

# **A Fotografia Como Performance da Luz**

**Andresa De Bessa**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado em Arte Plásticas do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a orientação da professora Doutora Andrea Campos de Sá

**UnB Brasília 2022**



## Resumo

Nas próximas páginas pretendo desenvolver um memorial que busca pelos desdobramentos epistemológicos da minha pesquisa poética sobre linguagem fotográfica, conceitos contemporâneos da fotografia na arte, fotogravura, fotoperformance, registro, dispositivo e relações de estranhamento entre foto e realidade.

Neste ensaio traço caminhos, não cronológicos, que ilustram como o processo de cada trabalho desenvolvido ao longo da minha trajetória acadêmica influenciou insights pontuais da minha poética e pesquisa artística. Trato tanto das influências literárias, cinematográficas e artísticas como as influências da prática em si. Propondo um caminho do paradigma indiciário que procura transcrever o resultado dado pela experiência empírica de lidar com a materialidade de cada processo prático.

Se trata um corpo de texto e imagens que parte da obra e retorna a ela com a proposta de criar análise sobre a trajetória do gesto empregado à mesma. No entanto, proponho pensar a historiografia da fotografia, entendendo a fotografia como uma postura contemporânea para o vestígio (material, suporte, etc.) dentro da minha produção artística. Busco, assim, fazer referência aos movimentos construtivista e neoconcretista trazendo à tona o uso da fotografia no sentido de enxergar a luz como o próprio material de estudo e abordando ela em processos como o da pintura, gravura e cianotipia.

Neste trajeto, muitas vezes, trato a fotografia como fotoperformance, ou foto como função de registro de uma intervenção ou gesto, e a luz como elemento me direciona para essa performance dos objetos dos espaços e do corpo: A foto que se configura como registro ou documentação de uma noção curiosa e atenta da performance da luz sobre a matéria. A materialidade da luz termina por se tornar um elemento guia, um fio dourado, que me leva à curiosidade material e poética desses caminhos labirínticos.

No entanto, trata-se de um texto com caráter poético e não teórico, apesar de perpassar muitos campos e conceitos da teoria, não propõe ser uma teoria autônoma, e sim, mais uma parte do meu processo de produção. Com isso, viajo dentre os hibridismos práticos e poéticos que me foram possibilitados dentro da vivência acadêmica e de um cotidiano encantado.

Meus sinceros agradecimentos a essa banca de mulheres incríveis com quem eu tive o prazer de compartilhar processos, dificuldades e curas do começo ao fim.

Agradeço à Capi por sua orientação e dedicação no atelier e nos percursos burocráticos da vida acadêmica. Não sei o que seria de mim sem seu empenho e amizade.

À Denise, mestra das minhas convicções e importante influência na minha escolha de linguagem pela fotografia. Agradeço, especialmente, pela empatia e amizade nas ocasiões em que eu estava pronta para desistir de tudo.

Ruth, por criar o LAFA e por me mostrar as capacidades inquestionáveis da experimentação fotográfica em processos históricos como possibilidades da poética contemporânea.

Agradeço a todos os professores envolvidos na minha formação.

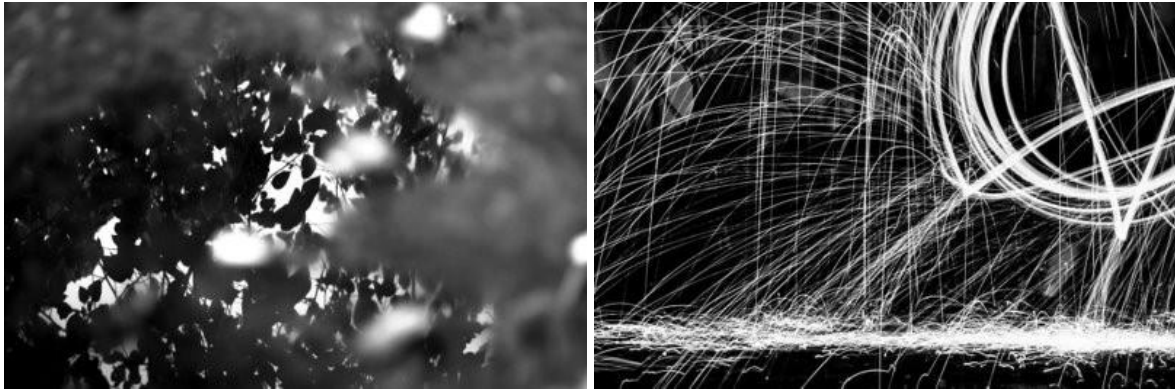
Agradeço ao Pedro, meu companheiro, por enfrentar as tribulações e os prazeres do cotidiano ao meu lado.

Aos amigos e familiares, que exerceram influências e passagens marcantes ao longo da minha pesquisa e trajetória. Em especial à minha irmã, Ana, por nossas conversas que nunca acabam. Também à minha mãe, Nadja, por me ajudar a permanecer viva e bem alimentada nesse mundão.

Agradeço à minha filha, Ísis, por me mostrar que a beleza dialética no jogo lúdico do mundo está no simples pensar e repensar empírico do nosso estranho cotidiano.

## Lista de Imagens:

- Figuras 1 e 2..... *Andresa de Bessa. Sem Título. 2016.*
- Figuras 3, 4, 5 e 6..... *Andresa de Bessa. Sem título. 2017.*
- Figura 7..... *George Méliès. Frame do filme “Viagem à Lua”. 1902.*
- Figura 8..... *Andresa de Bessa. Estudo de Dispositivo (PAN celular). 2017.*
- Figura 9..... *Andresa de Bessa. Estudo de Dispositivo (Scanner). 2020.*
- Figura 10.....*Rafael França. Sem título. 1997.*
- Figuras 11 a 16..... *Andresa de Bessa. Série “Neila”. 2016.*
- Figura 17.....*Robert Smithson. Corner Mirror with Coral. 1969.*
- Figura 18..... *Anish Kapoor. Cloud Gate. 2006.*
- Figuras 19 a 21 .....*Andresa de Bessa. Sem título. 2021.*
- Figuras 22 e 23..... *Andresa de Bessa. Série: Sem título (Olho). 2022.*
- Figura 24.....*Moholy Nagy. Light Space Modulator. 1930.*
- Figuras 25 e 26..... *Moholy Nagy. Fotogramas. 1926.*
- Figura 27..... *Lygia Clark. Diálogo: Óculos. 1968.*
- Figuras 28 a 31 .....*Andresa de Bessa. Série: Grampos. 2016.*
- Figura 32..... *Regina Silveira. Derrapagem. 2004.*
- Figuras 33 a 39.....*Andresa de Bessa. Série: Sombras de Objetos Cotidianos. 2022.*
- Figuras 40 e 41 ..... *Andresa de Bessa. Série: Esgotando a Imagem. 2022.*
- Figura 42 ..... *Andresa de Bessa Calcogravura/Fotogravura: Grampos. 2019.*
- Figura 43.....*Andresa de Bessa Calcogravura/Fotogravura: Escorredor. 2022.*
- Figuras 44 a 48.....*Andresa de Bessa. Série: Karma. Cianotipia s/ Tecido de Linho. 2018.*
- Figura 49 ..... *Andresa de Bessa. Casa. Cianotipia s/ Crochê. 2020.*
- Figura 50..... *Andresa de Bessa. Identidade. Cianotipia s/ Crochê. 2020.*



Figuras 1 e 2 Andresa de Bessa. *Sem Título*. 2016.

