

2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano



**ATOS DE SUBVERTER E (DES)MASCARAR A IMAGEM:
*TRANS-FERIR, MUTILAR, FRAGMENTAR E (DES)FIGURAR***

Alexandra Kern Assumpção

Pelotas

2016

Alexandra Kern Assumpção

**Atos de Subverter e (des) mascarar a imagem: Trans-ferir, mutilar,
fragmentar, (des)figurar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:

Dra. Alice Jean Monsell

Pelotas

2016

Alexandra Kern Assumpção

**Atos de Subverter e (des) mascarar a imagem:
Trans-ferir, mutilar, fragmentar e (des)figurar**

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 25/04/2016

Banca examinadora

Profa. Dra. Alice Jean Monsell.....
(Orientador) Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna.....
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo.....
Doutor em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande

Profa. Dra. Elisabete da Costa Leal.....
Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho a todas as mulheres que lutaram e ainda lutam pelos direitos de serem reconhecidas, pela igualdade social e racial.

agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que percorreram esta caminhada junto comigo e que: apoiaram-me incondicionalmente nos momentos de maior dificuldade; se mantiveram presente em todas circunstancias; construíram-me como individuo; questionaram-me quando necessário, situando que está podem nos *transformar*.

Agradeço a todos vocês, seres incondicionalmente mutáveis, que permitem a transformação do nosso mundo para algo melhor.

Revolution (part 1)

*And now we got a revolution
Cause i see the face of things to come
Yeah, your Constitution
Well, my friend, its gonna have to bend
Im here to tell you about destruction
Of all the evil that will have to end*

*Some folks are gonna get the notion
I know theyll say im preachin hate
but if i have to swim the ocean
well i would just to communicate
its not as simple as talkin jive
the daily struggle just to stay alive*

*Singin about a revolution
because were talkin about a change
its more than just evolution
well you know you got to clean your brain
the only way that we can stand in fact
is when you get your foot off our back*

Nina Simone

resumo resumo resumo

Atos de Subverter e (des) mascarar a imagem: TRANS-ferir, mutilar, fragmentar e (des)figurar é uma pesquisa, subsidiado pela CAPES e por meio de concessão de bolsa pela FAPERGS, do PPGAV-Mestrado/CA/UFPel, linha de pesquisa processos de criação e poéticas do cotidiano, que discute questões relacionadas à violência infantil e à violação do corpo, através do desenvolvimento de procedimentos poéticos de subverter imagens fotográficas de crianças, animais e adultos, captadas da internet ou cedidas por colaboradores. Os procedimentos baseiam-se na “fotocópia-montagem”, uma técnica manual que transfere fragmentos de fotocópias recortadas, as quais, ao serem reconfiguradas, passam para outro suporte com a utilização de thinner, sugerindo, assim, uma figura mascarada em primeiro plano. Estas imagens podem ser conceituadas como “mestiças”. Outros procedimentos de transformar a imagem - cortar, raspar e mutilar - danificam e violam a sua superfície, por vezes, de forma grotesca, revelando a ideia de um corpo violado, (des)mascarando poeticamente a violência social, mas velando a identidade da vítima. Uso, assim, a reprodutibilidade técnica da imagem para disseminar minha mensagem artística e meus posicionamentos políticos. O desenvolvimento deste trabalho desempenha importante papel social, representando uma luta pelos direitos humanos, que precisa ser abordada por mais pesquisadores das Artes Visuais.

Palavras-chave: arte contemporânea, violência, (des)mascarar, *TRANS*-ferir, fotocópia-montagem

abstract

Acts of Subverting and (un)masking the image: *TRANS*-fer, mutilate, fragment and (dis)figure is a research of the PPGAV-Mestrado/CA/UFPel, research line creative processes and poetics of the everyday, with funding from CAPES/FAPERGS, which aims to discuss issues related to child abuse and violation of the body, through the development of poetic procedures that subvert photographic images of children, animals and people captured from the internet or donated by collaborators. The procedures are based on “photocopy-montage”, a manual transfer technique which uses fragments of cutout photocopies which, after being reconfigured, are displaced onto another support surface with the use of thinner, thus suggesting a masked figure in the foreground. These images can be conceived as “mestizo”. Other procedures of transforming an image - cutting, scraping and mutilating - damage and violate the image’s surface, often in a grotesque way, revealing the idea of a violated body, poetically (un)masking social violence, but veiling the identity of the victim. I use the image's technical reproductibility to disseminate my artistic message and political views. The development of this work has an important social role: to represent the struggle for human rights, which need to be addressed by more researchers in the Visual Arts.

Keywords: contemporary art, violence, (un)mask, *TRANS*-fer, photocopy-montage.

LISTA de FIGURAS

Figura. 01 - Imagens digitalizadas de crianças cedidas por colaboradores.

Figura. 02 - Imagens digitais de animais apropriadas da internet.

Figura. 03 - Duas imagens da série *Violados*, 2013, usando a técnica de fotocópia-montagem manual.

Figura. 04 - *Print screen* (PrtScn) da tela do computador

Figura. 05 - Série TRANS. Fotocópia-montagem manual 2015

Figura. 06 - Walker Evans. *Allie Mae Burroughs*, 1936. Em 1979, Sherrie Levine fotografou a fotografia e deu o título de *After Walker Evans*.

Figura. 07 - Wangechi Mutu. *Untitled*, 2004, mídias misturadas, colagem e pintura sobre velino (44.5x47cm).

Figura. 08 - Série TRANS. Combinação de 4 imagens distintas. 2015

Figura. 09 - Série *(re)velados*, Intervenção, 2015.

Figura. 10 - Funcionamento de impressora a laser. Obs: o círculo laranja na imagem representa o cilindro.

Figura. 11 - Detalhe dos desgastes, falhas ou imperfeições gerados pela impressora a laser, 2015.

Figura. 12 - Fragmentos recortados de fotocópias impressas.

Figura. 13 - Série TRANS. Fotocópia-montagem manual 2015

Figura. 14 - Hannah Höch. *Da Dandy*, 1919. Fotomontagem e colagem, 30cm x 23cm.

Figura. 15 - Série TRANS. Fotocópia-montagem manual 2015

Figura. 16 - Max Ernst, *Santa conversazione*, 1921. Fotografia, fotomontagem e colagem.

Figura. 17 - Thinner Sayerlack 4280

Figura. 18 - Trans-ferindo a cópia impressa de uma fotografia para outra superfície de papel.

Figura. 19 - Formas de apresentação da série *TRANS*. Fotocópia-montagem manual – “original” - impressa - digital - transmissão de mídia.

Figura. 20 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

Figura. 21 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

Figura. 22 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

Figura. 23 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

Figura. 24 - Ana Mendieta. *Rape Scenes*, 1973. Fotografias.

Figura. 25 - Série *(re)velados*. Fotocópia-montagem manual, 2015.

Figura. 26 - Registro da exposição *THE VIVISECTOR*, de curadoria de Todd Levin, 2012. Em primeiro plano está a obra de Bandwa Cameroon, (*Slave figure*). Em segundo plano, a série *Broken Dolls*, de Cindy Sherman.

Figura. 27 - o corpo *TRANS*. Fotocópia-montagem manual 2015

Figura. 28 - Série *TRANS*. Fotocópia-montagem manual 2015

ΣΗΜΑΝΒΙΟ

INTRODUÇÃO.....	12
1.PROCEDIMENTOS E PROCESSOS ARTÍSTICO	
DA FOTOCÓPIA-MONTAGEM	16
1.1.Coleta e apropriação de imagens.....	18
1.2.Da máquina a impressão.....	35
1.3.A mesclagem de fragmentos visuais	40
1.4.TRANS-ferindo a fotocópia-montagem	52
1.5.A reprodutibilidade técnica como ferramenta política.....	56
 2.A IMAGEM DELATORA.....	65
2.1.A subversão do retrato infantil.....	72
2.2.TRANS.....	95
 (TRANS)FERIDAS	107
CONCLUSÃO	129
REFERÊNCIAS	133

introdução

Nesta pesquisa de Mestrado em Artes Visuais, iniciada em 2014, a partir de uma produção prática e reflexiva, discuto conceitos relacionados a questões sociais, usando procedimentos de fotomontagem manual e formas de apresentação da imagem. A presente produção é a continuação do que venho desenvolvendo desde o Trabalho de Conclusão de Curso, no Centro de Artes da UFPel.

Há alguns anos, venho abordando a temática da violência em meu trabalho visual, através do desenvolvimento da técnica de fotocópia-montagem, com o objetivo de tornar esse problema social mais visível. As fotocópia-montagens *trans*-feridas são resultados da mistura e combinação de fragmentos cortados de cópias impressas de fotografias de identidades 3x4 de adultos e crianças, retratos de álbuns antigos e imagens retiradas da internet. Para cada projeto idealizado nesta dissertação, busquei por imagens que se adequariam melhor em cada proposta. Essas misturas de fragmentos dão-se pelo ajuntamento de duas ou mais imagens em uma mesma superfície, a partir da técnica de transferência com *thinner*, - isto é, a passagem do pigmento *toner* de uma superfície impressa para outra -, formando, assim, uma figura mista. No entanto, nessa nova imagem recombinada não é clara uma “união”, pois as partes das figuras recortadas mantêm-se distintas umas das outras.

Utilizando o conceito de *mestiçagem* da crítica de Arte brasileira Icélia Cattani (2007), no livro *Mestiçagem na arte contemporânea*, discuto, no primeiro capítulo, a qualidade mista das imagens figurativas, bem como questões de fragmentação da identidade e os procedimentos técnicos da fotocópia-montagem. Tais questões também são discutidas através dos livros: *Identidades virtuais*, de Anna Teresa Fabris (2014); *O avesso do imaginário*, de Tania Riveira (2013); *Arte internacional brasileira*, de Tadeu Chiarelli (1999); *Imagens surrupiadas*, de Valeria Cristofaro (2014); e *A imagem*, de Jacques Aumont (1995). Referidos livros são usados para referenciar os procedimentos técnicos das imagens que, depois de digitalizadas e impressas por máquinas a laser, passam pelos processos de corte, mutilação, reconfiguração, montagem e transferência por decalque com *thinner*. Ademais, apresento pontos de aproximação e distanciamento dos meus procedimentos técnicos com os dos artistas Sherrie Levine, Wangechi Mutu, Hannah Höch e Max Ernst, os quais são discutidos, respectivamente, nos subcapítulos: *Coleta e apropriação de imagens* (1.1); *Da máquina à impressão* (1.2); *A mesclagem de fragmentos visuais* (1.3) e *TRANS-ferindo a fotocópia-montagem* (1.4). Depois de finalizadas, as fotocópia-montagens, em meu procedimento, são digitalizadas, com objetivo de criar novas formas de veicular a imagem, discutindo, neste tópico (subcapítulo 1.5 - *A reprodutibilidade técnica como ferramenta política*), o texto de Walter Benjamin (2012), *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, e os trabalhos do artista dadaísta John Heartfield.

Nesta pesquisa, apresento dois tipos de fotomontagens. O primeiro é composto por misturas de diversas imagens, representado pelas séries intituladas *TRANS* e *Violados*; o outro, por redução de fragmentos de uma única imagem *trans*-ferida, retratado na série *(re)velados*.

As técnicas de corte, montagem e transferência, nesta poética, fazem emergir falhas e defeitos nas imagens, marcas que percebo como uma das bases do meu trabalho. Isso porque o ato

de transformar, intervir e desfigurar a identidade do indivíduo retratado na imagem revela e indica situações de violência e violação. Com tais procedimentos, objetivo problematizar poeticamente questões sociais que, de certa forma, estão na “fenda” dessas imagens reconfiguradas pelos procedimentos de transferência, as quais, quando não aparentam a ideia de máscaras, conceituam a ideia de sua existência como aquela que vela e revela.

Por trás das imagens com aparência mutilada, evoco algumas questões sociais. A máscara nas figuras tem a intenção de mostrar poeticamente as violações sobre corpo, revelando assuntos como: o (des)maskarar das situações sociais, a violência infantil e a violência do corpo, conciso em regras e parâmetros impostos pela sociedade.

No capítulo 2, *A imagem delatora*, apresento os conceitos de violência de Slavoj Žižek (2014), no livro *violência*, problematizando maneiras de abordar a violência nos mecanismos visuais, sem, entretanto, praticá-la. Assim, no subcapítulo 2.1, *A subversão do retrato infantil*, diferentemente das táticas expressas usadas pela artista Ana Mendieta, exploro táticas alternativas de tratar esse assunto sem usar imagens explícitas, como em minha produção artista e na de Cindy Sherman. Neste tópico, também teço considerações sobre as possíveis maneiras como o espectador pode perceber a obra, levando em consideração que esta deve ser pensada e analisada de acordo com a realidade do espectador, já que ele é protagonista do trabalho político: o violentado e o violentador, ele é vítima, o condicionado e o condicionador.

Ademais, no subcapítulo 2.2, *TRANS*, trato da violência corporal e introduzo o *entre* como a condição de uma coisa para outra, analisando a passagem/*entre* em termos técnicos da imagem: a fotografia física para o estado digital, e deste para o físico novamente; a subversão do retrato que vira outra coisa; a *fenda* causada pela ferida e a ferida que surge da *fenda* na fotocópia-montagem,

que emerge *o devir animal*; e o deslocamento causado pela reprodutibilidade. TRANS não se refere somente a ideais estéticos intrínsecos na sociedade, levanta questões sobre todos os tipos de marginalização social que existem sobre pessoas que não estão adequadas aos padrões de senso comum, sejam esses padrões financeiros, físicos, mentais ou relacionais. Para tanto, analiso a obra literária *Frankenstein*, de Mary Shelly, e a situação da criatura no conto com a história verídica de Aileen Wuornos, uma vítima da sociedade que se torna uma violentadora, passando a ser considerada um monstro. A partir dessas análises, reflito sobre o ser conflituoso considerando o livro de Tania Riveira (2013), *O avesso do imaginário*, apresentando trechos de Mary Shelly (2015) sobre a situação da criatura, bem como citações de Aileen Wounos sobre a posição da sociedade que a ignorou como vítima.

Assim, pelo até aqui relatado, reafirmo minha escolha de expor a questão da violência, seja a violação do corpo contra adulto ou criança, física ou psicológica, já que é frequentemente invisibilizada pela mídia e por alguns órgãos públicos de nossa sociedade. A negação destas temáticas sociais fazem aumentar, cada vez mais, o número de vítimas, tornando um ciclo sem fim de violência. Desenvolvi este trabalho com o intuito de revelar e desmascarar essas situações sociais e políticas pouco abordadas nas Artes Visuais. O desenvolvimento deste trabalho visual desempenha um importante papel social, representa uma luta pelos direitos humanos, que deve e precisa ser abordada por mais pesquisadores das Artes Visuais, como se verá ao longo da presente dissertação.

PROCEDIMENTOS R^E ARTÍSTICOS O DA S FOTOCÓPIA- S O MONTAGEM S M

A obra de arte é um veículo que pode movimentar diversas questões existentes no mundo, no nosso cotidiano e nas nossas vidas. Assim que sabemos o que queremos e o que nos movimenta, podemos reinventar o mundo a partir daquilo que acreditamos. A questão não está se é o certo ou o errado, e sim no que você acredita e deseja reproduzir. Partindo dessa postura, minha pesquisa em poéticas visuais tem como ponto central expor questões inerentes ao ser humano; seus corpos, devaneios e suas peculiaridades.

O ser humano por si só é muito curioso e enigmático, tanto em relação à sua forma física como ao mental, em suas ideias e concepções. Por atizarem grande curiosidade, resolvi investigar tais variáveis e produzir meu trabalho artístico *A fisionomia* como uma imagem fotográfica figurativa, que é, nesta pesquisa, uma ferramenta e material para a montagem de outras imagens no processo criativo. O *mental* está relacionado a todas aquelas ideias envolvidas no processo de criação e na construção da imagem, bem como aos aspectos que me levam a refletir sobre a fotocópia-montagem final.

Analisando, no decorrer desta dissertação, as séries *Violados*, *TRANS* e *(re)velados*, as quais investigam táticas para abordar questões de violência infantil e corporal através do uso de fotografias digitalizadas e copiadas. Aqui, procuro associar atos de violação aos procedimentos físicos adotados para transformar as imagens pela técnica de fotocópia-montagem manual (i.e., fragmentação por corte, remontagem, decalque e transferência). Em seu processo final, as séries são apresentadas em diversos suportes e meios de reprodução digital.

Neste capítulo, relato os caminhos que a imagem percorre para se tornar uma obra política, através dos meios mecânicos e manuais. Relato, ainda, a procedência e caminhos da imagem, o processo criativo das fotocópia-montagens, desde a coleta, até a edição, impressão, combinação, fragmentação, remontagem, transferência e apresentação.

COLETA E O P R I A Ç Ã O d MAGENS

Em 2013, durante uma aula de desenho oferecida pela Universidade Federal de Pelotas, aprendi sobre a técnica de decalque com *thinner*. Esta se dá quando uma imagem impressa em papel entra em contato com o *thinner* (produto químico) e a tinta, que ora pertencia àquela superfície, amolece, podendo ser *trans*-ferida para outro suporte.

