

## Arte, procesos e materiais: etnografia de um ateliê

SP.62: Antropoéticas: As grafias enquanto gesto político, ético e poético.

### Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Rodrigo Frare Baroni	Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

## 1- *In media res*<sup>[1]</sup>:

Comecemos em meio as coisas: nas prateleiras de uma sala, sem nenhum nexo evidente entre si, encontramos dispostos: um prego retorcido e enferrujado, penas de pássaros, galhos secos, guizos de cascavel, pequenos estojos de metal, relógios parados, fotografias postas dentro de pequenos frascos de vidro, do mesmo modo que um “casal” de moscas, canivetes enferrujados, uma tesoura sem uma das lâminas. De outro lado da sala há tampas de garrafas, pedaços de plástico ou de porcelana, miniaturas de diversos tipos e tamanhos. Na mesma sala ainda encontramos quadros emoldurando fotografias de casas em processo de demolição, ou antigos retratos cujos rostos aparecem cobertos por conchas e pedras. Ao centro da sala há uma larga mesa, não raro também repleta de coisas e materiais, embaixo dela estão armazenados diversos tipos de colas, ferramentas, diários pessoais e de processos criativos. Há ainda armários contendo materiais de pintura e de escritório, imagens ampliadas, caixas com fotos de família e uma outra mesa com computador, scanner e impressora. Esse inventário de coisas tão heterogêneas poderia se estender por mais e mais linhas sem que com isso pudesse se dar por completo, ele descreve, ainda que precariamente, o coração do ateliê da artista Estefania Gavina<sup>[2]</sup>. É uma lista não apenas dos itens de uma coleção, mas de “materiais”<sup>[3]</sup> de trabalho.

Adentrar esse espaço é como ser convidado a mergulhar em um universo singular onde as coisas e os materiais os mais desgastados e maltratados são acolhidos, seja no aspecto mais ou menos organizado das estantes ou na aparente desordem de uma mesa de montagem. Nesse sentido o ateliê é para a artista como um pequeno mundo no qual convivem, os achados de suas coletas, suas anotações e memórias de processos e suas obras. Ela própria afirma que esse espaço é como uma versão potencializada do seu quarto de infância, pois o gesto de coletar remonta a esse período de sua vida onde reunia em algumas gavetas e prateleiras os espólios angariados para sua coleção, é também, como o quarto de infância, um lugar lúdico onde o jogar com as coisas e materiais, que ela define enquanto um “fazer com as mãos” com propriedades que para ela são “catárticas” faz suspender a percepção da passagem do tempo cotidiano. Este espaço, em suma, é de todo preenchido pela figura da artista, mas também um lugar em que ela reinventa para si seu próprio mundo a partir daquilo que coleta.

Infância e coleção brincam juntos, portanto, no seio do trabalho artístico que se desenvolve no ateliê que Estefania Gavina chama de “CASA”. Esse jogo com os restos já fora descrito por Walter Benjamin em *Rua de mão única*:

[...] As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam no trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nesses desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas. Com eles, não imitam a obra dos adultos, antes criam novas e súbitas relações entre materiais de tipos muito diversos, por meio daquilo que, brincando, com eles constroem. Com isso, as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande (Benjamin, 2017b:16)

Aqui, o jogo infantil com os restos dirige-se não à imitação do mundo adulto como um mundo já constituído, mas à abertura de possíveis em uma construção outra por meio de um movimento de imaginação e pela manipulação de materiais, resíduos e detritos que a criança transforma em sua matéria-prima. A criança, enquanto fenômeno originário, instauraria a possibilidade do novo a partir do jogo que cria “novas e súbitas relações entre materiais de tipos diversos”, os restos tornam-se para elas, portanto, não o fim das coisas, mas a possibilidade de um novo começo. Além disso, Benjamin, em suas “ampliações” do “pequeno mundo” infantil observa ainda o como esse jogo entre a imaginação e os materiais encontra-se presente também em uma certa inclinação da criança à formação de uma coleção que lhe é de todo própria:

Cada pedra que encontra, cada flor que colhe e cada borboleta que apanha já são para ela o começo de uma coleção, e tudo o que possui é para ela logo uma coleção. Na criança, essa paixão mostra seu verdadeiro rosto, o

olhar rigoroso do índio que continua a brilhar, mas já só turvo e maníaco, nos antiquários, investigadores e bibliômanos. Mal entra na vida e já é caçadora. Caça espíritos, cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas passam-se anos em que o seu campo de visão permanece livre da presença humana. Nela, as coisas passam-se como nos sonhos: não conhece nada de duradouro, acha sempre que tudo lhe cai em cima, vem ao seu encontro, esbarra com ela. Os seus anos de nomadismo são horas na floresta do sonho. Daí traz a presa para casa, para limpá-la, consolidá-la, libertá-la de encantamentos. As suas gavetas têm de se transformar em arsenal e jardim zoológico, em museu do crime e cripta. ‘Arrumar’ seria destruir uma toca cheia de castanhas eriçadas que são clavas, papéis de prata que são um tesouro, blocos de madeira que são caixões, cactos que são totens e moedas de cobre que são escudos. No armário de roupa da mãe e na biblioteca do pai, a criança há muito tempo que dá uma ajuda, mas no seu próprio terreno continua a ser o hóspede inconstante e belicoso.” (Benjamin, 2017b: 36)

A “criança desarrumada” na ótica benjaminiana, é, portanto, um ser cuja “desorganização” do mundo adulto retém ainda a potência de provocar uma reordenação disruptiva. A criança é sonhadora, e no jogo de proximidade com os objetos que coleciona ela antecipa distâncias, ela é carregada de potência de imaginação ao ser capaz de estabelecer com esses longínquos relações de semelhanças e analogias. Podemos retomar aqui uma bela passagem escrita por Tim Ingold em que o antropólogo, muito próxima de certos aspectos da formulação benjaminiana, procurará pensar o lugar onde “materiais” e “sonhos” se tocam. Ingold escreve que tal como muitos caçadores os quais costumam sonhar com suas presas antes da caçada:

