



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

# PARALELO31

## Editorial

As pesquisas em arte e as poéticas das artes contemporâneas desdobram e redobram seus múltiplos meios, procedimentos e histórias gerando novas possibilidades de fazer e ensinar, novos modos de recombinar a dança, a pintura, a fotografia, o performance, o lugar específico, a participação, a interatividade, as mídias digitais, o desenho. A revista *Paralelo 31* visa potencializar a circulação de pesquisas e processos que abrem frestas nos espaços virtuais, físicos e intelectuais que praticamos todos os dias.

Ao refletir sobre o que aproxima os artigos nesta nona edição, uma sensação nos dobra: a percepção de que a arte provoca torções no corpo. Em primeira instância, esta dobra se revela na capa e no ensaio visual de Diane Sbardelotto - em suas *fotodobragens* performativas realizadas pela artista durante uma residência na qual transforma seu corpo em dobraduras na casa da poeta e dramaturga brasileira Hilda Hilst. O artigo *Hilda Hilst, Fotodobragens e Continuações do Corpo Hilda*, de Sbardelotto e Paola Zordan, continua a reflexão sobre suas “experimentações-continuidades” por meio da performance, a fotografia e a escrita.

O artigo de Daniela Pinheiro e Edson Pfitzenreuter, *Experimentações Com os Cianótipos: Uma Relação com a Matéria*, nos traz o processo criativo de uma pesquisa de Mestrado que redobra possibilidades do registro documental atual por meio do processo tradicional de revelação/impressão fotográfica chamada cianótipo, com a intenção de “fazer emergir novos discursos visuais por meio do contato” com sua materialidade.

De modo semelhante, vemos este gesto de dobrar o presente sobre as técnicas e referências artísticas históricas no texto de Daniela Remião de Macedo e Eduardo Vieira da Cunha: *Os Tempos da Arte Fotográfica – Um Ensaio em Paris*. O artigo discute um processo criativo fotográfico que, poderíamos dizer, realiza uma plié temporal, esticando o tempo antes da tomada fotográfica pela investigação da teatralização na pré-produção. As imagens capturam a pose suspensa do modelo - a bailarina em *mise-en-scène* e in situ - em frente de telas das dançarinas

de Edgar Degas; no *Musée d’Orsay*, em Montmartre – em Paris. Deste modo, Dani Remião compõe uma narrativa que dobra a fotografia sobre pintura e sobre a dança, multiplicando o ‘franzido’ no tulo do tempo da imagem.

Camila Matzenauer dos Santos e Gisela Reis Biancalana refletem sobre *O Corpo-Arte Performativo: O Universo Feminino Compactado na Pílula Anticoncepcional*, no artigo que aborda o processo criativo de duas performances da Matzenauer as quais desdobram questões socioculturais referentes ao feminino, acerca do consumo de pílulas anticoncepcionais.

No texto, *Para Ver se Necesita un Cuerpo: Vivencias de Fragmentación en La Representación de la Figura Humana*, Carlos Coppa discute pinturas e desenhos dos artistas Ricardo Cohen e Marcelo Pombo. Ao abordar a relação corpo-imagem, abre um espaço entre dois lados do espelho: de um lado, o corpo representado é visto como modo de refletir sobre a imagem e, inversamente, a imagem se torna meio para refletir sobre a subjetividade humana em representações que evocam um corpo fragmentado.

A criação da imagem desdobra outras possibilidades de contingência e imprecisão no texto *Imagens Incertas: O Processo de Fatura e Experiência na Interface/Obra de Raul Dotto Rosa*, que aborda aspectos de sua pesquisa de Mestrado orientada por Nara Cristina Santos. O artigo indaga sobre o fazer e o fruir da obra tecnológica, focando no processo de gerar sons e imagens transmitidos em rede no momento em que o público interaja com os dispositivos de sua instalação interativa *AR\_conversa* de 2016.

Que a leitura desta edição da *Paralelo 31* desdobre-se em novas reflexões!

**As editoras**

Centro de Artes, UFPel

Pelotas, Dezembro de 2017

# PARALELO31

ISSN: 2358-2529

## Expediente

Edição 09  
dezembro de 2017

### Comitê editorial

Alice Jean Monsell (UFPEL)  
Eduarda (Duda) Gonçalves (UFPEL)  
Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Helene Gomes Sacco (UFPEL)

### Assistente editorial

Lucas da Cruz Basílio (Estagiário PROGEP/PPGAV/UFPEL)

### Conselho editorial

Adriane Hernandez (UFRGS)  
Alice Jean Monsell (UFPEL)  
Ana Paula Penkala (UFPEL)  
Angela Raffin Pohlmann (UFPEL)  
Helena Araújo (UFPEL)  
Marcos Villela Pereira (PUCRS)  
Nádia da Cruz Senna (UFPEL)  
Paulo Silveira (UFRGS)  
Raimundo Martins da Silva Filho (UFG)  
Ricardo Cristofaro (UFJF)

### Revisão de texto e organização do material

Alice Jean Monsell  
Eduarda (Duda) Gonçalves  
Eleonora Campos da Motta Santos  
Helene Gomes Sacco  
Lucas da Cruz Basílio

### Editoria de arte

Identidade Visual: Lúcia Bergamaschi Costa Weymar  
Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira  
Diagramação: Joana Luisa Krupp, Lucas da Cruz Basílio e Rafaela Pereira de Azevedo  
Projeto Web: Adriana Silva da Silva

### Tradução e revisão em inglês

Alice Jean Monsell

### Também colaboraram nesta edição

Camila Matzenauer dos Santos, Carlos Coppa, Daniela Pinheiro, Daniela Remião de Macedo, Diane Sbardelotto, Edson Pfitzenreuter, Eduardo Vieira da Cunha, Gisela Reis Biancalana, Nara Cristina Santos, Paola Zordan, Raul Dotto Rosa.

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.



Imagem da capa: obra de Diane Sbardelotto - Fotodobragens (2017)

# Sumário

Editorial	2
Expediente	4
<b>ARTIGOS</b>	
Hilda Hilst, fotodobragens e contunicações do corpo de Hilda <i>Diane Sbardelotto; Paola Zordan</i>	8
Experimentações com os cianótipos: uma relação com a matéria <i>Daniela Pinheiro; Edson Pfitzenreuter</i>	26
Os tempos da arte fotográfica: um ensaio em Paris <i>Daniela Remião de Macedo; Eduardo Vieira da Cunha</i>	48
O corpo-arte performativo: o universo feminino compactado na pílula anticoncepcional <i>Camila Matzenauer dos Santos; Gisela Reis Biancalana</i>	76
Para ver se necesita un cuerpo: vivencias de fragmentación en la representación de la figura humana <i>Carlos Coppa</i>	92
Imagens incertas: o processo de fatura e experiência na interface/obra <i>Raul Dotto Rosa; Nara Cristina Santos</i>	114
<b>ENSAIOS VISUAIS</b>	
Dobrar e continuar <i>Diane Sbardelotto</i>	128



**Diane Sbardelotto**  
Mestranda  
Programa de  
Pós-graduação  
em Educação da  
UFRGS. Licenciada  
e Bacharel em Artes  
Visuais(UFRGS,  
UNOCHAPEÇÓ),  
Artista visual  
e professora.  
Integrante Grupo  
de pesquisa ARCOE  
– Arte, Corpo,  
EnSigno (CNPq).

**Paola Zordan**  
Artista visual,  
professor do  
Departamento de  
Artes Visuais e  
do Programa de  
Pós-graduação  
em Educação da  
UFRGS. Doutora  
em Educação  
pela UFRGS.  
Coordenadora  
dos curso de  
Licenciatura e  
Bacharelado em  
Artes Visuais da  
UFRGS. Líder do  
Grupo de pesquisa  
ARCOE, Arte, Corpo  
e EnSigno (CNPq),  
articula o M.A.L.H.A,  
Movimento  
Apaixonado pela  
Liberação de  
Humores Artísticos.

## Hilda Hilst, fotodobragens e continuações do corpo de Hilda

### *Hilst, photofolding and continuations of the Hilda body*

**Resumo:** Em uma residência artística realizada em maio de 2017 na Casa do Sol, onde viveu e trabalhou a escritora Hilda Hilst, produziu-se trabalhos em arte que integram a pesquisa de Mestrado em Educação intitulada Fotodobragens para continuar o corpo, a qual articula o conceito deleuzo-foucaultiano de dobra em experimentações-continuidades do próprio corpo por meio de performances, fotografia e escrita. São feitas relações entre essa pesquisa acadêmico-poética em processo e o corpo na obra e na casa de Hilda Hilst, com enfoque em questões da subjetivação da mulher artista e nas práticas de si.

**Palavras-chave:** Fotodobragens; Hilda Hilst; Corpo; Dobra; Subjetivação.

**Abstract:** During an artist residency in May 2017 at the Casa do Sol, where the writer Hilda Hilst lived and worked, artworks were produced that are part of the Master's Research Project in Education entitled "Photofolding to continue the body", which articulates the Deleuzian-Foucauldian concept of the "fold" in experimentations-continuities of the body itself through performances, photography and writing. Here, relations are made between this academic poetic research in progress and the body in the works and in Hilda Hilst's house, focusing on issues of the subjectification of women-artists and the practices of the self.

**Key-words:** Photofolding; Hilda Hilst; Body; Fold; Subjectivation..

... e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe, e eu poderia dizer que sou meu corpo? Se eu fosse meu corpo ele estaria velho assim? O que é a linguagem? Linguagem para meu corpo: um funeral de mim... (HILST, 2002, p. 19).

O corpo que aqui escreve começa a ser lido. Começa a ser lido o que escreve esse corpo. Escrever começa corpos. Ao escrever, os continuo. E continuo escrevendo. Continuar é não permanecer. Continuar um corpo é alterá-lo. Escrever performatiza corpos. Escrever pode movimentá-los, no tempo e espaço, na própria matéria de que são feitos. Ora por incompatibilidades entre linguagem e sentidos, por excesso, por falta, por imposições, estas também de linguagem, que deformam o corpo em violências da subjetivação. Ao escrever poderíamos, também, parar. Aqui, nessa pesquisa, feita de alternâncias entre inércia e movimento, é no sólido pausar da imagem fotografada que alguns deslocamentos do corpo são percebidos (Figura 1).



Figura 1 – Diane Sbardelotto. Da série *Fotodobragens*. 2017, fotografia.  
Vista da parte externa da Casa do Sol, Campinas-SP.

[1] A residência teve duração de cinco dias e foi realizada juntamente com a orientadora Paola Zordan e a mestranda Aline Daka, ambas artistas e pesquisadoras do tema do feminino e corpo. Integramos o grupo de pesquisa ARCOE-Arte, Corpo e Ensigno do PPGEdU da UFRGS. Uma versão completa sobre as três pesquisas foi aprovada para publicação no 26º Encontro da ANPAP—Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

[2] Hilda Hilst empreendeu o projeto de construir a Casa do Sol entre 1965 e 1966, em uma fazenda em Campinas-SP, quando decidiu afastar-se da vida urbana para dedicar-se à profissão de escritora, inspirada pelo livro *Relatório ao Greco*, de Nikos

Durante a residência artística<sup>1</sup> na Casa do Sol<sup>2</sup>, realizada em maio de 2017, relacionei os estratos corpóreos orgânicos, subjetivos e semióticos da casa da mulher artista Hilda Hilst. Com o meu corpo de mulher artista trago aqui ações que integraram o primeiro ano de uma pesquisa em desenvolvimento no Mestrado em Educação, linha Filosofias da Diferença, temática Poéticas Transversais, do PPGEdU da UFRGS. A pesquisa hibridiza artes visuais, filosofia e literatura e propõe-se como experimentação de *Fotodobragens para continuar o corpo*. No corpo mostrado pelas fotografias, há uma delimitação culturalmente assujeitada ao discurso de caráter biológico do corpo feminino, e limitações que prosseguem para muito além dele. Com isso, segue-se investigando o quanto desse sujeito advém de práticas e como a mulher artista se constitui como efeito de suas regras, procedimentos, materialidades e outros aspectos de sua arte, sempre aberta a ser reescrita.

Na prática artística, cujo resultado nomeio *fotodobragens*, endureço escultoricamente meu corpo no registro de uma dobra visível, por um instante, correspondente à programação do temporizador. Isso é também produto para a eternidade. Não se trata de um trabalho restrito ao momento das fotografias, um trabalho restrito ao momento da fotografia, nem da obra como resultado fotográfico, e sim, de uma composição de procedimentos que a antecipam, a motivam e também os que a continuam, tal como a escritura. Meu corpo é fechado, preso em uma fotografia, o que faz também aparecer em opostos disso: as infiltrações, os vazamentos, o inapreensível no corpo, o que não se consegue falar que não se pode conceituar, porque à medida que se aprisiona um corpo, esse é o instante em que ele começa a fugir, “corpo-limite-coitado, de repente te moves” (HILST, 2002, p.23). O corpo se faz outro na tentativa da

palavra, retorna diferente da imagem, não condiz, não se deixa apreender, “corpo-limite, contorno repousado ou tenso, até onde o mais eu?” (HILST, 2002, p. 23)

A fotografia, sendo cópia, se faz dobra da imagem do corpo, cópia imprecisa. Fotografo um corpo dobrado. Experimento escrever com ele e com ele fotografar. Fotografá-lo, dobrar, ir-voltar, alternar, perder-ganhar contornos em contorções e rebatimentos que são repetidos mais uma vez e outras, num “eterno retorno” nietzschiano do que não se anula porque difere, do que volta deformado. O movimento do corpo se repete mecanicamente no tempo, a dobra vira vinco, a forma se altera e dá a ver a diferença. Para produzir um corpo múltiplo é preciso dobrar mais uma vez, desdobrar, redobrar.

Se a arte, como literatura para Blanchot, não é mais semelhança e espelho do mundo, segundo Tatiana Levy, só numa “experiência do fora”, o pensamento questiona o pensar essa experiência ultrapassa as ditas “verdades” e pode criar aquilo que Deleuze chama de “plano de imanência”. Nesse plano, que se alterna, por dobras, entre liso e estriado, o pensamento está em relação direta com o mundo de fora, não um mundo metafísico, mas um mundo onde se pode poetizar: “o teu corpo existe, porque o meu sempre existiu cantando [...]” (HILST, 2016, p.256).

Na casa de Hilda Hilst, uma poética ganha corpo, um corpo torna-se objeto poético, experimenta-se em imagem e texto naquele espaço (Figura 2). Um corpo que aqui se depara com a incerteza da existência de um “eu”, que tenta se olhar “de fora”, mas para isso precisa questionar-se desde o si. Que enquanto escritura passa a deformar-se para dar-se a ela. Já não o mesmo corpo, porque tudo que é vivo morre o tempo todo, porque entre o mesmo e o diferente há o infinito de gradações contínuas, desde a pele viva até as células que deitam em pó sobre os móveis, que vão ser ainda, depois inspiradas junto com o ar de volta para dentro.

Kazantzákis, do qual as descrições dos mosteiros são influências na arquitetura escolhida para a casa. Lá residiu e trabalhou com poesia, prosa, peças de teatro, além de algumas ilustrações, até falecer em 2004. No espaço, tombado em 2012 como patrimônio material e imaterial, permanecem objetos e grande parte da configuração dada pela escritora. Atualmente habitada e sob cuidado da amiga artista e herdeira de seus direitos autorais, Olga Bilenky, a Casa do Sol, transformada em Instituto, recebe residentes para imersões criativas nas quais se pode vivenciá-la plenamente no sentido mais cotidiano de uma casa, trabalhando, cozinhando, dormindo, acessando a biblioteca pessoal, convivendo

com seus cães, percorrendo o jardim com sua famosa figueira centenária à qual são confiados pedidos nas noites de lua cheia. Trata-se de uma casa-museu não sacralizada, que preserva e reativa a memória da poeta na continuidade de vivências artísticas, tal como Hilda promoveu em vida, ao hospedar constantemente amigos artistas, escritores, músicos, intelectuais para convívio e produções no espaço.



Figura 2—Diane Sbardelotto. Da série *Fotodobragens*. 2017, fotografia.

Escritório onde Hilda Hilst trabalhava.

Casa do Sol, Campinas-SP

Na casa de Hilda Hilst, uma poética ganha corpo, um corpo torna-se objeto poético, experimenta-se em imagem e texto naquele espaço (Figura 2). Um corpo que aqui se depara com a incerteza da existência de um “eu”, que tenta se olhar “de fora”, mas para isso precisa questionar-se desde o si. Que enquanto escritura passa a deformar-se para dar-se a ela. Já não o mesmo corpo, porque tudo que é vivo morre o tempo todo, porque entre o mesmo e o diferente há o infinito de gradações contínuas, desde a pele viva até as células que deitam em pó sobre os móveis, que vão ser ainda, depois inspiradas junto com o ar de volta para dentro.

As ações performáticas para fotografias vão se compondo com escritos, como o intitulado *E o meu corpo existe*<sup>3</sup>. Nele, alternam-se imagens e texto poético num ensaio verbo-visual relacionado à dissertação, inspirado na *Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé - De Ariana para Dionísio*, onde Hilda alude à história verídica de uma paixão não correspondida. Não só dessa história amorosa, o poema trata de uma condição do feminino na espera e do trabalho de poeta no “enquanto” da paixão. No fora, o corpo e a casa são espaços onde transborda um desejo mais latente quanto menos realizável, que produz poesia na impossibilidade de seu suprimento. Impossibilidades essas, das mais diversas naturezas, que é comum serem diretamente associadas à criação de mulheres artistas em suas biografias, por interpretações de seus trabalhos de arte como outros modos de vida possíveis. A casa, no poema, em simbiose com o corpo da poeta, é protetora de suas ardências que se “transmutam em palavra / Paixão e veemência” (HILST, 2017, p. 257). Não só nesse poema, a proximidade entre a produção acadêmico-poética aqui empreendida e a obra da escritora, está naquilo que é visto em Hilda como “intermediático”, sua “escrita performática” (PÁDUA, 2015) que não termina em si, palavra, que extrapola o espaço do texto, criando a realidade da literatura.

[3] O escrito com as imagens está publicado no blog do Instituto Hilda Hilst, disponível em : < <http://www.hildahilst.com.br/blog/e-o-meu-corpo-existe> >. Acesso em 19/07/2017.

A escrita hilstiana não tem áreas de estabilidade, não é linear, é transversal nos gêneros literários, mistura-se a outras artes. Seu escrever é com a linguagem do corpo desejante, para ser lido com ele. Embora também tenha escrito para dramaturgia, o que faz Hilda performática é a hibridização entre processos e meios, incluindo sua casa dentro de sua obra. Isso pode ser observado também nos caminhos filosóficos que percorrem seus temas, do imaterial e do corpóreo, divino e humano, a morte, a alma, matéria eterna e matéria perecível. Suas personagens questionam o próprio corpo no mundo, suas existências, deslocando-se num “entre” onde esse corpo não tem lugar, ocupa coextensivamente o dentro e o fora de si, da autobiografia, da ficção, da autora e do texto. Saem do, perpassam e continuam o corpo de Hilda-mulher, Hilda-escritora, Hildas-outras.

Nesse processo de entradas, onde se supõe uma linha de separação de corpos produzidos, o externo e interno coexistem menos como espaços e mais como potencialidades de acessar mundos, tal como uma pele que, poderíamos dizer, é tão corpo quanto o mais profundo. “Vontade sim de matar Agda-lacraia só para ver se o que vive dentro dela tem parecença com coisa de fora, verde-azevinhavre, tripa.” (HILST, 2002, p. 109).

No procedimento das fotodobragens se instaura um a poética-método. São inevitáveis as hibridizações de linguagens e modalidades no processo. Não se trata apenas de uma concepção contemporânea das artes visuais, mas de uma pesquisa extemporânea em um espaço acadêmico, onde áreas de conhecimento sedimentadas e formatos de apresentação normatizados escapam (Figura 3). Entretanto, apesar dos trabalhos que regulamos corpos que pesquisa me os legitimam enquanto produção validada, *fotodobragens* traz processos de subjetivação que não se podem reconhecer ou controlar.

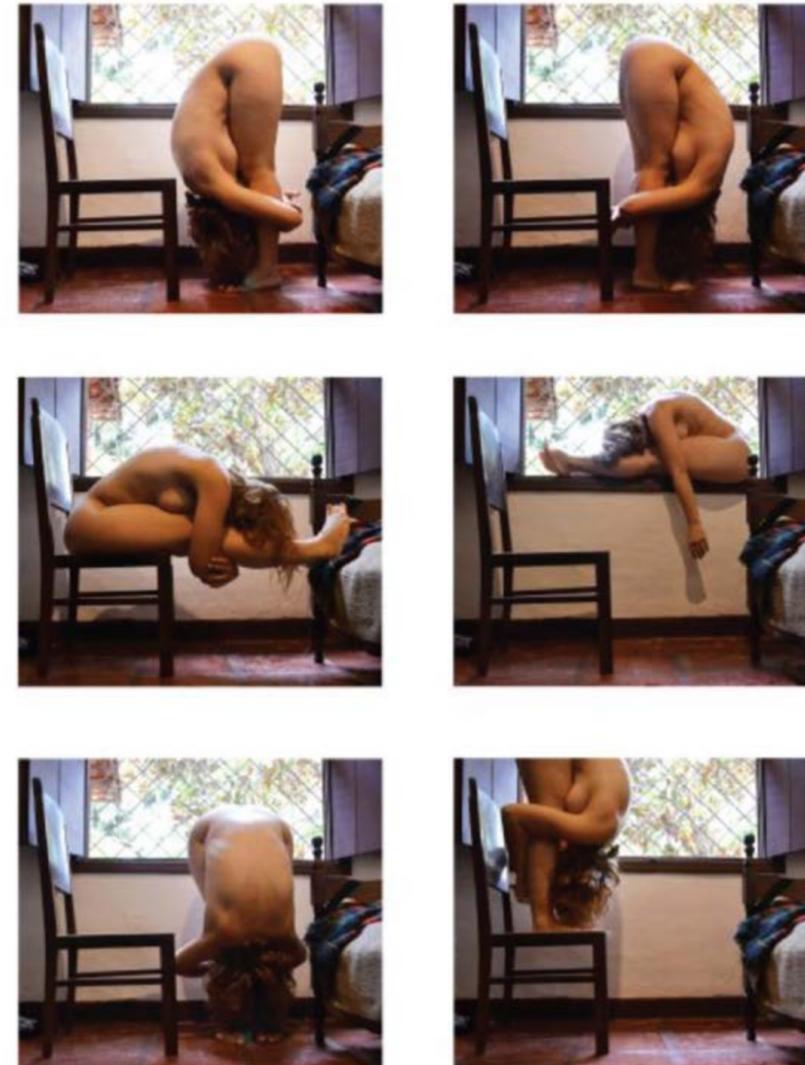


Figura 3—Diane Sbardelotto. Da série *Fotodobragens*. 2017, fotografia.  
Um dos quartos da Casa do Sol, Campinas-SP.

A realização delas exige mover a cabeça em direção aos pés em ambientes em que me posiciono, corpo-eu do qual ainda não sei, a não ser por relações. São imagens produzidas solitariamente através de temporizador da câmera e de um olhar de fotógrafa-modelo, sujeita a si, observadora e observada. Em alguns ângulos, a identidade, o eu, são deslocados. O corpo fica livre para ser puramente carne, só matéria, nudez esvaziada de sentido, desestruturada, ou de estrutura anatômica incerta, quebra do humano. Com essa posição de dobra, cujas regras desestabilizam-se na medida em que o trabalho prossegue, exploro diferenciações, espelhamentos, cortes, conexões sempre renovadas, simbioses, alternâncias no ambiente, especialmente voltando-separa o encontro de si próprio, para então encontrar alteridades, ou, com Hilda, um “meu corpo dele” (HILST, 2002, p.26).

