
**“COLETAS EM INCURSÕES COTIDIANAS” E “NOTAÇÕES”: EXERCÍCIOS
POÉTICOS NO CONTEXTO DE DISTÂNCIA SOCIAL**

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.2.207-217>

*Luisa Paraguai¹
Paula Almozara²*

Resumo: O artigo reflete sobre como o distanciamento social na pandemia do COVID-19 no ano de 2020 provocou, de modo geral, alterações nos processos poéticos e em particular na nossa pesquisa. A contingência física evidenciou a percepção do ambiente doméstico como uma possibilidade de atuar estrategicamente para a produção artística imagética, operacionalizada pela convergência de linguagens, fotografia e audiovisual, nos exercícios “coletas em incursões cotidianas” e “notações”.

Palavras-chave: Poéticas visuais; fotolivro; fotofilme; distanciamento social.

**“COLLECTIONS IN DAILY INCURSIONS” AND “NOTATIONS”: POETIC EXERCISES
IN THE CONTEXT OF SOCIAL DISTANCE**

Abstract: The article is concerned with the social distance in the COVID-19 pandemic in 2020 and the changes, in general, in poetic processes and in particular in our research. The physical contingency showed the perception of the domestic environment as a possibility to act strategically for the artistic production of images, operationalised by the convergence of languages, photography and audiovisual, in the exercises “collections in daily incursions” and “notations”.

Keywords: Visual poetic; photobook; slide-motion film; social distance.

**“RECOLECCIÓN DIARIA EN PERCURSO” Y “NOTACIÓN”: EJERCICIOS POÉTICOS
EN EL CONTEXTO DE LA DISTANCIA SOCIAL**

Resumen: El texto trata de cómo la distancia social en la pandemia COVID-19 en 2020 provocó, en general, cambios en los procesos poéticos y en particular en nuestra investigación. La contingencia física mostró la percepción del ambiente doméstico como una posibilidad de actuar estratégicamente

¹ Pesquisadora e Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Midia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Consultora Ad Hoc da CAPES e FAPESP. Reviewer da Leonardo Digital. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. Pesquisadora e artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia, investiga linguagens e materialidades, que operacionalizam experiências perceptivas. Possui graduação em Engenharia Civil na Universidade de São Paulo (USP), mestrado e doutorado em Multimeios, Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e pós-doutorado no Planetary Collegium, Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão e no MediaLab/UFG. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3886-8118>. luisa.donati@puc-campinas.edu.br

² Artista visual, professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas. Bolsista produtividade em pesquisa CNPq, nível 2. Desenvolveu projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp 2017/17112-7) entre 2018 e 2019, consolidando a implantação do Limiar_Lab, Laboratório de Produção e Pesquisa em Arte Contemporânea na PUC-Campinas. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4239-2551>. almozara@puc-campinas.edu.br / almozara@gmail.com

para la producción artística de imágenes, operacionalizada por la convergencia de lenguajes, fotografía y audiovisual, en los ejercicios “recolección diaria en percurso” y “notación”.

Palabras Clave: Poética visual; fotolibro; fotofilm; distancia social.

Introdução

O artigo reflete sobre como o distanciamento social na pandemia do COVID-19 no ano de 2020 provocou, de modo geral, alterações nos processos poéticos e em particular na nossa pesquisa.

A contingência física evidenciou a percepção do ambiente doméstico como uma possibilidade de atuar estrategicamente para a produção artística imagética, operacionalizada pela convergência de linguagens, fotografia e audiovisual, nos exercícios “coletas em incursões cotidianas” e “notações”.

Apontamos que o impacto causado pelo afastamento físico social alterou consideravelmente também os modos de observar as produções e as formas de relacionamento com o público. Sendo este um fator determinante para a busca de outras possibilidades de apresentação e comunicação dos processos e projetos artísticos.

Obviamente as implicações em termos da circulação das produções das artes visuais sofreu naquilo que podemos determinar como sendo uma das condições fundamentais do processo de instauração, que é a relação entre o objeto instaurado e o público. No entanto, é importante observar que as formas desse contato em diversos momentos ou períodos históricos já se apresentaram com configurações que prescindiram da exclusiva presença física imposta entre obra e público.

Tais configurações são pautadas por diversas condições sistêmicas, ora pela necessidade de divulgação em meios de comunicação, pela edição de livros, catálogos, produção de materiais videográficos, ora por meio da relação programática estabelecida pelo artista.