“[...] artistas, arquitetos, compositores e escritores esforçam-se para captar os *insights* de uma imaginação sempre disposta a atirar a distância, e a trazer de volta esses *insights* para o imediatismo do mundo material. *Como os caçadores, eles também são coletores de sonhos.* Parece que os empreendimentos humanos estão sempre colocados entre coletar sonhos e controlar materiais [...] É precisamente onde o alcance da imaginação encontra a fricção dos materiais, ou onde as forças da ambição roçam nas bordas ásperas do mundo, que a vida humana é vivida.” (Ingold, 2022:103)

Seria preciso insistir mais sobre o vínculo entre o “sonho” e a “matéria” (ou materiais como prefere Ingold), contudo me limitarei aqui à observação de que a lida com os materiais não se restringe apenas à sua “fricção”, os materiais não seriam apenas aquilo que oferece resistência contrapondo-se aos sonhos e à imaginação, senão também aquilo que os tornam possíveis fornecendo-lhes o seu estofo. Sem dúvida, materiais são indispensáveis ao fazer de artistas - e sublinharia, seguindo Ingold, inclusive de músicos e escritores -, no entanto gostaria de propor, ao menos como hipótese, de que o movimento dos artistas pode ser também algo diferente do que propõe Ingold, qual seja: o de coletar materiais para sonhar a partir deles, em uma operação que envolve, para além da coleta propriamente dita a “separação, a ordenação e o arranjo”. Tal como sugere Stephanie Bunn (1999: 23) ao observar que diversos artesões “passam muito tempo separando seus materiais antes de começarem a trabalhar, assim como trabalhando-os em padrões” o que, segundo a autora, torna-se particularmente relevante quando se trata de situações em que o “material está no limite entre ser um objeto e uma substância” (Ibid.).

## **2- Coletar, arquivar e reordenar: artes da lembrança e do esquecimento.**

Arranjar e organizar coisas e materiais, ainda que segundo padrões novos e surpreendentes (como no caso da “criança desarrumada”) constituem procedimentos indissociáveis do fazer e do contar, ademais são processos imersos no pensamento sensível e nos modos de imaginação, dos quais emergem diferentes *poéticas*, seja no sentido da criação ou do vira-a-ser, seja no que se refere aos modos de produzir e engendrar relações entre as coisas. Lembremo-nos do célebre exemplo do *bricoleur*, que nos é oferecido por Lévi-Strauss, o qual seria obrigado a arranjar-se com “meios-limites”, mas cuja “poesia” surge “do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas com as coisas [...], mas também através das coisas: narrando, através das escolhas

que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor” (Lévi-Strauss, 2012: 38).

É também através da ordenação e da separação que as coisas, materiais e pessoas são postas em distintas trajetórias de movimento (DEBARY, 2017). É o caso, particularmente relevante aqui, das distinções entre lixo e arquivo que, como afirma Aleida Assmann formam juntos “[...] uma fronteira comum que pode ser transposta por objetos em ambas as direções” (Assmann, 2011 : 411). Ainda para a autora, ambas as categorias podem ser entendidas como “emblemas e sintomas da lembrança e do esquecimento culturais”. Em culturas cujas mnemotécnicas são altamente vinculadas à procedimentos de armazenamento e preservação de documentos e objetos, o lixo ofereceria nessa perspectiva também a contra-imagem de uma duração indesejada. Do mesmo modo, o resto ou o que foi descartado pode também oferecer uma contra-imagem do desejo de durabilidade e longevidade que recai sobre os chamados “bens-culturais”.

Já Octave Debary (2017), interessado no estatuto dos objetos enquanto *restos*, afirma que estes constituem uma “matéria difícil a pensar e reter, intelectualmente e fisicamente”, seja por se tratar de algo do qual alguém se desvincula ou se desprende, ou ainda por formarem, tal como as imagens, “um lugar de depósito entre dois tempos” (Ibid.: 111). A temporalidade dos restos seria aquela do próprio “rasgo” que cinde o tecido tempo entre a perda e a possibilidade de sua recuperação, bem como entre aquilo que foram e a abertura da possibilidade de produção de novos sentidos e destinações. Para Debary, os restos são menos o fim do que um estágio da “vida social das coisas” e das imagens.

Para pensar os engajamentos modernos e contemporâneos de artistas com os vestígios e detritos da urbe, tanto Assmann quanto Debary recorrem à conhecida passagem Baudelairiana – citada por Benjamin<sup>[5]</sup> - na qual o poeta mira a si próprio na figura do trapeiro, incumbindo-se da tarefa sisifina de recolher os rejeitos espalhados pela cidade.

A alegoria do trapeiro mobilizada por Benjamin na esteira de Baudelaire impregna o imaginário moderno e contemporâneo da figura do poeta (e do artista de modo mais amplo) como uma espécie de arquivista ou contra-arquivista da cidade, o qual procura realizar em meio aos rejeitos uma “triagem” ou uma “escolha

inteligente” dos materiais dos quais trabalhará suas potencias expressivas e discursivas. Nessa perspectiva a coleta, assim como a triagem, são postas em evidência como procedimentos constitutivos do trabalho artístico o qual passa a lidar, entre outras coisas, com as dinâmicas da vida urbana, os regimes de valor e circulação material e simbólica, bem como com a tensão dialética entre memória e esquecimento. O resto torna-se assim tanto matéria em movimento como matéria reminescente na qual se inscrevem as marcas nem sempre plenamente legíveis de sua vida anterior.

