





Arte em tempos de pandemia

Anais do X Seminário Ibero-Americano
sobre o Processo de Criação nas Artes

José Cirillo
Marcela Belo
Ângela Grando
[organizadores]

EDUFES
Vitória, 2020

REITOR**Paulo Sergio de Paula Vargas****VICE-REITOR****Roney Pignaton da Silva****PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO****Cláudia Maria Mendes Gontijo****PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO****Valdemar Lacerda Jr.****PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO****Renato Rodrigues Neto****PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO****Teresa Cristina Janes Carneiro****PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL****Rogério Naques Faleiros****PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL****Josiana Binda****PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA****Gustavo Henrique Araujo Forde****DIRETORA DO CENTRO DE ARTES****Larissa Zanin****CONSELHO CIENTÍFICO**

Alexandre Siqueira Freitas (UFES); Almerinda Lopes da Silva (UFES); Ana Cavalcanti (UFES); Ângela Grando (UFES); Cecília Almeida Salles (PUC-SP); Cesar Floriano dos Santos (UFSC); Cláudia Maria França da Silva (UFES), Cláudia Matoos (universidade de Lisboa); David Ruiz Torres (Univ. Granada – UFES); Diana Ribas, (Univ Baía Blanca); Edson Reuter (UNICAMP); Elisa Ramalho Ortigão (FAPES); Erick Orlosk (UFES); Gisele Ribeiro (UFES); Isabel Maria Sabino Correia (Universidade de Lisboa); Isabela Frade (UERJ/UFES); João Wesley de Souza (UFES); Joedy Bamonte (UDESC); José Cirillo (UFES); Leandro Lesqueves Costalonga (UFES); Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa); Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF); Marcela Belo (UFES/UFMG); Marcos Martins (UFES) Maria de Fátima Couto (UNICAMP); Maria Luisa Távora (UFRJ); Pilar M. Soto Solier (Univ. de Granada); Raquel Garbelotti (UFES); Renata Cardoso (UFES); Ricardo Maurício Gonzaga (UFES); Rosana Paste (UFES); Sandra Correa (UFBA); Stela Maris Sanmartin (UFES); Tailze Melo (PUC-MG); Tatiana Rosa (MUCANE); Teresa Fernanda Gil (Univ. Granada); Waldir Barreto (UFES);

ORGANIZAÇÃO**José Cirillo; Marcela Belo; Ângela Grando****PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO****Thais André Imbroisi****OBRA****“THE TOUCH IN 2020” - Cláudia Matoos, Lisboa, Portugal. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela.**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil

S471a Seminário Ibero Americano Sobre o Processo de Criação nas Artes (10. : 2020 : Vitória, ES)
Arte e tempos de pandemia : anais do X Seminário Ibero americano sobre o Processo de Criação nas Artes [recurso eletrônico] / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, organizadores ; Thais André Imbroisi, Ana Carolina Grasse Vieira, ilustradores Dados eletrônicos 1. ed. Vitória : EDUFES, 2020
p. 899 :
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89300-00-7
Modo de acesso: <https://leena.ufes.br>

1. Criação na arte. 2. Arte moderna. 3. Ensino Arte. 4. Música. 5. História da Arte I. Cirillo, José, 1964 --. II. Belo, Marcela, 1982 --. III. Grando, 1950 --. IV. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda F. de Oliveira CRB 6 ES 0065 0 /O

Notas dos editores:

- Os textos foram publicados na sua língua original, ficando sua revisão a cargo dos autores.
- A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei no 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



Imprimindo distâncias

Printing distances

ELAINE A. A. TEDESCO

PPGAV / UFRGS

CNPQ

Este ensaio sobre o uso dos arquivos fotográficos teve como objetivo analisar os processos artísticos de Lurdi Blauth, Elizabete Rocha e Flavya Mutran que, a partir de diferentes técnicas de impressão, abordam os conceitos passagem, transformação e desaparecimento em suas obras de arte.

Palavras-chave: arquivos; fotografia;. Elizabete Rocha; Flavya Mutran; Lurdi Blauth.

This essay about the use of photographic archives aimed to analyze the artistic processes of Lurdi Blauth, Elizabete Rocha and Flavya Mutran who, from different printing techniques, approach the concepts of passage, transformation and disappearance in their artworks.

Keywords: archives; photography; Elizabete Rocha; Flavya Mutran; Lurdi Blauth.