A primeira que diz respeito a divulgação em meios de comunicação pode ser vista em alguns casos como a única forma de contato que o público tem com a produção de determinado artista. Seja pela impossibilidade de deslocamento de obra para público, ou ainda o que é mais sintomático de uma condição econômica nos países em desenvolvimento ou periféricos como o caso do Brasil, o deslocamento do público para a obra.

Sendo assim, muitos de nós, inclusive, tivemos a formação pautada pela observação e fruição de produções artísticas por meio de documentação fotográfica ou videográfica. O segundo formato que se relaciona às edições de livro e catálogos também pode ser pensada como um elemento importante na operacionalização de projetos e processos, formação do público e acessibilidade à arte.

Em um depoimento do artista Hélio Ferverza, podemos inferir a importância dessa forma de contato:

Como tudo isso começou? Para mim, e do que me lembro, pode ter começado nas idas e vindas de um lado para o outro da fronteira diante da qual vivia e que separava as cidades de Sant’Ana do Livramento, no Brasil, e Rivera, no Uruguai. Na adolescência, atravessava uma vez por semana para o outro lado, a fim de estudar pintura na *Escuela Taller* de Artes Plásticas. Daquilo que me lembro, talvez tenha começado mesmo quando de outras vezes, na mesma época, atravessava a fronteira para comprar publicações em fascículos nas livrarias existentes. Reunidos e colecionados pacientemente um a um, iriam posteriormente integrar volumes encadernados sobre a história da arte. Data dessa época, o contato e a descoberta — através de fotografias reproduzidas e impressas — das obras de artistas como Paul Klee, Kandinsky, Mondrian, Miró ou Torres Garcia, e com as quais me confrontei face a face em museus, uns dez anos depois. Tratava-se então naquele momento, do começo de uma relação com as imagens e documentos de produções artísticas, e que

chegaram até mim desde a minha formação, sob a forma da reprodução impressa (FERVENZA, 2008, p. 1734).

Por sua vez, a ideia de uma relação programática que envolve a construção da obra pensada para a circulação em espaços não tradicionais é algo que existe a muito e que marca inevitavelmente o tempo que estamos vivendo pelo agenciamento das redes sociais e exacerbação das produções digitais. Então, não se trata de uma novidade, mas da intensidade e imposição de um momento.

Como observa Parikka (2017)

A metodologia de Huhtamo (1997) tem enfatizado os *topoi* e os tópicos culturais recorrentes que retornam em novos disfarces e de novas maneiras. Tópicos como imersão, interatividade e outros temas que, supõe-se, fazem parte da nova estética digital, possuem raízes nas artes pré-digitais, nas vanguardas do século XX e, às vezes, no fascínio do século XIX com o que eram, então, novas tecnologias: aparatos pré-cinemáticos como mutoscópios e zooscópios, sistemas em rede como o telégrafo óptico e elétrico e a revolução tecnológica dos transportes na forma de trens e, mais tarde, automóveis (PARIKKA, 2017, p. 206).

Um exemplo histórico dessa situação, considerando as imagens técnicas, que se relacionam à fotografia, seria a forma de circulação do fotolivro.

O gênero é, há muito tempo (pelo menos desde 1920, embora sua história comece antes), um eficaz meio de apresentação, comunicação e leitura de conjuntos fotográficos. As exposições são bem menos maleáveis: viajam mal, duram pouco tempo, chegam a menos pessoas. Já nos livros as ideias e a informação circulam melhor (HERNÁNDEZ, 2011, p. 13).

Organizado por Horacio Hernández a edição “Fotolivro latino-americano” publicado pela Cosac Naify em 2011, se apresentou justamente como uma importante referência para se pensar essa vertente de disseminação dos conjuntos de fotografias autorais. O livro, fruto de um encontro realizado pelo Instituto Cultural Itaú, em São Paulo, no ano de 2007, no qual se reuniram fotógrafos da América Latina, encaminhou uma discussão na qual se percebeu o desconhecimento por grande parte desses fotógrafos com relação às edições realizadas em seus próprios países, determinado pela forma como os autores, fotógrafos e artistas se relacionam com suas próprias produções e de seus colegas, impelidos, na verdade, pela maneira do sistema das artes ressaltar a imagem única como suporte de valor intrínseco.