Diante de tal descoberta, comecei a desenvolver diversas maneiras de usar essa técnica para expor alguns posicionamentos políticos. Esta vontade de tratar política em meu trabalho

levou-me a apreciar mais fotos jornalísticas e fotos documentais. Estas, geralmente, são produzidas com um propósito, qual seja, classificar uma pessoa como indivíduo social (retrato documental) ou registrar um acontecimento. A fotografia 3cm x 4cm é um exemplo de foto-documento¹ e pode ser caracterizada pela sua frontalidade e dureza, uma vez que o fotografado não expressa nenhum estado emocional que descaracterize o rosto natural do indivíduo no retrato.

Percebi que tal tipo de foto-documento encaixava-se perfeitamente às propostas que queria delatar através do uso da imagem, como, por exemplo, situações de violência. Logo, apropriei-me dos registros e de seus significados para fazer minhas fotocópia-montagens.

Esse tipo de categoria classificatória começou a ser utilizado para a identificação de indivíduos criminosos, pela polícia de Paris no século XVIII, quando eram feitos esboços de infratores e publicados em jornais, com a finalidade de registrar e arquivar retratos de suspeitos da época. Segundo Fabris (2004), esse sistema logo foi aprimorado por Bertillon, que idealizou uma nova forma de registro social que não se limitava somente à identificação de infratores e que não pretendia “(...) estabelecer uma relação entre indivíduo e espécie, e sim isolar um indivíduo dentro da espécie” (FABRIS, 2004, p. 46). Ele elaborou um sistema classificatório que permitia identificar um indivíduo dentro de um “conjunto segmentado”. Referido sistema incluía a antropometria do indivíduo, duplo retrato fotográfico, descrição fisionômica e estatística. Bertillon adotou um código neutro para criação do retrato policial, despojada de convenções artísticas (FABRIS, 2004, p. 46-47).

¹ Definição de *foto*: s.f. Forma reduzida de fotografia. Definição de *documento*: s.m. Título ou diploma que serve de prova: *documento histórico*. Qualquer objeto ou fato que serve de prova, confirmação ou testemunho: *documentos fotográficos*. (*Dicionário on line do Português*, 7graus, 2009/2016. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2016). Assim, temos o significado de foto-documento: fotografia feita com a finalidade de registrar um fato histórico. Fotografia que permite identificar um indivíduo na sociedade.

Esse tipo de sistema foi evoluindo de acordo com o tempo, sendo aprimorado cada vez mais pelos governos e entidades policiais, passando a abranger todos da sociedade. Atualmente, também contamos para tal identificação com impressões digitais e números de identificação, que permitem que o indivíduo seja visto como cidadão perante o governo e a sociedade; caso contrário, é visto como indigente.

Como esse sistema de identificação é aplicado no Brasil, sendo os registros físicos de fotodocumentos impressos recorrentes no cotidiano, pude coletar facilmente imagens de identidade 3cm x 4cm de amigos e colaboradores para produzir meu trabalho artístico. No entanto, somente as fotografias 3x4 não bastavam, apropriei-me também de imagens da internet e de álbuns antigos que encontrei na casa de minha vó, álbuns estes que continham imagens de família e cartões de visitas da época em que ela fora presenteada por parentes. Para cada projeto que idealizo, procuro por imagens que vão adequar-se melhor a cada proposta. A coleta das imagens para o processo de fotocópia-montagem começa com o empréstimo e a apropriação. O sentido leigo do termo *apropriação* em língua portuguesa é “apoderar-se de algo que não lhe pertence; tornar para si”.² No texto *Imagens surrupiadas: arte da apropriação*, Valeria Cristofaro comenta sobre a relação entre fotomontagem e apropriação:

Este mecanismo consiste em se apoderar de imagens e objetos que irão servir como matéria-prima, ou seja, uma espécie de sustentáculo, a partir do qual se formará o trabalho artístico. A arte da fotomontagem e também da colagem sempre se valeram desse apossamento de bens comuns, desde suas primeiras incursões (CRISTOFARO, 2005, p. s/n).

² *Dicionário on line do Português*, 7graus, 2009/2016. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

No início da minha pesquisa que antecedeu o mestrado, trabalhava somente com imagens de documentos de identidades de crianças (Fig.01) e fotos de animais na posição frontal apropriadas da internet (Fig.02). As imagens das crianças foram cedidas por amigos adultos que, na sua fase de infância, tiraram o retrato. Esses dois tipos de imagens distintas, quando reconfiguradas, têm a intenção de tratar a temática de violência infantil, como a imagem violada, resultando na série de trabalhos intitulado *Violados*³ (Fig.03), produzida e apresentada em 2013.



Figura 01 – Imagens digitalizadas de crianças, cedidas por colaboradores.



Figura 02 – Imagens digitais de animais, apropriadas da internet.

³ Os conceitos poéticos da série *Violados* são discutidos no capítulo 2.1 *A imagem delatora*.



Figura 03 —. Duas imagens da série *Violados*, 2013, usando a técnica de fotocópia-montagem manual, mesclando duas imagens (uma infantil e outra animal).

o reunir essas imagens diversas preexistentes (Fig. 1 e 2), apropriadas de álbuns antigos e cedidas por colaboradores, começo o processo de digitalização com *scanner*. Isso porque muitas das imagens são registros físicos e eu não tenho interesse em usar o original, somente a cópia. Para mim, o registro físico dá uma pessoalidade à obra, que está ligada à pessoa fotografada e ao seu cotidiano, uma vez que a fotografia é utilizada diariamente para se identificar. Não quero essa pessoalidade da impressão fotográfica no meu trabalho; ademais, não permite a técnica de transferência. Por isso, utilizo a fotocópia impressa a laser que, além de quebrar essa pessoalidade, me permite o desenvolvimento da técnica de transferência com *thinner*.

A cópia digital do registro físico, por mais semelhante que seja ao original, nunca será igual à fotografia, que também nunca será igual à matriz da fotografia (seja numérica ou o negativo). Todas as vezes que copiamos ou reproduzimos uma imagem, causamos ruídos nela. De acordo com o dispositivo usado para essas reproduções, o impacto pode ser maior ou menor, independentemente se o procedimento utilizado for digital ou impresso. Essas pequenas diferenças decorrentes de cada procedimento de cópia digital farão diferença na criação final.

Uma dessas diferenças, consequentes do uso de imagens digitalizadas, é a aparição de ruídos causados pela perda de definição. As imagens digitalizadas convertem-se em arquivos digitais. Nesta pesquisa, utilizo o formato *jpg*.⁴ Essas imagens *.jpg* são formadas por um conjunto de “pontos por polegada” (DPI/*dots per inch*), que denominam a resolução de uma imagem. Uma imagem 3cm x 4cm pode ter mais ou menos DPIS; quanto maior o número de pontos por polegadas, melhor será a qualidade da imagem. Se for redimensionada, perderá menos definição e resolução que uma imagem que contém menos DPIS. Tal perda de definição acontece porque os

⁴ A sigla JPEG ou JPG significa *Joint Photographics Experts Group*, criador desse tipo de extensão de imagem.

pontos crescem quando ampliamos a imagem. Se uma imagem tem mais pontos por polegadas, menos cada um deles precisará crescer para ficar maior. Porém, se tiver menos pontos, mais eles precisarão crescer, causando ruídos ao se tornarem visíveis na composição da imagem. A perda de definição pode acontecer na reprodução digital ou impressa. Vale ressaltar que o processo de digitalização feito por *scanner* também utiliza o DPI para definir a resolução dos arquivos de saída. O *scanner* lê os pontos físicos de uma foto na prancha, passando essas informações para o computador, que converte tudo isso em *pixels*/pontos.⁵ Essa perda de definição acontece no processo de digitalização, bem como na reprodução digital ou impressa de uma imagem.

Ao transformar as imagens em arquivos digitais dentro do computador, condiciono-as em diretórios específicos, para não haver um acúmulo desordenado de imagens distintas. As imagens apropriadas da internet, coletadas do banco de imagens do *Google* através do comando *download*, também são simultaneamente dispostas nesses mesmos diretórios. Essa organização permite-me fazer uma busca facilitada pela imagem desejada quando necessário (Fig.04). Uma vez que os conjuntos dessas fotografias digitalizadas de crianças, animais e retratos apropriados encontram-se nesse espaço virtual, disponíveis para qualquer tipo de intervenção que permitirá um futuro procedimento de produção e manipulação posterior, dá-se início à etapa de edição.

⁵ Algumas informações técnicas deste parágrafo foram coletadas do artigo *Entenda quais são as diferenças entre o PPI e o DPI*, escrito por Fabio Jordão. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br>. Acesso em: 18 ago. 2014.

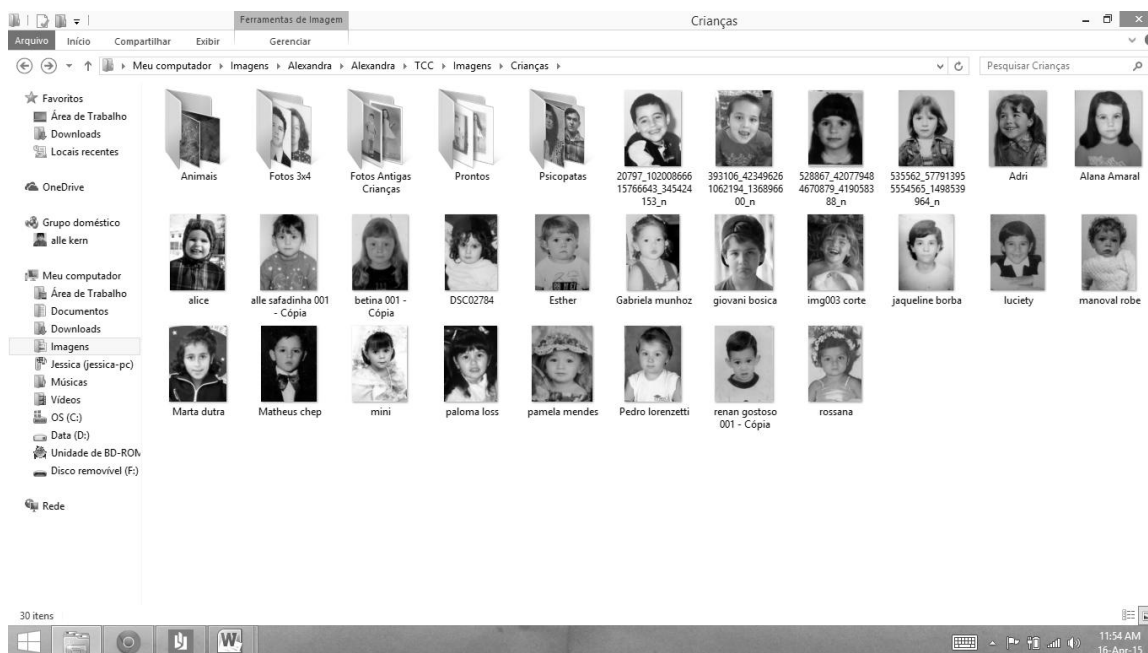


Figura 04 – Print screen (PrtScn) da tela do computador que mostra a organização dos diretórios (pastas) e das imagens apropriadas da internet e cedidas por colaboradores, separadas conforme a especificação de cada pasta.

Utilizo o editor de imagens do programa *Microsoft Office 2010* para fazer algumas pequenas alterações em cada uma das imagens digitais, como a conversão de cores para escala acromática, modificação do contraste e a utilização da ferramenta de recorte para reduzir o tamanho da fotografia. Essas modificações servem para determinar o que funcionará para mesclar, em termos de tamanho e tipo de feição, duas ou mais imagens em uma só. A escala acromática serve para não haver distinções de cores, dando enfoque somente na construção da fotocópia-montagem.⁶

⁶ Em *Violados* (Fig.03), essas edições foram necessárias para conseguir igualar a cor das imagens e o tamanho das cabeças das crianças e as dos animais.

Partindo de tais procedimentos de coleta, digitalização, arquivamento de imagens e edição, adquiri material suficiente para elaborar diversas outras combinações e distanciamentos entre imagens.

Passando a última fase de edição das imagens digitais, inicio a etapa que envolve procedimentos de impressão, recorte e fotomontagem, os quais modificam e transformam a imagem original, até o ponto em que o termo *apropriação* deixa de ser o mais adequado para discutir aquelas que já passaram pelo processo de fotocópia-montagem. Embora a apropriação de fotografias aconteça durante a primeira etapa do processo de elaboração das obras, nas próximas etapas, as figuras vão deixando de fazer referência a si mesmas quando fragmentadas e *trans-feridas* (Fig.05). Na figura abaixo, da série *TRANS*, podemos perceber essa fragmentação pelas linhas, causadas pela união de fragmentos de rostos de três imagens distintas que, quando desassociadas do indivíduo a que pertencem e remontadas, criam uma nova figura heterogênea. Não se tornam visíveis, assim, as características do outro autor que, em meio à multiplicidade de fragmentos de imagens misturados, deixa de ter suas marcas autorais explicitadas. Ou seja, crio uma nova imagem reformulada e autoral minha a partir de outras, as quais, nesse processo de fragmentação, perdem suas especificidades.



Figura 05 – Série TRANS. Fotocópia-montagem manual 2015

A artista estadunidense Sherrie Levine utiliza a apropriação em seus trabalhos, “isto é, suas imagens reapresentam de forma transparente a obra de outro autor” (BARTHOLOMEU, 2011, p.65). Em 1936, Walker Evans fotografou a família Burroughs na grande depressão do Alabama e, em 1979, Sherrie Levine refotografou a fotografia do outro autor (Fig.06). Segundo o artista Cezar Bartholomeu (2011), quando Sherrie Levine refotografa a fotografia, ela está fazendo diversos questionamentos sobre a real autoria da imagem, ao manter todas as marcas de autoria da fotografia original, mas apagando as referências e as intenções originais que faziam parte do título, nomeando a obra apenas com a indicação da citação: *After Walker Evans* (BARTHOLOMEU, 2011, p.65). Diferentemente da apropriação em Levine, em meu trabalho, não faço referência direta, nem transparente, a outro autor na fotocópia-montagem final.

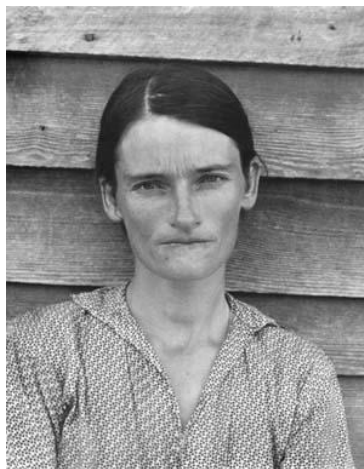


Figura 06 - Walker Evans. *Allie Mae Burroughs*, 1936. Em 1979, Sherrie Levine fotografou a fotografia e deu o título de *After Walker Evans*.

Meus trabalhos aproximam-se mais das apropriações feitas nas colagens da artista queniana Wangechi Mutu (Fig.07). Ela utiliza recortes de revistas e catálogos para criar suas composições/colagens que tratam questões de moda, política, história colonial, violência e sexualidade feminina em países africanos.⁷ Suas composições beiram à realidade opressora que muitas mulheres e crianças sofrem diariamente em países da África. Dentre as brutalidades, estão as repreensões sexuais, agressões físicas, mutilações genitais, prostituição forçada e violência sexual. Essas mulheres, muitas vezes, também têm seus membros decepados em razão de uma cultura cega e machista, que as vê como um objeto e as explora das maneiras mais cruéis possíveis.

Mutu explicita essa violência de forma simultaneamente glamorosa e grotesca, ao misturar diversos materiais e técnicas, para fazer suas composições, como recortes de imagens, tintas, tinta *spray*, desenho e pintura. Em *Untitled* (2004), a mulher é a máquina e o orgânico, aquela formada de objetos industriais, bem como de elementos da natureza; é o valor de uma moto e a apreciação que carrega com ela; é a borboleta que em seu rastro rompe o ventre deformado; é o tiro pela culatra; é a exploração da mulher; é a representação bela e feia da violência, construída a partir de diversos fragmentos que carregam em si os seus significados, mas que, em seu novo conjunto, criam uma nova narrativa poética. Essa apropriação de Wangechi Mutu assemelha-se à da minha poética, devido à mescla de fragmentos de várias figuras que se distanciam da imagem original, aproximando-se do termo *mestiçagem* em Icleia Cattani.

⁷ A origem das informações sobre a artista Wangechi Mutu e as imagens foram coletadas do *site* da Saatchi Gallery *online*. Disponível em: <<http://www.saatchigallery.com/artists/wangechimutu.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2016.



Figura 07 - Wangechi Mutu. *Untitled*, 2004, mídias misturadas, colagem e pintura sobre velino (44.5 x 47cm).

Esse conceito de mestiçagem, definido por Iceia Cattani (2007) no texto *Poiéticas e poéticas da mestiçagem*, pode ser discutido em minha poética. A autora esclarece que o termo mestiçagem foi deslocado de outras áreas para a arte contemporânea, com a intenção de tirá-lo de seu significado depreciativo, evidenciando a potência desse termo na arte, ao retomar seu sentido original. A mestiçagem em Cattani, portanto, refere-se a “misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades” (CATTANI, 2007, p. 11). Para ela a:

Mestiçagem não é a ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca. (CATTANI, 2007, p. 28)

Minhas fotocópia-montagens mantêm essa diversidade de elementos distintos, que não são fundidos. Na série *TRANS* (Fig. 08), os fragmentos de figuras estão sempre separados por *fendas*, formando uma obra heterogênea que possui em si uma “natureza desigual”. Crio uma figura única, mas que, paradoxalmente, não é única por estar sempre neste processo instável de transformação. As especificidades de cada pedaço recortado, como olhos, boca, nariz, roupas e cabelo, são mantidas. Mesmo diante do processo de remontagem, podemos perceber que cada fragmento vem de uma origem diferente, isso porque os ruídos formados em cada imagem são diferentes, bem como o contraste e tamanho, que quase se assemelham, mantendo, porém, em suas pequenas diferenças a distinção.