Introdução

Ao acionar o disparador, quem fotografa sublinha a tentativa de aproximação entre si e o outro, vive o agora e carrega essa experiência da vontade de ultrapassá-la. Em um determinado instante, a aparência do fotografado e sua desapareição imbricam-se na percepção. A imagem obtida será um testemunho desse contato, mas, inevitavelmente, trará consigo a perda da origem, o afastamento do instante. Walter Benjamin escreveu sobre a aura relacionando esse conceito às possibilidades de reprodução de imagens pela fotografia, problematizando os efeitos da perda da aura de uma obra de arte na cultura. “Descansando numa tarde de verão, seguindo a linha de uma montanha no horizonte, ou um caminho que lança suas sombras sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparência – é isto a aura da respiração desta montanha, deste caminho”. (BENJAMIN, 1992) Essa definição, que trata da aproximação com o que é visto, parece sondar o inatingível – a complexidade da aparência dos seres e das coisas. Hanna Arendt, anos mais tarde, deu continuidade aos estudos sobre a aparência, afirmando:

Nesse mundo em que entramos, aparecendo vindos de parte nenhuma, e do qual desapareceremos para parte nenhuma, *Ser e Aparência coincidem*. A matéria morta, natural e artificial, mutável e imutável, depende para o seu ser, isto é, para a sua dimensão de aparência, da presença de criaturas vivas (ARENDETT, 2011, p. 29).

Esta frase está na introdução do livro *A vida do Espírito: 1 Pensar*, dedicado a revisar a transformação dos pressupostos da tradição

da filosofia ocidental, refletindo sobre o ser pensante, o pensamento e sua invisibilidade, as condições éticas do fato político e suas consequências.

A aparência em estudos não filosóficos possui outras conotações. No campo das imagens técnicas, aparência está imbricada com referência e semelhança. Roland Barthes, ao definir o conceito de *Spectrum* na fotografia, escreveu,

[...] sou <eu> que nunca coincido com minha imagem, porque é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (aquilo em que a sociedade se apoia), e sou <eu> que sou leve, dividido, disperso [...] Porque a fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade. (BARTHES, 1980, p.27 -28)

O retrato fotográfico registra uma aparência, na qual o sujeito fotografado não se reconhece, tornando-se, desse modo, em um documento do não eu, uma comprovada desapareição de sua autoimagem. Ainda assim, mesmo que as pessoas não se identifiquem com seus retratos, estes são guardados, usados, compartilhados. Seria o trauma do instante não repetível e da dessemelhança o disparador de uma pulsão? Numa “busca atormentada” do encontro coma imagem de um <eu>? Por mais de um século, o trauma do instante não repetível, tornado matéria pela fotografia, teve como sintoma – o guardar. Desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, ainda em daguerreótipo, a fotografia propiciou o surgimento do colecionismo fotográfico e de formas de organizar o material fotografado – os porta-retratos, camafeus, quadros, álbuns fotográficos e os arquivos (BENJAMIN, 1992, p. 123).

Arquivos abertos

A organização de um álbum faz sentido para quem o organiza; para quem não reconhece os lugares e as pessoas retratadas, um álbum é um conjunto de fragmentos, de pistas de acontecimentos. André Rouillé definiu uma complementaridade entre o álbum e a fotografia-documento, a fotografia fragmenta; e o álbum e o arquivo ordenam (ROUILLÉ, 2000, p. 98). A ordenação nos álbuns (de histórias privadas) segue, usualmente, um princípio subjetivo, que pode ser cronológico, formal ou afetivo. Já os arquivos são sistemas classificatórios, princípios ordenadores com uma lógica conceitual. Nomear, datar e numerar são estratégias operacionais usuais no trabalho com arquivos. Um arquivo de imagens, geralmente, segue, também, uma taxonomia formatada conforme o assunto e os interesses do autor (cronologia, temática, autores, data, entre outros). Se, anos atrás, entendia-se essas duas definições assim separadamente, nos dias que correm, seus usos e funções foram alterados, conseqüentemente, suas definições tornaram-se dúbias. Recentemente, Joan Fontcuberta publicou o anúncio de um curso com a seguinte abordagem sobre o arquivo:

Gerir o seu acesso significa controlar a chave do conhecimento e da história. É por isso que o arquivo se torna um lugar recorrente para a criação artística entendida como uma tentativa de invadir a história e estabelecer novos diálogos com a realidade. Quando o arquivo não é obstruído por medo ou preconceito, mas está aberto à livre interpretação, quando o arquivo é ocupado por inteligências despertas, é como visitar uma gruta inspiradora de Ali Babá. É nesta altura que a pós memória, apropriação, recuperação de ruído, distância e outras metodologias de narração de histórias de arquivo são mais frutuosas,

tanto no campo da fotografia e das artes visuais como no da literatura. (FONTCUBERTA, jun.2020)