Por sua vez, ao repensar as concepções clássicas que disciplinarmente distinguem e opõem a fotografia e o audiovisual, temos as possibilidades agenciadas pelo fotofilme no campo da arte, aqui neste texto traduzido para “*slide-motion film*” conforme Hausken (2011), que sugere ampliar o termo, a partir da definição de Koningsberg (1997),

para que possa ser usado como rótulo para qualquer filme - de ficção ou factual, narrativo, descritivo, poético ou argumentativo - que apareça visualmente como uma composição de *stills*, os *stills* serem de qualquer tipo, incluindo o *freeze-frame*. Além disso, em vez de discutir esses filmes justapondo *stasis* e *kinesis* como se essas qualidades ou modos de expressão estivessem exclusivamente ligados a duas mídias diferentes (fotografia e filme), proponho que o *slide-motion* seja conceituado como uma forma de expressão filmica, como uma forma particular de *stasis* no campo das imagens em movimento (HAUSKEN, 2011, p. 91).

Tal discussão é pertinente considerando a implicação na própria delimitação sobre a produção artística, uma delimitação que não leva em consideração a possível e desejada coexistência de múltiplas plataformas, suportes e modos de disseminação da obra. Uma visão sistêmica sobre os modos e processos de instauração implica em deslocar o possível controle dos agentes de distribuição e sua hegemonia alicerçada em valores mercadológicos para outros agentes do sistema.

Aqui é importante ressaltar que não há uma crítica sobre a ideia de mercado, mas uma crítica a como o mercado, cuja prerrogativa está concentrada no sistema financeiro, determina as formas de atuação do artista e dos sistemas artísticos e culturais envolvidos.

Ao artista interessa obviamente que sua obra seja vista, desejada e adquirida, mas as formas reconhecidas para isso devem contemplar a questão poética que pode apresentar rupturas com o já estabelecido, com as estruturas normativas, sendo algo inegociável para a construção do conhecimento e da Arte.

Nesse sentido, é possível observar de tempos em tempos fissuras que se estabelecem sobre coisas já existentes e normatizadas, que como afirma Cauquelin (2005) são provocadas por “embreantes”, que atuam para que outras relações significativas ocorram no cerne desse sistema das artes provocando digressões e afastamento sobre certos preceitos e práticas artísticas, culturais e mesmo sociais. Conforme a autora:

Realmente, se no domínio social e político as teorias algumas vezes se adiantam às práticas, no domínio da arte, em contrapartida, o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de ‘fazeres’, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade. Essas figuras que revelam os indícios serão por nós chamadas de ‘embreantes’ (CAUQUELIN, 2005, p. 87).

Retomando o exemplo dos fotolivros latino-americanos, Hernández (2011, p. 11) afirma que “não existe uma história da fotografia latino-americana que contemple devidamente seus livros” salvo certas monografias e catálogos de exposição com imagens escolhidas para a ocasião e não constituindo uma obra pensada e estruturada para uma narrativa visual e fotográfica em formato de um livro. O autor complementa essa questão pontuando que boa parte dessa inércia para se pensar o fotolivro como um suporte artístico esteja relacionada a como: “Boa parte dos estudiosos, colecionadores e apreciadores se interessa apenas por fotografias individuais, como se necessariamente fossem peças únicas, imagens autossuficientes que se devem emoldurar e pendurar na parede como quadros de museus” (Ibidem).

As noções de atravessamentos e misturas entre formas e linguagens no pensamento pós-contemporâneo corroboram para a ruptura dessa ideia tradicional sobre a arte, pois desvinculam sua existência institucionalizada.

[...] informar um pensamento da história das formas e das práticas artísticas, aberto, paradoxal, ziguezagueante, labiríntico, onde o ir e voltar, os cruzamentos e as reaproximações são uma expressão não somente da anacronicidade do pós, mas também de sua fuga, de sua saída do finalista tecnológico (DUBOIS, 2019, p. 23).

O fotofilme exercita este “estado intermedial generalizado das imagens que tornam obsoletas as antigas clivagens” (Ibidem, p. 25) para evocar a construção de outras articulações temporais, que norteiem a narrativa, ainda que, conforme Hausken (2011), a temporalidade da imagem esteja inexoravelmente imbricada, datada em nossas histórias sociais e políticas.

Assim, não se trata apenas de “responder relativamente para as novas tecnologias, mas também desenvolver situações temporalmente críticas” (PARIKKA, 2017, p. 206-207) o que implica em “articular o contemporâneo como um lugar de encontro de direções temporais: o novo, o velho, momento de ruptura do agora” (Ibidem, p. 210).

