que os apagamentos de limites entre realidade e ficção são constantes e incontornáveis, ativando-se entre “a expressão imediata e a formalização estética” e entre a “comunicação direta e a atividade simbólica”.<sup>24</sup>

Trata-se de uma literatura testemunhal, na qual memória, tempo e sujeito estão intrinsecamente vinculados na representação escrita. O eu está na fronteira do acontecimento: o eu narrador é também o eu da experiência vivida, e a fidelidade ao acontecimento diz respeito à capacidade de esse eu construir a realidade, pois o acontecimento está ligado à memória e é permeado por um indivíduo. A escrita é sempre mediação: a experiência vivida vai ser transformada em palavras, vai ser elaborada em discurso textual, vai ser encenada. A realidade empírica é selecionada, seus elementos são articulados para a formação de uma realidade textual que faz surgir um universo de formas pelas quais o eu se apresenta.<sup>25</sup>

Ou, como esclarece Marcos Antonio de Moraes, a aproximação da carta ao texto ficcional

traz à tona a problemática central da escrita epistolar, que se indetermina como gênero fluido, dotado de hibridismos e, portanto, prenhe de possibilidades literárias e pragmáticas:

O factual, contudo, não se sobrepõe ao desejo de ‘comunicare’, de ‘pôr em comum’. O ‘comungar’ da carta se espelha no desejo de estar junto (...), na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas. O ‘outro’, no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta é ‘laboratório’ onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifesto as motivações externas que ‘precisam a circunstância’ da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram.<sup>26</sup>

Embora o resultado, na leitura de uma carta, chegue ao interlocutor por meio da palavra escrita e, portanto sob diversas mediações, cujas estruturas podem ser destacadas e discutidas, há um campo performativo, instável, de produção de presença, localizado nos limites entre vida e ficção, que não pode ser desprezado – sobretudo quando os estudos se referem a um autor e a uma prática cênica em que estes aspectos poéticos são centrais, tanto em sua origem (como produção e criação textual) como em sua tardia recepção (evada de teatralidade modernista ou performatividade contemporânea), como é o caso de Georg Büchner.

---

24 Idem.

25 Idem.

---

26 MORAES, Marcos Antonio de. (Org.) Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros e EDUSP. São Paulo, 2000.

### Performatividade da carta

Sem esquecer que o discurso epistolar nasce como um ato objetivo de comunicação, em que há suposta concretude naquilo que se diz com certa destreza a alguém, não se pode anular o fato de que, como diálogo, esta escritura pressupõe a existência de um outro e esta alteridade redefine, por vezes, os níveis de objetividade daquilo que se comunica.

Foi Mário de Andrade quem confessou, em carta, a Carlos Drummond de Andrade, em missiva de 1924: “Sofro de gigantismo epistolar”. De acordo com Moraes, essa “epistolomania” fundamenta-se na intenção firme de “escrever cartas e não responder cartas”, fato significativo que projeta no autor a consciência de que pode estar criando uma “obra involuntária”, escritura à deriva no universo literário.

E, também, para complexificar esta relação de construção do sujeito da autoria, a necessária coexistência entre o eu-epistolar e sua recepção, decorre uma redefinição do discurso que passa a constituir certa “mobilidade de encenação do eu”<sup>27</sup>, que se reconstrói diante de cada interlocutor.

Não obstante, ocorre uma “modalização do sujeito conforme o destinatário de sua mensagem”<sup>28</sup>. Mas esta modalização não ocorre apenas voluntária ou involuntariamente pelo próprio autor de uma carta – mas também, e agudamente, por seu leitor, sobretudo aquele que pretende encontrar dinâmicas de sentido (im-)próprias na obra de um autor do passado.

Melo e Castro, em seu artigo *Odeio Cartas*, mostra-nos, repleto de uma personalidade interessantíssima, e de uma velada crítica à dimensão moderna e, portanto, já antiquada, das cartas, uma decorrência pluralizante para o as-

pecto contraditório e violentamente simulacral, beirando mesmo o paradoxal, do estudo das cartas de Büchner, sobretudo por sua dimensão temporal, neste caso notadamente oitocentista, para melhor atritamento com sua obra dramática, no presente:

A questão das cartas é uma questão complexa em que o tempo tem tudo a ver e a haver. É que entre o receber das cartas e o lê-las há, para mim, um hiato de angústia que não depende nem da natureza nem do conteúdo das cartas. É mais uma espécie de hesitação indefinida, uma quase vontade de não ler, de não tomar conhecimento, de dispensar a informação emocional ou meramente referencial que as cartas veiculam com o seu inevitável recuar no tempo, porque mesmo trazendo possíveis novidades ou informações até aí desconhecidas, as cartas chegam sempre depois... chegam sempre atrasadas... O hoje da recepção e da leitura vem sempre depois do hoje da escrita e do envio, que agora é já um ontem, e esses dois hojes, sendo desfazados no tempo, contêm a possibilidade quase certa e angustiante de que aquilo que nas cartas se lê já não corresponder ao que está acontecendo. No amor esta dúvida e esta incerteza podem ser fatais... O hoje que leio é já um ontem do que foi escrito... É isso que me desagrada e ao mesmo tempo me atrai desagradavelmente... essa intromissão do passado que as cartas me trazem no presente em que estou vivendo, enquanto fico sem nada saber do presente simultâneo de quem me escreveu...

Uma alteração imprevisível do tempo que julgo meu, é a ameaça que as cartas me trazem, desse tempo que deixa de ser meu para ser também o tempo que o remetente da carta a escreveu, mas que, por seu lado, já não é o tempo em que ele, remetente, se encontra. Isto parece-me injusto e, a mim, pessoalmente magoa-me, como receptor ou emissor de cartas.

Não sendo ficção, todas as cartas acabam por nos dar versões ficcionadas daquilo que nos querem dizer, existindo um hiato profun-

27 TAKEDA, Cristiane Layher. O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003  
28 Idem.

do entre o que o autor da carta nos quis comunicar, o que ele escreveu na carta e aquilo que o destinatário mais tarde lerá.

Este é talvez o estado perverso inerente a toda a escrita, ao qual as cartas não saberão escapar.

É que nas cartas, que são escrita, trata-se obviamente de um código em que o que se comunica é uma metarrealidade. Tanto o que se escreve como o que se lê fazem parte de um jogo de estados textuais que inevitavelmente obrigam a leituras outras do próprio presente, à luz modificadora, e talvez mistificadora, do que leio na carta que agora recebo e leio.

Escrever cartas é assim um pequeno ofício 'literário' no sentido mais restritivo e convencional deste termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um código que modela e altera o que tão simplesmente queremos e gostaríamos de dizer. Faz-se literatura sem o querer, tal como M. Jourdain fazia prosa sem o saber... e nestes casos, nem a literatura nem a prosa são necessariamente da melhor qualidade!

Quando o são, melhor para os leitores posteriores dessas cartas, que não necessariamente para seus destinatários originais... estamos então na área da escritura e da ficção e aí, tudo bem! \_ Lembro-me das cartas de soror Mariana Alcoforado.<sup>29</sup>

Gritantemente, no caso de uma escritura privada que se torna pública, como são as cartas editadas, os novos leitores (e também nós, pesquisadores, tornamo-nos) tornam-se agentes desta instabilidade do sujeito emissor. Ou seja, em nosso caso, Büchner já não fala mais apenas à família, à namorada ou ao seu editor, mas fala diretamente a nós e à cena teatral contemporânea, que o investiga, dando-nos notícias que certamente não foram dadas aos seus leitores

---

29 MELO E CASTRO, E. M. Odeio Cartas. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella (Org.) Prezado Senhor, Prezada Senhora – Estudos Sobre Cartas. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

privados.

O eu-epistolar é redimensionado conforme o novo diálogo crítico se estabelece, não havendo mais Büchner, mas um certo Büchner encenado também pelo olhar daquele que o observa, na leitura à distância.

Esta é uma das razões pelas quais esta pesquisa encontrou seu sentido próprio – repondo e devolvendo a Büchner uma leitura contemporânea de suas cartas que chegaram, como mensagens deixadas a um futuro incerto, uma dimensão própria de sua escritura epistolar como signos para a compreensão (im-)precisa de sua obra, em pleno século XXI.

Se está correta a interpretação de Gilda de Mello Souza, segundo a qual a carta assume “o papel aliciador quando subrepticamente (...) tangencia a maiêutica socrática ao ‘desvendar’ o interlocutor, de desentranhar, através do diálogo, o que ele tinha de melhor”<sup>30</sup>, fomos aqui convocados pelas cartas de Büchner a não somente reinventar o autor em nossos processos de criação (e sempre em contextos pedagógicos) a partir dos referenciais de suas missivas, mas também a arrancá-lo de si, para conhecê-lo melhor através de nossas próprias práticas.

### **Antônio Rogério Toscano**

Doutorando pela PUC-SP, professor do curso de Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP e de História do Teatro Ocidental na Escola de Arte Dramática – EAD-ECA-USP.

---

30 MELO E SOUZA, Gilda & CÂNDIDO, Antônio. A Lembrança Que Guardo de Mário. Depoimentos para a Revista do IEB – USP, no. 36, São Paulo, p.13.

## CONEXÕES E INTERAÇÕES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO NO ENSINO DE DESIGN DO PRODUTO: MODOS DE DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO

CONNECTIONS AND INTERACTIONS OF THE PROCESS OF CREATION IN THE TEACHING OF PRODUCT DESIGN: MODES OF DEVELOPMENT OF THOUGHT

**Marcelo Farias**

FAAP, São Paulo/SP

**Resumo:** O processo de desenvolvimento e criação dos objetos ou produtos industriais ocorre por meio do projeto de design. Esse método define os estágios e as atividades do percurso, orienta as manobras e ações do pensamento, bem como estabelece as variáveis e condições do seu desenvolvimento. Assim, o design pode ser entendido como um campo de conhecimento que tem lógica de criação própria, combinando formas de raciocínio – dedução, indução, abdução, hipótese, inferência etc. – que visam à solução de problemas práticos, produção de significados e efeitos de sentido a um grupo de usuários. Porém, é no contexto da formação acadêmica que o designer desenvolve esse modo de pensar, entrelaçando teorias, conceitos e práticas. Diante desse tema, este artigo propõe discutir, no âmbito do ensino de design do produto, as conexões e interações, adequações e confrontos das atividades de projeto do aluno em suas estratégias processuais criativas em rede, a partir dos documentos do processo de criação, observados e analisados sob a perspectiva da crítica de processo.

Palavras-chave: ensino de design; processo de criação; desenvolvimento do pensamento do designer.

**Abstract:** *The process of development and creation of industrial objects or products occurs through the design project. This method defines the stages and activities of the course, guides the maneuvers and actions of thought, as well as establishes the variables and conditions of its development. Thus, design can be understood as a field of knowledge that has its own creation logic, combining forms of reasoning - deduction, induction, abduction, hypothesis, inference, etc. - that aim at the solution of practical problems, production of meanings and effects of meaning to a group of users. However, it is in the context of academic formation that the designer develops this way of thinking, interweaving theories, concepts and practices. In this context, this article proposes to discuss, in the scope of product design teaching, the connections and interactions, adaptations and confrontations of the student project activities in their creative process strategies in network, from the documents of the creation process, observed and analyzed from the perspective of process criticism.*

*Keywords: design teaching; creation process; development of the thought of the designer.*

## Processo de criação no ensino do design

Este artigo é parte das inquietações que movem a pesquisa de doutorado intitulada “Conexões e Interações do Processo de Criação no Ensino de Design do Produto: Modos de Desenvolvimento do Pensamento”, que propõe discutir aspectos da criação a partir da perspectiva teórica da crítica de processo, desenvolvida por Cecília Salles. Apresenta como ponto central a seguinte questão: como o projeto de design do produto na formação acadêmica confronta com as estratégias do aluno de design no processo criativo em rede?

Assim, estamos no domínio do empírico, e passamos a observar e analisar as conexões (ligações, uniões, vínculos) e interações (influência mútua, ação recíproca) na dinâmica do ensino de design do produto, que se estabelecem entre a “invariável”, expressa no método de projeto de design do produto, e a variável estratégias do aluno de design como ação, decisão, escolha e forças implícitas no contexto da criação em rede.

Para compreendermos tais conexões e interações do processo de criação que orientam a construção e o desenvolvimento do pensamento do aluno de design no contexto do ensino, decidimos acompanhar, observar e registrar algumas atividades de projeto desenvolvidas em sala, no âmbito do curso de design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, e do curso de design industrial do Centro Universitário Senac-SP, que compõem amostra representativa do cenário atual das escolas no Brasil.

Ainda neste estudo, adotamos a perspectiva teórica da crítica de processo de criação de base semiótica, formulada por Cecília Salles<sup>1</sup>,

---

1 SALLES, C. A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011. Arquivos da criação: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

que analisa o fenômeno da criação como rede, descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, e cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Segundo Cecília Salles, as conexões e interações que se estabelecem na criação oferecem, assim, indicações para o modo como se organizam as tramas do pensamento, revelando aspectos detonadores, direcionadores, organizadores e comunicacionais que compõem o percurso.

Combinado a essa teoria, adotamos o postulado dos três tipos de raciocínio, argumento ou inferência, empregados em “[...] toda ou qualquer investigação científica: abdução ou descoberta de uma hipótese; dedução ou extração das consequências da hipótese; indução ou teste da hipótese”<sup>2</sup> (SANTAELLA, 2005, p. 41), proposto por C. S. Peirce, na semiótica geral (ciência formal e normativa) ou lógica crítica, no sentido lato.

## Design de produto

De modo geral, design é uma atividade estratégica, técnica e criativa, orientada por intenção (aspiração), propósito (objetivo) e meta (resolução), que se utiliza de processos de observação, imaginação, configuração, ordenação e representação de elementos técnicos e estéticos numa linguagem de produto, por meio do projeto, a fim de garantir e viabilizar a sua produção material. Nesse sentido, “design é uma atividade, que é agregada a conceitos de criatividade, fantasia cerebral, senso de invenção e de inovação técnica e que por isso gera uma expectativa

---

Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008a. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2008b.

2 SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005, p. 41.

de o processo de design ser uma espécie de ato cerebral”<sup>3</sup> (BÜRDEK, 2006, p. 225).

Estamos tratando, portanto, de um modo de produção cultural que se desenvolveu a partir do século XVIII, com a Revolução Industrial<sup>4</sup>, sob as aspirações e promessas do programa e do paradigma do pensamento Moderno, ou seja, uma atividade marcada por uma “ambiguidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar”<sup>5</sup> (DENIS, 2000, p. 16).

Assim, design é entendido como um ofício em movimento, com fronteiras “borradas” e indefinidas, onde aspectos abstratos e concretos se inter-relacionam e tencionam para compor um percurso de criação orientado por uma demanda específica que é interpretada num conceito de projeto.

### O ensino do design no Brasil

Diante da questão central apresentada de início neste artigo, decidimos por recuperar acontecimentos significativos na história do design, e que definiram a matriz do campo do design.

As origens do ensino do design foram marcadas por duas escolas alemãs; a pioneira e notória Bauhaus, fundada em 1919, por Walter Gropius, e a Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma), HfG de Ulm, fundada em 1953, por Max Bill.

A primeira, sob a influência das artes abstratas e da pintura cubista na virada do século XIX para o XX, buscou uma nova e moderna unidade entre a arte e técnica, com ênfase no modelo

indutivo dado pela “auto-experimentação e auto-averiguação”<sup>6</sup> (BÜRDEK, 2006, p. 26). A segunda, a mais importante iniciativa após a Segunda Guerra Mundial, articulou um forte interesse da ciência com a indústria, influenciando “[...] a teoria, a prática e o ensino do design, assim como a comunicação de diversas formas [...]”<sup>7</sup> (Idem, 2006, p. 41). Ambas escolas definiram a matriz pedagógica e didática das escolas de design pelo mundo, e, conseqüentemente, os modos como o designer projeta. E, naturalmente, os programas de formação acadêmica no ensino superior conservam os traços e as marcas desses modos de pensar e fazer design.

No Brasil, destacamos a apropriação do programa e do modelo de ensino da escola HfG de Ulm pela primeira Escola Superior de Desenho Industrial<sup>8</sup>, Esdi, criada no Rio de Janeiro, em 1962, e que influenciou, por consequência, os demais cursos de design que surgiram em vários estados do país.

A transposição dessa matriz com tradição no design racionalista alemão, que adotava métodos matemáticos com rigor científico, produziu reflexos involuntários numa cultura tropical, marcada pela miscigenação, fluxos e cruzamentos. Como explica Niemeyer (2007, p. 123), “a imposição desses padrões, contrários às nossas raízes barrocas, impediu a expressão da estética modernista na escola e coibiu, por longo tempo, a emergência de outras abordagens.”<sup>9</sup>

Construída sob perspectiva estrangeira, resrita a questões do ambiente acadêmico e con-

3 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 225.

4 Ver CAMPOS, T. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 194.

5 DENIS, R. C. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blucher, 2000, p. 16.

6 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 26.

7 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 26.

8 “O termo desenho Industrial é atribuído a Mart Stam que utilizou pela primeira vez em 1948” (HIRDINA, 1988 apud BÜRDEK, 2006, p. 15).

9 NIEMEYER, L. Design no Brasil: origem e instalação. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007, p. 123.

trária a um modo de pensar entrecruzado, a Escola Superior de Desenho Industrial negou seu contexto cultural “mestiço e barroco”<sup>10</sup>. Assim, o discurso do design no Brasil manteve, por décadas, relativo estranhamento com a cultura brasileira. Como exemplifica Flusser (1998, p.100), “alienação tem significado relativo à realidade, e estar alienado significa estar separado da realidade.”<sup>11</sup>

### **Paradigma moderno e o pensamento dedutivo**

A partir desse panorama, passamos a compreender como a matriz do paradigma moderno, unido ao racionalismo e funcionalismo<sup>12</sup> alemão, modelou nosso modo de pensar, ensinar e fazer design pautado pelo método de projetar a partir de referências estrangeiras, conferindo certa ênfase no pensamento dedutivo, desconsiderando, também, a tecnologia de produção disponível. O distanciamento entre a proposta de ensino da Esdi, em relação ao processo de industrialização brasileira, iniciado na década de 1950, que objetivava copiar ou reproduzir o design dos produtos europeus e americanos, reforçou no país a associação do design aos produtos de alto valor.

De acordo com Niemeyer (2007, p. 20), sabemos que, tratando da Esdi, “os responsáveis pela atividade acadêmica da escola [...] privilegiaram seu isolamento e independência, valorizando a preservação de modelos internos, em

detrimento da integração na dinâmica universitária.”<sup>13</sup>. Em consequência, o percurso histórico interviu nas nossas crenças, valores e conceitos sobre o design.

O caráter dogmático defendido pela Escola Superior de Desenho Industrial reforçou o distanciamento dos alunos da possibilidade de poderem desenvolver uma visão crítica do papel do design na cultura brasileira, sob a perspectiva dos princípios propostos pela HfG de Ulm. Como sinalizado anteriormente, o posicionamento defendido pela Esdi ignorou, também, as ideias do movimento modernista brasileiro, que apresentava como enfoque o entrelaçamento de elementos da cultura brasileira com as tendências artísticas das vanguardas europeias na primeira metade do século XX, identificando, portanto, a isso literatura e música brasileira.

Logo, as condições e circunstâncias como o ensino do design foi instalado no Brasil produziram efeitos contundentes na construção e no modo de desenvolvimento do pensamento dos designers. Afinal, as experiências culturais, que nos acompanham como uma matriz que estrutura o conformismo e a normalização, impõem um traço no modo de fazer design, denominado por Morin (2011, p. 29) como *imprinting* cultural, que “[...] marca os humanos, desde o nascimento, com o selo da cultura, primeiro familiar e depois escolar, prosseguindo na universidade ou na profissão.”<sup>14</sup>.

### **Pensamento dedutivo e indutivo no projeto de design**

Design é um processo lógico e sistemático, orientado por métodos, regras e requisitos, mas também orientado por experimentos, desco-

---

10 O termo mestiço aqui não remete à questão da cor, mas aos métodos e modos de organização do pensamento não binários. (PINHEIRO, 2013, p. 94).

11 FLUSSER, Villém. Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem. Organização de Gustavo Bernardo, Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 100.

12 Os conceitos de racionalismo, otimização, funcionalismo, universalismo e utilitarismo, que compõem a natureza e a essência do design, são traços expressivos do paradigma moderno e da Revolução Industrial, presente na escola Bauhaus, na HfG de Ulm e na Esdi do Rio de Janeiro.

---

13 NIEMEYER, L. Design no Brasil: origem e instalação. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007, p. 20.

14 MORIN, E. O método 4: as ideias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 29.

bertas e inferências. Podemos definir o projeto de design do produto como um método que utiliza informações de caráter científico, próprio do pensamento dedutivo, mas que, em ação e movimento, abre espaço para o indutivo. No entanto, vale ressaltar que o termo “método do projeto de design do produto” está empregado, aqui, no sentido geral, como sobreposição dos diferentes percursos de projeto, amplamente discutidos pela metodologia de design, e que conservam o mesmo eixo estrutural, caracterizado pela sequência e pela sucessão ordenada de fases: definição do problema; pesquisa; requisitos; desenvolvimento; detalhamento e comunicação.

Foi possível constatar, neste estudo, por meio das observações em sala de aula e pelas declarações de alguns professores, que existe uma tensão dinâmica entre o eixo do projeto e as estratégias e decisões dos alunos, no percurso descrito, ou seja, existe, ao mesmo tempo, uma tendência ao desvio e um afastamento das coordenadas do projeto. Tal fato, no entanto, deve ser entendido como procedimento da natureza do processo de criação. Como sinalizam os teóricos do campo do design, os métodos não devem ser utilizados como “receitas”, fórmulas ou prescrições, “[...] ao treinamento em métodos de projeto pertence a necessidade de saber em que casos deve se aplicar qual repertório. Sobretudo, este fato requer uma distância crítica da metodologia”<sup>15</sup> (BÜRDEK, 2006, p. 256). Portanto, o método não é promessa de solução, mas um instrumental que depende de um programa interdisciplinar:

Métodos nada mais são do que instrumentos de trabalho e, portanto, é preciso evitar o mito de que sua utilização em projetos é garantia de sucesso. O bom resultado de

15 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 256.

um projeto depende da capacidade técnica e criativa de quem o desenvolve. Métodos e técnicas podem, contudo, auxiliar na organização, ou seja, oferecem suporte lógico ao desenvolvimento de um projeto<sup>16</sup> (BOMFIM, 1995, p. 5).

Igualmente, foi possível observar em sala que o afastamento do eixo do projeto podia conduzir o aluno a uma tensão e a uma instabilidade no processo de criação, no sentido de perda de rumo e orientação, ou seja, ausência de restrições, parâmetros e comparações. Por outro lado, foram identificadas alterações importantes, quando as estratégias e manobras do pensamento do aluno, comumente apresentadas como dado implícito que pertence ao campo da subjetividade e do inconsciente, eram desconsideradas ou ignoradas no processo de design, em favor do cumprimento da sequência ordenada de fases constituintes ao eixo do projeto de design.

No entanto, é possível afirmar que há variações na conduta, pois a experiência e a prática de tais manobras possibilitam novas abordagens e “aventuras”. Não estamos, contudo, negando a relevância do projeto, afinal, por meio da adoção do método projetual “[...] o design se tornou quase que pela primeira vez ensinável, aprendível e com isto comunicável”<sup>17</sup> (BÜRDEK, 2006, p. 226).

### **Pensamento abdutivo no processo de criação em rede**

Em relação ao design, “um processo criativo ele é, sem dúvida”<sup>18</sup> (Idem, 2006, p. 225), um pro-

16 BOMFIM, G. A. Metodologia para desenvolvimento de projetos. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 1995, p. 5.

17 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 226.

18 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 225.



cesso que depende, naturalmente, do domínio, articulação e coordenação dos três modos de pensamento: dedutivo (prescrição), indução (experimentação) e abdução (iluminação), e que, por outro lado, corresponde a conceitos de tendência normativa, ação transformadora e acaso. Conceitos, entretanto, que movem o percurso da criação em rede.

O pensamento abduativo é entendido como pensamento que surge luminosamente, “de repente, enquanto estamos pensando sobre os fatos e nos esforçando para organizá-los [...]”<sup>19</sup> (SALLES, 2011, p. 169). No entanto, vale sublinhar que esse modo de raciocínio é pouco discutido nos estudos sobre processo de criação no campo do design. Os motivos desse fato não compõem o estudo, porém, consideramos as implicações na construção e no desenvolvimento do pensamento do aluno de design, pois ele pode ser entendido como posto ou simplesmente subjacente ao processo.

Assim, entendemos que discutir o entrelaçamento dos modos de raciocínio (abduativo, indutivo e dedutivo), dado nos movimentos e articulações do processo criação no ensino do design, contribui para conhecimento do aluno sobre seu processo de criação. A reflexão com base nos documentos de criação conduz o aluno a compreender aspectos do seu mundo interior, a consciência do seu processo, a fim de não recair nas defesas inconsistentes e reducionistas das velhas dicotomias, em defesa da configuração objetiva e subjetiva, racional e emocional, forma e função, estética e técnica, aparência e conteúdo, bem como qualificações de processo de design “moderno” e “funcional”, que não cruzam fronteira da linguagem verbal e enfraquecem as discussões no campo do design.

Segundo a teoria da crítica de processo proposta por Salles, o processo de criação é des-

19 SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 169.

critado como rede em construção, um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, e cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Estamos tratando, portanto, de ação transformadora, um “percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade [...] numa cadeia de relações, formando uma rede de operações estritamente ligadas”<sup>20</sup> (Idem, 2011, p. 93).

Esse novo paradigma está associado ao pensamento das relações, das múltiplas conexões em permanente mobilidade, algo que é próprio do pensamento complexo, a fim de compreender os diferentes modos de organização das tramas da criação. Nesse sentido, a criação pode ser vista não como uma determinada fase do projeto de design, mas uma transversal, entrelaçada e imbricada ao seu percurso, por meio de processos interativos de conexão, inter-relação e interlocução, “[...] ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação e turbulência [...]”<sup>21</sup> (Idem, 2008b, p. 24). No campo do design esse processo também é entendido como processo de configuração.

A configuração não se dá em um ambiente vazio, onde se brinca livremente com cores, formas e materiais. Cada objeto de design é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões – e não apenas por configuração [...] Lidar com design significa sempre refletir sobre as condições sob as quais ele foi estabelecido e visualizá-las em seus produtos.<sup>22</sup> (BÜRDEK, 2006, p. 225).

### Projeto de design e processo de criação

Como sugere Salles, “o percurso criativo pode

20 SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 93.

21 SALLES, C. A. Redes da criação: construção da obra de arte. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2008b, p. 24.

22 BÜRDEK, B. E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 225.

ser observado sob a perspectiva da construção de conhecimentos<sup>23</sup> (2011, p. 127), dado pelo cruzamento entre o projeto de design do produto, como método ou plano normativo, lógico e dedutivo que descreve e detalha o percurso de desenvolvimento do projeto, e pelo processo de criação em rede, como ação humana e intelectual de projeção e configuração, que arremessa e combina processos abduativos e indutivos. Assim, o percurso da criação “[...] deixa transparecer o conhecimento, guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência”<sup>24</sup> (SALLES, 2011, p. 127).

Nesse sentido, observamos o processo de design sob outra perspectiva. Como escreve Morin (2011, p. 9), “[...] a revolução atual não se dá no terreno do combate, mas no campo da complexidade do modo de organização das ideias. Assim, pensar implica recusar de modo permanente o avanço das simplificações”<sup>25</sup>. Logo, não podemos desconsiderar que o ambiente cultural nas instituições é favorável à manutenção, conservação e redução do modelo de ensino do design.

[...] nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade... é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto.<sup>26</sup> (Idem, 2002 *apud* SALLES, 2008b, p. 24).

23 SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 127.

24 SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 127.

25 MORIN, E. Op. cit, p. 9.

26 CARVALHO, E. de A. e ALMEIDA, M. da C. (orgs.). Ensaios de complexidade. Porto Alegre: Sulinas, 2002, p. 11.

É no amálgama desses modos de pensamento que emergem hipóteses, elucidando possíveis caminhos para compreender o processo de criação em rede no ensino de design do produto. Os conflitos, afastamentos e abandonos do eixo do projeto, que são da natureza da criação, oscilam em decorrência da variável professor, que horas decide por afastar-se desse movimento para cumprir o programa e o projeto dedutivo, deixando passar despercebido o movimento abduativo, ou trazendo para si, ou seja, abandonando temporariamente o programa e o projeto para, então, experimentar outras possibilidades e rupturas. Ele pode desconsiderar, ou não, as tendências de caráter individual, como os valores, crenças, preferências e gosto do aluno, que afetam as decisões, as escolhas e os rumos da criação.

É verdade que, todo conhecimento, inclusive o científico, está enraizado, inscrito e dependente de um contexto cultural, social, histórico. Mas, o problema consiste em saber quais são essas inscrições, enraizamentos, dependências, e de perguntar-se se pode aí haver, e em que condições, uma certa autonomia e uma relativa emancipação do conhecimento e da ideia.<sup>27</sup> (Idem, 2011, p. 18).

### Documentos no âmbito do ensino do design

Os documentos de processo de criação desenvolvidos pelos alunos no ensino do design, como: cadernos de anotações, esboços, rascunhos, desenhos, esquemas, diagramas, painéis, vídeos, áudios, modelos volumétricos, modelos de aparência, protótipos e outros, no formato analógico ou digital, representam registros significativos para a compreensão do processo, pois conservam marcas e sinais que indicam prováveis manobras e articulações das ideias,

27 SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 18.

pensamentos e sentimentos dos alunos, ou seja, estratégias processuais criativas em rede, podendo revelar aspectos detonadores, direcionadores, organizadores e comunicacionais aí incorporados. “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo”<sup>28</sup> (SALLES, 2011, p. 26).

Neste estudo, os documentos desenvolvidos pelos alunos representam uma plataforma de fontes de dados que é tanto móvel, instável e provisória, quanto concreta, estável e permanente, elevando o desafio do exercício cognitivo de fazer as inferências sobre o *corpus* observado. Estamos tratando, portanto, de dados e informações representados em diferentes linguagens e suportes, numa ordem e sequência imprecisa de execução. No entanto, o objetivo não é recompor o percurso da criação e do projeto de design no âmbito do ensino, numa perspectiva diacrônica, pois o conjunto de documentos de processo não se constitui num dossiê ou arquivo que descreve uma sucessão progressiva de acontecimentos. Como orienta Salles (2008a, p 114), “Não temos acesso a todos os índices, ou seja, a todos os registros [...] ao longo do processo”<sup>29</sup>. Assim, podemos concluir que há muito do movimento criador que não é registrado.

O tirocínio no design, entendido como experiência prática e exercício preliminar indispensável ao desempenho do pensamento do designer profissão, ocorre por meio da ação projetual contínua. A utilização dos documentos de processo no percurso do projeto de design auxilia o

aluno de design a verificar problemas, organizar informações e dados, ilustrar novos conceitos, estabelecer conexões ou associações, representar ideias complexas, abstratas e comparar alternativas. Consequentemente, documentos mediam o diálogo do aluno consigo, com o professor e com outros alunos.

Na busca pela solução de determinado problema ou por produzir efeito de sentido, o designer combina representações internas, na forma de imagem mental, bem como representações externas, na forma visual. Os documentos de criação funcionam como suporte de auxílio cognitivo na inter-relação, permitindo que o aluno enxergue o todo e o específico simultaneamente, pois tal suporte pode sugerir reflexões, discussões e descobertas. E com isso, influenciar, consequentemente, na construção do pensamento projetual.

Nas fases iniciais do projeto de design, o aluno se engaja no processo de pensamento visual bastante ativo, formulando questões e gerando ideias. Nesse período, as imagens são manipuladas mentalmente e interpretadas numa linguagem predominantemente visual, na forma de anotações, desenhos, esquemas, diagramas etc., constituindo conteúdos e mensagens inconclusas que serão postas a prova. A perspectiva da teoria da crítica de processo, que observa e analisa os bastidores da criação, por meio dos documentos produzidos no seu percurso, provoca a abertura de questionamentos em territórios aparentemente cristalizados. Sob essa nova perspectiva “[...] a obra entregue ao público e os registros de seu percurso de construção são um único objeto”<sup>30</sup> (2008a, p. 35).

---

28 SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 26.

29 SALLES, C. A. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008a, p. 114.

---

30 SALLES, C. A. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008a, p. 35.

### **Atribuição dos documentos de processo**

Os documentos abrem as tramas do pensamento criador, expondo fragmentos materiais e imagens “borradas”, sem a pretensão de reconstruir a sua história, mas entender possíveis mensagens e significados de aspectos que estruturam o percurso de criação. Tais documentos apontam para princípios, operações e aspectos distintos do processo.

Nesse sentido, exercitamos o entrecruzamento do projeto de design e do processo de criação, sem estabelecer associação com os períodos ou as fases. Os princípios detonadores são ativados por questões, demandas, provocações ou problemas que deflagram o projeto de design, evocando e fazendo pulsar ideias, pensamentos e sentimentos no criador. Procedimentos direcionadores conferem a direção, rumo ou orientação do processo de criação. São agentes capazes de alterar determinado estado, imprimindo forças ou esforços que orientam escolhas, decisões ou ações inesperadas, ou seja, que se desenvolvem a partir do interior do sistema ou de fatores internos ao criador, incluindo suas vontades, preferências e desejos pessoais. Procedimentos organizadores são ações ou operações de planejamento, sistematização, associação, combinação, ordenação ou arranjo, com propósitos variados. Podendo representar, portanto, conformação, composição ou interpretação na criação. Os aspectos comunicacionais representam processos complexos de interação do movimento criador. As manobras e articulações de ideias, pensamentos e sentimentos inscritos nos documentos de processo, expõem diálogos, interlocuções, intercomunicações – interpessoal e intrapessoal – estabelecidos e engendrados no aluno e entre os interlocutores, outros alunos, professores e, ainda, em relação ao contexto do percurso de design. Assim, tais documentos de criação po-

dem ser compreendidos como meios ou procedimentos técnicos para vencer dificuldades ou obstáculos.

Para o design, o processo representa a sequência de operações, ou encadeamento de fatos e fenômenos, obedecendo a um certo esquema, com a finalidade de produzir um resultado específico de CONCEPÇÃO e PRODUÇÃO de objetos – estes entendidos como bi ou tridimensionais. O processo é entendido também como o conhecimento em curso na CRIAÇÃO e realização do OBJETO, sendo o registro do processo talvez a melhor maneira de transmissão desse conhecimento.<sup>31</sup> (COELHO, 2011, p. 264).

### **Documentos como materialização do projeto**

O projeto de design parte prioritariamente das inquietações do outro. Constitui-se por meio de relações de contraste, distinção e diferença. Exige alteridade, ou seja, capacidade de tentar compreender o lugar do outro, a posição do outro, numa relação interpessoal. O projeto, nesse sentido, pode ser visto como espaço de agitação e tensão para solucionar um problema prático ou produzir efeito de sentido. A interação ou a ação que são estabelecidas entre os interlocutores participantes nesse processo produzem encontros e embates, oscilações e movimentos. A combinação e a ordenação de dados, assim como informações e conhecimentos, submetidos a testes, ensaios e experimentos, são configurados para formar possibilidades, adequadas às necessidades, expectativas e desejos desse outro. Portanto, cada questão que detona o projeto de design demanda articulações próprias. Desse modo, variáveis assumem valores distintos, alterando dados, informações e conhecimentos engendrados.

---

31 COELHO, L. A. L. (org.). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias, 2011, p. 264.

O projeto de design se configura como o processo de elaboração do conjunto de documentos necessários à execução de qualquer objeto, seja este de qualquer dimensão ou característica, tendo sido desenvolvido a partir da construção do problema em multiplicadas derivações, por exemplo: quanto a seu significado, quanto a aspectos de produção, quanto a múltiplos aspectos de uso e funcionamento, quanto ao impacto no meio ambiente, quanto às ferramentas projetivas, entre outras tantas, inclusive os aspectos subjetivos de quem projeto.<sup>32</sup> (COELHO, 2011, p. 269).

### **Consciência do seu próprio processo por meio dos documentos**

Dada a dificuldade em fixar a atenção no que é habitual, familiar, cotidiano ou que consideramos evidente, ao analisarmos documentos de processo de criação, podemos compreender a maneira como articulamos o pensamento, além de ampliar o nosso diálogo com o outro a respeito das questões subjetivas da criação. Porém, o modo como os documentos de processo de criação são postos no ensino do design pode levar o aluno a desenvolver reflexão, conduzindo-o a compreender aspectos do seu mundo interior, consequentemente, consciência, discernimento e clareza das suas estratégias processuais criativas na realização das atividades de projeto, pois tudo isso possibilitaria entender a rede que estrutura e move suas escolhas, decisões ou ações inesperadas.

