

PAISAGEM: POIÉTICA DA PERCEPÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Trabalho de Conclusão de Curso
Bacharelado em Artes Visuais

PAISAGEM: POIÉTICA DA PERCEPÇÃO

JULIA MONTEIRO LESSA CIAMPI

Juiz de Fora, Outubro 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

PAISAGEM: POIÉTICA DA PERCEPÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais sob orientação da Prof. Dr. Ricardo Cristofaro.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Letícia Bertagna

Prof. Dr. Gilton Monteiro Jr.

JULIA MONTEIRO LESSA CIAMPI

Juiz de Fora, Outubro 2024.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso é uma investigação poética sobre o corpo de trabalho aqui apresentado no *caderno de obras*. Desde 2017, em parceria com o artista Tiago Lima, venho desenvolvendo um corpo de trabalho que dialoga com a paisagem. Este trabalho, é situado por uma paisagem específica, delimitada pelo bioma da Caatinga Fluminense, ou mais especificamente, pelo município de Arraial do Cabo (RJ). Ao longo dos últimos dois anos, durante minha graduação em Artes Visuais, nossa prática tem se constituído principalmente de esculturas, que nos servem como suporte de apresentação desta paisagem.

Palavras-chave: fotografia; escultura; paisagem; poética; prática artística; processo criativo; ensaio.

CONTEÚDO

1. Abertura (p. 6 - 7)
2. Caderno de obras (p. 8 - 35)
3. Primeiro ensaio (p. 36 - 49)
4. Segundo ensaio (p. 50 - 88)
5. Encerramento (p. 89)
6. Referências bibliográficas (p. 90)

ABERTURA

O presente Trabalho de Conclusão de Curso é um ensaio. E por "ensaio" refiro-me ao ato mesmo de ensaiar — ao teste, à repetição e ao estudo. Trata-se, portanto, de um esboço literário, a partir do qual me dedicarei à apresentar, descrever e analisar um corpo de trabalho.

Desde 2017, em parceria com o artista Tiago Lima, venho desenvolvendo um corpo de trabalho que dialoga com a paisagem. Este trabalho, é situado por uma paisagem específica, delimitada pelo bioma da Caatinga Fluminense, ou mais especificamente, pelo município de Arraial do Cabo (RJ). Ao longo dos últimos dois anos, durante minha graduação em Artes Visuais, nossa prática tem se constituído principalmente de esculturas, que nos servem como suporte de apresentação desta paisagem¹.

Hoje percebo em retrospecto que o pensamento que me levou à escultura enquanto *apresentação* da paisagem, muito foi influenciado pela minha pesquisa e prática em fotografia. Essa imagem abstrata que se pretende a *representação*² da realidade. Meu objetivo aqui é tentar, ao menos, esclarecer como isso se deu. Pois acredito que se há algum propósito na arte, este, é o de gerar pensamento. Cabe ao artista construir um vocabulário estético-formal capaz de comunicar suas ideias. E que nesse sentido, acredito que a obra é uma manifestação da forma de pensar do artista. O trabalho comunica. Mas não obstante, acredito ainda que artistas devem ser capazes de expressar suas ideias e processos verbalmente, e que se forem capazes de fazer isso, provavelmente o pensamento contido no seu trabalho também se fará mais claro.

Me proponho então a descrever-los. O que se segue nos próximos capítulos portanto, é um direcionamento para o trabalho. Para o conjunto de obras que constam, logo após esta breve introdução, no que chamei de *caderno de obras*.

No primeiro ensaio, apresento a pesquisa que deu origem à minha prática artística, na qual proponho uma reflexão sobre a natureza da imagem fotográfica. Afinal, o que é Fotografia³? Porque Roland Barthes diz que a Fotografia é invisível? Como tornar visível esta invisibilidade? Na tentativa de responder estas perguntas, ao final do primeiro ensaio apresento duas séries de trabalhos, *Black Photos* e *Miragens*.

No início do segundo ensaio busco relatar a minha relação com a Caatinga Fluminense. Porque esta paisagem? O que nos interessa nela? Como representá-la? Como a fotografia por ser entendida enquanto pensamento, diante de um trabalho escultórico? Quais são os processos e operações que revelam este pensamento? Como a escultura veio a ser um suporte de apresentação da paisagem?

1. A paisagem no contexto do trabalho aqui apresentado, é delimitada pela porção geográfica da Caatinga Fluminense, porém ela não física, objetivamente ou isoladamente constituída por este território, mas é associada pelo modo como é percebida e apreendida esteticamente por nós e através do nosso trabalho. Esta paisagem, “não é nem pura representação nem simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2011, p.18).

