

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC

CURSO DE ARTES VISUAIS - BACHARELADO

JULIA DE LORENZI BOCARDO

O REGISTRO DO INVISÍVEL E INTOCÁVEL SURREAL

CRICIÚMA

2020

JULIA DE LORENZI BOCARDO

O REGISTRO DO INVISÍVEL E INTOCÁVEL SURREAL

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de bacharel no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientador(a): Prof. (ª) MSc. Tiago Da Silva Coelho.

CRICIÚMA

2020

JULIA DE LORENZI BOCARDO

O REGISTRO DO INVISÍVEL E INTOCAVEL SURREAL

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de bacharel, no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas: Teorias da Arte.

Criciúma, 09 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Tiago Da Silva Coelho - Mestre – (PUCRS) - Orientador

Prof^a. Katiúscia Angélica Micaela de Oliveira - Mestre - (UNISUL)

Prof. Sérgio Honorato - Mestre - (UFSC)

**Dedico esta pesquisa a todas as minhas
inspirações.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo apoio que me deram durante essa fase da minha vida, sem eles eu não estaria aqui. Aos amigos da faculdade que tornaram a jornada uma experiência muito enriquecedora e divertida, os agradeço imensamente por cruzarem meu caminho e guardarei nossos momentos com carinho para sempre em minhas memórias, especialmente a Malu e Tailan. Também a todos os professores que enriqueceram a minha visão perante a arte e a vida, em especial ao meu orientador pela sua dedicação e auxílio.

Agradeço também aqueles que passaram pela minha vida e me fizeram redescobrir enquanto artista, mesmo sem compreender a dimensão de suas influências perante a mim, eu sou eternamente grata pelo pequeno encontro nesse tempo. Agradeço aos que me ajudaram na produção artística, a Bruna e Guilherme, foi um ensaio incrível, ao meu namorado que continua me apoiando e me transformando sempre em alguém melhor. Por fim, agradeço a mim mesma por ter aprendido a colocar um pouco da minha essência em todo lugar e a própria arte por me tornar um ser humano mais completo.

“O surrealismo é destrutivo, mas destrói apenas o que considera algemas que limitam nossa visão.”

Salvador Dalí

RESUMO

“O registro do invisível e intocável surreal” propõe investigar e compreender o imaginário dissertando entre as definições da psicanálise e da filosofia, também será constituído ao decorrer do trabalho alguns recortes de obras de arte e sua relação com base nas estruturas do imaginário de Gilbert Durand. Serão citados aqui os movimentos de arte: maneirismo, expressionismo, surrealismo e fotografia contemporânea, assim, pretendendo pontuar a presença de símbolos referentes ao regime diurno - representado pelo poder divino paternal e ascensão espiritual e também ao regime noturno - remetendo ao materno, ao deleite terreno e a natureza. Trata-se de uma pesquisa em Processos e Poéticas: Teorias da Arte, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, onde abordo o problema da pesquisa “como a fotografia é capaz de capturar um mundo que existe apenas no imaginário?”. Por fim, nessa perspectiva proponho explorar como a fotografia pode ajudar a compreender a constituição do imaginário, fazendo uma análise de todo o seu percurso em minha produção. Os autores que conduziram essa pesquisa, são: Jacques Lacan (1953), Marcio Peter (2000), Gilbert Durand (2012), Rosalind Krauss (2002).

Palavras-chave: Imaginário. Fotografia. Arte Contemporânea. Imaginação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Narciso, Caravaggio, 1599.....	15
Figura 2 – Nó Borromeano de Jacques Lacan	18
Figura 3 – Saturno devorando a un hijo, Francisco Goya, 1819	21
Figura 4 – As quatro estações, Giuseppe Arcimboldo, 1563	26
Figura 5 – Die grossen blauen Pferde, Franz Marc, 1911	28
Figura 6 – Persistência da memória, Salvador Dalí, 1931.....	31
Figura 7 – Topografias de O' Sullivan, 1860-1870	34
Figura 8 – Silence, 1935.....	36
Figura 9 – Concha de Dora Maar	36
Figura 10 – Danse macabre, 2019.....	38
Figura 11 – Golden Ascension, 2017.....	38
Figura 12 – Retrato surreal, 2018.....	38
Figura 13 – Autorretrato, 2015	38
Figura 14 – Vident in tenebris,2020	40
Figura 15 – Ampolas em exposição	41
Figura 16 – Fons vitae, 2020.....	42
Figura 17 – Domina noctis, 2020.....	42
Figura 18 – Blindness, 2020	43
Figura 19 – Ophelia, 2020	44
Figura 20 – Instalação, 2020.....	45
Figura 21 – Instalação, 2020.....	45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 AS TRÊS DIMENSÕES DE LACAN: IMAGINÁRIO, SIMBÓLICO E REAL.....	14
2.1 DURAND: REGIME DIURNO E NOTURNO DA IMAGEM.....	19
3 ENTRE EXPRESSÕES IMAGINÁRIAS MANEIRISMO, EXPRESSIONISMO E SURREALISMO.....	25
3.1 MANEIRISMO	25
3.2 EXPRESSIONISMO	27
3.3 SURREALISMO	30
4 ESPAÇO E INFLUÊNCIA: FOTOGRAFIA SURREALISTA.....	34
5 PRODUÇÃO	39
5.1 VIDENT IN TENEBRIS.....	39
5.2 SESSÃO FOTÓGRAFICA: AS FACES DO TEMPO	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS.....	48

1 INTRODUÇÃO

O artista é o eterno inquieto criativo, as vezes mais inquieto que produtivo, afirmo isso como alguém hiperativa que de certa forma já foi duramente criticada pela incapacidade de foco, sinto meus pensamentos sendo cruzados e estraçalhados por aleatoriedades insignificantes ou não tão insignificantes assim, mas que me levam a questionar, dados essas características sobre mim, "o que me constitui". Então penso nos fatos e no imaginário que cerca minha existência como humana e agora, como me denomino, artista em processo contínuo.

Existem "Eus" perdidos por aí, nas memórias dos locais onde passei, eu me torno parte desse tempo/local quando lanço meu olhar poético sobre aqueles símbolos de pertencimento, a memória é ativada e uma simples pedra já não é mais apenas mero objeto, agora pode significar amor. Neste projeto eu busco compreender todos esses pedaços dentro de mim, pois acredito que tenha fugido até o momento de parte desses "Eus", de qualquer forma se trata de uma experiência interna complicada. Busco desbravar meu inconsciente almejando uma resposta nesse imaginário, seguindo por uma análise sobre este que é totalmente presente na minha arte, a arte fala em tom mais alto sobre o sentimento do artista, assim de inúmeras formas encontrarei uma resposta. Assim denominei meu problema de pesquisa: **como a fotografia é capaz de capturar um mundo que existe apenas no imaginário**, entretanto meu objetivo geral será buscar entender a influência da imaginação para os movimentos de arte e para a fotografia.

Meu primeiro contato com a fotografia surrealista ocorreu em 2012, e no mesmo momento se manifestou o questionamento "como esses fotógrafos conseguem construir algo tão expressivo a partir de uma máquina?", aquelas fotos me transportavam para o ambiente e eu conseguia senti-las. Desde então, em torno de 2018 passei a produzir fotografias surrealistas e diferentemente do que a sociedade em geral imagina que seja "algo simples" e sem muita técnica, apenas como o sucinto ato "de apertar um botão" eu posso descreve-la como um pedaço da minha alma ou como uma espécie de diário que eu posso escrever sem usar palavras, vejo também como um reflexo do que o mundo enxergou sobre mim, então utilizei do termo me dado inúmeras vezes "diferente e estranha" de forma poética, desejei que

enxergassem que esse ser "diferente" poderia ser algo belo, assim surge a minha vontade de ser lembrada como "eu me sinto" e não apenas como uma imagem.

Justifico a pesquisa em torno do estudo de conceitos de imaginação e seu potencial nas produções do artista, onde partirei das definições de imaginário da psicanálise, filosofia e antropologia, analisando a sua presença em variados movimentos artísticos (maneirismo, expressionismo, surrealismo, e fotografia contemporânea) a partir dos elementos simbólicos presentes e sua influência, incluindo minha própria produção.

O método de pesquisa exploratória consiste em uma análise para os movimentos das artes, aprofundamento no tema e uma narrativa de construção individual através dessas inter-relações.

A natureza da pesquisa é descritiva, pois se trata de um estudo sobre o imaginário, simbólico e real, temas que geram discussão nas artes e filosofia, buscando estabelecer relação na pesquisa entre o subjetivo (imaginário) e o concreto (obra de arte), afim de compreender o que antecede a criação artística e como esta se manifesta na obra, será utilizado os conceitos de imagens simbólicas de Gilbert Durand para alcançar uma ligação entre o real e o imaginário nas obras de arte, consecutivamente construindo uma produção artística em torno do simbolismo do autor.