Os documentos de criação indicam, também, a relação entre conhecimentos trazidos durante o processo, isto é, revelam a natureza multidisciplinar do design. Essa operação possibilita que os interlocutores, alunos e professores, visualizem e percebam como teorias, conceitos e

práticas são articulados, possibilitando ajustes, correções e iterações. Por outro lado, quando os documentos de processo são tratados de modo palimpsesto, ou seja, editados ou corrigidos para atender a demanda do professor, por decisão própria do aluno ou exigência do contexto, com o propósito de permitir a sua reutilização, adequação aos padrões e regras de comunicação e visualidade, corre-se o risco de perder ou ocultar singularidades vinculadas às conexões, mediações e interações do processo de criação em rede, que poderiam servir de conteúdo, ou dados para reflexão e consciência do aluno no próprio processo.

### **Sobre a análise dos documentos**

Documentos de processo de criação são marcas e sinais que contêm mensagens sobre ideias, pensamentos, sentimentos, considerando pessoas, lugares, ambientes, acontecimentos, momentos, épocas. Representam processos complexos, indicando propósitos, mudanças e transformações ocorridas na criação. Trazem consigo significados muito além da intenção original de quem os produziu. Portanto, reconstruir o percurso da criação por meio dos documentos de processo exige estrutura de perícia, conhecimento do universo que circunda o objeto investigado. Além disso, exige habilidade e postura nas operações de observação, coleta, análise e síntese das informações, que possam permitir novas perguntas.

Naturalmente, precisamos adicionar um considerável esforço mental de associação em busca de possíveis significados, devolvendo ao documento seu instante, envolvendo-nos na esperança de alcançar os vislumbres – parciais ou incompletos – de compreensão que eles possam nos oferecer.

Para descobrir algo a respeito do processo de criação, é fundamental analisar e estudar os do-

---

32 COELHO, L. A. L. (org.). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias, 2011, p. 269.

documentos desse processo criativo. Um dos caminhos mais desafiadores, porque é complexo e incerto, e só é recuperável pela existência dos fragmentos e pelas camadas produzidas e conservadas. Desse modo, revelamos o que os criadores possivelmente pensavam. Então, estudar os documentos de processo pode nos remeter, de algum modo, a atividade dos colecionadores que contribuem com o ordenamento dos fatos e uma rara capacidade de reconstrução poética. Podendo-se dizer aí que se trata, sobretudo, de realizar “**uma espécie de biografia das coisas**”.

A quantidade expressiva de documentos de criação que circulam atualmente nos meios analógicos ou digitais, nas mais diferentes formas de visualização e modos de interação, oferece informações significativas para outros criadores nos seus momentos de busca e investigação. Por essa dinâmica de circulação dos documentos, esses usuários podem exercitar diferentes tipos de inferências lógicas e de procedimentos heurísticos nas suas criações, auxiliando a busca e a descoberta de soluções. Tal procedimento de criação pode ser uma técnica deliberada de resolução de problemas, bem como uma operação automática, intuitiva e inconsciente.

Não devemos desconsiderar, ainda, que cadernos de anotações, esboços, rascunhos, desenhos, esquemas, diagramas, painéis, vídeos, áudios, modelos volumétricos de aparência, protótipos e outros documentos de criação, desenvolvidos e utilizados no ensino do design, podem esconder mais do que revelar, isto é, são apenas ancoragens que podem nos servir no esclarecimento de alguns resultados.

### **Conclusão**

A articulação e o entrelaçamento dos diferentes modos de raciocínio (dedutivo, indutivo e abdutivo) discutidos pela ciência e considerados neste nosso estudo em andamento, mar-

cam as conexões e interações que se dão no processo de design. Por sua vez, de modo geral, compreendem o projeto de design e o processo de criação. Assim, o ensino do design lida, continuamente, com procedimentos, planos e métodos lógicos para alcançar determinado objetivo, num percurso contínuo, sem um ponto inicial nem final, e que é descrito como um movimento instável, falível e com tendências, apoiado, ao mesmo tempo, na lógica e na incerteza, e englobando a presença do acaso e o espaço para a introdução de ideias novas.

As manobras e os afastamentos no entorno e a partir do eixo do projeto, entendidos aqui como estratégias processuais criativas em rede, são operações da natureza e do conjunto de tendências da criação, seja com intenção, sentido ou propósito de descobrir algo novo ou subverter o processo. Assim, os interlocutores no ensino do design, em particular o professor, cumprem papéis significativos para lidar com as manobras durante as atividades de projeto em sala de aula, contribuindo para o desenvolvimento e a construção do pensamento do aluno como designer. Portanto, considerar que o processo de criação no contexto do ensino de design está subjacente ao método de projeto, expresso como fase do percurso a serviço do programa, é colocar sob a guarda do argumento indutivo e, prioritariamente, do dedutivo, o fenômeno da criação, desconsiderando tais afastamentos e abandonos. Não pretendemos questionar a relevância dos métodos de projeto ou as determinações e normas que orientam o ensino de design, em favor de um modo de criação sem propósito, mas compreender as interações, conexões e interlocuções, assim como as tensões, conflitos e desequilíbrios, produzidos no entrelaçamento entre o modo dedutivo, indutivo e abdutivo no processo de criação, a fim de conduzir a uma argumentação sobre o

desenvolvimento do pensamento criador, que proporcione uma reflexão mais consciente e consistente do aluno de design do produto em relação ao seu processo de criação.

“Quanta coisa boa antes dessa coisa ótima”. Esta é a sensação expressa pelo aluno ao finalizar o projeto acadêmico. Sugere ação continuada, realização de atividades, seguimento, curso ou decurso, com intensão, sentido e propósito de alcançar determinada meta, ou marco. Por outro lado, ela qualifica a criação, destacando o valor do resultado final, da coisa criada, simultaneamente à significação, bem como à adequação e à eficácia do processo para o criador. A afirmativa, portanto, abre espaço para a discussão da importância, da relevância ou do impacto dos estudos sobre o processo de criação no âmbito do ensino em design e áreas afins. Tratando de desenvolvimento do pensamento do design na formação acadêmica, tais estudos, a partir dos documentos de processo, possibilitam a reflexão do aluno sobre as suas decisões, as escolhas ou ações inesperadas na criação, permitindo, com isso, que ele vivencie, experimente e compreenda mais os aspectos que estão relacionados ao seu mundo interior e à sua consciência diante desse aprendizado.

## Referências

- ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BOMFIM, Gustavo A. **Metodologia para desenvolvimento de projetos**. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 1995.
- BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- CARVALHO, E. de A. e ALMEIDA, M. da C. (orgs.). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulinas, 2002.

FLUSSER, Villém. **Fenomenologia do brasileiro**: em busca de um novo homem. Organização de Gustavo Bernardo, Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

MORIN, Edgar. **O método 4: as ideias**: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**: origem e instalação. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**: barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

\_\_\_\_\_. **Arquivos da criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2008b.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005.

## Marcelo Farias

Graduado em desenho industrial pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, pós-graduado (lato sensu) em Design Management pela Università degli Studi di Roma La Sapienza, pós-graduado em Agente de Inovação Tecnológica pela Universidade Tiradentes – UNIT, Design Industrial pelo Centro de Diseño Industrial – CDI/FADU/Uruguai, mestre e doutor em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Professor do curso de design gráfico e de produto da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP/SP, onde atuou como coordenador do curso. Foi professor dos

curso de graduação e pós-graduação do Instituto Europeo di Design – IED/SP, da pós-graduação em Creative Design Business do Instituto Mauá de Tecnologia – IMT e professor convidado da Sustentare Escola de Negócios em Joinville/SC. Gerenciou o Programa Via Design do SEBRAE Nacional e coordenou o programa de formação em design estratégico no IED Centro Ricerche.



## DE OTTO STUPAKOFF AO IMS: A PRIMEIRA SELEÇÃO DE UM FOTÓGRAFO

FROM OTTO STUPAKOFF TO IMS: A FIRST SELECTION OF A  
PHOTOGRAPHER

**Patricia Kiss Spineli**

PUC-SP

**Edson do Prado Pfützenreuter**

UNICAMP

**Resumo:** Otto Stupakoff foi um renomado fotógrafo brasileiro que consolidou sua atuação fotográfica internacionalmente produzindo para importantes revistas como Harpes's Bazaar e Vogue. O material contendo – negativos, diapositivos, folhas de contato e ampliações – foi transferido por Otto Stupakoff ao Instituto Moreira Salles em 2008. Antes do repasse, o fotógrafo organizou seu material na seguinte configuração: alguns negativos foram divididos em duas caixas pretas denominadas pelo IMS como Caixa 1 e Caixa 2, o restante foi acondicionado em envelopes e pastas. A partir da organização citada acima, focamos na descrição e discussão sobre os negativos contidos nas Caixa 1 e Caixa 2, especialmente na Caixa 1 que se refere à primeira seleção de Stupakoff. Entendemos que os materiais contidos nessas duas caixas podem ser vistos como documentos de processo que possibilitam o estudo e a análise do percurso criativo do fotógrafo. Além disso, pelo âmbito da escolha pessoal em como organizar e preferenciar sua obra antes de repassá-la a uma instituição de salvaguarda, o fotógrafo demonstra seu olhar frente a seu trabalho. A sistematização das caixas feita pelo próprio autor também possibilita a realização de inferências sobre o processo criativo desse fotógrafo.

Palavras-chave: Otto Stupakoff; Instituto Moreira Salles; Fotografia; Documento de Processo; Processo de criação.

**Abstract:** *Otto Stupakoff was a renowned Brazilian photographer who consolidated his photographic performance internationally producing for important magazines like Harpes' Bazaar and Vogue. The material containing negatives, slides, contact sheets and enlargements was transferred by Otto Stupakoff to Instituto Moreira Salles in 2008. Prior to the transfer, the photographer organized his material in the following configuration: some negatives were divided into two black boxes denominated by IMS such as Box 1 and Box 2, the rest was packed into envelopes and folders. From the above organization, we focus on the description and discussion of the negatives contained in Box 1 and Box 2, especially Box 1 which refers to the first selection of Stupakoff. We understand that the materials contained in these two boxes can be seen as process documents that enable the study and analysis of the creative journey of the photographer. In addition, by the scope of personal choice in how to organize and prefer his work before passing it on to a safeguard institution, the photographer demonstrates his gaze in front of his work. The author's own systematization of the boxes also makes it possible to make inferences about the creative process of this photographer.*

*Keywords:* Otto Stupakoff; Instituto Moreira Salles; Photography; Documento of process; Creation process.

### As escolhas de Stupakoff

Fotografar pressupõe um ato intencional e de tomada de posição do fotógrafo que determinará a concretização da imagem fotográfica. De acordo com Kossoy (1999), Krauss (2002), Soulagues (2010) e Dubois (2012) é um fazer escolhas tanto antes como depois do registro fotográfico. No antes, o fotógrafo decide o tema, o lugar, o sujeito a fotografar e os elementos constitutivos da linguagem fotográfica (como ângulo, enquadramento, composição e foco), o tipo de dispositivo mecânico e todas as suas possibilidades de variação (objetivas, diafragma, obturador, filtros), processo químico ou digital de obtenção da imagem (revelação, ampliação) e gradações de suporte do material sensível, i.e., todos aqueles estágios próprios da fotografia e que fazem do ato criador um objeto de conhecimento. No depois, as escolhas se referem à revelação, tiragem, formatos, tipo de papel, eventuais truques e a definição do uso da foto – imprensa, exposição em galeria, moda, álbum familiar, entre outros –, ainda que esses usos possam ser determinados antes do registro *per se*.

É fato que nem todas as decisões no que tange ao processo fotográfico partem do fotógrafo. Por outro lado, a identificação das suas decisões frente à maneira como realizou o trabalho fotográfico – desde sua conduta em relação à tomada da foto, até as escolhas dos materiais para revelação e ampliação – e à maneira com que ele lidou posteriormente com esse material fotográfico produzido proporciona subsídios para se realizar inferências em relação à poética do fotógrafo, que transparece tanto no modo como ele faz a foto quanto no processo de escolha do material imagético produzido. Com relação ao objeto de estudo, fica claro que a poética e a autonomia de Otto Stupakoff estão plenamente refletidas nas suas escolhas fotográficas.

Em um âmbito geral, podemos considerar

parte das escolhas de Stupakoff partindo da sua formação, atuação e das suas decisões tomadas no seu trabalho com a fotografia. Estas, de certa forma, muitas vezes ecoam passagens da sua vida pessoal.

Abordaremos alguns pontos do perfil biográfico como meio de destacar aspectos da trajetória de Stupakoff que refletem suas decisões e que são importantes na construção do argumento aqui organizado. Primeiramente o jovem Stupakoff decidiu estudar em Los Angeles, EUA. Em retorno ao Brasil no ano de 1956, ele inclinou sua produção fotográfica para a publicidade, moda e retrato. Após pouco mais de uma década, dizendo-se insatisfeito com sua atuação profissional e com seu desenvolvimento criativo e tendo montado um pequeno portfólio em que fez rigorosa seleção a partir de uma grande variedade de trabalhos acumulados nos 11 anos de carreira no Brasil, ele decidiu partir novamente para os EUA, fixando-se em Nova York. Em suas palavras, “(...) queimei milhares de negativos e fui passar trinta e dois anos em Nova York” (STUPAKOFF, 2006, p.7) – o descarte dos negativos ocorreu por não interessar mais a ele o tipo de produção que realizara nessa primeira fase no Brasil, como também por não poder levar esse material a Nova York (STUPAKOFF, 2000a). Para este portfólio, Stupakoff escolheu poucas fotos, retratos em sua maioria<sup>1</sup>, justificando que a seleção havia se baseado naquilo que lhe interessava mostrar, os retratos, que seriam seus trabalhos de “maior integridade” (STUPAKOFF, 1978a), vistos como um trabalho mais pessoal<sup>2</sup> e de maior prestígio (MENDES; ARRUDA, 2001) do

1 As outras imagens do portfólio são de still life, algumas foram expostas na Petite Galerie em 1963.

2 Muitos desses retratos eram de artistas: Maria Bonomi, Fernando Odriozola, Giuliano Vangi, entre outros. Stupakoff afirma sua satisfação em fazer retratos dos artistas e muitas vezes a forma de pagamento era a permuta (ele fazia as fotos e em troca recebia uma obra) (STUPAKOFF, 2000b).

que suas fotografias mais comerciais.

Com a carreira consolidada em Nova York, Stupakoff transferiu sua residência e atuação profissional para Paris, fotografando em toda a Europa e outros países do mundo que lhe eram significativos (FERNANDES JUNIOR, 2006). Por uma inadaptação pessoal em território francês, decidiu retornar e resgatar suas raízes no Brasil. Não tendo se adaptado ao território e à dinâmica profissional brasileira, Stupakoff retornou novamente a Nova York, onde viveu por quinze anos. A última década na cidade foi marcada pela decisão de Stupakoff em abdicar da fotografia e se dedicar a outras atividades artísticas. O fotógrafo decidiu retornar definitivamente ao Brasil apenas em 2005, vindo a falecer aqui em 2009.

À parte de sua decisão de se dedicar à outras atividades artísticas nas suas últimas décadas e diante da multiplicidade de ações de expressão artística – pintura, desenho, colagem – que Stupakoff produziu ao longo da vida, ele escolheu direcionar sua atuação criativa para a fotografia como meio maior de se expressar. Assim, podemos afirmar que ele viveu pela fotografia e para a fotografia por mais de sessenta anos.

As escolhas de trajetória de vida – ações de cunho pessoal e profissional – são importantes para desenharmos um cenário sobre as inclinações e tendências do fotógrafo, indiciando um aspecto do seu campo poético. Observadas corretamente, as características dessa personalidade singular auxiliam no momento de se discutir as chaves que explicam a obra de Stupakoff. Assim, os sistemas interpessoais do criador, como também os elementos que compõem a sua criação, ou seja, o seu dossiê de criação, podem ser vistos como circuitos de retroalimentação conforme discutem Sílvia Anastácio e Célia Silva (ANASTÁCIO; SILVA, 2012). Nesse circuito cada elemento afeta e é afetado pelos demais.

Dentro dessas escolhas mais amplas de trajetória, estão as pertinentes ao campo do trabalho fotográfico e que também refletem os modos pelos quais o indivíduo pensa frente à sua obra.

Na organização de um livro independente, por exemplo, pode-se expressar o cerne da obra de um indivíduo. Como em *Moments Preserved*, de Irving Penn (1960), no qual o diretor de arte da *Vogue*, Alexander Liberman, discute na introdução a importância do livro fotográfico para entender o trabalho de um artista:

Uma coleção de trabalho de um fotógrafo é um registro inquestionável não só do mundo exterior, mas de sua sensibilidade e reação interior ao mundo. Suas fotografias coletadas são verdadeiramente o reflexo de sua mente. É esta reflexão, ou segunda imagem, sobreposta a cada fotografia que dá à sua fotografia a sua riqueza, e esta segunda imagem que nos dá uma imagem composta da alma criativa do homem. Ela é revelada plenamente somente em um acúmulo de imagens do mesmo artista (LIBERMAN, 1960, p.3).

Podemos fazer uma correlação ao exemplo acima citado, ou mais precisamente estabelecer uma analogia, entre alguns dos processos de escolha do seu próprio material feitos por Stupakoff com as escolhas de um fotógrafo para a organização de um livro independente que apresente a sua obra. Essa seleção de fotografias feita pelo fotógrafo e que, segundo Penn (1960), refletem sua mente, podem ser visualizadas em Stupakoff em dois momentos distintos: nas imagens por ele selecionadas para uma exposição individual ocorrida no MASP em 1978, abrangendo de 1957 a 1978, depois compiladas em um catálogo – e que, segundo o próprio Stupakoff, refletia sua visão do momento (STUPAKOFF, 1978a) –, e especialmente na organização pessoal do material fotográfico que o

próprio fotógrafo entregou ao Instituto Moreira Salles em 2008.

Referente à exposição do MASP/1978, Stupakoff em entrevista a Casimiro Xavier de Mendonça: “(...) uma exposição não é importante como consagração, mas serve para definir um itinerário pessoal, para mostrar as preocupações ou os interesses num tipo de trabalho” (MENDONÇA, 1978a).

Apesar de obter maior reconhecimento profissional por sua fotografia de moda e retrato, Stupakoff foi um fotógrafo plural e deixou conjuntos menos conhecidos pelo público: fotografias de viagens, família, nus e *still life* que podem ser visualizados no material repassado ao IMS. A descrição do material do IMS foi contemplada no artigo “A organização do material fotográfico de Otto Stupakoff: o olhar do fotógrafo sobre a sua produção”, apresentado no Congresso APCG em 2015 (SPINELI; PFÜTZENREUTER, 2015).

O fotógrafo organizou seu material na seguinte configuração: alguns negativos foram divididos em duas caixas pretas denominadas pelo IMS como Caixa 1 e Caixa 2 (Figura 1A e B). Ambas as caixas comportam negativos acondicionados em porta-negativos. Há outros negativos do fotógrafo que estão em caixas numeradas, acondicionados em envelopes pardos; há ainda uma caixa à parte somente com o trabalho que Stupakoff fez no Camboja em 1994.

Vale ressaltar que Fernando Laszlo<sup>3</sup> e Bob Wolfenson foram os responsáveis pelo levantamento e resgate do material fotográfico de Stupakoff, e também pela produção de algumas folhas de contato em função da exposição do trabalho do fotógrafo organizada para o evento São Paulo Fashion Week em 2005. Finda a expo-

---

3 Destacamos aqui a importância de Fernando Laszlo como um dos últimos guardiões do material de Stupakoff. Ele manteve sob sua guarda esse material até que Stupakoff se restabelesse novamente no Brasil.

sição em questão, todo o material retornou às mãos de Stupakoff. Segundo Fernando Laszlo<sup>4</sup>, entre idas e vindas, Stupakoff teve tempo para trabalhar, analisar e reorganizar esse material. Assim, a reunião desse material, parte de Laszlo e Wolfenson, mas a organização para entrega definitiva ao IMS, com vistas à incorporação na coleção permanente do Instituto, foi de Stupakoff.

Pelo âmbito da escolha pessoal sobre a maneira de organizar, selecionar e preferenciar seu trabalho fotográfico antes de repassá-lo a uma instituição de salvaguarda, o fotógrafo demonstra seu olhar para com a própria obra – em um gesto de rever, analisar e redescobrir seu material –, estabelecendo alguns recortes significativos dentro de sua produção. Aqui foi possível entender aquilo que o próprio Stupakoff selecionou como o mais significativo em sua carreira – as sequências organizadas na Caixa 1 e na Caixa 2. Não obstante, a sistematização das caixas feita pelo próprio autor também possibilita a realização de inferências sobre o seu processo criativo.

### Caixa 1, primeira escolha

Na Caixa 1 está aquilo que Stupakoff denominou “Minha seleção negativos 1955-2005”. Entendemos ser essa uma seleção pessoal do fotógrafo, que ainda indica conter ali “Total negativos escolhidos como os mais importantes para serem scaneados em alta [definição]”, conforme inscrição presente na própria caixa (Figura 1A).

Ainda que os motivos para a escolha do material organizado na Caixa 1 não sejam totalmente explícitos, uma vez que não há documentos como testemunhos, declarações ou outro tipo

---

4 LASZLO, Fernando. Fonte oral. Depoimento concedido a Patricia Kiss Spineli em 27 jan. 2017.

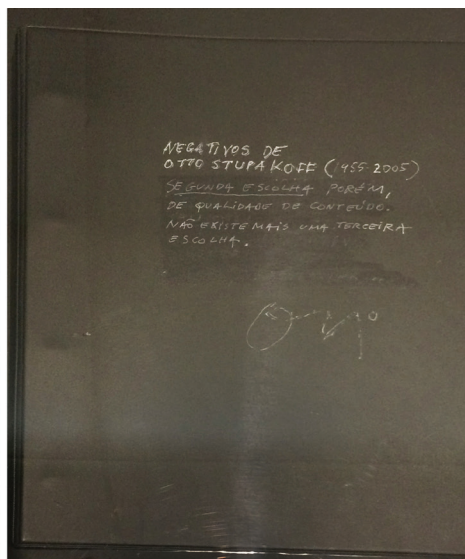
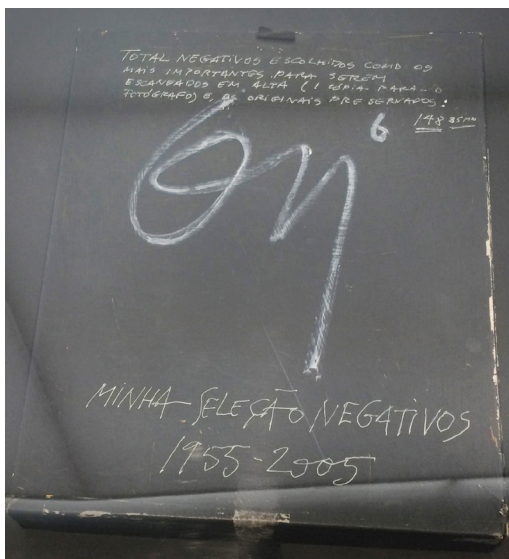


Figura 1. Caixas de Stupakoff no IMS. (A) Caixa 1: primeira seleção de Otto Stupakoff. (B) Caixa 2: segunda seleção de Otto Stupakoff. Fonte: Reprodução da autora/Exposição no Instituto Moreira Salles 2016-2017.

de fonte através dos quais Stupakoff expresse suas reais motivações para a seleção de tais sequências, algumas considerações a respeito dessas escolhas podem ser tecidas.

Primeiramente, acreditamos que o processo de escolha não considerou apenas questões técnicas. A prática fotográfica de Stupakoff é bastante homogênea em relação ao ajuste da exposição para um registro ideal – nem subexposto ou superexposto –, ou mesmo nos acertos em relação ao foco e movimento, não havendo, portanto, justificativas puramente técnicas para preferir um conjunto de fotogramas em detrimento a outros. Ainda sobre o material sensível, a grande maioria é composta por filmes em formato 35mm (na Caixa 1 há apenas duas sequências em médio formato<sup>5</sup>), ficando ausentes os grandes formatos e os diapositivos. Nessa seleção, Stupakoff prioriza suas sequências em preto e branco, demonstrando, pelo gesto da escolha, um apreço maior pela linguagem em p/b em de-

trimento da cor. Isso não significa, porém, que as fotografias em cor de Stupakoff sejam inferiores em expressão e técnica, apenas sugere uma inclinação do fotógrafo para a fotografia em preto e branco.

Em relação aos outros elementos constitutivos dessas imagens – seu conteúdo, local e data em que os registros foram realizados e propósito –, a datação é variada, constando produções entre meados da década 1960 até 1990, com exceção de duas sequências de seus filhos anteriores a 1965, e do retrato de Heitor dos Prazeres (de 1958) e de Tom Jobim (de 1964). O fato da maior parte do material selecionado para a Caixa 1 ter sido registrado após 1965, fase em que começa sua carreira internacional, corrobora a afirmação do próprio fotógrafo quanto ao seu desinteresse pelo que havia feito em sua primeira fase no Brasil, indicando que Stupakoff considerava seu trabalho mais relevante como tendo se iniciado a partir de meados de 1960 (STUPAKOFF, 2000a).

Verificar aquilo que ficou fora da Caixa 1 também é uma maneira de analisar o processo de

<sup>5</sup> O formato do filme na câmera define o tamanho e o formato da imagem a ser produzida. Para o médio formato temos 6X4,5 cm, 6X6 cm e 6X7 cm, por exemplo, na relação largura e altura.

escolha quanto ao tema e tipo de conduta e processo fotográfico não contemplados na escolha principal. O primeiro portfólio de Stupakoff não está presente *in toto* na caixa, demonstrando que ele, ao analisar sua obra em perspectiva, deu a esse trabalho menor importância. No entanto, da sua produção no Brasil, os retratos *Heitor dos Prazeres* (de 1958) e *Tom Jobim* (de 1964) estão na Caixa 1, confirmando a importância, para Stupakoff, dos retratos realizados como algo significativo no seu trabalho, tendo sido parte fundamental do material que ele levou a Nova York na sua primeira saída do Brasil. Também estão ausentes dessa seleção suas obras voltadas para a publicidade, os *still life*, arquitetura e os trabalhos abstratos.

Ainda exemplificando a data do registro como um dado significativo quanto à escolha, extraímos dessa primeira seleção o ensaio realizado com a atriz Leslie Bogart em 1967 para a *Harper's Bazaar*. Esse foi o segundo editorial de moda<sup>6</sup> de Stupakoff publicado na revista e é considerado pelo fotógrafo um importante trabalho de sua carreira (STUPAKOFF, 1978a). Vale ressaltar que na Caixa 1 há três conjuntos de sequências dessa série. O retrato do ator Oskar Werner, de 1965, primeiro trabalho de Stupakoff para a *Harper's Bazaar*, também consta da seleção. Bogart e Werner são os dois trabalhos inaugurais – respectivamente, retrato e editorial de moda – da prolífica contribuição de Stupakoff para a *Harper's*.

O conteúdo da Caixa 1 reflete uma amostra das principais abordagens fotográficas de Stupakoff – moda, retratos, fotografia de rua e

6 Consta na *Harper's Bazaar* de março/1967 um outro trabalho com crianças, *India's Littlest Ambassadors*, mas Stupakoff afirma ter sido Leslie Bogart seu primeiro editorial fotografado, o que pode significar que mesmo fotografado antes, o ensaio com Leslie Bogart foi publicado em edição posterior, na *Harper's Bazaar* de abril de 1967.

viagens, nus femininos, família. No cômputo geral há uma maior quantidade de fotografias realizadas para editoriais de moda da *Harper's Bazaar* e da *Vogue* (15 trabalhos), além de retratos de personalidades feitos para diversas publicações (17 trabalhos) e retratos de amigos e de desconhecidos (8 trabalhos). Também podem ser identificados os nus femininos (6 trabalhos), e, em menor número, fotografias de família (5 trabalhos), fotografias de viagens e de rua (4 trabalhos)<sup>7</sup>.

Pelo teor do conteúdo da Caixa 1, há indícios de uma seleção afetiva, expressa principalmente pelas escolhas das fotografias em que os referentes são membros familiares ou com alguma proximidade à Stupakoff. Destas, destacam-se as sequências: *Bico Stupakoff*, Brasil, 1964; *Nus em Joatinga*, Rio de Janeiro, 1978; *Margareta em Joatinga*, 1978; *Ian e Bico Stupakoff*, Nova York, 1968; *Margareta, Gabriela e Sef, Bercheres-sur-Vèsgres*, França, 1976; *Wesley Duke Lee e Sérgio Mendes em Joatinga*, 1978; e *Renata*, Nova York, E.U.A., 1991. Um cunho mais pessoal também está refletido na escolha da série *Betsy*, de 1965. *Betsy* foi um amor juvenil nos tempos em que Stupakoff estudou em Los Angeles. Essas fotografias culminaram na construção da obra inspirada na *House of Card*<sup>8</sup> que Stupakoff entregou ao MoMA em 1966.

Na Caixa 1, como citado anteriormente, foram também selecionadas várias fotografias extraí-

7 A quantidade faz relação ao trabalho como um todo. Visto que cada trabalho pode ter mais de uma sequência.

8 A obra é proveniente de uma série de quarenta e três fotografias que foram base para a peça inspirada no *House of card* (Figura 5), brinquedo educativo dos designers Charles e Roy Eames, impressões coloridas a mão e doadas ao MoMA em 1966. Sobre a montagem: "as fotos são coladas em um pedaço de papel cartão rígido; atrás é recoberto com um tipo de papel oriental; os cartões com as fotos são acondicionados em uma caixa de madeira com uma pequena porta" (STUPAKOFF, 2000b). Nos cartões também constam trechos das cartas trocadas entre Stupakoff e Betsy.

das de trabalhos comissionados e editoriais, tanto para a *Harper's Bazaar* quanto para a *Vogue*. Entre eles, podem ser destacados da *Harper's*: *Leslie Bogart*, Nova York (1967); *Katharine Ross*, Los Angeles (1967); *Leonard Cohen* (1967); *Olivia Hussey*, Roma (1968); *Tarran Hills*, Austrália (1968); *Sharon Tate*, Santa Monica (1969); *Balthus* (1970). Da *Vogue*, foram selecionados: *Margareta*, *Puerto Vallarta*, México (1972); *Chartres*, Paris (1974); *Sirpa* [Lane], Paris (1974); *Baden-Baden*, *Brenner's Park Hotel*, França (1974); *Zoológico de Stuttgart*, Alemanha (1976); *Jorge Amado*, Brasil (1979); *Algarve*, Portugal (1988); *Xuxa Meneghel*, Brasil (1989); *Grand Hotel Cabourg*, França, (1976); José Saramago, (s/d). Da *Glamour: Garota no trem*, ca. 1980.

Ainda nessa linha de raciocínio entendemos que alguns trabalhos comissionados para a *Vogue* assumem uma importância ímpar pela quantidade de conjuntos incorporados na Caixa 1. São eles: *Algarve*, Portugal (1988), *Xuxa Meneghel*, Brasil (1989) – Stupakoff pontua sua estima por esse ensaio devido ao modo particular como ele teria apresentado Xuxa mulher (STUPAKOFF, 2000b) – e *Zoológico de Stuttgart*, Alemanha (1976), todos com pelo menos quatro conjuntos.

Também parecem ter significativa importância para Stupakoff as séries íntimas *Renata*, Nova York, 1991, com quatro conjuntos, e *Margareta*, *Hotel D'Inghilterra*, Roma, 1969, com três conjuntos na Caixa 1.

Os nus femininos, sempre presentes na obra de Stupakoff, estão expressivamente representados na Caixa 1, do registro de personagens femininas próximas – Joatinga, Rio de Janeiro (1978) com Margareta e amigas, e Renata, Nova York (1991) – ao registro de personagens ocasionais como na série de *Bombaim* (1968), *Pelourinho Salvador* (1979), *Strip-Tease*, Santos (1979) e *Águas Termais em Baden-Baden*, 1974. Essas

abordagens ensaísticas sugerem um interesse pelo registro do corpo nu feminino tanto por conta da sua forma quanto pela proximidade pessoal do fotógrafo para com as retratadas.

Dentre os conjuntos citados até o momento, em relação ao referente fotográfico, fica evidente a predominância do registro da figura humana, algo central na obra de Stupakoff, especialmente a figura feminina. Salvo registros de objetos em poucos fotogramas esparsos dentro de alguns conjuntos, não há, por exemplo, imagens de arquitetura – algo que parecia não lhe interessar muito enquanto fotografia, mas sim como projeto (MENDES; ARRUDA, 2001) – ou de paisagens (mesmo nas fotografias de viagem).

Das inúmeras viagens realizadas por Stupakoff, ele selecionou para a Caixa 1 as fotografias registradas no *Ártico* (1970); *Irã* (ca. 1967), *Saigon*, Vietnã (1968), Amsterdã, Holanda, s/d, Índia (1968) e em Salvador, Brasil (1979). O fotógrafo relata que as quatro visitas ao Círculo Polar Ártico foram muito especiais para ele (STUPAKOFF, 1978c), principalmente por ele ter chegado a meia hora do Polo Norte – há um conjunto relativo a essa viagem na Caixa 1 e o restante está na Caixa 2 (comentada a seguir). As fotografias de viagem a Saigon são as mais expressivas em quantidade na categoria viagem dentro da Caixa 1, apresentando cinco conjuntos selecionados. Quanto à Saigon, onde ficou alguns meses antes da ofensiva do Tet (nome dado ao ataque coordenado das forças norte-vietnamitas contra os EUA e o exército sul-vietnamita em 1968, durante a Guerra do Vietnã), teria sido uma das mais prestigiosas em sua carreira (STUPAKOFF, 1978b), e na qual documentou a capacidade das pessoas continuarem com a vida cotidiana apesar da iminência da guerra.

## Caixa 2, segunda escolha

Além da Caixa 1, Stupakoff fez uma segunda seleção acondicionada na Caixa 2, sua segunda escolha, onde há o título: “Negativos de Otto Stupakoff (1955-2005). Segunda escolha, porém, de qualidade de conteúdo. Não existe mais uma terceira escolha” (Figura 1B).

Em uma observação comparativa entre as duas caixas constata-se que muitas das séries não escolhidas na sua totalidade para a Caixa 1 se complementam na Caixa 2. É o caso das sequências com *Tom Jobim* (1964), *Bico e Kitty Stupakoff* (1964), *Leslie Bogart* (1967), *Katharine Ross* (1967), *René D'Harnancourt* (1967), *Bico e lan em Nova York* (1968), do *Algarve*, em Portugal (1988) e com *Xuxa Meneghel* (1989).

Para além das sequências que se estendem a partir do material selecionado para a Caixa 1, há algumas poucas inclusões temáticas, como o série com o designer *Bill Blass* para a revista *Town & Country* (1969); os editoriais *Nova York, Margareta, Gabriela e o Guarda* (1972) para a *Harper's Bazaar*; *Sem título*, (Modelo no Jardim); com as modelos *Robyn* (ca.1994); *Lauren Hutton* (1985); e *Princesa de Vizcaya*, para a *Vogue Miami* (1992). Há também, outras diversas, *Tourada*, México (s/d) e *Ciganos*, Brasil (1970); fotos de família – viagem para a *Disney* (ca. 1972); *Ian Stupakoff* (1963), outras de seus filhos ainda crianças no Brasil e uma sequência retirada de uma das suas quatro viagens ao *Ártico* (1968).

Frente a esse cenário detectamos alguns pontos evidentes: (1) as escolhas de muitas das séries se confirmam, pois uma parte está na Caixa 1 e outra na Caixa 2; (2) Stupakoff não fez a seleção somente pela série, mas sim pelos fotogramas das séries, o que é especialmente válido para a Caixa 1, para a qual o determinante de inclusão foram os fotogramas; (3) há sequências selecionadas para ambas as caixas que não apresentam todos os fotogramas da série

(é possível que, por várias das séries escolhidas serem oriundas de trabalhos comissionados, alguns fotogramas podem estar com os contratantes, ou ainda terem se perdido); e (4) além da divisão de uma mesma série entre a Caixa 1 e a Caixa 2, foi também possível verificar parte desse material em outros acondicionamentos da coleção entregue por Stupakoff para depósito no IMS, como nos envelopes pardos.