2. No contexto deste Trabalho de Conclusão de Curso, o termo *representação* é utilizado conforme a *abordagem reflexiva* proposta por Stuart Hall em "Cultura e Representação" (2016). De acordo com Hall, representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam objetos. Na abordagem reflexiva, o significado reside nos objetos, pessoas, ideias ou eventos do mundo real, e a linguagem atua como um espelho, refletindo seu sentido verdadeiro tal como ele já existe no mundo. Como Hall ressalta, "no quarto século a.C., os gregos usaram a noção de *mimesis* para explicar como a linguagem, e até o desenho e a pintura, espelhavam ou imitavam a natureza" (Hall, 2016, p. 47). Assim, "a teoria de que a linguagem funciona simplesmente como reflexão ou imitação da verdade que já existe e está fixada no mundo é às vezes chamada de 'mimética'" (Hall, 2016, p. 47). Porém, ainda que haja uma "verdade óbvia nas teorias miméticas de representação", pois signos visuais realmente carregam alguma relação de semelhança com os objetos que eles representam, devemos ter em mente que, "uma imagem visual bidimensional de uma rosa é um signo — ele não deve ser confundido com a planta real com espinhos e flores que cresce no jardim" (Hall, 2016, p. 47). Através da minha pesquisa e prática fotográfica, me interessei por revelar, no deixar-se ver, a rosa (ou a imagem fotográfica) enquanto signo. Pois é justamente nessa "confusão", entre signo e objeto real, que localizei minha problemática em torno da Fotografia, ou, aquilo que Roland Barthes viria a caracterizar como a sua essência invisível. Em contraste com a *representação*, o termo *apresentação* é utilizado aqui como antítese, designando uma imagem que não é mediada pela *mimesis* ou pela verossimilhança. Ou seja, a apresentação não busca refletir ou imitar a realidade externa, mas sim apresentar-se diretamente, sem a necessidade de correspondência visual à realidade, ainda que remeta à ela.
3. No âmbito deste Trabalho de Conclusão de Curso, é importante esclarecer que a reflexão sobre a natureza da imagem fotográfica é um campo de estudo extremamente vasto e complexo, que abrange uma multiplicidade de pensadores e abordagens teóricas. O objetivo deste trabalho não é fornecer uma análise exaustiva ou uma retrospectiva completa das diversas contribuições existentes sobre o tema, mas sim destacar alguns autores e perspectivas que considero particularmente relevantes para o desenvolvimento do meu pensamento e prática artística. Reconheço que há uma extensa bibliografia e uma rica tradição de investigações por outros artistas e pesquisadores na área. No entanto, sinto-me no legítimo direito de desenvolver minhas próprias reflexões e abordagens, com a esperança de que, talvez no futuro, essas contribuições possam enriquecer o debate e o entendimento sobre a fotografia. Cabe ressaltar que, devido às limitações de uma pesquisa de TCC, a profundidade da investigação aqui apresentada é necessariamente restrita, visando contribuir com uma perspectiva pessoal, mas ainda assim pertinente, dentro do escopo definido. Neste texto, opto por utilizar a palavra Fotografia com inicial maiúscula sempre que me refiro a ela como disciplina, o que ressalta seu caráter como campo de estudo e prática artística. Essa escolha sublinha a Fotografia não apenas como técnica, mas como um domínio teórico e poético.