A pesquisa teórica, com base em material bibliográfico, será construída em paralelo com a produção artística e servirá como suporte para responder as problemáticas apontadas ao decorrer do trabalho. Neste sentido, adotarei o método da **AR/tografia**, que é um tipo de investigação de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos, sejam estes literários, cênicos, visuais ou performativos, para dar conta de práticas de experiências nas que tanto os diferentes sujeitos (pesquisador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas experiências revelem aspectos que não são visíveis em outro tipo de investigação, esse método é descrito por Belidson Dias (2014, p.07) de forma que

Na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem. Eles se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida. Linguagem das fronteiras da auto e etnografia e de gêneros. O artógrafo, o praticante da artografia, integra estes múltiplos e flexíveis papéis nas suas vidas profissionais. Não está interessado em identidade, só em papéis temporais. Vive num mundo de intervalos tempo/espaço, em espaços liminares, terceiros espaços, entre-lugares.

Em meio a esses entre-lugares da pesquisa e da produção, desvendarei minha questão problema, minha linha de pesquisa segue a de processos e poéticas: teorias da arte, onde abordarei as teorias de arte e seus processos de construção: obra e artista, e seu antecedente construtor, o imaginário.

No capítulo 2 será abordado as ideias de imaginário a partir da pesquisa de fontes sobre os seminários de Jacques Lacan, buscando construir uma introdução dos conceitos de imaginário, simbólico e real para a compreensão das relações que serão construídas ao decorrer deste trabalho, também trago o autor Gilbert Durand em seu trabalho “as estruturas antropológicas do imaginário” os regimes diurnos e noturnos da imagem e sua relação conflituosa com os conceitos de imaginário de clássicos a psicanálise como Jean-Paul Sartre, ainda uma primeira aproximação da arte de Francisco Goya.

No capítulo 3 é destinado a uma busca histórica na arte, as relações e a sobreposição do imaginário nos movimentos de arte maneiristas, expressionistas e surrealistas, relacionarei a obra de arte e as ideias de seu criador com os conceitos até então estudados sobre o imaginário e também suas convergências e divergências com a memória, apontando as possíveis relações com os regimes diurnos e noturnos da imagem de Gilbert Durand.

No capítulo 4 será abordado o processo construtivo da fotografia contemporânea, seus primeiros espaços discursivos até sua evolução a um olhar mais artístico e criativo. Também serão discutidos trabalhos de fotógrafos contemporâneos que inspiraram meu percurso na Fotografia surrealista.

2 AS TRÊS DIMENSÕES DE LACAN: IMAGINÁRIO, SIMBÓLICO E REAL

O conceito de imaginário em uma breve pesquisa no dicionário trata-se do sinônimo de irreal, ¹porém considerando o trabalho do psicanalista Jacques Lacan (1953)² o imaginário ultrapassa esse conceito, no início de seus 28 seminários atribuía ao imaginário os desvios dos psicanalistas das descobertas do inconsciente de Freud, pois acreditava que a psicanálise estava se afastando dos ideais de seu fundador. A princípio em sua teoria fala sobre o narcisismo do “eu” como uma instância alienante e ilusória pois esta daria a sensação de uma totalidade, e como a ilusão de totalidade se refere ao imaginário.

Seu mestre Sigmund Freud utilizou o mito grego de narciso³ que conta a história de um amor avassalador por si próprio, para criar o termo “Narcisismo” na psicologia. Narciso para os gregos era símbolo de vaidade e insensibilidade, pois também segundo o mito se mostrava entorpecido pelo o amor que as ninfas demonstravam por ele. No quadro de Michelangelo Caravaggio (1599) pode-se visualizar a relação do “eu” de narciso com a sua imagem refletida no lago, uma pintura sobre essa alienação pela própria imagem.

¹ <https://www.dicio.com.br/imaginario/>

² Jacques Marie Émile Lacan, foi um importante psicanalista francês que retomou os estudos de Sigmund Freud.

³ A lenda conta que Narciso nasceu na região grega da Beócia. Quando ele nasceu, o adivinho Tirésias contou para sua mãe que Narciso seria muito belo e despertaria o amor de muitas donzelas na região. O adivinho disse que ele poderia viver durante muitos anos, desde que ele nunca admirasse a sua própria beleza. Se ele conhecesse a si próprio, uma maldição seria lançada sobre ele e lhe causaria a morte. Dessa forma, o mito de Narciso explica que por ele ser muito bonito atraía a atenção de todas as ninfas e donzelas da região. Entretanto, Narciso preferia viver só, visto que não havia encontrado ninguém que julgasse merecer o seu amor. A ninfa Eco, por exemplo, foi uma das mulheres que se apaixonou por ele. Porém, como ela teve o seu amor desprezado, lançou a maldição prevista por Tirésias sobre ele. A maldição pedia que Narciso amasse com a mesma intensidade a pessoa amada, mas que ele não pudesse tê-la em seus braços. E assim aconteceu, pois a deusa da punição, Nêmesis, escutou e atendeu ao pedido da ninfa Eco. Na região que Narciso vivia com a sua família existia uma fonte de águas cristalinas, a qual ninguém havia se aproximado antes. Quando se inclinou para beber água, Narciso viu refletida a sua própria imagem e se encantou com o que viu. Completamente fascinado, Narciso passou a admirar aquela imagem. Durante muito tempo, permaneceu ali observando os lindos olhos, cabelos, lábios e tudo mais que havia em si. Ele se apaixonou pela imagem refletida, que até então não sabia ser ele mesmo.

Figura 1: *Narciso*. Caravaggio. 1599 – Óleo sobre tela (110 x 92cm)



Fonte: [<https://arteeartistas.com.br/narciso-de-caravaggio/>]

Na obra barroca, em uma interpretação imagética pode-se observar que há um grande destaque a narciso, conforme o legado de pintar obras com muita técnica de sombra e luz, Caravaggio (1599) destaca narciso fixado em seu reflexo em um fundo escuro em contraste com sua roupa branca, a posição de seus braços forma um círculo com o reflexo no lago, talvez numa tentativa do artista de demonstrar o infinito e obscuro amor de narciso por si próprio (ARTE&ARTISTAS, 2019).

Em seus seminários o psicanalista Lacan define que o imaginário se trata de um campo que demarca o domínio de uma relação dual, no contexto psicanalítico, é a relação do Eu com o outro como aparece no livro *Psicanálise Lacaniana*:

O Eu, classicamente definido como sede da função percepção-consciência, ao ser retomado por Lacan, aparece como um objeto próprio ao homem, que tem como particularidade uma relação com o significante. O subjetivo, portanto, desde esta visão se relaciona com a articulação significante e não com a sensibilidade, efeito do sistema percepção-consciência (PETER, 2000, s/p).

Pode-se relacionar essa definição com o mito de narciso, pois a história descreve em um trecho que este nunca tinha admirado a si mesmo:

O adivinho disse que ele poderia viver durante muitos anos, desde que ele nunca admirasse a sua própria beleza. Se ele conhecesse a si próprio, uma

maldição seria lançada sobre ele e lhe causaria a morte. (GUIA DE ESTUDO, 2019)

Este recorte do mito poderia encenar que narciso só conseguiria se sentir tão belo através dos olhos das ninfas que o perseguiram, pois narciso foi condenado a jamais se admirar, ou seja o seu ego segundo o mito “visto que não havia encontrado ninguém que julgasse merecer o seu amor” se tratava de como anteriormente ele era visto pelo outro. Aqui, ocorre uma relação do mito e arte com as teorias Lacanianas e Freudianas do eu (Moi)

Em relação à prática analítica fundamentada na obra de Lacan, já houve críticas referindo que esta desconhecera a importância do Eu (*Moi*) no processo da cura. Também muitos desses críticos pensam que o ensino lacaniano se esgota na conceitualização do Estádio do Espelho. Há porém neste ensino, além de uma relação do Eu com o Imaginário, uma relação do Eu com o Simbólico, e uma menos evidente, que é a do Eu com o Real. (PETER, 2000, s/p).

O Eu então, tem importância no imaginário na medida que é também uma projeção do indivíduo para com o outro e a sociedade. Ou seja, o imaginário depende do indivíduo (eu) para exercer sua ação sobre si mesmo e sobre como vejo o mundo. Deste modo, só é possível projetar o imaginário na medida em que nos relacionamos com nós mesmos, sem no entanto limitar esse monólogo, visto que é necessário projetá-lo para o externo, para a sociedade. De mesmo modo, recebemos projeções imaginárias da sociedade (imaginário coletivo) então, o imaginário, em linhas gerais, é uma relação do eu com a sociedade, da sociedade com o Eu, mas sempre do Eu, comigo mesmo e com a sociedade, assim o imaginário se trata da dimensão que vincula esses elementos.