Os contornos sinuosos do corpo ora borram as linhas, ora reforçam a dissociação com o ambiente. “[...] sem que tu saibas o teu corpo é crivo” (HILDA, 2002, p. 31). A separação entre corpo e meio não é senão uma zona estratégica de movimentos de diferenciação. Esse movimento constante de trânsito no “entre”, devires e alternâncias dos modos de viver e produzir mundos, rebata nos versos de Hilda: “Antes de ser mulher/sou inteira poeta” (HILST, 2017, p. 256) nos quais deparo-me com os problemas do “antes de ser mulher”, o “ser mulher”, o “ser inteira”, o “ser inteira poeta”. Ser poeta antes? Ser mulher quando? Ter/ser um corpo? Devir as “outras” desse corpo de mulher, corpo de artista, corpo-obra, singularidade. Mais do que responder a essas questões, procuro o que se pode criar com elas. O que esse corpo devolve ao fora, se é que o faz. Sigo numa pesquisa como prática que só pode ser mostrada em sua movimentação, que extrapola a nomeação de “obra de arte”, aqui substituída por “prática artística”.

A dobra do pensamento proposta por Foucault e retomada por Deleuze em meu trabalho poético é também orgânica. Elasticidade conseguida a custo de explorações mecânicas e embates de forças advindos dos diversos trabalhos e lugares pelos quais meu corpo passou potência ou sujeição que na matéria equivalem a alto estado de “ductilidade”, deformação que um corpo suporta antes da quebra. Hilda Hilst dizia não querer ser chamada de poetisa porque esta palavra, no feminino, lhe remetia à fragilidade. Seu trabalho traz uma densidade conceitual de força ativa, perversão na escrita da obscenidade do corpo, tensão entre sagrado e profano, rompimento dos costumes, embates entre realidades da narrativa e da narradora.



Figura 4 – Diane Sbardelotto. Da série *Fotodobragens*. 2017, fotografia.  
Em um dos banheiros da Casa do Sol, Campinas-SP.

Ao posicionar meu corpo em cômodos da Casa do Sol, essa palavra-lugar trocadilha um “corpo incômodo” (Figura 4). A força de Hilda como artista esbarra em objetos utilitários e espaços totalmente conectados e abordados por ela em seus poemas. Preenchem a “alma em vaziez”, que “buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras” para tentar compreender “isso de vida e morte, esses porquês” (HILDA, 2001, p.05), pensamentos tão luxuosos que melhor seria fazer um café.

Em *Obscena Senhora D*, há dobras de flacidez, o corpo da personagem tem idade, perturba critérios de “certa” feminilidade, está desgastado, foi muito usado, é interpretado. A própria personagem Hillé se poderia fazer uma referência à *hylé*, do grego, que significa



Figura 5 – Diane Sbardelotto. Da série *Fotodobragens*. 2017, fotografia.  
Corpo composto com a centenária figueira do jardim da Casa do Sol,  
Campinas-SP.

matéria bruta, indiferenciada, o que a obscenidade da sua crua imagem de mulher idosa faz evidenciar. Produzir junto com Hilda, convoca outros corpos, outras senhoras, como é o caso da Senhora H., sobre a qual Carol Almeida escreve: “você-cavalo, você-cão, você demasiadamente humana e mortalmente comum.” (ALMEIDA, 2016).

A personagem *Agda*, de *Kadosh*, examina-se, tem um vão nas costas, é corpo-aroma, corpo-procissão, comedora de terra dourada, que se toca, que busca dissociações de si como quando diz: “Orto, vamos brincar assim, tu és meu corpo e eu sou teu corpo” (HILST, 2002, p. 108). Ambas as ficções, e outras, como *O Caderno Rosa de Lory Lambi*, tratam de corpos femininos contra especificidades esperadas, instituídas, diante dos quais Hilda usa metanarrativas, confusão de vozes no texto e erotismo como formas de transgressão. Afrontam corpos socialmente comportados, inclusive o corpo do leitor, no qual provoca sensações perturbadoras, e relacionam-se também às contenções do próprio ofício de escrever.

Talvez haja alguma inclinação em pensarmos por separações, na mulher como a real, na artista como a fictícia. Quem morre é a mulher e, então, a artista passa a viver ainda mais. Escrever a partir da premissa E o meu corpo existe, é aqui afirmar o corpo de mulher artista como um só misturado, dobrado muitas vezes, que perpassa as ficções que criou, realiza-se nelas, existe porque cria.

Essa é uma das questões presente nas especulações sobre muitas escritoras e artistas que se autorreferem em suas obras, especialmente as suicidas, como jovem fotógrafa Francesca Woodman ou como a poeta Sylvia Plath, um dos nomes da biblioteca de Hilda, citada em epígrafes de vários de seus livros. Em *A mulher calada*, a biógrafa Janete Malcolm comenta a preferência pelos mortos, nossa fascinação pelo estado de inanição daqueles que invejamos porque são mais ativos no erotismo de tirar a própria vida, já que nós “[...] assistimos passivamente

enquanto a vida nos é tirada pela mortalidade.” (MALCOLM, 2012, p. 68).

No trabalho de arte, quando mobilizo meu corpo em fotodobra-gem, exijo dele grande disponibilidade. Considero-o em todo proces-so como obra que se desfaz na medida que se faz, semelhante a viver os dias, fazendo-se e desfazendo-se, em uma vida feita de “mortes que precedem o grande limite da própria morte, e que continuam ain-da depois” (DELEUZE, 2005, p. 102).

No caso de Hilda, que faleceu por doença, já idosa, em sua imensa vontade de viver conviveu muito de perto com a morte abor-dando-a em sua vida e obra recorrentemente. Em uma entrevista de 1990 à TV Cultura, ela afirma ironicamente, ou prevê: “acho que vai ser lindo eu na cova, eu famosa”. Sua abordagem do corpo foi também buscada além da matéria, o que a levou por vezes a fazer gravações de vozes de existências extracorpóreas no jardim da Casa do Sol.

A casa de Hilda é prova material de que ela existiu, como se precisássemos ver restarem cúmplices, entre eles estão os cães, vidas que estiveram na vida dela. Depois de sua morte, começa o estabelecimento de seu nome. A poeta morta é uma das grandes questões do habitar a Casa do Sol com vivências, ocupá-la, pene-trá-la, corporificá-la, contraponto ao tipo de existência sublime que costumamos atribuir às artistas, cujas realidades são as das próprias ficções. Aquelas cuja vida é interpretada na sua obra, cujos esforços do trabalho se sentem na carne. Na Casa do Sol os corpos podem entrar, a existência respira, pesa, sente.

Deleuze e Foucault, a partir de Nietzsche, apontam para uma estética da “vida como obra de arte”, pensada também como uma ética. Deleuze diz que o estilo de um escritor é sempre também um “estilo de vida, a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p. 126). No estilo de Hilda Hilst, a es-crita incorre muitas vezes nas junções de palavras. Aqui, ao seu esti-

lo, penso Hilda-corpo, um corpo-todo, corpo-teto, todo-seu, meu-eu, debaixo do qual a chuva não cai. O próprio corpo é que chove, em lágrimas, excreções, é um corpo que se liquefaz. Que foi vomitado pela vida, que não escolhe nascer, mas que pode escolher não gerar.

Hilda-mulher teve muitas vezes que explicar sua decisão de não ter filhos. O pai poeta que passou grande parte da vida internado por esquizofrenia, inspirava-lhe temor de um outro tipo de repetição, a dos genes da doença que intercalam uma geração. Gerar, para ela, esteve associado a outras formas de vidas, como seus cães, que lhe eram seres de cuidado. “O cão é também uma coisa que está dentro dela” (HILST, 2002, p. 108) ou “cão-de-pedra” (entre os muitos nomes usados por ela para se referir a Deus). Há menções da palavra cão no conto Agda, personagem esta que reflete também sobre a mater-nidade: “nunca tive filhos, é por isso que eles são bonitos [...]” (HILST, 2002, p.22).

Entre muitas questões do feminino em sua obra, foi especial-mente nos seus comportamentos acusados de uma agressividade socialmente escandalosa, tomado como responsável por diminuir o que sua geração esperava da feminilidade. Neste fora do feminino me localizei em seu espaço, criando o meu, dentro da casa. Nossa casa-corpo, na qual percebi, pela primeira vez, que a dobra que ali realizava para meu trabalho estava localizada em meu útero. Dobrar o corpo ao meio era esmagá-lo, tentar vincar essa parte vazia, mole, moldável.

O corpo humano, paradoxalmente expelido pelo ambiente, em performance é re-adicionado a ele (Figura 6). Dissociações de origem, como a entre corpo e terra, junto à dobra pensada como retorno, cria-ram caminhos para pensar que o corpo morto voltará a misturar-se com o chão, junto a casa. Além de um teto, parede, invólucro, como pensou Virgínia Woolf em Um teto todo seu, nos deparamos com a



Figura 6 – Diane Sbardelotto. Da série *Fotodobragens*. 2017, fotografia.  
Pátio da Casa do Sol, buracos cavados pelos cães, e, ao lado, a cachorra  
Balalaica, Campinas-SP.

necessidade de uma localização, ainda que provisória, sempre em descontinuidades. Algo como um pertencimento, que inquieta desde a questão sobre se somos nosso corpo, ou se estamos nele, sobre a obscuridade do espírito que põe a exigência de termos um, questão tratada por Deleuze em *A dobra: Leibniz e o Barroco*, em estudo nessa pesquisa. Além destes, o lugar social no meio artístico também é experimentado e pensado. Esse trabalho tem permitido observar as coisas pelas quais a experiência com o corpo é mediada, coisas e palavras que nos separam ou nos fazem acessar o corpo, que incorporamos ou subtraímos nele.

Residir na Casa do Sol é uma experiência marcante para uma

pesquisa em artes visuais porque entra-se com o corpo, esse, no qual, por convenção nos reconhecemos humanas, por generalização fêmeas, e moramos quase sempre sem caber. Penetrar essa casa é acontecimento que escreve e conserva afectos e perceptos pela pele adentro. A casa é como um deslimite entre entrada e saída, passagem. A experiência, compartilhada com outras mulheres, também se encontrou com a mulher que reside na casa, suscitando-nos, enquanto artistas e residentes, um tomar a si como objeto de pesquisa, uma interação com a poética e vida de Hilda. A residência permite-nos viver a obra de Hilda e nos estranhar pelo corpo, talvez na única maneira possível de tratar de subjetivações, essas forças que não se consegue medir senão a partir das próprias práticas de si.

#### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carol. **Estimada Senhora H**. Disponível em: < <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/77-capa/1387-estimada-senhora-h.html>. Acesso em 15/07/2017>.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6ª Ed. Campinas: Papyrus, 2012

DELEUZE, Gilles. As dobras ou o lado de dentro do pensamento. In: **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HILST, Hilda. **Da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. Entrevista concedida à TV Cultura, por ocasião do lançamento de O caderno Rosa de Lori Lamby, em 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ> . Acesso em 16/07/2017 .

HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. **Kadosh.** São Paulo: Globo, 2002.

LEVY, Tatiana. **Salem.** A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MALCOLM, Janete. **A mulher calada:** Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PÁDUA, Arethusa Iemini de. A Linguagem do Corpo na Obra de Hilda Hilst: "Agda" e a Obscena Senhora D. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2015.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**Daniela Pinheiro**  
Mestranda em Artes Visuais, Unicamp, 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.

**Edson Pfitzenreuter**  
Professor do Instituto de Artes da Unicamp - Universidade Estadual de Campinas. Coordenador do Programa de Pós-graduação de Artes Visuais (2015-2017). Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997).

## Experimentações com os cianótipos: uma relação com a matéria

### *Experimentations with Cyanotypes: A relation with matter*

**Resumo:** Este artigo faz parte do processo criativo da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no programa pós graduação em Artes Visuais da Unicamp. Interessa-me abrir espaço para outros diálogos com a fotografia, expandindo o registro documental inicial da imagem em busca de uma poética visual por meio da experimentação através do processo histórico de fotografia chamado cianótipo. Pretende-se com isso ressignificar esses registros, fazendo emergir novos discursos visuais por meio do contato com a materialidade do referido processo. A pesquisa, que é teórica e experimental já começa a apresentar resultados iniciais destacando questionamentos que serão descritos neste artigo.

**Palavras-chave:** Cianótipo; Fotografia; Tempo; Memória; Processo.

**Abstract:** *This article is part of the creative process of the master's research being developed at the Postgraduate Program in Visual Arts of Unicamp, Brazil. My interest is to open up the space for other dialogues with photography, expanding the initial documentary aspect of the image as record toward visual poetics through experimentation with the historical photographic process called cyanotype. The aim is to re-signify these records, giving rise to new visual discourses through contact with the materiality of the cyanotype process. The research is theoretical and experimental, therefore, we present initial results and highlight issues in this article.*

**Keywords:** *Cyanotype; Photography; Time; Memory; Process.*

A fotografia, ao longo de sua história, buscou o registro de um instante, com a intenção de estabelecer uma relação de proximidade física com o mundo real. O recorte da “realidade” executado pela fotografia, se insere em uma tradição que vem desde o renascimento e reforça o direcionamento da maneira como percebemos uma imagem. A imagem fotográfica pode adquirir vários outros significados se, a partir desse esquema fundamental, tentarmos seguir os inúmeros caminhos que existem potencialmente na própria fotografia. Pode-se ir além, aprofundando, pesquisando novos temas e desvendando novas relações.

Diante dos procedimentos do fazer fotográfico através do processo artesanal de fotografia, como o cianótipo, é possível perceber que a fotografia é um campo experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica. O processo de cianotipia é uma técnica fotográfica artesanal inventada em 1842 pelo astrônomo e químico inglês Sir John Herschel e não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal). A impressão acontece por foto - contato, quando se emulsiona os químicos na superfície e colocam-se objetos ou negativos para expor na luz ultravioleta ou no sol.

O processo do cianótipo permite a participação do autor em todas as etapas de criação, interferindo nos resultados das escolhas através da preparação dos químicos, da gestualidade com o pincel, produção do negativo, tempo de exposição e revelação; 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. De outra parte, Flusser (2002), defende que o criador é aquele que penetra e compreende a finalidade do aparelho, experimenta com as regras já estabelecidas, inventa o seu processo e não cumpre um programa.

Para esse pensador, o fotógrafo "só pode fotografar o que é fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho" (FLUSSER, 2002, p.37), assim não existe muito espaço para criação. Flusser (2002) não fala em criatividade, mas sim em fotos informativas, não redundantes, e nesse sentido se aproxima do conceito de criação. Mas isso é impossível para o fotógrafo, "a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos". Também temos fotógrafos que "tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa". (Ibid., p. 84).

Uma forma de ultrapassar o programa é introduzindo novos materiais e procedimentos na produção fotográfica, é isso que exploramos nesta pesquisa, centrada na cianotipia e na forma como ela permite experimentações. Os contextos das produções e as intervenções antes e durante o fazer importam enquanto elementos significativos para o trabalho, que não se encerra no ato de fotografar. 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, "trata-se de uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas" (CHIARELLI, 2002, p.115).

A principal função da fotografia expandida seria desafiar os paradigmas impostos pelo signo fotográfico tradicional. Uma fotografia que subverte a questão de pura representação, devendo ser consideradas todos os tipos possíveis de manipulação e interferência na

imagem. Para Müller-Pohle (1985), fazer fotografia pressupõe uma série de intervenções em diferentes momentos: no ato da tomada fotográfica (interferências no objeto fotografado, no aparelho fotográfico, no negativo ou cópia), na distribuição e na recepção da imagem.

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 realçado o processo de criação, não se podendo ignorar o fotógrafo e o seu olhar subjetivo.

Nesta pesquisa o processo criativo parte de registros fotográficos digitais, realizados por mim, das Figueiras nas ruas de areia da Praia do Laranjal, na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Em um segundo momento, existe a experimentação com a técnica de cianotipia, que transforma fisicamente essas imagens iniciais a partir da sobreposição de matrizes-negativos, abrindo-se a uma infinita variedade de impressões que podem ser produzidas a partir da incidência dos raios de luz.

A ideia para a construção da narrativa do trabalho fotográfico é eleger uma "imagem principal" (primeira camada das Figueiras do Laranjal), responsável por viabilizar a associação com outras informações visuais que irão compor o trabalho, que podem ser: imagens de arquivos de família e arquivos públicos de documentos da escravidão desta região. Acreditamos que esse processo seja similar ao do fotógrafo Eustáquio Neves, que se serve de fragmentos de vários negativos, cópias de imagens e informações verbais as quais ganham forma durante o processo criativo. A sobreposição de camadas na obra deste fotógrafo mediatizam a percepção, ao colocar a sua própria experiência de vida nelas com referência a memória e às questões raciais e sociais. Para romper com o paradigma de uma fotografia convencional Eustáquio Neves parte de uma "expansão da experiência do visível,

não acredita apenas no registro da câmera fotográfica e produz uma imagem permeada por outras imagens que ampliam significativamente nossa percepção". (FERNANDES JR, 2005, [s.p]).

Por fim, ressaltamos a importância deste estudo na contribuição para percepção de diferentes maneiras de trabalhar as relações entre os elementos de uma imagem fotográfica, com principal enfoque para o processo de criação e a reunião de fragmentos diversos para se criar uma imagem com o propósito de romper com uma fotografia que supervaloriza a captura da imagem. Assim, essa pesquisa tem por objetivo principal investigar a relação entre memória, fotografia e processo criador, pautada pela experimentação e pelo estudo aprofundado da técnica do cianótipo e como ele retorna à fotografia contemporânea. Pretende-se com isso ressignificar os primeiros registros realizados das Figueiras, nas ruas internas de areia da Praia do Laranjal, fazendo emergir novos discursos visuais por meio do contato com a materialidade, intervenções e desdobramentos através da técnica do cianótipo.

Nosso entendimento da pesquisa em artes encontra sua expressão em Lancri quando ele afirma que "uma tese em artes plásticas tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue ligá-las por traves" (LANCRI, 2002 p.19). Ela continua seu raciocínio afirmando que "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" (ibid p.20).

No entrecruzamento do trabalho visual e reflexivo que parte da prática artística, escolhemos a relação com a matéria estimulada pelo potencial criador como o elemento que conduz a pesquisa e que indica as abordagens metodológicas.

Essa relação com a matéria é um fazer constantemente em que o tempo se faz visível nas permanentes modificações das formas da materialidade das coisas. O formar como fazer, inventando o modo de fazer como diz Pareyson:

(...) seja qual for a obra a se fazer, 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).

Na obra da qual tratamos neste artigo a prática e teoria andam juntas. Para Muller-Pohle (1985), fazer fotografia pressupõe uma série de intervenções em diferentes momentos: entre o artista e o objeto, dentre os procedimentos que poderão ser executados destacam-se, a produção de imagens por apropriações de outras imagens; entre o artista e o aparelho, enfatizando o lado subjetivo do fotógrafo e entre o artista e a imagem, interferindo na própria fotografia. Pode-se dizer que essa pesquisa passa por esse vários momentos.

Na primeira fase da pesquisa que pontuo como o primeiro semestre do Mestrado foram realizados registros fotográficos digitais das figueiras nas ruas internas do Laranjal em ângulos abertos, paralelamente junto a esses registros iniciais, documentei nos diários de criação e processo, as sensações, percepções e questionamentos sobre o ato fotográfico.

Os diários de criação podem ser entendidos como documentos de processo criativo, tal como proposto por Salles (2011), e podem ser utilizados como indicadores, uma forma de entender os tipos de relações que vão se estabelecendo com a geração da obra: "Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo

criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do processo criativo" (Ibid. p.26). Por meio das estratégias para estudar os documentos de processo, procura-se conhecer os rastros de uma obra em construção e transformação, uma investigação processual. Essa abordagem, que Salles (2000) chama de Crítica de Processo Criativo, utiliza o percurso de criação para desmontá-lo e em seguida colocá-lo em ação novamente: "[...] o interesse desses estudos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador" (Ibid. p.23).

As ações concretas que dão existência à obra também são objeto desse estudo, assim é importante destacar que logo depois de realizados os registros fotográficos, para a primeira fase da pesquisa, foi iniciada a experimentação com o cianótipo, com o papel como suporte. O processo do cianótipo passa por várias etapas: produção da matriz-negativo, que atualmente pode ser feita com o software de edição Photoshop, a preparação dos químicos, a exposição ao sol, a revelação, viragem e tonalização. O hibridismo se dá na combinação dos métodos digital (produção de negativos) e o processo alternativo e artesanal com o cianótipo.

Nessa primeira fase também houve a apropriação de fotografias do arquivo de de minha avó. Experimento trabalhar com sobreposição de imagens. Em todas as imagens trabalhadas com o cianótipo nesta primeira fase da pesquisa foram feitas fichas catalográficas com a finalidade de sistematizar os dados do processo executado. Nelas são colocadas informações como superfície, mês, local, ano, químicos, o tempo de exposição, quantidade de químicos, luz e observações técnicas e subjetivas do processo.

Para a segunda fase da pesquisa foi realizada nova saída de campo para a realização dos registros das figueiras do Laranjal de ângulos mais fechados. Importava aqui as questões do tempo e suas manifestações na matéria. Também teve início uma pesquisa com os

arquivos históricos da escravidão, na Biblioteca Pública de Pelotas, RS, com o levantamento de anúncios de vendas, compras de escravos do jornal Diário de Pelotas do século XIX, além de cartas de alforrias, atestado de batismo de escravos. A partir destes documentos percebe-se as relações que se estabeleciam entre os escravos, seus proprietários e a sociedade, naquela época. A preocupação com a escravidão está presente nesta pesquisa, mas somente será incorporada em outra fase deste trabalho.

Nesta segunda fase da pesquisa começo um estudo mais aprofundado da cor na cianotipia. A preocupação da cor trouxe necessidades de outras experimentações materiais e poéticas que serão abordadas em outro artigo mais detalhadamente.

Paralelamente às questões práticas, tanto na primeira como na segunda fase dessa pesquisa ampliou-se a revisão bibliográfica, com intuito de aprofundar o entendimento sobre a memória, o tempo, a fotografia expandida e as técnicas relacionadas à cianotipia. Ao mesmo tempo, foram analisados detalhadamente trabalhos que utilizam a imagem priorizando o processo criativo em suas formas híbridas, enfatizando os processos históricos de fotografia século, momento que foi focado especialmente o trabalho dos fotógrafos Eustáquio Neves, Cris Bierrenbach e Kenji Ota. Com isso se pretende dar maior densidade à proposta.

As primeiras imagens trabalhadas no processo criativo desta pesquisa são dos registros fotográficos realizados por Daniela Pinheiro das Figueiras nas ruas de areia da praia do Laranjal, bairro localizado a 12 quilômetros do centro da cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Vindo de Pelotas em direção ao Laranjal é preciso atravessar uma ponte, onde localiza-se abaixo dela o Arroio Pelotas e as charqueadas em sua margem.

As fotografias para essa pesquisa foram realizadas nos anos

de 2016 e 2017, em ambos os anos permaneci três meses nessa localidade, no período das férias de verão. Desde que mudei para São Paulo há oito anos atrás não tinha passado todo esse período, junto à minha família e a terra onde nasci.

O Laranjal é localizado à margem da Lagoa dos Patos, um lugar onde muitas famílias de Pelotas possuem suas casas de veraneio. Ali chegam no mês de dezembro e só voltam para a cidade no mês de abril, onde o frio começa a dar os seus primeiros sinais. A minha família é um desses casos, desde que nasci veraneio no Laranjal. Todas as ruas internas deste lugar são de areia, o que possibilita andar de bicicleta, sentindo a brisa que vem da lagoa e o tempo presente da paisagem no ar. O chiado das rodas de bicicleta é um som característico desse lugar. Pedalar por suas ruas, remete a uma sensação de deserto em que as figueiras centenárias marcam seu tempo em quase todas as esquinas.