Figura 08 - Série *TRANS*. Combinação de 4 imagens distintas. 2015

Essas obras *mestiças* são resultado de um dos dois tipos de fotocópia-montagens *trans-feridas*⁸ apresentados nesta dissertação, que é a o da combinação de duas ou mais figuras em uma única imagem (Fig. 08). Aqui são apresentadas combinações de crianças com animais e de pessoas com pessoas. A esse tipo pertencem as séries *Violados* e *TRANS*.

O segundo tipo de imagem *trans-ferida* também pode ser considerado uma fotocópia-montagem, já que a intervenção manual em cópias de retratos fotográficos de crianças instaura um processo de modificação na imagem, ou seja, a imagem ainda é montada, mesmo que seja feita por redução de partes de fragmentos, como na série *(re)velados* (Fig.09).

⁸ Definição de *Trans*: Med. Prefixo que indica através; além de. Definição de *Ferida*: s.f. Lesão produzida no organismo por golpe, choque, instrumento perfurante, cortante; ferimento; chaga; úlcera. Definição de *Transferir*: v.t. Mudar de um lugar para outro: remover, transferir, ceder, traspasar. (*Dicionário on line do Português*, 7º grau, 2009/2016. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2016). Assim, temos o significado de *Trans-ferida*: através da ferida; além do corte, entre.



Figura 09 - Série *(re)velados*, Intervenção, 2015.

DAMÁQUINA IMPRESSÃO

Todos os trabalhos apresentados nesta dissertação têm, em seu processo de configuração da imagem, a técnica manual de transferência de pigmento com *thinner*, isto é, quando a imagem já impressa e recortada passa pelo procedimento de decalque. Para que essa transferência manual aconteça, é necessário que uma imagem, já digitalizada, seja impressa em um tipo específico de impressora; no presente caso, uma impressora a laser. Essa impressão é feita a partir de um arquivo transmitido do computador para a máquina, via protocolo USB. Essas imagens/arquivos são representadas através de *dibs* (dígitos binários, bits), que são transmitidos na forma de impulsos elétricos ou de rádio, de forma serial, para a impressora, sendo processados por um microcomputador dentro desta, interpretando o arquivo (dpis) e usando atuadores eletromecânicos para desenhar a imagem no papel.

Impressoras a laser geralmente são usadas em comércios e fotocópias comuns (*xerox*), assim, em minha pesquisa, fiz as impressões em diversos comércios da cidade de Pelotas. A marca

da impressora realmente não me importava, somente que fosse a laser o procedimento. No entanto, constatei que algumas impressoras podem criar mais ou menos ruídos, de acordo com a qualidade de impressão de cada máquina. Em meu processo criativo, preferivelmente uso impressões de baixa qualidade, porque me permite uma imagem mais desgastada e falhada, nas quais os pontos (dpis) ficam em maior evidência na cópia impressa. O sistema de funcionamento de impressoras a laser dá-se pela eletricidade estática. Em sua primeira etapa, o cilindro fotorreceptor recebe uma carga elétrica positiva em toda sua extensão. Enquanto o cilindro gira, um raio laser vai criando um desenho eletrostático a partir das informações transmitidas do computador e armazenadas na impressora. Em seu segundo momento, entra o *toner*, que consiste em um pó fino, composto de carbono e polímero. Por ter carga elétrica positiva, o *toner* deposita-se nas áreas descarregadas pelo laser, de carga negativa, sendo repelido pelo restante da área de carga positiva. Na terceira etapa, o papel que sai da bandeja recebe uma carga negativa mais forte que a do cilindro; quando o papel passa pelo cilindro, atrai o pó, gravando, então, a imagem. Porém, o *toner* ainda não está fixado, ele precisa passar pelo *fusor*, que derrete o *toner* para que se funda sobre o papel; quando terminado esse processo, a folha sai pela badeja. O cilindro reinicia-se quando uma lâmpada de descarga aplica uma luz muito intensa sobre ele, apagando qualquer imagem gravada anteriormente (Fig.10).⁹

⁹ As informações sobre o funcionamento da impressora a laser, bem como a ilustração do funcionamento da impressora, foram retiradas de *Curso de manutenção de impressora – laser*. Disponível em: <<http://www.curso-de-impressoras.com.br/artigos/funcionamento-de-impressoras-jato-de-tinta-e-laser>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

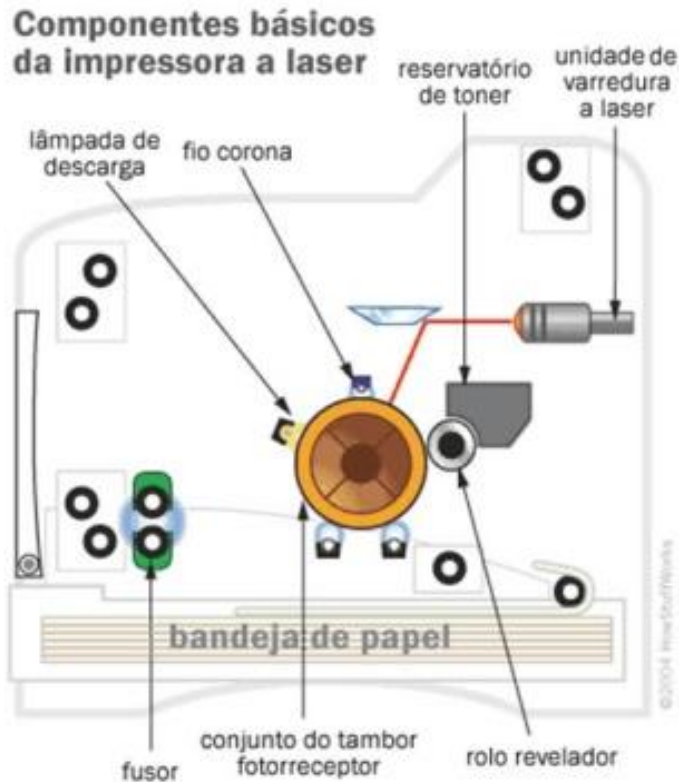


Figura 10 - Funcionamento de impressora a laser. Obs: o círculo laranja na imagem representa o cilindro.

Em meu trabalho, muitas vezes, as imagens apresentam falhas na impressão, porque o cilindro da máquina estava sujo ou gasto, atrapalhando sua reinicialização. Isso faz com que a imagem saia com pontos a mais ou a menos de tinta, assim como com riscos e borrões, criando uma impressão falhada e desgastada, que, para muitos, são vistas como imperfeitas (Fig.11).



Figura 11 - Detalhe dos desgastes, falhas ou imperfeições gerados pela impressora a laser, 2015.

Tais marcas brutas geradas pelas “imperfeições” nas fotocópias impressas são necessárias para a criação de um diálogo entre a fotocópia bruta e a violência, entre a fragmentação e o corte, assim como entre desgaste e a ausência, para que, quando misturados, esses procedimentos criem

um diálogo e uma temática entre si. As falhas e erros da máquina são parte da expressividade da imagem, bem como as etapas anteriores e posteriores, que também criam ruídos. Mencionei anteriormente que, na etapa de digitalização das fotografias coletadas, estas também sofrem desgastes de forma quase imperceptível quando escaneadas, já nesta etapa de impressão, as marcas tornam-se mais visíveis, pois a máquina, de certa forma, fere a imagem, quando defeituosa ou de baixa qualidade.

Quanto mais impressões forem feitas no mesmo dia, mais será visível as falhas em cada impressão. Para a produção de cada fotocópia-montagem, é necessária que seja feita a impressão de 6 cópias ou mais de cada imagem. Isso porque durante os processos de corte e transferência acontecem acidentes, sendo descartadas, dessa forma, algumas imagens. Quando essas figuras impressas com marcas de desgaste e recortadas entram em contato com o *thinner*, o pigmento (*toner*), que ora estava fundido no papel, amolece, podendo ser *transferindo* para outra superfície com o auxílio de uma colher, fazendo-se atrito. Quanto mais atrito, melhor a transferência de pigmento. Muitas vezes, quando a imagem impressa é muito escura, a transferência sai quase que completamente negra. Por esse escurecimento da cópia impressa, existe todo um processo que envolve a modificação do contraste na hora de imprimir. Antes de ir para etapa de corte e mesclagem, é necessário retirar várias provas de transferências para ver se realmente estão combinando e se podem ser utilizadas. Ao implicar, nesse processo de montagem, a fusão de duas imagens em uma só, a modificação do contraste fica mais difícil porque ambas precisam estar com os tons nivelados. Alguns *toners* são mais escuros e outros mais claros, em tons de cinza, existindo, assim, variações de cores e tons entre as minhas fotocópia-montagens. Algumas são negras, como na série *Violados*, outras cinzas, como em *TRANS*, e até mesmo azuis, como em *(re)velados*.

a MESCLAGEM DE FRAGMENTOS VISUAIS

No processo de impressão da imagem, a fragmentação e violação da figura constituem o procedimento de corte e ferimento das fotocópias impressas, para sua desconstrução ou remontagem junto aos fragmentos adquiridos das imagens. Considerando que essas figuras escolhidas são retiradas de uma realidade existente, ou de algum fato histórico, interferir e cortá-las pode equivaler a um processo de descontextualização das imagens, que as impregnará de novos significados através da desconstrução e reconstrução (Fig. 12). O ato de cortar pode ser visto como a subtração de uma parte da figura e a remontagem como uma pequena adição desta parte a um todo. O procedimento de fragmentar as fotocópias nestes trabalhos está diretamente ligado ao ato de violar e perfurar manualmente a figura no papel.

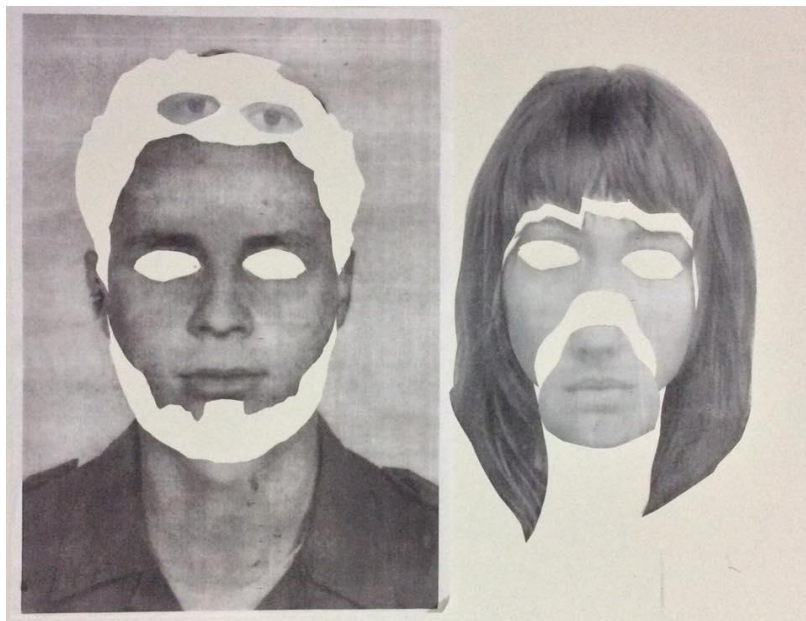


Figura 12 - Fragmentos recortados de fotocópias impressas.

Podemos perceber que os cortes feitos nas fotocópias de imagens documentais criam pequenos fragmentos de rostos (Fig.12), não nos permitindo identificar a qual rosto pertence o fragmento de imagem, somente nos permitindo identificar qual parte do rosto é, criando, assim, um distanciamento da fotografia original. Deslocar os seus pedaços é deslocar os seus sentidos, possibilitando a criação de múltiplas identidades através do uso desses fragmentos. Tais incisões feitas nas figuras podem ser vistas como um procedimento cirúrgico, como se a fotocópia do rosto tivesse sido operada. O isolamento e a união desses diversos fragmentos acabam criando um novo ser; ao mesmo tempo que esse ser revela uma identidade, os fragmentos que o compõem ocultam sua origem. Esse confronto de cruzamentos de identidades fragmentadas, desassociados do seu eu,

pode multiplicar-se infinitamente, de acordo com o sistema de combinações, potencializando a imagem com novos sentidos poéticos e políticos, finalizando em um processo de repetição técnicas e padrões compositivos. Mesmo que conseguíssemos detectar o retrato de uma identidade em meio à multiplicidade de fragmentos, entrariamos em conflito com o aniquilamento do eu identificatório, perdendo sua singularidade, formando a imagem de um indivíduo mestiço.

Na série *TRANS* (Fig.13), é clara essa alternância na imagem, assim como uma fusão de figuras seguidas por uma confrontação causada pelos rastros das linhas de corte. Tal aversão acontece pelo evidenciamento da justaposição de imagens distintas e descontínuas, permanecendo, então, “unidas, mas não fundidas, separadas por fendas, intervalos, fissuras – adquirem todo o seu sentido enquanto processos que buscam a coexistência de opostos e/ou de complementares como maneiras de elaborar obras únicas – obras mestiças” (CATTANI, 2004, p. 77). Essas fendas entre as figuras podem ser vistas como o *TRANS*, a passagem de uma imagem para outra, o meio que permeia a fotocópia, causando uma quebra na linearidade da composição.

No texto *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*, Cattani (2002) apresenta uma paráfrase de uma citação de Laplantine e Nouss, comentando que a mestiçagem é a convivência dos opostos que, em hipótese alguma, irão se resolver, formando uma imagem heterogênea que supõe conceitos de cheio ou superlotado, assim como de vazio, jamais perdendo sua singularidade, “(...) não apenas atrações mútuas, mas repulsões, não exclusivamente conjunções, mas disjunções e alternância. A mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo” (LAPLANTINE e NOUSS, apud CATTANI, 2002, p.67).¹⁰

¹⁰ No texto *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*, escrito por Iceia Cattani, a autora faz uma paráfrase da citação de: LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A métissage*. Paris: Flammarion, 1997, p. 10.



Figura 13 - Série TRANS. Fotocópia-montagem manual 2015

Essa mistura de imagens distintas também aparece nos trabalhos dos artistas alemães Hannah Höch e Max Ernst, realizados no início do século XX, durante o movimento Dadaísta. A finalidade das suas montagens era atribuir aspectos de realidade a algo completamente impossível e irreal, com o uso de imagens fotográficas. O artista dadaísta retratava em suas obras seus sentimentos, pensamentos e opiniões políticas. O recorte regia toda a construção dos trabalhos, sem os instrumentos de corte não seria possível obter os fragmentos de imagens, para construir

montagens que criassem uma nova realidade. A fotomontagem como vertente da colagem surgiu durante o período Dadaísta e, segundo Dickerman (2000, p.95), a fotomontagem que mistura somente imagens apropriadas de outras fontes impressas (i.e. revistas), diferentemente da colagem pictórica, foi inventada na Alemanha pela artista dadaísta Hannah Höch. Esse tipo de fotomontagem é feito a partir de fotografias que são recortadas e sobrepostas, justapostas ou com dupla exposição entre outros processos. A sequência da remontagem vem da consequência que a técnica por si só impõe: a seleção, o recorte, o estudo da montagem e a criação de uma nova situação (ALMEIDA, 2014, p.6).¹¹

Na imagem *Da Dandy* (Fig.14), podemos perceber essa justaposição e sobreposição de imagens recortadas, que dão uma sensação de estranheza devido à deformidade causada pela desproporção e posições variadas das figuras escolhidas na montagem. Em seus trabalhos, Hannah Höch não evidencia as linhas de corte, como nos trabalhos por mim apresentados nesta dissertação, mesmo que exista uma noção de “borda visual”, conceituada por Jacques Aumont, no livro *A imagem*, designada como:

(...) a fronteira entre duas superfícies de luminância diferente – qualquer que seja a causa dessa diferença de luminância (iluminações diferentes, propriedades de reflexão diferentes, etc.) – para um dado ponto de vista (há uma borda visual entre duas superfícies em que uma está atrás da outra (...)) (AUMONT, 1995, p.27).

¹¹ Informações retiradas de: ALMEIDA, C.R. Maria. *Hannah Höch e as colagens-críticas do período dadaísta*. XXIV ConFAEB, Ponta Grossa, 2014.

Tal “borda visual” no trabalho de Hannah Höch pode ser vista como a diferença de luminância dos fragmentos de imagens recortadas e sobrepostas, bem como a alternância de cores entre cada pedaço. Já em minhas fotocópia-montagens, a borda não é causada somente pela diferença de luminosidade, mas também pela *fenda* que aparece de forma discrepante na justaposição dos fragmentos. Essas “bordas visuais” podem caracterizar as obras como mestiças, que carregam em si uma mensagem política e visual.



Figura 14 - Hannah Höch. *Da Dandy*, 1919. Fotomontagem e colagem, 30cm x 23cm.

No texto *A fotomontagem como introdução à arte moderna*, Chiarelli (2003) relata o aparecimento da fotomontagem nas vanguardas europeias, utilizada como modo de contestação e indignação de uma realidade em constante transmutação, entre o período das duas guerras mundiais. Chiarelli considera que a fotomontagem:

(...) foi um método de criação e uma nova modalidade de expressão que, ao mesmo tempo, incorporava decididamente os elementos da nova realidade tecnológica que tomava conta do cotidiano – e a fotografia era o ícone máximo dessa realidade nova -, servindo igualmente para opor a produção dos dadaístas à produção burguesa de arte, fosse ela convencional ou moderna (CHIARELLI, 2003, p.67-81).