Em seus primeiros seminários Jacques Lacan (1953) utiliza a etologia⁴ para aprofundar seus estudos sobre o imaginário, isto é, aqui o ser humano é reconhecido como um animal que aprendeu a compreender feições e gestos como processos para interações sociais, assim existem automatismos (sorriso, face, semelhança, distância) que desrespeito as relações do ser humano com as imagens, que em seguida evoluiu para a linguagem que seria a compreensão desses gestos,

⁴ Ramificação da zoologia que trata dos instintos animais.

esse comportamento de compreensão entre “um e outro”, seria para o Psicanalista o “campo do imaginário” das identificações.

Neste momento cria o “*Estádio do Espelho*” sua primeira teoria sobre a constituição do sujeito, para explicar a primeira relação do ser-humano com a imagem, que a partir da identificação de sua imagem refletida no espelho e da confirmação de outra pessoa a criança poderia compreender sua unidade. E afirma em sua teoria que toda essa descoberta se dá pelo imaginário da criança, e que isso seria feito de forma inconsciente no imaginário infantil, pois a criança não teria a coordenação motora para controlar seu corpo, mas que mesmo assim tem a capacidade de imaginar sua apreensão e potencial.

[...] é uma metáfora, pois o cego também terá acesso ao Imaginário e ao Simbólico, embora o Estádio do Espelho tenha sua demonstração fundada no escópico⁵. Ele se dá da seguinte forma: num determinado momento uma criança é colocada em frente ao espelho e não demonstra nenhuma reação diante daquela imagem. Noutra momento, a criança passa a se relacionar com a imagem, dirigindo-se a uma outra pessoa, mostrando uma expressão de júbilo, do que se deduz que ocorre reconhecimento da imagem como o próprio corpo. E isso muito antes de a criança adquirir a coordenação motora completa. (PETER, 2000, s/p)

Em seu segundo período (1953-1964) descreve o simbólico como o inconsciente, como um sistema, um conjunto de posições, de lugares, onde nenhum elemento tem uma significação em si e tudo é inferido a partir de relações que aquele elemento possui com o conjunto, o inconsciente então seria estruturado por uma linguagem de forma simbólica: parentescos, mitos, relações de gênero, entre outros.

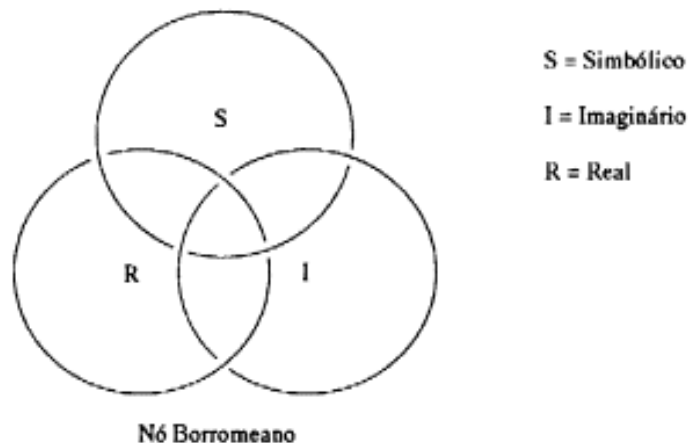
E por fim, em seu terceiro período (1964-1980) deu ênfase no Real, explicando que o real não é a Realidade propriamente dita, o real é a subtração da realidade para que a realidade (que é um composto simbólico e imaginário) possa se apresentar em sua totalidade harmoniosa unida e dotada de sentidos. Logo, o Real é aquilo que não possui sentido, é o heterônimo⁶, aquilo que aparece como forma de repetição. Um encontro com o impensável, o que escapa do Simbólico e do Imaginário. É uma experiência que reacomoda as relações simbólicas, comprime a dimensão imaginária e confronta os limites humanos.

⁵ Referente à escopia, ou seja, a um exame de imagens de raio X que analisa uma doença a partir de um ecrã fluorescente.

⁶ [Filosofia] Cujá conduta é influenciada por leis exteriores.

Então, em todo seu processo de pesquisa teve como objetivo *obter* os registros essenciais da realidade humana, isto é, concluiu que a realidade é construída pela tríade Imaginário, simbólico e real, e ao final de seus seminários traz uma ligação entre a tríade, chamada de Nó Borromeano que segundo a sua teoria dos nós pode explicar problemas clínicos.

Figura 2: Nó Borromeano de Jacques Lacan.



Fonte: [<https://www.marciopeter.com/links2/psilacan/psilacanimaginario.html>]

No livro *Psicanálise Lacaniana* Márcio Peter (2000) cita a construção do Nó Borromeano a partir da ordem cronológica dos seminários de Lacan:

Sua produção teórica pode ser dividida em três períodos. No primeiro, que vai de 1936 a 1953, foi desenvolvido o registro do Imaginário, centrado na teoria do Estádio do Espelho. No segundo, de 1953 a 1964, Lacan desenvolveu o registro do Simbólico, quando formulou a tese do "inconsciente estruturado como linguagem". No terceiro período, de 1964 a 1980, a ênfase se deu no registro do Real e sua principal contribuição foi o objeto pequeno *a*. (PETER, 2000, s/p)

Ainda cita que Lacan (1953) utilizou o recurso da topologia⁷ para criar o "Nó Borromeano" e explicar como se articulariam os registros do imaginário, simbólico e real, que se daria pela lógica intrínseca á amarração deste nó "a" (PETER, 2000).

⁷ s.f. Ramo da matemática que estuda certas propriedades das figuras geométricas. — Entre essas propriedades estão aquelas que não variam quando as figuras são deformadas. A topologia não faz distinção entre uma esfera e um cubo, pois essas figuras podem ser transformadas, através de deformações, uma na outra. Mas a topologia distingue uma esfera de um toro, visto que essas figuras não podem ser deformadas de modo que uma se transforme na outra.

Os três anéis são unidos de uma forma que se cortar um anel os três se separam, essa é a propriedade Borromeana fundamental.

Durante toda a parte teórica de seus seminários Jacques Lacan (1953-1980) explica suas teorias sob ângulos diferentes sobre a mesma temática, em todos os seminários o autor da relevância a um dos três temas mas sempre citando os outros. Ou seja, não há uma hierarquia entre eles, o imaginário é tão importante para a percepção do real, quanto aquilo que se vê. E o imaginário é tão condicionante à realidade e o simbólico, quanto estes são do imaginário. Para pensar as produções de arte contemporânea, é necessário pensa-las também nesse “Nó Borromeano”.

2.1 DURAND: REGIME DIURNO E NOTURNO DA IMAGEM

No campo da filosofia Gilbert Durand é autor do livro clássico sobre o imaginário “As estruturas antropológicas do imaginário” (2012) onde buscou compreendê-lo através de suas pesquisas antropológicas, assim descreve o imaginário como um tipo de museu “que possui todas as imagens do passado, possíveis, produzidas e a produzir do homo sapiens sapiens” (DURAND, 2012, p.18). O autor constrói sua teoria partindo de sua apreensão pelas teorias anteriormente construídas para abordar o imaginário, estas que utilizaram do uso exclusivo da lógica e deram ênfase na razão reduzindo o imaginário diante desta a “nada”.

Segundo o autor para “viver diretamente as imagens” é necessária a humildade da imaginação para que esta possa se dignar a encher de imagens, como descreve (DURAND apud BACHELARD, 2012 p.19) “a imagem só pode ser estudada pela imagem”. Por fim, analisa que o ser-humano busca fugir de forma simbólica da morte e da passagem do tempo, e que o imaginário seria o fator resultante disso.

Nos primeiros capítulos Gilbert Durand inicia sua discussão fazendo duras críticas as definições psicológicas clássicas ao imaginário “O pensamento ocidental tem constante tradição desvalorizar ontologicamente⁸ a imagem e psicologicamente a função da imaginação “fomentadora de erros e falsidades” (DURAND, 2012, p.20), e que Jean-paul Sartre em sua obra *L'imaginaire* (1940) utiliza atributos e qualificações degradantes ao imaginário (2012 apud SARTRE, 1950) “a imagem é uma sombra

⁸ Ontologia: é o ramo da filosofia que estuda a natureza do ser, da existência e da própria realidade.

de objeto” e “todas as qualidades da imaginação são apenas nada” o autor rebate Sartre, que se contradiz inúmeras vezes em sua obra, como descreve

A arte sartriana oscila ela própria, constantemente, entre o jogo hábil e insignificante da comédia de *boulevard* e a pesada tentativa de reintegração total do real, na qual se reconhece um hipernaturalismo à zola...Nunca a arte é considerada como uma manifestação original de uma função psicossocial, nunca a imagem ou obra de arte é tomada no seu sentido pleno, mas sempre como mensagem de irrealidade. (DURAND, 2012, p.25)

Segundo Gilbert Durand (2012, p.25), Sartre “possuía uma “quase-estética” e que esta falhou na compreensão da essência da imagem, por utilizar intermináveis margens da pedante⁹ descrição fenomenológica”.¹⁰ Ainda, coloca que a psicologia em geral esterilizaria a fecundidade do fenômeno imaginário rejeitando-o ou então reduzindo-o a um “inábil esboço conceitual” e “...então que seria neste ponto que é necessário o filósofo reivindicar o direito de seus estudos de métodos de representação” (p.28).

