ASSOMBR(E)AMENTOS: POÉTICAS DO IMAGINÁRIO INFANTIL ATRAVÉS DE PROCESSOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS

Dra. Andréa Brächer (ULBRA)

RESUMO:

Este trabalho relata minha pesquisa de doutorado em Poéticas Visuais junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS (2005-2009). Seu objeto investiga o fazer fotográfico através da evocação de iconografias ligadas à relação maternidade-infância. As imagens que resultam como *corpus* desta tese foram produzidas a partir de processos fotográficos analógicos e digitais, ou dos processos denominados *Early Photographic Processes* (como daguerreótipos, ambrótipos, *tintypes*, papel salgado, cianótipo, goma bicromatada e *kallitype* ou marrom *vandyck*) e até imagens capturadas em câmeras digitais, processadas e impressas digitalmente. Os trabalhos resultantes são as séries denominadas Benedictus, Relicários (con)sagrados, Duplos, A…SOMBRA…DA, A Vinda das Fadas, Fantasmas, Casinha Mal-Assombrada, Cenas de Violência, Era uma vez: Histórias da Criança e do Lar, Lilith e Eternidade.

Palavras-chave: Processos Fotográficos Históricos; Processos Digitais; Materiais Fotossensíveis; Artes Visuais; Imaginário infantil.

ABSTRACT:

This paper accounts for my doctoral research in Visual Poetics with the graduate programe of Visual Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul (2005-2009). It´s objective is to investigate photography making through the evocation of iconographies related to the mother-childhood relationship. The images taken from analogical and digital processes from the so called Early Photographic Processes (such as daguerreotypes, ambrotypes, tintypes, salted paper, cianotype, gum bichromate and kallitype or vandyck print) or even images captured in digital cameras, processed and digitally printed. The works resulting from this doctorate research are the series named: Benedictus, Relicários (con) sagrados, Duplos, A…SOMBRA…DA, A Vinda das Fadas, Fantasmas, Casinha Mal-Assombrada, Cenas de Violência, Era uma vez: Histórias da Criança e do Lar, Lilith e Eternidade.

Key words: *Historical Photographic Processes; Digital Processes; Photosensitive materials; Visual Arts; Infantile´s Imaginary.*

1 Antepartum e Partum

Minha pesquisa de doutorado investigou, explorou, experimentou o fazer fotográfico através da evocação de iconografias ligadas à relação maternidade-infância. As imagens que resultaram como *corpus* da tese, realizadas no período de 2005 a 2009, foram produzidas a partir de processos fotográficos analógicos e digitais, ou

dos processos denominados *Early Photographic Processes* até imagens capturadas em câmeras digitais, processadas e impressas digitalmente. Dessa primeira categoria de processos, foram utilizados daguerreótipos, ambrótipos, *tintypes*, papel salgado, cianótipo, goma bicromatada e *kallitype* (ou marrom *vandyck*) obtidas em câmeras originais do século XIX e início do XX, de médio e grande formato de negativo. Boa parte dos negativos é de papel e, em alguns casos, nenhuma câmera ou negativo foram empregados. As imagens finalizadas têm como suportes chapas de prata, vidro, alumínio e papel (de algodão e Fabriano).

O foco da investigação foram os processos fotográficos históricos no meu processo de trabalho e o universo de imagens e memórias que constituem o meu repertório atual.

É importante observar como a maternidade mudou a temática de minhas fotografias, as quais antes problematizavam a natureza e a paisagem, com processos de interferência na revelação dos negativos e das cópias como em *Abstrahere*[i] ou quando interferia na captura, como em *Blindness*[ii]. Os procedimentos empregados já se alinhavam ao conceito de Fotografia Expandida, conforme Rubens Fernandes Junior[iii] articula em sua tese: a partir das estratégias propostas por Andreas Müller-Pohle[iv] e os diversos procedimentos que as ampliam.