O arquivo “aberto à livre interpretação” vem sendo trabalhado pelos artistas de muitas maneiras, algumas estão ligadas ao uso de álbuns familiares; portfólios; documentos, que são parte de seus arquivos pessoais, embora nem sempre estejam ordenados, outras envolvem uso de documentos de instituições públicas, outras, ainda, desenvolvem sistemas de arquivamento – as chamadas práticas arquivísticas, deslocando, assim, o nexo de uma operação institucional a formas singulares e colaborativas em suas poéticas. Esse *modus operandi* pode gerar também um simples acúmulo de fragmentos do mundo. Quando se trata de arquivos em formato eletrônico, eles são dados disponíveis à atualização, à recombinação e ao transporte em computadores ou em outros dispositivos eletrônicos, que, depois, quando lançados nas plataformas da internet, são, também, convertidos em dados a serem reordenados, compilados, analisados e cruzados a qualquer momento. Nessa circunstância, o significado da palavra arquivo conecta-se, também, às nomenclaturas do sistema eletrônico, no qual *arquivo* é um documento; e *pasta*, um conjunto de arquivos. Isto provoca, atualmente, uma imprecisão entre os termos arquivo e pasta, pois existem arquivos e pastas tridimensionais, e os arquivos e pastas virtuais não significam a mesma coisa. Nesse contexto, a seguir, faz-se uma leitura de trabalhos das artistas Lurdi Blauth, Flavya Mutran e Elizabete Rocha.

Arquivos / passagens

A artista, professora e pesquisadora Lurdi Blauth possui uma densa pesquisa sobre a expansão dos limites da gravura (BLAUTH, 2011).

Foi nessa perspectiva que, em 2010, investigou formas de combinar processos de gravura com a fotografia, incluindo, como material deste processo, alguns de seus arquivos digitais – fotografias coloridas (tiradas numa viagem, através da janela de um ônibus, alguns anos antes) –, que estavam organizados em pastas, no seu computador pessoal. As imagens apresentam vistas da natureza com a aparência de manchas horizontais, resultantes da combinação do enquadramento, da longa exposição e do veículo em movimento. A proposta deu continuidade aos estudos com a condensação de temporalidades e transformação da matéria, desenvolvidas nas séries *Sílex III, IV e V*, sendo, conforme sua definição, “registros de imagens provenientes da gravação de matrizes de madeira com fogo, cujas temporalidades são capturadas e condensadas em blocos de parafina, explicitando a transformação dos diversos estados da matéria” (BLAETH, 2012, 35). Nelas o caráter indiciário do fazer restava fisicamente nas gravuras, eram marcas das matrizes queimadas em diferentes etapas, que ficavam registradas a cada impressão.

O trabalho com os arquivos de fotografias digitais passou pela pós produção, em um programa para tratamento de imagens, nele, usou a ferramenta alto-contraste, a seguir, converteu o que era branco em preto e vice-versa por meio da ferramenta negativo e imprimiu em papel. Para fazer a transferência do papel à chapa de cobre, usou dois procedimentos: um com o calor do ferro de passar e outro com salicilato de metila, pois estava interessada no modo como eles afetavam a transferência com texturas diferentes. (BLAETH, 2012). A impressão foi feita em fotogravura com água tinta (no formato 19,5cm x 29cm). Na etapa seguinte, digitalizou as gravuras impressas e, novamente, ajustou o contraste e formato das imagens digitais antes de imprimir em processo fotoquímico. Blauth avaliou as características das

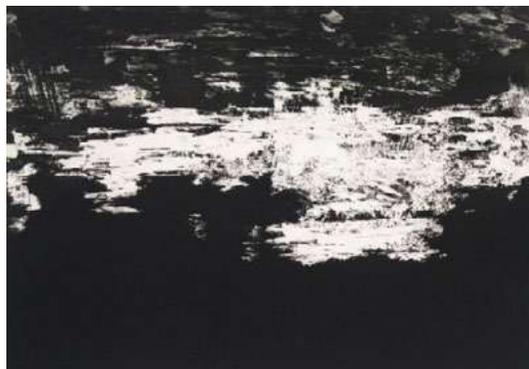


FIGURA 1 “PASSAGEM II”- Lurdi Blauth. (68 x 100cm)
Fotogravura – água tinta. 19,5 x 29cm, escaneada e impressa em pigmento mineral, sobre tela. 2012.
(Fonte: Acervo da Artista)