Assim, Durand (2012, p.29) descreve que a construção das imagens nunca é de forma arbitrária, são sempre intrinsecamente motivadas, ou seja, que serão sempre a partir de símbolos, e que “[...] é por anteriormente terem falhado nas definições da imagem como símbolo que as teorias citadas deixaram evaporar a eficácia do imaginário”. O imaginário é um composto simbólico, mas além de imenso portador de imagens, este deve ir além, se deixando interferir pela subjetividade coletiva e se permitindo compor por outras culturas e sentimentos.

A arte pode trazer à tona essa composição, o artista Francisco Goya (1819) representa o tempo que devora em sua obra “*Saturno devorando seu filho*” (1819-1923) utilizando do mito de Cronos (Saturno) que representa o tempo na mitologia grega, seus filhos podem ser pensados como a criação do tempo e que dele não podem escapar, pois é fatal, Cronos devora um de seus filhos para este não se torne adulto e tome seu trono, aqui Goya demonstra a posição irremediável do Deus tempo.

⁹ Pessoa que se autovaloriza mostrando conhecimentos ou qualidades superiores aos que realmente dispõe; pretensioso.

¹⁰ Na psicologia, a fenomenologia baseia-se em um método que busca entender a vivência dos pacientes no mundo em que vivem, além de compreender como esses pacientes percebem o mundo a sua volta.

Figura 3: *Saturno devorando a un hijo*. Francisco Goya. 1819 – Óleo sobre reboco (146 x 83 cm)



Fonte: [<https://listas.20minutos.es/lista/cuadros-famosos-255719/>]

Artout (2020) Francisco Goya passava por uma profunda depressão quando criou a sessão de “pinturas negras” com tons obscuros e características terríveis que seriam sua visão atormentada de determinadas situações da vida, numa análise psicológica pode representar o medo do artista a passagem do tempo e seus últimos anos de vida, Saturno tenta recuperar sua juventude alimentando-se da energia vital de seu filho, suas mãos o seguram com força como se tratasse de sua própria vida e sua face esboça uma angustia e olhar espantoso, Goya assim representava com o mito seu tormento sob o passar do tempo e da morte que se aproximara.

É possível relacionar esta obra como a ‘descrição imagética’ do que Gilbert Durand propôs como “*Forma simbólica de fugir da finitude*”, após analisar essa obra ainda é possível sentir a angustia que perpetuava a mente do artista, o que Durand (2012, p.89) descreveria como “Terror diante da mudança da morte devoradora”, essa

ainda vive em forma concreta, na tela, na representação simbólica do mito de Cronos que devora seus próprios filhos, a certo modo o artista fugiu do temido tempo, faleceu, porém, deixou um legado de sua agonia.

Ao decorrer de sua obra, o autor, constrói uma categorização de imagens através de uma classificação estrutural não reducionista, dados sua indignação com os termos atribuídos ao imaginário como anteriormente citado neste projeto, Gilbert Durand defende uma abordagem de imagem através das identificações de significados refletidos na cultura desta. Assim, descreve seus regimes de forma transformável e não imutável

De momento, contentemo-nos em definir uma estrutura como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos Regime. (DURAND, 2012, p.64)

Então classifica o imaginário em dois regimes, o regime Diurno e regime Noturno, que são adversos. Observando as culturas define que um regime tende a negar o outro, por possuírem formas distintas de encarar o tempo e a morte, a exemplo existem as religiões pagãs e judaico-cristã. Então propõe o questionamento “o que é fugir simbolicamente da morte?” Para o antropólogo¹¹ esta fuga pode ocorrer nas estruturas Diurnas e Noturnas, as duas formas humanas imaginárias de “vencer” a passagem do tempo.

No regime Diurno encontram-se ideias que remetem a clareza, racionalidade, o patriarcal, a dominação, a ascensão, ao heroísmo. Gilbert Durand aponta símbolos nesse regime, tais como leões, o cetro, o gládio como formas de representação de poder e luta. Esse regime é a elevação ao espiritual, a negação dos prazeres da carne e de tudo que representa o regime Noturno e as faces do tempo (Tereomórficos, catamórficos e nictomórficos) “O Regime Diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese” (DURAND, 2012, p.67) pois há uma polarização no universo, não há luz sem escuridão.

As faces do tempo, que são símbolos consecutivamente Tereomórficos ligado a terra, catamórficos a queda e nictomórficos a noite representam o simbolismo

¹¹ Antropologia: Ciência que se dedica ao estudo da espécie humana em sua totalidade, tendo em conta sua origem, desenvolvimento (físico, social, cultural), comportamento, psicologia, particularidades raciais, hábitos, costumes, conhecimentos, crenças etc

que o tempo carrega dentro destas estruturas, as próprias antíteses do regime diurno como descreve

Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento "contra" as trevas, é pensamento contra o semântismo das trevas da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal. (DURAND, 2012, p.188)

Já no regime Noturno, ocorre a inversão do conteúdo afetivo das imagens, aqui acontece a descida a taça, ao feminino. O que compõe o regime noturno são os símbolos da natureza, a libido, libertação da carne, os prazeres terrestres anteriores a fatalidade do tempo

O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância [...]. (DURAND, 2012, p.194)

Ainda dentro deste regime há duas estruturas: Mística, que representa as religiões que buscam por ritos ligados ao feminino, ao deleite. E a sintética que é quando não há classificação nem como diurno e nem noturno, mas cria narrativas simbólicas para fugir da finitude. Essa forma de ver a finitude é explicada no regime noturno

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. (DURAND, 2012, p.193-194)

Gilbert Durand (2012) Defende que o imaginário deve sua eficácia a um vínculo indestrutível entre, por um lado, estruturas que permitem reduzir a diversidade das produções singulares de imagens a alguns conjuntos semelhantes e, por outro lado, significações simbólicas, reguladas por um número finito de arquétipos e de símbolos.

Seja o imaginário a zona de combatividade e articulações entre “eu e outro” que constitui o ser-humano de Lacan (1953) ou a tentativa simbólica de fugir do incontrolável tempo para Gilbert Durand (2012), artistas são capazes de trabalhar e expressar esses conceitos simbólicos de forma consciente e inconsciente, materializar as faces do medo, da morte, e do tempo através da linguagem

sobrevivendo a finitude da existência de forma sensível. Há portanto um nó, entre a realidade, a simbologia e o imaginário, toda a produção em arte é também imaginativa, porém no próximo capítulo serão discutidas aquelas que se afastam mais da pretensa de uma realidade e assim aprofundando mais as discussões sobre o imaginário simbólico.

3 ENTRE EXPRESSÕES IMAGINÁRIAS: MANEIRISMO, EXPRESSIONISMO E SURREALISMO

3.1 MANEIRISMO

O movimento maneirista, nome dado a arte singular que se encontra entre o renascimento e o barroco no Séc. XVII, teve seu nome de origem pejorativa significando “da mesma maneira que” pois nesse movimento encontravam-se obras excessivamente distorcidas, elaboradas ou “inadequadas” para a denominada perfeição da renascença, foi um movimento transformador de modo que se encontrava em meio a transição da alta renascença ao barroco, movimento este que questionou a forma estética e o racionalismo estéril aplicado no renascimento, que considerava destacar mais outras questões através dessa “imperfeição simétrica” criando uma tendência para estilização exagerada, cenários únicos, poses graciosas e um capricho nos detalhes, extrapolando as linhas rígidas do clássico. É possível notar uma tendência externa a essa mudança pela ascendência religiosa que ocorria na Europa

Uma de suas fontes principais de inspiração é o espírito religioso reinante na Europa nesse momento. Não só a Igreja, mas toda a Europa estava dividida após a Reforma de Lutero. Carlos V, depois de derrotar as tropas do sumo pontífice, saqueia e destrói Roma. Reinam a desolação e a incerteza. Os grandes impérios começam a se formar, e o homem já não é a principal e única medida do universo. (IMBROISI; MARTINS, 2020)

O momento histórico em que os pintores maneiristas se encontravam inspirava seus ideais, uma “liberdade” de excluir a questão divina católica romana de suas obras e construir um foco maior no não convencional, utilizando de símbolos da natureza e espirituais

[...] onde a ênfase no aspecto espiritual da arte foi recorrente, como podemos ver nas obras de El Greco e Tintoretto. No entanto, estes dois artistas estiveram ligados à religiosidade católica e Arcimboldo não. Mesmo sendo Praga uma corte católica, ela tinha total independência em relação à Igreja Romana e seus monarcas eram de grande tolerância em relação a outras religiões e crenças. Ali conviviam judeus, cristãos e ocultistas. (MARTINS, 2016)

Entre os artistas maneiristas com expressões do imaginário destaco as obras de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) pintor italiano que trabalhava com afrescos, a partir de 1562 morou em Praga, foi admirado como artista pelos monarcas

e tornou-se pintor da corte. Praga transformou-se em um dos maiores centros culturais da Europa no século XVI, seus governantes eram simpatizantes do exótico, entretanto as artes de Arcimboldo encontraram um solo fértil para florescer e chamava a atenção por suas ilusões de ótica. Em “As quatro estações” utilizou pela primeira vez imagens da natureza, frutas, verduras e flores para compor as fisionomias humanas (IMBROISI; MARTINS, 2020).