## O estudo da Caixa 1 como ponto de partida para a visualização do projeto poético

Se no fazer literário, o texto pode ser um ponto culminante relativamente bem identificado, no sentido de que, por uma comparação entre os textos escolhidos, tendo-se em vista o levantamento das variantes, busca-se reproduzir o caminho do autor das versões iniciais até o texto definitivo publicado (TOLEDO, 2000), na fotografia – assim como em outras expressões –, rastrear o processo criativo requer que o investigador estabeleça um ponto de partida, ainda que provisório, que o norteie. A definição desse ponto pode ser uma unidade biográfica, uma imagem, uma série fotográfica, uma exposição, um livro, uma parte ou todo o trabalho. Muitas vezes, ele pode ser definido a partir de uma única imagem recorrente em vários projetos, ou tomando-se indicações do próprio fotógrafo, quando ele reconstrói as coleções desenhando um sentido em seus arquivos, ainda que esse sentido não necessariamente respeite a cronologia dos registros (SICARD, 2015). É nesse último caso que se enquadra nosso ponto de partida para discutir as escolhas de Stupakoff apresentadas na tese *Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff*, defendida em dezembro de 2017 no Instituto de Artes da Unicamp (SPINELLI, 2017).

Na tese, após estudo pormenorizado das obras de Stupakoff constantes do acervo do



Instituto Moreira Salles, foi selecionada uma amostragem deste material. O *corpus* da análise para o presente estudo consiste primeiramente nos negativos da Caixa 1 e as folhas de contato oriundas deles (que não se encontram nas Caixas, uma vez que ambas contêm apenas negativos) e, quando necessário, imagens individualizadas das sequências para a demonstração do argumento sobre o material analisado. Também recorreremos à Caixa 2 quando da necessidade de complementar o raciocínio sobre a Caixa 1; eventualmente, recorreremos a outros conjuntos para reforçar a argumentação sobre algum ponto importante para a discussão. Nesse cenário, salientamos que a Caixa 1 foi o eixo central para as análises, mas que foi consultado todo o material disponível no IMS, assim como outras fontes pertinentes fora do instituto, a fim de visualizar o todo e aumentar a robustez e consistência das afirmações sobre a poética do fotógrafo. Sempre que algo parecia determinante na análise dos cópiões da Caixa 1, tiramos a contraprova com o material das outras caixas organizadas por Stupakoff e do restante do material disposto em envelopes e organizado pelo IMS.

Privilegiar a Caixa 1 em seu diálogo com outras fontes, i.e, buscar as tensões e convergências que advêm das obras em questão e toda a documentação paralela que nos dá acesso a alguns aspectos do contexto, foi a maneira proposta para enfrentar os objetos fotográficos aqui estudados. Essas sequências que funcionaram como parâmetro para nossa leitura apresentam um amplo leque de situações e contextos na obra de Stupakoff, variando de moda, família, nus, viagens e fotografias de rua.

Entendemos o acervo de Stupakoff no IMS como um recorte, uma seleção da obra do fotógrafo, e estabelecemos a Caixa 1 como parâmetro norteador do estudo da criação principalmente porque nela estão presentes escolhas

do autor que refletem uma seleção significativa dentre o conjunto de seu trabalho fotográfico. Consequentemente, esse material nos oferece maiores indícios sobre o olhar de Stupakoff, dialogando com a perspectiva histórica e focando nos limites de sua forma de expressão.

A Caixa 1, portanto, é uma amostra do projeto poético do fotógrafo. Por projeto poético temos que:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica, que por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto singular e único (SALLES, 2013, p. 44).

Pela amostra da Caixa 1 podemos analisar os aspectos singulares fotográficos, os detalhes e as sutilezas de um propósito estético do autor que foram ganhando força na sua obra e estão expressos nos negativos ali contidos.

O propósito estético do fotógrafo, que possui sua própria visão de mundo, ideias e atitudes éticas – plano de valores e aquilo com que ele está comprometido –, manifesta-se no conteúdo das suas ações, em suas escolhas, seleções, combinações, leis em estado de construção e transformação daquilo que o artista quer e aquilo que ele rejeita (como suas tendências políticas) (SALLES, 2013).

Das atitudes éticas profissionais está a tendência de Stupakoff em rejeitar o uso comercial da fotografia; para ele, uma produção que somente visa o lucro fere a integridade do fotógrafo: “(...) todos os anos de sua vida [de fotógrafo] dedicados a compreender e a não fazer aquilo que outros querem e exigem que resulta em uma moralidade escrava e na desintegra-

ção do corpo e do espírito” (STUPAKOFF, 2006, p.6). Para Stupakoff, ter ética individual, significa não renunciar a princípios básicos – satisfação em fotografar dentro do próprio estilo e não somente para contentar um cliente, por exemplo (STUPAKOFF, 1978a).

Dois aspectos em relação à Caixa 1 nos permitem construir um raciocínio que leva ao entendimento do projeto poético de Stupakoff: suas preferências por determinadas sequências, e, a partir da análise minuciosa dessas sequências, a determinação de dominantes<sup>9</sup> (cf. Lucrecia Ferrara, 2004) – padrões ou características gerais norteadoras, como linguagem e gestos fotográficos – que podem ser extrapolados para compreender outros trabalhos do fotógrafo e que, dessa forma, fornecem-nos indícios do seu processo criativo. A correlação entre as sequências via elementos que tenham uma raiz em comum ou similar e um padrão primordial pode revelar nuances que iluminam boa parte do processo de criação.

O projeto poético mostra princípios gerais – éticos e estéticos – que direcionam o fazer do criador e norteiam o momento singular que cada obra representa. Pode-se dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do criador conhecer seu projeto de caráter geral e que cada obra é uma possível concretização de seu grande projeto.

---

9 A ideia de ‘dominante’ é empregada aqui a partir de Lucrecia Ferrara (2004) que recorre à estratégia de eleger uma dominante para compreender o espaço urbano como signo não-verbal. Ferrara, por conseguinte, extrai o conceito do linguista Roman Jakobson (cf. 1973), o qual afirma que todo o texto ocorre a partir de uma dominante que garante a esse texto coesão estrutural e hierarquiza as demais constituintes. Em Ferrara (2004) o estudo do não-verbal parte da escolha de uma dominante que é um índice norteador por onde começar e que conduzirá a análise daquela expressão. A dominante também foi eleita para análise de trabalhos de narrativas hipermediáticas (PFÜTZENREUTER, 2006) e aqui desdobramos para a fotografia.

Ao acompanhar um processo específico, comparando rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das testagens que o artista vai fazendo ao longo do percurso, os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores (...). A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto (SALLES, 2013, p. 44).

A proposta aventada na pesquisa não foi a de investigar o processo de criação de uma obra específica de Stupakoff, mas, em um ato de ação reversa, partir do conteúdo da Caixa 1 para tecer apontamentos sobre o projeto de caráter geral do fotógrafo. Nesse caso, o objetivo foi o de determinar pontos que pudessem sintetizar os princípios basilares do criador. A visão desses pontos está fundamentada na premissa de que existe coesão no universo fotográfico de Stupakoff.

Segundo Salles (2013), as tendências poéticas se definem ao longo do percurso. São princípios em estado de construção e transformação; a consciência de alguns destes aspectos só fica evidente para o criador após algum tempo, quando ele é capaz de ter uma visão de perspectiva da sua própria obra. Acreditamos que a reunião feita por Stupakoff das sequências nas Caixas 1 e 2 reflita de alguma forma suas tendências criativas, visto que ali estão trabalhos de toda uma vida profissional, representando a sua diversidade fotográfica e permitindo-nos considerá-lo não somente como um fotógrafo de moda. Além disso, suas escolhas nos fornecem elementos significativos para compreender sua poética.

### Considerações finais

A seleção das Caixas 1 e 2 contempla sequências de editoriais de moda, nus, fotos de família e retratos. Ao retomar os negativos e organizar

as Caixas 1 e 2 (primeira e segunda seleção, respectivamente) depositadas no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, Stupakoff exerceu um ato de escolha frente a todo o material fotográfico em sua posse. Ao olhar para a totalidade da sua produção e empregar uma análise própria no redescobrimto de sua obra, ele de certa forma evidenciou seu projeto poético, pois nesse encontro com o material ele teria visualizado e eleito aquilo que considerava mais representativo. Para além das caixas, as escolhas em outras ocasiões (exposições, livros) seriam tentativas de Stupakoff dominar todos os aspectos de sua produção fotográfica.

Nas Caixas 1 e 2 foi possível encontrar um diversificado e qualitativo universo fotográfico aptos a fazer emergir os núcleos significativos fundamentais da obra fotográfica de Stupakoff. O contato com esse material foi um ponto importante de partida, pois, a partir dele, duas direções nortearam a pesquisa de doutorado: (1) diante dessa pluralidade de produção, como estabelecer um alinhamento dos aspectos comuns nas suas variadas vertentes fotográficas; (2) se nas diversas proposições fotográficas (moda, documental, família) haveria um denominador comum, uma consistência fotográfica que permitisse reconhecer um olhar próprio de Stupakoff.

Os materiais da Caixa 1 e da Caixa 2 são fontes de análise, sendo que pesquisador de processo criativo manuseia um objeto que se apresenta limitado em seu caráter material, ao mesmo tempo ilimitado em sua potencialidade interpretativa (SALLES, 2008). Nesse sentido, concordamos com Salles que os documentos evidenciam o trabalho criativo, no entanto, a análise como fonte interpretativa não se esgota, visto que esse material pode ser exposto a outros ângulos e outros instrumentos analíticos.

Por fim, acreditamos que a conexão e articu-

lação das informações apresentadas no presente trabalho, oferecem um novo prisma sobre a poética de Otto Stupakoff, ampliando o discurso sobre processo criativo fotográfico da sua obra.

## Referências

- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra; SILVA, Célia Nunes. Uma visão sistêmica do processo criador. **Tessituras & Criação**, São Paulo, n. 3, p. 52 – 63, set. 2012.
- DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14 ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. (Org.). **Otto Stupakoff**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. **Lo fotográfico**: por una teoría de los desplazamientos. Trad. Zelich, Cristina. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LIBERMAN, Alexander. Introduction. In: PENN, Irving. **Moments Preserved**. New York: Simon and Schuster, 1960.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Leituras sem palavras**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2004.
- JAKOBSON, Roman. Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.
- MENDES, Ricardo; ARRUDA, Valdir. Otto Stupakoff: fotografia de moda em São Paulo na década de 1960. In: **Revista D'Art**, Centro Cultural São Paulo, n.8, São Paulo, dez., p.4-15, 2001.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. No Masp, Stupakoff expõe 13 anos de exílio voluntário. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 15, 28 mar. 1978a.
- PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Processo de Criação de Narrativa Hipermediática. In: Lucilinda TEIXEIRA. (Org.). Leituras intersemiótica: Estudos Interdisciplinares e Multiculturais. Belém: Editora Unama, v. 1, p. 31-51 2006.
- SOULAGES, François. Estética e método. **Re-**

**vista Ars**, São Paulo, Usp, v.2, n. 4, 2004.

\_\_\_\_\_. A fotograficidade. **Revista Porto Alegre**, Porto Alegre, v.13, número 22, maio/2005.

\_\_\_\_\_. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

STUPAKOFF, Otto. Lembretes: Otto Stupakoff. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens.

**Otto Stupakoff**. Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Otto Stupakoff**: depoimento [22 mar. 1978a]. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros.

\_\_\_\_\_. **Otto Stupakoff**: depoimento [3 nov. 1978b]. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros.

\_\_\_\_\_. **Otto Stupakoff**: depoimento [3 nov. 1978c]. Entrevistador: José Nogueira. São Paulo: MIS-SP, 1991. 2 cassetes sonoros.

\_\_\_\_\_. [carta] [jan. 1978c], São Paulo [para] BARDI, Pietro, São

Paulo. 1f. frente e verso. Texto referente a ele e a exposição de 1978 no MASP.

\_\_\_\_\_. **Otto Stupakoff**: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000a. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.

\_\_\_\_\_. **Otto Stupakoff**: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000b. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

SICARD, Monique. Les enjeux d'une génétique photographique. **Genesis** [En ligne], n. 40, 2015. Disponível em: <<http://genesis.revues.org/1448>>. Último acesso em: 9 ago. 2017.

SPINELI, Patricia Kiss. **Entre escolhas**: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto

Stupakoff. 2017. 376 fls. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, SP: [s.n.], 2017.

SPINELI, Patricia Kiss; PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. A organização do material fotográfico de Otto Stupakoff: o olhar do fotógrafo sobre a sua produção In: **XII Congresso da APCG**, 2015, Salvador. XII Congresso da APCG Estudos de processo no século XXI: Multilinguismo, multimídia e multiverso, 2015, Salvador. XII Congresso da APCG Estudos de processo no século XXI: Multilinguismo, multimídia e multiverso, 2015. p.125 126.

TOLEDO, Conceição Arruda. **Gênese e memória**. São Paulo: Komed, 2000.

### Patricia Kiss Spineli

Doutora em Artes Visuais pela Unicamp (2017). Mestre em Design pela Unesp (2013). Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (2008). Graduada em Desenho Industrial pela Unesp (2003). Leciona para cursos de graduação em Fotografia, Design Gráfico e Artes Visuais. Atualmente é docente do curso de graduação em Publicidade e Propaganda da PUC-SP.

### Edson do Prado Pfützenreuter

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC – SP (1997). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC – SP (1992). Graduado em Educação Artística - Artes Plásticas pela USP (1985). Professor da graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

# EUSTÁQUIO NEVES: SUJEITO FOTOGRÁFICO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO E O SELF EM REDE

*EUSTÁQUIO NEVES: PHOTOGRAPHIC SUBJECT AND PROCESSES OF CREATION AND THE SELF IN NETWORKED*

**Paula Martinelli**

PUC-SP

**Resumo:** O artigo tem como ponto de partida o acesso ao ateliê e aos arquivos de criação do artista Eustáquio Neves. A investigação dos percursos identificados nas obras, esboços, anotações e falas de Neves busca relações entre os processos de criação e a presença comunicante materializada nos trabalhos do artista, visando descobrir de que maneira os procedimentos adotados pelo autor transformam imagens em estandartes que carregam memórias deliberadamente evocadas enquanto povoam universo ficcional com seus próprios tempos e espaços. Neves coloca a fotografia no contexto das artes visuais ao criar imagens complexas nas quais o clamor político e as marcas do processo – tanto fotográfico quanto extrafotográfico – se impõem. A presença resulta, portanto, de investimento semântico que perpassa todo o processo de criação e, no caso de Neves, é amplificado pelo uso não convencional desses procedimentos. O tratamento acadêmico do material, feito sob a perspectiva da crítica de processos de acordo com contribuições teóricas de Cecilia Almeida Salles, faz emergir discussões sobre os tempos e espaços fotográficos, autoria, memória e arquivos.

Palavras-chave: Eustáquio Neves, fotografia experimental; retrato; processos de criação; redes de criação.

**Abstract:** *The article has as its starting point the access to the studio and the creation archives of the Brazilian artist Eustáquio Neves. The investigation of the paths identified in Neves's works, sketches, notes and speeches, seeks to establish relations between the creation processes and the communicating presence materialized in the artist's works, in order to discover how the procedures adopted by the author transform images into manifestos that carry memories deliberately evoked, as they populate a fictional universe within their own times and spaces. Neves places photography in the context of the visual arts by creating complex images in which the process reminiscences - both photographic and extra-photographic - impose themselves, as well as the political statement. Presence therefore results from a semantic investment that permeates the entire creation process and, in the case of Neves, is amplified by the unconventional use of these procedures. The academic treatment is made from the perspective of process criticism in accordance with Cecilia Salles's theoretical contributions and gives rise to discussions about photographic times and spaces, authorship, memory and archives.*

**Keywords:** *Eustáquio Neves, experimental photography; portrait; creation processes; creation networks.*

Figuras 1 e 2:  
 esboço (esquerda)  
 e obra (direita)  
 da série Arturos  
 (1992), Eustáquio  
 Neves.  
 Fonte: arquivos  
 digitais cedidos  
 pelo autor.



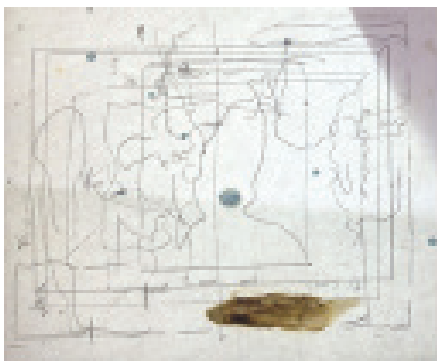
A natureza visual das obras de Neves desafia conceitos sedimentados sobre os vínculos entre a imagem fotográfica e a “realidade” enquanto circunstância espaço-temporal. Nelas, o tempo é alheio ao “agora” e o espaço difere daqueles que a visão humana reconhece. Chamemos, então, de tempos e espaços *outros* aqueles criados por Neves. Tempo *outro* é aquele do *então* e que, portanto, não podemos localizar na história, e que se apresenta como tal, com toda sua indefinição, nas imagens. Os espaços também são *outros*, construídos a partir de diversas camadas de texturas e cores: desde o tipo de papel, às pinceladas, inscrições alfanuméricas, palavras, sobreposições de fotogramas, intervenções em geral – são igualmente irreconhecíveis de imediato. Esses planos espaço-temporais se interconectam criando cenas, universos que envolvem os personagens retratados, produzindo interações entre os elementos visuais e, a partir delas, sentidos – no plural.

Esses planos espaço-temporais se interconectam criando cenas, universos carregados de

informações políticas, *transversais*<sup>1</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 1995/97, p. 37) e *heterotópicos*<sup>2</sup> (FOUCAULT, 1984, p. 415) que envolvem os personagens retratados, produzindo interações entre os

1 “Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (1995/97, p. 37)

2 Em *Outros Espaços*: “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros; as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho”.



elementos visuais e, a partir delas, sentidos – no plural.

Diante de esboços do artista, arquivos de criação a que tive acesso, foi inevitável o reconhecimento da complexidade resultante de processos entrelaçados – entre si e ao contexto cultural em que são desenvolvidos e utilizados –; de interconexões – dos pontos de vista técnico e semântico – que se desdobram em outra complexidade – espaço-temporal; material, sensível e intelectual – estabelecida nos vínculos entre autor, obra e observador.

“Eu trabalho muito com memória: para levar para um outro tempo, uso o ácido sulfúrico”, disse Eustáquio Neves em encontro com esta autora, em outubro de 2015. Assim, com a associação direta entre memória, procedimento e alteração perceptiva, o artista admite usar a experimentação fotográfica para criar essas ambiências complexas, visões, aparições temporais e espaciais direcionadas por suas lembranças.

Ao indagar Neves sobre o objetivo desse método que privilegia memórias – as dele, as dos materiais e todos os desdobramentos dessas – o autor me respondeu: “às vezes nem eu tenho resposta. Passa o tempo e eu entendo porque segui determinado caminho. Em outras vezes é uma maneira de lidar com situações de uma forma que eu não soube fazer no passado; situações que eu passei e, na hora, não tinha o entendimento que tenho hoje. Hoje, eu discuto



Figuras 3 e 4: esboço (esquerda) e obra Vênus (direita). Eustáquio Neves, 1993.

Fonte: arquivos digitais cedidos pelo autor.

essas coisas no meu trabalho. É uma resposta a coisas que passei”.

Entender como essa proximidade a questões íntimas, baliza do projeto poético e assim revelada pelo próprio artista, é capaz de transcender e se transformar em obras com apelo à sensibilidade do observador tornou-se meu objetivo.

No processo de criação artística existe a intenção de criar um objeto que possa comunicar e participar da sensibilidade alheia. Essa é uma definição minha. Aristóteles diz que a arte é um processo de criação racional. Jung diz que a arte é o que nos salva da barbárie. E os dois têm razão, porque nesse processo de criação racional, como diz Aristóteles, o artista medita sobre aquilo que quer de suas obras, até onde quer chegar e com quais recursos. A definição da arte se dá pela negativa: arte é que o não depende do contexto; é transcender o contexto em que foi criada.

(LÉSPER, Avelina)<sup>3</sup>

A necessidade de criar uma ação diferente da que ele mesmo tomou no passado configura a *presença*, experiência constituída no encontro de universos semânticos, entre autor e observador, geradora de imagens mentais presentificadas – o que nos leva à existência de múltiplas verdades, intrínsecas e internalizadas na obra. Mais do que representar, re-apresentar, a pre-

<sup>3</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=f4vr-G3Wl35k> >

sença é em si, no presente. Fotografias, portanto, podem não ser apenas índices de situações vividas por autor e/ou observador, mas universos autônomos e múltiplos, povoados por personagens fictícios e por incontáveis memórias que podem suscitar.

Vejo ainda a perspectiva da memória como material cognitivo inacabado, como uma obra da mente humana que tem a chance de se transfigurar em ações, se transformar em vir-a-ser e se materializar na arte. Para Abraham Moritz Warburg, retomado por Didi-Huberman neste ponto, as imagens contêm memórias sociais. Assim, fotografias, memórias e contextos de produção estão relacionados e são, simultaneamente, gerados e geradores. A imagem é origem da memória e vice-versa – característica originária conforme descreve Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.<sup>4</sup>

Ou seja, a obra de Neves, enquanto mnemônica, não se trata exclusivamente de um esforço de lembrança, do resgate daquilo que foi, mas de uma construção originária – e, por isso, inacabada – desse arcabouço mnemônico, de um vir-a-ser.

Naquilo que entendemos por narrativa do real, acontecimentos passados e relembrados,

incidem os mecanismos próprios da memória humana – alteramos os fatos dando-lhes o peso dos sentimentos e do juízo de valor. Ainda para Benjamin:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente no instante de sua cognoscibilidade. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (apud SANTAELLA, 2016, p.192)

Ao apropriarmos-nos dessa reminiscência, naturalmente preenchamos lacunas de maneira que o acontecido sirva ao projeto que construímos em benefício de uma determinada *persona*, termo aqui empregado sob a interpretação junguiana, como a face social do indivíduo (JUNG, 1953, p. 192).

De acordo com Cecilia Salles: “Essa re-elaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente: ‘não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões’” (2006, p.70). Ou, ainda: “(...) não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é trampolim da imaginação”. (idem, p. 71)

Assim, conclui-se que experiências e interações atualizam e realizam a narrativa que desenvolvemos sobre nós mesmos; processo que se inicia na imaginação, nos sentimentos e se materializa nos arquivos – vestígios materiais de um passado a serviço da *persona*.

Na pesquisa do autor e no arquivo que dela deriva estão descobertas cruciais para o estudo dos processos de criação – não pelo biografismo que eventualmente se possa extrair desse

4 BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67



material, mas pelo mapeamento de um esquema mnemônico e associativo, de padrões, recorrências e tendências perceptivas que estão muito além das presunções elaboradas a partir da análise de elementos plásticos das obras.

Os procedimentos arquivísticos adotados por Neves e a resultante materialização de tempo e espaço *outros* exercem a função de posicionar a narrativa autoral no suporte e convidar a imaginação dos observadores ao encontro; são a presença latente de um *sujeito fotográfico*.

Entender o arquivo como a materialidade da percepção e das transformações relativas a ela nos coloca, inevitavelmente, diante das formas de subjetivação. Ao selecionar e arquivar essas alterações perceptivas, o artista – ele mesmo sujeito historicizado e em processo<sup>5</sup> – define os contornos de seu projeto e, em consequência, de si mesmo como ser de linguagem e comunicativo.

Assim, adicionamos mais uma camada à matriz dos processos de criação de Neves: temos a memória, a percepção e os arquivos como elementos em constante interação e modificação mútua. A percepção altera a memória e vice-versa; o arquivo também segue este mesmo padrão – em vias de mão dupla, esse trio de componentes estabelece as linhas de força que conduzem o autor pela imensidão transversal das referências disponíveis.

O momento do processo arquivado é aquele

---

<sup>5</sup>“O artista em criação é um sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Ele interage com seu entorno, alimentando-se e trocando informações; saindo, por vezes, em busca de diálogo com outras culturas. Os processos de criação são, portanto, partes dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição. A obra, um sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões”. (SALLES, Cecilia, 2006, p.145)

que, durante a experiência transcorrida – com esperas, rupturas e bloqueios –, o artista quer reter, lembrar, revisitar, *rememorar*. Na materialidade do arquivo estão, portanto, condensados os tempos, as memórias, as percepções, bem como as transformações de cada um desses, constituindo uma ordem ética e estética que Salles denomina “princípios direcionadores”:

Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores (...) que atam a obra daquele criador como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. (...) A busca pela concretização desse projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo. (SALLES, Cecilia, 2010, p.46)

O experimento de transformar esses arquivos em obras demonstra a força dupla desse material para Neves: não é apenas procedimento, como também se converte em meio, forma e estética da expressão. Estamos diante da função geradora dos arquivos e da memória atuando na narrativa de si mesmo.

As obras apontam, portanto, para formas de subjetivação do fotógrafo; são o próprio processo de construção do signo *self* (COLAPIETRO, Vincent, 2014) revelado aos olhos do observador: constituem-se um diário visual desse *sujeito fotográfico*, indivíduo em rede que busca a experimentação fotográfica para construir e suscitar memórias localizadas em um lugar cultural.

Assim como “a escrita de si” para Foucault, as imagens de Neves trazem “[...] elemento do treino de si, [...] para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: um operador da transformação da verdade em ethos.” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

Figura 5: Eustáquio Neves em laboratório, 1995.

Fonte: arquivo digital cedido pelo artista.



O laboratório aparece como espaço condensador desses elementos, *locus* de negociação do autor com a linguagem, onde os aspectos de tempo, espaço e memória são manejados, alterados e transformados na materialidade das obras. Nele, os elementos constitutivos dos processos de criação de Neves se encontram, como define Salles quando conceitua os “espaços de criação”: “são espaços da ação do artista, que abrigam trabalho físico e mental e guardam um potencial de criação (...). Esse espaço envolve também a memória e o imaginário, indica os gestos do artista e se torna guardião da coleta cultural, resguardando o tempo da construção das obras” (SALLES, Cecília, 2010, p.125).

Estudar a produção de Neves, estabelecendo os vínculos entre suas escolhas de procedimentos e o contexto da produção contemporânea, é, portanto, de fundamental importância para as discussões atuais sobre a história da arte e, principalmente, sobre a imagem como alteração perceptiva espaço-temporal que atua na constituição mnemônica de um *self* a partir de interações em rede.

#### Referências

BENJAMIM, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Braziliense, 1984;

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.

DELEUZE, G.. GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, 1995/97.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. 1ª edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: Manoel Barros da Motta (org.), **Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 (1984).

LÉSPER, Avelina. Entrevista para documen-

tário **El Espejo Del Arte**, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=f4vr-G3WI35k>>. Acesso em setembro, 2017.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. **Arquivos da criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Temas e Dilemas do pós-digital: a voz política**. São Paulo: Paulus, 2016a.

\_\_\_\_\_. **A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman**. Revista Parallaxe, v.4, no 1, 2016.

### **Paula Martinelli de Araújo**

É Bacharela em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado e integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, coordenado pela Profa. Dra. Cecília Almeida Salles.

## NOS PASSOS DE GALATEIA: A ESCULTURA E AS SUAS IMAGENS

ON THE STEPS OF GALATEIA: THE SCULPTURE AND ITS IMAGES

Ana Rito

Investigadora Integrada CIEBA/FBAUL - Área Educação Artística

**Resumo:** Partimos da hipótese de existência da “imagem-corpo”, para cá (do corpo) e para lá (da imagem), num movimento ininterrupto de conceitos para a construção do “outro”. Esta “imagem-corpo”, estabelece-se no diálogo entre o corpo bidimensional da imagem projetada e o corpo-carne-matéria do espectador no dispositivo da instalação espacial site-specific. Galateia surge como figura que, vinda de uma tradição mítica, corporiza a ideia que aqui se persegue e que se constitui, como hipótese, numa presença híbrida que transita da imobilidade (morte) para a ação (vida). Assim, observamos o passo de Galateia, no instante em que a transformação se concretiza, em que o inanimado se torna vivente, situando-nos entre, no momento da passagem de uma coisa a outra.

Palavras-chave: Escultura, Filme, Corpo, Imagem, Passo, Metamorfose.

**Abstract:** *We start from the hypothesis of the existence of the “body-image”, here (from the body) and beyond (from the image), in an uninterrupted movement of concepts for the construction of the “other”, that we approach here a notion of hybrid. This “body-image”, establishes itself in the dialogue between the two-dimensional body of the projected image and the body-flesh-matter of the spectator in the device of the site-specific installation. Galateia appears as a figure who, coming from a mythical tradition, embodies the idea that is pursued here and which, as a hypothesis, constitutes a hybrid presence that transits from immobility (death) to action (life). Thus, we observe the passage of Galateia, the moment the transformation takes place, in which the inanimate becomes living, placing us in between, at the moment of passing from one thing to another.*

*Keywords: Sculpture, Film, Body, Image, Passage, Metamorphosis*



**Galateia**

Espiava, digamos assim, o momento propício em que a estátua deveria deixar de o ser, em que a matéria estendida deveria transitar para um estado mais perfeito ou, pelo menos, mais aperfeiçoado, em que deveria pensar. Uma tal mudança não se produz bruscamente nem por saltos: cumpre-se por gradações, por nuances, por movimentos imperceptíveis. Há uma distância infinita de um estado ao outro; mas esse infinito atinge-se num instante muitíssimo finito.<sup>1</sup>

No séc. XVIII, o mito de Pigmalião (*Metamorfoses* de Ovídio<sup>2</sup>), a metáfora escultórica e o motivo do homem-estátua, conquistam um renovado e peculiar interesse. A escultura de Étienne-Maurice Falconet<sup>3</sup>, apresentada no Salão de 1763 é disso exemplo, assim como o *bal-*

1 André François Boureau-Deslandes, *Pygmalion ou la statue animée*. Citado por Victor Stoichita, *O Efeito Pigmalião – Para uma Antropologia dos Simulacros* (Lisboa: KKYM, 2011), 136.

2 Ovídio, *Metamorfoses* (Lisboa: Cotovia, 2007).

3 É representado precisamente o instante em que a estátua se “anima”.



Figura 1 e Figura 2.  
À esquerda  
Étienne-Maurice  
Falconet, *Pygmalion et  
Galatée* (1763). À direita  
Louis-Jean-François  
Lagrenée, *Pygmalion et  
Galatée* (1781).

*let Le Triomphe des Arts* de Antoine Houdart de La Motte no qual a “estátua animada” se torna uma “estátua dançante”. Uma possível *mimesis* absoluta, aquela que traria vida à estátua (algo inanimado mas próxima do real, na propoção, na estrutura), transformando a pedra em carne, “animava” artistas e pensadores como Condillac e Rousseau.

É através do toque que Pigmalião percebe que a escultura vive, que o seu corpo outrora gélido e inerte é agora macio e dinâmico, de temperatura próxima à sua (não é o escultor que “anima” a estátua mas antes o poder divino).

O “acontecimento” é revelado não pela visão, não pelo olhar, mas pelo toque que aproxima os corpos. No entanto, no séc. XVIII, a atenção recai num pormenor: o passo (e não o pulso ou o rubor), o instante em que a estátua sai do plinto, o passo primeiro e fundamental que assinala a passagem do inanimado (morte) ao animado (vida). Veja-se o romance *Pygmalion ou la statue animée* (1741) de André François Boureau-Deslandes, a pintura de Jean Raoux *Pygmalion amoureux de sa statue* (1717) ou *Pygmalion et*

*Galatée* (1781) de Louis-Jean-François Lagrenée.

Como o movimento é o meio pelo qual a matéria deve passar, tornando-se de não pensante a pensante, a estátua foi adquirindo, gradualmente, todos os movimentos de que um corpo é capaz. À noite, sobretudo, como se não estivesse ainda segura do seu feito e temesse ser vista, descia do seu pedestal, andava pelo salão, e depois voltava ao seu lugar habitual.<sup>4</sup>

Também Condillac no seu *Traité des Sensations*<sup>5</sup> (1754) desenvolve a sua teoria em torno de uma estátua, uma máquina antropomórfica na qual o filósofo faz operar cada um dos sentidos, um após o outro, de forma a estimular várias faculdades perceptivas e a memória em partícula (e são estes que animam a estátua, não uma deusa, não um escultor enamorado). A estátua-corpo é progressivamente animada.

Apesar de colocar as mãos apenas sobre si mesma, é como se a estátua considerasse que ela própria é tudo o que existe. Mas, quando toca um corpo estranho, o eu, que se sente modificado na mão, não se sente modificado no corpo. Se a mão diz eu, não recebe a mesma resposta. A estátua ajuíza assim as maneiras de ser que existem por completo fora dela.<sup>6</sup>

Para Condillac o toque expande os outros sentidos, e permite à estátua (logo, ao corpo humano) relacionar-se com o mundo exterior e ir ao encontro do “outro”.

Giuliana Bruno aponta uma espécie de “campo háptico”<sup>7</sup> criado por Condillac, na proposta

4 André François Boureau-Deslandes, citado por Victor Stoichita, op.cit., 137.

5 Etienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*. *Traite des animaux* (Paris: Fayard, 1984).

6 Ibid., 105.

7 Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film* (New York: Verso, 2007), 251.

de interação entre o toque, o espaço e o movimento: o toque amplia a visão para lá dela própria, despertando a curiosidade e o desejo, na descoberta de novos lugares através do movimento. *Scène lyrique* (1762), Pigmalião segundo Rousseau, coloca em cena o plinto (centro de toda a trama) e nomeia a estátua: Galateia. Aqui interessa a ação do escultor, o desejo que liberta o movimento: do seu escopro, do passo iniciador deste (agora) corpo.

Victor Stoichita aproxima o plinto à ideia de *parérgon* quando diz: “O plinto está para a estátua como a moldura está para o quadro. Não pertence plenamente à estátua nem ao mundo. Transpor o plinto equivale à saída do imaginário da sua própria moldura, da forma dos seus próprios limites.”<sup>8</sup>

Com Rousseau, Pigmalião assiste ao instante miraculoso, ao instante em que Galateia se transforma diante dos seus olhos, do seu toque. O rubor, um fogo no olhar e um ligeiro movimento denunciam a (agora) mulher, a mesma que tocando a sua (agora) carne diz: “eu”, para de seguida proclamar “eu já não sou”, ao sentir a superfície de um bloco de mármore. A estátua, que deixou de o ser, cora (*erubuit*). Continua Stoichita: “O *ebur* torna-se *rubor*, o branco tinge-se de vermelho, o marfim faz-se carne, o simulacro ganha vida.”<sup>9</sup> Lembremos Ovídio.

Debruçando-se sobre o leito, beijou-a: pareceu-lhe tépida! De novo aproxima os lábios e toca-lhe nos seios com as mãos. Ao ser tateado, o marfim torna-se mole! A rigidez esvai-se, e sob os dedos cede e molda-se, tal como a cera do Himeto sob o sol amolece e, moldada pelos dedos, cede a mudar-se em formas sem conta, (...) Enquanto se pasma, e se alegra na dúvida e receia enganar-se, uma e outra vez o amante toca com as mãos nos seus desejos. Era corpo humano! As veias ta-

8 Victor Stoichita, op. cit., 135.

9 Ibid., 34.

teadas pelo polegar latejam! (...) A donzela sentiu os beijos que ele dava e corou.<sup>10</sup>

### O complexo de Pigmalião (manifestação e inversão)

*Sculpter en cinéma ou le complexe de Pygmalion* é o título da Conferência dada por Dominique Païni, em 2007, no contexto do Festival *Cinéma et Sculpture* (Musée des Beaux-Art de Caen). Nela, Païni discorre em torno da relação entre escultura e cinema, ou melhor, a presença da primeira no universo do segundo.

Para isso convoca exemplos: *L'âtre* (Robert Boudrioz, 1922), *Fanatisme* (Gaston Ravel, 1934), *Fleur de pierre* (Aleksandr Ptushko, 1934), *Graine au vent* (Maurice Kéroul, 1928), *Mariage d'amour* (Henri Diamant-Berger, 1931), *La belle que voilà* (Jean-Paul le Chanois, 1950), *La femme que j'ai le plus aimé* (Robert Vernay, 1942), *It had to be you* (Rudolph Matté, 1947), *Rivalités* (Edward Dmytryk, 1964), *Women in love* (Ken Russel, 1969), *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), *Cléo de cinq à sept* (Agnès Varda, 1962), *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *La douloureuse comédie* (Théo Bergerat, 1921), *L'âge d'or* (Luis Bunuel, 1930), *What a widow* (Alan Dwan, 1930), *La lune dans le caniveau* (Jean-Jacques Beineix, 1983). Para Païni, a escultura (ou a estátua mais precisamente) introduz, no âmago do cinematográfico, uma dimensão épica, enigmática e majestosa e reforça temáticas como o duplo (*doppelgänger*), o espectro ou o erotismo.