CADERNO DE OBRAS



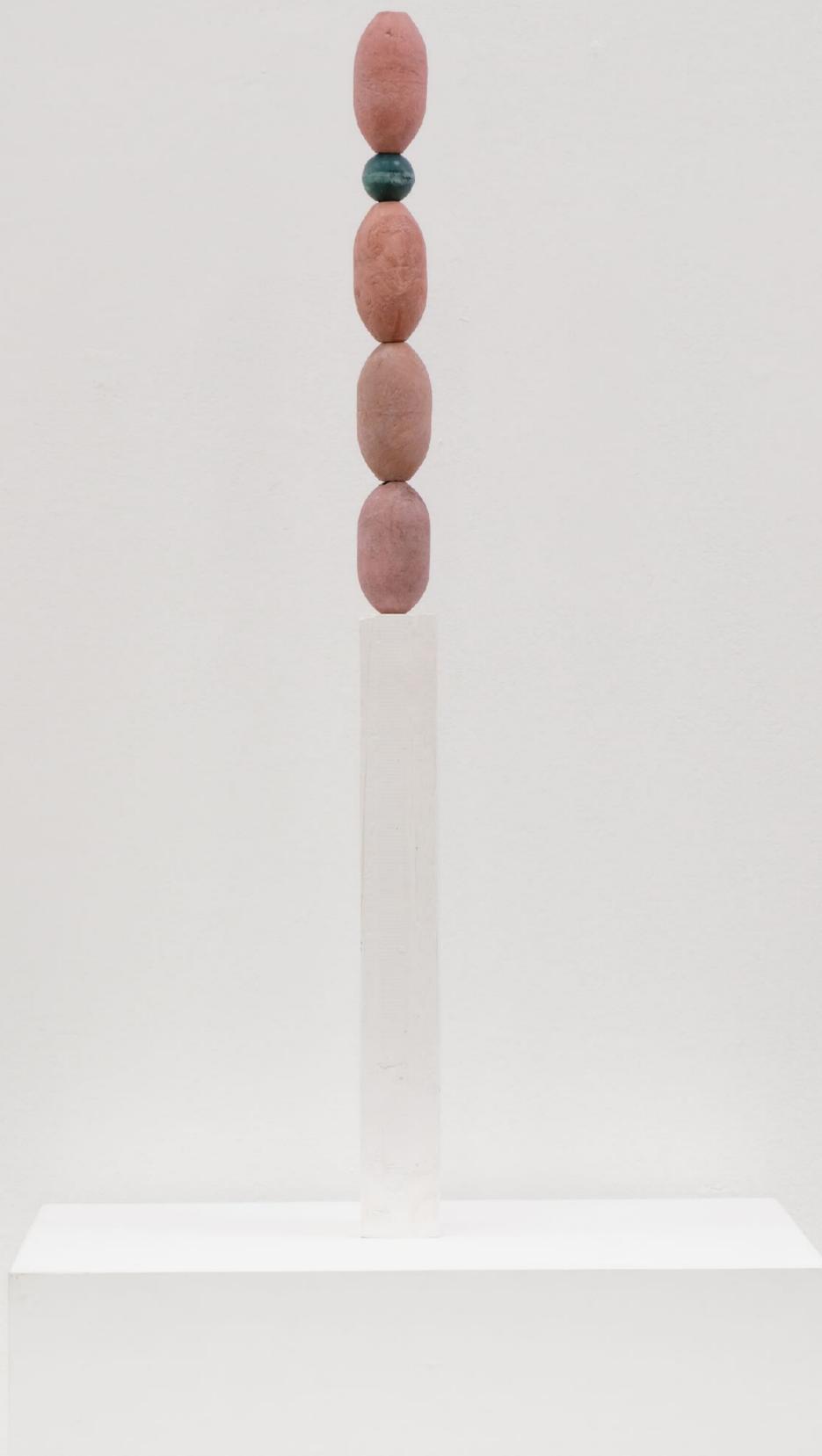
O beijo
Escultura a partir de bóias de pesca encontradas
Cortiça, plástico e concreto
51 x 34 x 10 cm
2024



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca e rolo de pintura encontrados
Cortiça, borracha, espuma, rolo de pintura e gesso
51 x 11 x 11 cm
2023







Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca encontradas
Cortiça, plástico e gesso
94 x 6 x 6 cm
2023



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca encontradas
Cortiça, plástico e gesso
98 x 11 x 11 cm
2023



Sem título
Escultura a partir de rolos de pintura e bóia de pesca encontrados
Rolo de pintura, isopor e gesso
70 x 10,5 x 7 cm
2023



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca,
bola de futebol e blocos de concreto encontrados
Cortiça, plástico, isopor e concreto
158 x 12 x 10 cm
2024





Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca
e blocos de concreto encontrados
Plástico, gesso e concreto
209 x 10 x 10 cm
2024



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca
e blocos de concreto encontrados
Isopor, plástico, gesso e concreto
105 x 10 x 10 cm
2024



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca e tijolos encontrados
Cortiça e concreto
78 x 37 x 10 cm
2024