Assim, podemos perceber que na fotomontagem não existem barreiras para a criação, apenas aquelas impostas pelo artista. Essas misturas de materiais/imagens proporcionam jogos de combinações intermináveis, nos quais a união da simbologia cultural destes fragmentos cria novos significados. Conforme Batchelor (1998, p.42), a colagem e a fotomontagem tornaram-se uma das técnicas favoritas nas produções Dadás, caracterizada pelo seu visual fragmentado, começou a ser utilizada como arma durante e após a primeira guerra mundial, com o objetivo de atacar tanto a arte como a sociedade, contestando o governo capitalista.

Segundo Batchelor (1998, p.58), os surrealistas também utilizaram a técnica de *collage* e fotomontagem, que chegou a seu apogeu no final dos anos 20. Essa união espontânea de elementos díspares tornou-se um procedimento recorrente na colagem surrealista. Entre os artistas surrealistas, Max Ernest destacou-se por dar ao procedimento dois objetivos:

(...) primeiro, ela tem um caráter disruptivo, uma vez que os objetos são deslocados de seu âmbito ordinário de expectativa e de associação. Segundo, por

meio desse ato de deslocamento, ela possibilita transcender esse reino de convenção e chega a um outro, o entendimento “novo absoluto” (BATCHELOR, 1998, p.57).

Esses atos de deslocamentos das imagens, comentados por Batchelor (1998), também acontecem em meu trabalho, uma vez que as imagens preexistentes de retratos de pessoas e da internet estão sendo deslocadas do seu local de origem, transformando-se em novos conjuntos de imagens com novos contextos.

Nas imagens da série *TRANS* (Fig.15), quando misturo figuras de pessoas diferentes, com idades diferentes e de realidades diferentes, para tratar questões relacionadas ao corpo, podemos perceber o primeiro aspecto de deslocamento indenitário. O segundo aspecto de deslocamento dá-se quando o retrato fotográfico é deslocado do seu local de origem, virando um registo digital, físico, digital e físico, sempre em constante movimento midiático. Como terceiro aspecto, podemos relacionar a linearidade da superfície contínua de uma fotografia com a descontinuidade da superfície nas fotocópia-montagens; na série *TRANS*, evidenciadas pelas linhas brancas que dividem um fragmento de outro. Interferir e fragmentar são atos que rompem a imagem, tal como o ato de violação do corpo, como o ato de violação da imagem.



Figura 15 - Série *TRANS*. Fotocópia-montagem manual 2015

Ressaltando, ainda, que a colagem fotográfica é um importante meio para criar associações entre imagens, Phillipe Dubois (1998) comenta que:

A associação de fragmentos fotográficos emprega desse modo todos os fios da analogia, da contemplação, da acoplagem de ideias, num sentido político de contestação ou de crítica ou naquele (poético) de uma metamorfose positiva e expansiva. A fotomontagem dadaísta desempenhou um papel importante nessa lógica da colagem e da mistura polifônica dos materiais e signos. (DUBOIS, 1998, p. 269)

Neste sentido, a *collage* não é um procedimento que se dá somente pelo uso de fotos, papéis, revistas, objetos e cola. Ela pode ser digital ou dar-se através de outros procedimentos técnicos, como a fotocópia-montagem, criada por mim nesta dissertação. Essas remontagens de imagens podem ser vistas como a aglutinação de vários objetos em um mesmo. No trabalho do artista alemão Max Ernst, assim como no de Hannah Höch, podemos perceber esse caráter disruptivo e também as associações de fragmentos de imagens aleatórias.

Max Ernst tem, em suas colagens, a justaposição de diversas imagens distintas, como a de animais, seres vivos, órgãos e ilustrações. Ele combinou diversas técnicas, como a *frottage*¹², a colagem e a fotografia para a produção de fotomontagens (Fig.16).

¹² Uma técnica que consiste na fricção de um material gráfico sobre superfícies texturizadas. O papel fica entre a ação e a superfície, criando uma imagem texturizada.



Figura 16 - Max Ernst, *Santa conversazione*, 1921. Fotografia, fotomontagem e colagem.

Ernest também tornou a colagem e a fotomontagem procedimentos de suas criações pictóricas, substituindo as justaposições de diversos fragmentos de ilustrações por um suporte ilustrado preexistente, aplicando a técnica de “sobrepintura” (*overpainting*)¹³, ou seja, pintando e trabalhando sobre a superfície de uma imagem preexistente. Bischoff (2003), ao citar uma fala de Ernst, relata que este se propunha, como artista, a ver anúncios de todos os tipos e modelos, fossem eles matemáticos, botânicos, anatômicos, etc., mantendo-se sempre em busca de elementos díspares e heterogêneos, para fazer justaposições que confundissem o olhar e os sentidos do outro, com o intuito de provocar diversas alucinações, conferidas pela cambiância das imagens e seus significados.¹⁴

Em ambas as fotomontagens produzidas por mim, as de Max Ernest e as de Hannah Höch, a fragmentação da imagem é uma das principais bases construtivas das obras, pois permite o deslocamento dos recortes fotográficos, dando um caráter disruptivo nas composições, às vezes sutis, às vezes marcantes, levando à aparição do *entre* imagens, que pode remeter ao conceito de mestiçagem de Icleia Cattani.

¹³ *Overpainting* pode ser traduzido como “sobre pintura” e foi uma técnica desenvolvida por Max Ernst, tendo sua descrição técnica no *site* National Gallery of Art. Disponível em:

<<https://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/techniques/overpainting.shtm>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

¹⁴ BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst*. Köln: Taschen, 2003, p.18-19.

TRANS-2ИЯТ A F E R I N D O O T O C Ó P I A M E G A T I O M

O processo de remontagem e transferência em meu procedimento artístico dá-se pela combinação ou redução de fragmentos de fotografias apropriadas (imagens de fotografias 3cm x 4cm, animais, retratos de crianças). Essas remontagens remetem ao conceito de *collage*, produzindo fusões a partir de justaposições, sobreposições e fissuras em uma mesma figura. O tratamento da imagem após sua impressão instaura um processo de recombinação. Como comentei anteriormente, a figura é formada tanto na adição de fragmentos, como na subtração. Esse procedimento de remontagem, em meu trabalho, possui grande importância, pois é ele que une todas as etapas e procedimentos anteriores em uma única figura fragmentada.

O computador, no início deste processo, é uma ferramenta de digitalização e padronização da imagem. Já a etapa de impressão é a revelação dessa imagem padronizada para o mundo físico, criando, em seu próprio processo operacional, ruídos e falhas. Essa imagem impressa, que passa pelo procedimento de fragmentação, agora passa pelo processo de

remontagem, no qual as combinações de imagens são potencialmente infinitas, uma vez que diversas imagens de identidades podem ser combinadas, como imagens de crianças e animais, corpos femininos e masculinos. O corte permite a separação do fragmento de sua totalidade, mas também permite a união de fragmentos a uma nova totalidade. No entanto, ela só se torna uma única imagem ao passar pelo processo de transferência no plano bidimensional; caso contrário, teríamos diversos fragmentos soltos no espaço tridimensional. O procedimento de decalque dá-se pelo uso do *thinner*, um diluente que tem a função de deixar mais fluída a tinta, preservando as propriedades desta, ao contrário do solvente, que, por sua propriedade, solve, destrói, decompõe a tinta. Assim, aplicado em um papel, o *thinner* transfere a imagem, enquanto o solvente a destrói. Em meu trabalho, uso o *thinner* Sayerlack 4280 (Fig.17), que permite um melhor resultado na hora de trans-ferir.



Figura 17 - *Thinner* Sayerlack 4280.

Quando o *thinner* é aplicado sobre um fragmento de imagem impressa, é necessário que esta seja rapidamente sobreposta sobre outra superfície e friccionada (Fig.18), para a imagem “descolar” com mais perfeição para outro suporte; caso contrário, a transferência sairá com mais ruído que o normal ou nem sairá. Alguns ruídos sempre serão causados pela transferência, isso é inevitável. No entanto, esses desgastes e marcas são umas das principais propriedades em meu trabalho, que vão sendo construídas ao longo de cada etapa do processo criativo. No processo de transferência com *thinner*, a imagem fica com aspectos de transparência, de inacabado, hachurado, falhado e desgastado.



Figura 18 – Trans-ferindo a cópia impressa de uma fotografia para outra superfície de papel.

Os ruídos criados pela máquina e também os provenientes da técnica de transferência criam diálogos com as fissuras e os cortes causados no processo de fragmentação das imagens, que, quando corrompidas, se encontram também feridas. O ato de *trans*-ferir, assim como as fissuras e fendas nas fotocópia-montagens, está ligado diretamente ao significado daquilo que o prefixo *TRANS* carrega consigo, que é a passagem/além de, indicando também o deslocamento/mudança de uma coisa/condição para outra. No livro *Mestiçagem na arte contemporânea*, Icleia Cattani (2007) comenta sobre o método *entre* (DELEUZE, 1983) como aquele que:

(...) adquire singular importância: entre-lugares, entre-formas, entre-espços, entre-tempos, os sentidos não se encontram em seus diversos elementos construtivos, mas elabora-se nas relações que estes tecem entre si, mantendo-se sempre móveis e mutantes. O *entre* é próprio das obras realizadas sob o princípio de mestiçagens, das quais surge diferença sem lugares fixos, alternando sem cessar seus limites internos e externos; são obras marcadas pelo signo da expansão e da novidade, fruto de duas ou mais origens diferenciadas. (CATTANI, 2007, p.27)

A imagem está sempre se deslocando, passando de um suporte para outro, e permanece em constante movimento, mesmo que fisicamente parada, já que a mensagem indica o além, a relação das partes indica a questão, que movimenta as ideias. O *entre* o outro, *entre* coisa, sugere a diferença e a imagem que, ao ser *TRANS*-ferida e *TRANS*-passada, revela o “signo da expansão”, não somente a mistura de imagens de origens diferenciadas, mas a correlação do processo, da questão, da política e daquilo que estava *entre* e *à deriva*, e que agora permanece corrompida e violada.

A REPRODUTIBILIDADE **TÉCNICA COMO FERRAMENTA POLÍTICA**

A reprodutibilidade e acessibilidade da imagem em minha poética tornam-se uma ferramenta política a partir do momento em que utilizo cópias impressas a laser de fotografias apropriadas para a produção do trabalho visual, assim como o próprio uso da cópia é ferramenta política, seja ela impressa ou digital, para a propagação, apresentação e exposição dessas fotocópia-montagens. Considero-as políticas porque nelas são sugeridas marcas de violência, que subvertem as imagens originais quando *TRANS*-feridas, tornando-se corrompidas e violadas.

Quando as imagens *TRANS*-feridas já estão finalizadas (matriz/original), isto é, após os procedimentos manuais para subverter a imagem serem instaurados, digitalizo-as. Essa digitalização serve para que eu consiga empregar diversas novas técnicas de reprodução e veiculação da imagem, proporcionando um maior acesso ao público.

As questões relacionadas aos modos como irei apresentar e veicular estas imagens são essenciais para a fundamentação de minha poética. Quando estou a produzir uma obra que tem como ponto central tratar questões políticas, essa deve exercer seu papel como tal, ou seja, um papel social. Para que a função política das imagens seja de fato exercida, ela não pode ser privatizada, não pode ter fins lucrativos e, muito menos, beneficiar-se de maneira alguma da violência da qual tem a intenção de tratar. Por esses motivos, não uso as fotocópia-montagens originais para exposição, sua aparição é feita no formato de cópia, independente do tamanho, podendo ser apresentada como: impressões digitais a laser ou a jato de tinta sobre papel (sulfite, tecido, papel de algodão, entre outros) (Fig.18), dispositivos digitais (*smartTV*, projetor digital,

celular, computadores, entre outros) (Fig.18), bem como em meios de transmissão de mídia (internet, *Instagram*, *Facebook*, *Google*, entre outros) (Fig.19). As imagens têm suas cópias impressas a baixo custo e, geralmente, depois de expostas e apresentadas, estas são descartadas ou doadas. Isso porque o que realmente me interessa é que a informação carregada por si seja propagada. Realmente, não tenho interesse em sua originalidade artística como obra única/matriz. Prefiro pensá-la como uma ideia política única, que se propaga infinitamente. Significante para a temática do meu trabalho é a utilização de reproduções e cópias das montagens, pois elas servem de veículos para disseminar a poética e a política.



Figura 19– Formas de apresentação da série *TRANS*. Fotocópia-montagem manual – “original” - impressa - digital - transmissão de mídia.

No texto clássico *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1980, escrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin em 1936, é discutida a chegada do processo industrial na produção de arte, particularmente a fotografia e o cinema.

A inserção desses meios mecânicos, como a câmera fotográfica e a filmadora cinematográfica, nos processos criativos da arte, bem como as novas possibilidades de reprodução da imagem técnica, tais como a revelação da cópia fotográfica a partir de um negativo e o uso do *offset printing* (que possibilita a impressão e reprodução da imagem em grande escala), potencializou a multiplicação da obra de arte. Isso trouxe à tona uma série de novas questões a serem discutidas, como, por exemplo, a reprodução da imagem em massa e a circulação das obras que proporcionam maior acessibilidade ao público. Para Benjamin (2012), a utilização dessas máquinas e imagens técnicas geradas por elas, na obra de arte, interfere diretamente em sua expressão, porque, à diferença da pintura ou da escultura, fotografias e filmes podem ser reproduzidos a qualquer momento e em quantidade, tendo, por isso, maior circulação e acessibilidade. Uma pintura, por exemplo, só pode ser apresentada em um determinado lugar, já um filme cinematográfico e uma fotografia podem ser exibidos diversas vezes, em diferentes locais, ao mesmo tempo.

Uma das preocupações de Benjamin dizia respeito à conservação da *unicidade e autenticidade* da obra de arte, aquilo que é definido por ele como “o aqui e o agora da obra original, que carrega em si a sua originalidade, sua duração material e seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 21).

Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra. Nessa existência única, porém, e em nada mais, realiza-se a história à qual foi submetida no decorrer do seu existir. (BENJAMIN, 2012, p.17)

Para o autor, a obra de arte autêntica é aquela na qual permeia o ato físico e presencial no seu processo de criação, - a pincelada no quadro, o gesto no desenho, a atuação do indivíduo diretamente na execução da obra -, que ele considera “o sacrifício” humano pela arte (BENJAMIN, 2012, p. 42). Também o “aqui e agora” está relacionado ao contato manual e direto do artista com a obra e com a unicidade da peça de “arte” produzida.

Com esses argumentos, Benjamin desconsidera as imagens técnicas como obra de arte, pois, para ele, nelas não existem características gestuais, muito menos o esforço humano envolvido no processo de criação. Para exemplificar, na fotografia e no cinema, a máquina sempre está entre o artista e a realidade, ou seja, a câmera é um dispositivo de registro que capta, em forma de imagem, a fisicalidade do mundo, por meios de mídia e mediação, permitindo a produção de uma ou mais imagens através de um negativo/matriz, implicando, assim, a perda da unicidade na obra por conta da possibilidade de reproduções. A câmera também permite que o fotógrafo ou diretor de cinema capte diversas imagens/cenas até que esteja de acordo e satisfeito com os resultados das composições. De acordo com a noção de Benjamin de “aqui e agora”, essas composições não podem ser consideradas arte, por serem muito *perfectíveis*, uma vez que são permitidas melhorias e cópias à vontade. Essa “*perfectibilidade* tem a ver com a sua radical renúncia ao valor de eternidade” (BENJAMIN, 2012, p.51), que está ligada ao sacrifício humano de ser cada vez melhor.

Isso me faz pensar que a autenticidade está ligada à originalidade e à criação e não necessariamente à unicidade e à aparição única. Em minha poética, quando monto os meus trabalhos, faço uma complexa associação de processos criativos com conceitos que vão permear as imagens já prontas. A autenticidade, neste caso, está ligada à ideia e ao processo, não necessariamente à fisicalidade da fotocópia-montagem “original”.

Esta reprodutibilidade técnica e impessoalidade que as máquinas criam, para Benjamin, pode ter afetado a tradição e a herança cultural que tínhamos antes de seu surgimento, no entanto, elas exerceram um papel grandioso em nossa sociedade. A reprodutibilidade e as imagens técnicas aproximaram a obra de arte do público em geral, dando maior acessibilidade e disponibilidade à informação, à cultura e à política. A arte acabou deixando de ser um privilégio somente dos burgueses, tornando-se um direito de todos.