Em *Ontologie de l'image cinématographique* (*Qu'est-ce que le cinéma?*<sup>11</sup>) Andre Bazin associa o cinema (e a modelação do tempo) ao fenómeno (ou acontecimento) da petrificação, da cristalização, ao molde, à escultura portanto. Por sua vez, e neste encadeamento que fazemos,

Païni vê a referência à escultura (na contextura cinematográfica) como uma menção ao estado anterior à conquista do movimento, ou seja, filmar escultura é filmar a condição de onde o cinema terá partido: a imobilidade, a fixidez. Também Andrey Tarkovsky aproxima as duas linguagens (escultórica e cinemática) quando associa a técnica da montagem à capacidade de esculpir o tempo<sup>12</sup>: cortar e colar refletem a ação do escopro e o do martelo (conceito de moldagem).

Ora, a figura do Golem, do automata/automaton, da boneca (marioneta), do manequim ou de Galateia parecem assombrar alguma da cinematografia desde as primeiras duas décadas do séc. XX, com *Les mains qui meurent* de René Le Somptier (1913), Ballet Mécanique de Fernand Léger (1923-24), *Emak-Bakia* de Man Ray (1926), *Métropolis* de Fritz Lang (1927) *Le Golem* (Paul Wegener, 1920), passando por *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930), *Pandora* de Albert Lewin (1951), *La comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz (1954) ou *Casanova* de Federico Fellini (1976).

Já a estátua (e a escultura mais monumental, vinda da mitologia e da herança greco-romana), é abordada, de formas distintas, por cineastas como Chaplin em *City Lights* (1931), Rossellini com *Voyage en Italie* (1954), Godard e *Le Mépris* (1963)

A metamorfose de Galateia, a passagem do mármore a carne pela ação do desejo, do enamoramento do escultor pela sua criação, projetada, poéticamente, a ambição cinematográfica por excelência: representar o movimento, animar o inanimado.

Não é de todo insignificante que esta tenha sido a temática de um dos primeiros filmes de

10 Ovídio, op. cit., 252-253.

11 Andre Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Lisboa: Livros Horizonte, 1992).

12 Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time – Reflections on the Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2014).

Méliès (*Pygmalion et Galathée*, 1898).

Já *Le Sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau, traduz uma espécie de animação surrealista da estátua que se encontra no estúdio do artista, do poeta que, na tentativa de desenhar uma série de rostos “aviva” uma das bocas. O esforço inglório para apagar esta boca, agora sorridente, reverte num fenómeno inesperado: a boca passa do papel para a mão do artista e da mão do artista para a estátua, tornando-a falante, tornando-a vivente.

O diálogo entre os dois é um dos momentos mais pertinentes e inquietantes do filme (culminando na destruição da estátua). Toda a *mise-en-scène* é influenciada pela experiência de palco de Cocteau, os movimentos convocam algumas particularidades do ballet ou a teatralidade pronunciada da pantomima, assim como o imaginário retratado reflete filmes como *Un chien andalou* (1928) e *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel.

Cocteau cria um “poema visível”, onde esculturas, homens, desenhos, espelhos e fantasmas coabitam, constituindo uma zona hibridizada, entre o sono e a vigília, entre a morte e a vida.

*Ritual in Transfigured Time* (1946), de Maya Deren, associa às imagens moventes elementos estáticos, questionando a relação da escultura com o cinema e do espectador com a materialidade, e as texturas do próprio filme. Ao incluir a escultura na composição de uma imagem orientada para o movimento, Deren sugere uma fusão entre as artes do tempo e as artes do espaço. A sequência do jardim das esculturas apresenta o contraste entre o corpo movente do bailarino e a quietude das estátuas, na utilização de imagens fixas (das estátuas) no seio de imagens em movimento, resultando num truque ilusionista para o espectador. A *quasi*-indistinção entre imagem fixa e imagem movente constituem uma zona hibridizada que expressa

a fusão entre o escultórico e o cinematográfico, o inanimado e a capacidade de “animar”. Para distinguir os dois tipos de imagem, entre o fixo e o movente, entre o corpo e a escultura, é pedido ao espectador que conecte com a sua própria experiência corpórea, sensitiva, cinestésica, com as suas noções de fixidez, ou quietude, de circulação, de queda, de aceleração, como sugere Vivian Sobchack em *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*<sup>13</sup>:

Temos de alterar as estruturas binárias e bifurcadas da experiência cinematográfica sugeridas por algumas formulações anteriores e, em vez disso, posicionar o corpo do espectador de cinema como “terceiro elemento” carnal, que fundamenta e medeia a experiência e a linguagem, visão subjetiva e imagem objetiva - tanto diferenciando-as como unificando-as em processos reversíveis (ou quiasmáticos) de percepção e expressão.<sup>14</sup>

Ao promover uma identificação entre o corpo do bailarino e as estátuas (e o corpo do espectador) e por fazer do escultórico objeto central no processo perceptivo que negocia as semelhanças e as diferenças entre a fotografia e o filme, Deren reconhece propriedades temporais na escultura. É nossa expectativa, enquanto espectadores, que as esculturas sejam imóveis (ou, pelo menos, que o seu movimento não seja perceptível). No entanto, quando olhamos as esculturas de *Ritual in Transfigured Time* reputamo-nos à experiência do tempo (duração, transferência) e não do espaço. Fazemo-lo porque somos conduzidos a uma aproximação sensitiva, física com o próprio filme, com o bailarino que salta e desafia a gravidade, conduzidos a uma espécie de coautoria da imagem, na ressonância que

13 Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).

14 *Ibid.*, 6.



esta provoca nos nossos corpos. Esta é uma zona saturada de coexistências: o fixo, o movente, o corpo, a escultura, o espectador, o bailarino; esta é uma zona transitória, suspensa entre o escultórico e o cinematográfico.

*The Dream of the Moving Statue*<sup>15</sup>, de Kenneth Gross, investiga o acontecimento “miraculoso” das estátuas animadas na literatura<sup>16</sup> e artes visuais ocidentais, desde a antiguidade clássica até ao presente, identificando vários sintomas da estátua vivente: o discurso, o rubor, o pulso ou o movimento. No entanto, a estátua vivente não é necessariamente movente, como observamos em *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*<sup>17</sup> de David J. Getsy. A estátua pode ser comparada, em termos volumétricos, ao corpo representado, partilhando com este proporções e estrutura.

O paradoxo da estátua está pois na partilha da realidade e da ilusão: entre o material que a constitui e enforma e aquilo que ela representa (a imagem, portanto).

O encontro entre a estátua e o corpo (seu espectador, seu amante) é um jogo de aproximações e distâncias (físicas, espaciais e relacionais), orientado por diversos pontos de vista que direcionam as várias (pequenas) perceções. O espectador movente e a estátua “quieta” protagonizam uma **zona de contacto** que manifesta uma dinâmica que não reflete propriamente uma passividade (atribuída, *à priori* à estátua), mas antes, todo um circuito de sensações e revelações: olhar, cortejar, tocar suavemente, re-

cuar, caminhar na sua direção, recuar novamente, o incómodo do silêncio, o devolver do olhar, o segundo toque. Estas parecem ser as premissas de qualquer enredo amoroso.

Este enamoramento, encontra eco, sob posições diferentes, em *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), cuja dramaturgia é baseada na obra *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac (1831). Nela também Frenhofer, assim como Pigmalião, deseja tornar vivente a sua criação (aqui pictórica), conferir-lhe o sopro da vida, o rubor da carne, o toque da amante. Rivette adota uma linguagem muito próxima do escultórico (servindo-se de interessantes jogos lumínicos), tratando as imagens do corpo da modelo como matéria permeável ao olhar, ao toque do espectador (escultor).

## O corpo do filme

Enquanto “corpos vivos” (para utilizar um termo fenomenológico que insiste “no” corpo objetivo, sempre também experienciado como subjetivo, como “meu” corpo, ativo e investido na distinção de sentidos e significados “no” mundo e “do” mundo), a nossa visão é sempre já “corporizada” – e até mesmo no cinema é “in-formada” e é-lhe atribuída significado a partir dos nossos outros sentidos de apreensão do mundo: a nossa capacidade não apenas para ouvir, mas também para tocar, para cheirar, para provar, sempre para sentir a nossa dimensão e movimento no mundo. Em suma, a experiência cinematográfica é significativa não apenas inclinándose para o lado dos nossos corpos, mas por causa dos nossos corpos.<sup>18</sup>

O filme projeta-se em nós, os projetores.<sup>19</sup>

A experiência do cinema (imagem movente) pode ser profundamente tátil (como já avan-

15 Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

16 A leitura que faz de *The Winter's Tale*, e da figura de Hermione, é particularmente interessante. *Ibid.*, 100-109.

17 David J. Getsy, *Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance*, Volume 56, Number 1, Winter 2014, pp. 1-20.

<https://muse.jhu.edu/journals/criticism/toc/crt.56.1.html>  
Consultado a 05-07-2015.

18 Vivian Sobchack, *op. cit.*, 60.

19 Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Porto: Assírio & 2013), 142.

çámos), aquela que promove uma transferência sensual entre filme e espectador que se expande para lá do visual (ou visível) e aurático, penetra a pele e reverbera no interior do corpo. Esta é a premissa de *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*<sup>20</sup>(2009), de Jennifer M. Barker, na senda de Vivian Sobchack, Tom Gunning, Giuliana Bruno, Raymond Bellour, Laura Marks ou Elena del Río.

Barker insiste numa noção de corporalidade associada ao filme: o corpo do próprio filme (via Sobchack) mais concretamente. Os movimentos de câmara, os enquadramentos, a flutuação do som, o silêncio, os diferentes graus de intensidade da cor, o preto e branco, o *slow-motion*, tudo concorre para a constituição do temperamento (humor) do filme. Quando vemos (e tocamos) um filme ele olha-nos (e toca-nos) de volta, segundo estas (e outras tantas) proposições. Existe uma ressonância erótica entre o corpo do filme e o corpo do espectador (como dois amantes).

Na taticidade palpável do contacto entre a pele do filme e a pele do espectador, e na medida em que esse contacto desafia as noções tradicionais de filme e espectador como distantes e distintos um do outro, a relação táctil entre o filme e o espectador é fundamentalmente erótica. Filme e espectador reúnem-se numa troca mútua entre dois corpos que comunicam o seu desejo, não só para o outro mas para si mesmos, no ato de tocar.<sup>21</sup>

Sabemos não estar “dentro” do filme mas também sabemos que não estamos totalmente “fora”: sentimos, existimos e movemo-nos numa **zona de contacto** onde as nossas super-

fícies (abertas à contaminação, impressionáveis e conectáveis) e musculaturas se confundem (filme e espectador). Esta é uma “zona” de reciprocidade e reversibilidade.

A reunião, ou associação, de “pares” tradicionalmente vistos como opostos (distintos e apartados) como sujeito e objeto, eu e o outro (aqui espectador e filme), parece fundamentar-se em *The Visible and the Invisible*<sup>22</sup> de Merleau-Ponty, que não nega a deiscência evidente entre tocar e ser tocado, entre ver e ser visto, na constituição da experiência percetiva do ser “senciente”. Pelo contrário, esta deiscência é necessária e própria de um processo que conduz à subjetividade, possibilitando a superação do simples dualismo. A experiência do toque não pode ser entendida sem a sua reversibilidade em potência. Ora, tocar e ser tocado não são proposições simplesmente separadas da condição de se “estar no mundo”, uma vez que são reversíveis (o corpo tem a capacidade de ser, em simultâneo, sujeito percetivo e objeto percecionado).

A inelutável modalidade do visível aponta a invasão, o “encavalgamento” entre o olhado/tocado e o que olha/toca como se a taticidade fosse prometida, de uma certa forma, à visibilidade.

Assim o encontro do filme com o *seu* espectador (amante) é mediado por todo um *apparatus*, e léxico, corpóreo que atravessa a pele/superfície (o campo háptico) e ressoa no íntimo dos (dois) corpos. O toque está para “lá” (dentro?) da pele e da mão.

Barker, por exemplo, estabelece três vias para o toque (que já aflorámos): a pele, a musculatura e as vísceras. Estas categorias não são estanques, estando as sensações no centro de um processo que permite a conexão entre as

20 Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009).

21 *Ibid.*, 34.

22 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968).

três. Se o filme tem um corpo, tem necessariamente uma “linguagem corporal” (a musculatura, portanto): o movimento, o gesto, a pose são manifestos através das várias premissas que avançamos anteriormente como a montagem, a duração, o *loop* ou o *close-up*. A textura, a temperatura, o ritmo ou a intensidade, manifestam, por sua vez, as vísceras, o mais profundo de cada um dos corpos (do espectador e do filme). Esta **zona de contacto** entre filme e espectador pode ser nomeada, num primeiro momento, de ecrã, espelho, janela, porta ou mesmo pele. Propomos uma extensão desta ideia: ora, esta **zona de contacto** é, antes e para lá de tudo, um corpo. Podemos associar a esta noção de corpo o conceito de “carne” (ou quiasma) sugerido por Merleau-Ponty, como comenta *Amelia Jones* em *Body Art/Performing the Subject*.

A carne não é, definitivamente, uma fronteira determinável, impermeável entre o “eu” e o mundo (ou o eu e o outro), fixando esse “eu” de uma forma fechada. Como uma membrana física que se desfaz e se reconstitui continuamente, a carne não é sempre o mesmo material mas um “contorno” em processo; a carne existe transitoriamente tanto como permeável, deslocando o seu perímetro físico, uma cercadura límbica de contenção virtual, e como o traço visível do corpo humano (cujos contornos nunca são estáveis em si mesmos, ou num campo visual alheio). Metaforicamente, bem como materialmente, a carne é um envelope, um “limite” que inscreve a delimitação entre o interior e o exterior, mas também o preciso local da sua união.<sup>23</sup>

A **zona de contacto** é uma espécie de campo energético, lugar de imanência, onde espectador e filme se coconstituem como entidades independentes mas conectadas, num plano de

imersão (absorção) mútua.

Entre interior (invisível) e exterior (visível) não há cisão mas envolvência e entrelaçamento, quiasma e reversibilidade, inserção recíproca: interior do/no exterior e exterior do/no interior, verso e reverso um do outro. Interior (invisível) e exterior (visível) são inseparáveis mas diferentes, havendo entre si “contacto em espessura”, proximidade na distância.

Este é um espaço “entre”, um “terceiro corpo”, edificado no hiato entre o corpo do filme e o corpo do espectador.

Assim, via Ponty (e Barker) esta é uma **zona hibridizada**: quiasma e carne.

(...) Merleau-Ponty ofereceu os termos “interligar”, “quiasma” e “carne” para se referir à materialidade primordial na qual nós e todos os objetos palpáveis se encontram imersos nessa relação de reversibilidade. A “carne” é uma pré-condição da diferença, valor e subjetividade. Apesar de aqui “carne” não ser literalmente a carne humana, a escolha de Merleau-Ponty deste termo indica o papel crucial da materialidade e do toque no conceito mais abrangente da reversibilidade e intersubjetividade “pré-pessoal”. (...) No termo quiasma, sujeitos e objetos misturam-se mas nunca perdem a sua identidade. (...).<sup>24</sup>

Ora, segundo Martin Jay, a relação pontyana entre o visível e o invisível constiu aquilo a que denomina de “dobra no ser”<sup>25</sup>, ou “dobra do sensível sobre si mesma” como propomos anteriormente. Na mesma senda, e em jeito de conclusão, diz-nos Carlos Vidal:

(...) a perda da supremacia hierarquizante da visão em relação aos outros sentidos conduz-nos a uma interação quiasmica onde só há percepção se a visão deixar de ser um mero registo, e se a própria visão for acrescida de

24 Jennifer M. Barker, op. cit., 20.

25 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (California: University of California Press, 1993), 319.

23 Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 206-07.

outros fatores como a corporalidade, o movimento e as emoções. (...) ver em «profundidade» é ver aquilo que oculta o ocultado, é conseguir ver os sucessivos planos de visibilidade, é aceder ao invisível. Porque visível e invisível são um par de iguais<sup>26</sup>.

### Sopro - A respiração do filme, da escultura e da imagem movente

E acima de tudo afirma, nos interstícios muitas vezes escavadas de forma inesperada entre planos ou organizado também na duração do próprio do plano, um forte sentido do momento, de suspensões de “tempos” que permitem aos afetos de vitalidade de se cristalizarem e de induzirem entre as personagens uma natureza presente de acordes afetivos. Tudo isto para progressivamente armazenar a memória no corpo do filme como no do espectador, que flui e explode numa cena de separação, e que o final do filme repara, se quisermos, para se fechar no seu bloco de memória.<sup>27</sup>

Em *Le Corps du Cinéma* (2009), Raymond Bellour analisa a composição e a decomposição do filme, argumentando e expondo a sua organicidade.

O filme é entendido como matéria sensível, como um verdadeiro organismo vivente.

O processo de edição e composição da imagem espelha a mecânica da respiração.

A respiração do próprio filme.

Deste modo, o sopro conecta os dois corpos: o corpo do espectador inspira o ar que o corpo do filme expira e vice-versa.

Este sopro<sup>28</sup> encerra em si algo de profunda-

26 Carlos Vidal, *Invisibilidade da Pintura – Uma história de Giotto a Bruce Nauman* (Lisboa: Fenda, 2015), 486.

27 Raymond Bellour, *Le Corps du Cinéma: hypnose, émotions, animalités* (Paris: P.O.L., Trafic, 2009), 288.

28 Samuel Beckett dedica uma peça ao sopro intitulada precisamente de *Breath*, de 1969, assim como Valie Export com a performance *Breath Text: Love Poem* (1970-73).

mente hipnótico, o que, para Bellour, concorre para o “arrebato” do espectador, agora envolto numa rede de planos, suspensões e densidades próprias da constituição da imagem movente.

Os filmes de Aleksandr Sokurov são compostos não por cenas mas por uma sequência de sopros ou exalações. Exemplo disso são *Mãe e Filho* (1997), onde os dois personagens respiram em uníssono ou *Arca Russa* (2002), realizado, segundo o próprio cineasta<sup>29</sup>, num único fôlego (com a duração de noventa minutos).

Os “sussurros” de Sokurov não figuram em *The Place of Breath in Cinema*<sup>30</sup>, de Davina Quinlivan, mas enquadram-se naquilo que é o seu objeto de estudo e que é influenciado pelo trabalho de Luce Irigaray, particularmente em *The Age of the Breath*<sup>31</sup>. “O suspiro permanece invisível...Contemplar a invisibilidade do outro, dá ou dá-nos de novo vida, incluindo a vida da visão... somos mantidos por uma energia que emana dele ou dela, que nos toca de uma forma luminosa e misteriosa”.<sup>32</sup>

Pensar a dialética entre transparência e opacidade, visível e invisível, material e imaterial, presença e ausência, som e silêncio, filme e espectador, parece ser a premissa de Quinlivan, que analisa obras de Atom Egoyan, David Cronenberg ou Lars von Trier.

É seu interesse explorar a noção de um corpo, o do espectador, que respira o filme (a partir das suas imagens e sons), ou que com ele partilha uma mesma respiração (como *Mãe e Filho*). Por

29 In *One Breath: Alexander Sokurov's Russian Ark* (2003), documentário realizado por Knut Elstermann onde mostra o making off do filme *Arca Russa*.

30 Davina Quinlivan, *The place of breath in cinema* (Edinburgh: University Press, 2014).

31 Luce Irigaray, *The Age of the Breath*, Luce Irigaray: Key Writings (New York: Continuum, 2004).

32 Luce Irigaray, *Being Two: How many eyes have we?* (Rüschelsheim: Christel Göttert Verlag, 2000), 21



Figura 3.  
Donatello,  
*São Jorge e o  
Dragão* (por-  
menor), 1417,  
exemplo de  
representação  
do movimento  
(vento, ar, so-  
pro) das vestes  
de pedra.

seu lado, diz-nos Didi-Huberman, em *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image* (2005), e tendo como ponto de partida *Le souffle indistinct de l’image* (1993), de Pierre Fédida, que a imagem respira, sendo o fôlego e o pulso do tempo.

A imagem-sopro aproxima-se daquilo a que denomina de *parole des morts* (*palavra dos mortos*): um espaçamento, um silêncio (entre a transparência: ar, imaterialidade ou ausência e a opacidade: pedra, materialidade ou presença).

A matéria das imagens? É a improvável combinação dos materiais a que tudo deve ter oposição. Assim, pedra e ar sabem perfeitamente encontrar-se na imagem. Basta olhar para os baixos-relevos de Donatello: por exemplo, quando o espaço entre a princesa e St. George é gravado e modulado na rocha em folhas trêmulas, crinas e cabelos ao vento, cortinas ligeiramente levantadas em colunas de ar; até mesmo as veias do mármore, estes vestígios geológicos por excelência, foram utilizados pelo escultor para figurar o ar em movimento, o ar que se desloca.<sup>33</sup>

33 Georges Didi-Huberman, *Gestes d’Air et de Pierre – Corps, Parole, Souffle, Image* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2005), 63-64.

A estátua de *Pleura* (Ana Rito, 2015) não ostenta as vestes em movimento, mas a representação do ar e do sopro está lá. A descentralização da escultura deixa em aberto todo o lado direito da imagem de onde escorre a água, dando “espaço” ao vento, ao invisível. A própria escultura, de pedra, parece respirar igualmente, devido aos reflexos hipnóticos que a ondulação da água e a incidência da luz solar provocam. Também ela respira. Também ela sopra. O *zoom*, lento, feito ao busto, acentua visualmente este respirar. E este sopro é audível, de quando em vez, numa espécie de som-fantasma, texturado e tremente. A fixidez, aparente, da pedra e a movência das águas, e da luz, constituem a matéria (sensível) da imagem (aqui videográfica). Esta é ainda, e também, uma imagem paradoxal, precisamente entre a quietude e o desassossego. O enquadramento fixo da imagem (e de todos os vídeos apresentados) acontece de modo a acentuar (por contraste) a ação que acontece “dentro” da imagem e o movimento “fora” da imagem, conduzido pelo próprio espectador.

A imagem não é necessariamente uma ima-

gem estática ou uma imagem animada. Parece ser, paradoxalmente, e cada vez mais, ambas ao mesmo tempo. A natureza arrebatadora da imagem não se caracteriza mais, como era geralmente o caso da imagem fixa e a imagem movente, pelo seu estado de fixidez ou movimento, uma vez que esta, tributária de interações, é a partir deste momento variável.<sup>34</sup>

Caroline Chik em *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement* (2011) introduz o conceito de *imagens fixas-animadas* (*Images fixes-animées*) como tentativa de definição deste paradoxo, na medida em que a fixidez está sempre virtualmente presente na imagem movente, assim como o inverso. Chik analisa esta simultaneidade através de diferentes tipologias, como o *slow-motion*, o extremo *slow-motion* ou a introdução de fotografias no encadeamento de um filme, e de casos de estudo como *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929), *La Jetée* de Chris Marker (1962), *Reflecting Pool* de Bill Viola (1977-79), *24 Hours Psycho* de Douglas Gordon (1993).

*Pleura e Le Buste* (Ana Rito, 2015) não recorrem ao *slow-motion* mas aproximam-se daquilo a que Justin Remes chama de *static-film* (filme estático), em *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*<sup>35</sup>: *Empire* (1964) de Andy Warhol, *So Is This* (1982) de Michael Snow, *Blue* (1993) de Derek Jarman ou o *Fluxus-film*, *Disappearing Music for Face* (1965), são alguns dos filmes analisados a partir dos quais a estaticidade é trabalhada segundo vários vetores e indícios. Remes define quatro categorias que caracterizam este tipo de cinematografia: filmes que convidam a um visionamento parcial ou “distraindo”; filmes que utilizam o extremo *slow-motion* para acentuar a

fixidez das imagens; filmes que integram o texto, a palavra escrita ou dita na construção das suas imagens; filmes monocromáticos.

Sobre *Disappearing Music for Face* Remes pergunta: “Pode um sorriso (e o seu subsequente desaparecimento) ser ouvido?”<sup>36</sup> Poderíamos aplicá-la a *Le Buste* (Ana Rito, 2015) e perguntar: Pode um olhar ser ouvido? O poema de Jean Cocteau descreve um busto, a sua voz anima este corpo-escultura meio estático, meio movente, metade carne, metade gesso - material transitório (molde), metáfora dos espaços intersticiais, da “zona” que temos vindo a definir. A voz de Cocteau anima o corpo-escultura mas, torna o olhar audível? Este parece permanecer silencioso e secreto, apesar de ser um (o mais evidente) dos poucos elementos moventes (perceptíveis) na imagem. Tudo concorre para este “nada”. A estaticidade aparenta ser a distintiva de *Le Buste* todavia, esta é, também, uma imagem paradoxal.

Com o *close-up*, o espaço expande-se; com o *slow-motion*, o movimento estende-se. E tal como a ampliação não apenas clarifica o que vemos indistintamente “em qualquer caso”, mas clarifica inteiramente novas estruturas de matéria, o *slow-motion* não apenas revela aspetos familiares dos movimentos, mas elucida acerca de aspetos desconhecidos dentro deles.<sup>37</sup>

*Aria* (Ana Rito, 2015) traduz o espelho de *Pleura*: a imagem tem cor, é utilizado o *slow-motion*, domina o silêncio e a figura descentrada ocupa o lado direito da composição, de onde é lançado o olhar que fita o espaço vazio à esquerda. Não sabemos para onde olha. Para a escultura

34 Caroline Chik, *L'Image Paradoxale – Fixité et Mouvement* (Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2011).

35 Justin Remes, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis* (New York: Columbia University Press, 2015).

36 *Ibid.*, 71.

37 Walter Benjamin, *The work of art at the age of its technical reproducibility*, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol.4, 1938-1940 (ed. Howard Eiland and Michael Jennings) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 251.

de *Pleura*? Aproxima-os o *close-up* (ao rosto da atriz, ao busto da estátua). Este é um exercício de observação, de dilatação do espaço, do tempo e do movimento, como um sopro lento e mudo.

O mesmo sopro de *Amatoria* (Ana Rito, 2015), que embora perceptível ao espectador (gesto), manifesta a mesma natureza quieta. Estas são “imagens demoradas”, onde o início e o fim se juntam e se regeneram. Para tal concorre o *loop* (e por vezes o *slow – motion*), cuja estrutura (circular) não é necessariamente repetitiva: implica sempre uma diferença. Falamos essencialmente de performances para a câmara, realizadas por atrizes ou bailarinas e mesmo por esculturas (via Kantor). Ora, o enquadramento fixo da imagem, como já vimos, assim como o *loop*, funcionam como mecanismos de presença, acentuando o “aqui” e o “agora” da ação: o seu “presente contínuo”.

Estando a câmara fixa e havendo uma montagem subtil e sem grandes artificios (transparência), é acentuada a sensação de presença, a sensação de se estar frente a frente (ou corpo a corpo) com o performer e de com ele partilhar o mesmo sopro. Um sopro lento e mudo (repetimos).

Proximidade e distância, um ir e vir ininterrupto, esta é a reversibilidade própria do corpo e das suas imagens, das imagens e dos seus corpos.

Assim, nessa operação, a imagem torna-se corpo, aproximando-se, e produzindo essa aproximação como o instante, experienciado como único, na direção de cada um dos seus espectadores: um a um, instante a instante.

Como quem segreda ao ouvido, também a imagem se aproxima, subtil, de quem a olha (toca), e a quem se revela como acontecimento íntimo e particular.

Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar. (...) Esta “dotação” é um manancial da poesia.<sup>38</sup>

Ora, com *Pleura*, *Amatoria*, *Aria*, *Le Buste* e *Le Mot et le Fântome* (série videográfica intitulada de *Petits poèmes visibles*, 2012-2015), acercamos desta “dotação”, a partir das imagens que se agrupam em constelações, que vão surgindo, aproximando-se e afastando-se, para poetizar, construir e abrir os corpos.

A imagem apresenta-se-nos como um fenómeno singular. E deste fenómeno participa, como vimos, a **impressão**. No movimento entre a imagem que deseja vir ao encontro do espectador, e do espectador que deseja imergir, afundar-se na imagem (no seu interior, nas suas vísceras, de que fala Jennifer Barker), o ecrã - membrana que viabiliza este encontro, que preenche o interstício, que edifica a nossa zona de contacto - é também ele movente, orgânico e hibridizado.

Passando da contemplação à imersão, chegados à **impressão**, definimos dois esquemas que funcionam em progressão:

A imagem-corpo que temos vindo a propor, Galateia, funda-se num lugar intersticial e hibridizado entre a pedra e a carne, o sono e a vigília, o animado e o inanimado.

Ora, este estado de *quasi-sonambulismo* aplica-se por sua vez, por transferência, ao espectador que, como eco da metamorfose operada pela movência, abandona o seu ponto fixo (plinto) e contemplativo e inicia a sua demanda ao encontro das imagens (também elas em movimento). Neste processo de enamoramento, também o espectador é animado, também ele desperta, no instante potenciado pela sensa-

---

38 Walter Benjamim, Sur quelques thèmes baudelairiens, in Charles Baudelaire: un poète lyrique à l’apogée du capitalisme (Paris: Payot, 1982), 142.

Figura 4. Ana Rito, *still de Pleura*, video 4K transcrito para Full-HD, *Loop*, P/B, som, 14', 1/1, 2015.



Figura 5. Ana Rito, *still de Aria*, video 4K transcrito para Full-HD, *Loop*, Cor, s/som, 14', 1/1, 2015.



ção, pela empatia, pela emoção, pelo desejo, pela “aura”, através de um qualquer *punctum* que se lhe dirige e contamina a visão (e a mão).

E as imagens moventes potenciam este instante, esta animação<sup>39</sup>, como refere G.:

39 Esta “animação” é iniciada com a experiência da estereoscopia. A partir de 1833, um par de imagens gêmeas passou a poder reproduzir o fenómeno da visão binocular e, como tal, gerar ‘vistas com relevo’ resultantes de uma ilusão perceptiva de tridimensionalidade. A possibilidade de reprodução desta experiência ótica, fortemente realista e imersiva, permitiu à fotografia estereoscópica responder

O filme encarna esta habilidade para animar; é uma máquina que ativa uma emoção [(e) motion] (...) vidas simuladas que se movem no espaço. A imagem movente é, em última análise, animada pela emoção da ação. É uma anatomia do movimento, repetindo o espaço somático dos autómatos e pesquisando obsessivamente o espaço íntimo, concretizando a sua própria geografia da carne.<sup>40</sup>

ao desejo de que a fotografia se pudesse confundir com a realidade, adquirindo ‘vida’.

40 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Archi-*





Figura 6. Ana Rito, *still* de *Le Buste*, video Full-HD, Loop, P/B, som, 1' 12'', 1/1, 2015.



Figura 7. Ana Rito, *still* de *Le Mot et le Fôntome*, video Full-HD, Loop, P/B, s/som, 4', 1/1, 2015.

Figura 8. Ana Rito,  
still de *Amatoria*,  
video Full-HD,  
Loop, P/B, s/som,  
4', 1/1, 2015



Veja-se *O estranho caso de Angélica* (2011), de Manoel de Oliveira, no qual, o desejo associado a uma tecnologia<sup>41</sup> (re)anima o(a) inanimado(a), torna-o (a) presente, como um acontecimento particular e privado, experienciado a dois.

Esta é Galateia: manifestação híbrida, entre a vida e a morte, o fixo e o movente, o corpo e a imagem.

E se *Pleura* (2015) nos remete para a respiração do filme, o abandono ao tempo, *Le Buste* (2015) remete-nos efetivamente para esta Galateia, entre a carne e o gesso, animada pela voz (simultaneamente exterior e interior).

Aliás, o ferro do molde de gesso denuncia este estado intersticial (indício da passagem, da metamorfose), funcionando efetivamente como *punctum* (ponto de entrada para a obra), estigma e sintoma na/da imagem.

O *loop*, a câmara fixa, a montagem subtil (quase inexistente), o *slow-motion* (por vezes) funcionam como mecanismos de “presença”, potenciando a performance para a câmara (vinda

do “outro palco”, onde teatro, dança, cinema, artes plásticas e literatura se confundem, como vimos), que está na origem de cada um dos trabalhos produzidos.

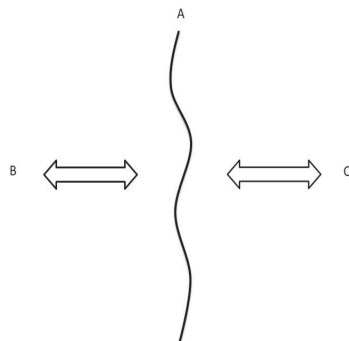
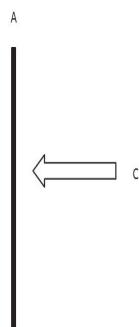
O presente ensaio concretiza uma zona híbrida que resulta das relações entre o filme e a escultura, na constituição de um palco comum, extensivo e movente.

Assim, aliando a esta dinâmica do corpo e do espaço envolvente o(s) tempo(s) e a intermitência das imagens, é esboçada uma cartografia (móvel) de sensações alicerçada no instante, no momento de encontro de todos os agentes (protagonistas) em cena.

A prática do espaço, o enquadramento e o mapeamento (tangível) deste, segundo vetores e trajetórias múltiplas, mobiliza um território vivido centrando o enredo no espetador em trânsito e à deriva, que partilha o fôlego e a respiração do próprio filme.

A vídeo-instalação, e o filme-instalação, na elaboração de estratégias que observam e produzem diferentes temporalidades, potencia uma espécie de relação “corpo a corpo”

41 Nesse caso em particular, a fotografia.



Esquemas 1 e 2. A = ecrã/membrana/pleura, zona tensional, zona de contacto (embate) entre forças internas (B) e externas (C); a imagem que quer sair (B) e o espectador que quer imergir (C). Esta é não é uma zona fixa, mas movente. O esquema 6 é uma derivação do esquema 5. No esquema 6 o ecrã torna-se vivente, orgânico a partir

da imagem com o espetador que, alternando entre estados de atenção e distração, constrói o seu “aqui” e “agora”. A tensão ativada pelo cruzamento destes estados temporais aciona a potência do instante. E é precisamente nesse instante que o nosso híbrido se concretiza: no **passo** de Galateia, na saída do plinto (aqui ecrã).

É na passagem da morte à vida (via sensação), de fixo a movente, que se dá o processo de animação: de um corpo performativo transmutado em imagem, transmutada depois em corpo, projetado no seio de um dispositivo instalativo que convoca o espectador que, no encontro, efetiva a zona de contacto, palco de todas as metamorfoses.

Resta-nos sustentar a respiração e lembrar o que nos diz Galateia ao tocar a superfície fria (e inerte) da pedra:

*Eu já não sou.*

### Nota conclusiva

A “imagem que presentifica” celebra um corpo capaz de “reanimar” aquele que o observa, deixando uma marca, uma impressão, evidenciando um estigma, o mesmo que “abre” a imagem a cada um dos seus espectadores, tornando-a acontecimento, discreto (ou não), íntimo,

personalizado e intransmissível.

As imagens abrem e fecham como os nossos corpos, como as nossas pálpebras, abrem e fecham em busca de um olhar, de forma a suscitar algo que poderíamos nomear de *expérience intérieure*, o “nosso pequeno acontecimento”? “Pequena percepção”, “pequeno mo(nu)mento da visão”, concluímos.

Aquele que olha e aquilo que é olhado confundem-se, partilhando sonhos, fantasmas e sintomas. Falamos de imagens que tocam algo e depois alguém, imagens-contacto, imagens-sensação, imagens-afeção, as mesmas que trazem consigo noções de presença, de vida, de *quasi-carícia*.

Estas são imagens que respiram, que possuem corpo, que são efetivamente corpo.

A experiência da imagem movente pode ser profundamente tátil, aquela que promove uma transferência sensual entre filme e espectador que se expande para lá do visual (ou visível). Sabemos não estar “dentro” do filme mas também sabemos que não estamos totalmente “fora”: sentimos, existimos e movemo-nos numa **zona de contacto**: e esta é uma zona de reciprocidade e reversibilidade.

Apontamos uma espécie de “campo háptico”, na proposta de interação entre o toque, o espa-

dos movimentos invertíveis: para “cá” e para “lá”. A imagem quer sair ao encontro do espectador ao mesmo tempo que o puxa para si; o espectador quer ir ao encontro da imagem ao mesmo tempo que a puxa para si, como em qualquer jogo amoroso. A imagem imprime-se no corpo do espectador e vice-versa.

ço e o movimento: o toque amplia a visão para lá dela própria, despertando a curiosidade e o desejo, na descoberta de novos lugares através do movimento. E é precisamente através do toque que Pigmalião percebe que a escultura vive, que o seu corpo outrora gélido e inerte é agora macio e dinâmico, de temperatura próxima à sua. O “acontecimento” é assim revelado não pela visão, não pelo olhar, mas pelo toque (efetivado pelo passo) que aproxima os corpos.

Em suma, a imagem que respira, o corpo do filme, o toque prometido à visão, o poema-ato, as sensações, os afetos e as quasi-carícias entre imagem e espectador traduzem o desejo pigmaliónico e assinalam a passagem, da morte à vida, a última das metamorfoses.