Desde muito cedo minha relação com a fotografia tende à ideia de capturar situações fora das que são preestabelecidas por uma cultura do registro. Tinha uma curiosidade muito mais forte pela função do aparato e suas possibilidades de capturar e criar composição. Algo que mais tarde me levaria a entender que isso se trata de uma curiosidade pela própria ação da luz sobre os objetos. Já me contaram histórias da minha infância em que, quando me entregavam uma câmera para que eu pudesse fotografar as pessoas em comemorações familiares, eu me distraía ao fotografar coisas que me despertavam a curiosidade, como o pé da mesa, ou a grade do portão. Me interessava mais a composição e a textura, do que o ato de capturar narrativas. Assim obtinha apenas recortes retangulares de uma composição que parecia me agradar aos olhos. Eu adorava fotografar as formigas, quase como se fossem pequenas demais e rápidas demais para estudo observatório sem o auxílio de um dispositivo como a câmera fotográfica. A partir daí nasce, também, uma espécie de olhar investigativo através da lente. Era um instrumento que me possibilitava enxergar detalhes do animal em sua função de lupa e de congelamento do tempo. Ou pelo menos era assim que me parecia na época.

De certa maneira, meu exercício com a fotografia sempre propôs entender as relações entre a fotografia e a nossa noção de realidade, nossa percepção do espaço/tempo. Não através do registro, mas pelo estranhamento causado quando olhamos para uma fotografia que, justamente, foge disso. Um estranhamento próprio do mistério. Gosto de criar imagens que fazem um convite à observação do detalhe e que recusam a noção de observação de um todo em prol da comprovação de um fato. O detalhe não se resume à coisa fotografada, mas também às próprias funções do dispositivo que a possibilita.

Assim, tendo a explorar a brincadeira proposta pela lente, pela câmera e todas as funções ópticas que elas podem disponibilizar. Buscando, ao fim, fazer algum tipo de pintura de luz, onde não é relevante o objeto que foi fotografado e sim, como foi fotografado, por quê. Ou até mesmo com o intuito de provocar o recorrente “o que é isto?” Pergunta frequente que parece quase necessária, quando se trata da fotografia, dado à impressão iconográfica que as pessoas carregam de que aquilo veio de algo ou precisa ser “alguma coisa”. Gosto de deixar pairando essas dúvidas que ecoam.

Esse mistério que sempre parece muito mais exagerado que vazio. Uma espécie de excesso de informação que serve como rastro de algo que, de alguma maneira, passou por ali. Ao contrário de uma perspectiva dedutivista da semiótica, proponho um paradigma indiciário, indutivo, feito pela foto e para a foto, causando estranhamento dado pelo mistério dos processos de esgotamento da imagem e instigando a curiosidade do observador. Penso nisso quase como se eu estivesse presa na tentativa de criar um jogo para observar a reação dos jogadores, que só de olharem para a imagem já estão, inevitavelmente, jogando. Ou são até mesmo peças fundamentais deste.

Penso na fotografia de um modo epistemológico. A análise teórica do processo, parece sempre surgir depois de uma prévia experiência da prática fotográfica. E não se trata de uma epistemologia do fazer artístico “correto”, e sim dos trajetos epistemológicos da minha própria poética artística. Como se eu também entrasse no jogo do observador.

O dispositivo fotográfico sempre foi um incentivo para o ato curioso de enxergar o mundo. A fotografia me parece incorporar um instrumento místico, como um oráculo para manifestações linguísticas e sensoriais de um cotidiano íntimo em comum.

Contudo, isso não a isenta de sua relação direta com a ideia de real, mas ressignifica esse contexto como algo não necessariamente “jornalístico” ou “histórico”, voltado exclusivamente para o registro; mas, sobretudo, como um veículo para o estudo da matéria fotografada: **a luz**. E também, do próprio instrumento fotográfico: **o olho**.

Em outras palavras, A fotografia se trata de um jogo lúdico entre o olho e a luz. Um exercício do olhar. Ou até uma espécie de caça, o ato de capturar luzes e gestos que nem sequer somos capazes de ver, e declamá-las reais. Vejo na foto



uma intenção muito forte de tornar-se código. Como uma possibilidade natural que a técnica carrega de fazer-se diário, manifesto... língua. Não por tratar-se de um conceito datado do que é o registro, mas por aproveitar os rastros deixados de legado por esse impacto da fotografia. Como já dizia Susan Sontag:

“Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), é uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.” (SONTAG, 2021)



Figuras 3, 4, 5 e 6 *Andresa de Bessa. Sem título. 2017*

Neste começo da minha produção artística na fotografia eu procurava influências que pertenciam ao íntimo cotidiano de uma maneira que não necessariamente abordasse uma narrativa, mas que trouxesse à tona uma espécie

de estado de espírito, tentei fotografar o silêncio, quase como uma tentativa primitiva de provocação do estranho. Talvez neste momento eu ainda buscava tirar as camadas engessadas que a história da fotografia havia imprimido sobre a nossa noção de realidade.

Neste período me inspirei na história do cinema com fortes influências das obras de *Georges Méliès*, Diretor do famoso filme “viagem à lua”. *Méliès* era um ilusionista que decidiu transfigurar sua paixão para as telas de cinema, inspirado pelas possibilidades de manipulação das películas. Ele buscava causar uma sensação de magia, sonho e susto para a plateia através de seus filmes surrealistas.



Figura 7 George Méliès. Frame do filme “Viagem à Lua”. 1902

*Méliès* buscava causar experiências contrárias aos resultados anteriores obtidos da imagem no cinema que consolidaram sua semelhança com o real. Como feito no primeiríssimo filme exibido comercialmente pelos irmãos *Lumière*, no porão de um café para uma plateia. A missão dos irmãos tratava-se de elaborar estudos de observação de movimento no filme e, nesse processo, descobriram diversas outras coisas relacionadas à fotografia e sua relação com o real. O filme de menos de um minuto mostrava a imagem de um trem que chegava à estação em direção ao público, que, assustado, saía aos gritos da sala de cinema jurando que haveria a possibilidade de que fossem atropelados pelo trem. A intenção dos irmãos *Lumière* parecia testar uma espécie de reação causada pela sensação do real na imagem em movimento.