Ao ficar mais tempo, sem pressa de voltar pude sentir novamente aquele lugar. Saía logo cedo, sozinha de bicicleta para pedalar por suas ruas. Esse movimento foi se repetindo, a tarde, à tardinha e a noite; quase todos os dias. Uma mochila atrás das costas e a câmera dentro dela. As figueiras centenárias olhavam para mim e eu para elas e ali ficava pensando o que elas queriam me dizer. Acabei indo fotografá-las, praticamente todos os dias. Com o GPS do celular, localizava as figueiras. Fui criando um mapa para não me perder delas, nem elas de mim.

Mas por que estudar a técnica do cianótipo usando as imagens das Figueiras do Laranjal? Fotografar essas ruas com as figueiras não se limita apenas à imagem das árvores e ao silêncio de suas ruas internas de areia ou a uma memória pessoal, pois envolve a paisagem que guarda, no entrelaçamento das raízes dessas árvores, a memória da história desse lugar, já que as

figueiras são árvores nativas e antigas desta região – talvez elas sejam contemporâneas da própria descoberta do cianótipo. Que histórias invisíveis estão guardadas nelas? Há mais de 200 anos surge a cidade de Pelotas e o Laranjal, no tempo da exploração da mão de obra escrava, em que as charqueadas sustentavam a economia com o trabalho escravo. Ao trabalhar com a questão da memória o que se pretende é seguir, as sombras de um passado que é contemporâneo de um presente; ações que se referem a qualquer coisa que está além do que é visível. Perceber a duração como algo inseparável da memória (BERGSON, 2006) e a memória como vida, e esta, por sua vez, como criação contínua. Um passado/presente que busca dar espaço à matéria e possibilitar um caminho possível aos atos sensíveis.

Logo após as saídas fotográficas costumo registrar nos diários de criação e processo, as sensações, percepções e questionamentos sobre o ato fotográfico. Por não se configurar como linguagem definitiva os diários de criação e processo apresentam-se como espaço para o possível, assumindo o papel que Salles (2011) destaca nos documentos de processo: armazenamento e experimentação. A situação de inacabamento evidenciada nesses diários mostram signos em estados de imprecisão, mas apontam alguns indícios do processo criativo. Por estar à criação em processo, revelam um movimento aberto aos possíveis devires “Diários e anotações deixam as vezes que nos aproximemos do momento de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem a roupagem que receberá da obra” (SALLES, 2011, p.80). Logo abaixo não coloquei a escrita destes diários na íntegra, somente alguns questionamentos, apontamentos e percepções do período em que estava no Laranjal, em 2016, fotografando as figueiras, junto à câmera fotográfica:

[...] no início a idéia era fotografar as figueiras e as ruas de areia da praia do Laranjal para experimentar com o cianótipo, mas agora não sei onde está o início porque quando fui fotografar uma das figueiras, já não as fotografei em um ângulo geral, pois aquela árvore me convidava a estar nela; assim fui entrando com a bicicleta embaixo dela e comecei a sentir seu caule, suas raízes, suas histórias. O tempo que agora não era só meu, mas dela também.

Percebo que fotografar a partir dos ângulos mais fechado as figueiras é necessário tempo, um tempo de espera, um diálogo entre eu e a matéria. Para ela me presentificar precisa voltar em mim como sensação e sentir o tempo dela por suas marcas. Mas adentrando nas figueiras, depois de diversas sessões de fotografia comecei a perceber essas figueiras de outra forma. Assim, no ano de 2017 comecei a fotografar as mesmas figueiras em ângulos mais fechados. Começo a notar as questões do tempo e suas manifestações, imagens que carregam por si a marca da temporalidade da matéria. Um tempo que deixa vestígios, marcas, sinais de velhice como os anéis do tronco dessas velhas árvores. “Para os japoneses esses sinais de idade e passagem de tempo são chamados de “saba”, que significa literalmente, “corrosão”, um desgaste natural da matéria” (TARKOVSKI, 1998, p.66). Vejo no meu trabalho com o processo de cianotipa esse tempo também. Coloco-me nas palavras de Kenji Ota:

Preferir a luz ambiente no fazer de sua fotografia, em um tempo e uma duração que é própria dele. O tempo de preparar o material, o tempo de expor, de esperar (...) uma escolha própria de querer fazer um trabalho com o tempo também. Não só a fotografia como o registro de alguma coisa no tempo, mas o processo a ser vivenciado (FERNANDES apud KENJI, 2002, p.222).

Quando se está trabalhando com o cianótipo, entra-se em profunda sintonia com a matéria, surgindo vários pensamentos e questionamentos sobre a construção conceitual e prática do trabalho. Como comenta Bachelard (2008), é uma relação com a matéria profunda e intensa. O processo com o cianótipo passa por várias etapas: desde a produção da matriz-negativo no computador com o software de edição Photoshop, o preparo dos suportes com a gelatina; a manipulação com os químicos; a gestualidade com o pincel, a exposição ao sol do negativo, a lavagem na bacia com água; a viragem e a tonalização. Toda essa espera inaugura um movimento ondulatório entre o momento da ação e o intervalo, “deixando aparente o ato criador como um projeto em processo” (SALLES, 2011, p. 68).

Saber interagir com a força da matéria e, a partir dela, conduzir uma trajetória, uma linha; experimentar e me deixar levar pelos fluxos dos acontecimentos. Penso que o silêncio dessa espera é a escuta dos ruídos e a conexão entre meu processo e a narrativa de meu trabalho. Assim o processo com o cianótipo vai estabelecendo uma relação dialógica com o material, permitindo a vivência do que foi apontado por Pareyson:

(...) este ato de adoção é, em primeiro lugar, um verdadeiro e próprio diálogo do artista com sua matéria, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem souber respeitá-la. (PAREYSON, 1989, p.125).

Depois de revelada as primeiras imagens em azul, no processo criativo para essa pesquisa foram feitas experiências de tonalizar as imagens com café, água oxigenada, chá, amônia, carbonato de sódio e erva-mate. A cada imagem materializada, nessas experimentações com o cianótipo começava a perceber elas de outra forma (Figura 1).



Figura 1 - Daniela Pinheiro. Experimentações com os cianótipos e fichas catalográficas, 2016.

O gesto repetido do fazer proporcionado por esse processo faz com que se tenha um tempo maior junto à imagem. Para Flusser (2002), toda a imagem técnica devia ser simultaneamente, conhecimento, vivência e modelo de comportamento, indicando a necessidade do olhar demoradamente para cada imagem, vaguar na imagem, como comenta Flusser (2002), em que “o antes se torna depois e o depois se torna antes. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (FLUSSER, 2002, p. 8).

Revisitando as imagens que produzi, me utilizando da técnica de cianotipia percebi que em cada imagem teve um trabalho árduo, lento de criação, que requer muita disciplina, prática e experimentação.

Segundo Ostrower (1984), o artista quando age sobre determinada matéria, ele o faz de maneira a criar novas ordenações, assim essa matéria é vista de um jeito novo.

Quando se encerrou a primeira fase desta pesquisa, depois de vários experimentos foi que percebi quais eram meus passos a serem seguidos dali em diante com as imagens. Com a materialização da imagem (Figura 2), com as idas à biblioteca para pesquisar os documentos históricos da escravidão na cidade de Pelotas, e com o estudo mais aprofundado do conceito de memória involuntária de Bérqson surgiu o nome do trabalho “*Areias do tempo*”.

A partir disso tive que retornar ao processo de experimentação com o processo de cianotipia e a pesquisa de materiais. Nesta segunda fase, o suporte já não é mais o papel e sim o tecido. Aqui me vem o conceito de ritornelo de Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1997), um movimento cíclico que retorna ao movimento inicial. Potência de se fazer repetir o diferente.



Figura 2 – Daniela Pinheiro. *Areias do tempo*, 2016. Tamanho 10 x 15 cm. Imagem digitalizada a partir do cianótipo, tonalizada com erva - mate

Um retorno. Uma articulação entre os elementos conhecidos e os aspectos desconhecidos de um repertório ou de espaços estranhos, entrar e sair da zona de conforto, vislumbrar as possibilidades de criação e surpreender por meio da experiência da criação.

Retornei para a primeira camada. Voltei as figueiras, as raízes dessas árvores. Tive que pausar. Abrir caminho para os próximos questionamentos. A memória que aqui passa a ser pensada é a que faz de si própria processo que através da lembrança contamina o olhar do presente e é pelo presente contaminada "Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos" (TARKOVISKI, 1998, p.66).

Percebi que a cor que surgiu, durante o processo na primeira fase da pesquisa não me passava a sensação cromática das ruas de areia do Laranjal. Assim no outono de 2017 voltei ao Laranjal com o objetivo de recolher uma amostra de areia de suas ruas. Coloquei um pouco de areia em um potinho de vidro, para ter uma outra referência cromática deste lugar. Quando penso no Laranjal imediatamente me vem as ruas internas de areia e o momento vivido junto a elas, aquela imensidão de areia ... o tempo no ar dessas árvores ... da terra surgimos para terra voltamos.

Assim começo a experimentar com os próximos cianótipos com o objetivo de chegar a uma aproximação da informação cromática das ruas internas do Laranjal, sistematizando os dados técnicos na fichas catalográficas em um estudo mais aprofundado da cor, registrando detalhadamente o procedimento técnico envolvido no meu processo criativo. Além da cor azul pode-se também trabalhar com a tonalização de um cianótipo. É

importante colocar aqui que ao tonalizar um cianótipo, segundo Kenji Ota, não implica absolutamente na geração de outro processo fotoquímico: "Não se pode levar ao pé da letra o nome ciano- azul. Quando se muda de cor não se renomeia o processo". (OTA, mensagem pessoal, 2016).

Para os experimentos com a cor no processo de cianótipia, opto por utilizar a mesmo negativo (matriz), trabalhando com o tecido de algodão cru, pois futuramente a intenção é bordar essas imagens. Optei por continuar experimentando tonalizar as imagens com erva-mate, na segunda fase da pesquisa, por esse elemento carregar um caráter simbólico, no seu contexto. O chimarrão é uma bebida característica da cultura do sul da América do Sul legada pelas culturas indígenas. Na cidade de Pelotas é uma bebida tradicional de sua cultura.

Através desses experimentos com a cor pela tonalização e viragem do cianótipo percebe-se que ainda que utilizada a mesma fonte de luz, o mesmo tempo de exposição e suportes como a mesma características, mas com proporções dos elementos químicos diferentes entre si, obtém-se resultados cromáticos distintos em relação a saturação da cor (Figura 3). O horário e o tempo de exposição ao sol, o tempo do cianótipo na bandeja com erva-mate e água quente, a viragem com o carbonato de sódio, influenciam na cor do cianótipo em relação às três principais propriedades da cor: matiz, claridade e saturação.

É importante colocar aqui que o processo com o cianótipo se transforma em longas horas até atingir o resultado esperado "(...) a rapidez dá lugar a horas, dias e semanas... inúmeras são as tentativas durante o espaço de tempo" (BRACHER, 2016 p.101). Assim torna-se fundamental anotar todas as informações técnicas, nas fichas catalográficas para sistematizar os dados do

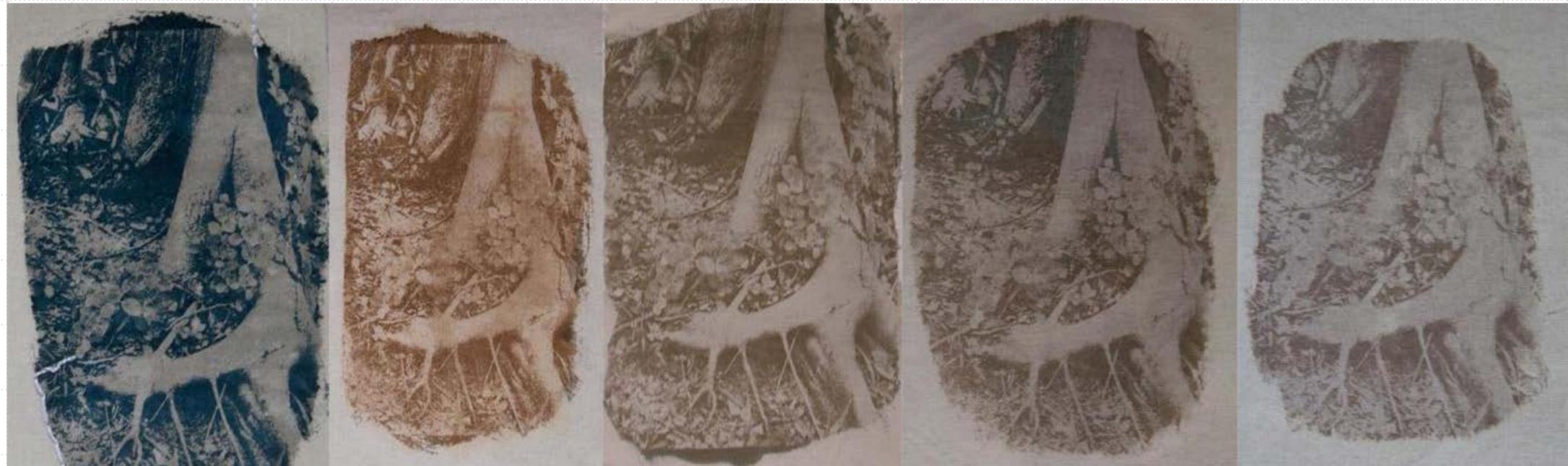


Figura 3 - Daniela Pinheiro.

Estudo da cor no processo com o cianótipo sobre tecido, 2017.

processo executado com o objetivo de desenvolver um estudo mais aprofundado da cor.

Para Sennet (2009), sentimento e pensamento são tornados possíveis ao homem por meio do fazer, pela mediação que atividade material oferece. É como vejo o meu trabalho: algo prolongado, carregado de significados no seu caminho; onde a prática anda junto à escrita, no seu processo criativo. Um trabalho em construção, onde perpassa uma atividade material, prática e artesanal entre: mente x corpo, pensamento x ação, concepção x execução, teoria x prática.

Durante o processo de criação junto às leituras e a escrita foram percebidos os passos a serem seguidos a partir

de agora com a pesquisa. Trabalhando com a sobreposição noto que a natureza da imagem se altera, gerando uma nova experiência para o olhar. Para que a matéria possa ser modelada em seu devir, é preciso que ela seja, diz Simondon (*apud* PELBART, 2010, p.48), como a “argila no momento em que é pressionada no molde, realidade deformável, isto é, realidade que não tem uma forma definida, mas todas as formas indefinidamente, dinamicamente”.

Pode-se pensar nos registros iniciais das Figueiras do Laranjal como uma primeira camada de um novo corpo, de uma nova imagem a ser formada por acúmulo com outras imagens. Através do cianótipo e da materialidade proporcionada por essa

técnica é possível pensar em uma desestabilização da imagem. Na segunda camada trabalhada com as imagens do arquivo de minha avó sobrepostas com a primeira camada (imagem da Figueira) percebe-se que poderia ser interessante retirar alguma parte dessa imagem ou também compor com outros elementos imagéticos de uma terceira, quarta, quinta imagem que podem aqui serem inseridos os documentos da escravidão e arquivos de família.

Percebe-se nesse trabalho uma proximidade com o conceito de rizoma de Deleuze e Guatarri, para eles o rizoma é “um mapa e não decalque, já que o mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22). A idéia é montar um grande mapa de memórias atemporais. Um labirinto sem começo nem fim, sem centro e periferia, uma estrutura de passagem feito de atalhos e desvios e encontros imprevistos. Linhas de fuga que permitem “explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.24). Para Deleuze e Guatarri (1995), uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas.

Esse tempo de processo em que esta pesquisa se constitui não tem um antes e depois. Interessa assim investigar as questões do tempo, da memória e suas manifestações na matéria fotográfica, aonde a materialização vai se dar com a experimentação da técnica de cianótipo, não se fechando a possíveis manipulações nos negativos através do software Photoshop para dar corpo as camadas a serem trabalhadas. Acreditamos criar um diálogo com os sinais do tempo na escolha das imagens de ângulos mais fechados das figueiras, onde é sentido uma

duração fluindo em diferentes frequências, “uma pluralidade de ritmos, de durações que se superpõem em profundidade, com níveis de tensão distintos”. (LAPOUJADE, 2013, p. 11).

Pelbart em seu livro “O tempo não reconciliado” se questiona sobre a imagem em movimento no tempo perguntando: Como pode a própria imagem, um mesmo plano, independente da montagem comportar a força do tempo? Segundo ele foi Tarkovski (2010) quem melhor formulou o problema “o tempo deve fluir na imagem, cabe mostrar a pressão do tempo no plano, sua tensão ou rarefação”. (TARKOVSKI apud PELBART, 2010, p. 3). Como pensar esse tempo quando se trabalha com uma imagem fotográfica em uma superfície plana? Resolver em uma só imagem através de camadas de imagens/memórias sem precisar utilizar outra linguagem como o vídeo, a instalação artística é possível? Esse será o grande desafio para os passos a serem seguidos com essa pesquisa. Penso que talvez essa dimensão se manifeste na relação entre uma imagem e outra, entre elas, onde uma passa deixando vestígios sobre as outras, criando assim um movimento na superfície plana.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gastón. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRACHER, Andréa. **O Espírito dos Sais**: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. Revista Gama, Estudos Artístico da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal, ano 4 ,n.7. p.96- 103,janeiro 2016. Inclui índice. ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **A arte internacional brasileira**. 2.ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4 Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Auréio Guerra e Célia Pinto Costta. Rio de Janeiro: 34, 1995.

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 das 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. 2006.

\_\_\_\_\_. Anatomia do Fragmento de Rubens. In: NEVES, Eustáquio. **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LANCRI, Jean. 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. ed., p.17–33, 2002. Porto Alegre: Ed. da UFRGS.

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

MULLER-POHLE, Andréas. **Information Strategies**. **Revista European photography**, v.6, n.1, 1985.

OTA, Kenji. Entrevista concedida a Daniela Pinheiro. [E-mail]. São Paulo, 26 nov. 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução

Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PELBART, Peter. **O tempo não–reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

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

\_\_\_\_\_. A fotografia no contexto da experimentação contemporânea. **Discursos Fotográficos**, n.19, p.169-190, jul/dez 2000. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/20972>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

SENNET, Richard. **O artífice**. Tradução Clóvi Marques. 2. ed, Rio de Janeiro: Records, 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

**Daniela Remião de Macedo**  
Fotógrafa e Mestranda em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais no IA/UFRGS. Mestre em Ciência da Computação pela PUC-RS (1999). Docente do Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS. Integrante do grupo LUMEN-UFRGS. Pesquisa processos fotográficos históricos e o hibridismo da fotografia com outras linguagens artísticas. Realizou exposições individuais e coletivas no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Bahia e Amazonas.

**Eduardo Vieira da Cunha**  
Doutor em Artes Plásticas-Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Master of Fine Arts - Brooklyn College-The City University of New York. Professor associado e Coordenador área de Fotografia

## Os tempos da arte fotográfica: um ensaio em Paris

### *The times of photographic art - an essay in Paris*

**Resumo:** Este trabalho visa um registro da pesquisa em andamento junto ao PPG em Artes Visuais e propõe uma reflexão sobre questões que envolvem a fotografia e o tempo. São abordadas possibilidades da fotografia artística que permitem expandir o tempo do fazer fotográfico, incorporando temporalidades de todo o processo de criação, desde a teatralização fotográfica na pré-produção, a representação do tempo na fotografia, até a seleção e edição das imagens na pós-produção. Por fim, é apresentado o resultado de um ensaio inspirado em Edgar Degas, em uma série de fotografias que compõe uma narrativa, envolvendo a fotografia, a pintura e a dança, onde questões do tempo foram consideradas.

**Palavras-chave:** Fotografia; Tempo; Teatralização fotográfica; Narrativa; Edgar Degas

**Abstract:** *This paper aims to record ongoing Masters research at the Postgraduate Program in Visual Art/UFRGS, RS, Brazil and proposes reflection on issues involving photography and time. Possibilities of art photography are explored that allow expanding the time of making photography, incorporating temporalities into the whole creative process, from pre-production photographic teatralization, to representing time in photography, up to the selection and editing of images in post-production. In the end, we present the result as an essay inspired by Edgar Degas, a series of photographs that compose a narrative, involving photography, painting and dance, about which issues of time have been considered.*

**Key-Words:** *Photography; Time; Photographic Teatralization; Narrative; Edgar Degas*

O estudo do desenvolvimento histórico da Fotografia nos revela que ela só é considerada artística quando se assemelha à Pintura. A fotografia não se limitou, porém, a plagiar ou assimilar aspectos da pintura, o que a pintura também faz na direção inversa, segundo Belting (2014), mas foi buscar de empréstimo o olhar, para conferir às suas imagens maior profundidade e um significado mais universal, com o qual transcendesse os seus limites técnicos enquanto meio. E da mesma forma que os pintores, os fotógrafos também foram em busca de se libertarem das regras e transparecerem sua sensibilidade ao potencial da imagem fotográfica de se tornar Arte.

São vários os artistas visuais que ao longo da história contribuíram para moldar o olhar moderno, começando por Bayard até artistas contemporâneos. E entre tantas referências, chama-nos a atenção especialmente Edgar Degas, que mais que qualquer outro pintor do século XIX, compreendeu o que significa ver em termos fotográficos, compreendendo tão bem a fotografia e todas as suas possibilidades. E que, mesmo com formação clássica, se permitiu a liberdade de fugir à representação eloquente em termos tradicionais e subverter o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*<sup>1</sup>.

Usualmente, definimos a fotografia como um recorte de tempo e espaço. A fotografia, como todas as artes visuais, suscita muitas questões sobre o espaço, pois diz respeito àquilo que efetivamente é visível, sendo ela própria um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço, aquele que faz parte do que chamamos de realidade. Quando ao tempo, segundo Ronaldo Entler (2007), mesmo a fotografia sendo estática, se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência. Entler salienta que toda fotografia reconstrói lugares e personagens com base em códigos estabelecidos por al-

no IA/UFRGS. Docente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Realizou diversas exposições individuais e coletivas: Pintura e Objetos no MARGS-RS, no Museu Brasileiro da Escultura-SP, 2003 e na Galerie Fischer-Rohr-Basel, Suíça, 2007.

[1] Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que mais tarde seria chamado diretor de cena. Fonte: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Campinas: Papirus, 2007

guma tradição. A interpretação efetiva da imagem não nos conduz a alguém, mas a um papel. E a imagem parte sempre de um lugar situado no passado, mas aponta também na direção de uma virtualidade, constitui uma encenação quase atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido.

Gastaldoni (2005) afirma que, se a luz é a matéria-prima da fotografia, o tempo é a sua alma. E o tempo pode se desdobrar em muitos tempos. Dessa forma, compreende-se que, além do tempo cronológico que reside na imagem, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. E esses tempos compreendem também o pré, durante e pós ato fotográfico. Assim, a teatralização da realidade e todos os preparativos antes da tomada da cena, o porquê da existência daquela imagem, seu preparo, a máscara social dos personagens, a duração da captura até o momento da seleção e da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados incorporam em si meandros de temporalidade. Essas situações latentes no próprio tempo do fazer fotográfico introduzem em nós a poética das imagens fotográficas.

Refletindo sobre o ato fotográfico, embora a origem técnica da fotografia tenda a caracterizar seu processo de criação como um exercício de precisão, temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas. Dessa forma, o fotógrafo tem a chance de realizar várias tomadas de uma cena para, posteriormente, escolher aquela que julgará bem-sucedida, da mesma forma como o pintor realiza estudos e esboços para chegar à sua obra acabada. Os estudos e esboços de um artista, segundo Ronaldo Entler (2007), não diminuem o valor de seus resultados.

E assim, com inspiração na arte e na liberdade de Edgar Degas, e procurando-se evidenciar os vários tempos envolvidos no fazer fotográficos, foi realizado um ensaio na cidade de Paris,

e o resultado dessa experimentação é apresentado no final deste trabalho.