### Ana Rito

Artista visual, Curadora, Investigadora e Docente. Doutorada em Belas Artes - especialidade de Instalação, é actualmente Investigadora Integrada no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, onde desenvolve investigação em Curadoria Educativa, em parceria com várias Instituições museológicas (Fundação Calouste Gulbenkian, MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Museu Colecção Berardo e MNAC – Museu do Chiado). Dos seus projectos curatoriais destacam-se a exposição *She Is A Femme Fatale*, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Colecção Berardo, em 2009 (Co-Curador Hugo Barata); *One Woman Show*, Organização do Ciclo de Filmes em colaboração com o Festival Temps d'Images, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Colecção Berardo, em 2009; *Observadores – Revelações, Trânsitos e Distâncias*, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Colecção Berardo, (Co-Curadores Dr. Jean-François Chouquet e Hugo Barata); *Curating The Domestic – Im-*

*ges@home*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, em 2013 (Co-Curador Hugo Barata); *A Imagem Incorporada/The Embodied Vision – Performance para a câmara*, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (Co-Curador Jacinto Lageira), em 2014; *Arquivo e Democracia*, de José Maçãs de Carvalho, MAAT, 2017.

**ARTIGOS**

## DA JANELA À INTERFACE

FROM WINDOW TO INTERFACE

**Ricardo Maurício Gonzaga,**  
PPGA-UFES

**Resumo:** O texto evoca alguns momentos significativos dos sucessivos processos de concepção, enquadramento e captura da imagem do real a partir da arte do Renascimento, para analisar a influência das imagens técnicas na percepção e na concepção de realidades e seus reflexos na arte e na vida cotidiana. Acompanha também o percurso de transformação por que passaram a arte e as sensibilidades moderna e contemporânea em negociação e embate com as novas técnicas de produção de imagens, a partir da invenção da fotografia. Por fim, apresenta alguns trabalhos em arte que enfrentam criticamente tais situações.

Palavras-chave: paisagem; arte; fotografia; pintura; imagens técnicas.

**Abstract:** *The text evokes some significant moments of successive processes of conception, framing and capturing of the image of the real since the art of the Renaissance, to analyze the influence of technical images in perception and conception of realities and its reflection in art and everyday life. Also follows the journey of transformation through which modern and contemporary art and sensibilities came in negotiation and confrontation with the new techniques of imaging, from the invention of photography. It also shows some works of art critically facing such situations.*

**Keywords:** *landscape; art; photography; painting; technical images.*

Ao ativar a opção “paisagem” no recurso “orientação” da ferramenta “configurar página” no programa Word de edição de texto em seu computador pessoal, de modo a inverter para a posição horizontal o retângulo do suporte virtual, a maior parte dos usuários muito provavelmente o faz automaticamente, sem ter consciência de estar se valendo de uma tradição de mais de meio milênio. De fato, assim como a outra opção, “retrato”, que gira o suporte virtual para a posição vertical, a alternativa “paisagem” vincula a escrita por meio de computador a uma sequência de lances inventivos que definiram dispositivos culturais a partir do campo da arte, com tal potência que se tornaram tão hegemônicos que chegam a ser percebidos por muitos como se fossem naturais.

Estamos lidando aqui, evidentemente, com a convenção, ou melhor, as convenções que estabeleceram as posições e os formatos – neste caso, os retangulares – mais adequados às representações de pessoas e trechos do real visível – paisagens – na tradição da arte ocidental, principalmente a partir do Renascimento. Quanto ao formato, é igualmente fundamental manter em vista que o retangular, que emerge com naturalidade semelhante àquela que torna as denominações das posições tão familiares, também veio a adquirir seu domínio hegemônico após longo embate em que outros soçobram, tais como o circular e o elíptico.

Seria impossível aqui, evidentemente, dada a exiguidade do espaço disponível, historiar a trajetória do gênero paisagem em suas diversas etapas pela tradição da arte ocidental. Não se trata disso, mas de apontar, correndo o risco de uma certa redução esquemática, pontos de inflexão deste percurso, fundamentais para a compreensão dos problemas que se apresentam na atualidade em relação ao modo como enfrentamos a partir dos dispositivos mediá-

ticos, principalmente imagéticos, fornecidos pela arte e pela cultura, nossa aproximação ao mundo.

É difícil imaginar – tal a naturalidade com que nos acostumamos a contemplar ao longo da vida “pinturas de paisagem” – que um dia foi impensável pintar isto. De fato, a primeira pintura de paisagem de que se tem notícia na tradição ocidental cumpria provavelmente uma função prática: pintada por Ambrogio Lorenzetti sobre um painel de madeira, tinha como provável finalidade indicar a presença de documentos arquivados num móvel sobre o qual estava instalado, relativos a uma cidade dominada por Siena (Talamone) e que lhe devia vassalagem (NAVARRO, 1978, p. 55).

Em seguida, a partir de sucessivos processos de enquadramento cultural inaugurados pelas obras de arte, a pintura de paisagem foi se emancipando paulatinamente, construindo-se como análoga à natureza que simultaneamente se concebia como tal e se buscava representar.

No século XVII, em aproximação inédita ao mundo natural, a pintura holandesa teve alguns de seus maiores talentos dedicando-se ao tema paisagem. Acusados de “naturalistas” por aqueles que platonicamente consideravam que os pintores deveriam “apresentar mais do que suas impressões visuais da vida e da natureza” os holandeses “mostraram que há na natureza um encanto pictórico que só os pintores podem expressar e transmitir” (SLIVE, 1998).

Dois séculos mais tarde, a segunda metade do século XIX viu surgir na França, com os impressionistas, após o impulso proporcionado pelo Realismo de Gustave Courbet da primeira metade do século, outro momento importante de aproximação da pintura à imagem do real. Informada e simultaneamente pressionada pelo desenvolvimento de aparatos técnicos que promoviam estreitamentos de distâncias de várias

Figura 1: Ambrogio Lorenzetti, *Cidade litorânea (vista de Talamone)*, c. 1311/1320, Siena, Pinacoteca.



ordens, desde as físicas, à medida que as novas ferrovias proporcionavam aos parisienses a possibilidade de desfrutar as paisagens dos arredores de Paris, em piqueniques de fins de semana - temas, por conseguinte, de inúmeras pinturas impressionistas - até as óticas, com a invenção da fotografia, a pintura impressionista, pintura que expõe em sua superfície a experiência subjetiva do embate com o real e que se pretende a mais direta e imediata possível, se nutre, no entanto, para tanto, exatamente do surgimento das imagens mediáticas produzidas pelo aparelho fotográfico.

Se a pintura almeja então tornar-se, na expressão de Giulio Carlo Argan, uma “equivalente sensível do real” (ARGAN, 1992), isto se dava por um processo de aproximação à realidade da fotografia enquanto superfície que, como bem definiu Roland Barthes, configura-se em unidade indissolúvel, como “vidraça e paisagem inseparáveis” (BARTHES, 1984). O que a fotografia fazia a pintura ver era de que modo as circunstâncias

e limites não só da visão humana, mas das condicionantes culturais que haviam estabelecido as convenções representacionais consagradas pela tradição eram fundamentais para definir sua forma e resultados específicos. O que a pintura - assim como a fotografia - não podia (ainda) perceber era o contraposto: o modo como a fotografia devia a ela e a sua história, em grande parte de um modo vinculado às mesmas convenções (leia-se: enquadramento, monocularidade, projeção de realidades tridimensionais no plano bidimensional) que definiam a realidade das suas configurações finais, a possibilidade dela mesma existir. Ou seja, se a pintura desejava adquirir uma realidade concreta como superfície semelhante à da fotografia, necessitando, no entanto, distinguir as características da sua das da dela, a fotografia por outro lado, derivava radicalmente sua própria possibilidade de concepção de toda a história da pintura, para - aliando-se aos avanços da física e da química - efetivar-se.



Daí por diante toda a trajetória da pintura na modernidade pode ser explicada pela via da afirmação deste espaço de diferenciação em relação à fotografia, num processo de essencialização, em busca de uma autonomia, que, em última instância, teria como paradigmas finais, grosso modo, “paisagens abstratas”, voltadas para problemas de organização sintática interna, das quais todos os aspectos relativos a ligações da ordem da representação com imagens anteriores deveriam ser excluídos, como aspectos específicos próprios a sua concorrente e coirmã. Ou seja, tendo renunciado de vez a possibilidade de ser janela, a pintura almeja agora tornar-se vitraço de suas próprias e autorreferentes paisagens (contando com uma textualidade específica que a ampara nesta trajetória – a teoria – mas isto já é outra história). Conduzida por ela, a arte encontra-se daí por diante – durante todo o período moderno - em regime de apresentação, perfeitamente adaptada a sua definição como “concreta”, nos termos sugeridos por Theo van Doesburg (VAN DOESBURG, 1977).

Por outro lado, o efeito da fotografia sobre a percepção do real é avassalador. Próteses visuais que aproximam o distante, no tempo e no espaço, as câmeras fotográficas, ao multiplicar sua capacidade de captura em termos tanto qualitativos quanto quantitativos, acabam gerando a desvalorização de todas as imagens produzidas. Mais torna-se menos: como aponta Jean Baudrillard, “a multiplicação só é positiva em nosso sistema de acumulação. Na ordem simbólica, equivale a uma subtração” (BAUDRILLARD, 2002). Assim, numa viagem de férias, por exemplo, logo que vê a paisagem local que o fascina, o turista parte imediatamente para a produção de fotografias. Insere-se assim no curioso, mas nem por isso menos perigoso círculo vicioso que consiste em produzir imagens

fotográficas para ver depois e rememorar o momento em que, tendo podido experimentar a sensação de ver de fato, no aqui e agora de sua presença *in situ*, não o fez. Mais: provavelmente estas imagens, que na maior parte das vezes já são produzidas por meio de câmaras digitais, não serão impressas em papel fotográfico, e, pior, talvez, muito provavelmente, após uma primeira mirada, nem sejam revisitadas, ficando relegadas ao limbo do esquecimento em arquivos digitais que se acumulam à espera de futuros apagamentos.

Eis o efeito final sobre o real instituído pela superprodução de imagens técnicas: a desvalorização radical não só do referencial imagético, ou seja: da imagem originária do mundo, mas também das imagens produzidas a partir dele. Não se trata mais aqui da perda da aura, nos termos de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1975), mas da tendência a desvalorização final desta “imagem real” e dos processos de sua percepção direta e concepção de realidade a partir desta. O triunfo das mediações, que agora adquirem o caráter de substitutivos mesmo daquilo que deveriam mediar, torna-se, paradoxalmente o seu próprio fracasso, pela via da banalização. Nesta situação não deve causar surpresa o fato de a mídia jornalística e televisiva ter adotado de uma vez por todas aquilo que, de início, surgira como metáfora para se fazer referência a belas paisagens locais: a expressão “cartão postal”, que se generalizou, substituindo de vez, como sinônimo, qualquer referência direta às realidades físicas que designam.

Assim, a aproximação no tempo e no espaço que a imagem fotográfica produz em relação ao mundo atrela-se a um não menos significativo distanciamento deste. Nesta situação, toda paisagem, toda realidade factual tende a ser percebida como imagem, num processo que poderíamos denominar, parafraseando Vilém Flusser,

de *feedback* entre o real e o mediático (FLUSSER, 1996). Sobre a imagem que surge na “tela total” (BAUDRILLARD, 2002) onipresente (do computador, do televisor, do celular) passa a pairar uma dúvida: aquela que deriva do problema relativo à legitimação de seu vínculo com outra referencial, “realmente” existente no mundo. O próprio conceito de “real” torna-se, assim, problemático, não podendo mais ser aproximado de forma direta – se é que algum dia o foi – como em tempos anteriores a este desdobramento em novas instâncias, levando-nos, por vezes, à tentação de nos referir a um “real real” em distinção a estas novas realidades pós-mediáticas.

No final dos anos sessenta e início dos setenta do século XX, os artistas da *Land Art* enfrentaram várias questões relativas ao problema da paisagem, à medida que passavam a realizar seus trabalhos em amplos espaços abertos, à distância do “cubo branco” (O’DOHERTY, 2002) das galerias e museus. No entanto, retornavam muitas vezes para estes locais, onde expunham fotografias dos trabalhos distantes. Fotografias que apareciam, em geral, como registros do trabalho. Robert Smithson, no entanto, revela levar adiante sua compreensão da complexidade do problema, uma vez que problematizava a dualidade real/fotografia, percebendo aí uma fratura fundamental e constitutiva, como podemos perceber neste trecho de uma conversa entre ele, Michael Heizer e Dennis Oppenheim, também artistas do mesmo movimento: quando Oppenheim afirma: “geralmente quando estou no exterior, estou completamente no exterior” (OPPENHEIM, *apud* TIBERGHIEIN, 1995), Smithson contrapõe:

[...] eu pensava desta maneira também, Dennis. Eu projetei trabalhos exclusivamente para o exterior. Mas o que eu quero enfatizar é que se você quer se concentrar exclusivamente no exterior, tudo bem, mas você pro-

vavelmente vai voltar para o interior de alguma maneira (SMITHSON, *apud* TIBERGHIEIN, 1995).

Segundo Craig Owens, “para Smithson o real adquire a contingência tradicionalmente atribuída à cópia; a paisagem aparece a ele, não como natureza, mas como uma espécie particular de heliotropia” (OWENS, *apud* TIBERGHIEIN, 1995). Nas palavras do próprio Smithson: “o lugar (*site*) aparece como uma espécie de miragem e nós não sabemos se ele é uma pura projeção da mente ou se é o oposto; se somos nós que somos transformados por ele” (SMITHSON, *apud* TIBERGHIEIN, 1995). Sintomaticamente, Smithson, que dizia ter sempre identificado as imagens aéreas de seus trabalhos com imagens fotográficas, tornou-se uma das vítimas fatais de um desastre aéreo quando sobrevoava um de seus trabalhos, o que reafirma da maneira mais drástica possível a realidade do corpo como reduzido final para a questão da presença no ‘*hic et nunc*’, já que estabelece de modo insofismável que a realidade física de todo não é uma imagem fotográfica – à medida que a queda sobre uma fotografia não levaria a destruição física do corpo. Limite cruel para a tendência à desmaterialização do mundo pela imagem e da consequente confusão entre as duas instâncias.

Se, como sugere Thierry de Duve, o senso comum tende a confundir a fotografia com o fotografado (DE DUVE, 1987), o artista holandês Jan Dibbets apresenta no final dos anos sessenta uma série de trabalhos que, com extrema eficácia e simplicidade, obriga à reflexão que conduzirá à separação crítica das duas instâncias, a janela e a vidraça.

Estes trabalhos, precisos, aliam como poucos a clareza da exposição dos aspectos conceituais da proposição à economia da realização prática. O resultado, cuja inteligência atrai o olhar para a decifração do enigma que apresenta, a

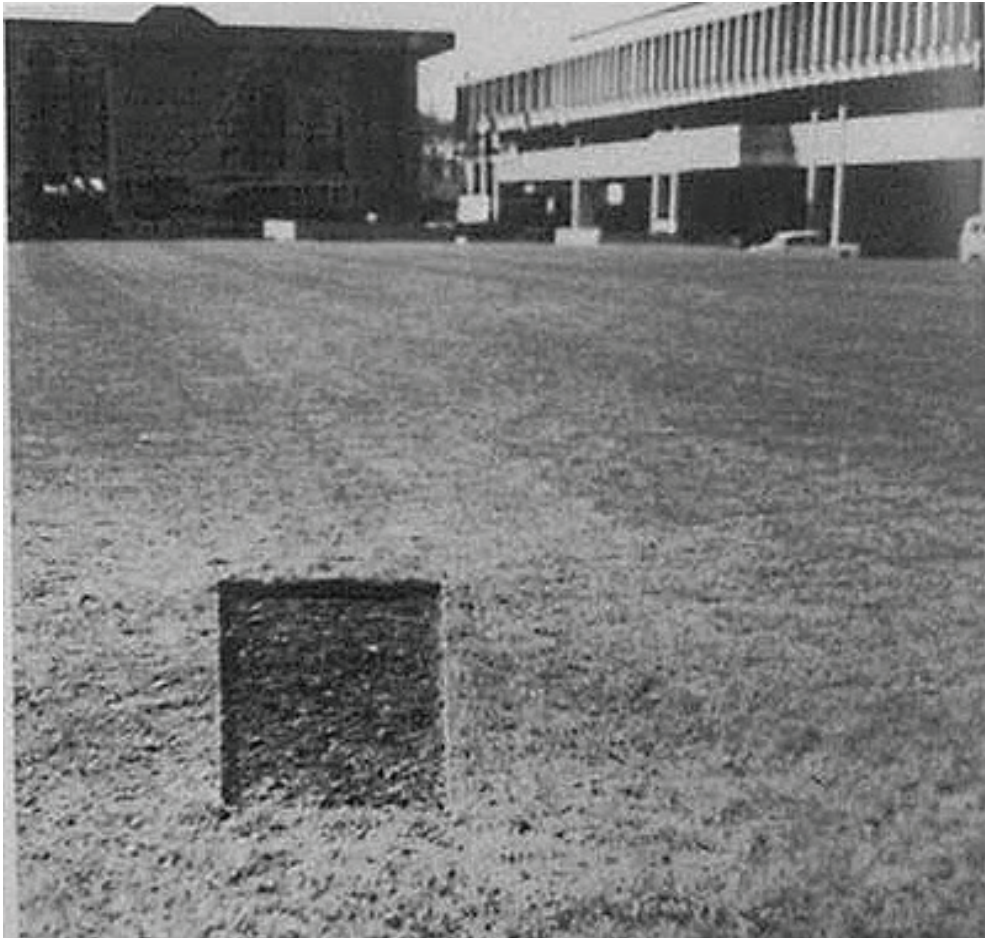


Figura 2: Jan Dibbets, Perspective Correction, Vancouver, 1968.

partir da utilização e simultânea desconstrução dos dispositivos de projeção das realidades tridimensionais sobre o plano, herdados pela fotografia à pintura, apresenta sinteticamente em uma imagem – fotográfica – tudo o que está envolvido na percepção indiferenciada do fotográfico como real, ao mesmo tempo em que induz o olhar a equacionar os termos do problema envolvido.

Note-se, no entanto, que, até aqui, a discussão ainda vem se atendo aos limites dos efeitos do fotográfico sobre a percepção e concepção de realidades. Ocorre que já estamos vivendo sob os efeitos do paradigma seguinte, o da ima-

gem virtual ou numérica, aquela que renuncia de vez à necessidade de qualquer referente imagético anterior para sua produção. A imagem virtual realiza finalmente a aceção de Flusser de “imagens pós-históricas” (FLUSSER, 1986), como imagens produzidas a partir de conceitos. A realidade agora apresentada por elas inverte o sentido da relação do processo de semiose do plano semântico, em que predomina o regime de representação de uma verdade anterior por um signo, por meio de uma ligação da ordem do significado, para outra em que predomina a função pragmática que estimula sobretudo o impacto da “significância” (KRISTEVA *apud*

BARTHES, 1990), ou seja, do resultado produtivo que podem estimular na recepção. Traduzindo em termos menos abstratos, não se trata mais de avaliar ou legitimar as imagens por sua capacidade de narrar verdades anteriores, mas de tomá-las - e valorizá-las - a partir de seu potencial projetivo, chego a dizer: prorepresentativo, de produção de novas verdades a partir do efeito que causam a seus receptores.

Assim, torna-se patética a tentativa de referendar ou reafirmar o caráter de verdade de **qualquer** imagem: simplesmente sobre todas elas recairá agora, no mínimo, a dúvida e, com frequência, a descrença total. Da aterrissagem do homem na Lua à necessidade reiterada de afirmação por legendas do conteúdo de verdade (como correspondência a fatos) das imagens transmitidas ao vivo do ataque às torres gêmeas do World Trade Center em 11 de setembro de 2001, sobre todo este universo imagético contemporâneo transmitido pelas mídias, paira agora - e continuará pairando - a dúvida: ficção ou realidade? É notável que o efeito não atua apenas sobre as imagens recentes, mas, como no caso do pouso na Lua, tem também poder retroativo. Neste novo ambiente de significação, todas as referências ao passado estão sujeitas à progressiva desvalorização, em detrimento da própria história, em seus fundamentos enquanto disciplina. Como aponta Baudrillard, em referência ao problema específico do negacionismo, a negação do holocausto, o genocídio de milhões de judeus por nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, é que, em “tempo real” ele não pode ser provado (BAUDRILLARD, 2002). Daí a exigência de constantes atualizações desta memória - assim como a de outras, o que está na raiz da construção de museus do holocausto pelo mundo afora.

Como se altera nossa percepção do real, nossa relação com a “paisagem”, frente a estes

desdobramentos paradigmáticos? E mais: como a arte - os artistas - se posicionam criticamente em relação a esta situação? Em primeiro lugar, em relação à primeira questão, temos o seguinte: à desvalorização do “aqui e agora” relativo ao momento e lugar da experiência atual nos termos da presença clássica, sucede o “agora”, sem lugar específico, da realidade das transmissões instantâneas de dados que emergem em imagens na interface da tela do computador. Com a tendência progressiva, como muito bem percebeu Paul Virilio, ao cessamento de todos os deslocamentos. Nesta situação, ainda segundo este arquiteto, urbanista e teórico francês, passaríamos de um penúltimo paradigma, no qual em parte ainda estamos imersos, o da velocidade, em que predominam os deslocamentos de corpos - coisas e pessoas - pelo espaço ao seguinte, onde predominará a imobilidade dos corpos em ambientes de imersão em que tudo - imagens, dados e até formas - virá até nós, sem que precisemos nos locomover a seu encontro (VIRILIO, 1993). Assim, estaria ao alcance de todos num futuro próximo, não se deslocar para realidades distantes de lugares exóticos - o que, ao contrário tenderia a se tornar mais e mais dispendioso, mas trazer a realidade - melhor seria dizer as realidades -, multidimensionais e polissensoriais de tais lugares, assim como a de outros, virtuais e imaginários. Neste cenário, a confusão que se projeta sobre as percepções indiferenciadas de tais realidades se apresenta como extremamente problemática, passível, inclusive, evidentemente, de manipulação política e controle opressivo dos cidadãos transmutados em consumidores ávidos por novas formas de entretenimento, a quem se vende agora irrealidades extremamente atraentes. Com o agravante de terem tais dispositivos se infiltrado sorratamente, de modo a serem desejados por aqueles que se tornarão suas potenciais



BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**, volume XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

DE DUVE, Thierry. Pose et instantané, ou le paradoxe photographique. In **Essais Datés – I** : 1974/1986, Paris : Editions de La Diférence, 1987.

FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir *et al* (curadores). **Catálogo da 29 Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2010.

FLUSSER, Vilém. Texto/ Imagem enquanto dinâmica do Ocidente. In: **Cadernos RioArte**, ano II, nº 5, 1996.

GONZAGA, Ricardo. Read Me, Ready Me: a caixa-preta do ser em tempo real. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo. (Org.). **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ, ano XIII, n. 13, Rio de Janeiro, 2006.

NAVARRO, Francesc. **História da arte**. São Paulo: Salvat, 1978.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa 1600 – 1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

TIBERGHEN, Gilles. **Land Art**. New York: Princeton Architectural Press, 1995.

VAN DOESBURG, Theo. Arte Concreta. In AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte**. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu de Arte Moderna RJ; Pinacoteca do Estado SP, 1977.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

### **Ricardo Maurício Gonzaga**

Doutor em Linguagens Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da UFRJ; Professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo, ricmauz@gmail.com

# VAZIOS NO CONTO “O VASO AZUL”, DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA: UMA PROPOSTA TRANSDISCIPLINAR

EMPTY IN THE SHORTSTORY “O VASO AZUL” BY JOÃO ANZANELLO  
CARRASCOZA: A TRANSDISCIPLINARY PROPOSAL

**Juliana Galvão Marques Minas**

PPGL-UFES

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar uma interpretação da primeira imagem que aparece no conto “O vaso azul”, do escritor brasileiro contemporâneo João Anzanello Carrascoza. A abordagem proposta dialoga com outras áreas do conhecimento, como a Psicanálise, e desvenda conexões interartes, à luz de trabalhos publicados sobre arte brasileira dos séculos XX e XXI, evidenciando pontos de contato entre literatura e artes plásticas, especificamente no tocante à noção de vazio e os simbolismos que pode representar.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, conto, artes plásticas, vazio.

**Abstract:** *The purpose of this article is to present an interpretation of the first image that appears in the short story “O vaso azul”, by the contemporary Brazilian writer João Anzanello Carrascoza. The proposed approach dialogs with other fields of knowledge, like Psychoanalysis and uncovers connexions between arts, based on works about Brazilian art from XX and XXI centuries, highlighting contact points between literature and plastic arts, specifically about the notion of empty and the simbolisms it may represent.*

*Keywords: contemporary Brazilian literature, short story, plastic arts, empty.*

O datiloscrito de “O vaso azul” foi enviado ao Concurso da Radio France Internationale em 1993, quando recebeu o Prêmio Guimarães Rosa. Em 1998, radicalmente reescrito, foi publicado no livro de mesmo título, pela Editora Ática. Anos depois, em 2006, então incorporando sutis mudanças no texto, compôs a antologia *O volume do silêncio* pela Cosac Naify, obra vencedora do Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Mais recentemente, integrou a antologia *A estação das pequenas coisas*, publicada em 2017 pela Positivo. O conto é dedicado a Raduan Nassar, escritor nascido no interior paulista – assim como Carrascoza –, cuja obra mais célebre é o romance *Lavoura Arcaica*.

“A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia.” (CARRASCOZA, 2006, p. 21). Com essa frase o conto começa, e assim iniciaremos nossa análise do texto, pelo objeto que lhe dá título. Buscamos elaborar uma leitura estruturada sob a perspectiva dos Estudos Literários, em diálogo com outras áreas do conhecimento, como a Psicanálise, e com outras Artes. Essa primeira imagem desenhada ao leitor certamente demanda apreciação, pois instaura um clima, uma atmosfera um tanto enigmática ao que vai se desenrolar dali adiante. Ao vaso, o narrador atribui um ponto a partir do qual se formará uma história, um homem. Antes de estabelecer esse marco, sensações indefinidas são descritas, o vaso está perdido na névoa sobre uma superfície que não se distingue; gira no espaço ou nós é que giramos ao redor de sua base? “não se sabe” (CARRASCOZA, 2006, p. 21), o narrador afirma. Desse modo, o cerne desta leitura proposta aí está. O ponto principal, a essência: o vaso azul e os simbolismos que pode representar.

Vejamos o trecho em seu todo:

A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso, azul, sem serventia. Perdido

na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível. O vaso, obra tão delicada, gira, gira vagarosamente no espaço, ou são nossos olhos que o contornam, não se sabe. Ao menos, tem-se um ponto, fiapo de nada, mas ao qual logo se acrescentará outro. E outro. E outro. Até que se tenha uma história, um homem, uma vida. (CARRASCOZA, 2006, p. 21)

A descrição do momento em que algo se revela, em sua cor, em seu modo de aparecer e de se mover, é o indício de uma metáfora possível em função do contexto: a da escrita. O vaso se revela em meio ao vazio, como a primeira palavra que surge no ato da criação artística literária para inaugurar a página em branco. A ela, palavra, assim como ao objeto, o vaso, se acrescentarão outras partes de uma engrenagem que fará o conto se mover, configurando-se como tal, como texto potente de efeitos e de sentidos, feito por meio da composição de personagens, espaço, tempo, que, elaborados, junto a outros aspectos, como as referências e as experiências, relacionam-se, produzindo um objeto estético. Segundo Casa Nova (2008, p. 107), “afetos e percepções sobre os textos guiam nossas leituras, da mesma forma que geraram a produção”. Essa escolha se dá pela força de interferência que um texto exerce sobre cada pessoa, autor ou leitor, aliada à rememoração e à experiência atual.

A atmosfera que se delinea não é apenas um tanto enigmática, como mencionado; é obviamente onírica. “Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível.”: a imagem nebulosa do sonho, desconcertante ao acordarmos porque indistinguível e, *a priori*, incompreensível, é a que reveste o vaso. Portanto, não estamos diante de um recurso objetivo de causar o suspense, lançar um enigma, mas de um modo de representar sensações visuais e de



vertigem que se assemelham ao inconsciente em atividade.

Segundo Freud (1987), o sonho, carregado de reminiscências da vigília – *restos diurnos* apropriados pelo inconsciente –, alegorias e simbolismos, possui significado. Para ele, as experiências banais e indiferentes da vida diária são as que reaparecem nos sonhos. O símbolo inconsciente, diferentemente do símbolo linguístico, caracteriza-se por uma disjunção de sentido entre símbolo e simbolizado, em um espaço potencial de interpretações. Como observou o criador da Psicanálise, o simbolismo não é específico do sonho, mas está também no mito, no ritual religioso. Sustentando-nos nessa ideia, lidamos com os seguintes termos que dispusemos até aqui: sensação, representação, significado, simbolização. Do trecho de abertura do conto, pode-se inferir que a voz é do narrador, que aliás usa “nossos olhos”, seduzindo o leitor a se tornar cúmplice, ao passo que o fechamento do texto também é feito com a mesma cena, mas os olhos são da personagem: “Tiago abre os olhos, o vazio parece se mover, à sua frente, a cortina do nada vai se abrindo e, um vaso azul, sem serventia, rebrilha no espaço. Gira, e gira, derramando o silêncio, antes que ele feche os olhos, outra vez, e reate o sonho” (CARRASCOZA, 2006, p. 33). Assim, podemos dizer que o vaso azul possui significado fundamental para a leitura da obra e, por aparecer envolto em sonho, possui uma grande concentração de simbolismos.

Entre as duas pontas, o início e o fim, o vaso reaparece. Seria uma terceira ponta a mostrar outras faces do texto. Passemos a algumas considerações sobre tais circunstâncias. Para tanto, leremos alguns trechos das páginas internas do conto, em que o vaso azul é recuperado.

O silêncio retorna e o filho observa vagorosamente os móveis da sala. Arcaicos todos,

soturnos, remetem-no outra vez ao passado. Os bibelôs sobre a estante, os parcos objetos em cima da mesa, tão conhecidos, parecem agora intrusos em sua memória.

Não lhe causam a mesma impressão o vaso azul que faísca sobre a cristaleira e a tv. Ambos destoam da sala sombria. A tv é uma companhia, o mundo perigoso que o tem nas mãos, a mãe sem saber aplaude. O vaso, ele comprou em uma de suas viagens, cristal da Boêmia, quem não o apreciaria?

[...] Tiago continua a considerar o vaso. Ia perguntar por que ela não o enchia de flores, mas seguiu as palavras antes de cometer o erro, plantar outra mágoa. Deus, só agora se dava conta de que, naquela casa, o vaso não teria outra utilidade além de peça decorativa. A mãe amava as flores, jamais as arrancaria dos canteiros para colocá-las no vaso. Trouxera-lhe uma dor, não uma lembrança como até então supunha. Julgara preencher o vazio, quando já o transbordara. (CARRASCOZA, 2006, p. 27-28)

O vaso azul faísca sobre a cristaleira, desviando-lhe a atenção para outra história, a sua própria, menos dilacerante que a do livro, porém mais viva. Os assovios da panela de pressão o envolvem num torpor, os músculos se afrouxam, os olhos mergulham na escuridão. (CARRASCOZA, 2006, p. 32-33)

Ora, em todos eles, é simples notar, o vaso é metáfora da história particular de Tiago; assim como a tv, a peça *destoa*, isto é, difere, contrasta com os demais ornamentos da sala. No verbete “destoar”, encontramos, ainda, o sentido de “não estar conforme” e, em “destoante”, os sentidos “inadequado, impróprio; divergente, discrepante” (BORBA, 2004). Isso quer dizer que o vaso, como metáfora da vida de Tiago ou, em outras palavras, como metáfora de sua presença, de si próprio, de sua identidade, simboliza mais que o “eu”, pois ao “eu” pode-se atribuir mais sentidos, como o oposto que o constitui:

o “Outro”, o intruso que diverge de seus ascendentes. O passado, por sua vez, lhe parece intruso. O vaso é metáfora, ao mesmo tempo, de sua presença e de sua ausência naquela casa-ninho. No texto “O estranho” (“Das unheimliche”), de Freud (1919), há a ideia de que o estranho é o conhecido. A palavra “heimliche”, segundo o texto, possui, como primeiro significado, “doméstico”; como segundo, “escondido”. O prefixo “un” corresponde ao nosso “in”, ou seja, indica negação. “Unheimliche” significa misterioso, secreto, sobrenatural. Assim, um dos significados da palavra alemã “heimliche” coincide com seu oposto “unheimliche”. A palavra, então, é ambivalente. O uso linguístico nos lembra que o estranho nem sempre é novo ou alheio, mas sim, familiar; algo reprimido (oculto) que, no momento em que retorna, causa estranheza.

Detendo-nos ainda um pouco mais ao título do conto, notamos haver, ao nível de sonoridade, uma aliteração no sintagma “vaso azul”, uma junção entre o substantivo e a cor que o adjetiva, remetendo ao som de uma só palavra: “vazio”. Há, nesse som, algo de vapor, de esfuçamento, por conseguinte, de sonho, como destacamos há pouco. O próprio Tiago atribui sentido ao vaso: “Trouxera-lhe uma dor, não uma lembrança como até então supunha. Julgara preencher o vazio, quando já o transbordara.” (CARRASCOZA, 2006, p. 27-28). O objeto representa uma dor (e o vazio). Não tem serventia para a mãe que gosta de flores livres na terra em vez de arrancadas e arranjadas. Ainda além, o vaso pode estar vazio para ser preenchido com algo. Seria com a interpretação? Se sim, ele também pode ser uma metáfora da leitura.

A cor azul possui significados na cultura ocidental, apresentados despretensiosamente por Pastoureau (1993) por meio de itens. O segundo deles nos interessa aqui: “2) Cor do infinito, do longínquo, do sonho [...] Cor da evasão”. O olhar

de Tiago, ao perder-se no objeto vítreo, lança-o a um devaneio, a um escape, justamente como na citação destacada, “cor da evasão”, como se aquele ponto fosse o referencial ou a porta de entrada em um estado inconsciente, bastante pessoal, em que, talvez, Tiago mescle as vivências que teve na infância, vivida naquela casa, ao que se tornou.

Neste momento nos lembramos de vários textos de diferentes autores, tomando “texto” em uma acepção mais ampla, não apenas textos verbais, e começamos a elaborar, mentalmente, aproximações, comparações, fricções entre eles e nosso objeto de estudo. A propósito, consideremos a acepção de Vera Casa Nova (2008) para o termo “friccionar”:

Operação que a partir da materialidade da língua ou do objeto remete de um signo a outro, guardando a provisoriidade como premissa, e traça as redes intertextuais. Corpos em fricção, textos que se tocam, tangenciam-se, derivam, erram: outras dicções, outras teorias. (p. 111)

Interessada nas relações entre Artes visuais e Literatura, Casa Nova (2008) estrutura seu pensamento sobre os processos interacionais que configuram o objeto ou, em suas palavras, “o tecido (texto)” artístico.

Retomamos, então, duas obras utilizadas em nossa monografia de graduação em Letras<sup>1</sup>: a *Instalação RH e Sherazade* (Figura 1), do artista capixaba Hilal Sami Hilal (2003). Naquela, letras em cobre formam nomes próprios e vocábulos. As palavras “obra”, “textos”, “contato”, ali presentes, são quase que palavras-chave das atividades da leitura e da escrita. Na outra, livros em branco cujas páginas desembocam

<sup>1</sup> Uma leitura de Lampião & Lancelote, de Fernando Vilela. Orientadora: Profa. Dra. Celia Abicalil Belmiro, UFMG, 2010.



Figura 1 - Hilal Sami Sherazade, 2003. Papel e encaenação, tamanho variado. Foto: Edson Chagas.

em outro livro, cujas páginas desembocam em outro livro, cujas páginas desembocam em outro... formam uma rede de interligações entre textos, entre informações, tendendo ao infinito. As obras estabelecem interlocuções com a literatura, via significantes, recortados do metal, e via labirinto de livros, cujo título é o nome da narradora das histórias das *Mil e Uma Noites*. Assim, poderíamos dizer que as duas obras representam a imagem da *intertextualidade*, a imagem desse conceito. Além de convergir tradição e contemporaneidade, Hilal incursiona de forma particular no universo da linguagem verbal. Esse diálogo nos interessa, uma vez que nos dá a oportunidade de desvendar conexões intertextuais *interartes*.