Aqui vale pensar dialeticamente no que propõe a influência da semiótica em sua contradição com uma trajetória indiciária, na fotografia. O que fez a fotografia ser o que é e tomar os conceitos que a cercam (Tanto artísticos como

documentais)? O que nos faz considerar uma foto como sendo de qualidade? Como posso explorar as possibilidades do dispositivo? Com o passar do tempo, e com novos conceitos abordados pela modernização do dispositivo (celular) e do mundo digital, a câmera fotográfica torna-se como uma extensão do corpo. Instrumento que educa e caracteriza a forma do olhar. Uma espécie de terceiro olho. Fazendo do ato de fotografar exercício próprio do nosso cotidiano, promovendo novas dimensões estéticas e conceituais.

Enquanto técnica artística, a fotografia tem função especialmente simbólica embasada em suas concepções históricas, no ato fotográfico e nas relações interpessoais que a envolvem. Feito ícones de formação estética. Nas redes sociais se lê mais fotos e vídeos do que textos. Quem tem o mínimo de conhecimento sobre o aparato é capaz de sua leitura, mesmo que de maneira subjetiva ou intuitiva. A própria “fotografia para redes sociais” impõe suas regras. Ela se tornou, nesse sentido, uma janela para a existência no mundo cibernético.



Figura 8 *Andresa de Bessa*.  
*Estudo de Dispositivo (PAN celular)*. 2017.



Figura 9 *Andresa de Bessa*.  
*Estudo de Dispositivo (Scanner)*. 2020

“Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem cruamente cronológica de sequencias de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento metucioso necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. As fotos fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos – embora de forma diferente e, não raro,

desatenta – com a visão natural) e acrescentar uma vasta quantidade de materiais que nunca chegamos a ver.” (SONTAG, 2021)

O artista brasileiro Rafael França, se predispôs a enfrentar o dispositivo nesse sentido através de um olhar que busca a crescente influência tecnológica que se faz vigente sobre o aparato fotográfico. Nessa trajetória ele criou objetos visuais que buscavam esgotar o sentido conceitual da fotografia no campo das artes. Em seus vídeos ele propunha uma espécie de estranhamento criando tensão na apresentação descompassada nas relações entre imagem e som. Ele também desafiou as possibilidades do aparato fotográfico quando se propôs a criar fotografias de scanner que impunham uma experiência construtivista do dispositivo fotográfico e do material fotografado.

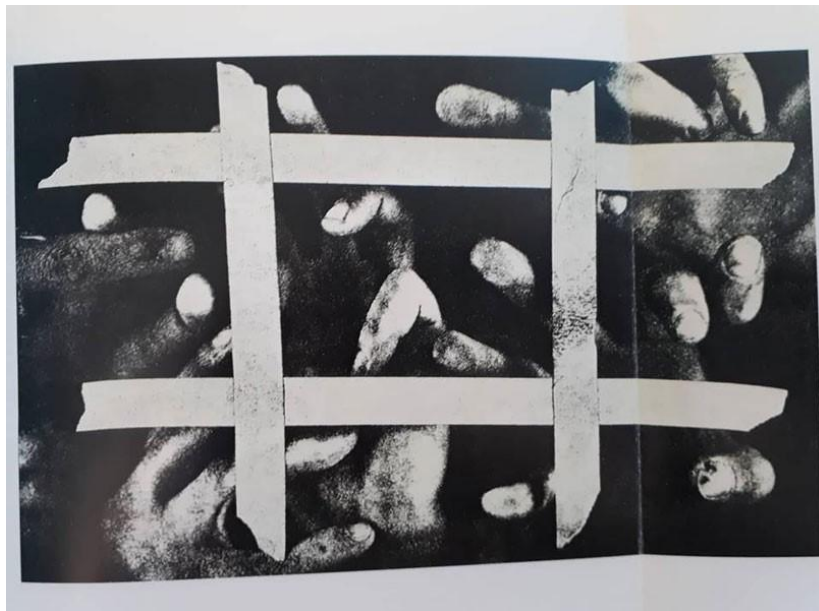


Figura 10 Rafael França. *Sem título*. 1997.

A sobrecarga e a ruptura são conceitos clássicos que envolvem a história da arte. Como tudo que enche e chega a transbordar ou explodir. Meus trabalhos, além de tudo, surgem da vontade de explicar o mundo pra mim mesma, vencer a mim mesma, uma espécie de auto transgressão. Nessa jornada vou me encantando com os caminhos que me encontram. Fazendo daquela experiência um objeto. No entanto, minha busca pela imagem é quase como a tentativa jocosa de brincar de deus. Pois, porque já experimentei algo e me encantei, quero que o outro também participe e também se encante. Tomando teor antropofágico. Crio a boca e a maçã. Crio ainda o desafio do pecado entre ambos.

Se trata da experimentação lúdica de um jogo de significados. E não há graça em jogo algum que não possa ser compartilhado. A provocação está no gesto, na jornada, e nunca apenas no resultado. Está na trajetória entre as contradições, está na síntese do processo. Talvez isso seja uma busca pelo desafio, ou pelo desejo. Talvez minha maior vontade esteja em ser a pedra no caminho, o ponto de interrogação, o purgatório, o teatro dos sonhos, as sombras nas paredes da caverna de Platão.

“Ao circular pela superfície o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações casuais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.” (FLUSSER, 1985)



Figuras 11 a 16 Andresa de Bessa. Série “Neila”. 2016.

O sentimento de ser agente da transgressão me levou a muitas experiências. Tanto na vida quanto na imagem. Uma característica dessas experiências era o lugar do estranho, do que parece sempre fora do lugar. Talvez fosse assim que eu me sentisse em dado momento da minha trajetória, um corpo que não parece pertencer ali. A partir desse momento meu trabalho passa a incorporar um teor político, apesar de que de maneira sutil e subjetiva. Para esse contexto adotei o uso da palavra *Uncanny*, expressão do inglês que significa uma espécie de estranhamento incômodo, mágico e misterioso. Com esse trabalho (Neila ou Alien para os mais chegados) proponho uma ação e imagem que pensa a paisagem e a ruptura dela. Como algo que está ali sem ser pertencente a esse espaço, um ser viajante que nos faz questionar não apenas o que é a coisa representada, mas o motivo dela estar ali, como se, naturalmente, aquele espaço não a pertencesse. Assim como não pertence à arte um ambiente capitalista.

No caso, aqui, o ato fotográfico toma um teor que brinca com a ideia de registro. Calculando um corte clássico da composição fotográfica e usando o preto e branco para fazer referência à história da fotografia. Aqui procuro uma desculpa gestáltica para proporcionar identificação com o objeto através do ato fotográfico. Tratando de uma perspectiva que procura promover e difundir acesso tanto físico quanto intelectual à obra, que, afinal, foi pensada para habitar em espaços públicos.