> Dentro dos conceitos de *fotografia expandida* (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade.[v]

A pesquisa dos processos fotográficos históricos, que se intensifica e se aprofunda na tese, foi iniciada em 2003, com *Ilex Matetype*[vi]. Apontavam, há época, para as questões tais como o caráter material da fotografia e o hibridismo de materiais e processos. A fotografia nesses processos é imagem e objeto, com propriedades físicas, detentora de uma materialidade e que enseja um olhar háptico.

O *corpus* de trabalho apresentado como resultado da pesquisa de doutorado são as séries denominadas **A…SOMBRA…DA**, **A Vinda das Fadas**, **Fantasmas** e **Casinha Mal-Assombrada,** que se desdobram em sombras lúgubres, fadas encantadoras, fantasmas esvoaçantes e cômodos de uma casinha desmerecidos.

Cenas de Violência, Era uma Vez: Histórias da Criança e do Lar, **Lilith** e **Eternidade** são imagens em negativo que se baseiam na literatura infantil, principalmente ao universo instaurado pelos contos de fadas dos Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Nessas fábulas, os animais são falantes ou predadores, a floresta é o local do desconhecido e do perigo; as mulheres podem ser jovens ou velhas, mas no fundo são bruxas disfarçadas que sequestram, tentam comer ou congelam suas pequenas vítimas. Boa parte das imagens em negativo são silhuetas impressas em pequeno ou grande formato.

Benedictus, Relicários (con)sagrados e **Duplos** são os únicos trabalhos em que meus filhos são retratados, e referem-se a um período inicial da pesquisa (2005). Houve uma escolha por não retratá-los mais nesse primeiro ano de experiências processuais.

Os temas, portanto, vêm da minha experiência com o imaginário infantil (como a mãe que atualmente sou e a criança que um dia fui). As memórias autobiográficas de minha primeira infância, somadas àquelas de minha vida íntima, cotidiana, e as experiências, junto aos meus filhos gêmeos, foram as fontes para todos estes trabalhos.

A experiência na vida do adulto e a experiência na criança vêm através da vivência, o que proporciona o desenvolvimento de suas personalidades. Nesse sentido, pensando e observando as brincadeiras de meus filhos, vislumbro o mundo dos brinquedos, dos personagens de sonho, fantásticos ou maravilhosos, personagens de filmes, brincadeiras de infância: projetar sombras na parede; o corte, recorte e cole das pequenas fadas; o "fazer-de-conta"; juntar as peças de um quebra-cabeça ou brincar de estátua. Tudo virou matéria explorada pela fotografia.

Há uma feliz coincidência entre *Early Childhood* e *Early Photographic Processes:* na revisão de literatura, os dois termos são empregados para designar primeiro o período inicial de vida da criança, quando trato da questão das memórias infantis; e segundo designa os processos fotográficos com os quais trabalho (em sua maioria).

O deslocamento da temática de elementos da natureza e da paisagem para o imaginário infantil justifica-se com o nascimento de meus filhos, os quais modificaram consideravelmente minha vida. Tal fato também é visto em muitas

mulheres artistas que, diante da tarefa da maternidade, utilizam-se dessa experiência para criar novos trabalhos. Das artistas estudadas pontualmente ao longo dos capítulos da tese, em alguns casos, essa relação não é tão evidente, mas é verídica em Mary Kelly, Louise Bourgeois[vii], Julia Margaret Cameron e Sally Mann. Também a escolha de determinadas autoras e suas teorias fez-se por esse mesmo critério: Roszika Parker[viii], Carol Mavor e Julia Kristeva (em *Stabat Mater* sua própria experiência de maternidade é escrita ao longo de sua reflexão sobre a Virgem Maria).

Uma vez que *"The mind of the mother are constantly in labor"*[ix], propus usar a metáfora da procriação, a experiência da maternidade, como o processo da obra se fazendo, gestando. A obra artística é esse ser que sofre com o processo de criação, com o impacto das técnicas e procedimentos, gerados pela relação artista-obra, mãe-filho.