Em seu trabalho sobre o livro-objeto, a artista Cida Ramaldes (2015) fala acerca do *Livro Redondo* (Figura 2), de Hilal (2005), peça que fez parte da instalação *Biblioteca* (2000/2008): um livro esférico modelado pela trama de fios de letras em cobre, que formam nomes de familiares e amigos, e se dobram em uma escrita flexível. Seguindo ela, como o desdobrar de nossa lin-

guagem, que se faz em camadas de intertextualidades. Essa linha de pensamento relaciona-se tanto com as conexões que mencionamos, quanto com a estrutura do conto que estudamos, pois este parte de um ponto e retorna ao mesmo ponto, perfazendo um movimento circular, porém, incompleto, uma vez que a criação artística está sempre por fazer-se e a se refazer. A pesquisadora atenta, também, para a associação entre círculo e ciclo; a volta à origem, assim como nas cenas inicial e final do conto, em um *looping* infinito. O ciclo da vida, ou, poderíamos pensar, o ciclo do ofício do escritor e do ofício do artista, a rotina diária, a repetição, o embate com a palavra e com os materiais, a persistência, até a inscrição da obra de arte na memória e no tempo, tudo isso portam essas duas obras, dispostas lado a lado, aqui. Seguindo esse fio, sob uma perspectiva *interartes*, propomos trocar reflexões acerca do vaso azul vazio com o campo das artes plásticas.

O crítico de arte e curador inglês Guy Brett (2001), entusiasta do trabalho de artistas latino-americanos, especialmente brasileiros, escre-

Figura 2 - Hilal Sami Hilal. Livro Redondo, 2005. Cobre, 25 cm de diâmetro. Foto: Edson Chagas.



ve sobre a potência do vazio na arte dos anos 60/70/90 do século XX. Refletindo sobre a obra de Mira Schendel, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros, ele pontua sobre o vazio e a relação dialética entre a ausência total e seu oposto, o potencial total. O paradoxo da arte reside nesse fato, isto é, o objeto de arte, material, torna visível o vazio.

“Está então provado que o vazio não tem somente uma função espacial, mas também simbólica. Ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real. *Ele está entre o real e o significante*” (REGNAULT, 2001, p. 30, itálico do autor). Essa é a conclusão elaborada por François Regnault em uma de suas conferências, tendo por base o pensamento de Lacan sobre questões de arte<sup>2</sup>; para este teórico da psicanálise, a arte se organiza em torno do vazio.

<sup>2</sup> Tal pensamento foi apresentado na obra *O Seminário*, livro 7: a ética da psicanálise.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), a transparência do cristal é um exemplo da “união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora. Representa, assim, o plano **intermediário entre o visível e o invisível**” (p. 303, negrito dos autores). Então, o vaso azul de cristal da Boêmia – sem serventia – que nos provoca para além de sua funcionalidade, para que o “transbordemos”, pode aludir a esse vazio ativo de que fala Brett (2001), potente de interrogações, inquietações, representações da realidade, assim como o silêncio no conto de Carascoza, e outros elementos inter-relacionados: a profunda solidão, o nada.

No ensaio em que analisa *O vaso azul*, a professora Moema de Castro e Silva Olival, da Universidade Federal de Goiás (UFG), reconhece na obra as características de unidade, tensão e intensidade. Sobre o conto em tela, diz:

Em “O vaso azul” a imagem visual floresce e ilumina, como o flash de uma máquina foto-

gráfica, fazendo sair da sombra a pequenez do cotidiano rasteiro que ele retrata, com a duplicidade do simbolismo dado ao vaso azul – quase sempre vazio, sempre no mesmo lugar, mas faiscando, brilhando ou rebrilhando, conforme a fugidia passagem dos sonhos por aquela casa tão desprovida deles. (OLIVAL, 2009, p. 264)

Podemos observar que a ambiguidade é percebida de modo peculiar em relação ao objeto vaso, portador de “duplicidade” de simbolismo. Acompanhemos ainda: “[...] sobre o vaso azul – cristal da Boêmia, coisa que deveria ser preciosa, portanto, e que fora presente dele para a mãe –, salta a indagação, que sentido teria?” (OLIVAL, 2009, p. 265). Moema de Castro demora-se um pouco mais na contemplação crítica dessa imagem, que, para ela, suscita curiosidade e uma gama de possíveis leituras a ela associadas.

O objeto que dá título ao conto “O vaso azul”, “a primeira coisa que se revela em meio ao vazio” (CARRASCOZA, 2006, p. 21), é algo sem serventia em uma casa cuja moradora não o orna de flores. Feito do mais fino cristal, confeccionado manualmente, por meio da técnica do sopro da cana de vidro, e depois polido e entalhado nos tornos de acabamento, cristal da Boêmia, tão valioso, o vaso destoa na sala sombria. “Naquele silêncio de cristaleiras”, como na expressão usada por Nassar (1989, p. 44), sem flores que o anime, o vaso transborda o vazio.

Remetemos a alguns momentos do texto literário: “– Ora, nada é o que mais faço por aqui” (CARRASCOZA, 2006, p. 24); “O silêncio entrou com os dois e, indolente, se espalha pela sala, como a poeira sobre os objetos. Visitante mais assíduo por aqui, o silêncio” (CARRASCOZA, 2006, p. 25). Tais elementos, ligados à noção de ausência, marasmo, comportam também uma força de resistência tal, que deslocam o vago para a eloquência. Desse modo, a linguagem

obscura e evasiva da literatura leva ou desvia justamente para o ato que é arriscado e transgressor: decifrar, frente à frente com o texto, apropriando-se de seus sentidos e ecos, assim como o faz, diante do espectador, a obra de arte e seus vazados.

Hilal Sami Hilal, quando de sua exposição *Constelações*, em 2016, disse que estamos sempre reiniciando. Carrascoza, ao ser questionado pelo saudoso Antônio Abujamra, com a famosa pergunta final do programa *Provocações*, da TV CULTURA, “O que é a vida?”, respondeu: “A vida é não conseguir. (pausa) Como dizia Fernando Pessoa”. Abujamra, como de costume, repete a pergunta e, dessa vez, Carrascoza diz apenas: “A vida é não conseguir”.

## Referências

BORBA, Francisco S. (Org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira**: texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 66-72.

CARRASCOZA, João Anzanello. O vaso azul. In: \_\_\_\_\_. **O volume do silêncio**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 19-33.

\_\_\_\_\_. O vaso azul. In: \_\_\_\_\_. **O vaso azul**. São Paulo: Ática, 1998. p. 9-22.

CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. O estranho. Disponível em: <www.

freudonline.com.br>. Acesso em: 24 out. 2016.

HILAL, Sami, H. Site do artista. Disponível em: <<http://www.hilalsamihilal.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2010.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. O vaso azul: os desvãos da terceira margem. In: **O espaço da crítica III: o desdobramento**. Goiânia: Editora UFG, 2009. p. 263-270.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

RAMALDES, Maria Aparecida. **A poética de Hilal Sami Hilal: páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras**. 2015. 136 f.: il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

REGNAULT, François. A arte segundo Lacan. In: \_\_\_\_\_. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001. p. 13-34.

### **Juliana Galvão Marques Mina**

Graduada em Letras - Português, Bacharelado em Estudos de Edição pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo.

# O AMBIENTE EXPOSITIVO NO PROCESSO CRIATIVO DE JANET CARDIFF EM FORTY PART MOTET

*THE EXHIBITION ENVIRONMENT IN THE CREATIVE PROCESS BY JANET  
CARDIFF IN FORTY PART MOTET*

**Walter Costa Bacildo**

IFES/PPGA-UFES

**José Cirillo**

FAPES/CNPQ/PPGA-UFES

**Resumo:** Neste artigo apresentamos a importância da ambiente expositivo no processo de criação da obra *Forty Part Motet*, 2001, de Janet Cardiff, localizada no Instituto Inhotim. Esses elementos são identificados por meio de declarações explícitas e implícitas da artista, em entrevistas, declarações públicas, vídeos e nas observações de seus trabalhos. Informações que são compreendidas como documentos que indicam seu processo criativo ao longo de suas produções.

Palabras-chave Janet Cardiff, Processo de criação, *Forty Part Motet*, Ambiente expositivo, Arte Contemporânea.

**Abstract:** *In this paper we present the importance of the exhibition environment in the process of creating the work *Forty Part Motet*, 2001, by Janet Cardiff, located at Instituto Inhotim. These elements are identified through explicit and implicit statements by the artist, in interviews, public statements, videos and in the observations of her works. Information that is understood as documents that indicate your creative process throughout your productions.*

**Keywords:** *Janet Cardiff, Creation process, *Forty Part Motet*, Exhibition environment, Contemporary Art.*

## Introdução

Neste artigo apresentamos parte dos resultados da pesquisa que teve como objetivo buscar documentos que pudessem contribuir para a compreensão do processo criativo da obra *Forty Part Motet*, 2001, montada na Galeria Praça do Instituto Inhotim, no município de Brumadinho, MG (INSTITUTO INHOTIM, 2017). De autoria da artista plástica canadense Janet Cardiff, se trata de uma instalação sonora, que ressignifica o moteto<sup>1</sup> *Spem in alium*, composto para quarenta vozes do compositor inglês do século XVI, Thomas Tallis.

As informações aqui apresentadas têm como base os diálogos com a equipe da curadoria e do departamento educativo do Instituto Inhotim, entrevistas postadas na *web*, levantamentos bibliográficos, além das observações de outras montagens da mesma obra em ambientes expositivos fora do Brasil, feitas por meio de fotos e vídeos. Segundo Cecília Salles (2012) “cada momento ou versão da obra pode ser visto de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige”, nesta perspectiva buscamos identificar traços que nos conduzam a “matrizes geradoras”. As escolhas dos procedimentos no processo de construção e a definição daquilo que o artista quer de sua obra, produzem interações que pode ser vistas como tendências específicas.

Na busca por informações de uma fonte primária que nos permitissem ter acesso a registros provenientes da autora, tentamos contato através de *e-mails* enviados ao seu *site* oficial, mas sem obter respostas até o presente momento. As tentativas se estenderam até a *Augustine Gallery* e a *Gallery Koyanagi*, galerias que representam a autora, respectivamente,

em Nova Iorque e Tóquio. Essas nos atenderam gentilmente, e a *Augustine Gallery* se dispôs a intermediar uma entrevista com a artista, contudo ainda sem uma data definida. Outras tentativas na busca de obter uma aproximação com a artista foram feitas por meio de redes sociais e *e-mail* em ocasiões diversas, contudo ainda sem sucesso. Durante o percurso investigativo sobre o processo de criação da obra em questão, foram levantadas várias possibilidades para coleta de informações. Uma das possibilidades foi coleta de informações e documentos referentes à instalação nos arquivos do Instituto Inhotim. Após alguns contatos com a equipe da curadoria, esta nos relatou não dispor de tais registros documentais do período em que a instalação foi montada no instituto. Em julho de 2017, durante uma visita ao Instituto Inhotim, realizamos um levantamento bibliográfico a respeito da autora e de suas obras, além da análise da instalação *Forty Part Motet, 2001 in loco*. Ainda na mesma ocasião a equipe da curadoria do instituto nos indicou o senhor Thiago Ferreira para realização de uma entrevista a respeito da obra em questão. Naquele momento ele atuava como membro do departamento responsável pelas ações educativas do Instituto Inhotim e já havia trabalhado na mediação da obra.

### **Forty Part Motet e o cubo branco.**

Durante a entrevista, realizada nas dependências de Inhotim, o senhor Thiago Ferreira nos informou que no período em iniciou suas atividades como membro da equipe do instituto, no ano de 2009, a instalação já fazia parte do acervo e estava em exposição na Galeria Praça<sup>2</sup>. De acordo com as informações da equipe da curadoria, enviadas por correspondência ele-

1 Gênero musical medieval onde, inicialmente, usavam-se textos distintos para cada voz (SADIE, 1994, p.623).

2 Uma das galerias que compõe o complexo do Instituto Inhotim que abriga a obra desde sua instalação.





Figura 1 – Instalação Forty Part Motet, 2001, Instituto Inhotim, Galeria Praça. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/forty-part-motet/>

trônica, a obra esta em exposição desde que o instituto foi aberto ao grande público no ano de 2006, o que confirma as informações obtidas no site da artista. Ao consultar a lista de exposições contidas no *curriculum vitae* de Janet Cardiff encontramos o registro de uma referência ao “Centro de Arte Contemporânea de Inhotim” e a exibição da obra *Forty Part Motet*, 2001, no ano de 2004 (CARDIFFMILLER.COM, 2017). O Instituto Cultural Inhotim foi fundado no ano de 2002 com objetivo de promover a conservação, exposição e produção de trabalhos de arte contemporânea, além de desenvolver ações sociais e educativas. Contudo as vistas públicas iniciaram apenas em 2005, por meio de pré-agendamento destinado a escolas da região e grupos específicos. Assim podemos entender que a obra tem estado no contexto da instituição desde início de suas atividades.

Ao ser consultado sobre questões relativas à montagem da instalação, nosso entrevistado, afirmou não ter informações sobre os aspectos

relacionados ao assunto. Contudo, em sua opinião, a montagem feita em Inhotim, Figura 1, parece seguir a montagem vista em outros locais onde a instalação sonora pode ser apreciada, como podemos ver nas exposições feitas no *Musée d'Art Contemporain*, Montreal, em 2002, Figura 2, e MoMA, New York em 2012, Figura 3.

Os espaços de criação os quais Cardiff insere *Forty Part Motet*, 2001 são muito diversificados, com montagens em ambientes, como salões e capelas, Figura 4.

A diversidade de ambientes parece ser um ponto estratégico para criação das paisagens sonoras propostas em seu trabalho. Podemos observar que por vezes a montagem é feita em galerias ao estilo “cubo branco”<sup>3</sup>, como as apresentadas nas figuras acima. Estas preservam a aparente neutralidade no interior dos salões. Contudo, podemos perceber que em muitos ca-

<sup>3</sup> Estilo de galeria comumente utilizado em montagens de obras de arte contemporânea (O'DOHERTY; MCEVILLEY, 2002).

Figura 2 - Instalação view of Janet Cardiff's Forty-Part Motet, 2001 40-track audio installation, 14 minutes in duration, at the Musée d'Art Contemporain, Montreal 2002. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York. Fonte: <http://www.mobilemuseumofart.com/exhibitions/janet-cardiff-forty-part-motet/>



so as paisagens exteriores são exploradas. As aberturas nas paredes por meio de janelas de vidro ou vitrais tornam possível estabelecer uma conexão visual com o que circunda as galerias, além de permitir a entrada da luz e da cor que emanam das projeções de vitrais.

A instalação compreende quarenta caixas de som organizadas em forma elíptica, com dois bancos ao centro. Em Inhotim, apesar da impessoalidade que se evidencia pelo branco no teto e nas paredes, o cubo branco se abre através da integração com o ambiente externo. As três aberturas seladas com placas vidro transparente, que possibilitam ao apreciador visualizar os jardins do lado externo do ambiente expositivo.

Thiago Ferreira nos declarou acreditar que a escolha pela Galeria Praça, Figura 1, não aconteceu por força do acaso. Ela possui janelas de vidro em sua lateral, o que propicia o contato com o “primor” do aspecto paisagístico que o instituto exhibe em sua decoração rica pela di-

versidade botânica que circunda a galeria. Em sua opinião, a obra foi inserida neste contexto de maneira consciente e planejada.

Podemos observar na montagem feita no MoMA, New York, Figura 3, uma janela na parede ao fundo do salão que permite ter visualizar à paisagem exterior da galeria. Aberturas semelhantes podem ser observadas em grande parte dos ambientes expositivos onde a instalação sonora se encontra.

Podemos perceber que a obra adquire um caráter de singularidade em cada espaço onde se instaura. À medida que são estabelecidas relações a partir das nuances e peculiaridades dos ambientes expositivos, estas estão diretamente relacionada a construções de imagens mentais, fruto do processo de apreciação do público (SALLES, 2008). O poeta e filósofo francês Gaston Bachelard ao citar o processo de apreciação do leitor a respeito de uma obra faz a seguinte afirmação:



Figura 3 - *The Forty Part Motet* | MoMA, New York. Fonte: [http://www.cardiff-miller.com/images/installation/motet/motet\\_4.jpg](http://www.cardiff-miller.com/images/installation/motet/motet_4.jpg)

pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas percebê-la a realidade específica. É preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões (BACHELARD, 1979, p.185).

A instalação sonora *Forty Part Motet*, 2001 possibilita evocar uma realidade muito específica, peculiar a cada apreciador. Nosso entrevistado declarou não entender o trabalho de Cardiff como um tipo de apropriação sobre a obra de Tallis, mas ressalta que a artista busca criar um universo próprio em seu trabalho. Ao tratarmos da relevância da obra para o acervo do instituto, o senhor Thiago Ferreira afirmou que muitas visitas a Inhotim são motivadas pelo desejo de

conhecer a instalação sonora, que atrai a atenção de um público diversificado, tanto pela faixa etária, quanto por suas vivências culturais. Tal fato evidencia a ideia de que a imagem poética é fruto de uma “consciência ingênua” e não necessita de um saber específico (BACHELARD, 1979).

A obra se torna acessível ao apreciador a medida de este se detém no processo de fruição da mesma. Ela parece ter a capacidade de transitar de forma harmoniosa na diversidade de contextos e ambiente nos quais esta inserida. Possibilitando ao público, por meio de suas imagens mentais, deslocar-se com a mesma versatilidade.

Parece-nos que Cardiff compartilha um pouco de si com seu público à medida que propicia a oportunidade do deslocar do espectador por meio da junção do real e o virtual. O deslocamento pode ser visto como um princípio direcionador na poética de Cardiff, como um

Figura 4 - *The Forty Part Motet* | *Johanniterkirche, Feldkirch*.  
 Fonte: [http://www.cardiffmiller.com/images/installation/motet/motet\\_6.jpg](http://www.cardiffmiller.com/images/installation/motet/motet_6.jpg)



ponto indissociável de sua própria história de vida. Ela cresceu numa fazenda do interior, e um pequeno vilarejo na cidade de Brussels, Ontario no Canadá. Mudou-se para Kingston, Ontario, Canadá, onde concluiu *Bachelor of Fine Arts* na *Queens University* em 1980. Mais tarde, em 1983 ela obteve um *MVA*<sup>4</sup> da *University of Alberta*, na cidade de Edmonton, capital da província de Alberta, Canadá (CHRISTOV- BAKARGIEV, 2003). Conheceu George Bures Miller durante o tempo que estudava em Alberta e dois anos e meio após seu primeiro encontro se casaram na cidade natal de Janet. O casal morou primeiro em Edmonton, depois em Toronto, então foram para uma pequena cidade próxima da fronteira de Alberta e Montana chamada Lethbridge (WRAY, 2012).

É possível que a própria vivência de Cardiff, no que se refere à necessidade de se adaptar

na diversidade de ambientes devido a sua trajetória de vida, tenha atraído para o contexto de sua obra um caráter de versatilidade e de adaptação ao ambiente no qual ela está colocada. O deslocamento para finalidades estudantis, sua saída de sua cidade de origem, e atualmente as transições entre as residências na Alemanha e no Canadá. O ato de se deslocar também se materializa na intenção de transicionar o seu público entre as dimensões do real e o virtual, onde esses campos se fundem e se confundem. Adorno afirma que “as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (ADORNO, 1998, p.12).

Em suas produções Cardiff aborda questionamentos sobre como a realidade é formada “... como é possível saber se algo é real e não apenas uma resposta ilusória para um dos nossos sentidos físicos” (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

4 M.V.A. (Major in Printmaking).

O som para a artista é uma maneira de acessar lugares e tempos “com ele podemos criar realidades virtuais, mundos esculturais e ilusões impossíveis na superfície plana”. Apesar de Cardiff e George Bures Miller, seu marido e parceiro, também exercerem a pintura, eles jungam que esse meio de expressão não é suficiente para que eles possam alcançar “os mundos” por eles desejados. Segundo Cardiff, George passou a produzir instalações sonoras impulsionado pelo desejo de “entrar nas suas pinturas” (CARDIFF, 2005, n.p.).

Em seus trabalhos denominados *Walks*<sup>5</sup>, se torna notório que as narrativas são produzidas com a finalidade de evidenciar as percepções de Cardiff com relacionadas a um tempo e um ambiente selecionados especificamente para o qual ela se propõe a elaborar o *Walk*. Apesar da singularidade de cada *Walk*, os procedimentos técnicos utilizados na construção de cada proposta, de certa forma, são comuns em todas as produções, com narrativas adaptadas a realidade do momento que se busca reter. Em *Forty Part Motet*, 2001, resguardadas as características técnicas que possibilitam a instalação da obra, esta traz consigo a possibilidade de adaptação a uma gama muito ampla de ambientes expositivos, e de estabelecer um diálogo favorável na diversidade de ambientes. O que evidencia na obra uma capacidade de adaptação num processo de transição de cenários.

O deslocamento em meio ao ambiente expositivo é tão estimulado em *Forty Part Motet*, 2001 como em seus trabalhos denominados *Walks*. O apreciador é instigado a investigar os diferentes sons apresentados em cada uma das quarenta

caixas de som presentes na instalação. Este tem a possibilidade de desvendar as diferentes sonoridades frutos das combinações harmônicas das vozes ali apresentadas e que lhe é acessível pelo simples ato de se movimentar dentro do ambiente expositivo e assim construir novas leituras a respeito do espaço. Tais leituras que se formam na maior parte do tempo como o fruto de ações não planejadas o sistematizadas quase que pelo acaso ou um ato de serendipidade<sup>6</sup>, elementos que também estão presentes no processo criativo de Cardiff. Em 2005 o *Hirshhorn Museum* comissionou um novo trabalho a Janet Cardiff. Ela desenvolveu um *Audio Walk* intitulado “*Words drawn in water*” (Palavras desenhadas na água). Durante a entrevista concedida a artista e curadora Barbara Kelly Gordon, Janet Cardiff revelou que seu primeiro *Audio Walk* foi desenvolvido na ocasião que realizava sua residência na *Banff Center of the Arts*, no ano de 1991, em Alberta no Canadá. Ela afirma que a criação se tratou totalmente de uma experiência de serendipidade. Durante uma caminhada, acidentalmente Cardiff apertou o botão de rebubinar no gravador de fita cassete enquanto realizava gravações no campo. Ao reproduzir a gravação com o fone de ouvido ela ficou “fascinada pelas camadas de passado para o presente” (CARDIFF, 2005, n.p.).

No processo de construção e fruição dos *Walks* o acaso parece assumir um papel indissociável da própria existência da obra. Cardiff no processo de produção do *walks* realiza o trajeto que ela deseja inserir na obra de maneira intuitiva registrando sons, e por vezes imagens, no percurso. Assim pessoas, objetos e situações

---

5 O formato dos *Walks* se assemelha a áudio ou vídeo guia, representam uma confluência das relações entre o som, o espaço e o público, que ao iniciar sua participação recebe um dispositivo de áudio e/ou vídeo, como um CD player ou um Ipod, com fones de ouvido (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

---

6 Também conhecido como Serendipismo, Serendiptismo ou ainda Serendipitia, é um neologismo que se refere às descobertas afortunadas feitas, aparentemente, por acaso. Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/serendipidade/>.

que por força do acaso são ali encontradas, acabam por se tornar matéria prima em seu trabalho. Uma vez que o material registrado recebe o devido tratamento, ele está pronto para ser apresentados ao apreciador. À medida que o trajeto é refeito pelo público, munido da gravação que toca em seu fone de ouvido, ele se permiti encontrar com outras múltiplas possibilidades de sons e cenários, que se fundem aos sons e imagens já registrados por Cardiff.

Durante a visitação a instalação *Forty Part Motet*, 2001 na Galeria Praça podemos evidenciar que após o início da fruição, nem artista, nem tão pouco o público detêm mais o controle sobre a obra, o acaso assume seu papel no processo de integrar a narrativas, assim como acontece nos *Walks*. Com o ato particular do caminhar realizado pelo apreciador dentro do espaço sonoro esse processo de imersão abre possibilidades dentro do ambiente expositivo, que ganha uma nova dimensão para além das relações do visível, do real e da memória.

Então, enquanto você escuta, você estará passando por essa peça de som, como se esses artistas estivessem lá. Você poderá ouvir a música do ponto de vista de um artista intérprete ou executante. Como eu disse, uma das principais coisas sobre o meu trabalho é o aspecto físico do som. Muitas pessoas pensam que é a qualidade narrativa, mas é muito mais sobre como nossos corpos são afetados pelo som. Essa é realmente a força motriz. (CARDIFF; MILLER, 2001, n.p)

A galeria que a cada momento é preenchida mais e mais pela massa sonora produzida pela força da composição de Tallis, e que unida a técnicas de gravação utilizadas por Cardiff, criam uma tridimensionalidade para som. Funciona como um ambiente de imersão no qual o fluido condutor é o som. Uma vez estabelecidas às relações entre as imagens captadas no am-

biente interno do salão, os bancos ao centro da instalação, os painéis brancos, que apesar de aparentemente não representarem mais do que uma solução para questões acústicas, também podem ser compreendido como elementos da plasticidade do ambiente, segundo Thiago Ferreira. Unidas as imagens externas se ampliam para além do espaço física da galeria, a medida que se integra ao ambiente externo por meio das aberturas de vidro que possibilitam ao apreciador a novas relações de multissensoriais.

### Aspectos Conclusivos

De acordo com nossa leitura a despeito das informações coletadas sobre a obra de Cardiff, podemos concluir que os ambientes expositivos assumem o papel de portas de acesso a novas possibilidade de fruição criadas a partir da confluência entre o real e o virtual. Assim poderíamos dizer que um mesmo apreciador frente a diferentes montagens da obra em questão poderia ter acesso a leituras anteriormente desconhecidas, dada a possibilidades de novas experiências sensoriais mediadas pela relações com o ambiente expositivo no qual a obra se insere.

Mesmo frente aos desafios encontrados na busca de documentos de processo convencionais, entendemos que por meio da leitura da obra e em suas várias montagens nos diversos ambientes os quais ela esta inserira, é possível compreender a relevância do ambiente expositivo na construção da obra de Cardiff.

A escolha do espaço expositivo parece se dar pela busca por oportunizar ao apreciador uma integração que esta para além do espaço proposto para obra. No Instituto Inhotim, especificamente, esta proposta se dá pelo acesso a rica botânica do parque que pode ser contemplada pelas aberturas de vidro na Galeria Praça e pelos elementos constituintes da própria galeria, como a cor e sua estrutura.

## Referências

ADORNO, T.W. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Editora: Edições 70. Lisboa: 1998 .

BACHELARD, G; PESSANHA, J. A. M. A poética do espaço. In: BACHELARD, G. **A filosofia do não; O novo espírito científica; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.182-354. (Os Pensadores).

CHRISTOV- BAKARGIEV, C. **Janet Cardiff**: A survey of works including collaborations with George Bures Miller. Long Island City, N.Y.: P.S. 1 Contemporary Art Center, 2003.

CARDIFF, J. **Directions**: Janet Cardiff: Words Drawn In Water [Julho de 2005]. Washington: Hirshhorn Museum. Entrevista Concedida a Kelly Gordon. Disponível em:< <https://hirshhorn.si.edu/explore/directions-janet-cardiff-words-drawn-in-water/> >. Acesso em: 10 abr. 2018.

CARDIFF, J; MILLER, G.B. **Pleasure Principals: The Art of Janet Cardiff and George Bures Miller. Border crossings** (on-line). Maio, 2001. Entrevista a Meeka Walsh e Robert Enright. Disponível em:<<http://bordercrossingsmag.com/article/pleasure-principals-the-art-of-janet-cardiff-and-george-bures-miller>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Janet Cardiff e George Miller falam com exclusividade. **Casa Vogue** (on-line). 01set. 2015. Entrevista a Beta

O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138 p.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. p. 623.

SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008. 176 p.

SALLES, C. A. **Arquivos nos processos de criação contemporâneos**. ANPAP: 2012. p.750-762. Disponível em:<<http://www.anpap.org.br/>

[anais/2012/pdf/simposio5/cecilia\\_salles.pdf](#)>. Acesso em: 10 abr. 2018.

WRAY, J. **Janet Cardiff, George Bures Miller and the Power of Sound**. The New York Times Magazine, 2012. Disponível em:< <https://www.nytimes.com/2012/07/29/magazine/janet-cardiff-george-bures-miller-and-the-power-of-sound.html>>. Acesso em: 22 maio 2018.

## Sites Consultados

CARDIFFMILLER.COM (2017). Disponível em: <<http://www.cardiffmiller.com/>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

Germano. Disponível:<<http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2015/09/janet-cardiff-e-george-miller-falam-com-exclusividade.html>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

INSTITUTO INHOTIM (2017). Disponível em:<<http://www.inhotim.org.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

## Walter Costa Bacildo

Licenciado em Música pela Faculdade de Música do Espírito Santo (2010), Especialista em Informática na Educação pelo Instituto Federal do Espírito Santo (2013), Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES). Atualmente é professor efetivo do Instituto Federal do Espírito Santo.

## José Cirillo

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é pesquisador do GEPPC/LEENA-UFES; Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico.

## ARTE Y ACTIVISMO. INTERVENCIONES ARTÍSTICO-POLÍTICAS CRÍTICAS AL GOBIERNO DE LA ALIANZA “CAMBIEMOS” (BAHÍA BLANCA, REP. ARGENTINA, 2015-2018)

*ART AND ACTIVISM. ARTISTIC-POLITICAL INTERVENTIONS CRITICAL  
TO THE GOVERNMENT OF THE “CAMBIEMOS” ALLIANCE (BAHÍA BLANCA,  
ARGENTINA, 2015-2018)*

**Diana I. Ribas**

Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur (UNS), Bahía Blanca, Argentina

**Resumen:** En este artículo se investiga la formación del colectivo activista artista “El amor & el espanto” a fines de 2015 y del colectivo artista activista “Acción Urgente” en la primavera de 2017, en la ciudad de Bahía Blanca (Rep. Argentina) en relación con coyunturas políticas de máxima tensión. Se comparan sus intervenciones en el espacio público como emergentes de los sectores medios, destinadas a promover una actitud crítica en las áreas urbanas céntricas.

Palabras clave: activismo artístico, arte público, Cambiemos, Bahía Blanca, Argentina.

**Abstract:** *This article investigates the formation of the activist artist collective “El amor & el espanto” (“Love & horror”) at the end of 2015 and the activist collective “Acción Urgente” (“Urgent Action”) in the spring of 2017, in the city of Bahía Blanca (Argentina) in relation to political conjunctures of maximum tension. Their interventions in the public space are compared as emerging from middle-income sectors, aimed at promoting a critical attitude in the central urban areas.*

**Key words:** *artistic activism, public art, Cambiemos, Bahía Blanca, Argentina.*



Brian Holmes ha afirmado que el activismo es la forma más importante de arte contemporáneo. Aunque esta aseveración es quizás demasiado categórica, este artículo pretende contribuir a la reflexión mediante el análisis de algunas prácticas artísticas desarrolladas en Bahía Blanca (Rep. Argentina), permeadas por los movimientos sociales de protesta surgidos contra el modelo político y económico neoliberal promovido por el gobierno de “Cambiamos”, desde el 10 de diciembre de 2015.

A partir del triunfo electoral de la alianza formada entre el Pro, la Unión Cívica Radical y la Coalición Cívica ARI, asumió el poder ejecutivo Mauricio Macri, representante de la burguesía transnacional<sup>1</sup> que designó como funcionarios a ex gerentes de corporaciones multinacionales, formados en universidades privadas, sin participación político-partidaria previa y escasos antecedentes en cargos públicos. El nuevo presidente y su equipo aplicaron, de inmediato, un paquete de decretos orientados a instalar rápidamente la desregulación del mercado y la flexibilización laboral.

En Bahía Blanca, ciudad de escala intermedia, ubicada a 700 km al sur de la Capital Federal, a las medidas político-económicas nacionales se sumaron otras similares de los gobiernos provincial y municipal, que también giraron de signo partidario, alineándose con el macrismo. En momentos de máxima tensión, se formaron dos colectivos: a fines de 2015, “El amor & el espanto” y, en la primavera de 2017, “Acción Urgente”. Ambos grupos potenciaron la dimensión política del espacio público mediante inter-

---

1 Durante la dictadura militar, el Grupo Macri creado por su padre Franco creció desde 7 empresas en 1976 a 47 en 1983. El capital del Presidente, distribuido en distintos rubros, supera los 100 millones de dólares; a partir de la información desplegada por los llamados Panama Papers, aparece vinculado a cuarenta empresas offshore (Galasso, 2017, 137-139).

venciones efímeras que operaron como tácticas atravesadas por una temporalidad centrada en el presente.

En esta investigación se analiza qué coyunturas impulsaron las asociaciones, con qué dinámicas políticas se movilizaron hacia su interior, qué espacios y modalidades eligieron para sus intervenciones, a fin de establecer las posibilidades y las limitaciones puestas en juego cuando los integrantes poseen mayor experiencia previa en prácticas artísticas exhibitivas.

## El amor & el espanto <sup>2</sup>

El 25 de octubre de 2015, la alianza Cambiamos se impuso en los comicios de Bahía Blanca con el 51,5 % de los votos para autoridades provinciales y el 43,52 % para municipales. Su candidato a intendente, Héctor Gay, había ingresado en la política dos años antes, después de un prolongado recorrido como locutor en los multimedios monopólico local de ideología conservadora.<sup>3</sup>

Cinco días después, el escritor Mauro Ariel Fernández (1962) creó el grupo cerrado de Facebook “El amor & el espanto. Cultura bahiense contra el neoliberalismo” (en adelante, A&E), con el objetivo de “impedir que se reviertan conquistas que se lograron con el kirchnerismo, con el radicalismo y con el peronismo del ‘45” (*EcoDías*, 17-4-2016, 5). Conformado en sus inicios

---

2 El colectivo “El amor & el espanto” fue uno de los analizados en la ponencia presentada en el V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano, organizado por la Universidad Iberoamericana y GEAP Latinoamérica, Ciudad de México, 1-3 de noviembre de 2017 (Ribas 2017b).

3 Esta empresa familiar fue la primera en Argentina con control de un periódico (*La Nueva Provincia*, 1898), una radio (LU2, 1958), un canal de televisión abierta (1965) y un servicio de TV por cable (1986). Desde 2009 hasta fines de 2016 estuvo a cargo de Vicente Massot, imputado por delitos de lesa humanidad a comienzos de 2014.

por intelectuales y artistas, derivó en asambleas de hasta cien personas, que organizaron varias acciones.

Una semana antes del balotaje de las elecciones presidenciales, el domingo 15 de noviembre, realizaron el evento “No da lo mismo”, con el lema utilizado por el kirchnerismo para defender su identidad frente a la homologación con la alianza neoliberal que le imputaba la izquierda. Evidenciando la fluidez de contactos al interior del campo cultural y su funcionamiento predominantemente atravesado por el carácter exhibitivo, fueron presentadas manifestaciones literarias, musicales y teatrales de distintos estilos, que pretendían desenmascarar el discurso del montaje mediático desarrollado por la coalición Cambiemos. El encuentro en un escenario improvisado en la ribera del arroyo Napostá favoreció el estrechamiento de lazos entre pares ideológicamente afines, pero no logró captar el interés de la mayoría de los paseantes. La indiferencia ante el mensaje de las actividades organizadas fue una anticipación de los resultados de las urnas, que otorgaron el triunfo al macrismo.

Desde el primer mes de gestión, los decretos del equipo presidencial iniciaron el proceso de devaluación, la liberación del mercado del dólar, la negociación de la deuda externa con los fondos buitres, la eliminación de las retenciones impositivas a las exportaciones agropecuarias, mineras e industriales y a las importaciones de consumos de lujo, la quita de subsidios en el servicio eléctrico y de gas con los consiguientes incrementos en las tarifas, despidos masivos en el sector público. Complementariamente, legalizaron la represión de la protesta callejera mediante la declaración de la emergencia nacional en seguridad, detuvieron sin juicio previo a la luchadora social Milagro Sala de la organización Tupac Amaru y unificaron la voz oficial en los medios de comunicación mediante campañas

difamatorias contra periodistas opositores (Gallasso, 2017, 137-159). Mientras el espacio público se transformó en soporte de las marchas de protesta de simpatizantes kirchneristas y de partidos de izquierda, el número de integrantes de la agrupación virtual aumentó rápidamente.

Un suceso local fue el impulso que movilizó otra acción del colectivo. A fines de marzo de 2016, fue organizada de manera virtual una manifestación en contra de la vicepresidenta del Consejo Escolar, que había respondido el reclamo por el mal olor y sabor de la leche en polvo entregada por el Estado a uno de los comedores escolares señalando que “quien tiene hambre toma cualquier leche”. Cuando los cruces entre los representantes del Consejo Escolar y el gobierno municipal terminaron con el pedido de perdón presentado públicamente por la funcionaria política y su renuncia el 7 de abril,<sup>4</sup> la acción fue suspendida.