### **A FOTOGRAFIA COMO ARTE**

No imaginário do século XIX era forte a vinculação entre a fotografia e sua função de reprodução analógica. A fotografia é inventada para satisfazer as crescentes necessidades de perfeição e de reprodutibilidade das imagens. O que permitiu à técnica de Daguerre merecer reconhecimento, entre outras técnicas de reprodução gráfica já existentes na época que resolviam em certa medida ambas necessidades, foi exatamente sua perfeição e exatidão como “espelho da natureza”. Esses valores de perfeição, exatidão, automatismo, marcaram não apenas a invenção da fotografia, mas também a preeminência de um tipo de fotografia (FLORES, 2011). Assim, o principal problema que a fotografia enfrenta naquele período por sua reprodutibilidade técnica é cair, simultaneamente, em paradigmas epistemológicos contraditórios, como a ciência e a arte. Se pela sua capacidade documental a fotografia podia ser vista como “ciência”, por sua potencialidade “expressiva” podia ser considerada “arte”, ou ainda, dada sua evidente inserção nos processos de reprodução mecânica, a fotografia poderia também ser considerada simplesmente tecnologia.

No entanto, a fotografia de Bayard constata que a possibilidade da criação na fotografia é inerente a ela, desde o princípio. Em um gesto irônico motivado por um sentimento de ressentimento, Hippolyte Bayard distribuiu uma foto na qual ele próprio aparece afogado e no verso um texto supostamente escrito por uma testemunha anônima. *O afogado*, esclarece Flores (2011), poderia ser considerado um antecedente visionário da *performance* e do autorretrato pós-modernos. E já em 1841, Bayard comprova que as fotos

não são apenas tiradas, mas feitas. A sutil e clara diferença entre tirar e fazer uma fotografia marca dois caminhos diferentes, exemplificados por Daguerre e Bayard.

Segundo Flávia Flores (2011), se entendemos o daguerreótipo como o início de uma linha técnica cuja intenção central é a “verificação da realidade”, o caminho iniciado por Bayard poderia ser entendido como a “construção de uma realidade”. E somente podemos entender o trabalho de Bayard como o de alguém sensível ao potencial da imagem fotográfica de se tornar Arte. Consciente ou não do que *O afogado* implicava, Bayard abre caminho para uma arte fotográfica que explora a imaginação a custa da proposta de realidade.

### TEATRALIZAÇÃO FOTOGRÁFICA

O historiador de fotografia Jean-Claude Lemagny, citado em (SOULAGES, 2010), distingue duas tendências da fotografia: a “fotografia direta”, que explora a realidade que se apresenta ao fotógrafo, como a reportagem, o retrato, a paisagem; e a “fotografia encenada”, a fotografia subjetiva, manipulada, autônoma, exploração da realidade do próprio meio fotográfico. Essa distinção indica os dois pólos, o objeto e o sujeito, entre os quais hesitam e se orientam as fotos – a “fotografia direta” deixaria a escrita para o objeto luminoso, e para o fotógrafo, a responsabilidade do enquadramento; já a “fotografia encenada” seria escrita por um sujeito esclarecido, responsável pela composição.

De acordo com Soulages, na teatralização da imagem um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte, em que o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico.

Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discrição aparente do *voyeur*, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se as ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar [...] o fotógrafo é, então, ouvido e obedecido; poder decorrente da máquina que detém o tempo e parece captar o ser, ou, pelo menos, uma das formas instantâneas do ser. (SOULAGES, 2010, p. 67).

A fotografia deve ser, então, não só encenação como invenção, e o fotógrafo, o criador. E essa liberdade exploradora e criadora é verificada entre os fotógrafos desde o início da fotografia.

A teatralização na pintura foi exportada para o campo da fotografia de forma modificada, mas não totalmente transformada, segundo Soulages. Nos retratos fotográficos de Julia Cameron essa questão se evidencia. Ela queria fotografar com a mesma qualidade artística com que o melhor pintor teria pintado ou o maior diretor de teatro teria feito representar. Todo retrato é uma encenação. E Cameron, com sua personalidade e escolhas artísticas, técnicas e ideológicas, recusou-se a adotar uma teatralização fotográfica realista, indo de encontro à crítica fotográfica tradicional do século XIX. A fotógrafa mostra, assim, já desde o início da história da fotografia, que ser artista é escolher, e que o mais importante não é o objeto a ser fotografado, mas a maneira fotográfica de guardar suas aparências visuais para produzir o fotográfico.

Há sempre uma encenação do fotógrafo, não apenas nas fotos de pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também nas de pessoas anônimas tiradas às escondidas. Diante da foto de um anônimo, não podemos saber se trata-se realmente de um anônimo espionado ou de uma pessoa prevenida, e que dessa forma representa.

Alguns fotógrafos se opõem explicitamente à estética de Cartier-Bresson e constroem sua obra contra a doutrina do instante decisivo. A fotografia não é mais citação da realidade, mas história encenada, afirma Soulages.

William Klein rejeita o instante decisivo, substituindo pelo sujeito que decide, e afirmando que todos os instantes são decisivos. Cabe ao artista, e não ao tempo, decretar o que será uma foto e decidir sobre isso.

Fotos automáticas, paparazzo, tabloide pastiche, arte bruta, antifoto, para começar. Eu não estava limitado por um formato fotográfico ou por tabus; Experimentava tudo. Granulado, desfocado, não enquadrado, deformação. Acidentes. Batia fotos ao acaso [...], fazendo esse procedimento render o máximo. Mergulhava de cabeça em tudo o que não devia fazer em fotografia [...] Tinha a impressão de que os pintores tinham se libertado das regras: por que não os fotógrafos? (KLEIN *apud* SOULAGES, 2010, p. 81).

Na aventura deliberada de Klein não há nenhum limite, a experimentação é total e só existe um modelo: a liberdade total dos pintores.

Segundo o artista Jeff Wall, citado em (BELTING, 2014), foi graças ao confronto com a arte conceitual que a fotografia reinscreveu a sua produção imaginal num plano de reflexão, caracterizado por uma intencionalidade declarada, na qual a ficção trabalha a par do caráter analógico da reprodução técnica. Em suas fotografias, o artista faz um diálogo com a pintura, precursora da fotografia, com o cinema, que até certo ponto se tornou o seu herdeiro.

Hans Belting (2014) diz que os fotógrafos-artistas encenam o mundo, de forma a apoderar-se dele não só na imagem, mas no tema ou motivo, tornando-o assim matéria prima para a imaginação.

A fotografia aprendeu a aceitar o gesto cotidiano e eloquente como seu tema privilegiado. Nas últimas décadas, entretanto, o

espontâneo passou a ser simulado por meio da pose. E percebemos que o realismo é, neste sentido, sempre uma construção, um diálogo com alguma tradição da arte mais do que com o real: é a reprodução de uma realidade que parece uma pintura, que parece um cenário, que parece uma fotografia.

### REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NA FOTOGRAFIA

Refletindo sobre o corte temporal efetuado na ação da fotografia se percebe que este é incapaz de anular por completo a sugestão do tempo e movimento nas imagens fotográficas. E com esse pensamento, Ronaldo Entler (2007) apresenta três possibilidades de representação do tempo na imagem fotográfica:

- o tempo inscrito, com a inscrição do tempo no espaço sob a forma de um borrão conforme o objeto se desloque no espaço selecionado;
- tempo denegado, com a fotografia instantânea que de modo abrupto e forçoso retira o tempo da cena e prolonga a imagem do movimento congelado diante do nosso olhar, sem porém nos deixar de informar sua ação e poder esconder o movimento totalmente;
- o tempo decomposto, com uma sucessão de instantes no tempo compondo uma única imagem ou uma série de imagens que se relacionam, podendo incorporar uma narrativa.

Temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, os equipamentos e materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Dubois diz que, quando a fotografia se reconhece como discurso, ela aprende também a explorar a relação entre imagens. Assim, ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como revelação de um processo de pesquisa. O resultado é uma obra que explicita um percurso, portanto, a duração de um olhar, e aqui o tempo se faz

representar por meio de sua decomposição numa série de imagens (ENTLER, 2007).

Essa possibilidade remonta às experiências cronofotográficas de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, realizadas a partir de 1880. Marey registrando diversas frações do movimento numa mesma chapa fotográfica, trabalhando com um obturador que abre e fecha a passagem de luz sucessivamente<sup>2</sup>, e Muybridge detendo cada etapa da locomoção de um homem ou animal numa imagem distinta, alinhando um conjunto de câmeras ao longo do trecho a ser percorrido e disparando-as sequencialmente, com pequena defasagem de tempo<sup>3</sup>.

Podem-se reconhecer influências dos processos cronofotográficos em diversos artistas, como Degas, com sua série *Bailarinas* e alguns esboços de cavalos, realizados por volta dos anos de 1880; também em Marcel Duchamp, com o *Nu descendo a escada* (1912) e, de modo evidente, em quase todos os futuristas, ainda que o tenham negado, pelo peso da tradição que nega à fotografia tal valor de interpretação.

A estruturação sequencial de imagens está também na base de quase todas as experiências com narrativas visuais, incluindo o cinema e os quadrinhos. Aparece também numa longa tradição da pintura: as inscrições nas pirâmides que mostram a passagem dos faraós para uma vida após a morte, as cerâmicas gregas que contam feitos heróicos, as iluminuras medievais que relatam passagens bíblicas, além de dípticos e trípticos que podem também assumir uma forma narrativa.

Duane Michals não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, o momento decisivo, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo, abre-se para a narração e para a ficção: por vezes aparece um anjo na foto, em decorrência das necessidades da história e, ao mesmo tempo, para mostrar que a fotografia capta as aparências às vezes invisíveis para o olho humano e não a simples realidade<sup>4</sup>.

A realidade das fotos não é a do mundo no qual se vive. Os fotógrafos devem se situar no mesmo plano que os pintores para abordar a questão da realidade, é uma das condições da possibilidade de que eles façam arte. E assim, Soulages (2010) reforça que o fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis, sem com isso procurar ter deles uma restrição realista, mas, sobretudo, a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo.

As narrativas fotográficas e ensaios rompem, assim, com a noção de criação fotográfica como golpe, decompondo o espaço e o tempo em uma série de imagens.

### **A FOTOGRAFIA TEATRALIZADA DE EDGAR DEGAS**

Como pintor, as conexões de Degas com a fotografia são universalmente reconhecidas. No grande debate para decidir quais aspectos da pintura do século XIX são atribuíveis ao precedente fotográfico, Degas revela-se geralmente uma espécie de originador heróico do instantâneo, conseguindo por meados de 1870 a ilusão de vida capturada de passagem com cenas apreendidas como se pelo olho de um andarilho casual. A testemunha inadvertida, em meio a performances privadas tornadas públicas, nunca sabe da origem ou do resultado de uma cena, é absorvida por incongruências às quais, momentaneamente, recebeu acesso público.

O interesse de Degas pelo meio fotográfico residia, sobretudo, nas novas possibilidades do projeto realista propiciadas pela fotografia. Eugenia Parry (1984) escreve que Degas pensou como fotógrafo antes mesmo de fotografar e refletir sobre o fato é essencial para esclarecer como o artista nos ensina a ver. Mais que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa ver em termos fotográficos e era atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Na contramão de uma representação eloquente em termos

[2] A fotografia *Untitled* da série *Sprinter* (1893) de Étienne-Jules Marey, do acervo do MoMA, Nova York, pode ser acessada em: <www.moma.org/collection/works/50087>.

[3] A fotografia *Woman Dancing* da série cronofotográfica *Animal Locomotion* (1887), de Eadweard J. Muybridge, do acervo do MoMA, Nova York, está disponível em: <www.moma.org/collection/works/44243>.

[4] A série fotográfica *The Fallen Angel* (1968), de Duane Michals, do acervo do Akron Art Museum, Ohio, está disponível em: <www.akronartmuseum.org/collection/Obj1526 >.

tradicionais, subvertia o realismo banal por uma filosofia de mise-en-scène calculada. O teatro de Degas é sinônimo de pose.

Fundamentado no treinamento artístico clássico baseado em um estudo completo dos antigos mestres e um conhecedor do repertório do drama clássico de poses para o palco, Degas deliberou sobre esses cenários mundanos. O artista advertiu que nenhuma arte era menos espontânea do que a sua e construiu seus quadros de aparência espontânea aludindo a esse aspecto peculiar da modernidade onde, como observou Karl Marx em 1856, tudo parece impregnado de seu contrário. Cortar figuras ou animais com a moldura, ampliar partes de figuras de primeiro plano para que gestos apareçam nos cantos, sugerir, como o instantâneo inspirado na fotografia de rua faz hoje, cenas vistas de passagem, sempre eludindo a nossa compreensão completa.

Se em monumentalizar o efêmero, Degas parece referir-se diretamente à instantaneidade fotográfica, ocasionalmente registrada em boulevards e experimentado em estúdios de retratos comerciais, permanece o fato de que essa interpretação do movimento contemporâneo na década de 1870 não apenas antecipou, mas transformou grandemente os efeitos espaciais e psicológicos comuns à fotografia atual. Em contraste com as tendências de instantaneidade, o teatro fotográfico de Degas era como palco da família e dos amigos mais próximos. Muito antes de se ocupar da fotografia, Degas tinha investigado completamente muitos dos mesmos efeitos em seus outros meios gráficos da gravura, água-tinta, litografia e monótipo. Na mente de Degas, a fotografia era outra dessas artes gráficas, naturalmente capaz de compartilhar os mesmos efeitos.

Se as pinturas de Degas às vezes sugerem muitas características formais e psicológicas que os fotógrafos do instantâneo estavam imitando na década de 1890, suas fotografias também contam o fracasso em uma estrada mais experimental. A luz do dia era muito fácil; Degas

fechava as cortinas e solicitava as lâmpadas. E também saía para fotografar após o pôr-do-sol.

Stéphane Mallarmé, poeta simbolista, foi um dos que se submeteu ao teatro fotográfico de Degas<sup>5</sup>. Com Renoir ele permaneceu imóvel por quinze minutos à luz de nove lâmpadas à óleo. O grande apelo do retrato, um dos verdadeiros sucessos fotográficos de Degas, envolve os olhares sustentados dos modelos e sua clara relação uns com os outros, bem como com a figura de Degas, refletida com sua câmera no espelho. Apesar das condições de iluminação deixarem muitos detalhes na sombra, Degas conseguiu provocar de seus atores gestos sutis que emergem da escuridão e falam de uma época. Este retrato, como os outros, propõe contrastes formais e espirituais, escreve Eugenia Parry (1984). Além disso, a imagem também esboça o conflito dos estilos simbolizados pelos participantes. Degas sugere uma renovada relação com o impressionismo (Renoir) e com a imaginação poética do simbolismo (Mallarmé).

Os experimentos continuaram, em um meio admirado geralmente por sua ciência exata, o processo da sugestão. Eles produziam efeitos, que se não estritamente "simbolistas", às vezes se aproximavam da fantasia expressiva da pura imaginação.

Malcolm em (DANIEL, 1998) nos apresenta mais sobre as experimentações do pintor, se referindo a um conjunto de negativos em vidro de Edgar Degas que mostram uma bailarina em várias poses<sup>6</sup>. Esses negativos serviram de modelo para vários desenhos e pastéis de Degas. A sobreposição de imagens positivas a partir destes três negativos mostra a composição das poses (Figura 1) utilizada por Degas como referência para sua obra *Danseuses Bleues*<sup>7</sup>.

A fotografia de Degas foi acima de tudo um campo de experimentação e representa uma mistura singular, refletindo diferentes intenções e servindo a propósitos diferentes. Para Eugenia Parry (1984),

[5] A fotografia *Pierre-Auguste Renoir and Stéphane Mallarmé* (1895), de Edgar Degas, do acervo do MoMA, Nova York, está disponível em: <[www.moma.org/collection/works/48495](http://www.moma.org/collection/works/48495)>.

[6] Os três negativos monocromáticos (1895-1896) de Edgar Degas podem ser acessados nos seguintes endereços eletrônicos: *Danseuse le bras tendu*, do acervo da Bibliothèque Nationale de France (BnF), Paris, é disponível em: <<https://goo.gl/QzJwjm>>; *Danseuse ajustant sa bretelle* está disponível em: <<https://goo.gl/g3LVgZ>>; e *Danseuse ajustant ses deux bretelles* está disponível em: <<https://goo.gl/yLUWnr>>

[7] A obra *Danseuses Bleues* (1899) de Edgar Degas, do acervo do The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou, está disponível em: <<https://goo.gl/8YaBXn>>.

compreender a fotografia de Degas é entendê-la não como um instrumento de trabalho, à parte, mas integrado em suas preocupações artísticas como um todo e na fotografia em seu entorno, enquanto ele



Figura 1 – Sobreposição de positivos a partir dos negativos de Edgar Degas.  
Manipulação digital: Autora.

se desenvolvia como um artista mais jovem antes de começar a se divertir com a câmera. Sua arena fotográfica com seu conjunto de lâmpadas a óleo era uma sala íntima de teatro, um ambiente perfeito que se resumia em “uma via artificial” que o colocava além do impressionismo.

A diversidade da fotografia de Degas reflete a curiosidade devoradora do artista ao longo de sua carreira. Essa diversidade não era apenas necessária, mas justificável. E ele era excepcionalmente amável ao justificá-la no trabalho de seu reverenciado mestre, Ingres. Eugenia Parry escreve:

De acordo com Moreau-Névalon, Degas adorava contar a história de Ingres, o baluarte da retidão clássica e consistência estilística, que foi abordado por dois visitantes em uma exposição de seu trabalho. Quando um criticou as discrepâncias estilísticas de uma pintura para outra, Ingres replicou: "Senhor, tenho mais de um pincel! Não é delicioso?" E Degas ria, falando a frase repetidamente. (PARRY, 1984, p. 482, tradução nossa).

#### **ENSAIO FOTOGRÁFICO - LA DANSEUSE DE DEGAS**

Com inspiração em Edgar Degas, sua obra, sua liberdade artística para a experimentação, sua filosofia de *mise-en-scène*, e procurando trazer para a realidade fotográfica algumas imaginações relacionadas ao pintor, realizou-se um ensaio fotográfico na cidade de Paris.

A série de fotografias *La danseuse de Degas*, resultado dessa experimentação, buscou criar um realismo em diálogo com a pintura, e incorporou questões relacionadas ao tempo entre passado e presente, além da sugestão de uma narrativa, agregando ao conjunto a duração de tempo do ato fotográfico, decomposto pelo instante de cada imagem da série.

[8] A obra *Petite danseuse de quatorze ans* (1881) de Edgar Degas do acervo do Musée d'Orsay, Paris, está disponível em: <<https://goo.gl/3oYu74>>.

Na imaginação da fotógrafa, era tanta a realidade que o pintor procurava trazer para suas obras, como na escultura *Petite danseuse de quatorze ans* (1881)<sup>8</sup> que recebeu laço de fita nos cabelos e saia reias, que uma das bailarinas de sua obra *Classe de danse* (1873-1876) sai da tela e se torna de fato real (Figura 2). Entre a imagem real da bailarina e o quadro pintado por Degas ocorre uma diferença temporal que causa certa perturbação em uma visão simultânea no mesmo espaço. As fotografias da jovem bailarina francesa junto às obras do pintor foram feitas no *Musée d'Orsay*.



031

A criatura vai, então, em busca do seu criador, e finalmente se reencontram, porém em posições inversas: ela, real; ele, pintura. A mesma diferença temporal através dos meios que se confundem e se sobrepõem no espaço, a bailarina e a obra *Portrait de l'artiste* (1855) de Edgar Degas (Figura 3).



E esse jogo com o tempo, entre passado e presente, é simbolizado na imagem da bailarina que tem ao fundo um relógio disposto de forma invertida, e que assim anda para trás no tempo (Figura 4).



Junto ao relógio do *Musée d'Orsay*, a bailarina visualiza a cidade de Paris, e ao longe *Montmartre*, o bairro onde Degas e vários artistas moravam, e onde os impressionistas se reuniam no século XIX, cenário retratado em várias obras destes artistas (Figura 5).



031 E compreendendo a liberdade que o artista sempre teve na criação de sua arte, a bailarina se liberta não apenas da tela, mas também do ambiente do museu, e sai pelas ruas de Paris até *Montmartre*, nos lugares onde o criador costumava ir, em busca também de sua liberdade. Entre esses lugares, o café da *Place Pigalle* onde os impressionistas se reuniam (Figura 6)...



...e *Boulevard de Clichy*, o último endereço do pintor, com sua estação de metrô (Figura 7), sugerindo a possibilidade da bailarina partir então para lugares ainda mais distantes.



O processo de criação do experimento procurou explorar todas as fases do processo fotográfico, e envolveu desde a pré-produção, com o estudo sobre o pintor, sua vida e obra, a escolha das locações para melhor representar a narrativa desejada e a preparação do figurino da bailarina com itens que remetessem à pintura de Degas, até a direção da modelo no ensaio fotográfico, e o período de pós-produção, com a seleção e edição das fotos, optando-se pelas imagens em preto em branco por melhor representarem a relação com a fotografia do século XIX.

A série fotográfica *La danseuse de Degas* foi apresentada pela primeira vez na exposição coletiva *Paragem* na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS em 2017, e representa uma homenagem da autora a Edgar Degas no ano em que se completam cem anos de falecimento do pintor.

Concluimos que, além do corte temporal ser incapaz de anular por completo a sugestão de tempo e movimento nas imagens fotográficas, a relação e o significado do tempo no imenso léxico da imagem fotográfica são múltiplos e se expressam de várias formas. A fotografia conjuga relações perceptivas que vão além do tempo histórico. E através da subjetividade, a narrativa imagética estabelece um campo profuso que tangencia a criação, a percepção e a memória.

O ensaio realizado, tendo o universo da dança como motivo, mas agregando também a narrativa com o referencial das pinturas de Degas, permitiu incorporar tanto a captação das façanhas técnicas e virtuosas do corpo em movimento, como também a emoção dos olhares e gestos da bailarina, enriquecendo as possibilidades de intenção artística na série de fotografias realizada.

A concepção da imagem, e especialmente da imagem fotográfica, se alterou, ou se ampliou, ao longo de sua história. Percebendo como Degas, no século XIX, já compreendia tão bem a fotografia e

todas as suas possibilidades, e com inspiração na sua liberdade da experimentação e de outros artistas, continuamos nossa pesquisa, lançando-nos a novas possibilidades de representação e expansão do tempo do fazer fotográfico em nosso processo de criação artística.

## REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: Kkym, 2014.

DANIEL, Malcolm. **Edgar Degas: Photographer**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e suas representações do tempo. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez 2007.

FLORES, Laura Flores. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia**. São Paulo: Senac, 2005.

PARRY, Eugenia. Edgar Degas's Photographic Theater. In: **Degas, form and space**. p. 451-486. Centre Culturel du Marais. Paris: Guillaud, 1984.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: SENAC, 2010.

**Camila Matzenauer dos Santos**  
Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-PPGART-Universidade Federal de Santa Maria-UFSM. Integrante Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC-UFSM).

**Gisela Reis Biancalana**  
Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP; Professora Adjunta no Curso de Artes Cênicas na UFSM (1996-2013). Atualmente, Coordenadora do Curso de Dança-Universidade Federal de Santa Maria-UFSM e professora do Programa de Pós-graduação em Artes-PPGART-UFSM desde 2010. Líder do Grupo de pesquisa Performances: arte e cultura (CNPq) e Coordenadora do Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC-PPGART-UFSM).

## O corpo arte-performativo: o universo feminino compactado na pílula anticoncepcional

*The performative art-body: the feminine universe squeezed into a birth control pill*

**Resumo:** O artigo proposto descreve o processo de criação de duas performances artísticas desenvolvidas por uma estudante de pós-graduação em artes visuais. As obras artísticas em questão tem o objetivo de abordar discussões socioculturais referentes ao feminino, mais especificamente acerca do consumo de pílulas anticoncepcionais. Os processos criadores das obras integram um projeto de mestrado com ênfase na área de Arte e Cultura, no qual a autora pesquisa relações entre o tempo e o feminino no contexto da arte contemporânea. Para esta reflexão, discutem-se autores como Glusberg, Bachelard e Cohen.