FIGURA 2 “PASSAGEM III”- Lurdi Blauth. (68 x 100cm)
Fotogravura – água tinta. 19,5 x 29cm, escaneada e impressa em pigmento mineral, sobre tela. 2012.
(Fonte: Acervo da Artista)



FIGURAS 3-4 Lurdi Blauth. Montagem na exposição *Paisagem x paisagem*. Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2012. (Foto: a autora)

impressões sobre tela e papel de algodão em impressora com pigmento mineral e, também, em processo por sublimação com tecido sintético. Depois desses testes, optou pelo resultado da impressora de pigmento mineral sobre tela.

A cada etapa deste protocolo de migração entre diferentes procedimentos técnicos, para a transferência de imagens de um suporte a outro, a perda de informações ocorre simultaneamente ao acréscimo de ruídos, e as imagens adquirem novas sombras, granulações e texturas. Essa via de mão dupla, que é consequência das contaminações entre os procedimentos, tem como decorrência um afastamento da cena fotografada. Lurdi Blauth está simultaneamente imprimindo distâncias e criando proximidades. A artista afirmou,

[...] a temporalidade de um instante torna-se permanente através dos fragmentos de paisagens em deslocamento. Nessa passagem, a ideia de permanência e efêmero é confrontada e os imprevistos e os acasos são, igualmente, incorporados ao meu processo de criação (BLAUTH, 2012, p. 36).

A imagem inicial é submetida a um fluxo de transformação da matéria até que se torne outra. As imagens finais apresentam como característica a impregnação entre os diferentes procedimentos da gravura e da fotografia, explicitam a indicação de presença atestada pela ausência. Seu processo artístico acaba por produzir matrizes que se desdobram em outras e passam a ser organizadas em outros arquivos, pastas digitais, à espera de atualização.

Arquivos / desidentificação

O trabalho que Elizabete Rocha desenvolveu, entre 2009/2011, investigando transformações em seu arquivo de negativos, trata, segundo

a artista, de dois conceitos – identidade e memória. Sua investigação plástica aborda também os conceitos de apagamento e esquecimento, que, no avesso, contém o fantasma da, então, impossível proximidade. A questão da proximidade temporal só pode desembocar na questão da proximidade espacial: fotografar é estar próximo e separado, é continuar a viver, como um afastamento insuperável, o espaço que nos liga e que nos separa das coisas e dos seres (SOULAGES, 2012, p.19). Para alguns, fotografar, especialmente o trabalho com seus arquivos de negativos, não expressa apenas a intenção de preservar uma memória, a imagem de um instante, guardando momentos importantes, fotografar põe em movimento, também, o trauma do que não pode voltar a ser vivido.

Não foi diferente para Rocha, anos atrás, quando obteve uma série de fotografias em suas viagens, com seus amigos. São arquivos pessoais que dizem respeito às suas vivências, memórias e afetividade. Tais imagens ficaram, por anos, guardadas, sendo esquecidas em pastas numeradas para seus negativos. Um lento processo de decantação.

Esses mesmos arquivos, quando acionados como materiais em seu processo artístico, agregaram-se de outros significados. A desidentificação das figuras, seu apagamento, passou a ser tratada em laboratório fotográfico. Sobre seus arquivos, Rocha escreveu:

Para parte do meu trabalho atual, recorri a imagens de meu arquivo de imagens. Tenho muitos arquivos que são filmes positivos, também chamados de cromos, em molduras para projetores de *slides*, guardados em pastas, e muitos filmes preto e branco. A partir de 2005, mesmo fotografando com filmes, comecei a escaneá-los e a armazenar as imagens, física e também virtualmente em arquivos digitais em meu computador. Hoje ainda tenho poucos arquivos

apenas físicos. A partir de meados de 2008, passei a fotografar quase só digitalmente. São muitas imagens de natureza feitas em viagens específicas, realizadas para ambientes naturais pouco degradados. Possuo também, em menor quantidade, arquivos com imagens em preto e branco. (ROCHA, 2011, p. 24)

Elizabete Rocha escolheu fotografias desses arquivos de cromos, digitalizou-as, algumas, que eram coloridas, converteu para preto e branco, de todas, tratou o contraste e imprimiu em lâminas transparentes para usar como material na criação de fotogramas. No laboratório fotográfico, sob a luz do ampliador, os acetatos foram sobrepostos ao papel, primeiro, as imagens de natureza, e, sobre estas, o acetato que contém figuras de vultos humanos. Depois do fotograma (negativo) pronto e seco, o fotograma positivo foi obtido com o contato deste sobre o papel e, novamente, sob a luz do ampliador.