Estende-se este pensamento para a forma como o fotolivro ou mesmo os fotofilmes, foram retomados como uma tática pós-contemporânea pelos artistas para o agenciamento de suas proposições poéticas que - para além da ideia de circulação, também - questionam inúmeras variantes, como o próprio

suporte, questões de apropriação de outras obras, a sintaxe da linguagem, a relação entre palavra-imagem.

Falamos então de imagens, constituídas em processos de mediação técnica, frutos de convenções, paradigmas tecnológicos e tempos históricos que mobilizam e condicionam, ritualizando nossos olhares: “Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos” (FLUSSER, 1985, p. 19). Assim, recupera-se a noção de materialidades contemporâneas em relação às formas de atuação artística (PARIKKA, 2017).

Para pensar sobre esses elementos constituintes da operação artística, descrevemos duas experiências imagéticas da nossa pesquisa, enquanto modos de observar e cartografar o cotidiano no contexto atual de restrição físico-espacial.

Coletas em incursões cotidianas

A proposta do exercício “coletas em incursões cotidianas” parte da noção do artista como um arqueólogo, que observa, vasculha, recupera, documenta, mas, principalmente, (re)apresenta uma história, ou uma ideia sobre o objeto coletado.

Inicialmente como estratégia de organização do exercício, determinou-se a busca por objetos que suscitasse alguma função técnica a partir de sua configuração como instrumento de medição, ótico, mecânico, sonoro, elétrico ou digital.

Nesse sentido, a organização desse inventário parte da procura do objeto, mas o interesse final não se concentra no objeto em si, mas em sua imagem, que irá constituir um inventário fotográfico por meio do qual ocorre a (re)apresentação desse objeto.

Tais imagens são na sua maioria pautadas pelo desejo de pensar os resquícios tecnológicos presentes no cotidiano por meio da fotografia recuperando de certo modo o conceito de “arquivo-monumento” baseado em Foucault (1987), no qual esse arquivo - em contraposição ao “arquivo-documento” - está sempre em construção e permite diferentes tipos de entrada e acesso, com infinitas formas de interpretá-lo nas diversas camadas de história factual ou ficcional estimulados por esses objetos.

O exercício configura-se como um trabalho em processo, cuja duração é incerta, considerando o estágio inicial e processual dessa construção artística.

O que se observa é o estabelecimento de um problema auto imposto que parece espelhar o que ocorre em certa medida, e de modo muito genérico, com os desafios de organização de arquivos ou coleções institucionais. Essa simulação, de fato, se aplica até mesmo sobre a organização do *setting* fotográfico (Figura 1), conferindo uma disposição e uma disponibilidade metodológica que desencadeia uma formatação da imagem que é registrada sob condições específicas, impondo características na captura como: uso de lente de aumento para potencializar a distância focal reduzida, baixa velocidade do obturador para evitar uso de flash provocando sombras indesejadas, uso do tripé para manutenção da estabilidade da câmera em baixa velocidade, uso de disparador remoto para evitar movimentação da câmera no disparo.



Figura 1: *Setting* de documentação para a constituição da série “coletas em incursões cotidianas”

As fotografias construídas a partir dessa simulação pretende imitar os registros de pesquisa de campo que utilizam de recursos fotográficos e de fichas de catalogação.

O que interessa nesse processo são as passagens entre as diversas possibilidades da imagem fotográfica e as digressões que podem surgir no percurso de constituição dessa coleção, em função de uma necessidade pessoal e poética de pensar o espaço da casa e do distanciamento social como situações exploratórias dentro desse micro-universo doméstico.

A constituição do inventário fotográfico que a princípio está sendo realizado por meio de uma captação em fotografia digital é processada para gerar uma cópia negativa em *half-tone* (Figura 2), como um fotograma. De modo que essa impressão da imagem estabeleça uma unidade matricial que implicará na preparação para posteriores transferências mediadas por processos fotomecânicos ou fotoquímicos.