**Palavras chave:** performance arte; processo criador; feminino.

**Abstract:** *The paper describes the creative process of two performances developed by a graduate student in Visual Art. The artworks in question have the objective to discuss sociocultural references to the feminine, more precisely, about the consumption of birth control pills. The creative processes of the works are part of a Masters project, with emphasis in the area of art and culture, in which the artist researches relations between time and the feminine in the context of contemporary art. With respect to this reflection, we discuss authors such as Glusberg, Bachelard and Cohen.*

**Key-words:** performance art; creative process; feminine

O presente texto irá discorrer sobre o processo de criação das performances artísticas intituladas *Diane* e *Yasmin*, inseridas no contexto da Pós-graduação em Artes Visuais. Em seu projeto de pesquisa no mestrado a autora propõe desenvolver performances artísticas acerca da temática do feminino explorando uma poética que estuda a passagem do tempo no corpo da mulher. Trata-se de uma proposta que reconhece a pertinência das pesquisas de gênero relacionadas às interferências do tempo na vida humana, especialmente da mulher. Neste contexto, a pesquisa também considera as abordagens da arte contemporânea que evocam questões sobre o tempo.

Estas questões referentes ao tempo, de certo modo, sempre foram presentes nas Artes, mas estão redimensionadas, sobretudo na Arte Contemporânea. Althoff (2015) coloca que Monet, por exemplo, já investigava a dimensão do tempo em suas pinturas impressionistas, contudo, ressalta que a questão ganhou mais destaque com o surgimento da Teoria da Relatividade desenvolvida por Einstein e publicada na primeira metade do século XX. Esta teoria, entre outras, foi paradigmática tornando-se um grande marco da modernidade. Seus desdobramentos trouxeram consigo grandes mudanças e novas perspectivas para as ciências, que por sua vez, reverberaram no fazer artístico da atualidade.

A fim de mergulhar nos desdobramentos destes conceitos nas artes, buscou-se elucidar melhor a teoria. Carvalho (2012, p.4) descreve que o tempo, a partir da Teoria da Relatividade, é entendido como múltiplo, “ou seja, não existe um tempo universal, mas que varia a partir do referencial adotado, embora esse fluxo temporal apresente um caráter contínuo dado pela ideia de movimento”. Ainda segundo o autor, “a apreensão do tempo varia em como nós nos apropriamos dele. Assim, é mais correto falar em densidade e riqueza do que em duração” (CARVALHO, 2012, p.4). Sendo assim, os apontamentos

referidos acima têm sugerido caminhos para a construção de uma poética para a investigação artística acerca do tempo. Esta poética viabilizada pelo corpo em performance funda-se na relação com estudos científicos.

Em virtude destas relações estabelecidas entre Arte e Ciência, Marconde (2008, p. 726) entende que “a arte pode se transformar numa linguagem apropriada para se representar um universo físico que não mais segue a lógica tradicional.” A partir de uma concepção contemporânea, coloca que o “chamado fenômeno tempo é transcendental e imaginativo e põe fim à chamada falsificação do tempo real, contínuo e linear.” (MARCONDES, 2008, p.726). Esta maneira de pensar se reflete no modo de abordar a passagem do tempo para a mulher, evidenciada em determinados contextos socioculturais.

As Performances Artes que estão sendo realizadas buscam criar outra lógica de pensamento que não se contenta com a estrita abordagem do tempo cronológico. É evidente que a passagem do tempo no corpo da mulher envolve questões biológicas e que a idade é um fator inalterável. É fundamental reconhecer estes aspectos neste estudo, porém, o enfoque da pesquisa está em buscar compreender como os mesmos são vistos, entendidos e afetados culturalmente para, então, estender estas noções para o universo da arte. A fundamental consideração das repercussões culturais do tempo instauradas no corpo feminino advém da proposta investigativa que insere-se na linha de pesquisa arte e cultura.

Este estudo não tem a pretensão de desvendar aspectos biológicos nem psicológicos, tão bem explorados pelas ciências naturais ou pelos profissionais da área da saúde, mesmo que de algum modo estes possam perpassar a pesquisa. O estudo nas Artes coloca a subjetividade em um lugar privilegiado, e ela se faz muito presente nessa exploração. Por outro lado, nem por isso despreza as técnicas,

os procedimentos, a ética e a linguagem artística a ser explorada. Assim, sem a pretensão de resolver as discussões sobre o tema proposto, entende-se que o espaço da pesquisa não precisa entrar em choque com a subjetividade intrínseca a todo processo criador em arte restando investir nas diversas possibilidades de assumi-la academicamente sem perder a seriedade sistemática e metodológica. Bachelard (1996) provoca uma reflexão sobre o criar científico e o criar artístico em analogia. Ambos são entendidos, aqui, como diferentes formas de produção de conhecimento. O processo criador apela para imaginação, evoca uma tomada de consciência sobre algo. Este estado tem uma peculiaridade quando se trata da criação artística que é o devaneio poético. Esta noção de devaneio poético é entendida pelo autor como uma tomada de consciência livre de barreiras objetivas.

Deste modo, a pesquisa teórico-prática é aprofundada a partir das inquietações da pesquisadora encontrando na performance um lugar possível para experimentações artísticas orientadas a partir do corpo instaurador da obra. É importante ressaltar também que a proposta deste trabalho consiste na investigação de um corpo técnico/expressivo/comunicativo em laboratório de criação e em cena. Somado a isso, a proponente visa propor, ainda, uma abordagem performativa em Performance que busca “a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos” (COHEN, 2002, p.66). Esta opção investigativa almeja proporcionar uma experiência subjetiva da obra sem submetê-la a narrativas limitadas ou à mera dramatização do corpo-arte no espaço-tempo. Ao contrário, busca-se, aqui, a concepção de imagens presenciais em movimento que são atravessadas por elementos selecionados pela artista e extraídos dos contextos socioculturais ancorados nos universos femininos por ela experimentados.

A temática do feminino já se fazia presente nos trabalhos artísticos de Camila Matzenauer anteriores ao mestrado. Este é o caso da performance Diane que, assim como a performance Yasmin, integrou exposições de corpos-arte formadas por obras de artistas participantes do grupo de pesquisa Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPq e ao PPGART. Esta exposição, denominada Exposição já foi realizada três vezes. Os performers foram dispostos como obras em uma galeria, enquanto os questionamentos destes corpos-arte emergiam das suas ações performáticas. Cada performer abordou um tema que o inquieta extraído de discussões socioculturais recorrentes no mundo contemporâneo.

O ambiente de pesquisa no qual os trabalhos foram desenvolvidos, organiza-se através de encontros semanais. Aqui, os integrantes do grupo são provenientes das áreas das Artes Visuais, Dança e Teatro que, sob orientação da coordenadora, dedicam-se aos estudos e discussões acerca de autores das áreas da Arte da Performance, aos Estudos da Performance, bem como à elaboração de práticas performativas. Estas últimas estão ancoradas em elementos extraídos da diversidade sociocultural contemporânea.

Ao perceber que as questões de gênero, mais especificamente referentes ao feminino, foram recorrentes em suas pesquisas e criações, a autora reconheceu este recorte temático como um foco investigativo amplo e especialmente instigante. A partir de suas inquietações e questionamentos, a artista elegeu, inicialmente, a pílula anticoncepcional como elemento estimulador da sua primeira performance, *Diane*, desenvolvida no grupo. A escolha por este elemento buscou questionar até que ponto a pílula anticoncepcional pode ser realmente considerada uma libertação feminina e em que medida ela não se tornou mais uma das prisões impostas à mulher. O surgimento e disponibilização da pílula, nos anos sessenta foi fundamental para

trazer mais tranquilidade em relação às consequências de uma vida sexual ativa para mulheres. Mesmo assim, inúmeras vezes, a responsabilidade da contracepção recai sobre a mulher. Ao mesmo tempo em que ela trouxe esta flexibilização dos hábitos sexuais das mulheres, a pílula anticoncepcional pode acarretar danos sérios a sua saúde. As bulas deste medicamento são incisivas nos efeitos colaterais advindos da sua administração contínua. Deste modo, questiona-se novamente: libertação? A partir desta reflexão procurou-se abordar, em Performance, os efeitos que este medicamento pode causar a curto e a longo prazo em suas usuárias tendo em vista possíveis contraindicações e reações extremamente adversas. Porém, em primeira instância, não são estes efeitos colaterais que interessam, mas, sobretudo, seus efeitos socioculturais agregados.

O surgimento do contraceptivo está diretamente ligado à história da liberação sexual e feminista, na década de 1960 e, apesar da associação da pílula ao empoderamento feminino, parece haver uma tendência que segue na contramão deste pensamento. Um grande número de mulheres tem deixado de consumir pílulas anticoncepcionais buscando outros modos de contracepção, especialmente devido aos malefícios que podem vir a ser causados. Esta busca interessa aqui, na medida em que põe em evidência e discussão a responsabilidade compartilhada pela contracepção. A responsabilidade mencionada encontra eco nos modos de ser e agir ressonadores de sensações e emoções como medo, culpa, entre outras. Deve-se ressaltar aqui, que o trabalho não possuiu o intuito de condenar o uso da pílula anticoncepcional e tampouco colocá-la como um veneno. Buscou-se destacar a tomada de consciência sobre o uso deste medicamento.

Quando as performances encontravam-se ainda em fase inicial, foram compartilhadas com o grupo que, como um todo, colaborou para a construção das obras através de trocas, impressões,



Figura 1 – Camila Matzenauer. Performance *Diane* apresentada durante IX Congresso da ABRACE.

Autora: Gisela Reis Biancalana

sugestões e dúvidas. Enquanto uma performance era apresentada, o restante do grupo funcionava como um olhar externo atravessado por suas próprias experiências sensíveis. Este olhar, por sua vez, também atravessou a obra em suas organizações poéticas cons-

truídas em relação aos questionamentos propostos. Desta maneira, a abordagem estética, os elementos formais selecionados e suas ações performativas foram se transformando em decorrência destas interferências.

Com a proposta performática estruturada foi escolhido o título *Diane*, em referência a uma marca muito conhecida de anticoncepcionais (Figura 1 e 2). Desde este momento já havia o intuito de que a performance se desdobrasse em outras que levariam outros nomes femininos deste medicamento. A escolha por nomeá-las assim se deu tanto em alusão às pílulas quanto àquelas que as consomem e, muitas vezes, sofrem com seus efeitos psicofísicos.



Figura 2 – Camila Matzenauer. Performance *Diane* apresentada durante IX Congresso da ABRACE.

Autora: Gisela Reis Biancalana

A partir de todas estas inquietações que serviram como estímulo para criação, a primeira performance foi estruturada em sua materialidade poética. A performer encontra-se sentada no chão portando cartelas de anticoncepcionais cheias e uma bula do remédio no colo. Ela usa um vestido delicado, branco e rosa, e está maquiada com um batom, também rosa. As cores fazem referência às embalagens do medicamento e questionam o estereótipo do rosa relacionado ao universo feminino. Ao longo da ação performativa, ela vai retirando as pílulas das cartelas, uma a uma lentamente, até esvaziá-las. A cada cartela terminada, é pronunciado um trecho da bula que apresenta contraindicações e riscos que podem vir a ser causados pelo medicamento. Ao fim da performance, a artista fica presa dentro de um contorno quadrado formado por pílulas e cartelas vazias.

Todo esse processo, calcado no estudo dos malefícios psicofísicos do medicamento até a criação e apresentação da obra, afetou a performer tendo em vista o fato desta também ser sua consumidora precoce. Além disso, a artista-pesquisadora também teve contato com mulheres que tiveram sua vida afetada em virtude do uso de pílulas anticoncepcionais. Sendo assim, buscou-se dar sequência a esta investigação artística, compreendendo a obra *Diane* como parte do processo criador da nova performance intitulada *Yasmin* (Figura 3). Esta obra representa o momento em que a própria performer interrompe o uso deste método contraceptivo. Na esteira deste pensamento, deparou-se com a fala de Fortin sobre processos autoetnográficos quando a autora ressalta que “(...) a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros.” (FORTIN, 2009, p.7), ou seja, questões pessoais permeiam o trabalho, contudo ele não deve limitar-se a elas. A artista e pesquisadora Camila Matzenauer é/está



Figura 1 – Camila Matzenauer. Performance *Diane* apresentada durante IX Congresso da ABRACE.

Autora: Gisela Reis Biancalana

inserida neste contexto feminino, contemporâneo, urbano, ocidental, capitalista, científico-tecnológico.

Durante o processo de criação da obra *Yasmin* não houve tantas interferências do grupo de pesquisas como no anterior: o trabalho partiu da performance *Diane* e seu desenvolvimento se deu de forma mais individualizada. Não houve prática em laboratório nem discussão com os colegas do grupo. Neste momento, as reflexões iniciais já constituíram o elemento disparador das questões levantadas.

Na nova performance, realizada apenas uma vez até então, manteve-se a leitura dos efeitos colaterais descritos na bula do medicamento. Contudo, ao invés da performer se trancar dentro das pílulas em sua volta, como na primeira, várias cartelas vazias foram penduradas e enfileiradas enquanto somente uma, a última da fila, permanecia cheia. Durante a performance a artista caminha lentamente lendo a bula, passando pelas cartelas que tocavam seu corpo, uma a uma até que no final, a performer para diante daquela que está cheia. Novamente, os efeitos colaterais são oralizados. A fala se acelera, as frases são repetidas, algumas com maior ênfase, tornando-se mais densa até que a última cartela é envolvida com a bula, amassada e jogada no lixo. Devido a aproximação com suas vivências pessoais, a realização da performance foi uma experiência muito intensa para a artista-pesquisadora.

Sendo assim, enfatiza-se mais uma vez a abordagem cultural deste processo de pesquisa ao reconhecer, também, a valorização da experiência – tanto da artista quanto a de outras mulheres. Segundo Jorge Larrosa Bondía, “o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal” (BONDIA, 2002, p. 28). A experiência é única para quem a vive e por mais que duas pessoas passem pela mesma situação suas experiências serão diferentes. Deste modo, a autora traz questionamentos e reflete acerca de estudos e

pesquisas sobre o consumo do anticoncepcional sem, contudo, desvincular-se da sua própria experiência como consumidora do medicamento. Do mesmo modo, quando propõe dar continuidade ao trabalho coletando relatos, ressalta-se que estes serão abordados através da relação da artista-pesquisadora com os mesmos. Ou seja, não se trata de dados quantitativos, a seleção desses destes se dará através da experiência, daquilo que de algum modo a toca.

A visão de Texeira Coelho (2008) quando o autor reflete sobre a cultura e seu contrário, condiz com a pesquisa em desenvolvimento. No texto, o autor coloca que o entendimento de que tudo é cultura condiz com uma visão antropológica cristalizada que não é pertinente nem aos estudos de cultura e, tampouco, para estudos e práticas da política cultural. Este pensamento refletiria uma visão iluminista que compreende a cultura como soma de saberes acumulados e traz a ideia de que a cultura é tudo àquilo que deriva da ação humana (COELHO, 2008, p. 17). Nos estudos da cultura, a mesma deveria ser compreendida como um instrumento que atua e transforma o mundo enfocando o desenvolvimento humano através dela. Assim, interessa muito mais pensar na “cultura como processo, não como um objeto, mas como uma atividade” (COELHO, 2008, p. 19).

Ao trazer uma reflexão sobre cultura é importante distingui-la do *habitus*. Segundo Pierre Bourdieu, este seria responsável por naturalizar características de determinados grupos, fazendo com que seus comportamentos sejam apresentados como próprios, inelutáveis (COELHO, 2008, p. 27). Para contribuir para essa reflexão, é interessante também pensar acerca das tradições, as quais, segundo Coelho

apresentam-se sempre como uma estratégia do poder (político, religioso, cultural) para manter-se e justificar-se ao inculcar valores que supostamente se repetem (que são valores porque se repetem e que

se repetem porque são valores) e que alegadamente estabelecem uma continuidade com o passado (imaginado, mais que imaginário) que, por algum motivo, interessa a esse poder) (COELHO, 2008, p. 24).

Ao levar em consideração o fato de trabalhar com questões de gênero, recorrentes nas discussões sobre resistências históricas, estudar os conceitos de habitus e tradição pode ser uma luz na busca por uma maior compreensão de como se perpetuam determinados comportamentos e padrões socioculturais. Esta ação, abordada por meio da performance, revela um modo peculiar às artes e possível de se estudar as estruturas das culturas patriarcais que envolvem grande parte dos grupos sociais no mundo. Paradoxalmente, a mesma sociedade que prega a liberdade feminina, joga a responsabilidade da contracepção sobre a mulher ignorando os possíveis danos a sua vida pessoal, social, psicológica, econômica, bem como despreza os efeitos na sua saúde.

Além das duas performances elaboradas e descritas acima, existem duas em fase de elaboração: uma delas remete a menarca e, outra, a menopausa. Diferentemente das performances anteriores, que representam períodos vivenciados pela artista, a menopausa trata de parte do ciclo pelo qual a autora não passou. Portanto, para trabalhar com as duas temáticas supracitadas, a artista irá recorrer a duas proposições diferentes. Na primeira, ao incorporar a pesquisa de campo ao seu procedimento de criação, ela se aproximará de outras mulheres trilhando, assim, outro modo de criação que não parte apenas da sua experiência, mas da de outras mulheres. A segunda proposta é distribuir caixas com papel e caneta em banheiros femininos com perguntas sobre estas experiências de diversas mulheres especialmente ligadas ao contexto feminino. As perguntas elaboradas virão com outra subsequente: Você pode-

ria escrever sobre isso e deixar aqui seu registro? Não é necessário deixar seu nome”. As respostas coletadas estão sendo usadas como estímulo em laboratório de criação. Deste modo, em ambas as propostas, a artista não busca falar por outras mulheres, mas com elas.

Este texto refere-se ao recorte focado nas duas performances já realizadas e se projeta para as duas propostas em fase de elaboração. Ao considerar as discussões apresentadas ao longo desta escrita, ressalta-se que a pesquisa ainda encontra-se em andamento e que os caminhos para abordar os períodos descritos pela autora estão sendo definidos.

Mesmo que a primeira performance descrita tenha sido desenvolvida anteriormente ao ingresso da pesquisadora no mestrado em artes visuais, nota-se o quanto ela já contribuía com a investigação proposta para o mestrado e ainda se reverbera nela. Quando se aborda a questão do uso do anticoncepcional como método contraceptivo, a pesquisadora evidencia um grupo de mulheres que se encontram em um período fértil com seu corpo podendo gerar vida afetando o adiamento e mesmo inviabilizando esse momento nos casos mais conflituosos. Os efeitos socioculturais atrelados aos efeitos na saúde aparecem interconectados nas performances não como consequências lineares ou causais, mas como elaborações socioculturais que vão constituindo este ser feminino inserido em um contexto protagonizado pelo universo masculino.

No que se refere às performances em fase de elaboração voltada para os ciclos menstruais, a princípio a menarca e a menopausa que marcam o fim e o início da menstruação, foram um dos vieses escolhidos para abordar a passagem do tempo atravessando o corpo mulher ao longo da pesquisa.

## REFERÊNCIAS

ALTHOFF, Bruno. **Einstein e Picasso:** entre o cubismo e a relatividade. Disponível em: < <https://sciart.eu/pt/27-07-2015-0707/1178/einstein-e-picasso-entre-o-cubismo-e-relatividade>>. Acesso em: 28 de set. de 2016.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

CARVALHO, José Ernane Carneiro. **O tempo em Bachelard:** uma ruptura com o continuísmo bergsoniano. *Ideação, Feira de Santana*, n.25(2),- 57-70, jan./jun.2012.

COELHO, Texeira. **Cultura e seu Contrário**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. SP: Martins Fontes, 1996.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MARCONDES, Neide. **Arte contemporânea/poéticas em mundo líquido**. IVEHA 2008, IV encontro de história da arte – IFCH / UNICAMP, Campinas, 2008.

**Carlos Coppa**  
Doctorando en Artes; Licenciado y Profesor por la FBA/ULP; Profesor titular Dibujo en Licenciatura en Artes Plásticas FBA/UNLP; Investigador Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del arte Argentino y Latinoamericano / Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

## Para ver se necesita un cuerpo: vivencias de fragmentación de la figura humana

*To see if a body is needed: fragmentation experiences of the human figure*

**Resumen:** La relación entre imágenes e imaginario se ha estudiado abundantemente desde distintas perspectivas. El cuerpo es el argumento que se ha introducido últimamente, pero muchas veces se introduce de forma lateral. ¿Pero qué sucede si el cuerpo es central a la imagen, tanto como la imagen al cuerpo? Es imposible situarse en la producción artística actual sin asumir que sus obras fuerzan una ruptura con las líneas verticales de la subjetivación, que perciben y ponen en juego la relación cuerpo - imagen con una complejidad inquietante. En las obras de Cohen y de Pombo se hacen presentes algunos de sus rasgos.

**Palabras clave:** Imagen; Pintura; Cuerpo; medio

**Abstract:** *The relation between images and imaginary has been studied extensively from different perspectives. The body is the argument that has been introduced lately, but is often introduced on the side. But what happens if the body is central to the image, as much as the image to the body? It is impossible to situate it in current artistic production without assuming that the artworks force a rupture in the vertical lines of subjectivation, which perceive and put into play the body relation – an image with disturbing complexity. In the works of Cohen and Pombo some of these features are present.*

**Keywords:** *Picture; Image; Body; media; medium.*

En algunas representaciones de la figura humana presentes en las obras de los artistas argentinos contemporáneos considerados, Ricardo Rocambole Cohen y Marcelo Pombo, observamos un tipo recurrente de tratamiento que podríamos caracterizar como fragmentación, que propone un *desvío* de la representación tradicional. Esa fragmentación tematizada, trasladada al tratamiento de la superficie, funcionaría como el señuelo al conducir la experiencia del cuadro fuera de lo visual en la operación de involucramiento del espectador, al mostrarse como un objeto perdido. Se trata de aquel modo *perverso y taimado* de involucrar al espectador al que hace referencia Michel Foucault (2015), cuando analiza las estrategias de involucramiento del espectador desplegadas en obra de Édouard Manet y las define como recursos políticos de la obra de arte.

Trataré de sugerir en este texto que algunos conceptos provenientes de la teoría psicoanalítica de raíz lacaniana, son útiles para pensar aquella fragmentación formal observada como una modalidad de encuentro, en el punto en el que autor y espectador comparten la dinámica pulsional que subyace a la imagen

### COHEN: FRAGMENTOS DEL CUERPO

Una de las particularidades en la obra de Ricardo Cohen, conocido como *Rocambole*, es un tratamiento utilizado en la representación de las figuras que tiene antecedentes en la obra de artistas pop y psicodélicos de la década de los '60 y '70, entre quienes podemos mencionar a Jorge de La Vega<sup>4</sup> en Argentina y a Emory Douglas<sup>5</sup> en EE.UU. Podemos llamarlo *escala gráfica*, pues surge a partir de las exigencias de la baja calidad de los medios precarios de impresión y se trata de un proceso de eliminación de los tonos medios a través de medios entonces fotomecánicos, que define contrastes violentos de valor. Rocambole hace uso de este recurso en una progresión, no totalmente lineal,

[1] COHEN, Ricardo Rocambole (1943). Para ampliar datos biográficos, remito al lector interesado a la página del artista: <http://untalrocambole.com.ar>

[2] POMBO, Marcelo.(1959). Para ampliar datos biográficos, remito al lector interesado a la página: <http://www.barro.cc/es/artists/6/marcelo-pombo>

[3] Pongo este término en relación al uso que hace de él Frederic Jameson, quien caracteriza la sensibilidad posmoderna como fragmentaria (Sánchez Usanos, 2010) A riesgo de cierto exceso de literalidad, quisiera señalar que dicha fragmentación, de acuerdo al psicoanálisis, es una vivencia constitutiva de toda imagen. Lo novedoso es el modo en que se tramitaría, en cada obra y en cada época, con diferentes modos de tematización.