O objeto fotografado se trata de uma escultura triangular de vidro em que duas das facetas têm uma película espelhada e a outra permanece totalmente transparente. Fazendo com que o objeto tome aspecto tanto translúcido como reflexivo. Gosto de trabalhar objetos geométricos pois eles carregam uma linguagem gestáltica universal. Como já abordava o construtivismo. Trazendo também uma perspectiva minimalista ao pensar que a observação da luz é viável a partir da primeiríssima forma tridimensional possível, a do tetraedro. Além disso, as facetas espelhadas possibilitam uma experiência caleidoscópica. Fazendo da estrutura uma proposta para o exercício do olhar criativo através da observação de como a luz reflete ou atravessa um objeto. Aqui defendo também uma “volta ao físico”. A fotografia tem tido a tendência de se tornar cada vez mais digitalizada. Através dessa espécie de “olho” que, de tão personificado, dei até um nome de gente (Neila), proponho uma experiência sensorial me apropriando da luz natural. Assim crio um objeto que traduz a necessidade de aproximação, afastamento, angulação, movimento... se trata de um convite ao gesto de observação da luz para

além das implicações bidimensionais da fotografia. Um exercício do olhar, um tocar com os olhos nesse material impalpável que é a luz. Nesse gesto experimenta-se uma espécie de estranhamento vertiginoso de distorção das nossas noções tradicionais de espaço/tempo. Experiência que parece fazer um convite ou uma provocação a esse tipo de observação investigativa. O próprio objeto (e não a foto dele) vem de um estudo da matéria que propõe, simultaneamente, um estudo da luz e da fotografia no âmbito conceitual da escultura.

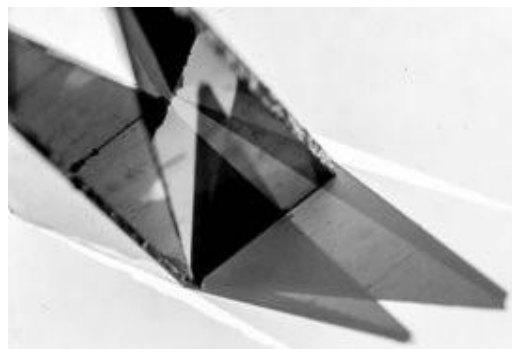


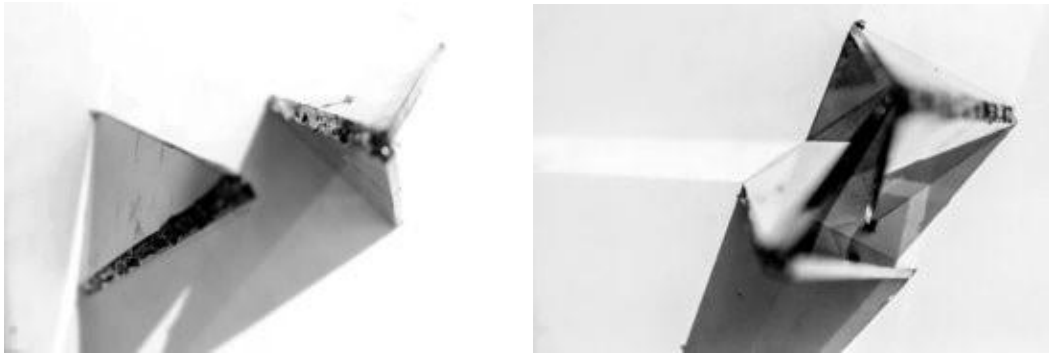
Figura 17 Robert Smithson.  
*Corner Mirror with Coral*. 1969.



Figura 18 Anish Kapoor. *Cloud Gate*. 2006

Podemos enxergar propostas semelhantes em obras de *land artists* como Robert Smithson, que aborda uma experiência do espaço/tempo em sua interferência na paisagem. Também podemos fazer referência a trabalhos como aquele enorme “*Bean*” do Anish Kapoor, que aborda uma visão meio ilusionista da paisagem urbana através das distorções de sua superfície espelhada.

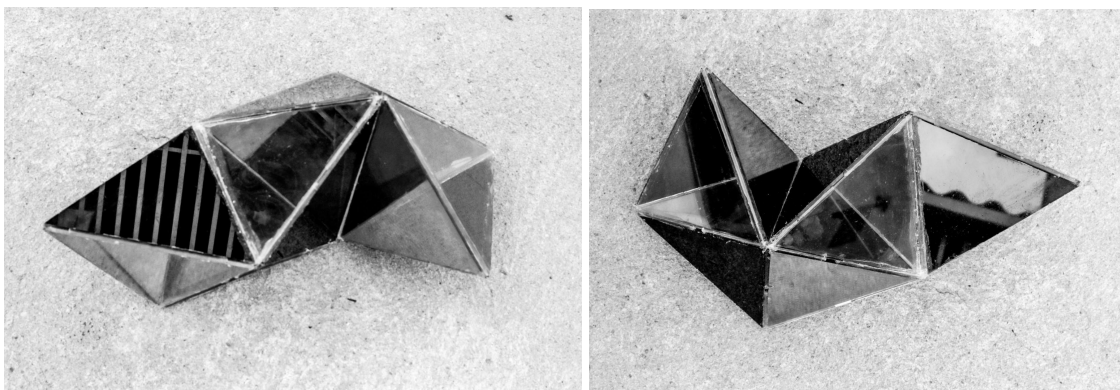




Figuras 19 a 21 *Andresa de Bessa. Sem título. 2021.*

Acabo buscando me aprofundar nas características sensoriais possíveis destas práticas visuais. Um fazer e refazer da minha própria receita de bolo, tentando sempre explorar e esgotar a experiência dos resultados. Levo comigo cada vez mais o exercício lúdico do gesto a partir da minha própria curiosidade pelo material (tanto físico, como luminoso). Crio o objeto a ser fotografado, esculturas que servem quase como uma espécie de olho para essa trajetória, como a possibilidade de que o próprio objeto fotografado se torne uma lente expandida do aparato fotográfico.

Neste sentido, procuro sempre experimentar objetos espelhados, transparentes e reflexivos, geralmente de cor cinza ou metálica. Objetos que lidam com o reflexo de seu ambiente criam uma confusão na profundidade de campo do dispositivo fotográfico. Algo que, na superfície bidimensional, dá um aspecto interessante para a composição, colocando a nitidez do foco no objeto refletido na superfície que, muitas vezes, causa com que a própria superfície fique fora de foco. Isto instiga o olhar curioso causado pelo estranhamento de uma imagem a partir da noção de que aquilo se trata de uma fotografia.



Figuras 22 e 23 *Andresa de Bessa. Série: Sem título (Olho). 2022.*



Acredito que um dos artistas que ilustra bem esta trajetória do fazer experimental fotográfico e é, inclusive, fonte de muitas inspirações pra mim é o *Moholy Nagy*. Em suas pesquisas inspiradas no construtivismo, esse grande professor da *Bauhaus* se propôs a estudar o suporte para muito além das materialidades clássicas da arte, se expandindo, também, para o campo experimental da fotografia e elaborando diversas obras luminosas que vão de fotogramas à instalações de objetos metálicos com interferências de luz.