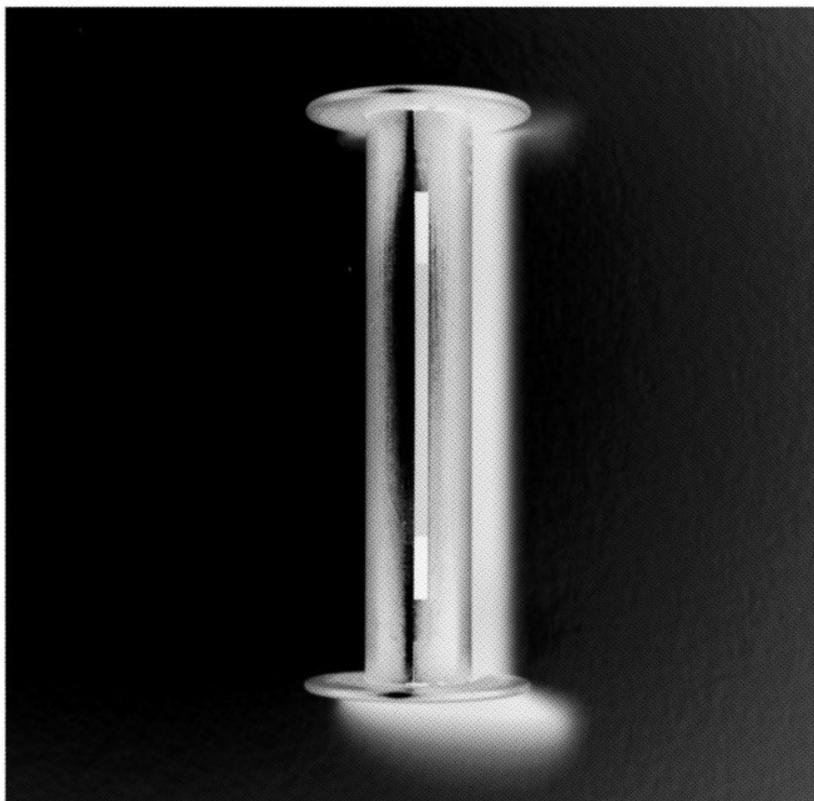


Figura 2. Nome da Autora. Coleta #1, da série “coletas em incursões cotidianas”, 2020. Fotografia Digital impressa em negativo *halftone* sobre transparência, coleta #1.

A ideia sobre a utilização dos processos foto mecânicos e/ou químicos trabalha a constituição gráfica que coteja o fotolivro, passível nesse sentido de remeter a uma narrativa do processo para ser acessado e percorrido *em e por* diversos meios reprodutíveis, sejam os mecânicos ou digitais.

Poder-se-ia abarcar até a ideia de livro de artista, mas a profusão de categorias e suas contaminações são nesse momento apenas conjecturas ou mesmo uma possibilidade de construção futura. Interessa agora a expectativa diária de embates seletivos na busca por objetos e elementos que possam servir a essa coleta e o confronto entre imagem e arquivo, por meio de uma estrutura de catalogação pautada pela noção de fichamento, no qual o objeto pode ser relacionado a informações ficcionais como um contentor de referências imaginárias.

As coletas imagéticas reagrupadas e rearranjadas incluiriam nessa narrativa a sua localização na casa, estabelecendo uma cartografia como elemento que completa a visualidade instaurada pelo ambiente doméstico e impactada pela condição de distância social, que implica em última instância na atenção voltada para coisas até então imperceptíveis ou mesmo rejeitadas.

Notações

O fotofilme “notações” parte de um arquivo fotográfico em construção, que trama uma relação entre ordem e desordem nestes tempos de isolamento social enquanto prática de ocupação do espaço cotidiano doméstico. Organiza-se como um modo de anotar regularmente, de registrar diariamente, enquanto uma espécie de memória do pensado, lido, vivido.

Primeiramente, interessa-nos contextualizar o fotofilme como uma operação narrativa entre fotografia e vídeo, que na sua “transterritorialidade, ou seja, no cruzamento de diversas formas de

representações visuais” pode exercitar um tempo próprio de disposição das imagens, enquanto o princípio ordenador da construção da narrativa. “Portanto, praticar intencionalmente o enviesamento. Partir, por exemplo, da simples ideia de que o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela”. E, neste caso, constituir o vídeo a partir da perspectiva de fotografias, do estático, na medida em que a sequencialidade das imagens técnicas no tempo, repetição e regularidade, para construção do movimento interno no plano passa a ser uma opção “do risco e da experiência, que se recusa à transparência objetiva e ao controle, seguro de si mesmo, que encarnava a grande forma clássica” (DUBOIS, 2012, p. 1-3). Este exercício de construir a narrativa investe na especificidade de cada fotografia, para então configurar os parâmetros temporais de apresentação, não mais atrelados ao movimento, mas deixando ainda evidente a interdependência entre subsequentes imagens. Como observou Christian Metz (apud HAUSKEN, 2011, p. 90) “[...] mesmo que cada imagem seja estática, a passagem de uma para a outra cria um segundo movimento, ideal, feito de imobilidades sucessivas e diferentes”.