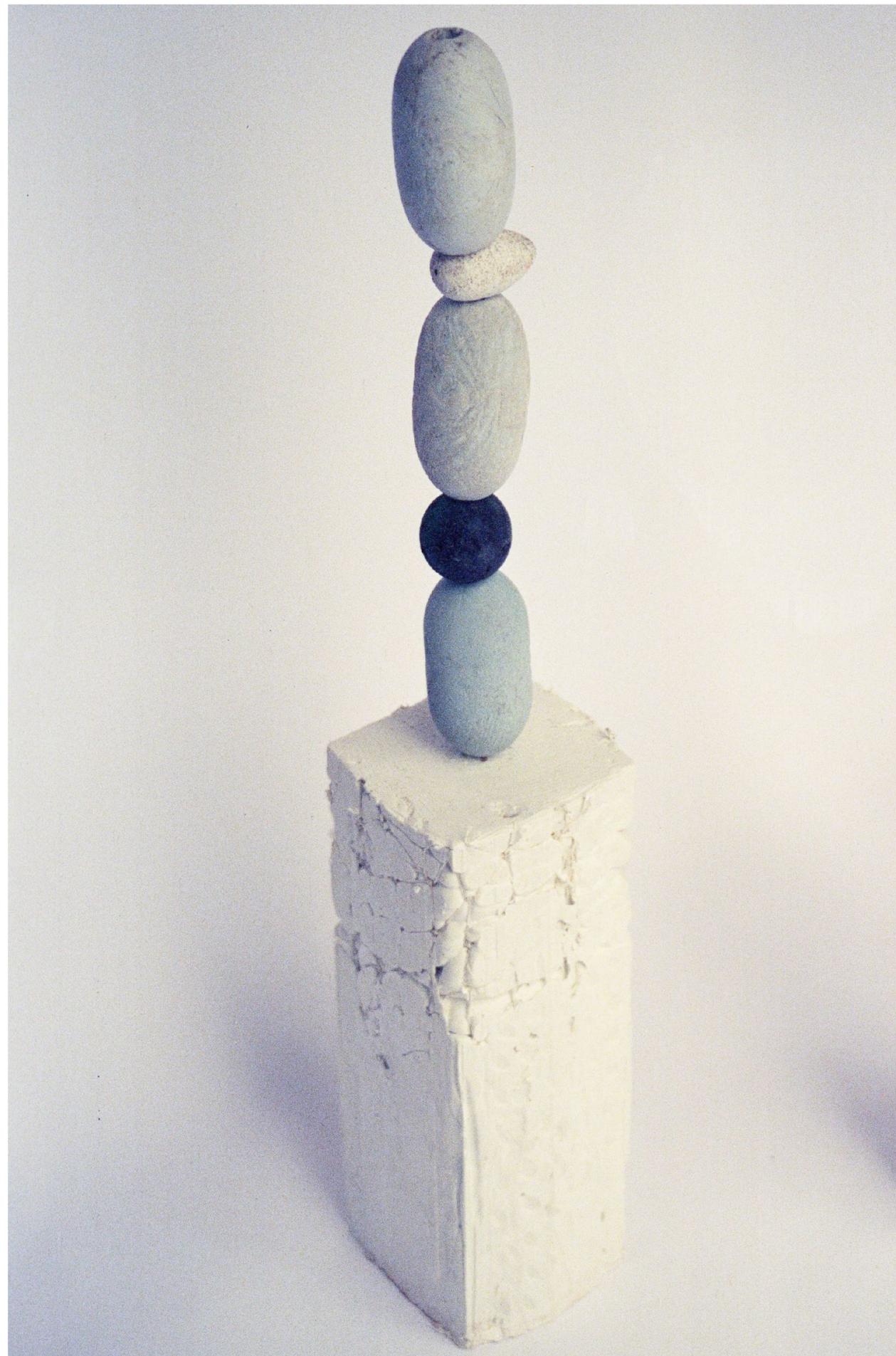
Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca encontradas
Cortiça, isopor e gesso
147 x 13 x 13 cm
2023



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca, chinelo
e rolo de pintura encontrados
Cortiça, isopor, borracha e rolo de pintura
42,3 x 13 x 12 cm
2023



Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca encontradas
Cortiça, plástico e gesso
56,5 x 12 x 12 cm
2023