Foi pensando no universo da mãe ambivalente que, desde o começo da pesquisa, fui colecionando textos jornalísticos de internet e de alguns jornais, nos quais eram tratadas as notícias de mães que mataram crianças pequenas e tornaram-se um importante documento de trabalho ou de processo[x]. Bebês morrem sozinhos em casa, ou são trancados em porta-malas, abandonados em lixeiras e lagos, mortos por meios brutais e cruéis[xi].

Foram mantidos, ao longo da pesquisa, blocos de desenho com anotações escritas, desenhos de projetos e ideias, fotografias já realizadas; também foi mantido um arquivo impresso com todos os temas, artistas e obras pesquisadas em internet; há o registro fotográfico constante dos resultados obtidos; anotações sobre os processamentos, como tempo de exposições aos raios U.V., tempo em cada químico e lavagens; foi criado o "caderno da insônia", no qual as ideias que brotavam ao longo da madrugada pudessem ser guardadas para a redação do texto final. No período de pesquisa no estrangeiro, foram escritos três blocos pautados com as fichas de leitura empreendidas nas bibliotecas e acervos visitados. A partir de 2005, foram escritos e publicados artigos em eventos acadêmicos que contemplavam questões específicas da pesquisa[xii].

Segundo Icleia Cattani,

> a pesquisa em artes diferencia-se das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas, na medida em que seu objeto não pode ser definido a priori, ele está em vir-a-ser e se constituirá simultaneamente à elaboração metodológica[xiii].

O projeto é um marco de partida, pois lança algumas luzes no caminho, ou como o projétil que é lançado mirando-se em algo, permite estabelecer *em princípio* alguns objetivos que guiarão o artista e sua pesquisa[xiv]. Os objetivos da pesquisa foram realizar experiências híbridas entre as práticas analógicas e as digitais a partir do uso dos processos fotográficos históricos englobando a captura e/ou processamento e/ou suportes. Esses processos e seus usos contemporâneos buscavam articular tanto no plano prático, quanto teórico os conceitos de hibridismo e o de fotografia expandida.

Segundo Cecília Salles, a construção da obra acontece por meio de operações lógicas e sensíveis[xv]. Há uma dualidade do processo: às vezes, alguma coisa deseja se exprimir e, outras vezes, meios de expressão desejam servir a alguma coisa[xvi]. O processo é o meio utilizado pelo artista para aproximar-se de seu projeto poético[xvii]. A obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada.

O termo "assombr(e)amento", título da tese, surgiu após terminadas as primeiras séries de fotografias, como um conceito operacional**,** e engloba em sua definição alguns dos procedimentos de instauração dos trabalhos. Como sinaliza Jean Lancri, o termo se impõe ao pesquisador[xviii].

> **Assombreamento:** ato ou efeito de assombrear; sombreamento.
>
> **Assombrear:** sombrear.
>
> **Assombrar:** 1. Fazer sombra a; ensombrar; obumbrar, toldar. 2. Tornar sombrio, lúgubre, triste; 3. Encher de assombro, de espanto; assustar, atemorizar; aterrar, espantar; 4. Encher de assombro ou admiração; maravilhar; 5. Desmerecer em; apoucar, amesquinhar; 6. Causar assombro, espanto, admiração; maravilhar. 7. Causar assombro, susto, terror; atemorizar; 8. Cobrir-se de sombra; 9. Admirar-se, maravilhar-se; 10. Assustar-se, espantar-se, sobressaltar-se. [xix]

Derivado do "fazer sombra a", os procedimentos de projetar e duplicar; negativar e silhuetar; de "encher de assombro" os procedimentos de apagar, fabular/recontar e ampliar.