Em uma análise visual destas obras, é notável o uso da imaginação pela forma que o autor utiliza e reorganiza esses frutos de forma inusitada, causando uma ilusão de ótica, e assim demonstrando suas habilidades híbridas quase “contemporâneas” do pré-modernismo.

Figura 4: As quatro estações. Giuseppe Arcimboldo. 1563 – Óleo sobre tela (76 x 63,5 cm)



Fonte: [<https://santhatela.com.br/artistas>]

Arcimboldo era um artista não convencional para sua época e apesar de se distanciar dos temas comuns do renascimento, o artista ainda demonstrava grande perfeição em sua técnica pictórica extremamente detalhada.

Assim, é possível identificar símbolos concernentes dos elementos da

terra, os simbólicos tereomórficos nos grãos, frutas e legumes presentes nas imagens que são símbolos de intimidade e profundidade, relacionados ao arquétipo de alimento primordial, a maternidade da terra. A escuridão, elemento que aparece ao fundo de todas as imagens faz relação com o regime noturno, que remete ao imaginário da noite, obscura, caótica, sombria associado a uma imaginação de trevas nefastas.

As expressões de acordo com as estações vão se transformando, de um sorriso na primeira imagem (primavera) até uma expressiva amargura em (inverno) representando essa transformação das estações e da vida, aqui pode-se perceber uma representação do ciclo do mais jovem colorido e energético, ao velho senhor que pressente o tempo esvaindo de suas secas vísceras de árvore e sentindo o “Terror diante da mudança da morte devoradora” (DURAND, 1989, p.89).

Ainda, é notável a presença exclusivamente patriarcal em sua pintura, a elevação de seus rostos ao céu como uma forma de representação de racionalidade, analisando minuciosamente todos possuem um fruto que é germinado em seu peito, porém o único com o fruto maduro é inverno, porém este se localiza em sua garganta representando uma sabedoria na fala que é transmitida as gerações, que foi germinada no tempo, os mais jovens possuem uma ideia de sabedoria relacionado a suas emoções. O questionamento que nos leva a confirmar essa percepção é, porque razão o inverno dentre todas as estações seria o único possuidor do fruto mais grandioso? .

Todos essas características são relacionadas ao Regime diurno, porém há uma convergência nestes quadros, a natureza se manifesta acima deste patriarcalismo diurno, manifestando sua própria divindade talvez como fonte primordial dessa sabedoria.

3.2 EXPRESSIONISMO

O expressionismo surge em 1905, em meio a *Belle époque* que proporcionava o modernismo, momento este em que ocorre uma ascendência da fotografia fazendo com que pintores questionassem seu papel na arte, isso reconfigurou a estrutura da artística, os artistas então passaram a dar ênfase na

representação daquilo que não podia ser visto, mas manifestado através do sentimento e da expressão. Essa transformação trouxe subjetividade a arte, que abandonou o academicismo e passou a impregnar em suas obras temáticas como o perverso, o sexual, o fantástico, o repugnante pintando essas subjetividades. Foram fortemente influenciados pelo simbolismo e romantismo alemão, em suas obras há cores vibrantes, uso incomum de luz e deformações na imagem, mais uma vez destacando o sentimento, expressando sua busca por liberdade individual. O artista expressionista não vivia apenas o drama do homem, mas da sociedade.

Houveram dois grupos alemães de destaque no expressionismo, “*Die Brücke*” (1905) - A ponte, que era fortemente ligado a questões religiosas e políticas. E o grupo “*Der Blaue Reiter*” (1912) – O cavaleiro azul, que era detentor de questões espiritualistas e enxergava o ser-humano e a natureza a partir da experiência, buscava a cura da humanidade de sua alienação (IMBROISI; MARTINS, 2020).

Figura 5: *Die grossen blauen Pferde*. Franz Marc - 1911 (105.7 x 181.2 cm)



Fonte: [www.etsy.com/listing/526398884/the-tower-of-blue-horses-franz-marc-hand]

O artista Franz Marc (1911) fundador do movimento “*Der Blaue Reiter*” (1912) possuía grande interesse em pinturas naturais, na força vital da natureza e tinha uma obsessão por cavalos, utilizava cores que - para o artista - demonstravam significâncias, o azul era o princípio masculino - adstringente e espiritual, o amarelo um princípio feminino - alegre e sensual e o vermelho para a matéria, brutal e é a cor do qual os outros dois devem se opor a vencer.

Pintava a vida dos animais pois os considerava criaturas puras e de consciência não adulterada e harmoniosa, era sua resposta para a vida humana corrompida pela indústria, acreditava que a única forma de acessar a pureza seria através desses animais que dariam o acesso a espiritualidade da natureza.

Todos os cavalos de Franz Marc são azuis, cor que este denominava como a cor espiritual, suas telas possuem em sua maioria uma representação de todas as três cores em harmonia, porém após influências cubistas e a guerra, seu estilo mudou, a obra na Figura 5 a “Torre dos cavalos azuis” é muito mais violenta que suas antecessoras, esta obra posteriormente foi confiscada por nazistas e rotulada de “arte degenerada”.

Ao observar a obra, pelo ângulo os cavalos espiritualizados parecem fugir do tom vermelho que os cerca, como as chamas de uma queimada, esta obra possui muita agressividade em suas formas e compreendendo o momento em que foi realizada – Primeira guerra mundial, a partir das tensões sociais pode-se associar que o artista quis representar uma fuga, um sentimento de que algo brutal se aproximara, os cavalos olham todos na mesma direção (o que parece ser uma floresta) como em uma despedida, seria o abandono da espiritualidade/paz humana?.

O cavalo pode ter significâncias distintas, o cavalo ctônico é a montaria de Hades que segundo Durand (2012 p.75) “[...] por detrás do garanhão infernal uma significação simultaneamente sexual e terrificante”, assim também relacionado ao mal e a morte (pois a morte possuiria um corcel de montaria), aqui é um animal indomável que possui agitação e um cavalgar violento.

[...] O folclore e as tradições populares germânicos e anglo-saxônicos conservaram esta significação nefasta e macabra do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima”. (DURAND, 2012, p.76)

Já o cavalo solar é pacífico e ligado ao heroísmo, montaria de deuses gregos, escandinavos e persas que viajam em veículos puxados por cavalos. Primitivamente o galope dos cavalos é relacionado a fuga do tempo, aqui ele recebe um simbolismo heroico, e também ao tempo, já que se liga aos grandes relógios naturais (sol e lua).

O cavalo pérfido, espantadiço, transformando-se numa montaria domada e dócil, atrelada ao carro do herói vitorioso. É que diante do vencedor como diante do tempo só há uma única atitude possível. Decerto, podemos resistir e heroicamente hipostasiar os perigos e os malefícios que o invasor ou o tempo provocam no vencido. Podemos também colaborar. E a história, longe de ser um imperativo, não passa de uma intimação diante da qual a escolha e a liberdade são sempre possíveis. (DURAND, 2012, p.81)

O símbolo tipicamente carrega essas características de mudança em diferentes culturas, pelo intermédio do relógio natural é possível ver o mesmo cavalo evoluir de um símbolo de morte a um símbolo heroico. O artista Franz Marc (1911), atribuiu a figura do cavalo a este animal heroico e puro, como o mesmo descreve “espirituoso” e utilizou a cor branco-azulado, cor que aparece como sendo parte do regime diurno.