A figura do artista como arquivista também tem ganhado certa relevância nas discussões de críticos e curadores de arte nas últimas décadas, os quais frequentemente evocam o “mal-de-arquivo”, do qual falava Derrida (2001), resultante de uma tensão permanente entre duas pulsões: uma pulsão arquivística de conservação e outra destrutiva que denomina “anarquivística”. Em um breve artigo que se tornou uma importante referência acerca do “impulso arquivístico” dos artistas, o crítico Hal Foster (2004) considera que esse “impulso” não é novo e poderia ser remontado às práticas artísticas das vanguardas do pré-guerra, contudo destaca aquilo que ele considera como as “tendências” de um caráter novo desse impulso, são elas: a busca por “tornar informações históricas, frequentemente perdidas ou deslocadas, fisicamente presentes”, o que os conduziria a produzir elaborações sobre “imagens, objetos e textos” encontrados<sup>[6]</sup> (Ibid.: 4). Para Foster, nesse novo impulso os artistas seriam “atraídos pelos arquivos da cultura de massas, para garantir uma legibilidade que possa ser perturbada ou torcida [*detourné*]” (Ibid); além disso procurando pelo fragmentário mais do que por totalidades e destacando a “recalcitrância dos materiais” os artistas também estariam menos interessados em “origens absolutas do que com traços obscuros” (Ibid.: 5), procurando por projetos inacabados que possam oferecer oportunidade para novos recomeços. Por fim, esse novo “impulso arquivístico” também seria caracterizado não apenas pela atração dos artistas por arquivos informais já existentes, se não também pelo fato de os próprios artistas passarem a produzir seus próprios arquivos informais “[...] e fazendo isso de uma maneira que sublinha a natureza de todos os materiais arquivísticos como encontrado e ainda assim construído, factual e ficcional, publico e privado.” (Ibid: 5)

Esta última característica torna-se particularmente relevante aqui e serve mesmo como ponto de partida para novas interrogações, uma vez que se os artistas têm produzido seus “próprios arquivos informais”, o que seriam arquivos para artistas? Como eles obtém seus “materiais arquivísticos”? Como os organizam? Em

que sentido os trabalham e que destino eles lhes dão?

Aqui, longe de pretender responder essas perguntas de modo peremptório, propomos nos voltamos para a prática da artista Estefania Gavina, procurando seguir a trilha dos materiais por ela coletados e os modos pelos quais estes são organizados e trabalhados pela artista. Como mencionado anteriormente, a coleta bem a organização dos materiais adquirem certa centralidade em seu fazer e se desenvolve juntamente com suas experimentações de tal modo que as produções de suas obras e os desdobramentos que seu trabalho adquire para além de sua atividade artística poderiam ser pensados a partir das diferentes maneiras pelas quais os materiais de suas coletas são concebidos e organizados, eventualmente dando origem a um arquivo de imagens “órfãs”, concebido em parceria com a pesquisadora Fabiana Bruno, aberto, por meio de associação, à pesquisadores e artistas interessados em lidar com esse acervo, tal como veremos mais adiante.

Poderíamos pensar a coleção como o princípio da atividade artística de Gavina e mesmo como um elemento que a antecede. Conforme nos conta a artista, suas primeiras “coletas”, tal como ela costuma chamar, se deram ainda durante sua infância, sem nenhuma pretensão artística a despeito dos olhares dos adultos que incidiam sobre ela. Nesse momento de sua vida ela coletava ossos de animais mortos e outras miudezas que encontrava espalhados pelo chão e as dispunha em gavetas e estantes de seu quarto, mais tarde passou a coletar, sob a forma escrita, fragmentos de seu cotidiano por meio dos muito diários hoje armazenados em seu ateliê próximos aos seus cadernos de processos. Foi somente após sua mudança da Argentina para o Brasil que a coleta passou a integrar efetivamente parte de um processo artístico.

Iniciando sua prática artística pela pintura, logo substituída pela prática fotográfica, Estefânia afirma que a coleta sempre acompanhou sua trajetória artística, seja por meio da incorporação de materiais como areia em suas pinturas, seja posteriormente pela recolha de pequenos objetos e coisas ao longo de sua prática fotográfica. Sem dispor inicialmente de um espaço próprio para a realização de suas atividades, a artista conta que em dado momento suas coleções adquiriram um volume tão grande que se tornou necessária a separação do ateliê de seu espaço doméstico de modo a permitir o acúmulo e a organização desses materiais. A abertura de um ateliê próprio também permitiu a realização de outras atividades como a realização de aulas, oficinas, programas

de residências, exposições, e também a organização do projeto *ACHO – Arquivo coleções de histórias ordinárias* sobre o qual falaremos mais adiante.

Além disso, a abertura de um espaço integralmente dedicado ao seu fazer artístico possibilitou a confluência e armazenamento em um mesmo local não apenas de suas coleções de coisas e materiais encontrados ao longo de suas caminhadas e incursões, mas também a convivência e, por assim dizer co-habitação desses materiais, com alguns de seus documentos pessoais e de processos artísticos – como anteriormente mencionado – de tal modo que seria difícil para um visitante diferenciar entre o que consistiria em um arquivo da artista e seus materiais de trabalho. A própria artista vê uma dimensão autobiográfica em seu fazer, embora suas obras não necessariamente narrem uma trajetória biográfica no sentido de uma história de vida pessoal, por mais que alguns momentos a memória pessoal ou familiar da artista influencie a produção de suas obras. Penso, por outro lado que a dimensão *biográfica* de seu trabalho situa-se em outro lugar, próximo aquilo que Ingold (2022) chamou, seguindo as pistas de Baudelaire, de *correspondências*<sup>[7]</sup> e que se expressa pela própria confluência no interior do espaço de seu ateliê entre documentos pessoais, documentos de processos e suas coletas ou coleções.

A própria prática de coleta realizada pela artista assume para ela o caráter de uma relação íntima e pessoal que entretém com as coisas, ela não costuma se dar de forma premeditada, procurando por “objetos” específicos ou tento em vista sua utilização futura, mas *ao longo de um processo* no qual o caminhar atento é frequentemente intercalado aos gestos de deter-se ao encontrar algo, de inclinar-se na direção do objeto, toma-lo em suas mão, examiná-lo e então da decisão de deixa-lo onde foi encontrado ou então de carrega-lo consigo e leva-lo para “CASA”.