O processo de trabalho foi separado em capítulos (quase) estanques na tese. Durante o período da pesquisa, no entanto, buscou-se ler e instaurar as obras ao mesmo tempo. Leituras psicanalíticas, observações de colegas e da orientadora a respeito do trabalho, implementação de novas técnicas, conceito operatório e procedimentos aconteceram de forma concomitante. Assim, consiste em um trabalho de retro-alimentação.

O texto da tese divide-se em sete capítulos. Sendo o primeiro a introdução e o último as considerações finais e possíveis continuidades do projeto.

No segundo capítulo, apresento a pesquisa a partir das denominadas estratégias teorizadas por Andreas Müller-Pohle e Rubens Fernandes Junior no campo da Fotografia Expandida. Descrevo os procedimentos de instauração dos trabalhos **Benedictus, Relicários (con)sagrados**, **Duplos, A…SOMBRA…DA**, **A Vinda das Fadas**, **Fantasmas, Casinha Mal-Assombrada, Cenas de Violência, Era uma vez (...), Lilith** e **Eternidade.** Ao final do capítulo, faço o estudo de caso do trabalho **Benedictus, Relicários (con)sagrados**.

O capítulo três consiste em um portifólio contendo uma seleção dos trabalhos das séries dos períodos de 1999-2004 (que antecedem a pesquisa) e de 2005-2009.

O capítulo quatro é dedicado a um olhar retrospectivo aos trabalhos imediatamente anteriores à tese, os *Phytotypes*, suas questões formais e conceituais e repercussões em meu atual trabalho. Há também a contextualização histórica dos processos empregados na tese e exemplificados com o trabalho de Julia Margaret Cameron.

No capítulo cinco, são aprofundados os conceitos de amnésia da infância, memórias autobiográficas e como estas atuam em meu trabalho, a partir dos conceitos de Sigmund Freud, Henri Bergson e de estudos recentes da área da psicologia que trata o tema. Fica estabelecida a relação entre memória, fotografia e maternidade a partir dos escritos de Roland Barthes, Geoffrey Batchen, Carol Mavor e Rozsika Parker. Os trabalhos das artistas Louise Bourgeois e Mary Kelly são analisados e dialogam com os conceitos que o capítulo introduz.

O capítulo seis dedica-se à iconografia encontrada ao longo das séries da pesquisa, dando ênfase aos elementos das mães-monstro, fadas, fantasmas, sombras e silhuetas, as crianças (vivas e mortas), a casinha mal-assombrada e o cristal de gelo. A artista Kiki Smith exemplifica o uso da iconografia dos contos de fadas na arte contemporânea e Sally Mann o diálogo existente entre filhos, fotografia, morte e processos fotográficos históricos.

Um ponto relevante para a pesquisa foi o estágio doutoral no estrangeiro, com bolsa CAPES, ocorrido entre maio e agosto de 2008, realizado junto ao grupo TrAIN (*Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation – Chelsea College of Art and Design*). Tal período permitiu a visita/consulta de acervos fotográficos e bibliotecas, que foram: a *British Library* (Londres); *Science Museum*, unidade da cidade de *Swindon; New Bodleian Library (Oxford); Museum of the History of Science (Oxford); National Media Museum (Bradford); Dimbola Lodge* (*Isle of Wight).*

2 Postpartum

Retomo o objeto de pesquisa e meus objetivos que eram investigar e experimentar o fazer fotográfico através da evocação de iconografias ligadas à relação maternidade-infância, usando a metáfora da procriação, a experiência da maternidade, como o processo da obra se fazendo, se gestando. A obra artística é como um filho, que durante seu processo de gestação/criação *(antepartum/partum)* e depois do nascimento *(postpartum)* sofre com o impacto das técnicas e procedimentos, estabelecidos pela relação artista-obra, mãe-filho. O corpo materno é onde a criança é gestada. O corpo da câmera é onde a imagem é gerada.