Sin embargo, al advertir el modo excluyente en que las nuevas autoridades organizaron la celebración del aniversario de la fundación de la localidad con la presencia de la flamante gobernadora María Eugenia Vidal, el grupo decidió generar una intervención cultural sorpresiva y participativa. El desconocimiento de las fuerzas de seguridad acerca de qué tipo de asociación era A&E y quizás también el amarillo del gazebo (que puede haber sido interpretado como una identificación del color partidario del Pro), permitieron el ingreso de quince integrantes a la plaza central, cercada desde muy temprano, y el armado de la estructura desde donde operar. Esperaron la terminación de la prime-

<sup>4</sup> Los sucesos fueron relevados por el periodismo desde fines de marzo hasta mediados de abril de 2016. El 8 de abril La Nueva. reprodujo la carta de renuncia de la consejera escolar Adriana Perdril fechada el 11 de marzo de 2016 [Ver on line: <http://www.lanueva.com/la-ciudad/859866/consejera-escolar-renuncio-tras-decir-que-quien-tiene-hambre-toma-cualquier-leche.html>, consulta 04.12.2016].



Figura 1. El abogado Juan Pedro Tunessi, político de la Unión Cívica Radical, fue concejal de Bahía Blanca, diputado provincial, diputado nacional y desde diciembre de 2015 es Secretario Parlamentario del Senado de la Nación. En la foto, leyendo el volante entregado por “El amor y el espanto”. Plaza Rivadavia, Bahía Blanca, 11-04-2016. Fotografía: Gustavo A. Pirola.

ra parte del acto oficial, realizada en el interior del Palacio Municipal, en donde la joven actriz discapacitada Analía Larrea,<sup>5</sup> a partir de una maniobra individual imprevista, interpeló a la gobernadora por los actos de gobierno. Aunque esta funcionaria y el intendente no participaron de la continuación de las actividades en el centro de la plaza, el resto de las autoridades y asistentes fueron interceptados en el recorrido por

---

5 Analía Larrea es una joven actriz integrante del Grupo Iconoclastas y militante del Partido Comunista, que debido a un accidente automovilístico perdió la movilidad de sus piernas y desde 1999 debe usar silla de ruedas para moverse. Al acercarse a la gobernadora le dijo: “Hola, no te vengo a saludar ni a felicitar, sino que te vengo a repudiar. Yo vengo en nombre de los desocupados, despedidos, los indigentes... ¿Qué piensan, pagar a los buitres con el hambre de la gente, con el hambre del pueblo?”. Aunque la funcionaria le contestó que le iba a dejar la palabra cuando terminara de hablar, que había democracia, una valla humana se posicionó delante de la joven antes de que finalizara el discurso y facilitó que María Eugenia Vidal se encerrara en el despacho del intendente y luego ambos dejaran el edificio. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=zsoezkkStjw>>. Consulta: 14-05-2017.

los integrantes del colectivo virtual vestidos con las mismas camisetas, ofreciéndoles un volante y leche chocolatada en vasitos intervenidos con frases elaboradas grupalmente. Si bien unos pocos reaccionaron de forma violenta y despectiva, los demás –incluso las fuerzas de seguridad– respondieron con una actitud políticamente correcta o inclusive risueña.

No obstante la intervención individual en el interior del Palacio municipal y la acción colectiva desplegada en la plaza, aunque desconectadas entre sí, pusieron en evidencia que el desmedido sistema de seguridad desplegado podía ser fisurado, los objetivos fueron otros.<sup>6</sup> En el muro virtual indicaron que proponían pensar la matriz que atraviesa el espacio político de la coalición Cambiemos, en tanto en esos cuatro meses su administración provincial ya había llevado a

---

6 El video de Juliana Ramadori registra la represión y los sucesos más importantes de la jornada en el espacio público. Ver: <https://www.facebook.com/Estadoactualizado/videos/1724170347802997/>

Figura 2. Vasos utilizados en la intervención en la Plaza Rivadavia, Bahía Blanca, 11-04-2016. Unificados por el texto “Esto es Pro, esto es Cambiemos”, se diferenciaban por la denuncia de distintas medidas gubernamentales macristas.



cabo un recorte presupuestario del cupo de los comedores escolares, descontado sueldos a 65 mil auxiliares docentes y reprimido la protesta social. Además, se preguntaban qué perspectiva de desarrollo social y educativo había para la ciudad, hasta dónde llegaba el ajuste dispuesto por un gobierno “que manda a comer ‘cualquier cosa’ a los chicos más pobres mientras transfieren recursos de los sectores más vulnerables a los más concentrados” (A&E: 12-04-2016).

Finalmente, una vez pasados los fríos invernales, algunos integrantes del colectivo realizaron otra intervención el domingo 4 de setiembre de 2016 en el Parque de Mayo. Esta vez se entremezclaron en la reunión de “Meditación por una sociedad sin violencia” organizada por el grupo macrista “El arte de vivir” y patrocinada por el gobierno local del Pro en Bahía Blanca, y repartieron volantes que invitaban a reflexionar sobre la violencia implícita en la desocupación,

la devaluación, el tarifazo, la pobreza y el neoliberalismo.

En síntesis, tres intervenciones realizadas por activistas artistas entre mediados de noviembre de 2015 e inicios de setiembre de 2016.

### Acción Urgente

Después de un año en el que un grupo de jóvenes amigos se reunían a debatir sobre el arte, la política y lo público, el caso Santiago Maldonado fue el impulso que motivó a convocar a otros para formar el colectivo “Acción Urgente” (desde ahora, AU). El artesano de veintisiete años desapareció el 1 de agosto de 2017 durante la represión efectuada por Gendarmería Nacional a la comunidad mapuche Pu Lof, que protestaba en Resistencia de Cushamen (provincia de Chubut, Rep. Argentina).<sup>7</sup> El

<sup>7</sup> En el territorio donde se desarrollaron los hechos que



Figura 3. Acción Urgente, Ejercicio #01 - Panorámico, Bahía Blanca, 21-11-2017. Fotograma: Leo Perrota.

cadáver fue encontrado el 17 de octubre en un sitio que había sido rastrillado previamente. El tema generó movilizaciones de familiares y de distintos agentes sociales, instalándose en la agenda pública con distintas narrativas en los medios locales de comunicación y en los hegemónicos nacionales, que debieron tratar las versiones y rumores que visibilizaron el problema en las redes sociales. Como señalan Gayol y Kessler (2018, 242-244), en el contexto mundial de la “posverdad” y de la polarización previa entre el gobierno nacional de Cambie-

mos y el kirchnerismo, la muerte connotante se transformó en una estrategia política deliberada que reinstaló la amenaza de la represión mortífera de las fuerzas del Estado frente al conflicto social, al mismo tiempo que favoreció la empatía e identificación en jóvenes blancos y de clase media.<sup>8</sup>

En ese contexto y con ese disparador, se organizó AU a fines de 2017, planteándose como objetivo responder rápidamente a la coyuntura del acontecer político nacional y local. Si bien las intervenciones de este colectivo artístico han sido realizadas en lugares de libre acceso, han adquirido luego una segunda instancia de visibilidad al circular en internet en formato vídeo. Esa producción superpone otras capas de sentido a la dimensión simbólico-ideológica de los sitios, sobre todo en los vídeos en los que la mediación documental adquiere protagonismo al efectuar una síntesis entre lenguaje y concepto.

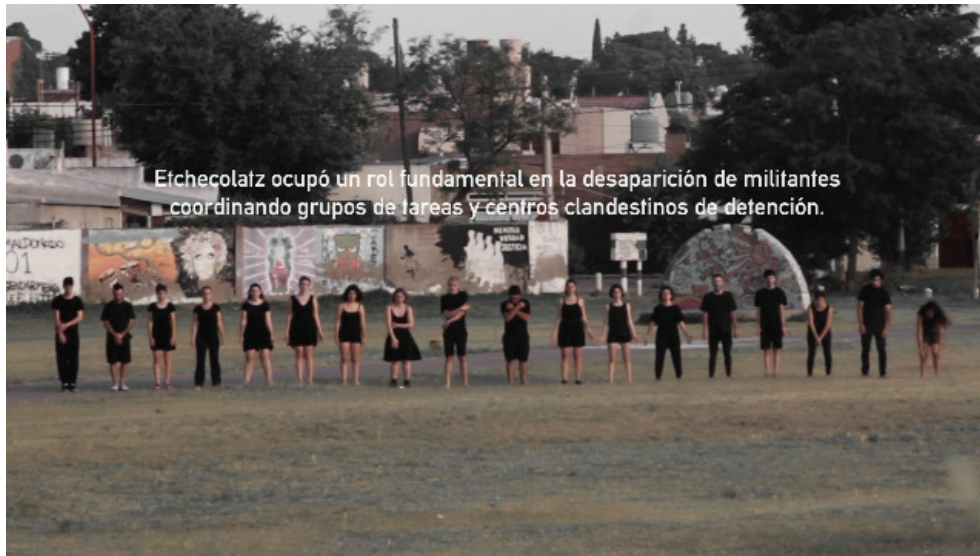
---

llevaron a la desaparición de Santiago Maldonado, desde marzo de 2015 hay una comunidad mapuche llamada «Pu Lof en Resistencia», protegida por las normas constitucionales e internacionales que garantizan sus derechos a la libre determinación, autonomía y a la consulta previa de las autoridades estatales. En los noventa, el Grupo Benetton había comprado esas tierras como parte de las 180 000 hectáreas de la estancia Leleque. En 2006 la empresa reconoció parcialmente los derechos constitucionales del pueblo mapuche y ofreció dar a la provincia de Chubut 7500 hectáreas en la zona de Esquel para que fueran entregadas a las diversas comunidades bajo el régimen de territorios ancestrales. Los estudios técnicos realizados por el gobierno provincial concluyeron que esas tierras son improductivas e inadecuadas para atender el reclamo indígena.

---

<sup>8</sup> El 25 de noviembre de 2018 fue asesinado de un balazo por la espalda, disparado por un integrante de la Prefectura Naval de la Nación, el joven mapuche Rafael Nahuel, durante el desalojo de la comunidad Lafken Winkul Mapu en la zona de lago Mascardi, en la provincia de Río Negro.

Figura 4. Acción Urgente, Memoria, Verdad y Justicia, Bahía Blanca, 28-12-2017. Fotografía: Leo Perrota.



La formación interdisciplinar de los integrantes ha facilitado la diversificación tipológica de propuestas para promover actitudes críticas o propositivas. En ocasiones, los gestos han sido los recursos utilizados para transmitir el mensaje. Así, el “ejercicio #01” consistió en un desplazamiento urbano con dos instancias de señalización.<sup>9</sup> La caminata en hilera a distancias regulares, complementada con el vestuario uniformado por el color negro, facilitaba la percepción de extrañamiento de la realidad cotidiana. Detuvieron su marcha en el Instituto Cultural de Bahía Blanca y en la emisora radial La Brújula 24,<sup>10</sup> en donde los

integrantes sugirieron la estrechez de las miradas de ambos sitios con las manos flanqueadas a ambos lados de las cabezas. El título “Panorámico” de la presentación en internet jugaba de manera irónica con el nombre del programa radial “Panorama”, conducido diariamente durante veintinueve años por el actual intendente Héctor Gay en la emisora LU2 del multimedio del grupo Massot, en donde se desempeñó desde 1980 hasta 2013. Asimismo, en el relato singulativo de tiempo sumario del vídeo de 1:52 minutos fueron amalgamados la ocularización espectadora con la auricularización subjetiva del murmullo grupal superpuesto al ruido urbano.<sup>11</sup>

Para el ejercicio #2 - “Empatía”- fueron previstos distintos tipos de registro audiovisu-

9 El recorrido efectuado el 21 de noviembre de 2017 se desarrolló entre la Casa del Pueblo del Partido Socialista hasta la emisora radial La Brújula. Ver AU, Ejercicio #1- Panorámico: <<https://vimeo.com/244918569>>

10 La Brújula 24 surgió a principios de 2012 como un multimedio formado por una radio (FM 93.1) y un portal digital de noticias ([www.labrujula24.com](http://www.labrujula24.com)). A fines de 2016, uno de los socios fundadores de este grupo periodístico, Gustavo Elías, compró LU2 Radio Bahía Blanca, FM Ciudad y el periódico La Nueva al grupo Massot, por 7 millones de dólares; **este abogado del sindicalista Hugo Moyano, en 2002** fundó la empresa de logística de transporte de cargas peligrosas Chenyi y lidera otras en los sectores inmobiliario, automotor, seguros, agroindustria y desarrollos tecnológicos. Es Vicepresidente de la Unión Industrial de Bahía Blanca.

11 Una lectura más sutil del vídeo con primeros planos permite identificar a la poeta y profesora de Letras Helen Turpaud, cuya imagen había circulado poco antes en los medios nacionales a partir de la construcción amarillista de una noticia efectuada por La Brújula 24 con la opinión de la madre de uno de los alumnos de la docente. AU! Ejercicio 01 – Primeros planos: <<https://vimeo.com/244840270>>



Figura 5. Acción Urgente, Memoria, Verdad y Justicia, Bahía Blanca, 28-12-2017. Fotograma: Leo Perrota.

al<sup>12</sup> y la puesta en el Paseo de las Esculturas, parque lineal cuya remodelación había sido cuestionada tanto desde los fondos asignados (Ribas, 2017a, 30-31), como por la falta de consulta a los artistas y de respeto patrimonial hacia las obras (Miconi, 30/10/2017). El imperativo temporal planteado por la simultánea marcha popular convocada como repudio a la modificación de la Ley Previsional presentada por el gobierno nacional a cargo de la alianza Cambiemos y a la represión efectuada por fuerzas de seguridad enfrente del Congreso Nacional en Buenos Aires, derivaron en una inmediata segunda intervención junto a los manifestantes bahienses.<sup>13</sup>

También fueron los cuerpos los protagonistas en la performance con la que AU participó

en el “Carnaval del desguace”.<sup>14</sup> Con ocularización interna y auricularización subjetiva registraron la acción realizada con grandes tijeras de cartón y enunciados que describían las reducciones al presupuesto municipal en cultura. Pusieron así una imagen, movimiento y voz emergente al reclamo que aglutinó a numerosas y variadas asociaciones a partir de la cancelación unilateral del curso céntrico sostenida por el Instituto Cultural. Esta interpelación directa a Ricardo Recorte –síntesis entre el nombre del funcionario y la palabra clave utilizada por la gestión para justificar el achicamiento económico- recuperaba un perfil apócrifo de Facebook que desde comienzos de noviembre de 2017 había denunciado otros desfinanciamientos estatales de eventos permanentes con más de cinco años de continuidad, la suspensión del reconocimiento en horas extras a los empleados de los museos por su trabajo durante los fines de semana, el pago del hospedaje del elenco artístico del

12 AU! Empatía- Paseo de las Esculturas (Bahía Blanca, 19-12-2017): con ocularización interna y auricularización subjetiva (<https://vimeo.com/249271182>); transmisión en vivo (<https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/175545773042995/>).

13 AU! Empatía- protesta popular (Bahía Blanca, 19-12-2017): <https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/175721876358718/>.

14 AU! en Carnaval del Desguace (Bahía Blanca, 12-02-2018): <https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/192441438020095/>

cantante Ricardo Arjona (evento privado) y el nombramiento de tres asesores, sin concurso previo y con la máxima categoría de la escala salarial, entre otras irregularidades.

La inclusión de textos en las intervenciones y/o en los vídeos ha puesto en relación/tensión la lógica logocéntrica, propia de los discursos, con la lógica práctica de las acciones escénicas y con la lógica icónica del lenguaje audiovisual. La irreductibilidad de cada una de ellas a las otras (Chartier, 1996, 93) ha contribuido a la producción de sentido conceptual y estético.

En algunos casos, las palabras se han transformado en vehículos prioritarios. Mediante la instalación de más de cien carteles con el formato utilizado para la oferta de servicios, interpelaron a cada transeúnte con la consigna: “Tomá la calle, recuperá...”, particularizando en los papelititos recortables el nombre de la arteria urbana del centro bahiense en la que estaba situada la intervención. En el registro filmico compartido en las redes sociales fundamentaron: “El neoliberalismo nos propone un espacio público lleno de rejas, intocable, al que algunxs acceden y en el que otrxs molestan y quedan afuera. Nos invitamos a salir a la calle, a marchar, a recuperar, a gritar, a reclamar lo que nos corresponde porque el espacio público es de todxs”.<sup>15</sup>

Asimismo, la acción del 8 de marzo articuló en una pegatina la celebración internacional del día de la mujer con la crítica a expresiones machistas del intendente, el secretario del Instituto Cultural y de un periodista de la emisora radial La Brújula.<sup>16</sup>

Los recursos específicos del vídeo como len-

15 AU! Tomá la calle, Bahía Blanca, 17-01-2018: [https://www.facebook.com/pg/auaccionurgente/posts/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/auaccionurgente/posts/?ref=page_internal)

16 AU! #8M, Bahía Blanca, 08-03-2018: [https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/198143677449871/?hcref=ARSv8Bv93\\_3Bn38ybL-w61snUdsENqc9wjx0FSrzMoq-jwXkelDIImBHNc32vtDQRTHfc](https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/198143677449871/?hcref=ARSv8Bv93_3Bn38ybL-w61snUdsENqc9wjx0FSrzMoq-jwXkelDIImBHNc32vtDQRTHfc)

guaje fueron utilizados en dos intervenciones, cuya síntesis visual aportó significación al tema tratado. Por un lado, con “Memoria, Verdad y Justicia”,<sup>17</sup> el colectivo artístico expuso su rechazo a la resolución del Tribunal Oral Federal N° 6, que otorgó la prisión domiciliaria a uno de los represores condenados por crímenes de lesa humanidad. En su muro de Facebook, presentó el siguiente enunciado como soporte conceptual ampliado:

Etchecolatz fue director de Investigaciones de la Policía Bonaerense entre 1976 y 1977, desde allí ocupó un rol fundamental en la desaparición de militantes en la provincia de Buenos Aires, coordinando grupos de tareas y centros clandestinos de detención del Circuito Camps.

Entre los crímenes por los que fue condenado se encuentran el secuestro y la desaparición forzada de un grupo de adolescentes, episodio conocido como la Noche de los Lámpicos y la apropiación de menores.

Etchecolatz, entonces, vuelve a su casa sin decir dónde están los cientos de nietas y nietos apropiados que aún faltan encontrar; se va a su casa mientras Jorge Julio López sigue desaparecido desde 2006, por dar testimonio de sus crímenes.

Exigimos cárcel común para todos los condenados por crímenes de lesa humanidad, las prisiones domiciliarias representan una nueva modalidad de impunidad.

Seguimos construyendo la memoria, exigimos verdad, exigimos justicia.

30.000 compañerxs detenidxs desaparecidxs, presentes. Ahora y siempre.

La práctica escénica reducida a una hilera estética de los integrantes de AU permitió la contextualización situada a escasos metros de la

17 AU, Memoria, Verdad y Justicia (Bahía Blanca, 28-12-2017): <https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/178077346123171/>





Figura 6. El director del Instituto Cultural de Bahía Blanca, Ricardo Margo, recibiendo la chocolatada de integrantes de “El amor & el espanto”. Bahía Blanca, 11-04-2016. Fotografía: Gustavo A. Pirola.

“masacre de calle Catriel”,<sup>18</sup> a espaldas de un paredón en el que pueden leerse tanto “Memoria, Verdad y Justicia” como “Maldonado/Gendarmería”. En el vídeo de un minuto de duración fue elaborada una síntesis informativa del hecho político de actualidad con recursos lingüísticos mínimos y contrastes. En principio, la introducción de breves textos de apertura/cierre en letras blancas sobre pantallas negras fue contrapuesta a la filmación del plano general en color, con cámara fija. Además, la “desaparición” fue utilizada como palabra clave en la dimensión discursiva y como principal estrategia del len-

18 La “Masacre de Catriel” se cometió cerca de la medianoche del sábado 4 de septiembre de 1976 en una casa abandonada, ubicada en el número 321 de la calle homónima de Bahía Blanca. Allí fueron asesinados Pablo Francisco Fornasari, Juan Carlos Castillo, Zulma Matzkin y Mario Manuel Tartchitzky. La pericia del médico forense Mariano Castex determinó que las víctimas fueron acribilladas estando tendidas boca arriba en el piso. Para más información, consultar: “La masacre de calle Catriel”, Ecodías, Bahía Blanca, 29/08/2011 [<http://www.ecodias.com.ar/art/la-masacre-de-calle-catriel>] Consulta on line: 12-05-2018).

guaje visual, por oposición a la auricularización de los ruidos, voces y cantos de pájaros del lugar, que son escuchados de manera continua durante y después de las sucesivas “ausencias” de las figuras.

También respondieron a la coyuntura política marcada por un escándalo mediático en torno al ministro nacional de Trabajo, con el vídeo “Chau Triaca”.<sup>19</sup> La solidaridad del grupo

19 El economista Jorge Triaca (Buenos Aires, 1974) es hijo del sindicalista del mismo nombre y apellido, de la línea complaciente con el empresariado, que fue ministro de Trabajo en la presidencia de Carlos Menem. El egresado de la Universidad de San Andrés, se ha desempeñado como Ministro de Trabajo del gobierno de Mauricio Macri desde el 15/12/2015; protagonizó un escándalo mediático cuando Sandra Heredia difundió un audio de WhatsApp en el que el funcionario la había agredido verbalmente por tardar en abrirle la puerta de la quinta privada en la que había trabajado como empleada doméstica durante cinco años, los primeros tres sin su situación laboral regularizada y que, luego de un pedido de aumento de sueldo, había derivado a que en 2017 fuera nombrada interventora en el Sindicato de Obreros Marítimos Unidos (SOMU) (Canevaro, 2018)

artístico con los desocupados y la necesidad de reclamo “desde abajo” en la “arena política” fue sintetizada en sólo 34” mediante el montaje de planos detalles con la marcha de los integrantes en hilera, el barrido de la vereda del Ministerio de Trabajo y la formación de la frase “Tu trabajo vale”.<sup>20</sup>

En síntesis, siete intervenciones realizadas por artistas activistas entre noviembre de 2017 y marzo de 2018.

### Arte y activismo

¿Qué semejanzas tienen estos colectivos artísticos y las intervenciones que han realizado? ¿Por qué diferenciar entre activistas artistas / artistas activistas?

Al analizar los dos colectivos bahienses, se advierte que se constituyeron como emergentes opositores a coyunturas políticas nacionales y articularon también reclamos locales en sus acciones. Esta valoración del presente se reconoce en las temáticas abordadas, planteadas siempre en relación a situaciones de máxima tensión. También se verifica en el acortamiento temporal entre los momentos de la creación y de la puesta en el espacio público de las acciones de carácter efímero. En este sentido, se inscriben en la imposición del “presentismo”, la temporalidad señalada como característica del arte público de los últimos años (Doherty, 2015, 14) y, de manera amplia, del paradigma artístico contemporáneo, aplicable tanto a las performances y al arte relacional o participativo (Heinich, 2017, 338), como a las instalaciones (Groys, 2008, 71-80).

Si bien otra característica común a ambos

<sup>20</sup> AU! #ChauTriaca (Bahía Blanca, 18-01-2018): [https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/183709742226598/?hc\\_ref=ARQ0ADKSO-x4mulJQsJ7XdLpo6ParLWIM-M4vZqR3\\_tJzkUdOqjBFvk-fmYmwJBenqTFM&fref=nf](https://www.facebook.com/auaccionurgente/videos/183709742226598/?hc_ref=ARQ0ADKSO-x4mulJQsJ7XdLpo6ParLWIM-M4vZqR3_tJzkUdOqjBFvk-fmYmwJBenqTFM&fref=nf)

grupos es la vinculación a instituciones educativas públicas, las franjas etarias son un primer indicador de diferencias. Mientras en A&E predominan los profesores mayores de cuarenta años, con recorridos previos en humanidades y militancia sindical o partidaria, en AU oscilan entre 18/40, con mayoría entre 23/28 años y trayectos anteriores sin participación política como estudiantes universitarios en humanidades y terciarios en artes visuales, danza, música y teatro.

Asimismo, han confluído en el tipo asambleario como dinámica de relación interna de los colectivos artísticos, tanto en la elaboración creativa conjunta como en la toma horizontal de decisiones. Esta modalidad habitual en el gremialismo practicado por los docentes de A&E, fue estimulada durante el kirchnerismo en el nivel provincial mediante la estructuración de Consejos Consultivos en los Institutos Culturales municipales, cuyos representantes son elegidos por votos de sus pares para que decidan la distribución de parte del presupuesto destinado a actividades del área.

Además del funcionamiento horizontal de ambos grupos, en el modo de acceso a la inclusión en AU y en la intervención que transgredió las vallas en la plaza Rivadavia realizada por A&E, se reconoce algo similar a un secreto entre cómplices, un cuidado especial ante la posible represión estatal.

Las experiencias precedentes de los dos colectivos también explican la tensión entre exhibición/participación,<sup>21</sup> que se advierte en las

<sup>21</sup> Abordamos los conceptos de participación y colaboración desde Kravagna (1999) por ser los más aproximados a las definiciones dadas en castellano por la RAE. En este sentido, se considera que la primera se basa inicialmente en una diferenciación entre productores y receptores, no obstante está interesada en la acción de estos últimos, y el trabajo con ellos se convierte en una parte sustancial ya sea en el momento de la concepción o en el curso posterior de la

intervenciones. En E&A, mientras la primera convocatoria abierta al campo cultural se concretó en un escenario al aire libre y la resistencia estuvo anclada en lo discursivo, la acción realizada en la plaza central fue una táctica (de Certeau, 2000, 43-44) que fisuró las estrategias de utilización del espacio público establecidas por Cambiemos, con representaciones claras, propias de la lucha política. Por un lado, la camiseta superpuesta a la vestimenta actuaba de panfleto, al tener impresa la fotografía de Facebook de la militante de la alianza gubernamental con la frase “Renunció Perdriel” y, en la espalda, el juego lingüístico-cromático “leche en mal estado/Estado con mala leche” en blanco/amarillo sobre fondo negro. Por otro, la invitación a tomar chocolatada efectuada por el grupo era un gesto opuesto al discriminatorio efectuado por la vicepresidenta del Concejo Escolar, que deconstruía de hecho la relación democrática representantes/representados en función de roles activos/pasivos: los integrantes del colectivo, en vez de ser el público espectador de los festejos, construyeron un “nosotros” activo que buscó la participación de las autoridades.

Sin embargo, esta univocidad del mensaje no dejaba de lado dobles lecturas, significados superpuestos en capas más sutiles, como la no utilización de la marca Ledesma<sup>22</sup> de azúcar, por ser una de las corporaciones cómplices con la

---

obra; mientras que la segunda se refiere a la concepción, la producción y la ejecución de obras o la acción de múltiples personas sin ningún principio de diferenciación entre ellos en términos de estatus.

22 La marca “Ledesma” es líder en el mercado. Desde 1970, esa empresa agroindustrial de capitales argentinos está a cargo de Carlos Blaquier, procesado por la justicia federal de Jujuy como cómplice primario en 26 casos de privación ilegítima de la libertad, por haber facilitado las camionetas para efectuar el traslado de los secuestrados a centros clandestinos de detención, y por 36 secuestros seguidos de asesinato y desaparición durante la “Noche del Apagón”, durante la dictadura cívico-militar (1976-83).

dictadura cívico-militar-eclesiástica (*EcoDías*, 17-4-2016, 5). Además, jugando con la tipografía y el apellido del funcionario Ricardo Margo a cargo de Cultura, el acontecimiento fue relatado en el muro virtual con el título “EL AMOR & EL ESPANTO (in your face gay)”:

Ayer, 11 de Abril, en un cumpleaños con la casita de fiestas vergonzosamente sitiada y vallada, “El amor y el Espanto” logró, cual Caballo de Troya, asentar un campamento resistente a metros del escenario central. Con mucho ingenio y astucia comenzamos a preparar la ‘chocolatada’, porque en breve iban a tomar la leche. La actividad no consistió sólo en servir un chocolate a Margo (de hecho estaba muy rico, sustancioso y dulce), sino que se convirtió también en un chocolate con lectura. Chocolate reforzado. [...] Una cosa grave es que haya leche en mal estado y otra más terrible aún es que haya un Estado mala leche. (A&E: 12-04-2016)

Es decir, la tendencia conceptual de las acciones de los “versátiles” *young geniuses* ha sido utilizada aquí por los más maduros, que tampoco pueden ser encasillados como *old masters* focalizados en innovaciones “experimentales” (Heinich, 2017, 346-348). Las distinciones sociológicas propias de los circuitos de galerías, ferias, museos y bienales, a las que sí aplica el concepto de campo enunciado por Pierre Bourdieu, no se corresponden con las verificadas en las tipologías relacionales de los circuitos alternativos, más integradas a la vida política. En este sentido, resulta más útil distinguir entre activistas artistas / artistas activistas (Kastner, 2014), y ubicar a A&E en la primera opción.

Por el contrario, en “Acción Urgente” la ambigüedad es considerada un plus irrenunciable para cumplir con el objetivo estético del colectivo. Las formaciones y las prácticas individuales de estos artistas activistas han potenciado en ellos la elaboración metafórico/conceptual y

han naturalizado la exhibición como producto final. En el Ejercicio #2, cuyo tema -“Empatía”- establecía la participación de manera estructural, la apertura externa les dejó en claro que compartir sentimientos en el espacio público imponía que la acción fuera realizada en un sitio con alta visibilidad y, en consonancia, la necesidad de prestar mucha atención a la agenda pública. En efecto, el mensaje elaborado formalmente para la performance encontró su mejor respuesta cuando el grupo intervino oportunamente, articulando con el acontecer político más importante de esa coyuntura.

### **Público(s)**

En el marco de la reinstalación de una política neoliberal inaugurada en 2015 por Cambiemos, las experiencias de ambos colectivos bahienses problematizaron diferentes acepciones de lo público. En el apartado anterior se han analizado ya las variables planteadas por las intervenciones en relación a la presencia más o menos activa de espectadores en ellas, atravesadas por la tensión exhibición/participación. Cabe considerar ahora dos posibilidades más: una que identifica lo público con lo estatal y otra que lo vincula con el espacio.

Al estudiar el Estado, Bourdieu sostiene que el vínculo vital entre lo público, lo oficial y la teatralidad se establece porque hablar en público, hacer algo en público, quiere decir sin ocultar nada, sin esconderse, a la vista de todos, ante una audiencia universal, como si fuera un escenario. Por lo tanto, lo público se opone a lo particular, a lo singular, y también a los actos privados, que son invisibles, ocultos, de trastienda (Bourdieu, 2015, 75). Esta acepción permite explicar la trascendencia social dada, por un lado, al comentario de Perdriel (por ser una funcionaria estatal) y, por otro, a la circulación de la factura de pago de un evento privado no gratuito de la industria cultural internacional,

agravada al conocerse que los fondos del presupuesto estatal habían sido sacados de la partida destinada al financiamiento de eventos locales permanentes.

Por otro lado, la acción llevada a cabo por E&A con el caballo de Troya amarillo visibilizó que es el libre acceso la condición necesaria para que el espacio sea público y que su uso tiene indisolublemente una dimensión política o esfera pública. En este sentido, el modo discreto de establecer vínculos en “El amor & el espanto” permitió que con astucia pudieran burlar la vigilancia y ocuparlo de manera desobediente y creativa, contraponiéndose a las estrategias propias del ámbito privado utilizadas por la administración macrista. Esa tensión evidenció que “los espacios públicos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de superficies discursivas”, así como que “la lucha hegemónica consiste también en el intento de crear una forma diferente de articulación entre espacios públicos” (Mouffe, 2009, 64-65).

Además, si bien la plaza central es un sitio específico privilegiado desde el punto de vista de la significación histórica y su contexto es clave para interpretar esa intervención (Kwon, 1997, 93), el aspecto socio-relacional ha sido el que reforzó esa especificidad política del lugar. Tanto la ideación y realización colaborativa del proyecto, como su énfasis en la participación, focalizaron en los vínculos sociales horizontales como constructores de ciudadanía.

En AU, el espacio público no es sólo un soporte de las intervenciones, sino un problema cuya reflexión es transformada en práctica artística. En el muro de la plataforma virtual Facebook, han explicitado el sentido de la caminata de 2 km en la trama urbana de la ciudad de Bahía Blanca durante el que han denominado Ejercicio 01:

El espacio público es un espacio político, está atravesado por el conflicto y es soporte de resignificaciones. Acción Urgente lo atraviesa, se apropia y genera una disrupción en lo cotidiano de un mediodía en el centro de la ciudad. Una línea de cuerpos que se desplaza otorga un nuevo sentido a esos espacios que se transforman en lugares, los carga de sentido. Genera una imagen posible, el recorrido y luego los espacios señalados: hace visible lo no visto, desestructura y deconstruye la mirada del transeúnte. Ocupa el espacio político. (AU, 29/11/2017)

Esta explicitación epistemológica se enfrenta a aquellas posiciones teóricas que consideran que el espacio público es un ámbito en el que puede surgir el consenso (Arendt, Habermas). Por el contrario, lo concibe como “el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad alguna de conciliación final” (Mouffe, 2007, 64) y transforma esa tensión en punto de partida que potencia las prácticas artísticas críticas y la acción política democrática.

Asimismo, las intervenciones del espacio público de AU no están fundadas sobre un “ciudadanismo” (Delgado, 2011, 31) ingenuo, que escenifica el principio de solidaridad comunicativa armonizando espacio público y capitalismo, entendiendo que la exclusión y el abuso son contingencias de un sistema de dominación posible de mejorar éticamente. Por el contrario, desde mediados de enero de 2018, tres acciones comenzaron a plantear el factor económico como estructural.

### Reflexiones finales

A diferencia de la “industria del arte” (Fleck, 2014, 10) dominada globalmente por los valores económico y exhibitivo, la formación de los colectivos A&E y AU en Bahía Blanca ha sido consecuencia de reacciones a coyunturas de máxima

tensión política y sus intervenciones han funcionado como “huéspedes no invitados” (Doherty, 2015: 12).

Rosalyn Deutsche se ha preguntado qué funciones políticas cumple en la actualidad la llamada a hacer el arte público, es decir, político (Deutsche, 2008, 25). Sin dudas, las respuestas pueden ser variadas. En esta ciudad intermedia argentina, entre 2015-2018, las acciones realizadas por estos dos grupos han enfatizado la dimensión colectiva de la experiencia socio-política integrada a la experiencia estética para denunciar de manera crítica las consecuencias políticas y económicas de las gestiones de la alianza Cambiemos en las jurisdicciones nacional y, especialmente, municipal. No obstante, en el grupo de los mayores predominan los militantes kirchneristas y la mayoría de los jóvenes simpatizan con la izquierda, los une el espanto al neoliberalismo.

Sus dinámicas colaborativas y horizontales en la toma de decisiones para la creación colectiva se han presentado como un “nosotros” alternativo a las políticas descendentes e individualistas impuestas por el gobierno.

Al optar ambos por el presente y por efectuar acciones en el espacio público, partieron de la premisa del carácter conflictivo de este último y de la necesidad de perturbar el *statu quo* para no perder los derechos al libre acceso en sitios históricamente abiertos y sostener la multiplicidad de voces como base de un sistema político pluralista. Es decir, más allá de los matices que permiten caracterizarlos como artistas activistas o activistas artistas, han ejecutado “la operación de hacer espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupa en lo que se denomina una esfera pública” (Deutsche, 2007, 2).

Desde la independencia aportada por el autofinanciamiento, aprovechando recursos eco-

nómicos mínimos y las posibilidades de circulación virtual, con ingenio creativo, intelectual y logístico, sus tácticas han buscado generar preguntas acerca del mundo en las áreas de la trama urbana frecuentadas por sectores medios.

### Fuentes documentales

Acción Urgente (2017-18), En Facebook [Accesible *on line* en: <https://www.facebook.com/auaccionurgente/>. Última consulta: 10/05/2018].

“Bahía Blanca sitiada. Un aniversario sin festejos”, “Vallada y sin gente. Fiesta del aniversario”, *EcoDías*. Bahía Blanca, año 16, n° 571, 1/5/2016, pp. 3-5.

“El amor & el espanto” Cultura bahiense contra el neoliberalismo. Grupo cerrado de Facebook [Accesible *on line* en: <https://www.facebook.com/groups/1516511088672279/>. Última consulta: 10/05/2018]

Miconi, Cecilia (2017/10/30), *Nota -314-00004379/2017-0-0 al Director Instituto Cultural*, Bahía Blanca, Municipio de Bahía Blanca. [Accesible *on line* en: <https://www.facebook.com/cecilia.miconi/posts/1970074286341157>. Última consulta: 10/05/2018]

### Referências

BOURDIEU, Pierre (2015). **Sobre el Estado**. Cursos en el Collège de France (1989-1992), Barcelona, Anagrama, 2015.