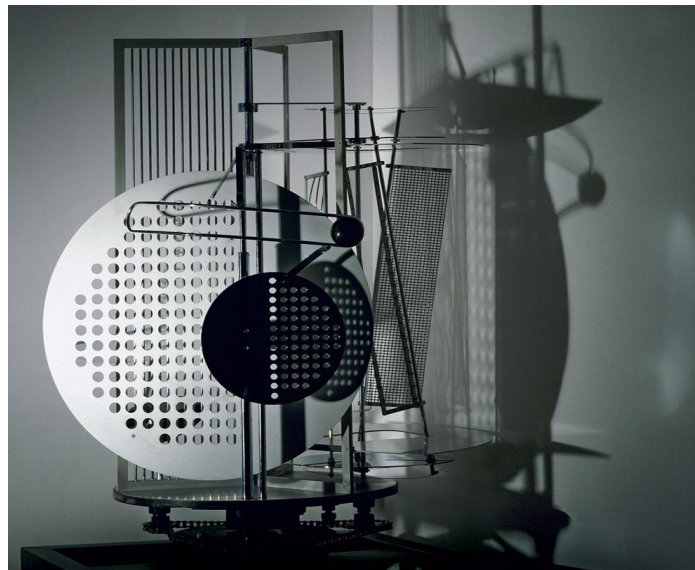
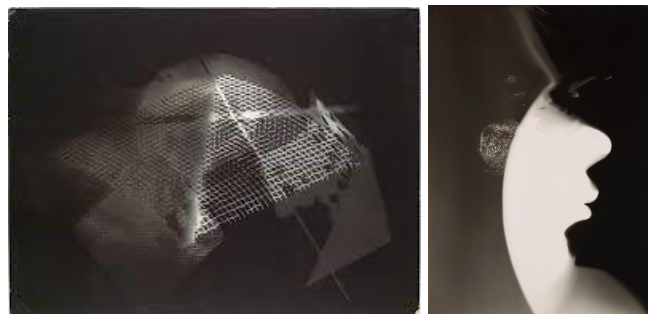


Figura 24 *Moholy Nagy. Light Space Modulator. 1930*

Em seus fotogramas ele explorava deliberadamente os vestígios e rastros de objetos criando uma experiência do registro ao mesmo tempo em que propõe uma experimentação própria da abstração na arte, funcionando também como agente do estranhamento da figura projetada de maneira incomum e obtida através do contato com o suporte.



Figuras 25 e 26. *Moholy Nagy. Fotogramas. 1926.*

Gosto de enxergar a transgressão da técnica e da matéria como um ato antropofágico. Onde degusto, sem desprezar, da história e da materialidade de uma

técnica para incrementar a outra. Exercendo uma espécie de ziguezague criativo onde permito que a própria matéria me diga o que ela quer que seja feito. Carrego a responsabilidade de arcar com as forças que a história daquela técnica é capaz de me propor. Neste trajeto brinco e me divirto, personifico o objeto e deixo que ele decida seu rumo. Assim a fotografia acaba servindo como um registro da performance da luz sobre os objetos, que por si só, personificam o gesto.

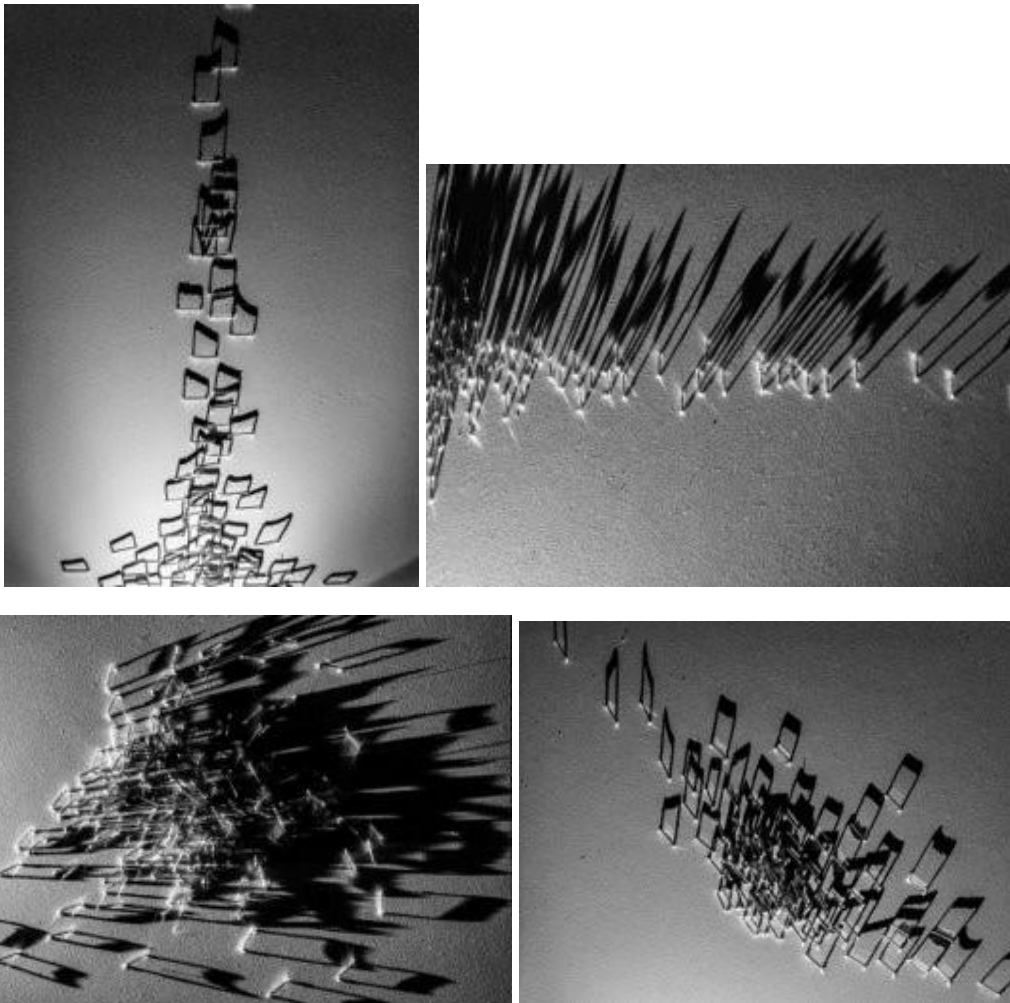
“No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim de seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá, então, o Homo Lúdens. Á espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.”  
(ANDRADE, 1950)

Vejo também Lygia Clark, assim como muitos neoconcretistas, em seu eterno desbravamento pelo significado da matéria, buscando transcrever sua produção artística para a própria experiência da vida. Para ela, arte e vida eram intercaladas. Nesse sentido vejo uma semelhança com a minha trajetória dado a essa afirmação de um fazer artístico que se deita no conceito lúdico da experiência linguística. O jogo dos sentidos faz isso tomar um rumo quase próprio dos estudos da psicologia, tratando a arte como um meio tátil para a experimentação das linguagens subjetivas. Não chego ao ponto de pensar, como afirmou Clark, que a vida por si só dispensa o fazer artístico, mas que um depende inerentemente do outro.