Essas mudanças no processo industrial permitiram que, em nossa contemporaneidade, vivêssemos constantes mudanças tecnológicas e sociais. A cada dia, a tecnologia é reinventada e passa por um processo de avanço e aprimoramento, repercutindo diretamente em nossas vidas. Os computadores e a internet são um bom exemplo de como a tecnologia, de fato, mudou a nossa sociedade atual, ao permitirem, através de um sistema interligado, a troca de informações com rapidez e imediatismo. Com estas conexões pelo mundo, a informação é disseminada com maior velocidade e, pelo fácil acesso, deixou de ser “privatizada” para uma grande parcela da população mundial. Em se tratando de cultura, o contato com a arte acontece através do acesso indireto e direto. A consequência dessa popularização, reprodução e mediação é a expansão desenfreada da cultura em sua totalidade. Podemos perceber que, com o passar dos anos, a arte foi ficando mais próxima das pessoas comuns, um indivíduo de baixa renda, por exemplo, consegue ter acesso a

uma cópia da imagem de *Mona Lisa*, originalmente pintada por Leonardo da Vinci, que se encontra fisicamente no Museu do Louvre, em Paris. Em outras circunstâncias, tal indivíduo jamais teria acesso a essa obra de arte, se não existisse a reprodutibilidade. A experiência de ver o quadro de *Mona Lisa* pessoalmente é completamente diferente a de ver uma reprodução. Neste caso, estou de acordo com Benjamin, quando afirma que a reprodução de uma imagem não consegue atingir, em algumas obras de arte, a mesma expressão da original. Isso somente quando a originalidade está mais ligada à técnica material, e não ao conceito, como em meu trabalho. A experiência artística de observar um quadro original de Leonardo da Vinci, como a *Mona Lisa*, ou a cópia reproduzida desta pintura será diferente, mas ambas vão continuar sendo únicas, independentemente da imagem observada.

Pensando na reprodutibilidade, vejo esta como uma condição necessária para que hoje tenhamos artistas de todas as classes sociais trabalhando em diversas áreas das humanas e das ciências. Isso é muito importante porque a arte da periferia e de grupos desprivilegiados começa a ganhar potência e maior visibilidade social. O *rap* e o *funk* são exemplos de como a “periferia” conseguiu, através da arte, um porta-voz, que questiona o papel e a posição do seu grupo social na sociedade brasileira, através do uso de diversas mídias. Tudo isso me faz acreditar que a reprodutibilidade técnica cria um “novo aqui e agora”, ao proporcionar o desenvolvimento artístico e cultural de uma população em sua totalidade, incluindo e dando destaque ao pobre que nunca tivera sua arte visibilizada, mas sempre ocultada. A arte vira uma forma de expressão que transmite um pensamento – político, social, estético, etc. - através das suas novas formas de apresentação, sejam estas mecanismos de apresentação físicos, sejam dispositivos digitais e meios de transmissão de mídia. Assim, sou levada a crer que a arte vai além de sua produção física e

manual, ela não está ligada à unicidade, mas sim à originalidade e à autenticidade no sentido da ideia, como em meu trabalho, no qual ligo conceitos e posicionamentos políticos aos processos artísticos. Revolucionado, por fim, independente do material e mídia utilizada, o sistema conservador em que vivemos.

Essa acessibilidade e reprodutibilidade permitiram usar a arte como uma ferramenta política. Um bom exemplo histórico, neste contexto, é o artista dadaísta alemão John Heartfield, que, no século XX, durante a segunda Guerra Mundial, optou por usar fontes de difusão mais democráticas da mensagem artística e meios de reprodução da imagem com grandes tiragens. A obra de Heartfield rompeu com o padrão de arte burguesa da época (i.e. pintura, escultura), tendo como função ser disseminada e não ser única e “autêntica”. Sua tática era denunciar e criticar, através de suas fotomontagens e do uso dos meios mecânicos, o estado político no qual a Europa se encontrava. Suas composições eram produzidas a partir da utilização de propagandas e imagens do partido nazista, com o objetivo de criticar a passividade das potências ocidentais diante da guerra e das pretensões bélicas nazistas. Ao mesmo tempo em que, para Fabris (2012):

A desmontagem/remontagem proposta em suas obras é uma maneira de dar a ver tais manipulações, mas com uma diferença fundamental em relação ao contexto da imprensa capitalista: desviadas de sua função corriqueira, as imagens tornam-se intencionalmente retóricas e imbuídas de um senso de sátira e de crítica político-social. (FABRIS, apud SCHWARTZ, 2012 p, 11).

Assim como John Heartfield usou a reprodutibilidade para disseminar sua mensagem artística e seus posicionamentos políticos, o partido nazista também usou desses meios técnicos (cinema, áudio, fotografia e reprodução da imagem por tiragem) como ferramenta para manipulação de massas.

No atual cenário político brasileiro, podemos perceber a mesma manipulação midiática, que pretende, através do uso de imagens, reportagens, vídeos, internet, entre outros, criar jogadas políticas que beneficiem seus interesses particulares, dividindo o país em opiniões opostas, que jamais irão se unir. Por um lado, a reprodutibilidade pode ser, e é, usada como uma ferramenta de manipulação; por outro, ela pode ser uma ferramenta de libertação e expressão social, que delata as pretensões daqueles que querem se beneficiar do povo. Desta forma, em meu trabalho, delato relações de abusos.

As novas mídias podem ser usadas para finalidades diferentes. A partir de reflexões que venho desenvolvendo há anos sobre o uso desses meios técnicos de reprodução, em meu trabalho artístico, cheguei a algumas conclusões como artista e militante. Tenho o intuito de *expor*, através do uso de imagens, meus posicionamentos políticos e sociais, assim como *delatar* a violência infantil e corporal. Para tanto, tive que perceber os diversos conceitos que permeiam a violência e como esta é construída e funciona em nossa sociedade. Quando tratamos questões de violência na arte, como artistas, temos que cuidar para não nos beneficiarmos do descaso; caso contrário, estaremos praticando mais uma vez a violência. Como poderia eu fazer uma arte política que coloca o lucro como finalidade? Isso é completamente errado, de acordo com a minha percepção e visão de mundo. Por ter tal posicionamento social, resolvi desenvolver um mecanismo para tornar os meus trabalhos disponíveis na rede, para quem quiser olhar e imprimir-los. No entanto,

estou a estipular algumas regras para que pessoas, empresas e instituições não se beneficiem lucrativamente dessas imagens e não as exponham em lugares privados sem o meu consentimento, visto que algumas instituições privadas vão de encontro a todas minhas crenças. Além disso, minhas obras não foram feitas para valer mais que o preço de suas próprias impressões.

Em relação às matrizes, ainda estou pensando no que farei, talvez eu as destrua ou as doe a instituições que combatem à violência infantil e corporal. Este, porém, é um pensamento que ainda está em desenvolvimento, em busca da melhor finalidade.

A I W V C E W DELATORA

A IMAGEM DELATORA

é aquela que revela, através de si, o que considera prejudicial para outrem, demonstra-se de boa fé e não possui interesse financeiro, expõe a má conduta e a atividade desonesta de algo ou alguém.

Sempre vi a arte como uma forma alternativa de fazer política e de expressar um ideal. Quando comecei a faculdade de Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, estava finalmente próxima do meio artístico e da profissão que sempre quis exercer. No entanto, estava distante de atuar pelo que acreditava, não conseguia considerar minha produção artística relevante socialmente. Essa distância fazia-me refletir, dia após dia, o real papel que eu estava exercendo como artista e indivíduo social. Desmotivada, parei de produzir; até que, durante uma aula de desenho, me deparei com uma demonstração banal da técnica de transferência com *thinner*.

Ao observar a imagem de um pavão recortada de uma revista que, ao entrar em contato com o *thinner*, se transferiu para outra superfície, fiquei eufórica. Para algumas pessoas, era apenas um pavão e uma maneira de reproduzir uma imagem. Para mim, foi como descobrir o mundo e ver nele um milhão de possibilidades, um milhão de formas de atuação. Foi neste momento que a artista adormecida que habitava em mim e a futura militante pelos direitos humanos deram as mãos.

Esta é a realidade que permeia minha produção artística, minha poética e minhas imagens. Elas estão contaminadas com os meus posicionamentos políticos e sociais, cuja noção de *micropolíticas* de Katia Canton pode ser usada como definição: “... uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade”. (CANTON, 2010, p. 15)

Minha atitude política está integrada às formas de fazer e apresentar os trabalhos dessa poética, atualmente focada em questões que pairam sobre a violência infantil e corporal. Essas formas de violação ainda são muito mascaradas pela mídia e pela sociedade, que entram em estado de negação ou de não enfrentamento desse problema social. Isso pode ter causas, uma delas é a indústria capitalista, que ganha muito dinheiro com as diversas formas de exploração, seja infantil, sexual ou escravista.

Para que haja um sucesso no combate à violência, é necessário ir da camada mais superficial do *iceberg*, visível, como, por exemplo, uma agressão explícita; até a parte mais imersa, a indústria que se beneficia com a violência e com a ocultação desses problemas. Para penetrar nesse *iceberg*, temos que travar uma luta contra essa indústria e abrirmos juntos os olhos da nossa sociedade, que, de fato, enxerga, mas não vê.

MAS, O QUE É A VIOLÊNCIA?

Slavoj Zizek no livro *Violência*, publicado em 2014, define três tipos de violência.

A **subjetiva** “é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas ‘normal’ e pacífico”.

A **objetiva** “é precisamente aquela inerente a esse estado ‘normal’ de coisas. É a ‘violência invisível’, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento”.

A **sistemática** “é de certo modo algo como célebre ‘matéria escura’ da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outra forma explosões ‘irracionais’ de violência subjetiva” (ZIZEK, 2014, p.18).

Apresento um exemplo de violência e sua atuação: uma mulher que possui para si o completo domínio do seu corpo e das ações que exerce sobre ele, até o momento de não ter sofrido atos de violação; quando passa pelo processo traumático da violência, ela corrompe-se, uma vez que entra em conflito com o real poder que exerce sobre si.

Essa mulher sofreu uma “perturbação do estado de coisa normal”, ou seja, uma violação sexual subjetiva. A violência objetiva, nessa situação, está intrínseca na sociedade, que vê com normalidade esse tipo de violação sexual como ponto zero, levando ao pensamento de que:

- a violência subjetiva adoece e corrompe o indivíduo que sofre a agressão;

- a violência objetiva adoece e corrompe uma sociedade que corrompe o indivíduo que se traumatiza.

A violência não está ligada somente ao ato de agredir, bater ou estuprar. Pode ser uma violência psicológica, social e impositiva, como o corpo e a mente que estão sempre sendo condicionados por imposições sociais a se transformarem. Um exemplo disso é o ideal estético criado pela mídia, que impõe que, para ser bonitx, tem que ser magrx, altx, cabelo liso, pele clara, forte, etc. Logo, uma pessoa que não está de acordo com esses padrões é considerada feia, pelos ideais de beleza e pela sociedade. Essas vítimas (nós), consideradas “feias”, muitas vezes, acabam entrando num processo de ódio de si e autoflagelação, por terem uma relação conflituosa com o seu próprio corpo. Assim, abusam de procedimentos cirúrgicos, como plásticas e tatuagens, bem como de exercícios físicos intensos e má alimentação, buscando uma possível aceitação de si e do seu grupo social. Esse é apenas um exemplo entre os vários tipos de imposições sociais relacionadas ao corpo, os quais são discutidos no subcapítulo 2.2 *TRANS*.

Pensando a modificação corporal impositiva como uma forma de violação psicológica que leva o indivíduo a transformar-se das maneiras mais brutais para obter ascensão em sua inserção social, assim como a violência que explora e corrompe crianças e mulheres, vítimas de abusos psicológico e físicos, propus criar, em minha poética, diversas táticas visuais para abordar essas temáticas em meu trabalho. A imagem apropriada que se encontrava, em sua primeira instância, distante da violência, diante do processo de corte, perfuração, reconfiguração e transferência, ressignifica-se e corrompe-se, assim como essas vítimas sociais. Contaminando as fotocópia-montagens com a prática da violência, de certa forma, cria-se um paralelismo poético entre este corrompimento da imagem com o corrompimento da vítima. Essa ideia de contaminação da

imagem é apresentada no texto *A fotografia contaminada*, de Tadeu Chiarelli (1999), ao comentar sobre o uso de retratos apropriados pelos artistas na arte contemporânea para a criação de uma poética.

Autores aqui citados não seriam visto propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos (CHIARELLI, 1999, p.115).

A noção de fotografia contaminada implica que esta se torne mais um meio, e menos um fim, da arte. Desse modo, minhas fotocópia-montagens são um meio de tratar questões de violência, por estarem contaminadas dessas práticas de violação que revelam, através de sua composição, o grotesco e monstruoso, mantendo visível este problema social, mas, ironicamente, velando a identidade do violado, cuja aparência frequentemente sugere mais uma máscara que uma figura humana. No livro *O grotesco*, publicado em 1986, Wolfgang Kayser esclarece alguns conceitos de máscara, sendo algo animalesco diante do corpo humano, que ora revela angústias, tensões, medos e verdades, ora mascara anseios e traumas. Assim, percebo a dualidade da máscara, que revela e vela de acordo com a sua necessidade:

- 1- O efeito máscara, em termos técnicos da fotocópia-montagem, que emerge quando as fendas e fissuras das figuras *trans*-feridas e justapostas entram em evidência, dando uma sensação de dois planos no mesmo plano bidimensional.

- 2- A máscara da *imagem delatora*, que oculta a identidade do indivíduo na fotocópia-montagem, mas que, em seu processo de velar, revela a temática de violência infantil ou corporal.

No subcapítulo 2.1, *A subversão do retrato infantil*, apresento os trabalhos com temática de violência infantil, intitulados *Violados* e *(re)velados*. Esclareço algumas motivações que me fazem usar, em minha poética, imagens que não explicitam violência. Dissertando sobre os diferentes modos como as artistas Ana Mendieta e Cindy Sherman narram situações de violência em seus trabalhos artísticos, levanto questionamentos políticos e sociais, bem como apresento a narrativa que associa os atos de transgressão ao procedimento artístico.

Já no subcapítulo 2.2, *TRANS*, apresento a série de nove imagens que compõe a temática de violência e modificação corporal. A identidade mutável daquelas que aparenta transformação, podendo ser a imposição estética que produz uma ferida na pessoa condicionada e que pode criar relações conflituosas com o próprio corpo.

A
SUBVERSÃO
DO OTÁRIO
INFANTIL

Em 2013, diante do descobrimento da técnica de transferência por decalque com *thinner*, produzi a primeira série de fotocópia-montagens intitulada *Violados* (Fig.20), premiada pela UeL no edital *Arte Londrina 2*, naquele ano. É uma série de oito imagens que, em sua composição, mescla figuras de crianças e feições animais.



Figura 20 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

A ideia inicial era inventar um ser *Animalumanesque*, que pode ser definido como meio humano e meio animal. Ademais, é aquela figura humana que tem propriedades animais¹⁵, como outros animais que agem de forma brutal e instintiva. O uso de imagens de animais para a criação dessa série teve a intenção sugerir essa brutalidade na figura da criança. O bicho, enquanto figura, pode implicar a ideia de um agressor, mas também pode ser entendido como o lado brutal da criança que sofre o trauma e encontra-se corrompida. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000) usam o termo *devenir animal* para descrever um processo de mudança, aquele que se tornar outro, o entre uma coisa e o animal.

[...] Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer animal ou matá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15)

¹⁵ Definição de *animalesco*: relativo aos animais; que participa da qualidade dos animais; estúpido, brutal. (*Dicionário on line do Português*, 7graus, 2009/2016. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 15 fev. 2016).



Figura 21 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

Em termos técnicos, o rosto da criança é cortado para dar espaço aos fragmentos de imagens de animais. No detalhe (Fig.21), os olhos da menina foram substituídos pelos olhos da tigresa, ficando entre o algo ou alguma coisa do outro: entre o humano e o animal. Criando-se uma ambiguidade na imagem da criança e do animal que se transforma, porém não estão unidas, mas sim separadas por *fendas*. Tais fendas podem ser áreas brancas, como o entre alguma coisa e outra, ou escuras, dando uma sensação de profundidade, como na Figura 22, na qual os olhos do animal parecem observar por detrás da imagem.

Essas áreas que percebo como fendas na fotocópia-montagem, que indicam visualmente dois planos de profundidade no plano bidimensional, dão a sensação de uma máscara, usada para cobrir o rosto. Essa percepção de máscara é mais visível em alguns trabalhos; na série *Violados* (Fig.23), pode tanto ser vista como uma máscara de criança que cobre o animal e o bruto, como pode ser interpretada como a visão da criança que se transforma em animal. Ademais, pode ser a máscara animalesca definida por Wolfgang Kayser (1986), discutida anteriormente, quem também conceituou o *grotesco* como aquele que possui, em sua essência estética, a deformidade, revelando a abjeção na imagem e no corpo.

Relacionando os conceitos de *máscara*, *grotesco* e *devir*, percebo, na série *Violados*, essa deformidade, causada pelas imperfeições na impressão, corte e transferência, bem como na mistura de imagens distintas em uma só figura, que faz emergir este *devir animal* através do resultado da construção da máscara grotesca. Essa máscara *entre* revela a abjeção da imagem e da violência, velando, no entanto, a identidade.



Figura 22 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.



Figura 23 - Série *Violados*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

Essa brutalidade na imagem, que cria uma máscara que faz emergir o devir, é uma qualidade visual consequente da reconstrução e reconfiguração manual de imagens recombinadas. Esse processo de reconstrução da figura e do rosto pode ser relacionado a uma tendência da arte contemporânea à qual teórico francês Nicolas Bourriaud (2009) chama de *pós-produção*.

Tais modificações manuais que aplico sobre as imagens apropriadas, como edição, corte, remontagem e adição de outras fontes visuais/figuras na composição, instauram procedimentos de pós-produção definidos por Bourriaud como “o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais e sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p.7). Para o autor, “os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas inserindo seus elementos em enredos alternativos” (BOURRIAUD, 2009, p.49).

A seguir, passo a discutir meu trabalho e de outras artistas que levantam questões ideológicas e críticas sociais através de suas produções artísticas.