Assim, entendemos que a estrutura clássica do movimento do audiovisual apresenta-se desconfigurada (figura 3) no exercício “notações”, pois a sequência imagética dá-se pelo enquadramento do plano fotográfico, que sugere um olhar panorâmico mapeado espacialmente e assim desvinculado da continuidade do movimento. De maneira oposta ao validado tradicionalmente quando é “preciso com que esses fragmentos desfilassem uns depois dos outros num espaço/tempo contínuo” (MACHADO, 2011, p. 102) e específico dos próprios dispositivos, sejam de captura e/ou de projeção, assume-se as descontinuidades como elemento discursivo da narrativa, que se vale da sobreposição, do acúmulo, para organização temporal e consequente constituição de sentidos.



Figura 3. Uma sequência de frames do fotofilme “notações”.

A estrutura deste relato acontece pelo/no plano fixo, enquanto um recurso de linguagem utilizado sem nenhuma intenção de privilegiar a profundidade – criar zonas de nitidez, mas enquadrar os elementos/objetos diégeticos, que indiciam a presença de alguém.

Sem nunca se apresentar, a personagem protagoniza todas aquelas pessoas, que instaladas em seus espaços domésticos tem exercitado a organização pessoal e profissional de maneira remota, diante do distanciamento social no controle da pandemia de COVID-19. O cotidiano passa então a ser invadido pelos lugares, comportamentos e rituais, acessado nas/pelas dimensões das imagens técnicas, que “não são espelhos, mas projetores: projetam sentido sobre superfícies” (FLUSSER, 2008, p. 71).

As imagens formalizam no cotidiano contemporâneo a circulação e o programa de ações, já que a possibilidade de comunicação tem incluído invariavelmente a video-conferência como ação possível de socialização e/ou operação efetiva de trabalho. Reconhece-se nestas interações outros rituais – como emudecer o microfone, não compartilhar a imagem, realizar distintas atividades

simultaneamente – específicos da gestão da interface, dispositivo material e simbólico que nos coloca frente ao outro remotamente. Nesta gestão dos limites no espaço doméstico, observa-se a permanência de indicadores das trocas sociais, bem como a transformação deste fenômeno comunicacional ao encenarmos novas atitudes e comportamentos.

Nesta perspectiva assume-se a imagem como espaço a ser situado e ocupado (figura 4), e no fotofilme é formalizada pela vista de topo vertical. O uso da perspectiva cartográfica busca incorporar dos mapas tanto a forma objetiva de organização dos elementos/objetos, quanto a forma simbólica, enquanto ferramenta de compreensão do espaço e suas relações de controle sócio-políticas.

Os mapas serão considerados como parte integrante da família mais abrangente das imagens carregadas de um juízo de valor, deixando de ser percebidos essencialmente como levantamentos inertes de paisagens morfológicas ou como reflexos passivos do mundo dos objetos. Eles são considerados imagens que contribuem para o diálogo num mundo socialmente construído (HARLEY, 2009, p. 2).