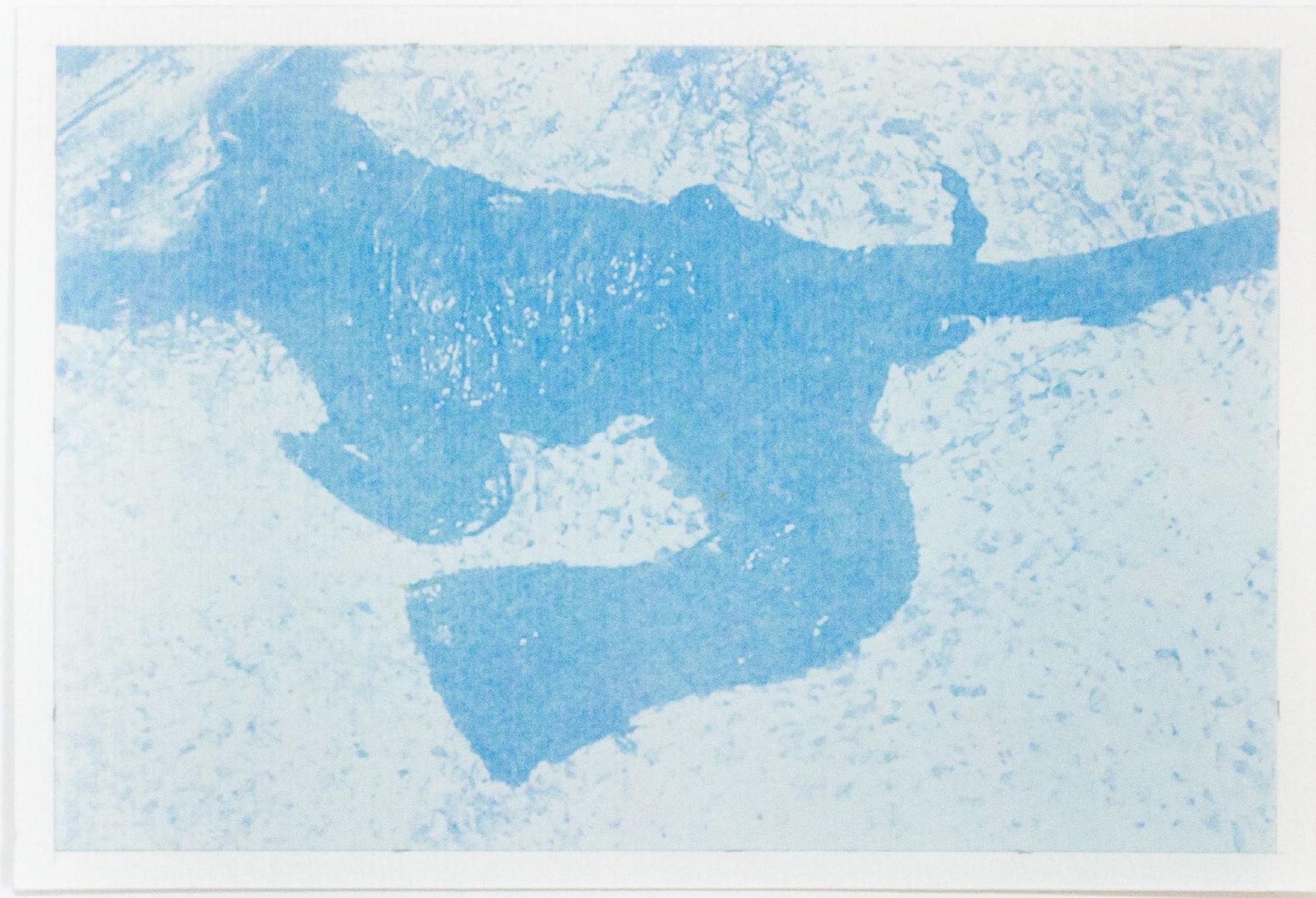
Sem título
Escultura a partir de bóias e rede de pesca encontradas
Cortiça, borracha, rede de pesca e gesso
73 x 12 x 12 cm
2023



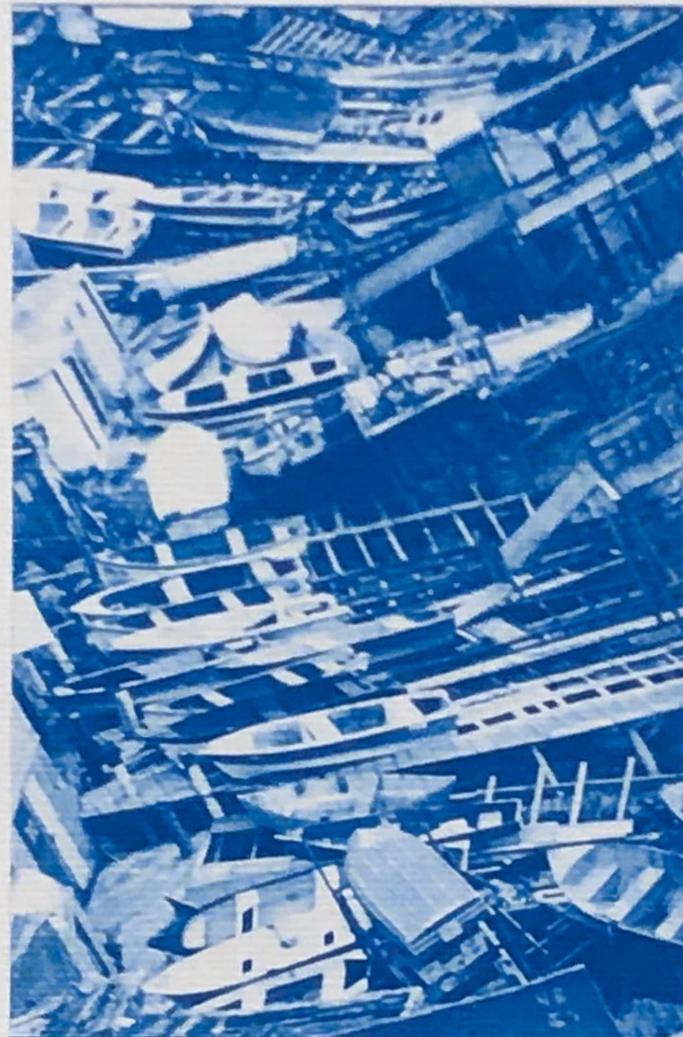
Sem título
Escultura a partir de bóias de pesca encontradas
Cortiça, plástico, isopor e ferro
80 x 11 x 11 cm
2024