CANEVARO, Santiago (2018). “Sandrita. El caso Triaca y la lógica Cambiemos”, **Anfibia**. [Accesible *on line* en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/sandrita-2/>. Consulta: 25/01/2018].

CHARTIER, Roger (1996). **Escribir las prácticas**. Foucault, de Certeau, Marin. Buenos Aires, Manantial, 1996.

DE CERTEAU, Michael (2000). **La invención de lo cotidiano I**. Artes del hacer. México, Universidad Iberoamericana, 2000.

DELGADO, Manuel (2011). **El espacio público**

**como ideología**. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011.

DEUTSCHE, Rosalyn (2007) “Público”, en **Ideas recibidas**. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea, en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA). [Accesible *on-line* en: [http://marceloexposito.net/pdf/trad\\_deutsche\\_publico.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/trad_deutsche_publico.pdf)]. Consulta 14.10.2016]

DEUTSCHE, Rosalyn (2008 [1996]). **Agorafo-bia**, Barcelona, Museu d’Art contemporani de Barcelona, 2008. [Accesible *on-line* en: [https://www.macba.cat/uploads/20140211/QP\\_12\\_Deutsche.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf)]. Última consulta: 16.10.2016].

DOHERTY, Claire (edit.) (2015). **Out of time, out of place. Public art (now)**, London, Art Books Publishing, 2015.

FLECK, Robert (2014). **El sistema del arte en el siglo XXI**. Museos, artistas, coleccionistas, galerías. Buenos Aires, Mar Dulce, 2014.

GALASSO, Norberto (2017). **Triunfo buitre**: La deuda externa argentina de los Kirchner a Macri, Buenos Aires, Colihue, 2017.

GAYOL, Sandra y Kessler, Gabriel (2018). **Muertes que importan**: Una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la Argentina reciente. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2018.

GROYS, Boris (2008). “The topology of contemporary art”. In: **Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**, Durham & London, Duke University Press, pp. 71-80, 2008.

KASTNER, Jens (2014). Art and Activism (Against Groys). In: **Transversal Texts**, diciembre, 2014. [Accesible *on-line* en: <http://eipcp.net/policies/kastner/en>. Última consulta 03/06/2018].

KRAVAGNA, Christian (1999). Working on the Community. Models of Participatory Practice. **Transversal**, 1999 [Accesible *on-line* en: <http://>

eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en. Última consulta: 26/01/2018).

KWON, Mikon (1997) One Place after Another: Notes on Site Specificity. **October**, Vol. 80, pp. 85-110, 1997.

MOUFFE, Chantal (2007). Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

RIBAS, Diana (2015). ¿Espacio, recepción, estructura? Algunas reflexiones situadas acerca de lo público en el arte vinculado a la memoria ferroviaria. ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa I (edits.). **IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina**, Santiago de Cali, Universidad del Valle, pp. 481-495, 2015.

\_\_\_\_\_. (2017a). Arte público y memoria ferroviaria regional. Paseo de las Esculturas, Bahía Blanca, República Argentina. **On the w@terfront**, vol. 56, n° 2, pp. 9-33, 2017a.

\_\_\_\_\_. (2017b). Cumpleaños infelices. Intervenciones artísticas de resistencia en Bahía Blanca (Argentina 2016). In: ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa-Carolina Vanegas Carrasco- Ana María Torres Arroyo (edit.). **V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano**. CABA, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2017, pp. 295-310.

### **Diana I. Ribas**

É especialista em Arte Pública, Doutora e Professora do Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur (UNS), Bahía Blanca, Argentina

TRADUÇÃO



# VER UMA IMAGEM EM UMA IMAGEM: HUSSERL

## VOIR UNE IMAGE DANS UNE IMAGE: HUSSERL

**Jacinto Lageira**

**tradução de Angela Grandó**

*Lageira é professor catedrático de Estética e Filosofia de Arte na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, professor convidado na Universidade de Coimbra (Colégio das Artes) e crítico de arte. De suas publicações, constam: *L'image du monde dans le corps du texte* (Bruxelas: La Lettre volée, 2003). *L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (Bruxelas: La Lettre volée, 2007), *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (Paris: Jacqueline Chambon, 2010), *Regard oblique: Essais sur la perception* (Bruxelas: La Lettre volée, 2013).*

A fim de evitar possíveis desvios ou devaneios teóricos e práticos, isso em razão do título, não abordarei diretamente a famosa recomendação feita por Leonardo da Vinci em seus *Carnets*: “Se você olhar para paredes saturadas de manchas, ou feitas de pedras de espécies diferentes, e que você tenha de imaginar alguma cena, você verá aí paisagens variadas, montanhas, rios, pedras, árvores, planícies, grandes vales e vários grupos de colinas. Vai também descobrir aí combates e figuras com um movimento rápido, rostos de expressões estranhas [...] e uma infinidade de coisas [...]”<sup>1</sup>. Nem abordarei diretamente o método de Alexander Cozens<sup>2</sup>, que consiste em criar imagens a partir de manchas espalhadas aleatoriamente em papel ou tela, nem também diretamente as pinturas de Archimboldo ou as de Dalí, nas quais pode-se discernir uma cabeça, uma paisagem, (ou até) personagens constituídas, não obstante, por elementos separados e díspares. O que se denomina paraeidolia – a capacidade de ver todos os tipos de figuras em formas naturais ou artificiais – existe, também, na fotografia, quer se trate da vontade do operador, ou da reconstrução do receptor e, embora esta abordagem incida na possibilidade ilusória e concreta de ver uma imagem em uma imagem – logo um caso, exponencial, é o processo de *mise en abyme* – não é essa rica problemática que será discutida aqui. Enquanto a paraeidolia se faz pela reunião das similaridades, a abordagem de que se trata aqui é a da analogia das

imagens, ou da imagem-analogon, de uma imagem que é, pois, outra em si mesma.

Para entender em quê uma imagem pode ser uma outra de si mesma e, conseqüentemente, ela própria uma outra, as análises aprofundadas conduzidas por Edmund Husserl serão, aqui, o quadro geral de reflexão.

Em uma passagem bem conhecida das *Idées-directrices pour une phénoménologie*<sup>3</sup>, tomando o exemplo da gravura de Dürer, *Le Chevalier, la mort et le diable*, Husserl diz que se pode tanto olhar a gravura enquanto coisa – a gramatura do papel, o formato, os traços pretos e gravados, o enquadramento, tudo que se relaciona à materialidade presente e discernível – como olhar uma vez “direcionados à contemplação estética [...] em direção às realidades figuradas ‘en portrait’ mais precisamente ‘dépeintes’ – o cavaleiro em carne e osso, etc. A consciência que permite retratar e que mediatiza essa operação, a consciência do ‘portrait’ (figuras cinzentas nas quais [...] outra coisa é ‘figuré comme dépeint’ por meio de similaridade) é um exemplo dessa modificação de neutralidade da percepção.” E coube a Husserl mostrar que “este objeto-retrato, que representa outra coisa, não se apresenta nem como sendo, nem como não sendo, [...], ou melhor, a consciência os alcança bem como sendo, mas como *quasi-étant*. E o mesmo se dá com a *chose dépeinte*, quando tomamos uma atitude puramente estética e que também a retemos por um ‘simples retrato’[...]”<sup>4</sup>. Para apreender, no retratado, o que está lá descrito – eu reconheço tais personagens e não outros, tais formas, não outras – a imaginação certamente se apoia em elementos materiais, as “figuras”, mas se os representa como fortemente presentes, esses

1 Léonard de Vinci, *Carnets*, II, « Préceptes du Peintre », Paris, Gallimard, « Tel », 1995, p. 247: « Façon de stimuler et d'éveiller l'intellect pour des inventions diverses. »

2 Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages* (1795), trad. Patrice Oliete-Loscos, Paris, Allia, 2005. Voir également l'étude de Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, éditions du Limon, 1990.

3 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. Paul Riceour (1950), Paris, Gallimard, « Tel », 1985, § 111, pp. 373-374.

4 *Ibid.*, p. 373; souligné par Husserl.

seres percebidos pelo espectador são apreendidos como quase sendo porque eles são imaginários e imaginados. Eles só existem *como tais* em nossa imaginação. É, pois, a consciência do espectador que percebe, em todos esses traços reunidos na gravura, personagens com seus atributos simbólicos, históricos, narrativos, conflitantes ou religiosos. De acordo com nossa tomada de consciência, que pode se interessar, às vezes, pela coisa enquanto tal e, às vezes, pela representação como tal, o mesmo objeto não aparecerá para mim de acordo com as mesmas modalidades nem com o mesmo significado. Nossa consciência tende, assim, ora para a coisificação da gravura, ora para seu mundo imaginário representado, a representação sendo, naturalmente, o resultado da coisa, mas não podendo ser reduzida a ela. Todos esses traços reunidos têm significado apenas para uma consciência estética e é essa última que transformará tais traçados em obra. Operação que Husserl denomina a “modificação imageante” da consciência que, segundo ele, “pode ser redobrada (há imagens de qualquer grau, imagens “em” imagens)<sup>5</sup>”. Percebo *imagens* reais (traços, linhas, gramatura, madeiras, tecidos, etc.) que, pela modificação *imageante*, pela tomada de posição da minha consciência, tornam-se imagens artísticas, imagens em arte e da arte, então integradas em uma história de processos, técnicas, símbolos, significados peculiares ao mundo da arte. O mesmo objeto pode, pois, ser apreendido segundo duas vertentes, certamente complementares e inseparáveis, mas que não devem ser confundidas.

O objeto (a obra) não muda, é minha posição de consciência que a presentifica para mim, ora em seus aspectos estritamente materiais, ora em seus aspectos artísticos e estéticos. São

meus esforços para representar, tanto imaginários quanto concretos, em relação ao mundo tangível, que dão um *status* diferente ao objeto e me fazem, então, apreender uma imagem real ou uma imagem imaginária. O que Sartre, em seu ensaio *L'Imaginaire*<sup>6</sup>, chama de “consciência realizante” e “consciência imageante”. As análises minuciosas de Husserl sobre essa problemática – que serão retomadas por Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden e outros fenomenólogos – sugerem, então, que se pode, nesse estágio, ver uma imagem em uma imagem, em outras palavras, uma imagem imaginária em uma imagem real – aqui, o conjunto dos artefatos concretos pendurados na parede que denominamos gravura, ou ainda “a gravura de Dürer”.

Outra abordagem, muito similar, foi desenvolvida por Richard Wollheim, notadamente em um artigo intitulado *Le spectateur-dans-le-tableau*, e que concerne ao desdobramento ao mesmo tempo concreto e irreal da visão, “hipótese segundo a qual a representação se fundamenta em uma habilidade visual que é inteiramente específica ao ser humano e pode, razoavelmente, ser considerada inata. Eu denomino essa habilidade o *ver-dentro* (*‘seeing-in’*).” E Wollheim escreveu: “Pois quando vejo (colocamos) uma mulher em uma pintura, minha experiência tem dois aspectos, que são distintos, mas inseparáveis. Por um lado, reconheço uma mulher; por outro lado, tenho visualmente consciência da superfície do quadro. Denomino essa característica essencial da experiência *dupla percepção* (*‘twofoldness’*)”.<sup>7</sup> O autor explica isso pela capacidade que tem nossa imaginação de nos

---

6 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2007. Cf. quatrième partie: « La vie imaginaire », et « Conclusion, II, L'œuvre d'art », pp. 238-373.

7 Richard Wollheim, « Le Spectateur-dans-le-tableau », trad. Anne Laflaquière, Cahiers du MNAM, *Art de voir, art de décrire*, Paris, Centre Pompidou, 21, septembre 1987, p. 7.

---

5 *Ibid.*, p. 374.

levar ao quadro sem, para isso, impedir que ela se estabeleça em uma situação perceptiva real, na qual nossa presença efetiva desempenha um papel determinante, e isso, inelutavelmente, posto que somos e temos um corpo, ponto originário de toda percepção. A semelhança com a abordagem fenomenológica – entretanto, não relatada – é impressionante, até mesmo nos termos escolhidos, uma vez que Edmund Husserl já teorizara o fato de ver “em uma imagem” outra coisa além de sua materialidade, no sentido de que no objeto físico (fotografia, escultura, pintura), vemos um *fictum*, um objeto imaginado e imaginário que não existe em nenhum outro lugar senão na minha representação imaginária.

Lembremo-nos de algumas banalidades, talvez enganosas. Os exemplos de obras muito rapidamente revisadas parecem tropeçar nas noções de imagem e de *fictum*, mais precisamente na imagem ficcional, já que estamos lidando com pinturas que não atingem, realmente, não para alguns, o grau de indicialidade próprio da fotografia. Os códigos perceptivos e a experiência comum nos indicam que a fotografia de uma coisa não é certamente a coisa em si, mas que ela mantém, até certo ponto, uma conexão física e indicial com aquela coisa da qual ela é a imagem. Comparativamente, apesar das inúmeras semelhanças que podem ser encontradas entre uma representação pictórica e seu assunto ou motivo, essa conexão física e indicial é inexistente. Em outras palavras, na imagem fotográfica, uma parte física (os fótons) forneceu a imagem da coisa, mas ela é também traço material concreto e tangível dessa coisa e, nesse sentido, não é a *sua* imagem. Ou melhor, tornou-se uma impressão que, por causa dos códigos perceptivos e culturais – então construídos historicamente – é percebida como imagem, como *sua* imagem. Poder-se-ia, pois, legitimamente perguntar-se se a fotografia é uma imagem, uma

vez que ela não partiu inteiramente da imaginação ou do imaginário, vindo materialmente do real e da matéria do real. Como lembra Michel Poivert<sup>8</sup>, seguindo o fio da abordagem fenomenológica, a imagem foi, por muito tempo, considerada como um fenômeno psíquico, um fenômeno ligado à imaginação, uma coisa mental; mas sob a influência de diferentes críticos chegou-se, finalmente, a considerar que, “como uma operação do olhar (ver, mirar, observar, capturar, tomar) e como representação (a coisa imagem que é a fotografia, vista, usada, contemplada), a fotografia é depositária da dupla definição do que é a imagem em nossa história: um fato psíquico (ver) e um fato social (ser visto)”.

As várias críticas dirigidas aos fenomenólogos, especialmente Sartre<sup>9</sup> e Merleau-Ponty, sobre a falta de interesse pela fotografia ou sua rejeição como uma imagem da imaginação na íntegra, são parcialmente justificadas, mas abandonando, entretanto, esse fato tenaz de que a imagem gráfica não é imagem senão para nós, então, para uma consciência que a pensa e a visa, e que a imagem permanece um *fictum*, a imagem *de* algo, não a coisa em carne e osso. Todos os traços que apenas reforçam a tomada de posição da consciência imagética no âmbito do uso e do fato social, uma vez que os usos diversos e variados nada retiram do fato de que projetamos imagens mentais nas imagens realizadas sobre e com todos os tipos de médiums, de suportes e de técnicas e que sabemos, perti-

8 Cf. Michel Poivert, « La photographie est-elle une ‘image’? » *Études photographiques*, n° 34, Printemps 2016. Consultable en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3594>

9 Cf. Nao Sawada, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l’imaginaire », *Études françaises*, « Jean-Paul Sartre, la littérature en partage », volume 49, n° 2, 2013, pp. 103-121. Consultable en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2013-v49-n2-etudfr0903/1019494ar/>

nentemente, não estarmos na presença real do que é percebido nas imagens.

Se voltarmos a uma passagem, frequentemente analisada de forma crítica, de Husserl, em *Phantasia, consciência de imagem, lembrança*<sup>10</sup>, na qual o filósofo examina uma fotografia, a rejeição do mundo natural ou de algum referente que escapasse à consciência e que lhe fosse imputado, nem sempre parece justificado<sup>11</sup>. Nesta parte, Husserl distingue coisa e imagem, e observa que o conceito de imagem é duplo: “1) a imagem como uma coisa física, como esta tela pintada e emoldurada, como este papel impresso, etc., [...] 2) a imagem como *objeto-imagem (Bildobjekt)* que aparece de uma maneira ou de outra por meio das formas e cores determinadas.” A consequência se impõe: “Compreendemos, por conseguinte, não o objeto figurado na imagem-cópia, o *sujeito-imagem (Bildsujet)*, mas o analogon exato da imagem-de-phantasia, a saber, o objeto que aparece é o representante do *sujeito-imagem*. Por exemplo, a fotografia de uma criança é colocada à nossa frente, de que modo ela faz isso? Husserl responde assim à pergunta: “Bem, na medida em que ela esboça basicamente uma imagem que parece em todos os aspectos uma criança, mas que se difere notavelmente quanto ao tamanho, cor, etc., que figuram. Essa criança em miniatura que aqui aparece, em uma coloração cinza-violeta desagradável, não é, naturalmente, a criança apontada, figurada. Ela não é a criança em si, mas sua *imagem* fotográfica”. O fenomenólogo pode então escrever: “Quando falamos assim [...] não vi-

samos naturalmente a imagem física [...] A fotografia como coisa é um objeto efetivamente real e admitido como tal na percepção. Ora, essa imagem [o objeto-imagem] é um verossímil que nunca existiu e nunca existirá e que não terá para nós, nem por um instante, o valor de uma realidade efetiva. O filósofo repensa, então, a imagem: ‘A partir da imagem física, distinguimos a imagem representativa, o objeto que aparece tem a função de figurar como imagem-cópia e, por meio dessa última, o sujeito-imagem é figurado como imagem-cópia’”. Husserl pode então fazer uma nova e fecunda distinção: “Temos três objetos: 1) a imagem física, a coisa sobre a tela, em mármore, etc. 2) o objeto representando ou figurando como imagem-cópia, 3) o objeto representado ou figurado como imagem-cópia. Para este último, preferimos simplesmente dizer *sujeito-imagem*. Para o primeiro, diremos imagem física e para o segundo, imagem representante ou objeto-imagem<sup>12</sup>.” Três objetos de experiência, três percepções e três formas de consciência, mas, no final, estamos na presença de uma única coisa ou de um único objeto: *essa* fotografia. A imagem física, o objeto-imagem e o sujeito-imagem aparecem, assim, sob diferentes aspectos e com diferentes status, não por si mesmos – embora tenham ou sejam um suporte físico e efetivo inegável, nem unicamente, por fatos sociais, dos quais eles igualmente participam, mas porque a consciência, tanto imaginativa quanto realizadora, produz o que Husserl chama de “*mise en image*”. E, nesse caso, trata-se de uma *mise en image* ternária.

Note-se que essas reflexões datam de 1898 e 1905, e que não apenas elas não têm a ingenuidade de muitas das considerações ulteriores sobre a fotografia, mas elas são até mesmo antecipações pertinentes.

---

10 Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (1898-1925), trad. Raymond Kassis/Jean-François Pestureau, Grenoble, éd. J. Millon, coll. « Krisis », 2002.

11 Cf. par exemple, la très bonne analyse de Rudy Steinmetz, « 3. Du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie », dans *L'Esthétique phénoménologique de Husserl*, Paris, éditions Kimé, 2011, pp. 53-69.

---

12 *Ibid.*, pp. 63-64.

Insistimos sobre o fato de que, quando da produção de imagem e da produção de imagem da imagem, como um processo de peças encastradas que só fazem sentido juntas, o analogon, o objeto-imagem é, então, o suporte do vivido imaginário da imagem. Sem suporte físico – precisamente denominado “imagem física” – não pode haver objeto-imagem ou sujeito-imagem. A imagem é um analogon da realidade, uma fabricação voluntária e intencional, é necessário constituir em imagem tanto o objeto físico quanto o sujeito (a pessoa, mas também o tema, o motivo) da fotografia, e circular, assim, entre essas três presentidades, para que haja apreensão do que é comumente chamado de “fotografia”. A análise conduzida por Husserl nos faz entender que essa apreensão se decompõe, por assim dizer, em três momentos interligados, porque o que chamamos de “fotografia” não reside apenas no objeto físico, nem apenas no analogon, nem somente no sujeito-imagem. O vivido da imagem não é, portanto, redutível àquilo que vejo e toco materialmente e nem se limita ao analogon artístico e plástico, tampouco seria encontrado apenas na minha consciência imageante. Isso é claramente concebível se considerarmos que uma fotografia (impressa em papel, digital), materialmente examinada, permanece ainda uma fotografia (estando em uma gaveta, permanece fotografia); que ela é o analogon de elementos *da* realidade e não *a* realidade; e que meu vivido da imagem varia de acordo com o meu conhecimento ou com os meus afetos em relação ao assunto que ela mostra – um lugar ou pessoa completamente desconhecida não fará vibrar o vivido com a mesma intensidade. A “fotografia” é composta desses três momentos existentes e presentes no mesmo objeto, mas sem essa *mise en image* ternária e simultânea, eu não perceberia nem compreenderia plenamente a referida fotogra-

fia. Quando a fenomenologia (Husserl e Sartre, por exemplo) diz que a imagem fotográfica é um analogon da realidade, isso implica que ela é também um analogon estético, artístico, plástico da realidade de nosso vivido, consequentemente de nossa imaginação (do que Barthes se lembraria em *La chambre claire*). Não é nosso vivido, ela é o seu analogon. Daí provém a confusão, e até mesmo a fusão, feita por André Bazin na *Ontologia da imagem fotográfica*, quando fala da “transferência do modelo na imagem”, pois se há em parte transferência material na imagem e seu suporte – de matéria para matéria, por assim dizer – logo naquilo que constitui a imagem física, o modelo é então transferido em analogon, não é o próprio ser do modelo. Não há e não pode haver aí uma passagem ôntica do ser do modelo para o ser da fotografia, porque esta última permanecerá, o que quer que se faça, uma contínua *mise en image* ternária: uma fotografia *do* ser do modelo, e não o próprio ser do modelo *na* fotografia.

A dificuldade, portanto, provém do caráter misto da imagem fotográfica, que capta parcialmente a matéria, a impressão do sujeito guarda seu traço, e faz com que essa inscrição física valha para a totalidade da imagem, quando ela não é senão um componente dela, ou seja, a imagem física. Uma radiografia é efetivamente o rastro físico, a impressão do modelo, mas este não poderia conter em sua existência fotográfica todo o modelo, uma vez que esta impressão por contato se dá somente de uma certa superfície para uma outra, e não para o objeto como um todo. E se fosse aparentemente o caso, por exemplo, com uma moeda da qual podemos, por contato, representar a coroa, a cara e todas as partes com ranhuras, nem por isso seria esse o objeto em si, completo e total. Para dizer de forma mais simples, mas não menos precisa, a moeda tem um valor de uso e troca que jamais

terá sua raiografia enquanto tal.

Essas percepções encaixadas e interdependentes da imagem que se apresentam *por vezes, alternada e simultaneamente como física, analogon e vivido imaginário* (para usar de outros termos equivalentes) resultam de conflitos perceptivos e representacionais. O objeto físico está lá, presente, eu posso percebê-lo e representá-lo como tal, mas o que ele apresenta como uma imagem é o analogon de algo ausente, tão mais ausente e irreal que só pode ser compreendido através do seu analogon. Essa é uma ausência que eu posso, no entanto, tornar presente pela imaginação, o que Husserl denomina ainda “a imagem-de-*phantasia* (imagem em imaginação)”. Mas a imaginação, embora real e efetiva como tal, me representa igualmente uma ausência e até uma ausência de ausência, já que se apoia no analogon que é o suporte de minha imaginação. Desse conflito entre presença de uma ausência e ausência de uma presença, e isso no mesmo objeto (a mesma fotografia), pode nascer a ideia, a sensação ou o desejo, de transferir o ser do modelo na imagem, agindo como se essa última pudesse nos apresentar e não mais apenas *re-apresentar*, o modelo tal como em si mesmo. Por essa operação mágica, eu poderia, então, ver no analogon a imagem verdadeira e presente do sujeito ausente. É a inversão perfeita da imagem em imaginação (a imagem de *phantasia*): não é mais a imagem física, nem o analogon, que sustentam a imagem imaginária, mas a imagem imaginária que se torna ontologicamente real e visível na imagem, que perde, então, seu status de analogon. O que é uma ilusão total, essencialmente engendrada por um conflito de percepção.

De acordo com Husserl, a imagem-objeto contém esse conflito em “um duplo sentido: a) primeiramente, o conflito com o presente perceptivo atual. É o conflito entre a imagem como

surgimento de objeto-imagem – [o analogon] e a imagem como coisa-imagem física; b) em segundo lugar, o conflito entre a aparição do objeto-imagem e a representação do sujeito que se entrelaça com essa aparição, ou melhor, que desliza para ela.” Em continuidade: “Quanto mais o perímetro da concordância entre objeto-imagem e sujeito-imagem é grande [...] mais sentimos o objeto como presentificado, imergindo-nos, pela intuição, na imagem, e menos sobressai a contra tensão de outros momentos<sup>13</sup>”. Ou ainda: “A diferença dessa função de imagem autêntica na *phantasia* em relação à mesma função, no caso do caráter de imagem da percepção é clara: o objeto-imagem é neste caso um objeto que aparece como presente, no caso da *phantasia*, é um objeto que aparece em *phantasia*, que aparece, portanto, não presente<sup>14</sup>”. Esses conflitos são resolvidos se prestarmos atenção no aparecimento para o aparecimento, sobre a estética como sendo puro aparecer, representação, ficção, irreal, imaginação de um assunto não presente. Confundir a percepção real da imagem (a imagem física) com sua percepção em imaginação é confundir a representação com seu representado, o analogon com seu modelo, confundir o imaginário com o real.

Qualquer que seja o grau de realidade aparente ou realismo de uma fotografia – e fortemente em fotografias de guerras, fomes, epidemias, devastação natural – a imagem é sempre o analogon desta realidade, não a realidade direta, palpável, visível em carne e osso. Ainda assim, a fotografia é a imagem de algo e esse algo ao qual ela remete ou se refere tem assim, uma existência que não corresponde a nenhuma das três modalidades de representação, simplesmente

---

13 *Ibid.*, p. 89.

14 *Ibid.*, pp. 115-116.

porque ela não é, nesse estágio, de nenhum modo, uma imagem. Todo o problema está aí: quando essas existências ou estados muito concretos e tangíveis – guerras, devastação, massacres, bombardeios – por mais horríveis e insuportáveis que sejam, tornam-se imagens, elas inevitavelmente ganham um status de analogon da realidade. E isso não é uma atitude cínica ou de indiferença, já que podemos encontrar as três modalidades de representação, incluindo aí a terceira, a imagem da *phantasia*, o vivido da imagem, já que podemos, então, apelar para o que chamamos de *imaginação moral*, imaginação que pode nos levar a reformular questões éticas, sociopolíticas em ligação com a prática e a ação, buscando apoio em obras de arte e em problemáticas estéticas.

Por meio desses exemplos extremos de fotografias documentais ou de estilo documental, parece que o status de analogon de toda imagem fotográfica não atende aos requisitos mencionados acima, mais facilmente aceitáveis ou plausíveis quando lidamos com imagens *ficcionais*, artisticamente falando. Porque o “tirar uma foto”, como indica de certo modo o termo, toma uma parte da realidade, está tomado por ela. A imagem não é totalmente ficcional, mas tampouco é totalmente a transposição ao estado puro da realidade, o analogon encontrando aqui seu pleno *droit de cité*. Ora, o status do corpo de uma pessoa presente, representada e, em seguida, imaginada por seu receptor na imagem fotográfica, é um caso singular que merece atenção pois, contrariamente a coisas naturais e a elementos de artefatos, não é uma matéria nem um material como os outros, isso até mesmo na imagem fotográfica. Quando se trata da transposição de matéria à matéria no processo fotográfico, não podemos negar, do ponto de vista estritamente técnico e pragmático, que os corpos captados na imagem física também são

matérias orgânicas, o que é a razão e a principal causa de sua inscrição física na imagem física, inscrição que, por esse fato, causa perturbação tanto em nossa percepção imediata quanto em nosso conhecimento sobre eles: tal corpo existe concretamente para poder aparecer na imagem. É a condição existencial da imagem, ou ainda, a sua “tese da existência” (nas palavras de Jean-Marie Schaeffer, em *L’Image Précaire*).

Com relação a essa existência do corpo humano, a fenomenologia pode novamente ajudar a desvendar os vários status que ele pode tomar quando passa, por assim dizer, através das três modalidades de imagem. Uma distinção fundamental feita por Husserl e retomada pela maioria dos fenomenólogos, é de que o corpo- matéria, orgânico, biológico e objetivado como tal, o que ele chama de *Körper*, o “corpo” propriamente dito, não é o corpo que vivemos, sentimos, do qual temos a experiência enquanto vivido, o que ele nomeia de *Leib*, a “carne”. É o mesmo corpo, mas apreendido às vezes em seu aspecto biológico (quando, por exemplo, o olhar médico está em mim), às vezes em seu aspecto de “experiência vivida”: o que sinto e vivo em minha carne. Essa carne, esse vivido do corpo, é assim diferenciado de sua matéria orgânica, na medida em que é, segundo Husserl, “material sensível”, adquirindo assim o status de pessoa, portanto, um status ético e moral. É claro que esse corpo não é dividido ou divisível, mas pode acontecer que ele seja dividido entre matéria biológica pura – isso é visto, regularmente, nas questões levantadas na bioética – e ninguém, ser carnal; o status ético do corpo sendo então reduzido à porção congruente, banalizada ou até mesmo completamente negada.

Uma materiologia da fotografia (suas várias matérias) nos levaria a distinguir no nível artístico e estético, a *matéria* da imagem fotográfica (todos os seus constituintes químicos) e seu *ma-*



*terial*, quando esses componentes se tornam, por suas formas e projetos, e de acordo com o olhar do mundo da arte, uma “obra de arte”. Nas várias matérias da fotografia, também percebo um *material plástico*. Continuando essas distinções e diferenças, poder-se-ia, então, entender que o corpo-matéria capturado na imagem fotográfica, aparecendo na imagem-matéria, pode e deve ser apreendido como esse “material sensível” que, entre outras coisas, nos torna pessoas morais, sujeitos éticos. Razão pela qual uma fotografia de uma mesa semelhante em todos os sentidos ao processo de fotografia de uma criança, não nos mostra uma pessoa ou um sujeito moral. Isso porque, no corpo-matéria (*Körper*) representado por uma matéria fotográfica (a imagem física), percebo o corpo como carne (*Leib*) em um *material plástico* (a imagem-objeto). A matéria compartilharia o corpo-matéria e o corpo em imagem física; uma matéria, a imagem fotográfica, sendo parcial, mas literalmente, o rastro dessa outra matéria. O material, o corpo-carne, o corpo-vivido, passaria, quanto a ele, no material sensível da fotografia, seu objeto-imagem, em outras palavras, seu analogon. Daí as possíveis confusões ônticas, até mesmo ontológicas: tomamos o analogon pelo material sensitivo do corpo da pessoa e do sujeito moral, embora ele seja e permaneça seu analogon.

Para que esse deslocamento de status fosse aparentemente plausível a princípio, teria sido necessário que o material sensível do corpo humano tivesse tomado literalmente corpo, como matéria orgânica, na matéria da fotografia. Mas essa matéria, ou essas matérias, que captam realmente algumas das matérias do corpo humano, não são todo o corpo físico e biológico, e ainda menos o corpo como sujeito moral. Assim, passamos furtivamente de uma *quantidade* matéria (um rastro material na matéria fotográfica) para uma *qualidade* moral: vejo a

pessoa como ela é em si mesma e não como seu analogon. Ou melhor, vejo o seu analogon, mas reajo como se ele desse acesso à sua matéria original, ontológica. O que ainda é um desejo ilusório. É claro que estou lidando com uma quantidade real e concreta da matéria do corpo, que é parcialmente a origem físico-química de uma parte da imagem, mas é um erro lógico e material manter essa quantidade mínima de matéria para o todo qualitativo (moral, ético) da pessoa. Acreditando agir corretamente, perdemos-nos em uma instrumentalização, pois que a operação de tornar essa pequena quantidade o representante de uma pessoa nada mais é do que sua reificação: ela se torna uma coisa. Por fim, não se deve omitir que o próprio analogon é, ele próprio, apenas parcial e não a totalidade do ser do qual ele é o analogon. Ele configura apenas esboços, rastros, esboços, vislumbres apreendidos diretamente na matéria e no material da imagem.



## NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. A revista FAROL recebe artigos, entrevistas, traduções e resenhas em português, inglês ou espanhol.
2. Os textos em português e espanhol devem ser inéditos.
3. As resenhas, além de inéditas, devem referir-se a evento finalizado no máximo seis meses (uma exposição, por exemplo) ou, no caso de livro, lançado até um ano antes do envio da resenha.
4. Os artigos e as entrevistas devem ter em torno de 40.000 a 60.000 caracteres com espaço, estar editados em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha em espaço 1,5.
5. As resenhas devem ter em torno de 20.000 caracteres com espaço, estar editadas em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha 1,5.
6. As notas devem estar no rodapé da página, numeradas em algarismos arábicos.
7. Podem ser enviadas até cinco imagens, ficando a cargo dos editores a decisão a respeito de quantas serão publicadas com o texto. Elas devem estar em formato jpg / RGB ou grayscale / 150dpi / tamanho mínimo 12 x 18cm.
8. O autor deve possuir direito de publicação das imagens enviadas, cabendo a ele a total responsabilidade por seu uso.
9. As imagens devem ser indicadas ao longo do texto, entre parêntesis, em numeração arábica (figura.1). Ao final do texto, elas devem ser listadas e as legendas devem ser indicadas da seguinte maneira: autor, título, data, técnica, localização/fonte (museu, coleção, etc., cidade).
10. O texto será submetido à avaliação do tipo arbitragem cega por consultores membros do conselho editorial e/ou científico ou de consultores ad-hoc e poderá ser: aprovado, aprovado com

observações ou recusado.

- 11) Para garantir a arbitragem cega, a submissão do artigo o mesmo deve ser enviado exclusivamente por e-mail farolufes@gmail.com, contendo dois anexos com o mesmo título, porém com terminação diferente ( \_a e \_b) sendo que: titulo\_a deverá trazer o título do trabalho, o autor (es) filiação institucionais e todas as informações pessoais necessárias; e titulo\_b deverá trazer apenas o título, resumo em português/espanhol e abstract, seguidos do texto completo com as especificações listadas nestas normas.
11. O autor será responsável pelo conteúdo do texto e deve garantir exclusividade até o recebimento do parecer.
12. Tendo publicado na Revista Farol, o autor deve cumprir período de dois anos para nova submissão de proposta, salvo em caso de convite dos editores ou indicação do Conselho Editorial.
13. Ao submeter seu texto, o autor transfere os direitos autorais para a revista Farol.
14. O texto aprovado e publicado não poderá ser republicado em periódico durante pelo menos dois anos. Caso seja publicado em livro, deverá citar em referência a publicação original na Revista Farol .
15. As referências bibliográficas devem aparecer de acordo com as seguintes normas:

### LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado, Título: subtítulo (se houver) em itálico. Edição (se houver). Local de publicação: Editora, data de publicação da obra.

### CAPÍTULO DE LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado do autor do capítulo, título: subtítulo (se houver) do capítulo entre

aspas. In: AUTOR DO LIVRO (Org., Ed., etc. se houver), Título do livro: subtítulo do livro (se houver). Local de publicação: editora, data de publicação. Volume. Paginação referente ao capítulo. Coleção.

#### **ARTIGO**

SOBRENOME, Nome (abreviado), “Título do artigo entre aspas”. Título do periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do periódico, mês (abreviado) e ano de publicação, número ou fascículo, página citada.

#### **TRABALHO EM ANAIS DE CONGRESSO**

Elementos essenciais: autor(es), título do trabalho apresentado, subtítulo (se houver), seguido da expressão In: título do evento, numeração do evento, ano e local de realização, título do documento (Anais, Atas, Tópicos temáticos) local, editora, data de publicação, página inicial e final da parte.

#### **DISSERTAÇÃO OU TESE**

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título e subtítulo do trabalho em itálico. (tipo de trabalho: tese, dissertação ou monografia) Vinculação acadêmica: local e data da apresentação ou defesa.

#### **CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO**

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título em itálico. Catálogo de (nome da exposição em redondo). Local: editora, data.

#### **RESENHA**

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título da resenha. Local: editora e data. Resenha de (Dados da publicação original segundo sua natureza: artigo, livro, capítulo de livro etc.)

#### **DOCUMENTO DIGITAL**

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título. Disponí-

vel em: Endereço eletrônico. Acessado em: Data de acesso.

#### **CITAÇÕES**

A citação até quatro linhas aparecerá inserida no corpo de texto entre aspas duplas.

Quando esta tiver cinco linhas ou mais deve aparecer com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (Times New Roman 11) e sem a utilização de aspas.

A referência da citação (autor, data, página, por exemplo, GOMES, 2005, p. 21) deverá aparecer nas notas de rodapé, e não no corpo do texto.

Títulos de obras, expressões estrangeiras e termos em destaque aparecerão em itálico.--