Nas obras das artistas Ana Mendieta e Cindy Sherman, que em suas produções artísticas também revelam e questionam atos de transgressão ao inserirem suas ideologias na arte, não podemos aplicar esse conceito de pós-produção discutido por Bourriaud (2009), uma vez que instauram, nos processos de construção de suas obras, procedimentos de pré-produção. Diferentemente dos procedimentos artísticos em meu trabalho, elas utilizam táticas alternativas ao montarem uma cena, de acordo com a temática que desejam tratar, para depois fotografá-la, utilizando os registros sem edições e acréscimos de fontes visuais.

No trabalho da artista cubana Ana Mendieta, algumas observações podem ser feitas, como a presença de seu próprio corpo na obra (performance) e nas figuras de suas imagens fotográficas (que, muitas vezes, são registros de suas performances, constituindo-se obras), expressando, em suas propostas artísticas, seu posicionamento político e social. Suas produções iam de encontro à cultura dominante da época dos anos sessenta, quando a mulher artista não tinha seu devido reconhecimento. Mendieta era uma artista que lutava pelas causas feministas e pelo empoderamento da mulher. Interpela, em seus trabalhos, sua indignação em relação à posição desprivilegiada da mulher na arte, bem como na sociedade patriarcal, levantando questionamentos sobre a identidade de gênero, como na performance registrada *Facial Hair Transplant*¹⁶, de 1972, e sobre a violência contra a mulher, como na performance *Rape Scenes*.¹⁷

Uma de suas obras mais chocantes foi produzida em 1973, intitulada *Rape Scenes* (Fig.24), tendo sido concebida após Mendieta descobrir sobre o assassinato e estupro de uma colega da Universidade de Iowa. Esse trabalho foi realizado dentro de seu apartamento. Para criar a “cena”, ela se pôs seminua e coberta de sangue, amarrada sobre uma mesa branca, evidenciando, nos detalhes, os vestígios de uma cena de violência, assassinato e estupro. Depois de elaborar a “cena do estupro”, a artista convidou professores, colegas e amigos para visitá-la. Sem saberem o que estava por vir, adentraram no apartamento e confrontaram-se com aquela cena brutal, digna de uma experiência chocante (Fig. 24). Essa ação foi registrada com fotografias e seus registros também constituem-se como obras.

¹⁶ Tradução do título *Facial Hair Transplant* para o português: “Transplante Facial de Cabelos”.

¹⁷ Tradução do título *Rape Scenes* para o português: “Cenas de Estupro”.



Figura 24 - Ana Mendieta. *Rape Scenes*, 1973. Fotografias.

Segundo Tony Godfrey (1998, p. 283), Mendieta apresentou seu próprio corpo como “objeto” de exposição. Mendieta parece utilizar a ação para indagar sobre a objetivação da mulher na cultura e como vítima de violência.

Percebe-se, na série de fotografias, a narrativa de uma *Cena de Estupro*. Nas duas primeiras imagens, a *mulher* encontra-se amarrada e coberta de sangue sobre uma mesa, explicitando, em primeira instância, sua situação como vítima. Ademais, a mesa é um objeto usado para sobrepor outros objetos, dando o primeiro sinal de objetificação na narrativa das imagens, uma vez que o que se encontra sobre a mesa é uma mulher. Além disso, ela também está amarrada, impossibilitada de qualquer tipo de ação, fortalecendo e afirmando, assim, novamente a mulher como um objeto, considerando que esses são móveis e usados pelos outros. Já em sua terceira imagem, a louça encontra-se quebrada e estilhaçada no chão, fazendo-me considerar a hipótese de que estava sobre a mesa e foi arremessada ao chão, para que a mulher tomasse o seu papel como objeto. A fragilidade é explicitada nos objetos quebrados, na louça quebrada, na mulher quebrada, embora esta só apareça novamente na quarta figura, em sua situação de morte, ausência e perda.

Encerrando a sequência da série de fotografias, a imagem de uma privada suja com o sangue da vítima e o gozo *prazeroso* de seu agressor.

Tais observações fazem-me acreditar que Mendieta tinha o claro intuito de questionar a violência praticada contra a mulher, criticar o poder destrutivo do homem perante o estupro e, através dessas questões, reivindicar os direitos das mulheres e empoderá-las, como gênero e artista.

A experiência que essas testemunhas tiveram ao adentrar o apartamento de Mendieta e depararem-se com essa cena realista, que parece a de um crime, certamente foi muito perturbadora e apavorante. Assim, outra questão que levanto sobre essa obra é como tais registros fotográficos, que recriam uma cena de crime, ao mesmo tempo, realística, mas que se apresenta como uma cena artificial e simulada, podem atingir o espectador e, talvez, instigar um processo de questionamento e consciência social. Parece claro que uma das intenções da artista foi, de fato, revelar através da arte a violação, mas isso leva à análise de três aspectos da relação do espectador com a série de fotos apresentadas, posteriormente, como a obra *Cena de Estupro* (obra fotográfica residual de sua ação performativa). O primeiro aspecto, a reação de um espectador que nunca passou por qualquer tipo de violação física semelhante à das imagens; este provavelmente encararia de maneira desprendida de si a relação com a obra. O segundo aspecto é o do indivíduo que já fora violado, ele ou ela provavelmente encararia a obra fotográfica como uma nova forma de violação, porque se projetaria pessoalmente no papel da vítima retratada na imagem. Talvez a imagem violasse sua memória pessoal, impondo uma reação e experiência de lembrança quase forçada externamente, uma vez que a experiência terrível lhe seria lembrada praticamente sem sua autorização e de forma pouco ética, ao meu ver, sem respeitar os limites da vítima. Slavoj

Zizek (2014) comenta no livro *Violência* que “uma abordagem conceitual *desapaixonada* da tipologia da violência deve, por definição, ignorar o seu impacto traumático. Apesar disso, em certo sentido uma análise fria da violência reproduz o seu horror e dele participa” (ZIZEK, 2014, p.19). Esses apontamentos de Zizek devem ser pensados nas artes visuais e na construção de uma imagem que, no seu processo expositivo, podem reproduzir o “horror e participar dele” ao expor de forma fria e não traumática o ato de violação, a crueza da agressão.

De acordo com a Comissão da Verdade e dos Direitos Humanos (CIDH), a violência sexual deixa profundas cicatrizes no psicológico da vítima, a qual não se recupera com a mesma facilidade que vítimas de outras agressões físicas e mentais (CIDH, 2003, p.226).

La Comisión es clara al afirmar que la violación sexual produce un sufrimiento físico y mental en la víctima. Además de la violencia sufrida al momento que se perpetra, las víctimas habitualmente resultan lesionadas o, en algunos casos, quedan embarazadas. El hecho de ser objeto de un abuso de esta naturaleza les ocasiona asimismo un trauma psicológico que resulta, por un lado, del hecho de ser humilladas y victimizadas y por el otro, de sufrir la condena de los miembros de su comunidad, si denuncian los vejámenes de las que fueron objeto. (CIDH, 2003, p.226)¹⁸

Por fim, o último o aspecto, o do espectador Violentador, não necessariamente o violentador que produziu a violência na imagem, mas aquele que reproduz a violência no seu cotidiano. A relação que esse espectador terá com as fotografias é a de reviver e relembrar os atos de transgressões praticados por ele em outro momento, ou seja, será produzida uma sensação prazerosa ao entrar em contato com a obra e sua memória. Além disso, há a possibilidade de a

¹⁸ CIDH, 2003, p.226. Disponível em: < <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

imagem instigar outros possíveis violentadores a desenvolverem suas fontes de prazer/violência, causando uma sensação que ainda não fora experimentada e vivenciada. A obra acaba por tornar-se uma pornografia, que incentiva a violência no indivíduo predisposto a tais atos.

Em meu trabalho artístico, não utilizo imagens potencialmente violentas para criação das minhas fotocópia-montagens, diferentemente da obra *Rape Scenes* de Mendieta. Isso porque não quero provocar qualquer tipo de reação negativa no espectador vítima e, ao mesmo tempo, busco evitar que o espectador violentador sintasse beneficiado ao entrar em contato com as obras. Para mim, uma arte política deve ser pensada e analisada de acordo com a realidade do espectador, pois ele é protagonista do trabalho político, o violentado e violentador, ele é vítima, o condicionado e condicionador.

Um dos meus objetivos é contornar essas formas explícitas de mostrar/questionar atos de transgressões, criando um método de associação de signos que preserve a vítima, mantendo-a protegida e ocultada nas fotocópia-montagens. Na série *(re)velados* (Fig.25), a figura da criança está zelada, deixando de pertencer à imagem fragmentos simbólicos que podem ser vistos como o “objeto” de prazer do violentador. Na série, a narrativa de violência vai construindo-se a partir dos cortes e das falhas provenientes da transferência, bem como do ato de subverter a ordem natural da imagem original e inseri-la em um contexto social, expondo somente o ato grotesco e jamais o indivíduo. A poética distancia a violência da vítima, diferentemente de *Rape Scenes*, na qual os atos de violência são explicitados diretamente na mulher da fotografia.



Figura 25 - Série *(re)velados*. Fotocópia-montagem manual, 2015.

(re)velados

*O bisturi adentra o papel
E como lâmina separa os significados
A incisão é precisa
Como a vida e a morte*

*As crianças... agora
já sem rosto
já sem roupas
Estão distantes...*

*O corte é dramático
É mascarado pela ausência
Do fragmento do seu eu*

*Como reepitelização
Como a cicatriz contraída pelo rastro do fogo
A imagem é sofrida
E sua criança desvanece*

*O ato se revela pela ausência
A ocultação do indivíduo pelo corte
A máscara que revela e vela*

Este poema foi criado para descrever a série *(re)velados*, com o intuito de narrar por si só os atos de transgressão que compõem a imagem. Também podemos associar essa narrativa com a realidade da série *Violados*, já que ambas são caracterizadas pela ausência parcial da figura da criança, seja pelo vazado branco (Fig.25), seja pela ausência parcial da figura da criança preenchida pelos recortes de animal. Os nomes dados a estas séries foram criados propositalmente para induzir o espectador à temática de violência e afirmar a proposta artística, levando em consideração que o título da obra de arte é uma extensão de sua poética.

A partir da criação de fotografias ambíguas e ecléticas, a artista Cindy Sherman, associada à Arte de Apropriação do final dos anos 70, também levanta questões importantes e desafiadoras sobre a representação e o papel das mulheres na sociedade, mídia e artes, bem como questões de violência em sua poética. *Rear-Screen*, uma das obras fotográficas mais famosas da artista, pode ser considerada grotesca e perturbadora, por apresentar pessoas e estereótipos que representam os padrões estéticos impostos pela sociedade¹⁹, questionando o sistema que não permite e não quer que as pessoas busquem sua verdadeira identidade individual. Sherman não é somente responsável pela fotografia produzida dessa série, bem como outras, mas por todo o conceito e a construção que se tem por traz das imagens. Ela constrói a cena inteira, incluindo a execução da maquiagem, figurino e locação do que for necessário. Ela também se apresenta como outro na cena que será fotografada, e não como retratado, realizando a performatização da cena daquele que, por hora, havia se transformado. Na série *Broken Dolls*, também referida como *Sex Pictures* (Fig.26), criada em 1992, Sherman também levanta questões sobre violência sexual. Em vez de se colocar nas imagens, Sherman usou bonecas e partes dos corpos destas, como próteses,

¹⁹ Este aspecto é discutido mais adiante, ao tratar do assunto de *TRANS*.

em poses sexuais, explicitando a genitália e fazendo *close-up* de cenas montadas.²⁰ Essa foi a primeira série de imagens na qual a artista não se fez presente na fotografia, continuando, por muito tempo, a utilizar bonecas em suas produções fotográficas. De certa forma, as bonecas, por um período de sua produção, substituíam a sua função nas imagens anteriores.



Figura 26 - Registro da exposição *THE VIVISECTOR*, de curadoria de Todd Levin, 2012. Em primeiro plano está a obra de Bandwa Cameroon, (*Slave figure*). Em segundo plano, a série *Broken Dolls*, de Cindy Sherman.

²⁰ As informações deste parágrafo são citadas ou parafraseadas do *site* oficial de Cindy Sherman. Disponível em: <<http://www.cindysherman.com>>. Acesso em 15 jan.2016.

Segundo o curador Todd Levin, da exposição *THE VIVISECTOR*, Sherman investiga ao máximo o ponto de violência e desejo sexual na série *Broken Dolls*.²¹ No entanto, ela utiliza, para a composição das imagens, bonecas em posições sexuais, muitas vezes mutiladas, desmembradas, cortadas, queimadas, rasgadas e remontadas. Ao observar as imagens de Sherman, percebo um mecanismo alternativo para falar sobre violação.

No processo de construção da imagem, a artista relata relações de violência na sociedade a partir de associações de conceitos que transpassam cada objeto nas imagens. Nesta narrativa, o sexo e a violência associam-se ao brinquedo, como o ato de brincar da criança. Os brinquedos representam as pessoas que, em um ato como o de brincar, têm seu corpo violado e mutilado. Tal ação de brincar está diretamente ligada à maneira como a sociedade e o violentador percebem este ato transgressivo. Socialmente falando, esses atos, em grande parte, não são vistos como violentos, mas como uma diversão ou uma punição normatizada, como *violência objetiva*.²² Isso porque a mulher não tem o devido empoderamento social, uma vez que não tem o mesmo reconhecimento social que o homem, e nem pelo homem, assim como a criança, que, por não ter força física, tamanho e poder de voz, acaba sofrendo com a dominância do homem sobre si, quem exerce um poder destrutivo em seu psicológico.

²¹ Frase traduzida da descrição da exposição *THE VIVISECTOR*, do site Levin Art Group. Disponível em: < <http://www.levinartgroup.com/curatorial-project7.php> >. Acesso em: 2 fev. 2016.

²² “(...) é precisamente aquela inerente a esse estado ‘normal’ de coisas. (...) é a violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ZIZEK, 2014, p.18).

Broken Dolls é a figura da boneca que se esfacela como a mulher e a criança que habitam o corpo violado. Os fragmentos são os cacos da mulher *broken*, da criança *broken*, da alma *broken* das *Broken Dolls*.

O uso das bonecas por Sherman assemelha-se à máscara em meu trabalho, que revela e vela a violência. Revela em sua composição e construção um questionamento referente à violência sexual, porém vela, através da poética, a violência crua que leva o espectador ao confronto do ato grotesco. Dessa forma, protegendo a vítima, questionando a sociedade e provocando o violentador.

Em *Rape Scenes*, *Broken Dolls*, *(re)velados* e *Violados* e, temos três narrativas diferentes que delatam, através da arte, uma posição de micropolítica direcionada ao combate à violência sexual praticada contra mulheres e crianças. As duas primeiras séries são necessárias para criar um questionamento sobre esses assuntos. Independente das formas de atuação de cada artista, o simples ato de expor essa realidade já torna tal questão evidente e abre, finalmente, essa discussão ao público. O trabalho de Mendieta é necessário para questionar e discutir as formas de atuação do artista visual quando trata questões relacionadas a direitos humanos. Por mais que eu discorde dessa postura e da maneira de atuação, somente entrei em contato com essas questões e debates por causa de seu trabalho, bem como Sherman, que utiliza mecanismos cheios de significados para tratar a relação de violência nas suas imagens. Como artistas, pretendíamos/pretendemos usar a nossa visibilidade para tornar público estes assuntos mascarados pela sociedade.

.....

OBS: Evidências apontam que Ana Mendieta foi morta aos 37 anos de idade, quando, em meio a uma discussão com Carl Andre, seu marido, teria sido empurrada da janela. Não houve testemunhas oculares para provar tal acontecimento, entretanto, vizinhos ouviram a artista gritar diversas vezes antes da queda, além de Carl Andre estar com diversas marcas de unhas recentes nos braços. Em seus depoimentos, o artista se contradisse, dando dois depoimentos distintos quando entrevistado pela polícia. Protegido pela comunidade artística da época e pela falta de provas, ele foi absolvido do inquérito policial, que concluiu que Mendieta havia se suicidado.²³

Mendieta foi vítima da violência que pretendia combater através da sua obra. Uma ironia veraz na vida da artista e uma realidade que nós, mulheres, vivemos na atualidade.



ESTATÍSTICAS

De acordo com os estudos feitos pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Ipea, - por Leila Posenato Garcia, Lúcia Rolim Santana de Freitas, Gabriela Drummond Marques da

²³²³ Informações extraídas do artigo *Ana Mendieta: death of an artist foretold in blood*, do jornal online *The Guardian*, de 09/2013 Disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/22/ana-mendieta-artist-work-foretold-death>>. Acesso em: 15 jan.2016.

Silva, Doroteia Aparecida Höfelmann- sobre Violência contra a mulher: feminicídios no Brasil, em 2011, apontam que:

“• A taxa corrigida de feminicídios foi 5,82 óbitos por 100.000 mulheres, no período 2009-2011, no Brasil.

• Estima-se que ocorreram, em média, 5.664 mortes de mulheres por causas violentas a cada ano, 472 a cada mês, 15,52 a cada dia, ou uma a cada hora e meia.

• As regiões Nordeste, Centro-Oeste e Norte apresentaram as taxas de feminicídios mais elevadas, respectivamente, 6,90, 6,86 e 6,42 óbitos por 100.000 mulheres.

• As UF com maiores taxas foram: Espírito Santo (11,24), Bahia (9,08), Alagoas (8,84), Roraima (8,51) e Pernambuco (7,81). Por sua vez, taxas mais baixas foram observadas nos estados do Piauí (2,71), Santa Catarina (3,28) e São Paulo (3,74).