Para a artista a coleta é uma prática e uma resposta aos afetos suscitados pelos seus encontros com os materiais. Quando solicitada a tentar elaborar sobre a presença ou não de alguma característica em comum entre os elementos de sua coleção a artista hesita por alguns instantes, reflete e então responde que apesar da dificuldade de definir em termos específicos essas características interessa-se, sobretudo, por coisas, sejam orgânicas ou inorgânicas, nas quais são perceptíveis traços do abandono ou da passagem do tempo: ferrugens, dobras, descoloração, rasgos, fragmentos e toda sorte de deformações que por vezes tornem algo quase irreconhecível.

São restos e pequenos vestígios provenientes da vida humana ou não humana que conduzidos ao estúdio da artista, o Ateliê CASA, passam a conviver com ela e fazer parte de sua própria trajetória biográfica misturando-se aos seus próprios registros e arquivos pessoais. No entanto, seu ateliê não é apenas um lugar em que se retém os objetos de uma coleção ou de um arquivo pessoal, se não também um espaço de pensamento através do qual os materiais “*fluem*” em constantes experimentações, rearranjos e ordenações.

Nesse espaço, mesmo aquilo que fora arquivo pessoal é passível de ser transformado em *material* de experimentação em um trabalho cuja poética parece querer investigar os limites e possibilidades das relações entre matéria, memória, tempo e esquecimento. Tomemos como exemplo, o vídeo *Humano Humus* (2021)[8] no qual a artista mergulha um retrato, em que a artista aparece com sua mãe e avó, em um recipiente translúcido contendo um solução com água sanitária. Observamos assim, ao longo de seis minutos o gradual desaparecimento da imagem diante dos nossos olhos. O vídeo lembra de maneira inversa o processo de revelação fotográfica, mas aqui ao invés da ação dos químicos provocarem o aparecimento da imagem eles provocam sua dissolução. De início observamos os movimentos de pequenas partículas que como poeira se desprendem da imagem, em seguida a mesma parece arder, as figuras perdem suas formas e cores, até restar apenas o papel fotográfico desbotado, quase branco, manchado apenas por alguns tons de coloração amarela ou avermelhada.

O pequeno experimento joga com a pretensa perenidade da imagem fotográfica como armazenador estável de uma “memória” expondo sua fragilidade à ação abrasiva da solução que poderia ser tomada em analogia com a própria passagem do tempo que não apaga simplesmente as lembranças, mas também as deforma e transfigura.

Em outro trabalho, a fragilidade da imagem fotográfica é novamente convocada em sua dimensão material. Trata-se de uma obra em que Gavina debruça-se sobre aquilo restou do arquivo fotográfico de sua avó do qual muitas imagens haviam sido feitas em pedaços e encontravam-se prestes a serem descartadas. O título em inglês *This could have been good* (2018) [Isso poderia ter sido bom] resulta de uma frase extraída do verso de um desses fragmentos os quais a artista mescla, por meio de colagens, a outros fragmentos de fotografias descartadas que encontrou nas ruas. O resultado é a formação de figuras híbridas, por vezes cômicas, mas que de fundo

exploram os gestos pelos quais as pessoas se desfazem das próprias imagens. O gesto da rasgadura age aqui como um vestígio ou um indicio expressivo desse desfazer-se que estilhaça as imagens multiplicando-as em pequenos fragmentos. Conforme já sublinharam diversos pensadores tais como Mitchell (2017: 168-169) e Sontag (2004: 177) a habitual relutância em rasgar ou desfazer-se da imagem de um ente querido deve-se ao fato de acreditar-se à fotografia à implicação mútua entre a imagem e seu referente, de modo que o ato de rasgar uma imagem nos pareça dotado de uma grande carga afetiva. Em *This could have been good*, portanto, ao invés de reunir os fragmentos das imagens tentando reconstituir uma suposta totalidade perdida, a artista busca uma poética na qual esses fragmentos de imagens, anotações e dedicatórias se unem a outros não por terem pertencido a uma mesma história, se não por remontarem a outras por meio da ação de gestos que as aproximam.

Para a artista, como ela própria afirma, as fotografias são *coisas* – e aqui ela se refere especificamente às fotografias impressas encontradas ou pertencentes a sua coleção. Mas pensar as imagens como coisas não implica exatamente em uma indistinção entre as fotografias e, digamos, moscas mortas, antigos broches ou tampas de garrafa. A artista certamente distingue cada uma dessas *coisas*. O que isso implica é que como outras *coisas* as fotografias e suas imagens são apreendidas em sua dimensão sensível e material e são tão passíveis de manipulação quanto outros itens de sua coleção.

A reunião dessas coisas para a produção de obras pode se dar de modos distintos, considerando seus aspectos mais sensíveis como formas, cores, pesos e medidas, ou mesmo a partir de outros modos de organização e classificação que considerem fatores como os lugares de onde essas coisas foram encontradas. Assim, por exemplo, na série *Arqueologia das coisas* [2018] a artista produz assemblagens entre distintos objetos respigados durante suas caminhadas pela cidade ou durante suas incursões às obras de demolição e depósitos de materiais recicláveis. No entanto, o que parece unir esses objetos é menos o local de proveniência ou uma característica em comum do que um trabalho que visa realçar semelhanças ou contrastes entre as características desses objetos. Tomando-os para além de seus contextos de uso habituais, a artista parece querer provocar-nos a associações inusitadas e a revisitar nossa própria relação íntima com esses objetos a partir de uma nova perspectiva. São objetos ou pedaços de objetos que nos são, em geral, bastante familiares, mas que o modo de sua associação é capaz de provocar estranhamento e inquietação. Nessa série encontramos, por exemplo, um serrote enferrujado cuja extremidade da serra repousa sobre um monte de fotografias, a fragilidade e leveza do papel contrastando assim com o peso e dureza da lâmina, com sua capacidade de corte e dilaceração.