Voltando a condição de mãe e pensando a relação afetiva no universo maternal, vou interessar-me pela condição da mãe ambivalente. Preocupava-me mostrar que o universo da mãe-criança, filho-obra estava impregnado tanto de luz, quanto de sombras. Bebês morrem sozinhos em casa, ou são trancados em porta-malas, abandonados em lixeiras e lagos, mortos por meios brutais e cruéis.

Quando se deseja filhos, ou quando se deseja criar, procriar, é difícil a ambiguidade dessa condição: a mãe que ama também odeia, a mãe que cria é a mesma que trabalha, a mãe adulta também é uma criança pequena.

A ambivalência materna, descrita por Rozsika Parker, permite entender que esses dois sentimentos: amor e ódio se postam lado a lado (tandem): aquela que dá vida, também pode tirar. Da mesma forma, podemos pensar que em positivos e negativos em uma fotografia (que ocupam o mesmo espaço bidimensional para gerar uma imagem). E que a vida e morte estão colocadas lado a lado, visto que indicam ao mesmo tempo a presença e a ausência do referente, e sua dupla condição: presente e passado. É o mistério da concomitância.

A artista é atravessada por desconfortos, insônias, felicidades, raiva, desejos, dores e prazeres. Cada artista tem uma experiência única de processo e de obra (assim como o processo de maternidade). Como artista, é possível viver a experiência da maternação, entre o que está prescrito e o que surge das experimentações processuais.

Não existe processo artístico perfeito (maternidade perfeita), até a instauração da obra final e sua exposição, vivemos em um processo de mudanças constantes: aceitar a ambiguidade dessa relação e das próprias obras, incorporar os erros (os acasos) e os acertos (desígnios), o perfeito (amor) e o imperfeito (ódio).

Ao procurar a perfeição nos processamentos, tal qual a vida e suas imperfeições, as matrizes (mater) e suas (re)produções (cópias) vivenciam /sofrem durante a **captura**: subexposições, superexposições, fora de foco – pelo uso de lentes antigas e fungadas, pela falta de foco intencional ou não intencional, uso de longas exposições, incorporações de sujeiras da superfície da matriz/placa ou vidro do escanear; durante o **emulsionamento** através da duplicação de pinceladas, pingos, apagamentos, falha no emulsionamento dando incompletude à imagem; levantamentos e perdas da emulsão, quando aplicados ao vidro, acrílico e prata; riscos, raspagens, marcas de digitais; a formação do *oyster* (mancha na borda dos *tintypes* pela química do nitrato de prata, com tonalidade madrepérola); durante o processamento: incorporações de materiais externos antes e depois da secagem: oxidações, manchas brancas de pó, cabelos; tempo demais no fixador causa manchas amareladas no papel branco – já que não há uso de encolagem; tais manchas também podem ocorrer nas chapas de colódio sobre vidro e alumínio; o papel pode encolher, sofrer ondulações e rasgar-se ou perder parte de sua camada emulsionada; incorporação da textura do papel do negativo; incorporação dos

amassados do tecido (suporte); durante o **tratamento das imagens**: desfoques causados pelo excesso de ampliação e falta de resolução da imagem original, sobreposição de imagens; durante a **exposição aos raios U.V.:** ondulamento no negativo de papel vegetal que formou linhas, raias, sobre a imagem; durante a **exposição na galeria**: ondulamento ou embarrigamentos causados por umidade; o ataque de insetos, como traças ou cair e sofrer danos.

Ao verificar a existência de todas essas possibilidades concretizadas em minhas imagens finais, só é possível concluir que os processos fotográficos antigos lidam com a processualidade, a serenpicidade, a irrepetibilidade e a instabilidade. Há uma incontrabilidade em certo grau, que foi desejada em meus trabalhos.

Essas características advindas da manualidade dos emulsionamentos, processamentos e cópias finais remetem ao caráter háptico desses trabalhos bidimensionais, que trazem a fascinação pela materialidade da superfície fotográfica, solicitação ao toque, à carícia, ao olhar míope (ver de perto), próprios da relação maternal.