3.3 SURREALISMO

Outra vanguarda que marcou a maneira de produzir arte foi o surrealismo, que surgiu em 1924 e nasceu da literatura grega, esta que prega a questão de ir “além do real” e da publicação do *manifesto surrealista* de André Breton, que baseados nas ideias de Sigmund Freud buscavam destacar em suas obras os sonhos e o inconsciente. O movimento surgiu próximo as tragédias da segunda guerra, foi uma escapatória onírica para os artistas e os permitia manifestar seu estado de espírito na arte. Os surrealistas reformularam o sentido e questões estéticas na arte, buscando conectar elementos reais a elementos de seus sonhos, assim, criando uma realidade alternativa.

Salvador Dalí, “Mestre a Arte Surrealista”, chegou a afirmar que seus quadros eram “*fotografias de sonhos pintadas à mão*” (DIANA, 2020). O pintor espanhol foi inspirado pelo dadaísmo e pelas ideias de Sigmund Freud, se destacava

pelo excentricíssimo, na mistura de elementos da realidade com figuras oníricas¹² e grande domínio da técnica pictórica.

Figura 6: *Persistência da memória*. Salvador Dalí. 1931 - Óleo sobre tela (24 x 33,00 cm)



Fonte: [https://livreopiniao.com/2014/01/23/a-persistencia-da-memoria-25-anos-sem-salvador-dali/]

As obras surrealistas podem ser interpretadas de forma relativa, pois propõe uma experiência única para cada ser em contato com as suas obras, os colocando em reflexão com suas próprias ideias e seu imaginário, ou seja, cada pessoa pode ter as próprias conclusões variando de suas experiências.

Os relógios derretidos podem demonstrar o tempo que corre de forma diferente nos quadros de Dalí, assim como a diferença de tempo que existe na realidade e no inconsciente, a memória por exemplo, é capaz de trazer à tona uma lembrança que pode ser sentida novamente naquele momento como algo extremamente recente, assim como algo que ocorreu recentemente na realidade pode ser sentido como algo antigo e esquecido.

¹² Onírico é um adjetivo masculino da língua portuguesa e está relacionado ou faz referência aos sonhos, às fantasias e ao que não pertence ao chamado "mundo real".

Então, nesse sentido, é diferente o tempo que existe na inconsciência e o tempo real, é isso que a obra de Dalí propõe reflexão. A noção subjetiva do tempo foi muito analisada por Salvador Dalí, ao centro da obra (Figura 6) sob o relógio derretido se encontra a representação de Dalí “sonhando”, onde pode-se remeter a uma reflexão sobre os sonhos, sobre como é possível escapar da realidade através do significado do tempo que há no inconsciente e nas obras surreais.

O que consiste a memória são imagens, que assim como as do imaginário também são atingidas pelo exterior, das fantasias, da literatura. Ambas são imagens pelo critério de que foram vividas, mesmo que de formas diferentes, ao compreender que ambas são imagens pode-se refletir que não é o fato de pertencer a memória que torna certas imagens mais verídicas que outras, é comum que ocorra muitos enganos com como são guardadas as informações no inconsciente, também como é comum o ser humano mentir para si mesmo. Ou seja, a memória pode ser tão ou mais ficcional que a própria arte.

As formigas representavam putrefação para o artista, insetos do qual o Dalí já possuía repúdio, as formigas são citadas nas análises de Gilbert Durand como insetos caóticos, possuíam essa agitação “formigante” que remete a mudanças bruscas e ao caos, assim são projeções assimiladoras da angústia diante da mudança. Segundo Durand (2012) “a mudança e a adaptação ou a assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo” (p.74). As pragas do Egito por exemplo, eram símbolos da destruição, segundo o autor

Esta repugnância primitiva diante da agitação racionaliza-se na variante do esquema da animação que o arquétipo do caos constitui. Como nota Bachelard, “não há, na literatura, um único caos imóvel... e no século XVII a palavra caos aparece ortografada *cabot* (solavanco). O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado. (2012 apud BACHELARD,1989)

As formigas de Salvador Dalí estão sob um relógio, que segundo Laura Aidar (2020) “Isso mostra como o objeto cotidiano é desprezado por Dalí e pela vanguarda surrealista. Muitos acreditavam que a arte representativa estava decadente e que a fotografia havia tomado o lugar de uma pintura realista”. A ascensão da fotografia fez esse movimento brusco de transformar a forma que o artista se expressava, inúmeros artistas colocavam a fotografia como algo abaixo da

arte que registrava apenas o real, o cotidiano, apenas uma máquina. Porém mesmo sendo uma arte tão questionada ela pode ultrapassar esses conceitos.

4 ESPAÇO E INFLUÊNCIA: FOTOGRAFIA SURREALISTA

Os primeiros espaços discursivos da fotografia estavam distantes dos grandes museus e obras de arte, em seus primórdios ela ainda era apenas um mecanismo de registro mais ligada aos conhecimentos do mundo e pouco envolvida com arte, considerada a “soleira” desta, porém a autora Rosalind Krauss (2002) buscou analisar as primeiras pequenas expressões artísticas na fotografia, nos minuciosos detalhes das fotos litográficas de O’ Sullivan (1860-1870) nascia um desejo, ainda que modesto por expressar os sentimentos através da máquina, segundo a autora o topógrafo O’Sullivan ao olhar contemporâneo ‘se reconhece’ artista

Um olhar do século 20 reconhece no original de O’Sullivan um modelo de beleza misteriosa e silenciosa como o que a fotografia podia produzir nos primeiros decênios de existência dessa mídia. (KRAUSS, 2002, p.155)

Os primeiros materiais arquivados da história da fotografia possuem valor estético ao olhar contemporâneo, Krauss (2002) comprova suas teorias identificando algumas contradições nas fotos de O’Sullivan, este que deveria construir fotos topográficas¹³ para o reconhecimento completo de regiões, faz sutis brincadeiras com a luz e as nuvens na imagem dando a impressão de que as rochas estariam levitando, causando ambiguidades para a sua interpretação.

Figura 7: Topografias de O’ Sullivan (1860-1870)



Fonte: [KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia.pdf]

¹³ Topografia é uma ciência que estuda todas as características presentes na superfície de um território, como o relevo e outros fatores próprios de determinada região.

Rosalind Krauss questiona “Então afinal o fotógrafo teria produzido suas fotos para o discurso da estética e exposição ou para o discurso científico?”. Esta seria uma manifestação que contradiz ao termo pejorativo que denominavam a fotografia “a bastarda na soleira da arte”

Galassi levanta a questão da posição da fotografia em relação ao discurso estético: “O objetivo aqui é mostrar que a fotografia não era uma bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, e sim uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”. (2002 Apud GALASSI, 1981)

Segundo Krauss (2002, p.157) buscar legitimar essa arte é ultrapassar a simples exposição de uma filiação aparente de uma mesma família: exige uma demonstração da necessidade interna e genética de tal pertença, Galassi (1981) citado por Krauss (2002) pretendia dirigir seus ataques as estruturas internas e formais, e que esperava provar que a perspectiva tão marcante nas fotografias de exteriores, esta que tendia a aplainar, fragmentar e produzir ambiguidades, da qual qualifica de “analítica” já estava plenamente desenvolvida no séc XVIII na arte pictórica

Galassi sustenta, portanto, que a força dessa prova está em refutar a idéia segundo a qual a fotografia seria essencialmente “filha de tradições mais técnicas do que estéticas”; nessa medida, então, era alheia aos problemas internos do debate estético; ela mostra que a fotografia, ao contrário, é produto desse mesmo espírito de investigação nas artes, que integraram e desenvolveram ao mesmo tempo a perspectiva “analítica” e a visão empírica. (KRAUSS, 2002, p. 158)

Compreender a expressão fotográfica é entender as possibilidades dos materiais que se utiliza, que o ato de fotografar não reduz seu valor estético “por falta de esforço” pois a criação na fotografia bebe das mesmas fontes que toda arte, suas perspectivas ambíguas, seu olhar diferenciado, a expressão de sentimentos que parte da imaginação do fotógrafo e contempla todo os atos de planejar, fotografar e editar como uma verdadeira orquestra. Então, assimilar que o tempo que abrange a criação fotográfica a exclui enquanto criação artística, também, na mesma brusca medida se excluíriam pinturas impressionistas.

Dora Maar (1930) foi um grande talento da fotografia surrealista modernista, pois possuía um olhar inusitado sobre as inquietantes estranhezas do cotidiano, produzia fotografias relacionadas ao comercial, a moda e foi publicada na revista Vogue. A artista recortava objetos para produzir suas fotomontagens, em

outras situações utilizava os objetos no momento de fotografar, isso era completamente diferenciado para a fotografia daquela época. É interessante observar todo o trabalho e imaginação que estes artistas tinham para produzir estas imagens, pensando em todos os processos de dupla exposição e revelação.

Figura 8: *Silence*. 1935



Figura 9: Concha de Dora Maar.