Já a série *Paisagens* [2023 - \*] explora de modo mais situado os vestígios recolhidos por meio de suas incursões em locais específicos. Nessa série a artista produz arranjos entre elementos orgânicos e inorgânicos, produtos de origem humana e não-humana que são encontrados ao longo de suas caminhadas. Construídas a partir da assemblagem do material colhido de cada localidade as paisagens criadas por Estefania Gavina, mesmo se exibidas nas paredes, convidam à outra concepção de paisagem, na qual não predomina o horizonte, mas as coisas chãs, assim ela coloca em evidência a forma com que os vestígios e detritos, muitas vezes ignorados ou despercebidos, participam da constituição de um lugar e da produção antrópica das paisagens. Em uma das obras dessa série, por exemplo, vemos a reunião do material recolhido pela artista quando de sua estadia na cidade de Nova York na qual se acotovelam predominantemente os vestígios descartados pela ação humana: luvas descartadas, pedaços de tecido, fones de ouvido, garfos descartáveis, rótulos de embalagem, entre outros elementos, são mobilizados pela artista em sua composição. O trabalho com cores, formas e texturas também participa das composições das *Paisagens* criadas pela artista, mas percebemos que o processo de coleta, organização e separação dos materiais se distingue criando outros espaços discursivos e de potencial significação para cada trabalho.

Se as diferentes formas de separação e organização dos materiais acumulados pela artista permitem os desdobramentos de seu trabalho artístico, elas também possibilitaram a formação de um arquivo de imagens descartadas como restos urbanos. A história desse arquivo se inicia com um dos trabalhos artísticos de Gavina, quando em meados de 2014 a artista passou a registrar casas em processos de demolição pela cidade de Campinas. Ali, a artista estabelecia relações com os trabalhadores responsáveis pela demolição fazendo retratos dos mesmos que ela então ampliava e devolvia a eles, em troca à artista era permitida a circulação no interior dessas obras nas quais as casas são desconstruídas de cima à baixo. Circulando por esses locais, além de fotografá-los a artista aproveitava para recolher alguns itens que haviam sido deixados para trás pelos antigos moradores, chamava-lhe a atenção especialmente os mobiliários, documentos, livros e fotografias que haviam sido abandonados nesses lugares. Foi também ao longo desse processo que a artista começou a estabelecer contato com catadores de materiais recicláveis que procuravam nesses locais por materiais para revender à indústria de reciclagem. Um desses catadores, J.B, em conversa com a artista a alertou sobre a grande quantidade de imagens que encontrava espalhadas nas caçambas de materiais recicláveis pela cidade de Campinas. A artista então passou não só ela própria a recolher esses materiais como propôs aos catadores que conhecia ao longo desses trajetos a compra desse material. Ela conta que em pouco tempo já havia adquirido junto aos catadores

tanto material fotográfico que este ocupava um quarto inteiro, nesse momento, compreendendo a inviabilidade de trabalhar sozinha todo esse material e sob a orientação da pesquisadora Fabiana Bruno (a qual já vinha realizando pesquisas acerca das imagens abandonadas ou “órfãs”)[9] criou-se uma parceria com o intuito de produzir e organizar um arquivo de imagens que fosse capaz de disponibilizar essa grande quantidade de materiais para artistas e pesquisadores interessados em debruçar-se sobre eles. Surge então o projeto *ACHO – arquivo coleções de histórias ordinárias*, concebido não somente como um arquivo no sentido do armazenamento e ordenação de documentos e materiais coletados, mas como um abrigo para “imagens órfãs” (Fontcuberta, 2016; Bruno, 2023).

A formação de um acervo destinado a acolher e disponibilizar o material imagético reverberou também na separação das “coletas” realizadas por Gavina de forma a distingui-las – a partir da formação do projeto – daquelas realizadas para obtenção de seus próprios materiais[10] e que também se expressa através da designação de um espaço físico próprio para o armazenamento e disponibilização do acervo, localizada em uma sala anexa ao ateliê, mas separada dos espaços onde a artista armazena seus materiais de trabalho e os itens de sua coleção.

Provenientes majoritariamente do descarte urbano[11], as imagens que passam a integrar o acervo do *ACHO* passam por diferentes estágios e formas de tratamento durante sua trajetória nômade. Primeiramente elas são excluídas de seus antigos arquivos, seus antigos vínculos e usos são desfeitos, e são fisicamente separadas de seus antigos locais de guarda e formas de consignação (Derrida, 2001). No descarte urbano são frequentemente misturadas a outros detritos da cidade (embalagens, papéis, produtos obsoletos, entre outros). Alguns catadores parceiros do projeto contam que antes de passarem a realizar a triagem de fotografias para revende-las ao projeto, estas eram tratadas como papéis e até mesmo como “papéis de má qualidade” mesmo que algumas fotografias ou materiais imagéticos não sejam passíveis de serem reciclados elas engrossavam o volume e, mais substancialmente, aumentavam o peso dos papéis a serem revendidos para a indústria, além disso essa forma de tratamento demonstra o como do ponto de vista da reciclagem a preocupação com os materiais geralmente predomina sobre os conteúdos ou sobre os objetos (Ingold, 2022: 37). As imagens fotográficas tidas com materiais tornam-se papéis entre outros papéis (ainda que de tipos específicos), sejam eles boletos de contas, diários pessoais, agendas, cadernos de notas, entre outros.

É interessante notar que a separação das imagens por parte dos catadores para a artista guarda traços característicos das formas de tratamento legados aos materiais recicláveis ainda que opere a partir de categorias próprias. Primeiro essas imagens são recolhidas como seriam quaisquer outros materiais recicláveis, depois são separadas em um montante específico para a artista. Nesta separação não são tanto os “materiais” a serem considerados para a classificação, de tal modo que nele se incluem, para além de fotografias e negativos, também molduras, álbuns de tamanhos e formatos diferentes entre outras coisas. Também não se faz distinção entre possíveis gêneros de imagens, nem mesmo a proveniência ou estado de conservação. Tudo se avoluma em um “lote” o qual adquire características de um processo de separação singular, também envolve procedimentos de troca que são convencionais da reciclagem. O “material imagético”, por assim dizer, possui um valor prévio por quilograma afixado pela artista o qual supera consideravelmente o valor relativo aos papéis, tornando assim a separação desses materiais algo mais atrativo[12]. Esse montante é, portanto, pesado, geralmente posto em grandes caixas de frutas ou em sacolas de supermercado, algumas “coletas” chegam à casa das dezenas de quilogramas.