A materialidade fotográfica de meus trabalhos não pode ser reduzida à experiência somente com a imagem: o daguerreótipo tem espessura e peso; mesmo quando a imagem fotográfica é suportada sobre papel, estes são depósitos de químicos, tintas. Sua presença física no mundo, portanto, está envolvida com interações sensuais, sensíveis.

E a construção da obra acontece por meio de operações lógicas e sensíveis, repetindo as palavras de Cecília Almeida Salles[xx]. Há uma dualidade do processo: às vezes alguma coisa deseja se exprimir e, outras vezes, meios de expressão desejam servir a alguma coisa[xxi]. O processo é o meio que aproxima o artista de seu projeto poético[xxii]. A obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada.

O hibridismo de materiais e processos foram vistos a partir das estratégias propostas por Andreas Müller-Pohle e Rubens Fernandes Junior, evidenciando o uso não de uma, mas de várias estratégias na maioria dos trabalhos apresentados no *corpus* da tese. O uso de procedimentos que integram e ampliam o diálogo entre os meios tecnológicos, como a câmera fotográfica analógica (antigas e com lentes defeituosas) e digital, o projetor de slides, a televisão, o computador, a copiadora ("xerox"), a impressora e o ploter jato de tinta (para impressão em acetatos e papel vegetal) e a

impressão em jato de tinta pigmentada de alta durabilidade (para impressão em papel de algodão). Da mesma forma, quanto às próprias práticas fotográficas, houve a mescla de processos fotográficos históricos (próprios do século XIX), métodos tradicionais do laboratório preto-e-branco (em prática durante o XX), processamento de imagens em programas de computador como o Photoshop e o Corel Draw (próprio do final do século XX e XXI). Houve, ainda, a inclusão de procedimentos alheios aos meios e tecnologias afins à fotografia tais como a oração e a água benta.

Foi demonstrado também que nem toda obra acaba finalizada, e muitos são os caminhos e descaminhos enfrentados pelo artista[xxiii].

As memórias voluntárias e involuntárias, as amnésias, as memórias falsas ou de ficção de minha infância permitiram evocar imagens da infância através da hibridação entre os *early photograhic processes* e as "novas tecnologias da fotografia". A processualidade empregada originou um diálogo com os conceitos de memórias e amnésias, quais sejam: o "véu branco" das subexposições ou superexposições, o fora de foco, os apagamentos, as falhas no emulsionamento, as perdas da emulsão, as oxidações, as manchas brancas de pó, as manchas amareladas, a sobreposição de imagens. A fotografia mantém o tempo parado, inocente e intocado[xxiv], mas não nossas memórias.

Ao trabalhar com a analogia de que a película da emulsão (nos *tintypes*, ambrótipos, daguerreótipos ou processos sobre papel) compara-se à pele, os mesmos riscos, raspagens, apagamentos, perdas de emulsão e rasgar-se do papel assumem um caráter agressivo. A mãe que embala, canta, alimenta, é a mesma que usa instrumentos pontudos ou desfere golpes na delicada pele de seu filho.

Observando as brincadeiras de meus filhos, vislumbrei o mundo dos brinquedos (casinhas de boneca – casa e útero -, os bichinhos de pelúcia – seres inanimados que ganham vida), dos personagens de sonho, fantásticos ou maravilhosos (fadas híbridas e fantasmas), dos personagens retirados dos contos de fadas (a mãe matricida e a bruxa má, o lobo faminto e a floresta aonde ele vive). Eles brincam de projetar sombras na parede (A...SOMBRA...DA); de esconde-esconde dentro dos armários (Monstros); cortam, recortam e colam figuras (Fadas e Cenas de

Violência); fazem de conta que são seres de outro mundo/planeta (Fantasmas); juntam peças de quebra-cabeça (Eternidade).