Figura 27 Lygia Clark. *Diálogo: Óculos*. 1968.

Continuando com essa sensação de estranhamento causada pela ideia de *Uncanny*, decidi empregar toda a trajetória de observação da luz sobre uma superfície do macro, com a intenção de dar a aparência de grande a coisas muito pequenas, como nesta imagem dos grampos. Trabalhando com os efeitos da luz rasante pude propor esse estranhamento de escala. Como faria a artista brasileira Regina Silveira, por mais que com outra proposta conceitual.



Figuras 28 a 31 *Andresa de Bessa. Série: Grampos. 2016.*

Estamos acostumados a ver grandes sombras surgirem de grandes objetos. Nas figuras 28 a 31 os pequenos grampos projetam essa enorme sombra, causando a aparência de que são grandiosos. Também contam com a característica refletora de sua superfície metálica, projetando luz no sentido contrário. A princípio essas imagens dão a impressão de um desenho, pintura ou gravura. Apenas quando olhamos com atenção analítica percebemos que se trata de grampos fincados a

uma superfície. A intenção é que essas imagens sejam exibidas em grande escala, despertando ainda mais a vontade da aproximação ao olhar para o desvendar investigativo da identidade do objeto.

“A artista Regina da Silveira cria especialmente para o corredor do Museu de Arte Moderna de São Paulo-MASP, esta obra da qual apropria-se da imagem gráfica e a determina em uma ação da imagem impressa. Regina Silveira cria uma resposta poética sobre o trânsito, com as diferentes marcas de pneus. A imagem sugere deslocamento de carros em alta velocidade pelas ruas ruidosas. O paradoxo da imagem consiste na utilização de pequenos carros de brinquedo na cor prata, colados aleatoriamente no início das marcas, o que produz uma ironia em relação com a escala.” (CORREIA, 2019)

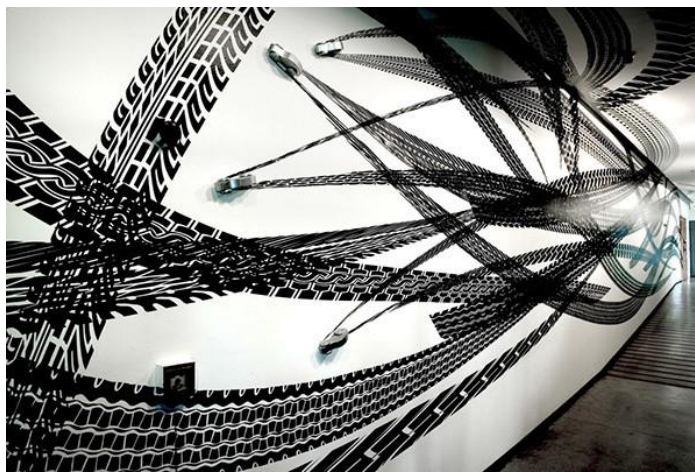
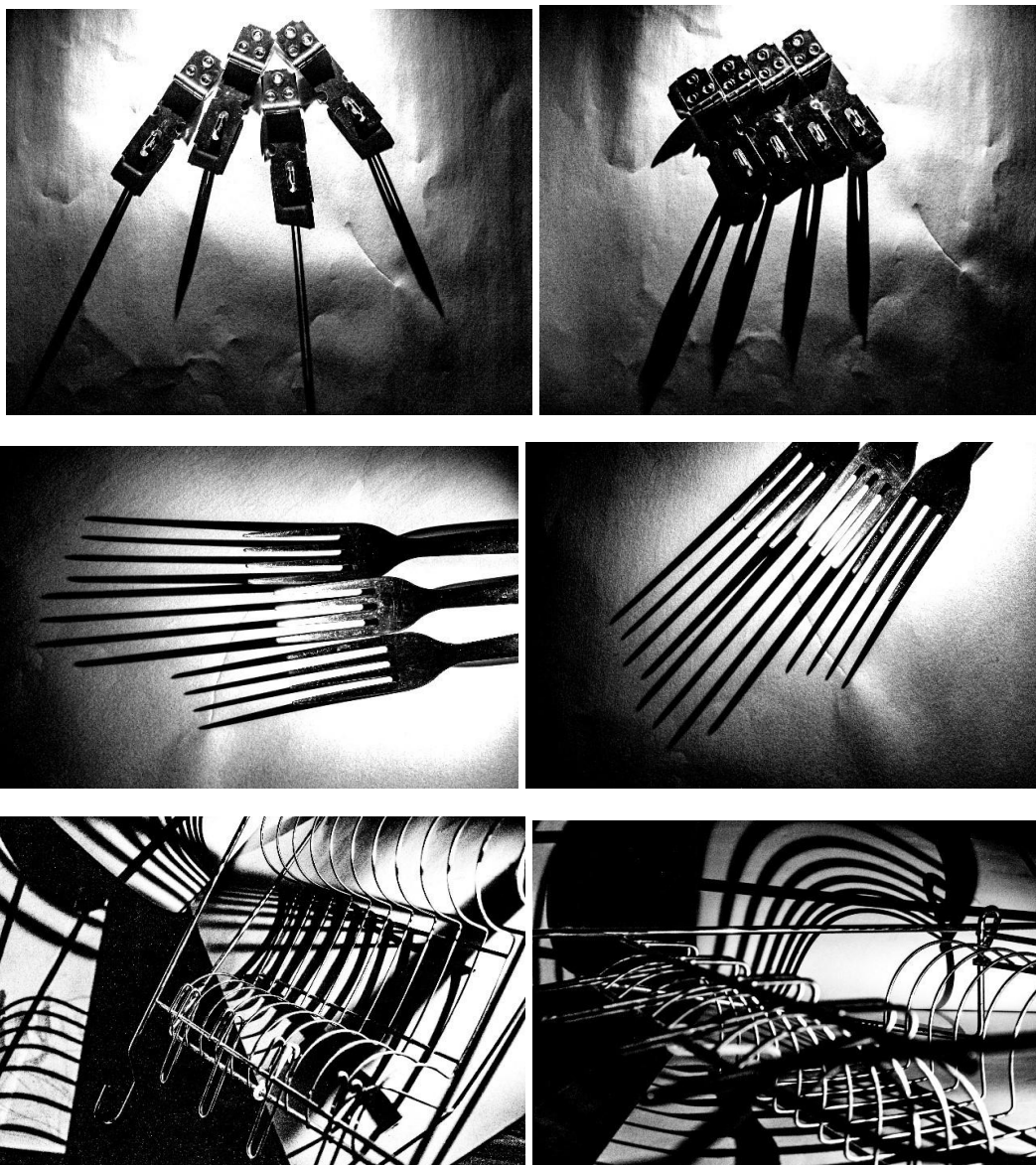


Figura 32 Regina Silveira. *Derrapagem*. 2004.