Depois de coletado pela artista esse material é levado ao acervo onde é armazenado em caixas transparentes que são rotuladas com o primeiro nome dos catadores (ou dos doadores quando é o caso) e a data em que esse material foi recolhido. Fora essa classificação, pequenas etiquetas nas cores azul ou vermelha indicam certo estatuto dessas imagens dentro do acervo. Etiquetas azuis designam os lotes de imagens que estão disponíveis para a “adoção” incluindo a sua retirada física do arquivo mediada antes pela digitalização da imagem[13]. As etiquetas vermelhas, indicam o que se chama de “reliquias” e que são, em geral, as fotografias em preto e branco ampliadas em formatos e papéis que distinguem da vasta maior parte das imagens que compõem o acervo. Essas imagens podem ser adotadas apenas em formato digital, no entanto é vetada sua remoção física do arquivo (salvo em casos específicos como empréstimos, ou acordos específicos). Além dessas informações padronizadas, por vezes os rótulos das caixas podem indicar previamente o que esperar ao abrir a caixa. Isso ocorre porque algumas “coletas” podem apresentar alguma característica predominante[14].

Organizado dessa maneira o acervo do *ACHO* possibilita múltiplas maneiras de cotejamento do material. Pode-se, por exemplo, concentrar-se no cotejamento do material proveniente de uma única caixa, ou seja, de uma única coleta, ainda que isso não forneça garantia de que todo conteúdo ali armazenado tenha a mesma

proveniência, pode-se também eleger uma única imagem ou um conjunto formado a partir da exploração mais ou menos minuciosa de um grande volume de imagens.

De todo modo, deve-se considerar que a especificidade desse material que para além de um “arquivo de arquivos” (Bruno, 2023), talvez pudéssemos considerar como um “arquivo de restos de arquivos” torna necessária a criação de estratégias e poéticas capazes de trabalhar sobre os silêncios e lacunas que caracteriza esse acervo. Cotejar as “imagens órfãs”, as imagens desvinculadas de seus contextos de origem e separadas dos usos, práticas e narrativas aos quais antes elas se enredavam é diferente da lida com materiais provenientes de arquivos oficiais ou ainda ligadas à esses contextos. Fabiana Bruno observa bem esse fato quando observa que a migração de contextos desse material, ou dessas imagens, após passar pelo estado de restos: “não assegura que possamos conhecer discursos e/ou representações dessas imagens. Instáveis como as memórias que carregam do tempo e de suas relações vividas com humanos e não-humanos, essas fotografias perfilam outras evidências” (Ibid. 69). Ao invés disso, a autora propõe que diante dessas imagens não nos interroguemos apenas acerca de suas vidas pregressas, mas também acerca das possibilidades de futuro e dos outros possíveis sentidos que dessas imagens podem germinar.

### **3- Entre arquivos, documentos e materiais: breves apontamentos sobre a “ecologia” e a “reciclagem” das imagens**

Tal como mencionado brevemente ao longo dessa apresentação, a formação de arquivos “informais” por parte de artistas dificilmente se trata de um fenômeno novo<sup>[15]</sup> podendo-se relacionar de maneira mais ampla ao chamado “impulso arquivístico” (Foster, 2004) nem mesmo o crescente interesse por documentos, sobretudo iconográficos, provenientes de outras esferas de produção e circulação que não a artística<sup>[16]</sup>.

Em seus ensaios *Sobre Fotografia*, Susan Sontag já salientava a capacidade da fotografia de miniaturizar o mundo tornando-o colecionável. Posicionando-se com parcimônia sobre a economia iconográfica do mundo após o advento das imagens técnica e, em grande medida, com desconfiança acerca do crescente número de imagens em circulação, a autora apontava para a estreita relação entre a economia iconográfica e a circulação de coisas dentro do capitalismo e, em linhas que medida antecipam muitas discussões que surgiriam anos mais

tarde, terminava por advertir: “Se pode haver um modo melhor para o mundo real incluir o mundo de imagens, vai demandar uma ecologia não só de coisas reais mas também de imagens” (Sontag, 2004: 196). Já Sylvain Maresca (2003) atentava para o fato de que o crescente interesse de artistas e colecionadores nas imagens “anônimas” produzia um fenômeno que ele chamou de “confusão de gêneros” entre o qual deveria recolocar os modos pelos quais questionamos as imagens para além dos limites habituais nos quais circunscrevemos sua produção e consumo.

Para além da esfera artística, procurando traçar propostas para um modelo de investigação adequado para o que denomina de “fotografias vernaculares<sup>[17]</sup>”, Geoffrey Batchen (2000) crítica as abordagens canônicas da história da arte que se baseiam sobretudo, segundo ele, em conceitos como os de originalidade, técnica, intenção, autoria e estilo. O autor propõe então que a história dessas imagens se aproxime dos estudos da cultura material. Apesar dessa aposta, Batchen adverte que as abordagens dos estudos da cultura material trazem consigo “[...] ao menos uma tendência perturbadora, a tentação de procurar os significados dos objetos por meio da restauração de seu contexto original e de suas configurações sociais (no caso das fotografias vernaculares, agora frequentemente perdidos ou, na melhor das hipóteses, uma matéria de especulação)” (Ibid: 268).

Acrescentaria ainda que dificilmente uma fotografia – penso aqui sobretudo nas fotografias de família – poderia apresentar algo como um sentido estável na medida que as pessoas, bem como os contextos de relação com essas imagens, estão constantemente sujeitos à mudanças e oscilações mesmo quando elas se mantêm no seio dos arquivos pertencentes à pessoa ou ao grupo ao qual se vinculam. Todavia, mais importante que isso talvez seja ressaltar dois outros aspectos do texto de Batchen. O primeiro deles é que as estratégias metodológicas que o autor apresenta (a classificação das imagens em termos de gêneros e morfologias, o engajamento corporal com o objeto de pesquisa com a manifesta adoção de elementos autobiográficos na análise, ou a aproximação dos moldes de uma arqueologia foucaultiana) dificilmente são estranhos ou incompatíveis com as práticas artísticas de apropriação ou adoção de imagens. O segundo ponto a ser destacado é o fato de que Batchen sublinha a importância de não cair em uma leitura fixa e demasiadamente enrijecedora do passado ao apresentar determinadas narrativas como fatos e esquecendo-se de que as identidades culturais têm também elas suas histórias e estão em continuo processo de transformação<sup>[18]</sup>.