Prontos, os fotogramas, em formato 18cm x 24cm, exibem a textura da folha e da lâmina transparente colocadas sobre o papel fotográfico. Essa textura granulada é acentuada quando esses papéis com os fotogramas são escaneados.

A perda e o apagamento do referente e o aspecto granulado da fotografia, assim como a transformação do significado das imagens pelo acréscimo de outras, durante a montagem dos fotogramas, são aspectos evidenciados na escolha do tipo de impressão. Seu trabalho se aproxima do pensamento de Françoise Soulages relativo à relação entre fotógrafo – referente – fotografia:

A perda é irremediável: a fotografia o proclama para nós, mostramos, faz-nos imaginá-la; se a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham anteriormente um grande valor para nós ou em si mesmos, mas porque esse tempo, esse objeto ou esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão



FIGURA 5 Série “OS VAGANTES” – Elizabete Rocha (85 x110cm), fotogramas escaneados e impressos em papel *somerset velvet*, 2009. (Fonte: arquivo da autora)



FIGURA 6 Série “OS VAGANTES” – Elizabete Rocha (85 x110cm), fotogramas escaneados e impressos em papel *somerset velvet*, 2009. (Fonte: arquivo da autora)

perdidos que, subitamente, seu valor se torna absoluto e que logo, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda.

O resto não pode ser um remédio milagroso, salvo para aqueles que necessitam acreditar em milagres; na verdade, ele nos consola da perda, permite-nos fazer o trabalho de seu luto? (SOULAGES, 2005, p. 24)

É como se o fato irremediável da perda disparasse, no imaginário da artista, o desejo de realizar procedimentos envolvendo o “inacabável trabalho a partir do negativo” (SOULAGES, 2005), empregando sucessivas camadas de afastamento. A relação simbólica disso com o conceito de retrato e a noção de desidentificação foram o centro de sua monografia de Especialização em Poéticas Visuais. Na qual, entre outras passagens, encontramos sua afirmação: “As figuras borradas, difusas, fantasmáticas, apontam para um mistério, para uma indefinição do ‘eu’, do íntimo. Somos anônimos, segundo a definição que usei, e esses ‘borrões’ ficam como matéria de reflexão.” (ROCHA, 2011, p. 38).

A artista escolheu imprimir as imagens digitalizadas em impressora de pigmento mineral e em papel *somerset velvet*. O que acrescentou mais uma textura às cenas. As fotografias finais estão carregadas de elementos que remetem aos procedimentos realizados em laboratório fotográfico, e esses se revelam em camadas de texturas, grãos, positivos e negativos e rastros da marca dos vidros e lâminas sobre o papel fotográfico. É um processo híbrido, cujas características da fotografia de base química sobressaem-se ao uso dos processos numéricos como recurso ao produto final. As passagens entre os diferentes procedimentos de contato realizados – registro fotográfico, fotograma, escaneamento – sugerem a ideia de signos em rotação, nos quais as imagens icônicas resultantes estão impregnadas pela indicialidade da fotografia.

Arquivo 2.0

Arquivo 2.0 des_memórias fotográficas é o título da Tese de Doutorado da artista Flavya Mutran (PPGAV/UFRGS, 2016), cujos estudos versam sobre duas séries que desenvolveu: *DELETE.use* e *RASTER*. Na primeira fase de *DELETE.use*, Mutran explorou o conceito de latência, em uma prática com a apropriação de arquivos de clássicos da fotografia, disponíveis na internet, apagou as imagens da figura humana, retrabalhou as imagens em processos colaborativos e devolveu-os para a internet. Depois produziu placas de metal com as fotografias da série – clichês –, preparando novas matrizes. Interessou-se pela gravura em metal e transferiu as impressões do papel a *laser* por contato à base de solvente e prensa manual (MUTRAN, 2016, p. 87-92). Cada etapa de transição de um meio/suporte a outro recebeu um título: *DELETE.use*, tornou-se *Fototerritórios* – seguido do nome do autor da imagem. Os *Fototerritórios* estão na internet, no *site* www.delete-use.photos, onde são livres de direitos, podendo ser copiados, distribuídos, manipulados. Depois, no final da etapa da investigação sobre a transferência de fotografias para o metal, produziu a série *METAL MASTER*: e, segundo a artista, essa maneira de escrever o título serve “como recurso gráfico de indicação arquivística, como um tipo de fichamento da origem de peças museológica” (MUTRAN, 2016, p. 110). Em seu processo, a maneira de nomear estabelece o vínculo entre as etapas *METAL MASTER*: é o desdobramento dos *Fototerritórios* de *DELETE.use*.