[4] DE LA VEGA, Jorge. Para ampliar información remito al lector a la página: <http://www.jorgedelavega.com/>

[5] DOUGLAS, Emory. Información sobre el artista: [http://www.itsabouttimebpb.com/Emory\\_Art/pdf/Emory\\_Douglas.pdf](http://www.itsabouttimebpb.com/Emory_Art/pdf/Emory_Douglas.pdf). Algunas imágenes de su obra: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2008/oct/28/emory-douglas-black-panther>

llegando en su utilización a la desintegración casi total de la figura y su asimilación con el fondo.

Un trabajo muy ilustrativo de este modo es *El agujero Negro* (2001). Se trata de una imagen base que Cohen vuelve a utilizar en al menos otros dos trabajos posteriores. Se muestra una figura que grita y que se toma la cara en ademán de proteger sus ojos, posiblemente, ante algo que lo deslumbra o cuya visión causa horror. El gesto facial es el de mueca doliente más que de grito. A pesar de esto, la figura permanece extática, congelada en un momento, sin otros gestos corporales que la acompañen. La textura representada de la piel es visualmente tectónica, cruzada por surcos y elevaciones, fuertes pliegues y depresiones, entre hendiduras y salientes muy acusadas debido al tratamiento de máximo contraste en lo representado. Su cuerpo, de composición descentrada, sale un poco fuera de campo y está cruzado por tensiones superficiales y por arrugas muy fuertes. El brazo que se levanta para ocultar los ojos es un brazo descolocado, cuyo movimiento no hace descender el hombro, la cintura acromial, como sería esperable, para acompañar la elevación del brazo. La falta de naturalidad le agrega violencia al gesto y el brazo, entonces presumiblemente quebrado o deformado, le suma dramatismo al desplazamiento. El fondo es negro pleno, de textura uniforme, y produce un notable contrapunto a modo de un telón de fondo plano que exalta el trabajo de la textura visual descrita en la figura.

La misma imagen retorna en un trabajo titulado *Memoria* (2006), pero ahora compuesta en forma más central y estable, y representada en negativo, es decir, con los valores originales invertidos. La inversión de los valores le agrega intensidad a la idea de fragmentación: la figura se desgrana en formas negras dentro un continente blanco sobre fondo oscuro, donde la luz de la imagen parece provenir de un interior incandescente, como si se tratara de una brasa encendida. El fondo, a



Figura 1. ¿Todavía? (2007), Ricardo Cohen. Acrílico sobre tela. 180 x 180 cm.

Fuente: Imagen escaneada de (COHEN, 2014, p.43).

su vez, es rojo y está físicamente texturado por un fuerte rayado sobre la capa de materia que se asemejan a cortes, en oposición a lo plano y acromático de la figura.

La misma figura retorna en otra clave en la que se explotan las distintas modulaciones del trazo y del gesto, propias del lenguaje del dibujo. La obra se titula *¿Todavía?* (2007) (Figura 1). No solo conserva la inversión de valores de la última versión descrita, que le permite conservar la característica señalada en la iluminación, sino que dentro de las formaciones que componen el cuerpo fragmentado se establecen modulados sobre la base de trazos que le agregan a cada fragmento profundidad y, al mismo tiempo, independencia, con lo que ya estos no se presentan completamente planos, sino que vibran y están surcados por tensiones.

La figura tiene centralidad, pero, en relación con el primer trabajo, está ampliada, avanza sobre el campo y exhibe en el sector inferior derecho una ampliación, un agregado en relación con la figura original. Esta presencia parece una mutación o el crecimiento de algo anómalo adosado y, al mismo tiempo, pudiera ser el mismo cuerpo el que se amplifica, se expande, se abre y se aplasta contra el plano del espectador. El fondo que en otras versiones fue liso y luego texturado directamente sobre la materia, en este caso está texturado de forma más óptica, sutil y coloreada con algo de rojo lavado que remeda una consistencia orgánica, de mucosa intestinal o tejido interno.

En una obra de 2002, *El Castigo*, el mismo tratamiento de contraste violento aparece en la cabeza que conforma el cuadro. El castigo no está representado directamente, sino que se puede leer en la mirada del sujeto, como si proviniera de su interior, en forma de culpa o autopunición. El esclavo aquí representado es uno de los modelos predilectos de Cohen, así como lo son sus temas asociados, la libertad y el castigo, y también es el motivo de la obra que le ha valido el

reconocimiento del gran público en Argentina. En esta imagen la mirada del esclavo surge de las sombras. La luz que deja ver sus rasgos (algunos puntos aislados de la frente, los ojos, los pómulos, la nariz, el mentón, la boca) los hace emerger de un continente negro, que casi se funde con los contornos sobre un fondo rojo oscuro, en contraste



Figura 2. El Caballo (2010), Ricardo Cohen. Acrílico sobre tela. Dimensiones desconocidas.

Fuente: Imagen escaneada de (COHEN, 2014, 104).

mínimo, apenas sugerido en la textura del rostro que atrapa algo de la luz ambiente.

Otro trabajo del año 2010, *El Caballo* (Figura 2), presenta como único protagonista una figura que parece estar disolviéndose en un gesto de dolor, de sorpresa o de enojo, y que se confunde con el fondo. Está rodeada de fragmentos que parecen ser parte de otras figuras o que son los desprendimientos del personaje central, productos de la erosión de corrientes provenientes del fondo, como en una costa de fiordos.

En *Nueva Ignara* (2012), la figura ya no es de una humanidad anómala, sino lisa y llanamente un monstruo. Replegada sobre ciertos límites que contornean un ser antropomórfico pero siniestro, conserva los pliegues y las arrugas y deja entrever una consistencia ajada, con rasgos distorsionados, hendidos y fragmentados.

Los trabajos descriptos, puestos en una secuencia temporal, se podrían asimilar al proceso de descomposición de un cuerpo. En algunos dibujos antiguos que parecen presentar antecedentes de este recurso, como *La antigua pregunta* (1986), las partes constituyentes del cuerpo representado se separan, crecen, se distorsionan, y develan en el tratamiento de modelados su peso y la consistencia propia de tejidos diferenciados. Esta imagen podría ser un antecedente directo del cuadro *Memoria*, antes mencionado, con la particularidad de presentar como fondo de la representación una multitud de figuras que componen una trama, recurso que plantea otra problemática que emerge en algunas obras de Cohen, a saber: la tensión entre lo colectivo y lo individual, a través de la dificultad de integrar sus respectivas representaciones. Las partes del cuerpo se hacen extrañas, se autonomizan, y los intersticios así liberados dejan que la imagen de la multitud pase a través de los personajes como penetra en la constitución de la identidad propia la mirada de los otros.

Cohen utiliza otra técnica o un recurso que traduce en forma directa la mirada de fragmentan corporal, como la que pone en juego en su obra *La mano izquierda en la oscuridad* (2010). Esta pintura está realizada sobre un fondo negro, es decir, extrayendo las figuras mediante las luces, un recurso goyesco. El centro está ocupado por

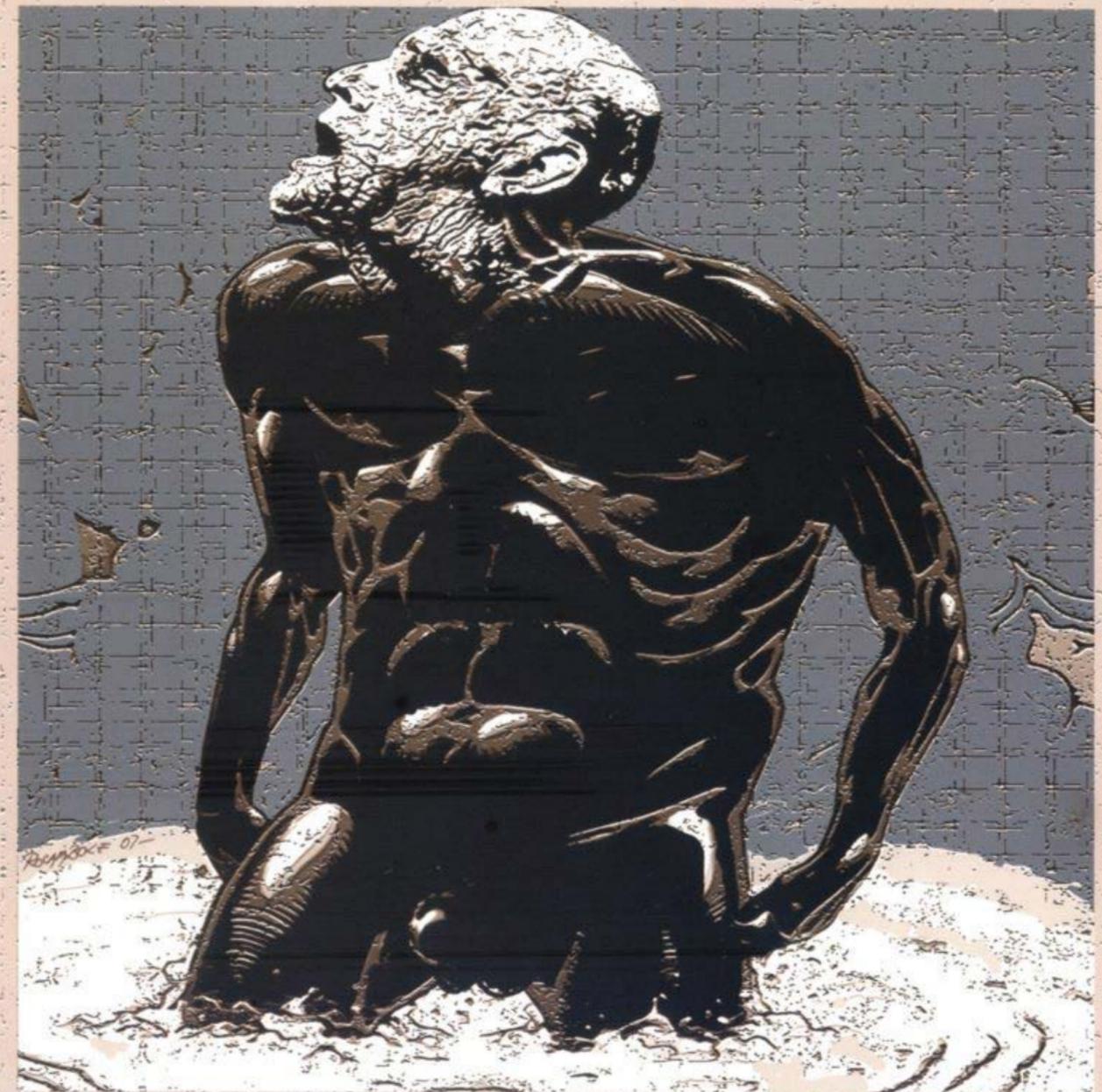


Figura 3. El baño de Caín (2007), Ricardo Cohen. Ilustración.

Fuente: Imagen escaneada de (COHEN, 2014, 107).

una figura que grita y que se toma la cabeza, superpuesta a una trama regular de fondo que recuerda tanto a una alambrada como a las uniones de un revestimiento azulejado, propio de una sala de hospital. Este cerco es rígido y envolvente, cierra un espacio, mientras la figura hecha de puntos de luz tiene un carácter móvil, transitorio, vibrátil y el fondo se cuele por entre las partículas-pinceladas que la componen.

En otras imágenes el estallido en partículas del cuerpo representado se ha sustituido por la proliferación de modos y de recursos dispuestos en un mismo plano temporal. En la figura representada en *El baño de Caín* (2007) (Figura 3), hay una oposición en el tratamiento de un cuerpo compuesto por músculos marcados que tiene una superficie oscura, lisa y brillante, como de basalto pulido, mientras la cabeza anciana del personaje, blanquecina, apergaminada y rugosa, parece hecha de piedra calcárea, con aspecto poroso. El gesto del personaje que grita y que parece emerger de una laguna viscosa es un gesto de dolor, que es difícil de ubicar como propio de un nacimiento o cercano a la extinción.

#### **POMBO: LA SUPERFICIE QUE MIRA**

En las obras de Marcelo Pombo la captura del espectador se centra en su utilización de la materia. Sus diferentes calidades son manipuladas con arreglo a una sensualidad inmediata. Las superficies son transformadas, enriquecidas sobre un vector de lujo y suntuosidad.

Desde sus trabajos con objetos, como *Winco* (1986), intervenido con chorreados y con collages, o la serie de los discos, posiciona los objetos para que encuentren al espectador fuera de escena. Esta estrategia se va a ir pasando a sus cuadros sin perder potencia, es decir, del objeto al cuadro objeto, como en la obra *La Navidad de San Francisco Solano* (1991), en la que la calidad material del cartón es protagónica, como el polietileno de las bolsas de residuo que utiliza como materia prima en su

cuadro *Vitraux de San Francisco Solano*, del mismo año. Materialidades bajas, relacionadas a un entorno humilde, pobres pero nunca en clave de denuncia ni de desgarramiento, sino que apuesta a elevar la dignidad de estos materiales vulgares a la condición de nobles, como si fuera posible beatificarlos, adherirles un resplandor nuevo y, por extensión, santificar la vida humilde de los usuarios y, de esta manera, actuar sobre la belleza del contexto.

Con algunos retornos verificables, la dirección de la poética de Pombo va desde el objeto hasta el cuadro, pasando por el cuadro-objeto. Y en el traslado de la seducción material propia del objeto al cuadro le ha significado buscar un procedimiento adecuado, que logra apostando a una técnica para disolver meticulosamente el plano en partículas perladas y convertirlo en una superficie preciosa. Hay un antecedente importante de este recurso en su obra *El niño mariposa* (1996) y antes, incluso, en *Xuxa* (1993). Se trata de una forma de aplicar el esmalte sintético, goteándolo sobre la superficie horizontal del cuadro valiéndose de un gotero, una pipeta, un palillo de *brochette* o de sushi, en una operación muy paciente y delicada, color tras color, guardando entre uno y otro el tiempo de secado necesario y respetando la dilución exacta. El color base, seco o casi seco, absorbe parcialmente la nueva gota de color, que se convierte en un punto. Se obtiene una perla, una especie de óvulo o de huevo de pez o de célula de paredes traslúcidas y de núcleo reconocible.

Estos puntos de compleja factura son una constante en la gran mayoría de sus trabajos a partir de 1993 y resultan utilizados en casi todas las figuras representadas, en oposición a un fondo frecuentemente liso o que presenta otros procedimientos texturales. En su obra *Árboles enamorados* (2002) (Figura 4), el tratamiento retorna visible en los brotes de las ramas, pero los troncos comparten ese tratamiento en otra tonalidad. Aquí, los árboles, que están compuestos por esta textura puntiforme, pueden ser asimilados a los cuerpos de dos amantes.



Figura 4. Árboles enamorados (2002), Marcelo Pombo. Esmalte sobre panel. 100 x 150 cm.

Fuente: Imagen escaneada de (AA.VV. ,2006, 105).

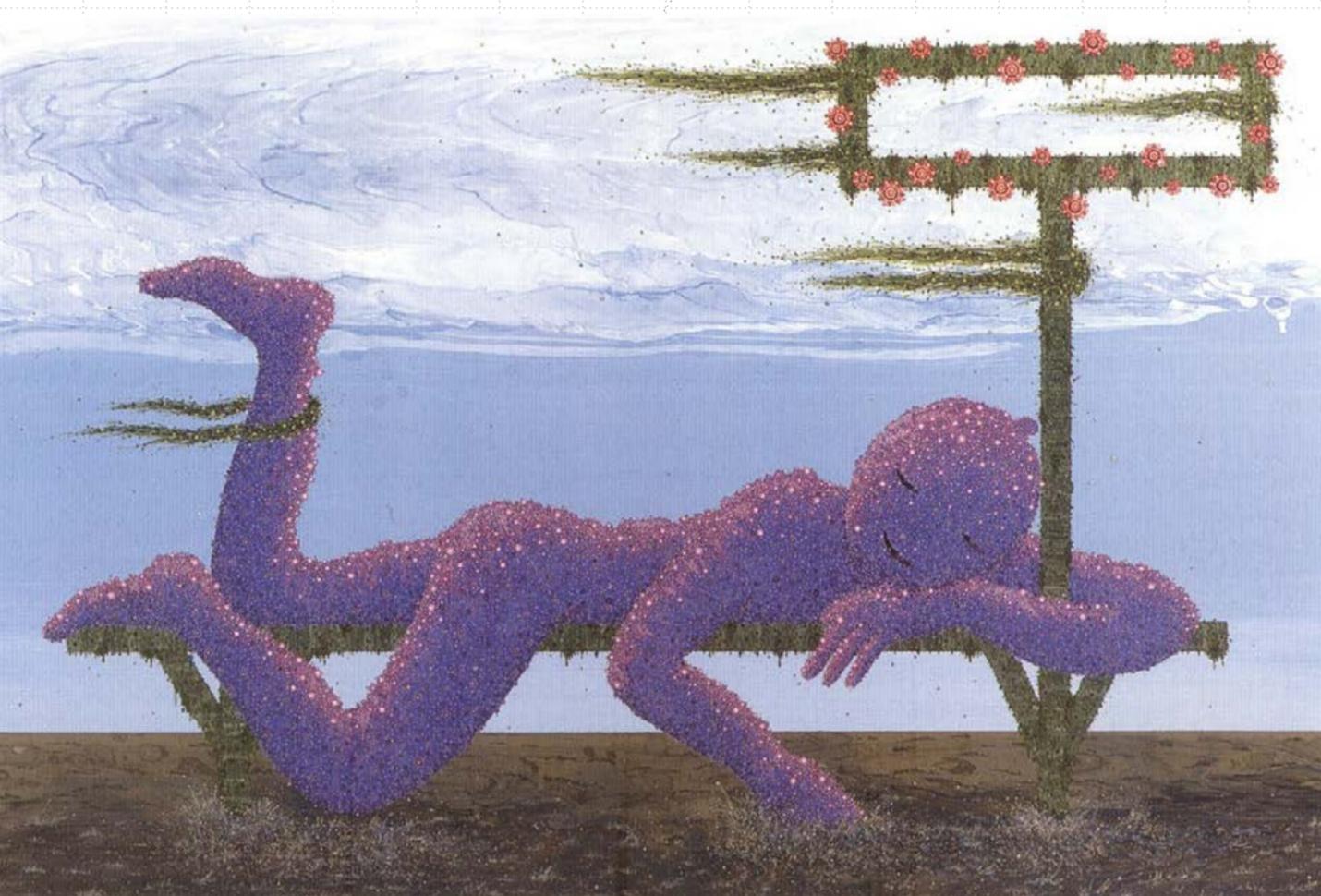


Figura 5. Bodhisattva joven y náufrago (2006), Marcelo Pombo. Esmalte sobre panel. 100 x 150 cm

Fuente: Imagen escaneada de (AA.VV. ,2006, p.113).

El pasaje del tratamiento de los árboles hacia la figura humana se verifica después. En una obra posterior, *Bodhisattva joven y náufrago* (2006) (Figura 5), el cuerpo despreocupado del santo está compuesto en su totalidad por este tratamiento perlado, en modulaciones de tamaño y de brillo, al igual que los tres personajes de otra obra del mismo año, *Festival artístico multimedia flotante*.

Hasta entonces, las figuras humanas exhibían exclusivamente un tratamiento de colores planos, como en la obra *La pintura de sus ojos* (1994) o en la figura de *Niño mariposa* (1996), ya mencionado. También son planas las figuras que aparecen en la serie de los *Dibujos de Puerto Madryn* realizados en la misma época y en los que, además, aquel recurso descrito de la gota de color en forma de óvulo o de espora está sustituido por una verdadera trama no regular de

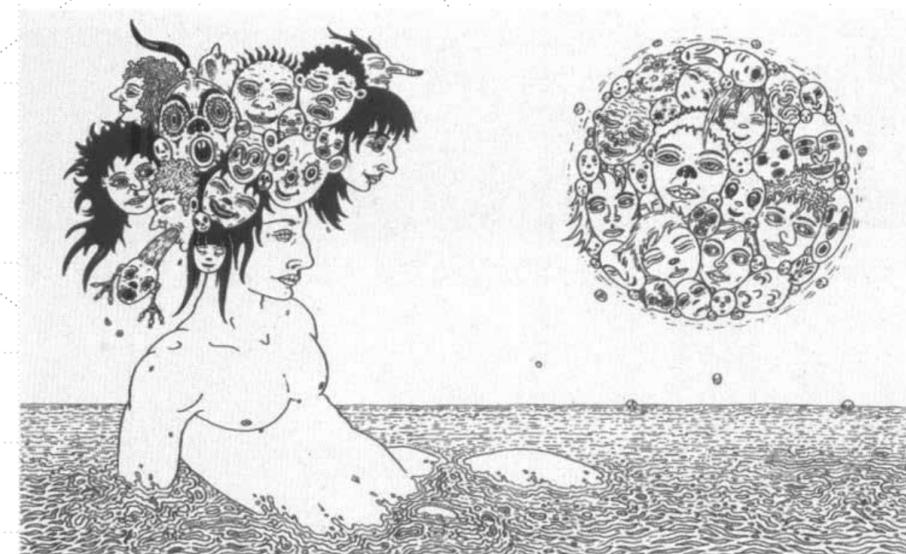


Figura 5. Sin título. De la serie Dibujos (2000), Marcelo POMBO.

Marcador sobre papel. 22 x 36 cm.

Fuente: Imagen escaneada de (AA.VV. ,2006, 82).

pequeñísimos rostros y, a veces, de texturas puntiformes parecidas a pequeños ojos que recuerdan el goteo (Figura 6).

En *Manifestación flotante* (2006) cada punto se independiza como un ser autónomo y parece corresponder a un integrante de la multitud que flota con una exuberancia festiva pero ordenada. En otro trabajo del mismo año, *Escombros flotantes*, de planteo muy similar, el punteado se limita al registro de la textura vegetal y la composición es una proliferación de restos organizados de manera caótica. Aquel goteo que en las primeras obras de POMBO era propio de la superficie de algunos objetos o figuras representadas, en los cuadros de su obra posterior toma el lugar de la representación del cuerpo en forma de una trama de ojos y bocas, menos asunto de una visualidad pura y más cerca de su lugar del objeto en la mirada.

#### **IMAGEM: MEDIO Y CUERPO**

En las descripciones anteriores he querido señalar algunas posibles diferencias y analogías en los tratamientos de las figuras y de la materia (real o representada) en las imágenes estudiadas. La inmediatez del esquema que surge de una lectura fenomenológica de la imagen, reproduce la división tradicional de cuerpo/alma y su correlato materia/idea, nos aparta de la capacidad de comprender la imagen de modo sustantivo.

Como aporte a este problema, Hans BELTING (2009) introduce la consideración de nuestro cuerpo como *medio* de las imágenes. Rechaza la tradición aristotélica que reduce la imagen a lo cognitivo, argumentando que tiene un cuerpo propio que no se limita al soporte material. Recíprocamente, el cuerpo humano no puede reducirse al organismo, sino que además, es sede de determinaciones imaginarias y simbólicas. La imagen vuelve entonces al mundo de los cuerpos a través de la dinámica medial: « Puesto que una imagen carece de cuerpo requiere de un cuerpo para corporizarse» (BELTING, 2009: 22). BELTING propone la tríada

imagen-medio-cuerpo como un triángulo inseparable para interpretar las imágenes.