Por fim, Batchen defende que a tarefa crítica do historiador “não é a de descobrir um segredo perdido, mas a de articular a inteligibilidade desses objetos para nosso próprio tempo.”. Essa afirmação traz à tona a questão de saber se – e até que ponto – articular essas imagens do passado não é, para além de uma tarefa crítica, uma tarefa poética capaz de lida com as lacunas das imagens e dos arquivos não tanto para procurar respostas, mas para formular perguntas, inquietações, assim como para propor outros modos e expressões possíveis para o material herdado ou relegado que das cinzas nos chega ao presente como uma pequena brasa ou como o princípio de um incêndio (Didi-Huberman, 2012).

[1] Esta apresentação é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O sistema de referência utilizado neste trabalho segue os padrões da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

[2] O ateliê localiza-se na cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo.

[3] Para Ingold (2022) “materiais” diferenciam-se de objetos e tão pouco podem ser descritos fora das relações de correspondência, para o autor: “Os materiais são infeáveis. Não podem ser fixados em termos de categoriais ou conceitos estabelecidos. Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali.”(Ibid.: 52)

[4] Devo aliás à leitura de Ingold (2015) a indicação bibliográfica do artigo de Bunn.

[5] “Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avaro com seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis.” (Baudelaire apud Benjamin, 2017a: 81)

[6] Aqui o autor se refere à categoria artística dos “objets trouvés” ou “found objects”.

[7] Para Ingold as *correspondências* tomam parte também de sua preferência teórica e conceitual pro pensar em termos de *coisas e materiais* ao invés de objetos. Sobre este tópico, tomando como base a filosofia heideggeriana Ingold pontua que enquanto o objeto é “completo em si” a “coisa é uma reunião de materiais em movimento. Tocá-la, ou observá-la, é colocar os movimentos de nosso próprio ser em correspondência próxima e afetiva com os dos materiais que a constituem” (INGOLD, 2022: 117). Ainda sobre as *correspondências* o autor escreve que: “Corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo, ou representa-lo, mas *responder a ele*. Graças ao trabalho mediador da transdução, é misturar os movimentos próprios da conscientização sensível de cada um com os fluxos correntes da vida animada. Essa mistura, em que sentimento e materiais se entrosam um ao redor do outro no seu duplo fio até – como linhas de olhar dos amantes – se tornarem indistinguíveis, é da essência da construção.” (Ibid: 143).

[8] Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/572742154> (último acesso 14/02/2024)

[9] “Imagens-órfãs” é um conceito derivado de um estatuto jurídico que designa as obras das quais se desconhece ou não se pode encontrar o detentor dos direitos autorais, ampliada para o terreno das imagens e, em especial da fotografia, o conceito designa não só um estatuto para imagens abandonadas ou das quais se desconhece a proveniência como denota um modo específico de atitude em relação à elas, tal como definido por Fontcuberta (2016) e ressaltado por Fabiana Bruno (2023), a adoção se diferenciaria da apropriação artística das imagens na medida em que a primeira não reivindicaria a posse, nem a paternidade, apenas a capacidade de “tutela” e de estabelecer novas relações carregando as imagens com novas intensões e significações, dando-lhes uma nova vida ou futuro.

[10] O que não quer dizer que a artista não se utilize do material presente no acervo, apenas que a forma de coleta e organização se diferencia no que tange os processos e tratamentos relativos ao seu próprio trabalho artístico.

[11] O acervo do ACHO também recebe doações as quais são identificadas pelo nome do doador e pela data de integração dessas imagens ao acervo.

[12] Enquanto o valor por quilograma dos papéis costuma variar na casa dos centavos, o valor afixado pela artista para quilograma de fotografias encontradas é de vinte e cinco reais.

[13] Após digitalizadas as imagens são armazenada em nuvem digital e em um hd físico do projeto em pasta referente ao número do lote em que era anteriormente armazenada. O processo de digitalização também ocorre independentemente da “adoção” da imagem, conforme a disposição de voluntários ou da própria artista para realizar este trabalho.

[14] Nesse sentido há por exemplo, uma caixa cujo conteúdo é constituído majoritariamente por álbuns no formato 10x15cm, outra cuja quase totalidade das fotografias se encontram rasgadas.

[15] Ainda que o acervo do *ACHO* abrigue imagens que são normalmente preteridas das coleções de museus ou de particulares, seja por seus temas ou pelo estado de conservação do material. Além disso distingue-se por se tratar mais do que de um arquivo, de um projeto que visa não tanto a documentação, mas o estímulo de discussões e experimentações com o material desse acervo.

[16] Pensemos, por exemplo, na pequena seleção de cartões postais de sua coleção apresentada pelo poeta Paul Eluard no número 4-4 da edição da revista *Minotaure* de 1933, as fotografias de burgueses fantasiados comentadas por Bataille em seu artigo sobre a “figura humana” redigido para a revista *Documents*, ou mesmo mais perto de nós trabalhos como as instalações de Cristhian Boltanski ou Rosângela Rennó, sem contar nos exemplos provenientes da literatura como no caso de W. G. Sebald, apenas para ficarmos com alguns poucos exemplos.

[17] O emprego desse termo é usado de modo propositalmente abrangente para designar toda uma gama de usos da imagem fotográfica que escapem aos modelos dos cânones artísticos ocidentais.

[18] Até que ponto a arte (institucionalizada) ou os filmes e publicidades participam desses processos tanto quanto as imagens de família participam desses processos é uma questão a ser investigada, mas que pode acrescentar mais uma camada de interesse à “confusão de gêneros” da qual nos fala Maresca (2003)

## Notas de la ponencia:

[1] Esta apresentação é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O sistema de referência utilizado neste trabalho segue os padrões da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

[2] O ateliê localiza-se na cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo.