• Mulheres jovens foram as principais vítimas: 31% estavam na faixa etária de 20 a 29 anos e 23% de 30 a 39 anos. Mais da metade dos óbitos (54%) foram de mulheres de 20 a 39 anos. • No Brasil, 61% dos óbitos foram de mulheres negras (61%), que foram as principais vítimas em todas as regiões, à exceção da Sul. Merece destaque a elevada proporção de óbitos de mulheres negras nas regiões Nordeste (87%), Norte (83%) e Centro-Oeste (68%).

• A maior parte das vítimas tinham baixa escolaridade, 48% daquelas com 15 ou mais anos de idade tinham até 8 anos de estudo.

• No Brasil, 50% dos feminicídios envolveram o uso de armas de fogo e 34%, de instrumento perfurante, cortante ou contundente. Enforcamento ou sufocação foi registrado em 6% dos óbitos. Maus tratos – incluindo agressão por meio de força corporal, força física, violência

sexual, negligência, abandono e outras síndromes de maus tratos (abuso sexual, crueldade mental e tortura) – foram registrados em 3% dos óbitos.

- 29% dos feminicídios ocorreram no domicílio, 31% em via pública e 25% em hospital ou outro estabelecimento de saúde.

- 36% ocorreram aos finais de semana. Os domingos concentraram 19% das mortes.”²⁴

.....

De acordo com a ouvidoria nacional de direitos humanos e com o Balanço de Denúncias de Violação de Direitos Humanos de 2015, feito por Irina Bacci ouvidora nacional de direitos humanos pelo Ministério Das Mulheres: Da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos; e Secretaria Especial de Direitos Humanos;

“Dados - Disque 100

Total de denúncias recebidas em 2015 – todos os módulos: 137.516

Denúncias recebidas em 2015 – somente criança e adolescente: 80.437

Violações mais recorrentes contra crianças e adolescentes:

²⁴ Violência contra a mulher: feminicídios no Brasil. Leila Posenato Garcia, Lúcia Rolim Santana de Freitas, Gabriela Drummond Marques da Silva, Doroteia Aparecida Höfelmann. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Ipea Disponível: https://fusiondotnet.files.wordpress.com/2014/09/130925_um_estudo_feminicidio_leilagarcia.pdf> Acesso: 8 de fev 2016

- Negligência: 38,04%
- Violência psicológica: 23,90%
- Violência física: 22,16%
- Violência sexual: 11,42%
- Outras violações: 4,48%

Perfil das vítimas

- * GÊNERO: revela que meninas são as maiores vítimas (54%) e meninos com 46%.
- * FAIXA ETÁRIA: mais atingida é de 04 a 11 anos, somando 40%, seguido das faixas etárias de 12 a 17 anos com 31% e de 0 a 03 anos com 16%.
- * RAÇA/COR: Meninas e meninos negros/pardos somam 57,5% e brancos 41,6%
- * ORIENTAÇÃO SEXUAL E IDENTIDADE DE GÊNERO: do total de denúncias dos módulos crianças e adolescentes, 0.07%, que correspondem a 96 adolescentes, declararam sua orientação sexual e de gênero: 46% são gays, 29% são lésbicas, 18% adolescentes trans (14% travestis e 4% transexuais) e 7% adolescentes bissexuais.”²⁵

²⁵ Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos. “Balanço de Denúncias de Violações de Direitos Humanos” feito por Irina Bacci. Disponível: < [http://www.sdh.gov.br/noticias/2016/janeiro/ApresentaoDisque100 .pdf](http://www.sdh.gov.br/noticias/2016/janeiro/ApresentaoDisque100.pdf)> Acesso: 9 de jan 2016

~~TRANS~~

TRANS é um prefixo que exprime o significado daquele que está *além de; através de; em troca de; para trás*. O *TRANS* é, em minha poética, aquele que permanece em constante travessia e deslocamento. O *entre* é a condição de uma coisa para outra, passando-se aos termos técnicos da imagem, é a passagem da fotografia para o estado digital e físico, a subversão do retrato que vira outra coisa, a *fenda* causada pela ferida e a ferida que emerge da *fenda*. Nos conceitos que impregnam as fotocópia-montagens finais, é o *devenir animal*, o deslocamento causado pela reprodutibilidade, a máscara que revela e vela.

O conceito de *TRANS* perpassa todas as fases processuais da imagem, até as questões relacionadas ao corpo que quero levantar. Estas condições do processo criativo e conceitual têm o objetivo de dialogarem, autoafirmando na sua fisicalidade a temática de violência.

A série *TRANS* carrega em si questões que permeiam a modificação corporal, embora as imagens da série tenham sido produzidas de maneiras diferentes e em tempos distintos. O corpo *TRANS* (Fig.27), produzidx no final de 2013, foi a primeira fotocópia-montagem construída da série. Foi criadx e pensandx com o propósito de levantar discussões sobre a (trans)formação corporal. Essa ideia surgiu a partir da minha participação no IV Prêmio Artes Visual: João Simões Lopes Neto (2013). A temática do prêmio era a obra do escritor pelotense João Simões Lopes Neto. Escolhi o conto do *Lobisomem*, presente no livro *Lendas do Sul*, o qual relata a estória de homens que mantinham relações impuras com suas comadres, transformando-se em lobos à noite. Como já vinha trabalhando com questões de violência infantil, resolvi *transformar* esse conto, imbuído das propriedades culturais daquela época em algo contemporâneo. Apropriei-me desse conceito de passagem, daquele que é algo ou alguma coisa, para levantar questões sobre essas transformações na contemporaneidade, distanciando-o das “práticas impuras”, como nos contos de Simões.

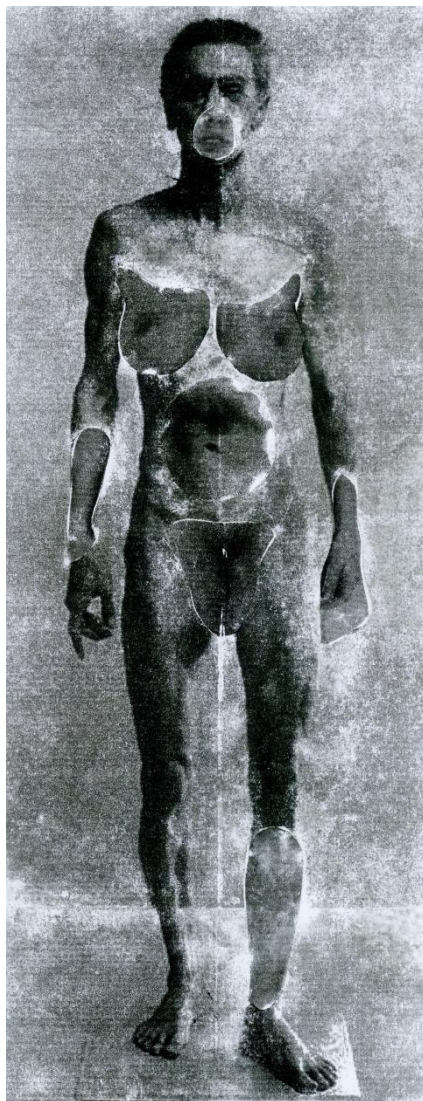


Figura 27 - O corpo *TRANS*. Fotocópia-montagem manual, 2013.

TRANS

A (re)ferida

ferida do corpo

ferida da alma

ferida da vida

O corpo

inventado

modificado

mutilado

A

passagem

O

entre

parado...

TRANS

feridx

passadx

formadx

A imagem montada deste corpo pós-operado (Fig27) expõe as cicatrizes da modificação, revelando este ser/nós/eu em uma mesma figura. *TRANS* não é somente aquele que aparenta transformação, podendo ser a imposição estética que produz uma ferida na pessoa condicionada e que pode criar relações conflituosas com o próprio corpo.

Esse indivíduo buscará eternamente, quando não potencializado e empoderado, um ideal estético inalcançável, baseado nos padrões de uma pequena parcela da população, que não está no imaginário comum social. Nesse padrão, por exemplo, encontra-se a cor da pele branca, excluindo sem delongas os negros e povos originários. Essa seletividade estética, criada pela indústria, repercute de forma agressiva e violenta sobre todos aqueles que não se encontram dentro dela. A vítima, que não pertence aos padrões estéticos estabelecidos, acaba por negar o seu corpo, aquilo que é um princípio básico de sua identidade. Assim, pode adoecer por viver na busca desse inalcançável padrão, entrando em constante negação de si e de sua identidade étnica, uma vez que não é percebida como bela. Seu eu interno e externo entram em constante conflito, causando diversos danos em seu psicológico, repercutindo em todas as áreas de atuação de sua vida.

A série *TRANS* é uma crítica a esse sistema que perpetua uma falsa ideia de difusão do corpo, mas que o mantém conciso em regras. A série é pensada na construção de um corpo “cirúrgico” modificado, aparentando a monstruosidade daquilo que não pertence à ordem regular (Fig.28). O fato de não ser regular não o torna um monstro, somente diferente e com propriedades distintas daquilo que é comum.



Figura 28 - TRANS. Fotocópia-montagem manual, 2015.

O livro *Frankenstein*, escrito por Mary Shelly em 1816, conta a história do criador Victor Frankenstein e de sua criatura. Victor, um jovem estudioso das Ciências Naturais, desejava “explorar poderes desconhecidos, e desvendar para o mundo os mistérios mais profundos da criação” (SHELLEY, 2015, p 53). Por desejar desvendar os mistérios dos segredos da vida, travou uma busca implacável e inconsequente por tal descoberta, chegando a seu objetivo através da criação de um corpo construído com restos mortais. Frankenstein, ao dotar a criatura com a vida, foge, aterrorizado com a aparência “abominante” de sua criação. Esse corpo montado dotado de vida é percebido como um monstro, anômalo à natureza, que é violentado e repudiado por todos. A criatura, assim, encontra-se só, passando por um doloroso processo de autoconhecimento. Ela que, até então, era bondosa, pura e que via beleza no mundo e nos homens percebe sua rejeição, causada pela sua aparência e feições monstruosas. Odeia a si e sofre intensamente ao compreender sua condição. A dor da exclusão do ser que via beleza e pureza em tudo é convertida em fúria e ódio, por ser banido do seu sonho de ter afeição. Por essa razão, comete crimes contra aqueles que exerceram atos odiosos contra a sua pessoa.

Ao ler o livro, fui levada a crer, em primeira instância, que a criatura é odiada por não ter o ideal estético do senso comum. Esse ódio exercido sobre a sua existencialidade torna-o “mau”, fazendo-o cometer crimes, uma vez que não encontra motivos para ser “bom”. Em uma fala, a criatura esclarece o desdém por si:

“Você me odeia, mas seu ódio não pode igualar-se ao que eu próprio dedico a mim.”

(SHELLEY, 2015, p.240)

Essa rejeição à sua existencialidade explicita uma postura autodestrutiva do ser ao longo do texto. Tal postura é criada por um ciclo vicioso de atos de violência, seja psicológica, seja física, sobre a criatura. Frankenstein mostra, de forma literária, os danos causados ao indivíduo que, quando rejeitado, passa por um processo de confronto, ao negar o seu corpo e, conseqüentemente, os princípios básicos de sua identidade.

O ser, para Harold Bloom (2015), “é mais digno de amor que seu criador e mais odioso, mais digno de pena e quem mais se deve temer e, sobretudo, mais apto para causar ao leitor aquele choque de maior conscientização no qual o consentimento estético compele a mais elevada concepção do ego” (BLOOM, In: SHELLEY, 2015, p. 246). O que faltou a Victor Frankenstein foi a capacidade de sensibilizar-se com o outro.

O ser diz:

“Embora eu desejasse sempre amor e amizade, fui desdenhado. Não constituirá isso uma injustiça? Serei eu a ser o único criminoso, quando toda a humanidade pecou contra mim?”

(SHELLEY, 2015, p.239)

Esse questionamento do ser, sobre os atos criminosos praticados inicialmente pelos outros e depois por ele, implica questões reais da nossa sociedade, na qual se exerce um poder destrutivo sobre os grupos desprivilegiados, muitas vezes marginalizando-os. Um exemplo real é a história de Aileen Wuornos, uma mulher que teve uma vida conturbada e que explicita toda essa marginalização de uma pessoa que não teve privilégios e apoio do sistema, a qual, ao se

corromper, é vista em sua situação final como “monstro”. Em sua infância, foi abandonada pelos pais, junto com seu irmão, sendo ambos adotados pelos avós por parte de mãe. Ainda criança, apresentava comportamentos de autoflagelação, acredito que pela sucessão de traumas. Aos quatorze anos, engravidou do irmão e entregou seu filho para a adoção. Deixou sua casa e começou a se prostituir e a cometer diversos pequenos delitos. Ao passar alguns anos em meio a infrações, programas e apreensões, Aileen torna-se vítima de abuso sexual cometido por Richard Nallory. Depois de muita violência sofrida no ato, consegue defender-se e dar três tiros no violentador. A partir disso, começa uma sucessão de assassinatos praticados por ela, reflexo, acredito, de todos acontecimentos traumáticos de sua vida. Não que o que ela tenha passado justifique os crimes, mas, em momento algum, ela teve apoio e condolências, muito menos um julgamento justo. Aileen Wuornos foi executada por injeção letal em 9 de outubro de 2002. A maioria dos relatos encontrados na internet sobre a história de Aileen não a cita como uma vítima social, somente como a mulher que matou homens. Nallory é visto unicamente como a vítima, quando inicialmente foi o violentador de Aileen. Em seu julgamento, foi desconsiderado o fato de ter sido estuprada e rejeitada socialmente.

A mesma sociedade que transformou Aileen num “monstro” é a mesma que a julgou como tal. Esse é apenas mais um exemplo de violência objetiva e normatizada pela sociedade, que não se aprofunda na camada mais densa da violência e não dá suporte a quem realmente precisa.

No documentário *Aileen life and death of a serial killer*²⁶ (2003), feito por Nick Broomfield, há uma cena de Aileen um dia antes de sua execução, esclarecendo em seu depoimento o que passou:

“Você sabotou a minha bunda, sociedade, e os policiais e o sistema. Uma mulher estuprada vai ser executada... Eu vou colocar o meu dedo na cara de todos vocês e dizer muito obrigada. Vocês são um bando de bastardos e putos desumanos”

(WOURNOS, 8 de outubro de 2002)

Essa fala de Aileen coincide com o que Mary Shelley escreve sobre a criatura de Frankenstein:

“trate alguém mal e ele se tornará mau”

(SHELLEY, 15 de outubro de 1831)

A criatura de Shelley e Aileen não estão em realidades distantes, mesmo que uma seja fictícia, porém não como monstros, mas sim como vítimas marginalizadas que se tornaram violentadores. São as facetas do monstro social, que é condicionado e condiciona(dor), ambos feitas de partes, fragmentos, sejam ideias ou pedaços. São, assim, a construção e a causa; o bom e o mau. São puros, porém amaldiçoados; e sua maldição é viver nas condições impostas e sofrer a imposição como se fossem um monstro. Nasceram de encontro ao beco sem saída para fugir.

²⁶ *Aileen life and death of a serial killer*, por Nick Broomfield, 2003. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=KiT2Az9m6PU>> . Acesso em: 3 dez. 2015.

O *TRANS* é mais que os ideais estéticos intrínsecos na sociedade, ele é todos os tipos de marginalização social que existem sobre as pessoas que não estão adequadas aos padrões de senso comum, sejam esses padrões financeiros, físicos, mentais ou relacionais.

Ao refletir sobre esta violência explícita, lembro-me de uma citação de Nadar (1982), que sutilmente fala sobre opiniões sobre si:

A opinião que cada um tem das próprias qualidades físicas é tão benevolente que a primeira impressão de todo modelo diante das provas de seu retrato é, inevitavelmente, de desapontamento e de recusa. (NADAR, 1982, p.18)

Tal fala incita o descontentamento do “eu” e a falta de contemplação de si. Mostra que, através da maneira que o indivíduo se percebe na imagem, tem necessidade de se modificar em relação ao que vive/aparenta. A recusa do eu interno com o externo faz com que não permaneçam em acordo, uma vez que “a estranha força do trauma provém dessa situação de angústia extrema na qual seu sujeito se faz valer como não mais que uma *ferida*” (RIVEIRA, 2013, p.187). Uma ferida/trauma provinda do âmbito da violência que modifica e corrompe o sujeito.

Para a psicanalista Tania Riveira (2013), no livro *O avesso do imaginário*, o artista moderno “não cria nada de novo, belo ou sublime; apenas recolhe os dejetos da civilização. Com eles, porém, faz algo extraordinário: em sua arte, em sua poesia, forja uma verdadeira potência crítica da cultura” (RIVEIRA,

2013, p. 181). De fato, não estou a inventar nada, com exceção da questão de imagem, mas sim estou reconfigurando as informações visuais e teóricas que encontro pelo mundo, para forjar, a partir da arte, mecanismos alternativos para revelar situações que explicitam a violência,

a fim de criticar os posicionamentos que considero errados de nossa sociedade. Concluindo este capítulo, apresento uma citação de Tania Riveira e, em seguida, anexos das séries que compõem as temáticas abordadas nesta dissertação.

“O sujeito é instável, efêmero, pois não é mais que um certo efeito – precisamente esse efeito de ruptura de representação onde o eu perde o seu lugar e se dissolve, deixando surgir num átimo o ponto nuclear de nossa constituição. O sujeito não é mais do que uma pulsação imprevisível e impossível de se comunicar mas que, no entanto, como nos mostra a arte, pode se transmitir, ou seja, passar ao outro como um missão”.