Otro tanto concluye Richard WOLLHEIM (1997) al preguntarse por los mecanismos estructurales que hacen de una superficie pintada una obra. Durante el proceso de la creación de un cuadro, se despliega un mecanismo a partir de las primeras marcas, que va conformando la intención del artista, por el cual va abstrayendo aspectos de lo que está elaborando, que no consideraba a priori y que utiliza como rasgos constitutivos de su actividad futura. WOLLHEIM llama a esto «tematización» (1997: 27), estrategia que persigue darle un significado a la superficie resultante, para que por su intermedio el espectador *sienta* su estado mental (WOLLHEIM, 1997). El significado descansa en la experiencia inducida en el espectador para que, llevado por las intenciones del artista, repare en él. La tematización se había considerado como un proceso puramente mental, pero « [...] se da dentro del fragmento de nuestra psicología que es esencialmente corporal [...] exige un ojo [...] y exige una mano» que puedan realizar distinciones dentro del rasgo tematizado (WOLLHEIM, 1997: 34). Desde la tradición analítica en que se inscribe WOLLHEIM hay un reconocimiento de que la imagen artística, en su factura, involucra lo corporal.

#### **LACAN: EL CUERPO Y LA IMAGEN**

En el marco de la teoría psicoanalítica, la imagen tiene un papel muy importante en la constitución del sujeto. En su artículo *El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (2005: 86), Jacques LACAN describe la formación del yo como transformación en el sujeto a partir de la asunción de su propia imagen en el espejo. Esto es posible debido a la prematuración en el desarrollo de la percepción visual y a las carencias en el desarrollo motor de la criatura humana de seis meses. El encuentro con su propia imagen genera, a partir de su captación como *gestalt*, una discordancia entre

la síntesis de la imagen y la falta de coordinación vivida como imagen de cuerpo fragmentado. La tensión agresiva que se produce es resuelta en una identificación primaria con lo semejante, con esa imagen especular que da forma al yo, bajo la mirada de un adulto.

Luciano Lutereau (2009) señala dos notas fundamentales derivadas de esta experiencia. Por un lado, la imagen es una totalidad perceptiva de acuerdo con las leyes de la Gestalt. Por el otro, la imagen es condición de constitución de la realidad. Si el movimiento del cuerpo es fundamental en la constitución del espacio, la realidad es *imaginarizada* en tanto espacio realizado en la experiencia como espacio estructurado para ese cuerpo. La realidad es, en este sentido, apropiada como imagen (LUTEREAU, 2009).

Estas definiciones, que sitúan la imagen en el vínculo entre el registro de un cuerpo real fragmentado y la imagen especular, van a completarse con la introducción del registro de lo simbólico. Para poder explicar la articulación de los diferentes órdenes de la realidad, tal como se hacen presentes en la constitución del yo en la imagen, Lacan (1991) utiliza modelos tomados de la Óptica, porque la diferencia planteada en estos entre imágenes reales e imágenes virtuales, definidas de acuerdo cómo se construyen en el ojo a partir de la luz que reflejan los objetos, permite estudiar el vínculo entre lo real y los fenómenos imaginarios.

Al partir de un primer esquema en el que sitúa el estadio de espejo<sup>6</sup>, introduce lo simbólico a través de un espejo plano que provoca una imagen virtual. «Al mostrar la imagen donde no está, esta imagen virtual abre un campo de referencia negativizada que también podría llamarse presencia de una ausencia o falta» (LUTEREAU, 2009: 35). Aparece, entonces, un rasgo nuevo: la negatividad del referente en la constitución de la *gestalt* asumida como imagen corporal. La imagen de los objetos se revela como constituida a partir del cierre del objeto y de su recupero como ausencia.

[6] Remito al lector al esquema conocido como de ramillete invertido y su posterior perfeccionamiento (LACAN, 1991, 126-191).

Esta introducción de transforma lo imaginario. Si lo simbólico da existencia a lo que no se presenta ni representa, la representación de lo representado, la falta, lo más importante de lo imaginario es, a partir de entonces, que en la imagen se representa lo que no se puede ver. El estadio del espejo introduce la imagen como el lugar donde hay presencia en lo que se puede ver de algo que no se ve. De ahí que la imagen hace de pantalla de lo que no podemos ver. Echa un velo sobre lo que no se ve y el velo hace existir algo de la nada, hace ver que algo no se ve, convierte la nada en ser. Si hay algo y no hay nada es porque hay algo en algún lugar (MILLER, 1994).

Decíamos que en este estadio hay una transformación del sujeto a través de su ascensión en una imagen. La mencionamos como Gestalt, es decir, una imagen pregnante que aquí es la imagen del cuerpo. A partir de entonces esta imagen corporal estará mediando al cuerpo biológico en su intercambio y se proyectará en distintas superficies. Para Miller (1994) esto significa que el cuerpo es distinto del organismo: no es un real biológico, sino una forma, por lo tanto imaginario; lo que lleva a Lacan a decir que lo imaginario es el cuerpo. Esto es importante, porque el goce es impensable sin cuerpo y, por lo tanto, se vincula a lo imaginario (MILLER, 1994).

### **NASIO: LAS IMÁGENES DEL CUERPO**

En la perspectiva del psicoanálisis, como hemos visto, cuerpo e imagen son indisolubles. NASIO (2008) define la imagen como el resultado de una correspondencia virtual entre dos objetos. En este caso de la imagen del cuerpo<sup>7</sup> sería el doble virtual de su objeto real que es nuestro cuerpo. Esta imagen no puede ser homogénea; está compuesta por una infinidad de imágenes psíquicas que provienen del interior y de la superficie de nuestro cuerpo real. Además de modelada por una multiplicidad de proyecciones inconscientes está animada y alimentada por la libido..

[7] Con esta expresión NASIO se cuida muy estratégicamente de hablar en términos de imagen propia o cuerpo propio, porque justamente pretende desmontar su localización y pertenencia, naturalizadas en el lenguaje.

[8] Además de la complejidad de estos términos, LACAN tiene acepciones propias para ciertos términos, distintas a las que utilizamos habitualmente. Para empezar a ver este tema, recomiendo al lector acercarse al mismo Jacques LACAN (2007) y a Dylan Evans (2005).

Donde no hay libido no hay conmoción, en consecuencia, no hay imagen. La imagen tiene necesidad de libido para existir y la libido tiene necesidad de la imagen para circular.

El cuerpo puede pensarse a través de la trilogía de registros lacanianos: *lo simbólico, lo real y lo imaginario*<sup>8</sup>: como cuerpo real (el que siento), cuerpo imaginario (es el que veo) y cuerpo simbólico (es el que nombro) (NASIO, 2008). El cuerpo real es el cuerpo sensorial, el cuerpo erógeno, del deseo y del goce, ese que se va degradando inexorablemente. Es real no por ser sólido y palpable, sino porque en él late la vida. El cuerpo real es el cuerpo que no pueden asir los sentidos, ni las palabras, ni los símbolos, el cuerpo que se sustrae a toda aprehensión directa, entera y definitiva. No es real por orgánico, sino que el término real define la vida que lo anima y no la carne. Es lo que se nos escapa al ser humano que somos.

El cuerpo imaginario es el cuerpo que veo, principalmente en el espejo, pero también puede ser en una sombra o una silueta, una mancha, una instantánea del cuerpo captado de una vez y como un todo, que persiste en nosotros desde nuestra infancia. Puede aparecernos en un soporte (pantalla, escultura, dibujo, fotografía) o aún en la silueta que reconocemos en la apariencia de nuestros semejantes, pero siempre fuera de nosotros. Es una imagen que conmueve, que cautiva y que, a veces, me contraría, me amenaza o me vuelve una impresión decepcionante. Esta imagen también es una imagen perforada, cuyo agujero metafórico representa la energía libidinal que galvaniza mi mirada cuando me reflejo en el espejo; allí puedo ver todo menos lo que siento.

En cuanto al cuerpo simbólico, el cuerpo es en sí mismo una metáfora, la más elocuente de todo lo vivo e, inversamente, el objeto más simbolizado, el que suscita más metáforas. El símbolo sustituye, pero también engendra la realidad, por lo que a veces se convierte en lo que Lacan llama *significante*. El cuerpo simbólico o significativo es la singularidad

corporal que pasa a ser significativa, como representativa del sujeto, y le impone su realidad. Según Juan David Nasio (1994) hay tres estados del cuerpo propio percibido, conformados por su propia imagen. La imagen del cuerpo sentido es una imagen mental inconsciente, que puede permanecer en ese estado o hacerse consciente, o exteriorizarse en un acto. Es una imagen perforada por la libido y en mosaico como el cuerpo acribillado de sensaciones, de deseo y de goce del que es doble. La estructura de esta imagen real del cuerpo sería una superficie compuesta de microimágenes no figurativas, móviles, cambiantes y en permanente reimpresión con las imágenes de la infancia, todas investidas por la libido, representada por un agujero. Este representa la ausencia de representación de la libido en la imagen tanto en la imagen real y como la especular del cuerpo ambas atravesadas por el flujo libidinal que las irriga, las acerca y las fusiona.

La imagen del cuerpo visto es la imagen especular de nuestra silueta, está tan perforada por la libido como la imagen mental de las sensaciones. La imagen del cuerpo significativa no es consciente, ni inconsciente, ni actuada, sino que es nominativa, y el nombre es el doble de la particularidad física que singulariza el cuerpo.

La imagen corporal no puede corresponderse exactamente con el cuerpo real, porque las zonas erógenas se presentan como manchas opacas en el lugar del cuerpo real donde la libido satura. Allí, la imagen se presenta perforada o, también, con un foco incandescente y enceguedor llamado falo imaginario, simbolizado (-  $\Phi$ ). Este agujero es un verdadero vacío aspirante que mantiene unidos a los elementos de la imagen por medio de una fuerza centrípeta. El (-  $\Phi$ ) es el verdadero organizador de la estructura e impulsor de la imagen.

Tenemos que decir que esta imagen perforada no es una totalidad plena y con apariencia homogénea, sino, una composición de representaciones de fragmentos corporales múltiples, tanto una oreja como el tono

de una voz o el olor de un vestido. La imagen del cuerpo es una imagen compuesta, una trama de microimágenes parciales. La percepción de mi cuerpo no solo produce imágenes fragmentarias, sino que, además, nunca es una percepción directa del cuerpo real. Esta imagen no cesa nunca de producirse y permanece siempre en estado de esbozo. Construida desde la vida fetal, esta imagen inconsciente dinámica, causal, libidinal, perforada por el falo y compuesta solo existe con la condición de que ese cuerpo percibido esté habitado por la presencia del otro.

Tras el cuerpo de toda imagen acecha la imagen del cuerpo, en un bucle que nos permite constituir aquello que llamamos realidad; es allí, en esa inadecuación constitutiva que el lenguaje sutura, dónde radica lo irrepresentable y la posibilidad del goce<sup>9</sup>.

Algunas representaciones de la figura humana tienen el poder de afirmar nuestra visión, nos tranquilizan. Otras, como las obras de Cohen y las de Pombo, por vías diferentes, nos enfrentan con nuestra ceguera.

Si en Cohen la superficie conduce a los cuerpos hacia una inminente desintegración, en Pombo, se llega a esta instancia a través de una saturación de goce, conducido por un exceso de orden que tramita el peligro de la disolución de manera opuesta; quizá señalando que todo nuevo reagrupamiento de lo libidinal, toda puesta en estructura de los fragmentos es tan inevitable como efímera. La integridad del cuerpo está bajo amenaza; pero la disolución es una posibilidad que afirma y anticipa también, en el extremo, la capacidad de un ordenamiento distinto, de una reconstitución otra de los objetos a partir de la subversión del deseo por un desborde de lo pulsional.

Lo político de estas operaciones subyace en que captan al espectador a partir de presentarle posibilidades de reconfigurarse como sujeto de una disposición deseante distinta. Lo hacen respetando su singularidad, sin obturar el vacío con un modelo, sino conectando con su capacidad de convertirse en un otro de sí mismo.

[9] Aquí utilizo la palabra goce en sentido que lo emplea LACAN a partir del seminario VII (LACAN, 2005). El término está cargado del sentido de oposición entre goce y placer, planteado en Hegel (Evans, 2005; 103). LACAN razona que el principio de placer le pone un límite al trabajo de la pulsión que busca siempre el goce, en la forma de una ley que impide que el sujeto busque más allá del placer. Dice Evans: "el término expresa perfectamente la satisfacción paradójica que el sujeto obtiene de su síntoma"(Evans, 2005;103).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (2006) **Pombo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BELTING, Hans (2009). **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz.

COHEN, José Ricardo. (2014) **Arte, diseño y contracultura/** Rocambole. La Plata : Troupe Comunicación.

EVANS, Dylan (2005). **Diccionario introductorio de psicoanálisis** LACANiano. Buenos Aires: Paidós.

FOUCAULT, Michel. **La pintura de Manet**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2015.

LACAN, Jacques. El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En **Escritos I**, páginas 86 a 93. 1ª Ed., 2ª reimpresión. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. 2005, (primera edición francesa: 1966, Éditions du Seuil).

\_\_\_\_\_. **Seminario I. Los escritos técnicos de Freud** (1953-1954).1ª edición, 19ª reimpresión. Buenos Aires, Ed. Paidós. 1991. (primera edición francesa: 1975, Éditions du Seuil).

\_\_\_\_\_. **Seminario VII. La Ética del Psicoanálisis**. (1959-1960).1ª edición, 14ª reimpresión. Buenos Aires, Ed. Paidós. 2005. (primera edición francesa: 1973, Éditions du Seuil).

\_\_\_\_\_. **De los nombres del padre**. 1ª edición, 3ª reimpresión. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2007 (primera edición francesa: 2005, Éditions du Seuil).

LUTEREAU, Luciano . **Lacan y el barroco**. Hacia una estética de la mirada. Buenos Aires. Ed. Grama, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. Las cárceles del Goce. En AA.VV. **Imágenes y miradas**. Ponencias de las Terceras Jornadas Anuales de la Escuela de Orientación Lacaniana. Páginas 13 a 32. Buenos Aires, Ediciones de la EOL, 1994.

NASIO, Juan David . **Mi cuerpo y sus imágenes.** Buenos Aires, Ed. Paidós, 2008.

SÁNCHEZ USANOS, David. **Reflexiones sobre la posmodernidad.** Una conversación de David Sánchez Usanos con Frederic Jameson. Madrid, Abada Editores, 2010.

WOLLHEIM, Richard .**La pintura como arte.** Madrid, Ed. La Balsa del Medusa, 1997. (1ª ed. En inglés 1987).

031

**Raul Dotto Rosa**<sup>1</sup>  
Mestrando em Artes Visuais, linha de pesquisa Arte e Tecnologia pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/PPGART/UFSM; Bolsista CAPES. Integrante do Laboratório de Pesquisa Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART/UFSM. Membro do Grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do Grupo de pesquisa Objeto e Multimídia/CNPq.

**Nara Cristina Santos**  
Pós-Doutora em Artes Visuais/UFRJ (2012-2013). Doutora em Artes Visuais/UFRGS(2004), ênfase História, Teoria e Crítica da Arte, Doutorado Sanduíche na Paris VIII, França (2001). Professora do Departamento de Artes Visuais/DAV-CAL/UFSM(1993-), PPGART/UFSM e nos Cursos de Graduação Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais. Coordenadora LABART/UFSM, líder do Grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/ CNPq.

## Imagens incertas: o processo de fatura e experiência na interface/obra

*Uncertain images: the process of facture and experience in interface/art*

**Resumo:** Neste artigo, busca-se pensar o processo da imagem a partir do trabalho *AR\_conversa*, 2016, no qual as imagens do visitante e do lugar são transmitidas simultaneamente durante uma exposição no Museu Nacional da República, Brasília, DF. Para tanto, problematizar a imagem como relacional mostra-se necessário, enquanto obra em processo, em que a interface sugere uma mediação entre fatura e experiência. No corpo teórico, realiza-se uma aproximação aos conceitos defendidos por Claudia Giannetti e Oliver Grau, respectivamente, em razão do fazer e do fruir na obra tecnológica.

**Palavras chave:** Arte Contemporânea; Arte e Tecnologia; Interface; Experiência; Imagem.

**Abstract:** *In this paper, we seek to reflect on the image process in relation to the artwork AR\_conversa, 2016, in which images of visitors and a place are transmitted simultaneously during an exhibition at the Museu Nacional da República DF, Brasília. Problematizing the image as relational becomes necessary, as a work in progress, and as such, the interface suggests mediation entre facture and experience. As to theoretical aspects of the text, we approach concepts defended by Claudia Giannetti and Oliver Grau, respectively, in relation to the fruition of the technological artwork.*

**Keywords:** *Contemporary Art; Arte and Technology; Interface; Experience; Image.*

*AR\_conversa* é uma instalação interativa pensada e desenvolvida como processo/obra, assim, o artista/agente é encarregado de articular diálogos junto ao público, os quais simultaneamente são partilhados em rede. Esta partilha se dá na transmissão das imagens e dos áudios via *Facebook*, através de um smartphone, e também na projeção direcionada para um segmento côncavo do Museu Nacional da República, Brasília, durante o 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (< #.ART < <https://art.medialab.ufg.br/> > ).

Há dois caminhos para acessar as imagens: um, através da rede social, numa experiência individual e que depende de um aparelho próprio para navegar na rede, como um *notebook* ou telefone móvel; outro, onde está a projeção, partilhada em um mesmo lugar por todos. Logo, em ambas há o envolvimento da interface, uma vez que a imagem é capturada através do *smartphone* e codificada em números.

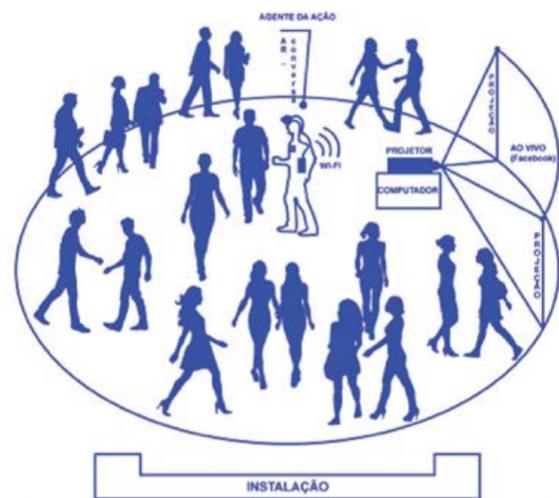
O trabalho/processo busca partilhar a experiência da presença em comunidade e ampliar os níveis de intersubjetividade (incerteza) do grupo (Figura 1). A relação de troca/rede entre agente e público ocorre nas ações mobilizadas em comunidade e, a partir delas são estabelecidos caminhos múltiplos ao trabalho.

Um destes caminhos diz respeito ao acesso da imagem, como fatura sendo exibida em múltiplas telas, e como experiência, complexificada no tempo, na captura de ações, e na apresentação local, um espaço físico de “retorno” (Figura 2).

Portanto, o trabalho percorre as interfaces, conforme Giannetti (2006, p. 117-28) em um sistema tecnológico. Há trocas de informação e tais trocas correspondem a entradas e saídas, *inputs* que operam carregando dados a um processador, e *outputs* que

[1] O autor é Mestrando sob a orientação da Profa. Dra. Nara Cristina Santos do PPGART/CAL/UFSM.

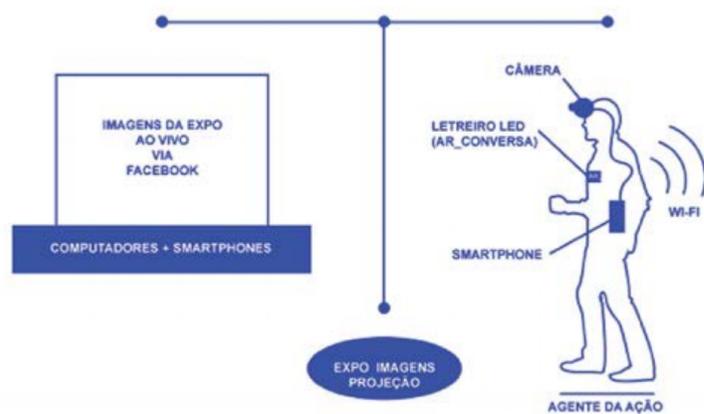
[2] Raul Dotto Rosa, 2016. Instalação multimídia, *Smartphone*, CPU, módulo *Wi Fi*, acesso à internet, rede social, projetor, cordas de *nylon* e silicone. Museu Nacional da República, Brasília. 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (< #.ART < <https://art.medialab.ufg.br/> > ).



AR\_conversa

Raul Dotto Rosa

Figura 1 - Raul Dotto Rosa, *AR\_conversa*, 2016.  
(Esquema técnico 1). Fonte: Raul Dotto Rosa



AR\_conversa

Raul Dotto Rosa

Figura 2 - Raul Dotto Rosa, *AR\_conversa*, 2016.  
(Esquema técnico 2). Fonte: Raul Dotto Rosa

devolvem estes dados ao usuário. A lógica parece simples, pensada em termos práticos e, até mesmo cotidianos, uma vez que somos mediados por interfaces diariamente, porém a dimensão da relação é diretamente proporcional ao quanto desenvolvemos proximidade a interface.

Giannetti argumenta que esta proximidade, ou “influência do meio”, pensada na relação direta entre humano e tecnologia de maneira imediata e recíproca, estabelece caminhos significativos para estabelecer uma comunicação interativa. Dentro desta interação, quanto maior o campo de atuação da interface, maior é o processo imersivo, tendo-se menor interferência do contexto. A consciência da interface como mediadora da experiência também pode ser diluída se nela forem empregados recursos de minimização, esvaziando seu caráter sistêmico de *regular* “entradas” e/ou “saídas”.

Por outro lado, a partir dos conceitos apresentados por Giannetti, entendo que o fator “distância” colabora com o trabalho poético, uma vez que a interface pode atuar sobre uma relação composta por ruídos, ou desvios de um caminho objetivo. Assim, empregar o *smartphone* em um dispositivo poético, em que são produzidas relações, é ampliar o processo interativo ao campo do artista/agente, em que as suas ações relativizam a posição do espaço e gerenciam o ângulo de visão, acessado pelo público e por usuários da rede social. Neste sentido, o aparelho é orientado pelo artista como parte do dispositivo e a interface é “contaminada” pela subjetividade de um contato próximo e relativo ao outro, ao lugar e a interatividade, que se mostra de maneira leve, porém significativa.

Este estado “contaminado”, ou turvo em que o dispositivo engendra seu efeito, confere potencial à imagem, um modo

incerto de equacionar informações sensíveis sob um efeito pensativo, o qual exige suspender o tempo linear, habitual, e convoca o visitante a uma experiência singular diante daquilo que é apresentado a ele. Um modo de ver impreciso, acionado por experiências anteriores e atuais empreendidas na expectativa que a presença do corpo produz. Gestos e situações são captados de maneira livre, uma vez que o agente/artista desenvolve um percurso inconstante na exposição. Carregado de familiaridade por sua natureza, este contato entre pessoas é simultâneo ao ser exibido publicamente na projeção e no *Facebook*. Logo, uma rede de afetos é criada, e, também problematizada em razão da vulnerabilidade do que é vivenciado: perde-se o sigilo e a certeza de um espaço individual de fala e de presença.

Desta maneira, a interface do *smartphone* centra-se objetivamente em atribuir visualidade ao dado virtualizado da presença, em um “tempo real”. Conforme Giannetti (2006, p.120), a ideia de tempo real leva em consideração a “coincidência absoluta da codificação e decodificação do ponto de vista cognitivo”, porém tal processo anularia a lógica do sistema recursivo, em que dados são definidos, divididos e analisados na “produção” e o processamento informático não anularia este tempo. O tempo de “A” relacionar-se a “B” é interceptado pelo processo, quase imperceptível a nós, já que os computadores atuais conseguem realizar esta tarefa de maneira altamente produtiva.