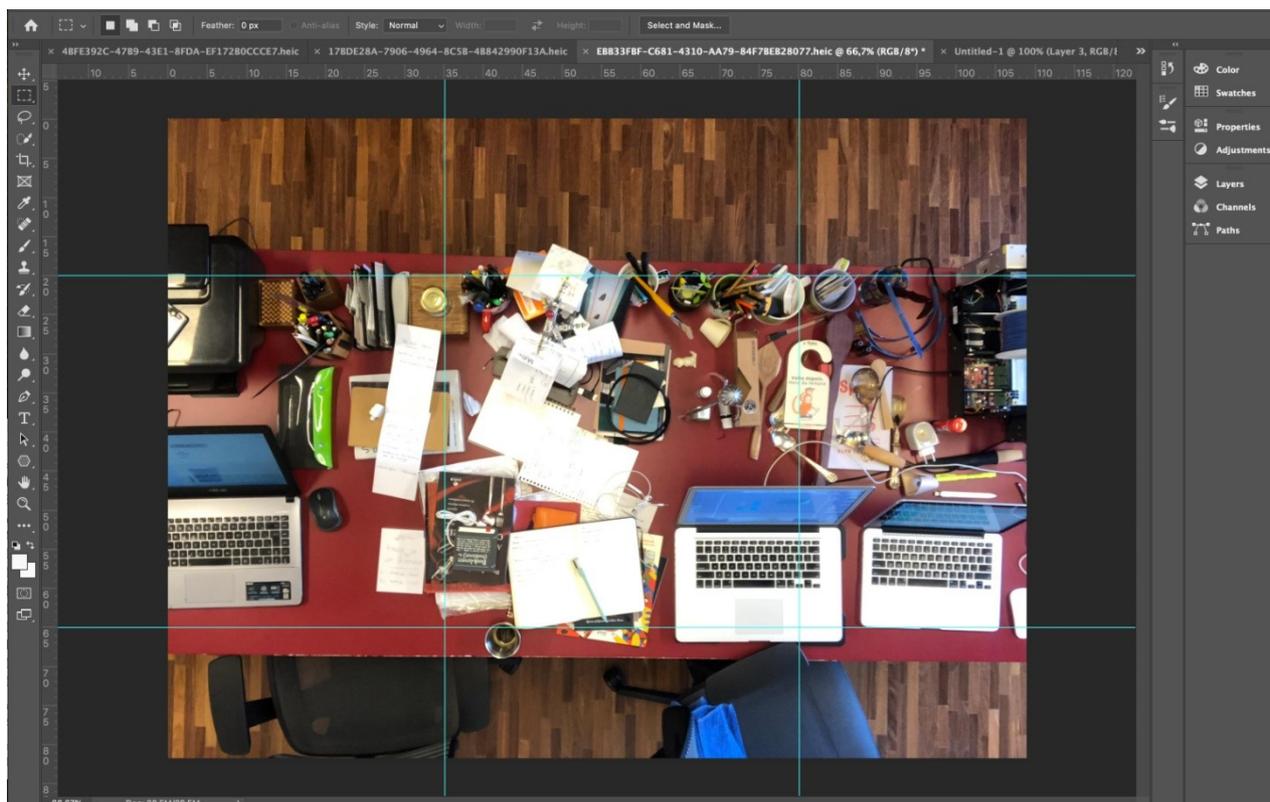


Figura 4: Construção e mapeamento do grid da superfície da mesa de trabalho.

Habitar a casa tornou-se uma imposição do distanciamento social e uma escolha pessoal de exercício poético, e implicou neste processo de criação que das mais simples atividades domésticas, como arrumar o quarto, cozinhar, organizar a mesa de estudos, “às significações e localizações dos objetos e móveis” nos cômodos, apresentam-se como modos de operacionalizar o fazer artístico. “Os lugares existem não em abstrato, mas de maneira concreta, material e simbólica, especialmente verbal, o que A Berque resume numa fórmula densa: ‘Não há ser sem lugar de ser’” (SEGAUD, 2016, p. 106). Neste exercício poético assume-se a transitoriedade como conceito operatório para situar a mesa do escritório enquanto espaço objetivo e simbólico, que, respectivamente, indicia a organização espacial do cotidiano e evoca relatos de si.

As fotografias foram se acumulando ao longo da quarentena da mesma maneira que os objetos – livros, cadernos, colheres, e os pedaços de papel, restos de comida, sobre a mesa constituem também uma espécie de arquivo, já que os reconheço como um “conjunto de documentos, quaisquer que sejam

suas formas ou seu suporte material, cujo crescimento se deu de maneira orgânica, automática, no exercício das atividades” (ANDRÉ 1986, p. 29 apud FARGE, 2017, p. 12) da minha pessoa. Índices do vivido, que se amontoam por sobre a mesa em arranjos instáveis e despreziosos no tempo. A impermanência dessas composições relata/define a dinâmica dos acontecimentos, que ora se acumulam e se desvanecem sobre a mesa carregando uma noção de presente e de presença.

As pilhas de livros, revistas, documentos e papéis, assim como suas disposições na mesa de trabalho situam as atividades realizadas: leituras feitas, aulas dadas, artigos escritos, textos corrigidos, pareceres enviados, na medida em que sobrepõem nas camadas revela a ordem temporal das ações – a mais recente localiza-se no topo da pilha. Uma pilha intacta é fácil de reconhecer pelo modo específico de estar uniformemente amontoadas e definidas pelo não manuseio, que anuncia uma certa calma e ordem.