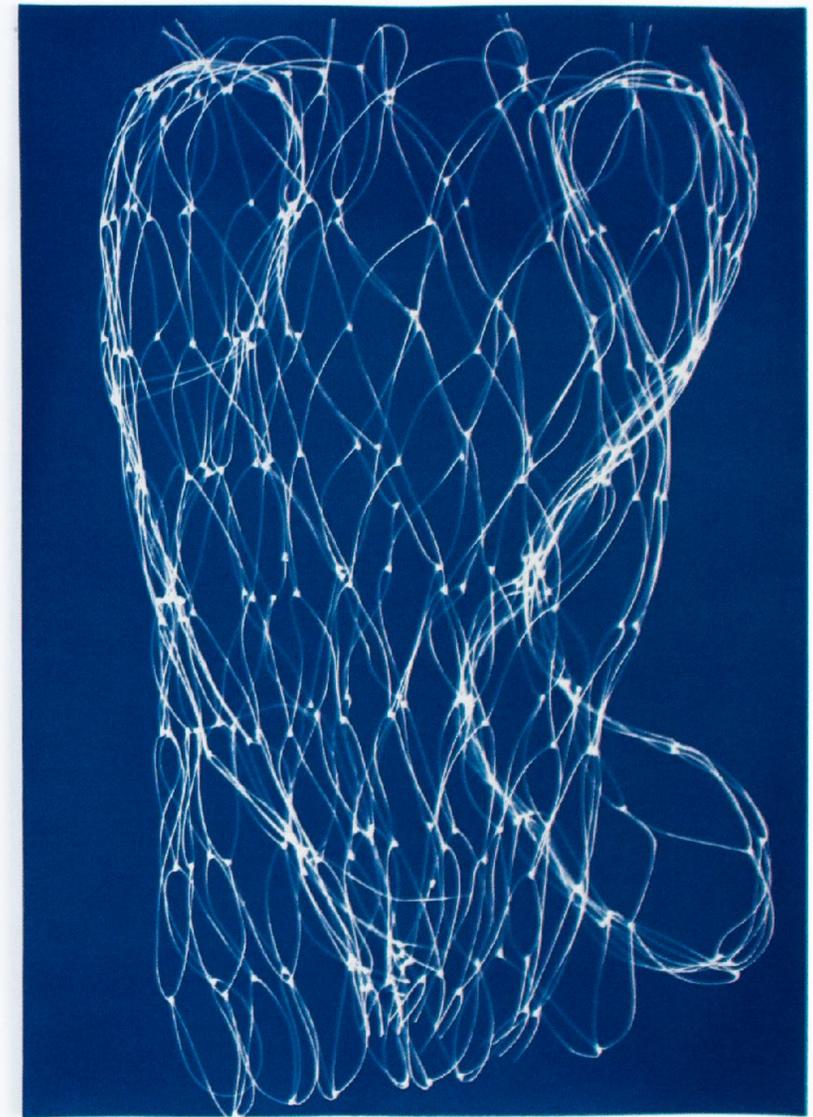
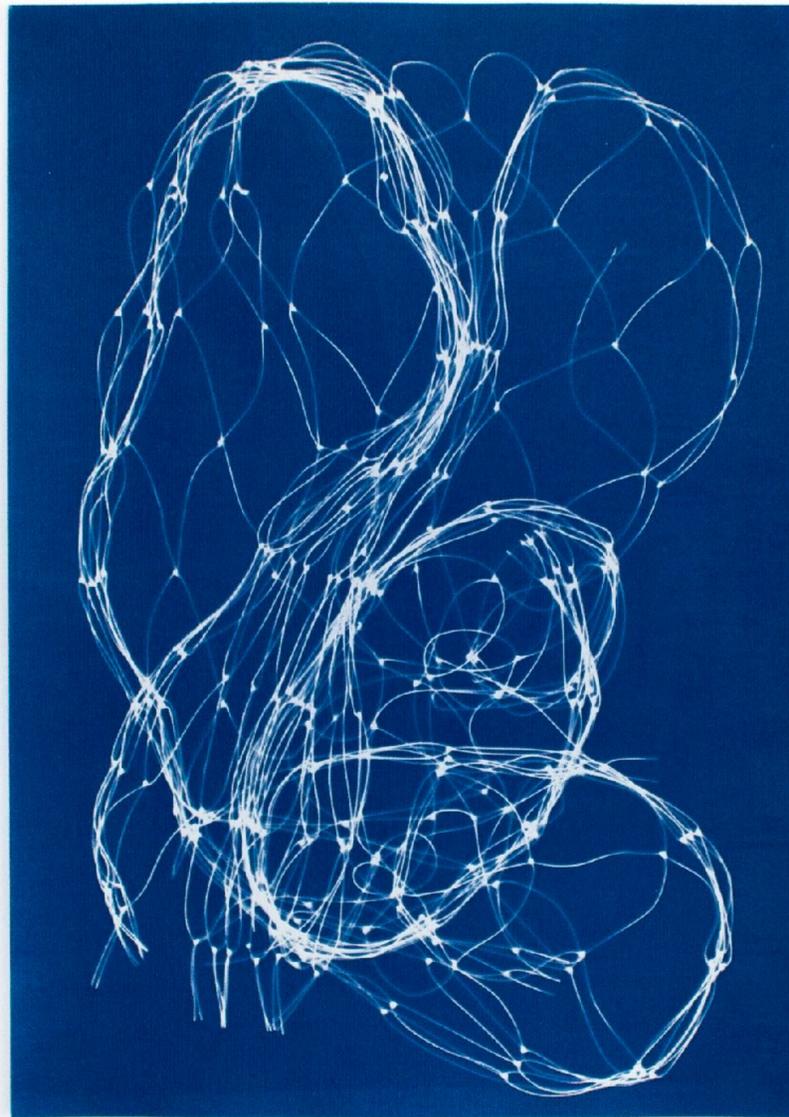
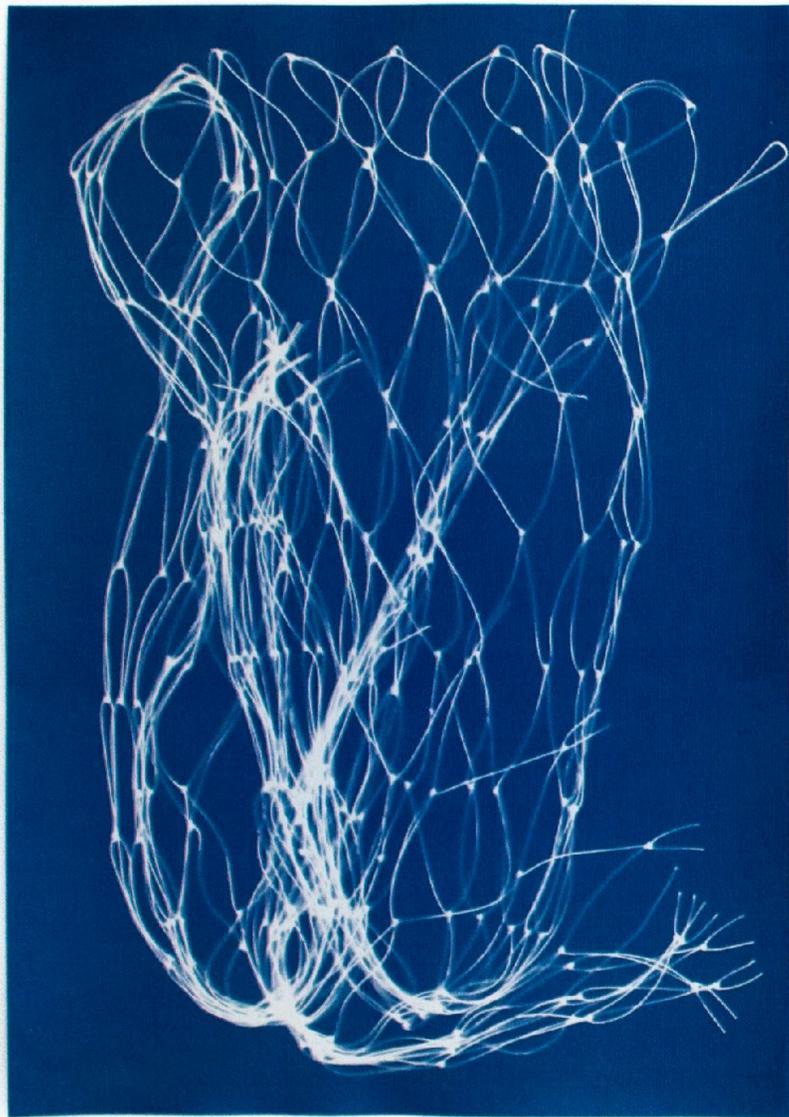
Sem título
Escultura a partir de objetos encontradas
Espuma e ferro
27 x 10 x 10 cm
2024