Inspirada pelo trabalho de outro brasileiro, Geraldo de Barros. Decidi trazer de volta para as minhas experimentações objetos do cotidiano. O cotidiano é um tema bastante explorado pela história da fotografia causando a sensação de identificação com a imagem. Na mesma medida em que essa identificação se torna aparente, também sofre a agressão do questionamento do real que aquele objeto propõe. Aqui (figuras 33 A 39) no caso nem a fechadura, nem o garfo e nem o escorredor exercem suas funções utilitárias. Se trata de uma experiência do inutensílio. Onde os objetos servem apenas por suas funções estéticas e experimentais, assim rompendo com o propósito que os foi dado. Algo que instiga novamente o jogo lúdico da influência semiótica.

“O alternativo poeitar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões. Essa foi a pequena grande contribuição da poesia dos anos 70. Contra a séria carece dos anos 60, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais.” (LEMINSKI, 1997).



Figuras 33 a 39 *Andresa de Bessa. Série: Sombras de Objetos Cotidianos. 2022.*

Aqui (figuras 40 e 41), para esgotar mais ainda o significado da imagem do escorredor, decidi explorá-la através de sua projeção sobre outros objetos, tanto abstratos como figurativos. Usando, assim, a influência de mais um dispositivo de imagem. Brincando com a ideia da foto da foto, uma intervenção que, a esse ponto, chega a ser exagerada. Mas sempre deixando "provas do crime" como as margens da projeção, que denunciam o uso da mesma. Também conta com o fato de que a projeção está nitidamente pixelada enquanto o objeto atrás dela se mostra nítido.



Figuras 40 e 41 Andresa de Bessa. *Série: Esgotando a Imagem*. 2022

“Transcrevemos a sua estética do inutensílio: O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. (...) A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial, centrada no trabalho servo-mecânico, dos USA à URSS, compra, por salário, o potencial erótico das pessoas em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis. A função da poesia é a função do prazer na vida humana. Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro ideológico (...) Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultravioleta ou infravermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida.(...) As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio. As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Mas ela sempre volta a incomodar. Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê. Pra que por quê?” (LEMINSKI, 1997)

Trato os processos como entremeios de gestos, dando importância ao material trabalhado como dotados de vida e expressão própria. Tomo para mim um conceito neoconcretista que mistura o ato de esgotar a matéria com o de exercer a sua sensibilidade poética e antropológica, procurando a síntese entre os processos que são tradicionalmente categorizados como contrários um do outro. Aqui busco pela beleza dialética da contradição. O espaço entre as técnicas me interessa, algo que mistura uma com a outra propondo um resultado que tende para ambas ou várias. Meus processos híbridos surgem dessa constante busca pela dialética como uma espécie de provocação da linguagem, a curiosidade de ver até onde é possível

chegar, tendo sempre em mente que não há resposta certa e sim uma urgente necessidade de continuar ou de estar sempre em movimento.



Figura 42 *Andresa de Bessa Calcogravura/Fotogravura: Grampos. 2019.*

Para este processo de fotogravura eu utilizei uma placa de fenolite cobreada (placa de circuito) e fiz a transferência do negativo, impresso em papel sulfite, de uma foto sobre a superfície da placa com o auxílio de um ferro de passar. Aqui fiz uma espécie de transferência por contato causando com que a gordura da tinta da impressão fosse transmitida para o material da placa através do calor. Após isso apliquei o breu, criando a impressão de grão, e, enfim, mergulhei a matriz no ácido para concluir a corrosão do cobre e criar a porosidade ideal para a imagem resultante.

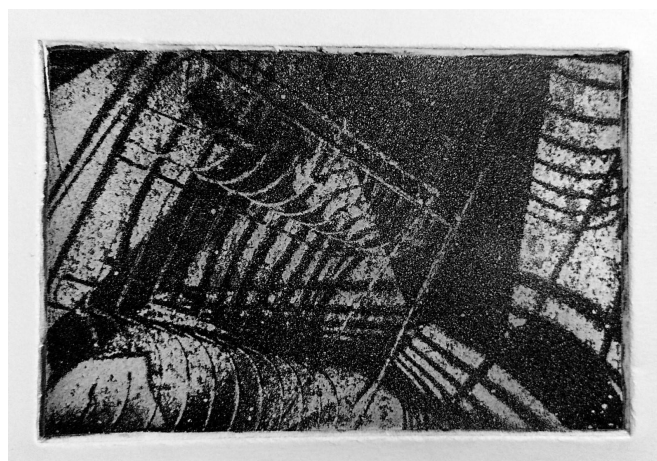


Figura 43 *Andresa de Bessa Calcogravura/Fotogravura: Escorredor. 2022.*

Neste exercício, me arrisquei à tentativa de trazer a fotografia para a área da gravura. A gravura e a fotografia são técnicas que dialogam entre si de diversas maneiras. A gravura também propõe uma ideia de rastro. A partir do momento em

que o suporte final entra em contato com sua matriz acontece ali uma espécie de carimbo que submete a imagem impressa a características naturais da matéria prima existente na matriz. Como estudo da luz a gravura se torna evidente em suas presenças e suas ausências, espaços positivos e negativos, sobressalentes ou côncavos. O contato entre estes vestígios de texturas nos proporciona uma experiência intrínseca do real, como pegadas na areia. Percebe-se na composição estética das minhas obras que tendo a uma linguagem especificamente gráfica no uso contrastado do preto e branco. Faço isso para que a percepção do olhar não fique distraído com as cores dos objetos e se direcione para um detalhe da textura, da composição e da participação do dispositivo (funções da lente e da matriz) na imagem.

“A intenção dessa reflexão é buscar o lugar da gravura na arte atual. O estatuto da gravura sofreu modificações e podemos falar de uma “gravura no campo ampliado”, trazendo para o campo da gravura questões que Rosalind Krauss coloca a respeito da escultura. “Para a arte pós-modernista, a prática se define em função não de um determinado meio dado – aqui a escultura“, poderíamos dizer – a gravura – “mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais, e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos, ou a própria escultura” (KRAUSS, 1993, p.125-126) – ou a gravura.” (VENEROSO, 2007, APUD KRAUSS)





Figuras 44 a 48 Andresa de Bessa. Série: Karma. Cianotípiã s/ Tecido de Linho. 2018.

Para além da busca pelas complexidades possíveis do dispositivo e suas interações, tomei interesse pelo valor fotográfico na materialidade do suporte e enfim, concluí que o material impresso por si só carrega um valor simbólico.