[3] Para Ingold (2022) “materiais” diferenciam-se de objetos e tão pouco podem ser descritos fora das relações de correspondência, para o autor: “Os materiais são infeáveis. Não podem ser fixados em termos de categoriais ou conceitos estabelecidos. Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali.”(Ibid.: 52)

[4] Devo aliás à leitura de Ingold (2015) a indicação bibliográfica do artigo de Bunn.

[5] “Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avaro com seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis.” (Baudelaire apud Benjamin, 2017a: 81)

[6] Aqui o autor se refere à categoria artística dos “objets trouvés” ou “found objects”.

[7] Para Ingold as *correspondências* tomam parte também de sua preferência teórica e conceitual pro pensar em termos de *coisas* e *materiais* ao invés de objetos. Sobre este tópico, tomando como base a filosofia heideggeriana Ingold pontua que enquanto o objeto é “completo em si” a “coisa é uma reunião de materiais em movimento. Tocá-la, ou observá-la, é colocar os movimentos de nosso próprio ser em correspondência próxima e afetiva com os dos materiais que a constituem” (INGOLD, 2022: 117). Ainda sobre as *correspondências* o autor escreve que:

“Corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo, ou representa-lo, mas *responder a ele*. Graças ao trabalho mediador da transdução, é misturar os movimentos próprios da conscientização sensível de cada um com os fluxos correntes da vida animada. Essa mistura, em que sentimento e materiais se entrosam um ao redor do outro no seu duplo fio até – como linhas de olhar dos amantes – se tornarem indistinguíveis, é da essência da construção.” (Ibid: 143).

[8] Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/572742154> (último acesso 14/02/2024)

[9] “Imagens-órfãs” é um conceito derivado de um estatuto jurídico que designa as obras das quais se desconhece ou não se pode encontrar o detentor dos direitos autorais, ampliada para o terreno das imagens e, em especial da fotografia, o conceito designa não só um estatuto para imagens abandonadas ou das quais se desconhece a proveniência como denota um modo específico de atitude em relação à elas, tal como definido por Fontcuberta (2016) e ressaltado por Fabiana Bruno (2023), a adoção se diferenciaria da apropriação artística das imagens na medida em que a primeira não reivindicaria a posse, nem a paternidade, apenas a capacidade de “tutela” e de estabelecer novas relações carregando as imagens com novas intensões e significações, dando-lhes uma nova vida ou futuro.

[10] O que não quer dizer que a artista não se utilize do material presente no acervo, apenas que a forma de coleta e organização se diferencia no que tange os processos e tratamentos relativos ao seu próprio trabalho artístico.

[11] O acervo do ACHO também recebe doações as quais são identificadas pelo nome do doador e pela data de integração dessas imagens ao acervo.

[12] Enquanto o valor por quilograma dos papéis costuma variar na casa dos centavos, o valor afixado pela artista para quilograma de fotografias encontradas é de vinte e cinco reais.

[13] Após digitalizadas as imagens são armazenada em nuvem digital e em um hd físico do projeto em pasta referente ao número do lote em que era anteriormente armazenada. O processo de digitalização também ocorre independentemente da “adoção” da imagem, conforme a disposição de voluntários ou da própria artista para realizar este trabalho.

[14] Nesse sentido há por exemplo, uma caixa cujo conteúdo é constituído majoritariamente por álbuns no formato 10x15cm, outra cuja quase totalidade das fotografias se encontram rasgadas.

[15] Ainda que o acervo do *ACHO* abrigue imagens que são normalmente preteridas das coleções de museus ou de particulares, seja por seus temas ou pelo estado de conservação do material. Além disso distingue-se por se tratar mais do que de um arquivo, de um projeto que visa não tanto a documentação, mas o estímulo de discussões e experimentações com o material desse acervo.

[16] Pensemos, por exemplo, na pequena seleção de cartões postais de sua coleção apresentada pelo poeta Paul Eluard no número 4-4 da edição da revista *Minotaure* de 1933, as fotografias de burgueses fantasiados comentadas por Bataille em seu artigo sobre a “figura humana” redigido para a revista *Documents*, ou mesmo mais perto de nós trabalhos como as instalações de Cristhian Boltanski ou Rosângela Rennó, sem contar nos exemplos provenientes da literatura como no caso de W. G. Sebald, apenas para ficarmos com alguns poucos exemplos.

[17] O emprego desse termo é usado de modo propositalmente abrangente para designar toda uma gama de usos da imagem fotográfica que escapem aos modelos dos cânones artísticos ocidentais.

[18] Até que ponto a arte (institucionalizada) ou os filmes e publicidades participam desses processos tanto quanto as imagens de família participam desses processos é uma questão a ser investigada, mas que pode acrescentar mais uma camada de interesse à “confusão de gêneros” da qual nos fala Maresca (2003)

## Bibliografía de la ponencia

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BATCHEN, Geoffrey. “Vernacular Photographies”. In: *History of Photography*, Volume 24, Number 3, Autumn 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte : Autêntica, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única : Infância berlinense : 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.
- BRUNO, Fabiana. “As muitas vidas das imagens” In: *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 24, n. 64, p. 52-73, maio, 202
- BUNN, Stephanie. “The importance of materials” In: *Journal of Museum Ethnography*, No. 11 (May 1999), pp. 15-28
- DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real” In: *Pós*: Belo Horizonte, vol. 2. P. 204 – 219, nov. 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.

FOSTER, Hal. “An archival impulse”. In: *October*, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 3-22 Published by: The MIT Press

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015

INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto” In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 2012.

MARESCA, Sylvain. “A reciclagem artística da fotografia amadora” In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17 (2): 203-217, 2003.

MITCHELL, W. J. T. “O que as imagens realmente querem?” In: *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## Imágenes Adjuntas











“Memorias del VII Congreso ALA”: ISBN: 978-9915-9643-2-4

Las antropologías hechas en América Latina y el Caribe en contextos urgentes: violencias, privilegios y desigualdades. Rosario, Argentina. 11-15 marzo 2024  
<https://alacongresos.net/>