No tempo processual de *AR\_conversa*, entram fatores da máquina e da rede, uma vez que a transmissão é realizada pela internet. Assim, as imagens geradas obedecem a um determinado atraso em relação ao tempo atual da experiência no museu (Figura 3). Esse atraso dilui as imagens do visitante e do lugar em borrões, sobreposições de formas e contornos, tal qual um

anamorfismo que imbrica luz e cor a elementos da imagem que não são inteiramente reconhecíveis. Este tempo altera as imagens capturadas e ativa incertezas sobre elas: quem são e onde estão estas pessoas das quais sei que faço parte em algum momento?

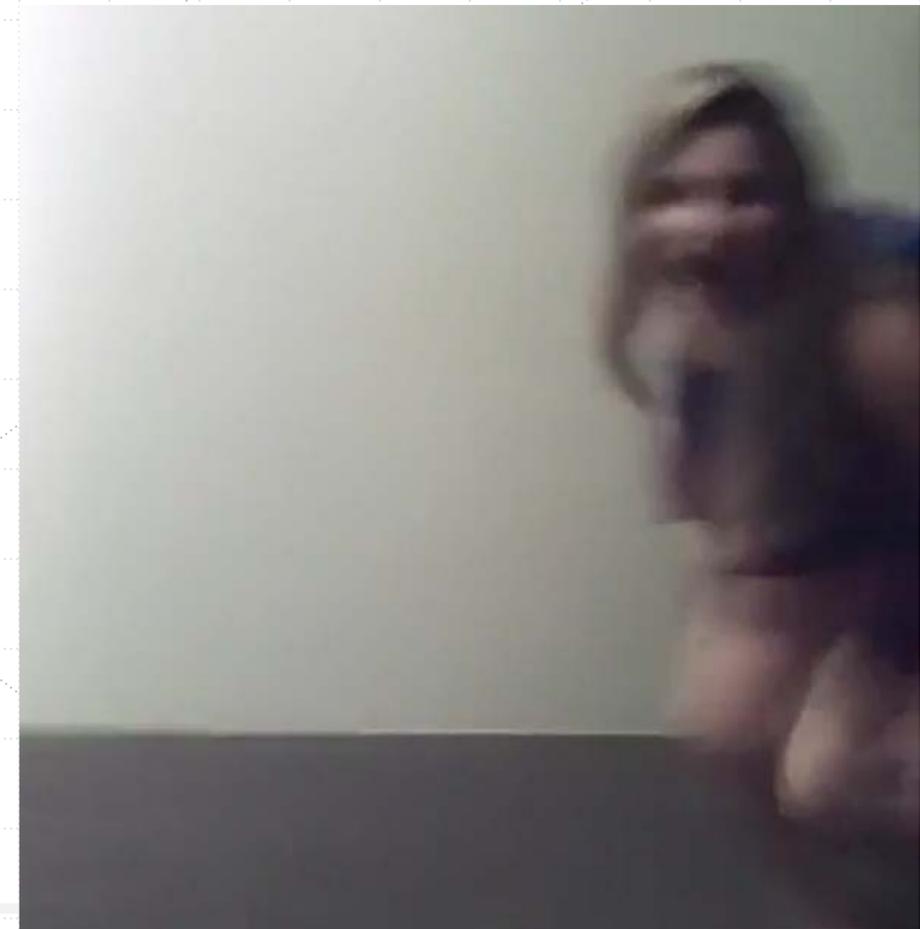


Figura 3 - Raul Dotto Rosa, *AR\_conversa*, 2016.

(Frame da transmissão via *Facebook*)

Fonte: Raul Dotto Rosa (Imagem de tela)

Segundo Rush (2013, p.162-175), a arte digital, por se tratar de uma (re)organização a partir do cálculo, em um sistema permutável, confere a mídia uma “produção” de imagens variadas, sempre novas em sua concepção. Assim, a poética pensada no campo da tecnologia potencializa a criação de imagens “infinidamente maleáveis” (Figura 4). *AR\_conversa* produz imagens a



Figura 4 - Raul Dotto Rosa, *AR\_conversa*, 2016.  
(Frame da transmissão via *Facebook*)  
Fonte: Raul Dotto Rosa (Imagem de tela)

partir de um *smartphone* acoplado ao dispositivo poético, e utiliza a internet para propagar tais imagens. Uma vez na rede, chega-se a duas maneiras de acesso: o *Facebook*, permitindo comentários e compartilhamentos, próprios a interface do site; e, a imagem ampliada no museu, através de um projetor e CPU conectado por *Wi-Fi* à internet. Essa duplicidade de acesso resulta em modalidades distintas de experiência, singularizadas em razão da interface.

O público, via *Facebook*, embora desenvolva uma relação de distância sem contato imediato com o acontecimento, por outro lado está mais íntimo a interface, o que permite trocas objetivas entre sujeitos, imagem e rede social. É possível pausar a transmissão, suspender o áudio, comentar ou enviar para alguém, entre outras possibilidades. Esta interatividade regula a imagem em uma zona fixa, por mais que esta possa ser manipulada, em princípio, pelo interator que rege o caminho dentro da estrutura que o *Facebook* permite em sua programação. Nesse sentido, resulta em uma ausência do lugar no qual a imagem ocorre, descredenciando-a daquilo que contorna a sua produção.

É importante pensar na obra em processo, onde há um produto que resulta da interação entre agente e público como fatura, uma imagem enquanto número e *pixel*, tal qual, existe uma experiência que produz imagens. Segundo Grau (2007, p. 235-39) a materialidade da obra digital está no *pixel*, a unidade mínima que modula o caráter visual da imagem em uma tela. Assim, a necessidade que apresento é pensar o processo além da materialidade, ou seja, além de uma imagem pronta, mesmo sendo luz/energia. Busco questionar aquilo que se vê e se faz em simultâneo, pois quando o *pixel* se organiza como imagem, em *AR\_conversa*, a qualidade do sinal *Wi Fi* e o *delay* da transmissão embaralham os elementos visuais prometendo algo não finalizado, sobrepondo o

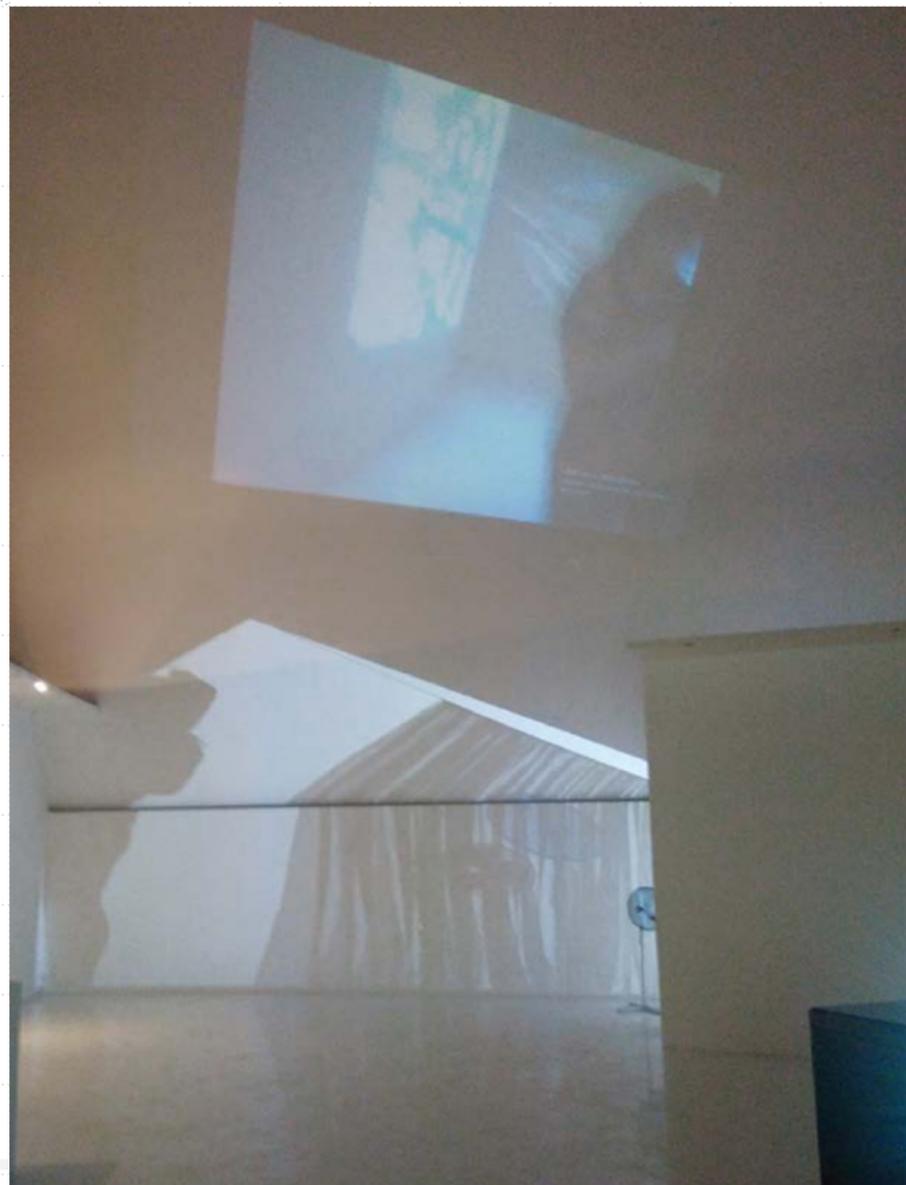


Figura 5 - Raul Dotto Rosa, *AR\_conversa*, 2016.

(Projeção no segmento côncavo do museu)

Fonte: Fotografia por Raul Dotto Rosa

tempo da mídia e o atraso daquilo que foi vivenciado.

Além disso, a presença do público frente a imagem questiona a projeção que, revestida de curiosidade, altera o comportamento do visitante que: se sabe da estratégia, faz pose para a câmera ou desvia dela; se desconhece o processo, vai investigar e quando se dá conta procura fugir do ângulo que o evidenciaria no segmento côncavo do teto.

Há uma sobreposição de desejos que tomam conta do visitante: exibir-se ou anular sua presença em relação ao trabalho. De maneira semelhante, entendo a sobreposição destes fragmentos comportamentais na imagem, atravessada por luzes e cores, cortes e tempos de uma presença. Sem pretensão de assumir um papel fixo, a imagem é frágil e propõe mais incertezas do que afirmações, e a entendo pelo viés da pensatividade. Segundo Rancière, a pensatividade das imagens “[...] encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado”. (RANCIÈRE, 2012, p.103)

A pensatividade de *AR\_conversa* ocorre na experiência local. Seja nas razões que unem o público como comunidade da exposição e trazem saberes individuais, ou nas maneiras comportamentais próprias, em que a imagem é fatura e experiência por meio da interface. Nesta relação existe uma autoridade, na qual o dispositivo captura e exhibe o outro sem consentimento, cabendo a este esquivar-se caso não queira participar da cena. E, nesta ação o visitante acaba por colaborar com imagens singulares, caóticas, vivenciadas sem uma pré-produção. Um saber que nutre o sujeito e investe suspeitas sobre a imagem, uma vez que não se sabe o que irá ocorrer no próximo frame, na próxima atualização da interface (Figura 5). Uma vivência no mínimo sensível.

## REFERÊNCIAS

GIANNETTI, Claudia. **Estética digital**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: UNESP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.



**Diane Sbardelotto**  
Mestranda  
Programa de  
Pós-graduação  
em Educação da  
UFRGS. Licenciada  
e Bacharel em Artes  
Visuais(UFRGS,  
UNOCHAPEÇÓ).  
Artista visual  
e professora.  
Integrante Grupo  
de pesquisa ARCOE  
– Arte, Corpo,  
EnSigno (CNPq).

## Dobrar e continuar

Quando desaprendi de não dobrar, já estava no meio do processo.

No meio de mim, sem fim  
infinitamente para dentro  
frente a frente a frente a frente a

isso

é sobre

isso

Penso que a mim me cabe esta posição.

Tem sido um tempo de não caber.

Quantas vezes, quantas vezes não quebrei quantas vezes!

Tantas vezes já me repeti e ainda, e por isso, não sei se me dobro ou se me dobram.

Uma mulher me viu.

Perguntei se eu ia resistir.

Dobrar, curvar alguma coisa flexível, submeter alguém ou alguma coisa, forçar, adaptar, mas também: duplicar, fazer o dobro, refletir, repetir, repetir de novo e repetir diferente, abrir o corpo em múltiplos, fechar-se para sair dele, agir na imobilidade, alternar entre o inerte e o volúvel, experimentar do corpo as propriedades que já têm, inventar outras, inventar-se outra, resiliente, dúctil, despir-se como código, desidentificar-se até a carne, ser mulher como potência de variação.

O ensaio aqui apresentado é parte de uma pesquisa acadêmico-poética<sup>1</sup> e verbo-visual em educação, transversal à arte, filosofia e poesia, onde se explora um corpo feminino – o da própria pesquisadora, como objeto principal – dobrado em experimentações-continuidades. Os estratos corpóreos orgânicos, subjetivos e semióticos do corpo em dobra física são estudados junto ao conceito deleuzo-foucaultiano de dobra, da filosofia da diferença, na qual a dobra é usada para falar dos processos de subjetivação, da força vergada, de si para consigo.

A dobra repete-se no corpo e alterna-se nas situações e nos tempos, ambientes e enquadramentos fotográficos que quebram as próprias regras. Ela abre o corpo e paradoxalmente o fecha em si. Essa posição inventa um olhar da outra de si por um método fotográfico de autorretrato com máquina fotográfica e temporizador, ações chamadas aqui de “fotodobragens”.

Trata-se de uma poética que pretende fazer movimentos num “fora”, utilizando como matéria um corpo e seus territórios existenciais externos e internos pensados como coextensivos, entre a curvatura do contorno delimitador de um corpo e as paisagens em que se insere.

Tal inserção gera muitos tipos de relação. Do conflito à simbiose, passando por camuflagens, contiguidades, codificações, narrativas, subversões do próprio processo.

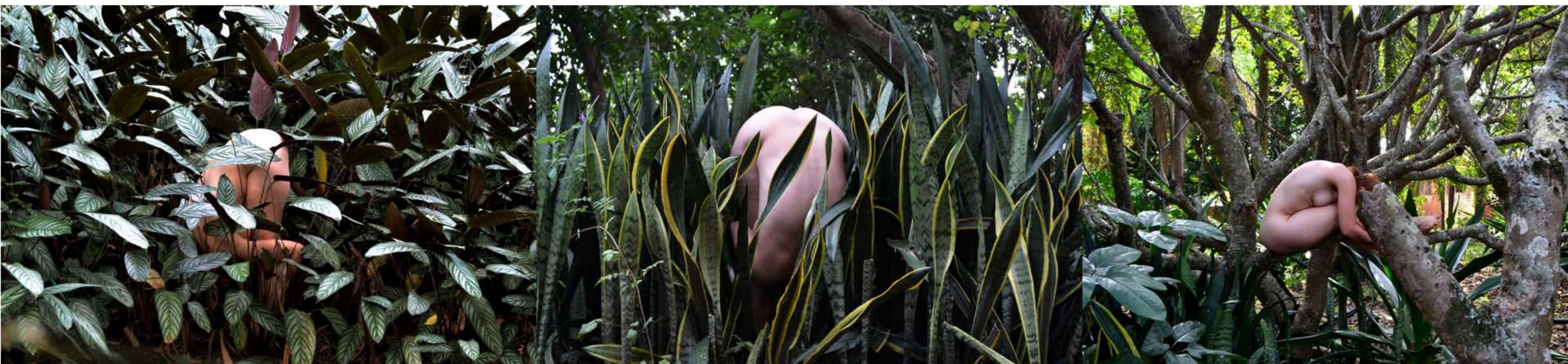
[1] Desenvolvida no Mestrado em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, linha Filosofias da Diferença, com temática Poéticas Transversais, sob orientação da professora Paola Zordan.

A fome que tenho de funduras.  
Da série *Fotodobragens*. Fotografia.  
Jardim da Casa do Sol de Hilda Hilst, Campinas-SP, 2017.



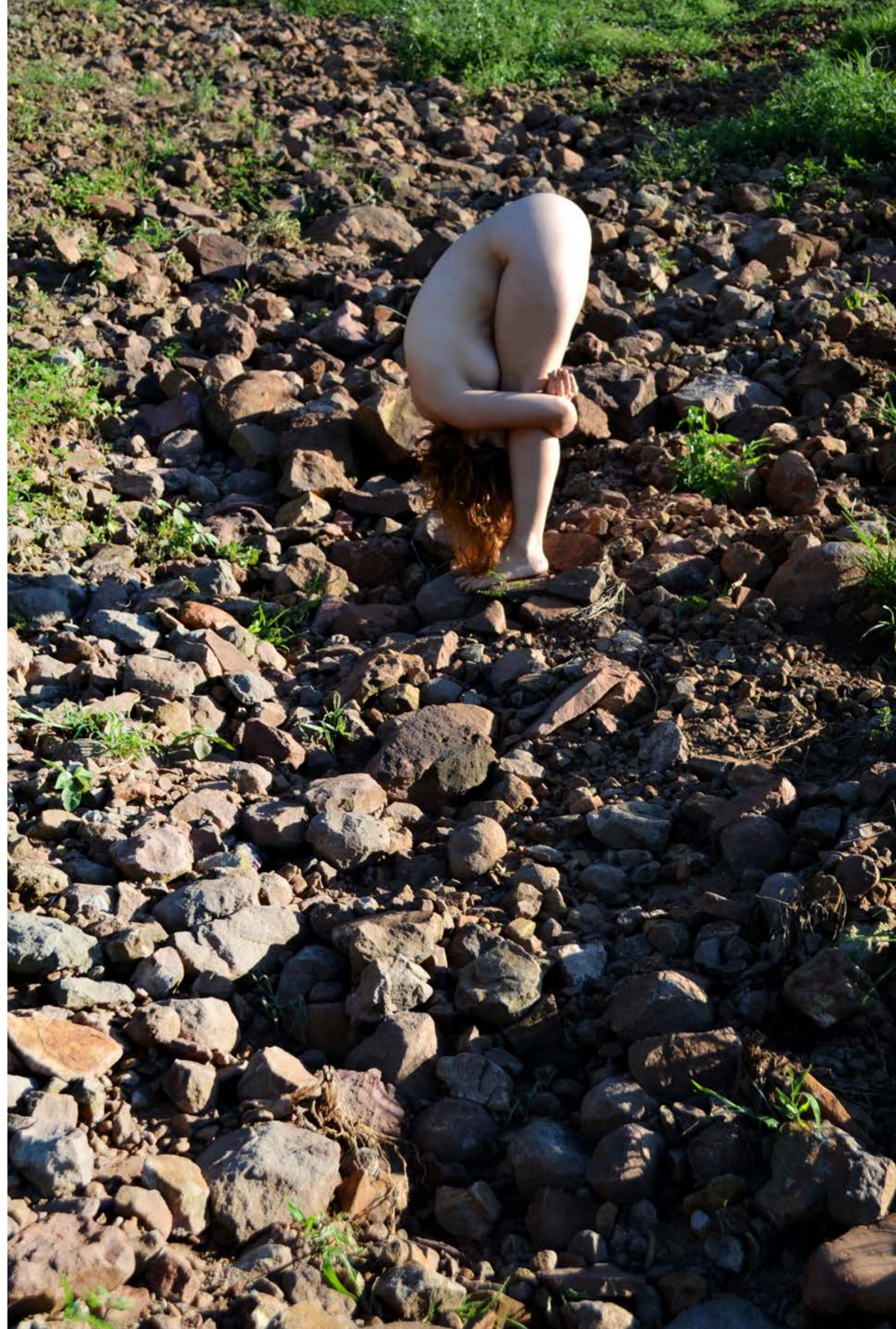
Da série *Fotodragens*. Fotografia.  
Com a centenária figueira do jardim da Casa do Sol de Hilda Hilst.  
Campinas-SP, 2017.



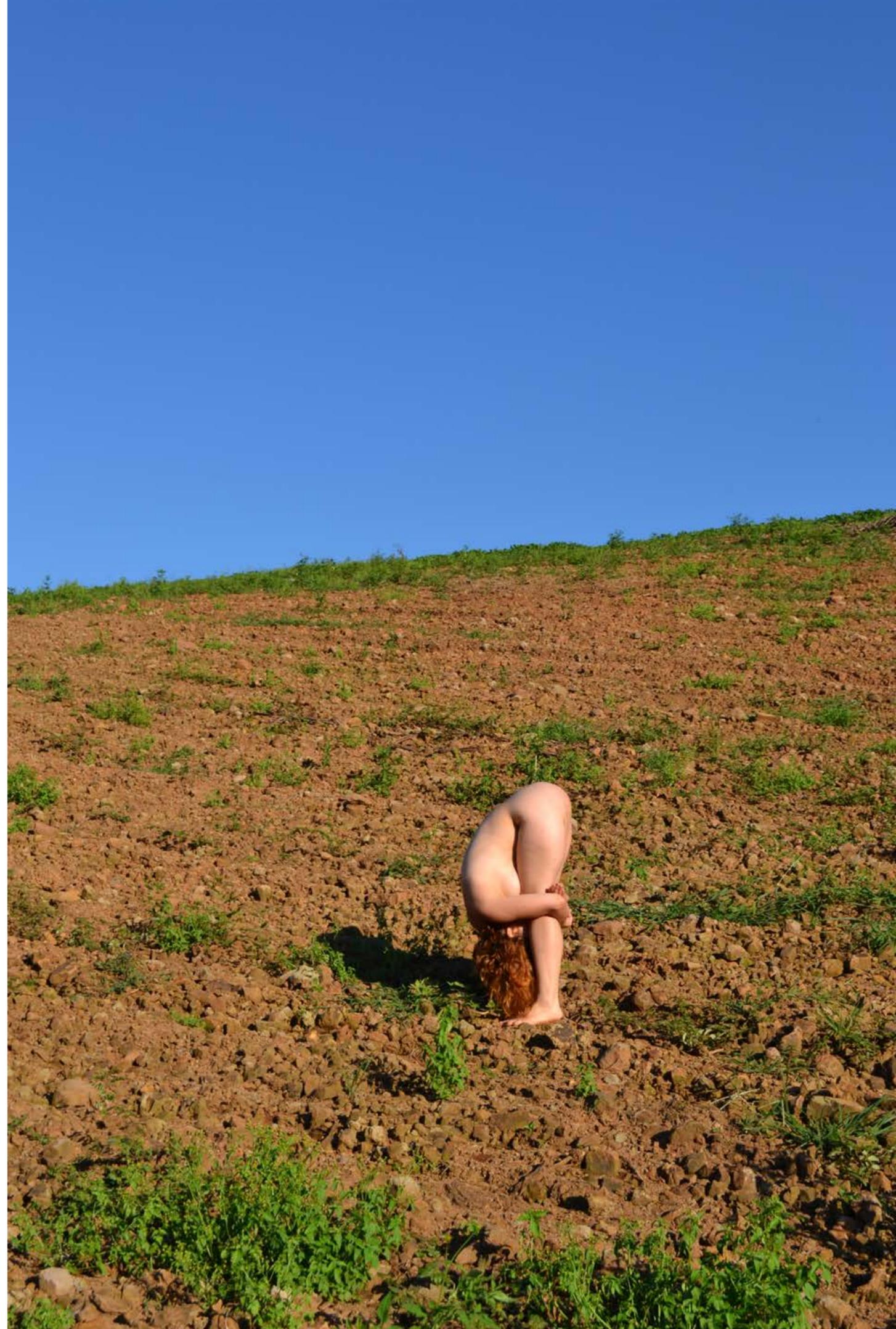


Da série *Fotodragens*. Fotografia (tríptico).  
Jardim da Casa do Sol de Hilda Hilst.  
Campinas-SP, 2017.

Da série *Fotodobragens*. Fotografia.  
Tigrinhos-SC, 2018.



Da série *Fotodobragens*. Fotografia.  
Tigrinhos-SC, 2018.





PARALELO31