A ordem, enquanto resposta aos acontecimentos, norteia as sobreposições e justaposições dos objetos e exercita o excesso, pois no limite esta organização implica a construção de sentidos para as atividades realizadas. Desta prática de agrupar e significar, define-se uma estrutura interna para categorizar e classificar os objetos pelas similaridades e diferenças que estabelecem graus e hierarquias de vínculos (LIMA, 2010).

Considerações finais

Os exercícios “coletas em incursões cotidianas” e “notações” formalizam imagens enquanto mediação técnica e tempo histórico, que se apresentam, conforme Salles (2003, p. 92), como “documentos de processo” e de “registro daquilo que ainda está em estado provisório”, na medida em que a experimentação da dimensão, escala e sequenciamento das imagens em seus modos de apresentação recortam o vivido para estendê-lo e transformá-lo em uma outra experiência. Constituídos enquanto arquivos, tomados como “brechas no tecido dos dias” (FARGE, 2017, p. 14), buscamos descrever o cotidiano, mas diante da “impossibilidade de decifrá-lo” nos rendemos à “paixão de recolhê-lo, de oferecê-lo à leitura” (Ibidem, p. 21).

As imagens produzidas, ao organizarem e categorizarem os objetos do cotidiano, formalizam “um processo cognitivo de dividir as experiências do mundo em grupos de entidades, ou categorias, para construir uma ordem física e social do mundo” (JACOB; SHAW 1998, p. 155 apud LIMA, 2010, p. 109) explicitadas nos nossos relatos poéticos, na medida em que “a gente não mais sairá do privado rumo ao público a fim de informar-se, mas será empurrada pelas imagens técnicas até o mais privado dos privados a fim de ser informada” (FLUSSER, 2008, p. 72).

Neste sentido, a pandemia do COVI-19, neste ano de 2020, formaliza os modos de produção e veiculação em rede das informações, bem como os processos de criação e de consumo das artes. Este contexto vem sendo debatido em circuitos institucionalizados e exercitado individualmente nos arranjos pessoais, exacerbando as discrepâncias e distâncias sociais, que mantêm invisíveis as minorias e se mostram avassaladoras em um país como o Brasil.

Para o artista - e falamos dessa perspectiva -, as camadas de leituras possíveis e imaginárias sobre a instauração do objeto é desejável e inerente, importando o contexto da criação imbricado com as operações tecnológicas nas dicotomias emergentes por conta da circulação e veiculação em rede. Tal complexidade coloca a todos, na melhor das hipóteses, no terreno dialógico, instável e inefável da memória como local de questionamento e criação das narrativas.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Editora Perspectiva, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a mise-en-filme da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, vol. 1, n. 1, p. 1-37, jul. 2012. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37>>. Acesso em 20 set. 2020.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: documentação, práticas e processos artísticos. In: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008, Florianópolis. *Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008. p. 1734-1744. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/157.pdf>>. Acesso em 20 set. 2020.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (org.) *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. *Confins – Revista Franco-Brasileira de Geografia*, n. 5, 2009. Disponível em: <<http://confins.revues.org/5724>>. Acesso em 20 set. 2020.
- HAUSKEN, Liv. The Temporalities of the Narrative Slide Motion Film. In Eivind Røssaak (editor). *Between Stillness and Motion Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. p.85-108.
- KONINGSBERG, Ira. *The Complete Film Dictionary*. London, UK: Penguin Books, 1997. p. 367.
- LIMA, Gercina Ângela Borém de Oliveira. Modelos de categorização: apresentando o modelo clássico e o modelo de protótipos. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, vol. 15, n. 2, jun. 2010, p. 108-122. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/919/735>>. Acesso em 20 set. 2020.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- PARIKKA, Jussi. Arqueologia da mídia: interrogando o novo na artemídia. *Intexto*, Porto Alegre, n. 39, p. 201-214, mai/ago. 2017. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/71569>>. Acesso em 20 set. 2020.
- SALLES, Almeida Salles. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. *ARS*, São Paulo, vol. 1, n. 2, Dec. 2003. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200008>. Acesso em 20 set. 2020.
- SEGAUD, Marion. *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.