Fonte: [<https://www.artequedacontece.com.br/dora-maar/>]

Imaginar é a parte que mais chamou minha atenção por volta de 2012 quando observei pela primeira vez as fotografias contemporâneas surrealistas, poder brincar com a ideia de que a realidade se transforma em toda uma composição imaginária, repleta de símbolos e contextos variados me fez desejar entrar nesse mundo da fotografia surrealista do qual fui aprendendo e construindo aos poucos, então comecei a evoluir em uma estética que era muito interessante para mim e que em termos fotográficos é conhecida como *Fine Art*, que se trata da fotografia representacional, é aquela que parte do imaginário do fotógrafo, e desta utilizei para registrar meus sonhos, desejos e sentimentos.

Em diversas situações uso símbolos representantes para estas obras de arte fotográficas, como por exemplo borboletas: símbolos de transformação, que representam uma fase da qual passei. Outro estilo que me dediquei é o “Folk” este se trata de algo singelo com elementos e cores suaves na fotografia, tudo aquilo que

seja um momento simples e espontâneo, acredito que este represente um lado que pretendo alcançar dentro de mim. Assim utilizando destes estilos criei páginas e sites na intenção de que mais pessoas absorvessem e contribuíssem com meu trabalho, acredito que seja de extrema importância as interpretações para além do artista, aqui o espectador é mais que apenas eu número, ele é o outro olhar sobre a tela.

Agora, anos depois, já cursando uma graduação em artes visuais e sendo colocada diante da minha própria produção artística e motivada pela história da mesma, retornei a me questionar: Hoje, como funciona criação da fotografia no meu próprio processo artístico?

O que me induz a criar são minhas principais influências, sempre fui cercada por arte e música, entre minhas principais memórias da infância está meu pai em seu quarto tocando violão de olhos fechados e cantando os clássicos de rock e da MPB, não poderia deixar de citar aqui toda sua influência em minha criação enquanto artista, que vem também destas memórias que atingem o mais profundo do meu ser.

Depois, na adolescência passei a conviver com fotografia e minhas primeiras influências foram Viona Ielegems (Figuras 10 e 11), uma fotografa contemporânea e figurinista belga que traz o mundo da magia em suas fotografias, visionária de fantasia sombria essa artista trabalha com imagens sobre contos. Em sua biografia Viona (2017, s/p) cita que seu objetivo: "...é atrair as pessoas para seu mundo mágico, onde as possibilidades são limitadas apenas pela própria imaginação".

E Lua Morales (Figuras 12 e 13) minha primeira influência brasileira, conheci seu trabalho no Facebook onde chamou muito atenção suas cores, e o destaque profundo nos olhos de seus modelos que sempre tem uma tonalidade chamativa, a princípio essa artista me fez enxergar que próximo a minha realidade existia alguém que poderia transbordar tanto sentimento, ambas trabalham com o estilo "Fine Art" e delas surgiu meu desejo por este estilo.

Figura 10: *Danse macabre*. 2019 Figura 11: *Golden Ascension*. 2017



Fonte: [www.facebook.com/viona.art.photography/fotos]

Figura 12: Retrato surreal. 2018 Figura 13: *Autorretrato*. 2015



Fonte: [www.facebook.com/LuaMoralesph/fotos]

5 PRODUÇÃO

5.1 VIDENT IN TENEBRIS

Quando surgiu a ideia de construir essa produção, minha primeira intenção foi expressar toda a angústia diante das minhas mudanças, então procurei constituir de forma simbólica tudo o que sinto nessas fotografias. Porém passei a me sentir presa nas imagens da fotografia, que apesar de ama-las desejava algo que fosse possível tocar, algo que pudesse se transformar, como o fogo. Assim, procurei outro meio de extrapolar essa estranha angústia e em uma noite daquelas onde o imaginário flui, escrevi o poema:

Vident in tenebris

Então me desfiz em mil pedaços
 Dos quais incansavelmente tento juntar ao chão,
 E ao tocar nos cacos que cortavam minhas mãos
 Reluz um deslumbrante sonho

Meus olhos se fecham
 Onde meus passos eram guiados como em uma dança
 Deslizando sobre o sofrimento
 Entorpecida numa ilusão

Me enganando, me atravessando
 Como ousou desviar dos meus próprios pedaços?
 Sinto o frio, o abandono do meu eu
 Eu que já fui como as ondas do mar calmo
 sob a penumbra entre as estrelas
 Então abro os olhos e caio ao chão de peito aberto

Apatia e angústia em meu peito pesa meu corpo sobre o vidro dilacerante,
 De repente a dor cercava minhas vísceras prensadas sobre a dor da realidade
 Ao sangrar sobre a verdade eu senti, finalmente senti,
 A liberdade do meu ser ecoando sobre o cômodo.

Fonte: Acervo pessoal

Partindo deste poema que considero íntimo e verdadeiro, desejei de alguma forma compartilhá-lo, então decidi transforma-lo em cinzas e pedaços, em ‘mil pedaços’. Durante o início da sessão fotográfica eu assisti o fogo consumir essa ‘angústia’, quase como em um ritual de passagem. ‘Por que não utilizar o fogo simbolizando essa transformação?’.

Figura 14: *vident in tenebris*¹⁴. 2020



Fonte: Acervo pessoal

Estes pedaços serão parte da minha exposição, os colocarei dentro de pequenos potes de vidro em uma caixa, representando ‘uma parte do meu ser’,

¹⁴ **Making of:** <https://www.instagram.com/tv/CH6D1wwl0X-/?igshid=o9uta3wuov6b>

também colocarei dentro dos potes parte da natureza próxima a mim (Folhas, terra, etc) e glitter com cores que contenham algum significado. Os que adquirirem as ampolas de vidro não saberão que significados esses pedaços possuíam anteriormente, mas seja por qual motivo cruzarem meu caminho já são considerados parte da minha mudança. Enfim, será simbolicamente o meu eu *entre- lugares*, entre pessoas.

Figura 15: Ampolas em exposição.



Fonte: Acervo pessoal.

5.2 SESSÃO FOTÓGRAFICA: AS FACES DO TEMPO

Além do último ato que é o simples 'apertar do botão', como citado no capítulo anterior há um envolvimento maior do fotografo que antecede a sessão de fotos, em meus ensaios planejo desde o mais minucioso dos detalhes até as colorações finais. Levo em conta tudo que pode ser usado para atrair o olhar, como a

vibração, o preto fosco dando um tom mais ‘místico’, a vinheta escura nas bordas para destacar a modelo guiando o olhar do público para o centro brilhante da lua, e todos os símbolos que compõe estas fotos.

Assim, decidi utilizar cores como o branco e o preto, que remetem a dualidade do universo, os olhos da performer Bruna Pereira dão a impressão de que ela não pode enxergar, de olhar mórbido e vazio. A taça que em religiões pagãs remete ao feminino, a lua simbolizando a noite, as flores e o véu numa ideia fúnebre. Na sequência as fotos estão relacionada com os símbolos estudados durante esta pesquisa, o contato com a natureza e a ascensão espiritual, são os regimes diurno e noturno que propôs Gilbert Durand.

Figura 16: *Fons vitae*. 2020



Figura 17: *Domina noctis*. 2020



Fonte: Acervo pessoal

Trata-se de uma representação das ideias do regime noturno (Figura 16), a descida, a taça, o materno. A taça vermelha representa o útero feminino e a água que escorre é a vida, iluminando esse pequeno ‘mundo’ submerso e escurecido.

[...] existiria uma diferença sutil entre a maternidade das águas e a da terra, As águas encontrar-se-iam "no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos", enquanto a terra estaria "na origem e no fim de qualquer vida", As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens. (DURAND, 2012, p.230)

A Figura 17 é relacionada as *faces do tempo* ligada aos símbolos Nictomórficos, as imagens noturnas a princípio eram somente “promessas da aurora”, depois se tornaram valorizadas infáveis e misteriosas, e posteriormente como reconheceram os modernos psicanalistas, é o símbolo do inconsciente e da intimidade do ser

E esta sentida confissão quanto ao papel exorcizante da noite em relação ao tempo: "O tempo da luz é medido, mas o reino da noite não conhece nem o tempo nem o espaço ..." [...]. Como Novalis o canta no último Hino, a noite é o lugar onde constelam o sono, o retorno ao lar materno, a descida à feminilidade divinizada: "Desçamos para a doce noiva, para o bem-amado Jesus, coragem! O crepúsculo desce para quem ama e chora". (DURAND, 2012, p.220)

Figura 18: *blindness*. 2020



Fonte: Acervo pessoal

O velho rei, mesmo que próximo ao poder e a majestade do Regime Diurno, tende a loucura, e é assimilado a uma consciência decaída. “Decaída como o

Rei Lear, que perdeu o poder porque perdeu a razão. A cegueira, tal como a caducidade, é uma enfermidade da inteligência” (DURAND, 2012, p.94). A Figura 18 é relacionada a esse velho rei, que tem uma relação atrelada a face Nictomórfica do tempo.