É do olhar infantil que surgem as grandes dimensões de certos trabalhos, pois a criança tem esse olhar engrandecedor: capaz de aumentar, espichar, redimensionar pequenas sombras, ruídos, detalhes, que transformam algo conhecido, em algo surpreendente ou terrivelmente assustador (A...SOMBRA...DA, Casinha Mal-Assombrada). E do olhar materno, próximo, míope (como quando segura seu bebê e todo o resto perde o foco), os enquadramentos fechados e as pequenas dimensões das cópias, ensejando uma aproximação (Duplos, Benedictus, Fadas).

Ao usar o conceito operacional Assombr(e)amento no sentido de "fazer sombra a" emprego os procedimentos de projetar e duplicar (A...SOMBRA...DA, Monstros, Duplos), negativar e silhuetar (Cenas de Violência 1 e 2, Era uma vez: (...), Lilith, Eternidade); no sentido de "encher de assombro" os procedimentos de: apagar (Fantasmas), fabular/recontar (inventar o mundo da casinha, das fadas e re-significar as imagens de crianças mortas em Casinha Mal-assombrada, A Vinda das Fadas, Lilith), ampliar (A...SOMBRA...DA, Cenas de Violência 1 e 2, Era uma vez: (...), Fantasmas, Casinha Mal-assombrada, Lilith).

Ao fazer uma distinção entre os assombreamentos infantis e os maternos, traço uma linha fictícia, uma separação entre a mãe e a criança que me habitam (suas presenças são concomitantes). Essa dupla presença: mãe e criança são assombradas pelos medos da vida adulta: a mãe tem medo da morte de seu filho pequeno (Benedictus, Lilith); o filho tem medo de perder sua mãe (Fantasmas, Casinha Mal-assombrada).

Invoco a capacidade da fotografia de cristalizar o tempo, embalsamar a criança pequena, para sempre e magicamente. Vida e morte, temporal e eterno, ausência e presença, impermanência da vida e eternidade da morte, memória e imaginação, beleza e decadência, fatos essenciais de nossa humanidade. Privado e o público, vida materna, vida de artista, casa-útero, casa-atelier, estúdio, laboratório, rotinas diárias de vida e processamentos. Desligamentos. Quando parar?

Durante o processo desse trabalho, tal qual a vida, em sua duração, deixe-me afetar pelos acontecimentos. Danos, aparecimentos e desaparecimentos, sonhos e

pesadelos. Vida. Alguns imensamente felizes, suaves e gentis; outros, trágicos. Tais quais nossas experiências e vivências, que vão formar as várias camadas de nossa história, as vivências do processo aderem também a cópia final. Vida.

---

[i] 1999. Duas séries de fotografias: uma colorida e uma preto-e-branco; na última foi empregada o Sistema de Zonas. Na série colorida, os positivos foram revelados como negativos e ampliados.

[ii] 2003. Onde empreguei o recurso de não olhar o que estava fotografando, apontado a câmera para diversos locais ao caminhar.

[iii] FERNANDES JUNIOR, 2002.

[iv] Encontram-se no artigo do autor sob o nome de *Information Strategies***,** originalmente publicado como "Photography: Today/Tomorrow". São elas: entre o artista e o objeto; entre o artista e o aparelho; entre o artista e a imagem.

[v] FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 16-17.

[vi] Série de fotografias realizadas com o processo do *Phytotype*, cuja emulsão fotográfica tinha como base sensível à luz a erva-mate.

[vii] Referência à análise de Mignon Nixon em *Fantastic Reality:* Louise Bourgeois and the Story of Modern Art.

[viii] Melaine Klein cunha inicialmente o termo ambivalência e desenvolve sua pesquisa ao mesmo tempo em que cria seus filhos. Uso no texto o livro de Roszika Parker por falar da experiência a partir de relatos de mães e não a partir de relatos infantis.