(RIVEIRA, 2013, p.187)

(TRANS)FERIDAS : SÉRIES

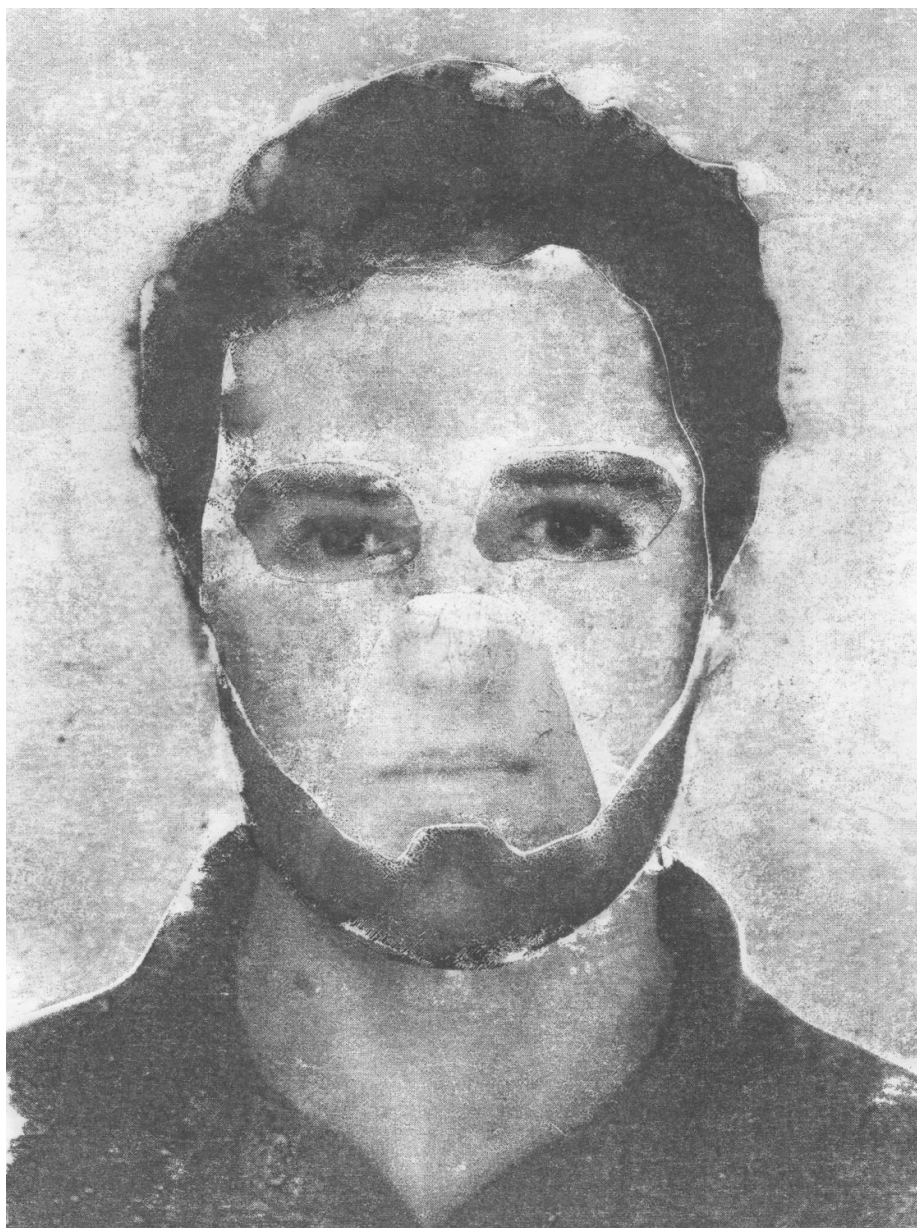
ALEXANDRA KERN ASSUMPCÃO

TRANS(FOTOMONTAGEM MANUAL: IMPRESSÃO)

59CM X 84CM

2
0
1
5















	2
SÉRIE VIOLADOS (FOTOMONTAGEM MANUAL: IMPRESSÃO)	0
	1
59CM X 84CM	3

















SÉRIE (RE)VELADOS (FOTOMONTAGEM MANUAL: IMPRESSÃO)

40CM X 28CM

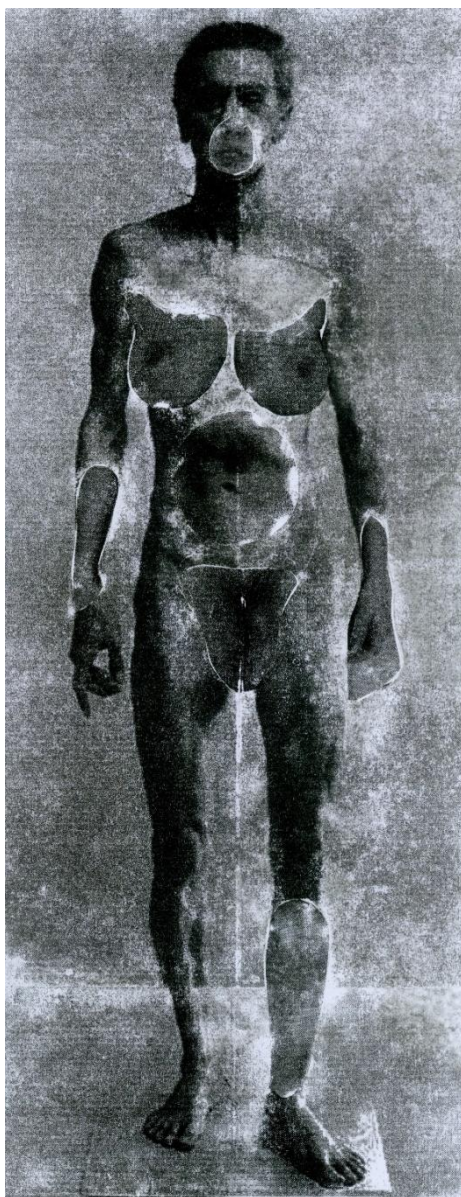
2
0
1
5



TRANS(FOTOMONTAGEM MANUAL: IMPRESSÃO)

210CM X 78CM

2
0
1
3



CONCLUSÃO

As fotocópia-montagens manuais que realizei, inicialmente, falam sobre uma poética de violação e subversão da imagem a partir da mestiçagem e fragmentação de fotografias copiadas e impressas. Propus-me a criar táticas que tendem o espectador a perceber situações de violência infantil e corporal através dos mecanismos técnicos, mecânicos e manuais, que fundamentam a imagem, levantando, durante esta dissertação, debates sobre o uso deste meio visual para propagar tais questões. Ao me ocupar das referidas situações sociais, percebi que a utilização de imagens que apresentam, em sua composição, a violência crua, como a de uma cena de crime, mais cria um trauma ao espectador do que debates sobre a real intenção do artista sobre a construção da imagem.

Por meio de alguns comentários dados por espectadores da série *Violados*, teço minhas considerações finais a este respeito.

Primeiramente, apresento o caso de um rapaz que me relatou que, ao entrar em contato com a série, se deparou com a lembrança de seu passado, quando havia sofrido violência sexual na infância. Ele disse que não sabia explicar o porquê, mas que, de fato, tinha entrado novamente em contato com *aquilo*. Conversando com ele e falando sobre a temática, ele se declarou mais apto a expor sua condição que, até então, era mascarada por vergonha, disse que seu violentador morava perto de sua casa, e que, até hoje, ambos vivem nos mesmos lugares. Contou, ainda, que ao sair pelo bairro dava a volta na quadra para não passar em frente ao estabelecimento do violentador, porque tinha vergonha e, ao mesmo tempo, medo. Seus motivos não foram muito

bem esclarecidos naquele momento. Depois de alguns dias, revi-o, foi quando ele me disse: “Andei pensando sobre o teu trabalho e o que conversamos e percebi que, depois disso, não tenho mais medo, não vou dar mais a volta na quadra e, se tiver que encarar ele para que isso não aconteça de novo, eu o farei” (*sic*). Essa fala do rapaz afirma, como caso verídico, a importância e relevância dos assuntos aqui tratados dentro das Artes Visuais, os quais deveriam ser mais instigados, e como a arte pode, de fato, mudar a realidade de uma pessoa e empoderá-la através de mecanismos alternativos, que não os estabelecidos por sociólogos, antropólogos, psicólogos e outros profissionais das áreas das ciências sociais.

Em segundo, exponho o caso de um artista que já tinha o conhecimento da existência da série *Violados*, no entanto, não sabia quem a tinha produzido. Ao descobrir que era uma mulher, ficou chocado e disse: “Eu podia jurar que tinha sido feito por um homem, achei tão forte, ver ele foi como se tivesse levado um soco no estômago” (*sic*). Esse comentário fez-me refletir sobre a percepção da mulher artista dentro das Artes Visuais. A ideia de ‘o que se equipara a bom automaticamente se equipara ao homem ou a ideia de que foi feito por ele’ é uma ideia completamente errônea, como se as mulheres não fizessem obras boas o suficiente, quando, na verdade, em sua totalidade nem são vistas e percebidas. Nós/elas estamos invisibilizadas no sistema machista e conservador das artes.

Como terceiro relato, introduzo a perspectiva de uma espectadora mulher que, ao ver a série *(re)velados*, entrou em contato com lembranças de abusos que sofria do seu padrasto, quando se sentia observada por ele dentro de sua própria casa como alguém que exprimia sexualidade e não como uma família. Ao relatar o acontecimento para sua mãe, foi constrangida a andar de tais e tais maneiras dentro de casa. Essa garota, além de viver à mercê de um possível violentador

físico, foi oprimida por sua mãe a seguir regras, como se a má conduta do homem fosse justificável por ela. Esse exemplo serve para mostrar que a normatização e justificativa do abuso sexual é tão grande que a mãe não percebe a filha como vítima e o marido como violentador. Vale frisar a importância destes relatos, uma vez que as pessoas não se deixaram calar quando viram o trabalho artístico, levando em consideração que, anteriormente, nunca haviam tirado o véu que encobria a violência. A garota relatou, ainda, que se sentiu representada, e essas formas de falar sobre violência dão voz aqueles que constantemente estão sofrendo agressões.

Já na série *TRANS*, levanto diversos debates relacionados à maneira como a mídia e a sociedade influenciam e condicionam um indivíduo social em sua percepção de si, seja psicológica ou física, desenvolvendo um constante conflito com sua identidade (física e psicológica). Entretanto, abordo essas situações de maneira ampla, de modo que qualquer leitor/espectador possa se identificar com as situações descritas, assim, objetivo aproximá-lo daquilo que antes constava como distante e completamente diferente de sua realidade, uma vez que não se percebia, até então, como um ser condicionado. Tal tática desenvolvida tem a intenção de atingir sutilmente este indivíduo, aproximando-o da realidade na qual os de grupos de minorias vivem, fazendo-o perceber esta superimposição de regras que não pertence sua realidade ou que se encontra distante, a qual muitas vezes leva à morte. Acredito que quando apontamos, de maneiras sutil e inconsciente, essas situações para o receptor, colocamos este no lugar do outro, possibilitando criar uma relação de maior compaixão com aquele que, até então, via como estranho ou “aberração”.

Durante toda a escrita desenvolvida nesta dissertação, até a presente conclusão, não tratei questões de *transexualidade*, apesar de muitas pessoas serem incitadas a pensar neste assunto em

primeira instância ao visualizar o corpo *TRANS*. Claro que tenho a pretensão de tratar essa temática, no entanto, quero induzir o leitor e espectador a identificar-se com estas pessoas, quebrando um pouco o tabu em relação ao corpo. Notei que um indivíduo imerso em preconceito jamais se interessará por assuntos relacionados a *transexuais* - ou negará e repudiará a abertura da discussão sobre -, levando à invisibilização da temática. Não quero esconder a palavra transexual e, muito menos, a temática, uma vez que ela está ali presente, pronta para se revelar; porém, esse véu quem tem que tirar não sou eu, uma vez que enxergo claramente, mas sim aquele que ainda está sendo condicionado por e condicionando regras.

O acesso gratuito que estou dando a essas imagens, por tudo o que foi dito nesta dissertação e para finalizar, tenho como objetivo a disseminação da informação e da arte, deixando aberta para quem quiser e que se identifique com elas. Minha postura perante estes trabalhos de cunho político é irrevogavelmente de recusa a lucros financeiros, não quero, nem desejo, nada economicamente lucrativo que venha de uma arte que tem, como intuito, expor a realidade do oprimido; caso contrário, só me tornaria mais uma opressora e uma artista completamente contraditória.

REFERÊNCIA

ADAMS, Brookes. JARFINE, Lisa. MALONEY, Martin. ROSENTHAL, Norman. SHONE, Richard. Photo by KYDD, Shand. **Sensation**: Young British artists from the Saatchi collection. London: ed. Thames e Hudson, 1997.

AUMONT, Jacques. **A imagem**; Tradução; Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro - 2ª ed. Campinas, SP - Papirus, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1992.

BARTHOLOMEU, Cezar. Sherrie Levine – **Alegoria como Tautologia** (e vise e versa). Revista Poiésis n 17, p65-67. Santa Catarina, 2011.

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: Arte no entre-guerras. São Paulo: ed. Cosac & Naify, 1998.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política** – Portugal: ed. Relógio D'Água, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo, 1994.

BISCHOFF, Ulrich. Max Ernst: Taschen, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo/ Tradução Denise Bottmann. – São Paulo: ed.Martins Fontes, 2009.

CANTON, Kátia. **Da política as micropolíticas** – São Paulo: ed. Martins Fontes, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira** – São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

CATTANI, Iceia. **Mestiçagens na arte contemporânea** – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CATTANI, Iceia Maria Borsa. “**Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea**”. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). América Latina: territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002, p. 167-182.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução [tradutora Rejane Janowitzer] – São Paulo: Martins, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, Volume I. Rio de Janeiro: Ed.34, 2000. Mil Platôs - **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia, Volume IV. Rio de Janeiro: Ed.34, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Maria Appelzeller. Campinas – SP: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa e KERN, MLB (org). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

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

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**: Arte conceitual no Museu. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GODFREY, Tony. **Phaidon**. London: Ed. Art&ideas, 1998.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11.ed., 1.reimp – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, Sergio Claudio de Franceschi . **Collage em nova superfície**: Textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico.. Massao Ohno:Parma: Raul di Pace, 1984.

NADAR, Félix. **Quando ero fotografo**. Roma: Editori Riuniti, 1982.

PARENTE, André (org.) **Imagem-máquina**: A era das tecnologias do virtual. Tradução Rogério Luz. Rio de Janeiro: editora 34, 1993.

SANTOS, Alexandre. SANTOS, Maria Ivone. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. /Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SHELLEY, Marry. **Frankenstein**. Tradução Mécio Araujo Jorge Honkins – Porto Alegre: L&PM, 2015.

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

RIVEIRA, Tania. **O avesso do imaginário** - arte contemporânea e psicanálise. São Paulo. Ed.COSAC NAIFY, 2013.

RANCIÈRE, Jacques - **A partilha do sensível**. São Paulo. Ed 34, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. MONZANI, Marcelo (org). **John heartfield**: fotomontagens. São Paulo, Museu Lasar Segall Ibram.2012.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**; tradução de Miguel Serras Pereira. -1ed. - São Paulo: Boitempo, 2014.

ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS ELETRÔNICOS

ALMEIDA, C.R. Maria: HANNAH HÖCH E AS COLAGENS-CRÍTICAS DO PERÍODO DADAÍSTA, XXIV ConFAEB, Ponta Grossa. 2014. Disponível em:
<<http://www.isapg.com.br/2014/confaeb/down.php?id=343&q=1>.> Acesso: 6 de fev. 2016

CRISTOFARO, V. de F. Imagens Surrupiadadas: a arte da apropriação. In: Revista da Pós Graduação em arte e Tecnologia da Imagem – UNB. Brasília. 2v. “não-paginado”, 2005..Disponível em: <<http://www.artes.unb.br/revistadearte/valeria/valeria.htm>.> Acesso: 20 de abril. 2014

PEREIRA, Ana Paula. SILVA, Maria das Graças. Pacto de silencio: invasão do território corporal da criança na Família, V NEER, Cuiabá. 2013. Disponível em:
<<http://www.geografia.ufmt.br/neer/ANAIS/dif/Eixo%2002%20pdf/EIXO%202%20GT2%20ARTIGO%207%20ANA%20PAULA.pdf>.> Acesso: 10 de jan. 2016

CIDH: 1.5. Violência sexual contra la mujer. 2003, p.226. Disponível em:
< <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>> Acesso em: 15 fev. 2016.

JORDÃO, Fabio: “Entenda quais são as diferenças entre o PPI e o DPI” Disponível em:
<<http://www.tecmundo.com.br>> Acesso: 18 de ago.2014

DICIONARIO ONLINE

Definições das palavras encontradas no dicionário online de português: dicio, 7graus, 2009/2016,
PAGINAS/N) Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>> Acesso em: 2015 e 2016

Consultas na internet

<http://www.sdh.gov.br>

<http://www.humanizaredes.gov.br>

<http://www.dicio.com.br>

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal>

<http://www.cindysherman.com>

<http://www.levinartgroup.com>

<http://www.moma.org>

<http://www.ipea.gov.br>

<http://www.tate.org.uk>