Na obra “Karma” ilustrada acima utilizei como suporte a cambráia de linho. Ao invés de espalhar o cianótipo pela sua superfície, deixei gotículas dele sobre uma superfície impermeável e permiti que o próprio tecido formasse machas a partir desses acúmulos, quase como se fossem lenços a limpar lágrimas. Faço o registro dessas obras através de dispositivos como um scanner ou em foto e vídeo digital, ressignificando, novamente, as propriedades de todo o contexto. No entanto o objeto físico propõe uma experiência diferente do objeto digitalizado. Neste sentido, ousou tratar a cianotipia como processo ainda experimental da fotografia. Vejo na técnica, além de uma linda cor de azul, uma trajetória histórica capaz de ser moldada para uso na poética contemporânea. Quando trabalho com cianotipia me sinto quase como se estivesse a escrever em um diário, onde posso exercer os meus impulsos pessoais para além dos desdobramentos acadêmicos. Sinto como submersa em um sonho azul que explora tanto a imagem figurativa simbólica ali representada como o vestígio do significado intrínseco no material de suporte utilizado.

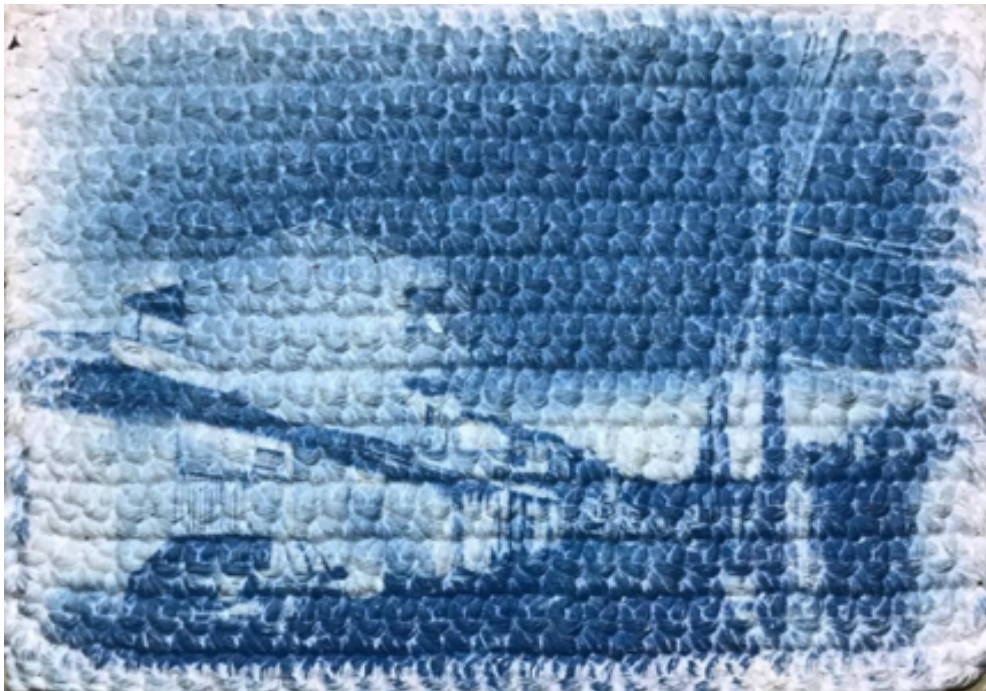


Figura 49 Andresa de Bessa. Casa. Cianotipia s/ Crochê. 2020.



Figura 50 Andresa de Bessa. *Identidade. Cianotipia s/ Crochê*. 2020.

Foi aqui, no fazer fotográfico da cianotipia, que comecei a entender a fotografia como, também, uma possível extensão da gravura. Foi a partir da experiência prática que pude tecer as conexões entre esses dois meios. O resultado no suporte me parecia semelhante a aquele advindo de uma impressão por matriz, afinal ele contava com o contato direto com sua matriz (negativo) e sua tinta (luz). Quando transferido para um suporte com muito relevo e textura, a imagem impressa toma características específicas desse contato físico com a matriz e o fator reagente da luz.

“Na gravura as relações com a fotografia são históricas. Analisando o uso de processos fotográficos na gravura nota-se que eles remetem aos primórdios da fotografia, trabalhando questões comuns como a luz e a impressão. Assim: “a foto é uma sombra fixada para sempre, uma ‘gravura de luz’ [...] escrituras solares [...]. A fotografia é da ordem da impressão, do traço” (PEIXOTO, 1996, p.19).” (ABELLO, 2019 APUD PEIXOTO)

Enfim, cabe dizer que minha pesquisa é centrada, principalmente, na matéria da luz e suas relações com as diversas maneiras de representação na arte. Levo em consideração a desculpa poética do estranhamento causado pela ruptura de uma noção predeterminada de real no tempo/espaço e abordo a fotografia enquanto fio condutor, ou vestígio, da luz e de um questionamento contínuo sobre sua performance. A partir disso traço um caminho ontológico e epistemológico na fotografia, que faz questão de pertencer ao espaço físico e que procura resultados sensoriais através de um empirismo do constante fazer artístico.

## **Considerações finais**

O memorial visa, portanto, articular narrativas que me permitam analisar o processo de criação e produção poética que me foram possíveis ao longo da minha trajetória acadêmica, desde que entrei até a minha graduação. Escrevo então, um memorial que abriga e aborda reflexões teóricas que compartilho com as imagens produzidas, buscando entender a materialidade da luz e a relação com a imagem, a memória e a experiência de cada obra.

Dentre todos esses processos abordo a fotografia digital e analógica. Abordo as mesmas através de processos como pintura, escultura, desenho e gravura, buscando um hibridismo entre as técnicas que me permita dialogar sobre seu conceito histórico e técnico.

Conceitualmente penso a imagem fotográfica através de uma perspectiva investigativa, onde o aparato fotográfico funciona como uma ferramenta para a observação do mundo enquanto o suporte impresso funciona como um rastro indiciário de cada processo. tratando cada etapa como o desvendar de uma formação empírica da materialidade e visualidade de cada elemento.

Assim, minha pesquisa pretende ser um caminho que percorra o meu processo de pesquisa, o meu modo de ver e sentir a fotografia como um elemento poético e experimental, que me possibilita entender o mundo e as coisas através da luz e suas reflexões na matéria.

## REFERÊNCIAS

ABELLO, Sandra Margarete. **A imagem impressa: uma questão indicial**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, 2019.

ANDRADE, Oswald de. **A crise da filosofia messiânica**. 1950.

CORREIA, Donny; **Rafael França: panorama de uma vida arte**, 2019

Site:<https://www.artecapital.art/opiniao-204-donny-correia-rafael-franca-panorama-de-uma-vida-arte>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

GINZBURG, Carlo. «**Señales: Raíces de un Paradigma Indiciario**». In GARGANI, Aldo (org.) Crisis de la Razón. México, 1983.

KRAUSS, Rosalind. **Os Espaços Discursivos da Fotografia**. 2002.

LEMINSKI, PAULO; **Anseios Crípticos**; Curitiba, Polo Editorial Paraná, 1997

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

SONTAG, Susan; **Sobre Fotografia**; Companhia das Letras, 2021

VENEROSO, Maria do Carmo. **Gravura e Fotografia-Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia**. 2007.

FLORES, Laura Gonzales. **Fotografia e pintura: Dois meio diferentes?**. 2011