[ix] LISS, 2009.

[x] O primeiro termo é empregado por Flávio Gonçalves no texto *Documentos de trabalho:* um estudo do momento anterior à obra. Porto Alegre: UFRGS. Relatório de Pesquisa. Fotocópia do autor. s/d. Cecília Almeida Salles em *Gesto Inacabado:* processo de criação artística. 2004, p. 17.

[xi]" Mulher vai a forró e bebê morre sozinho em casa" – manchete disponível no site http://www.terra.com.br/, acesso em: 21/11/2005; "Mãe tranca filha de cinco meses em porta-malas" – manchete disponível no site http://www.terra.com.br/, acesso em 28/10/2005; "Corpo de bebê é abandonado em hospital em PE" – manchete disponível no site http://www.terra.com.br/, acesso em 09/09/2005; "Mãe diz não lembrar se matou nove filhos", Jornal Zero Hora, 03/08/2005, p. 32; "Últimas palavras da mãe suicida: estou levando meus filhos para ver os trens rápidos*",* Jornal *Evening Standard*, 1º./09/2005, p. 5.

[xii] Paralelamente ao desenvolvimento de meu projeto de doutorado, durante os anos de 2005 a 2007, participei do projeto de pesquisa *Interfaces digitais na arte contemporânea: desenvolvimento de sistemas interativos com tecnologias informáticas e suas aplicações nas artes visuais*, desenvolvido em conjunto pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (Brasil) e o Departamento de Escultura da Universidade Politécnica de Valência (Espanha), projeto esse que resultou em uma instalação interativa denominada *Interfaces digitais POA_VAL Laboratório_1,* apresentada em 2007 no Instituto de Artes (UFRGS, Brasil).

[xiii] BRITES, 2002, p. 40.

[xiv] REY, 1996, p. 84.

[xv] SALLES, 2004, p. 53.

[xvi] Idem, p. 76.

[xvii] Idem, p. 130.

[xviii] Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. BRITES, 2002.

[xix] FERREIRA, 1999, p. 217.

[xx] SALLES, 2004, p. 53.

[xxi] SALLES, 2004, p. 76.

[xxii] Idem, p. 130.

[xxiii] Idem, p. 151.

[xxiv] MAVOR, 1996, p. 4.

Referências

BARTHES, Roland**.** *A Câmara Clara:* nota sobre a fotografia. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org*). O Meio como Ponto Zero:* metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. (Coleção Visualidade, v. 4).

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A Fotografia Expandida.* São Paulo, 2002, 275p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *FACOM,* São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2. Semestre 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GONÇALVES, Flávio. *Documentos de trabalho:* um estudo do momento anterior à obra. Porto Alegre: UFRGS. Relatório de Pesquisa. Fotocópia do autor. s/d.

LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

MAVOR, Carol. *Pleasures Taken:* performances of sexuality and loss in Victorian Photographs. 2a. ed. Perpetua: Duke University Press, 1996.

MÜLLER-POHLE, Andreas. *Information Strategies.* European Photography 21, "Photography: Today/Tomorrow", v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. Disponível em: <http://www.muellerpohle.net/>. Acesso em: 26 abril 2009.

NIXON, Mignon. *Fantastic Reality:* Louise Bourgeois and a story of Modern Art. Massachusetts: October, 2005.

PARKER, Rozsika. *A Mãe Dividida:* a experiência da ambivalência na maternidade. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1997.

REY, Sandra. *Da prática à teoria:* três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Porto Arte,* Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado:* processo de criação artística. 2a.ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

Andréa Brächer

Doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAVi/UFRGS (2009), Mestre em História, Teoria e Critica em Artes Visuais pelo mesmo programa (2000). Docente da área de fotografia nos cursos de Comunicação Social e Tecnólogo em Fotografia da ULBRA (desde 1997). Pesquisa processos fotográficos históricos.