Para realizar *METAL MASTER*: a artista novamente apropriou-se de fotografias da internet, nesse caso, o conjunto é composto por vistas fotográficas, fazendo referência ao paralelismo e a disputas entre o uso deste termo e paisagem, no final do oitocentos (MUTRAN, 2016, p. 104-107). As imagens, com o apagamento das figuras humanas dos enquadramentos, tornaram-se cenas da natureza, foram impressas em transferência de pigmento para chapas recicladas de alumínio para *offset*. O registro ficou ao centro das chapas, mantendo uma margem vazia no seu entorno. Os conjuntos são compostos formatos verticais e horizontais (27 x 34 cm ou 34 x 27 cm), emoldurados com madeira pintada de preto, quase como uma caixa. Sem uma posição fixa entre cada peça, os agrupamentos permitem recombinações. Mutran cogita que, nessas séries, suas estratégias talvez estejam mais próximas de *anarquivamentos* do que de práticas arquivistas. “Embora a intenção tivesse sido a constituição e não a destruição, há em cada etapa do trabalho prático uma pulsão de morte (apagamento), uma paixão, ‘um Mal de arquivo’” (MUTRAN, 2016, p. 224).



FIGURA 7 “METAL MASTER: Cindy Scherman (1979). Série *DELETE.use*”, 2014/2015- Flavya Mutran (24 x 31 cm x 2 cm). *Transfer* de impressão a laser sobre placa de alumínio para offset, pelo processo de gravura em metal, P.A. (Fonte: site do Instituto Goethe/Porto Alegre, 2016)

Com o apagamento das figuras humanas de cenas dramáticas, de fotografias famosas e muito visualizadas, a imagem seria capaz de manter o seu drama? Quando vemos essas imagens, estaremos, também, ‘diante da cena de um crime’ como sugere Benjamin ao escrever sobre as fotografias de Paris feitas por Atget? “O seu registro fotográfico destina-se a captar os indícios” (BENJAMIN, 1992, p. 88). Na obra de Flavya Mutran as ausências das figuras nessas impressões sobre o metal, que foram produzidas pelo afastamento da origem, pela subtração de figuras/dados, tratam o problema do apagamento dos arquivos da memória da cultura de forma crítica e contundente.

Conclusão

Os processos fotográficos de Lurdi Blauth, Elizabete Rocha e Flavya Mutran têm diferentes concepções de arquivo e formas singulares de movimentar a afirmação benjaminiana: “uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar” (BENJAMIN, 1992, p. 127). Envolvem procedimentos impregnados pela noção indiciária, pela reflexão sobre o tempo, sua passagem e a certeza da impermanência das coisas. Tendo a sobreposição de registros gravada em sua estrutura, as imagens constituem palimpsestos de impregnações. É possível afirmar que as artistas retrabalharam eventos de suas histórias pessoais e da cultura, explorando as sequências de ações em um devir em aberto. Nas cópias finais, a superfície carrega o rastro da transformação dos arquivos, apresentando ao observador possibilidades de vivenciar uma experiência estética envolvendo a percepção de uma temporalidade perdida.

Referências

- Passagens entre paisagens, desdobramentos em processos de contato. In: REY, Sandra. *Catálogo Fazer e Desfazer a Paisagem*. Porto Alegre: PGAV/UFRGS, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. Vozes do arquivo. In: <https://www.tallerisolados.com/joan-fontcuberta-2020>, acesso em 12 de junho, 2020.
- MUTRAN, Flavya. Arquivo 2.0 des_memórias fotográficas. *Tese de Doutorado*, Porto Alegre: PPGAV/UFRGS. 2016. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/149524/001006472.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, Acesso em 10 de junho de 2020.
- _____. Site da artista. <http://www.flavyamutran.com.br/>
- ROCHA, Elizabete. *Imagens do Anonimato: fotografia e identidades intangíveis na contemporaneidade*. 2011. Monografia (Especialização em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital) – Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, 2011.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SOULAGES, Françoise. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2012. _____. Fotograficidade. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v13. N. 22. 2005. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27900/16507>, Acesso em 02 de junho de 2020.