A cegueira é relacionada com o escurecer e com a caducidade, o sentido moral ao qual esse símbolo se relaciona duplica semanticamente seu sentido próprio, e é por esta razão que a inconsciência é sempre representada como algo tenebroso, vesgo ou cego. Porém essa decadência sempre é eufemizada pela presença do príncipe heroico (o jovem da luz) que vem transformar essa imagem. A loucura do rei cego, o poder, a espada e a luz, pertencem aos distintos regimes, e assim é representada essa ambivalência.

Figura 19: *Ophelia*. 2020



Fonte: Acervo pessoal

Gilbert Durand (2012) cita que os surrealistas relacionavam a água a um “objeto de esperança fundamental”, Porém a água poética não está ligada a purificação, é mais relacionada a fluidez do desejo, se opondo a matéria sólida do mundo.

Na figura 19 represento uma mulher cega, mórbida diante das cores ao seu

redor, remetendo a obra de Ophelia¹⁵ (Shakespeare), onde a jovem desiludida de amor comete suicídio em um lago. Então, se trata dos sacrifícios impensados que nos propomos a fazer, são os manifestos inconscientes, emoções banidas da consciência da qual sempre retrato em meu trabalho.

Assim como todo simbolismo que compõe uma foto ou uma obra, o mito não se reduz a uma linguagem, porque o mito nunca pode ser traduzido ou decodificado: é uma presença semântica, e formado de símbolos, contém compreensivamente seu próprio sentido. Desta forma, trago meu próprio sentido em minha produção que poderá ser compartilhado entre tantas outras significações.

Essas ideias poderão ser sentidas pela maneira da qual pretendo expor essa produção, que trará um ambiente de 'acesso ao imaginário' a partir de uma imersão em um fundo de pano preto, onde terá fixo um quadro possuindo uma fotografia desta produção, abaixo da foto terá uma mesa e em cima desta mesa serão colocados os símbolos: A taça vermelha e a espada, como nas figuras 20 e 21.



Fonte: Acervo pessoal

¹⁵A peça de Shakespeare dramatiza uma situação de vingança: Hamlet descobre que o seu tio, Cláudio, casado com a sua mãe, Gertrude, logo após a morte do seu pai, foi na realidade o autor da morte deste. A revelação do assassinio é feita a Hamlet pelo fantasma do pai numa altura em que Cláudio já usurpou o trono do irmão. A culpa de Cláudio é transmitida ao público indiretamente, através de Hamlet, que partilha a verdade com o seu companheiro Horácio. Atormentado pelo conhecimento dos factos e desconfiado de todos à sua volta, Hamlet acaba por causar a morte da sua amada Ofélia e de seu pai, Polónio. Ofélia é uma das personagens secundárias da peça Hamlet. Na referida peça, a personagem Ofélia morre afogada, num provável suicídio. A bela Ofélia, que amava Hamlet, vê-se privada do seu amor, passa a dar mostras de loucura após a morte do seu pai, Polónio, que fora assassinado por Hamlet. Enquanto Ofélia enlouquece, Hamlet apenas finge perder o juízo para conseguir vingar a morte do falecido Rei Hamlet, seu pai; e a sua melancolia forjada atinge tal grau que o leva a divagar sobre o suicídio.

Ainda, ao lado destes objetos terá uma caixa contendo os potinhos de vidro (que contém pedaços do poema) que poderão ser pegos pelo público. A ideia é deixar a imaginação fluir dentro deste espaço, nos símbolos, nos potes de vidro (que representam parte de mim) e que partirão para algum lugar. Essa transitoriedade da fotografia para o imaginário das pessoas, faz com que essa pesquisa flua para além da escrita e da produção, essa articulação com o imaginário do público (que não saberá o significado particular que detém os símbolos da exposição) permitirá que outros lugares e outras pessoas participem dessas transformações das quais proponho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o processo de constituição do imaginário é buscar compreender a humanidade e todo evento simbólico e mitológico vindo do inconsciente desta, tornando-se enfim a própria realidade. Realidade esta que é expressa em obras de arte, o imaginário neste projeto foi explorado além de uma parte da inconsciência, articulando-o a tudo o que cerca o artista e o eu.

A Fotografia surrealista se compõe por símbolos, e dessa forma ela se conecta com quaisquer pessoa e cultura, sendo atualmente um dos maiores veículos de informação e conexão. Assim compreende-se a influência da imaginação para os movimentos de arte e para a fotografia, através das inter-relações sociais do imaginário. Durante a pesquisa, procuro não definir parâmetros sobre as questões vida/morte, mas sim que estas são causadoras desse imaginário que cerca a humanidade.

Esta pesquisa é uma colaboração para as futuras pesquisas em arte e imaginário, artista e as manifestações do inconsciente. É possível prosseguir com esta pesquisa nos seguintes campos sobre as significações do imaginário humano, sendo estes: os mitos que a ele atribuem, o imaginário em outros campos da arte (a música), as relações entre o imaginário e a autenticidade, apontamentos filosóficos sobre a linearidade do imaginário humano e do tempo, essas lacunas serão preenchidas em um mestrado, pois o campo do imaginário abrange uma infinidade de possibilidades.

Enfim, o projeto propôs uma rica experiência de autoconhecimento, a arte transforma de dentro para fora, que seja em seu manifesto simbólico e que mesmo de forma inconsciente, escapa do meu 'eu' e se torna meu manifesto.

7 REFERÊNCIAS

AIDAR, Laura. **Traço de União**. 2020. A Persistência da Memória – Salvador Dalí. Disponível em: <https://joaoantonio.blog/2020/09/23/artes-visuais-pinturaa-persistencia-da-memoria-salvador-dali/>. Acesso em: 22 Nov 2020.

ARTOUT. **Artout**. 2020. Disponível em: <https://artout.com.br/saturno-devorando-um-filho/>. Acesso em: 21 Nov 2020.

BRITO, Carla. **Estórias de história: a ofélia de william shakespeare**. A Ofélia de William Shakespeare. 2013. Disponível em: <https://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/06/a-ofelia-de-william-shakespeare.html>. Acesso em: 24 Nov 2020.

CENTRO DE ESTUDOS EM PSICANÁLISE E PSICOPATOLOGIA (CEPSI), 1988, São Paulo. **Psicanálise Lacaniana: Cinco seminários para analistas kleinianos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. 269 p. Disponível em: <http://marciopeter.com/links2/psilacan/psilacanimaginario.html>. Acesso em: 20 Out 2020.

DIANA, Daniela. **Toda Matéria**. Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/salvador-dali/>. Acesso em: 22 Nov 2020.

DIAS, Belidson. Preliminares: A/r/tografia como metodologia e pedagogia em Artes. In: Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, Maria Betânia e Silva. (Org.). Conferências em **Arte/Educação: Narrativas Plurais**. 1ed. Recife: FAEB, 2014, v.p. 249-257.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012. 276 p. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/UNESC/TCC/Refer%C3%AAncias%20de%20TCC/Livro%20Gilbert%20Durand.pdf>. Acesso em: 23 Nov 2020.

GUIA DE ESTUDO. **O mito de Narciso**. Disponível em <<https://www.guiaestudo.com.br/o-mito-de-narciso>>. Acesso em 23 de Set de 2020 às 17:17.

GUIA DE ESTUDO. **Salvador Dalí**. Disponível em <<https://www.guiaestudo.com.br/salvador-dali>>. Acesso em 23 de Nov de 2020.

IELEGEMS, Viona (ed.). **Viona ielegems - photographer**. 2017. Disponível em: <http://www.viona-ielegems.com/>. Acesso em: 24 Nov 2020.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Expressionismo. **História das Artes**, 2020. Disponível em: <<https://www.historiadadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/expressionismo/>>. Acesso em 21 Nov 2020.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Giuseppe Arcimboldo. **História das Artes**, 2020. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/giuseppe-arcimboldo/>>. Acesso em 20 Nov 2020.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Maneirismo. **História das Artes**, 2020. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arterenascentista/maneirismo/>>. Acesso em 12 Nov2020.

JULIA. **Arte que acontece**. 2019. Dora Maar. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/dora-maar/>. Acesso em: 24 Nov 2020.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro, p. 155-167, 2006. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_rosalind_krauss.pdf. Acesso em: 22 Nov 2020.

PSICANÁLISE CLÍNICA. 2019. **Estádio do espelho**. Disponível em: <https://www.psicanaliseclinica.com/estadio-do-espelho/>. Acesso em: 24 Out 2020.