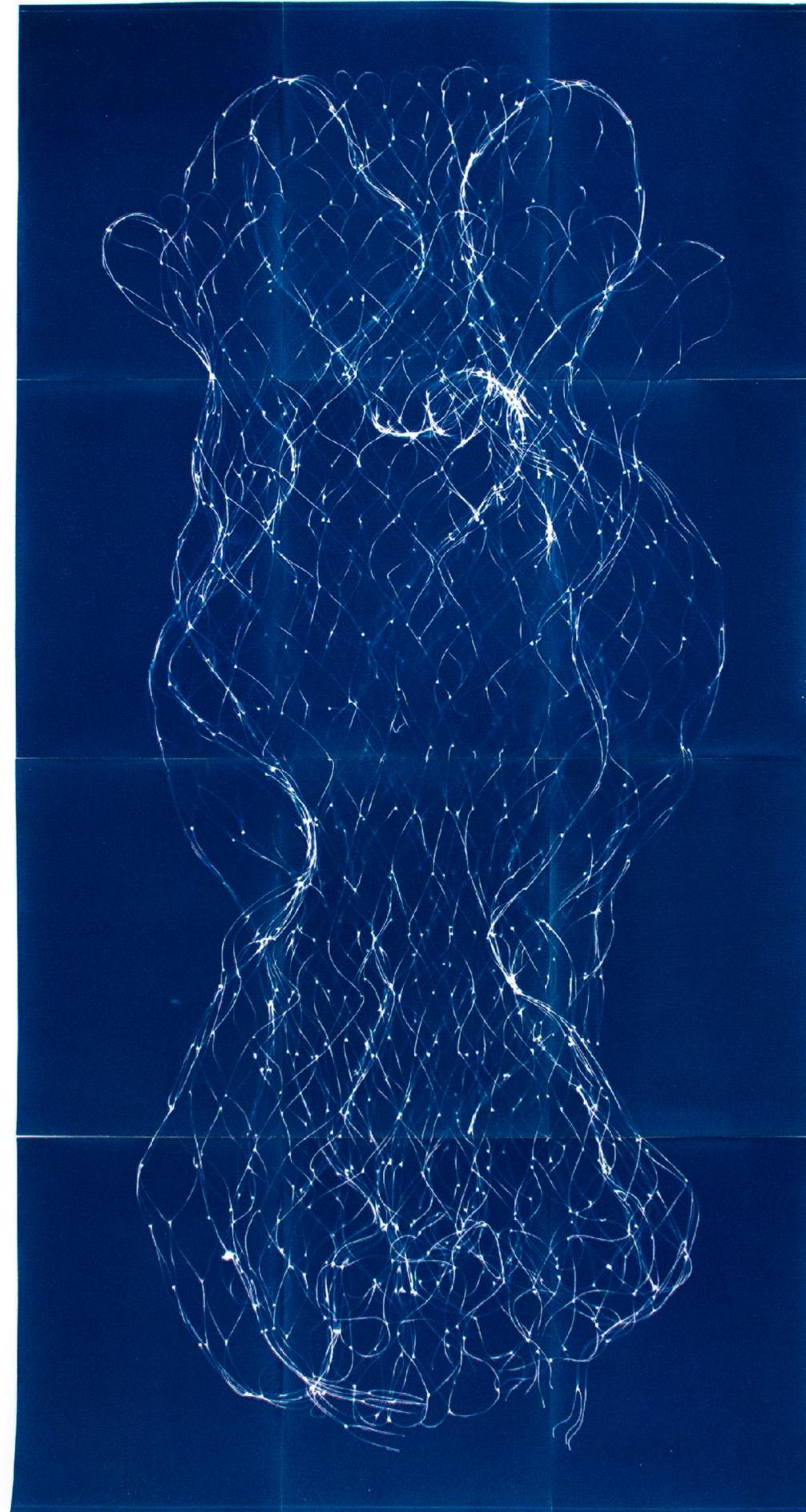
Sem título
Cianótipo sobre papel
14,8 x 21 cm
2023



Sem título
Cianótipo sobre papel
29,7 x 21 cm
2022



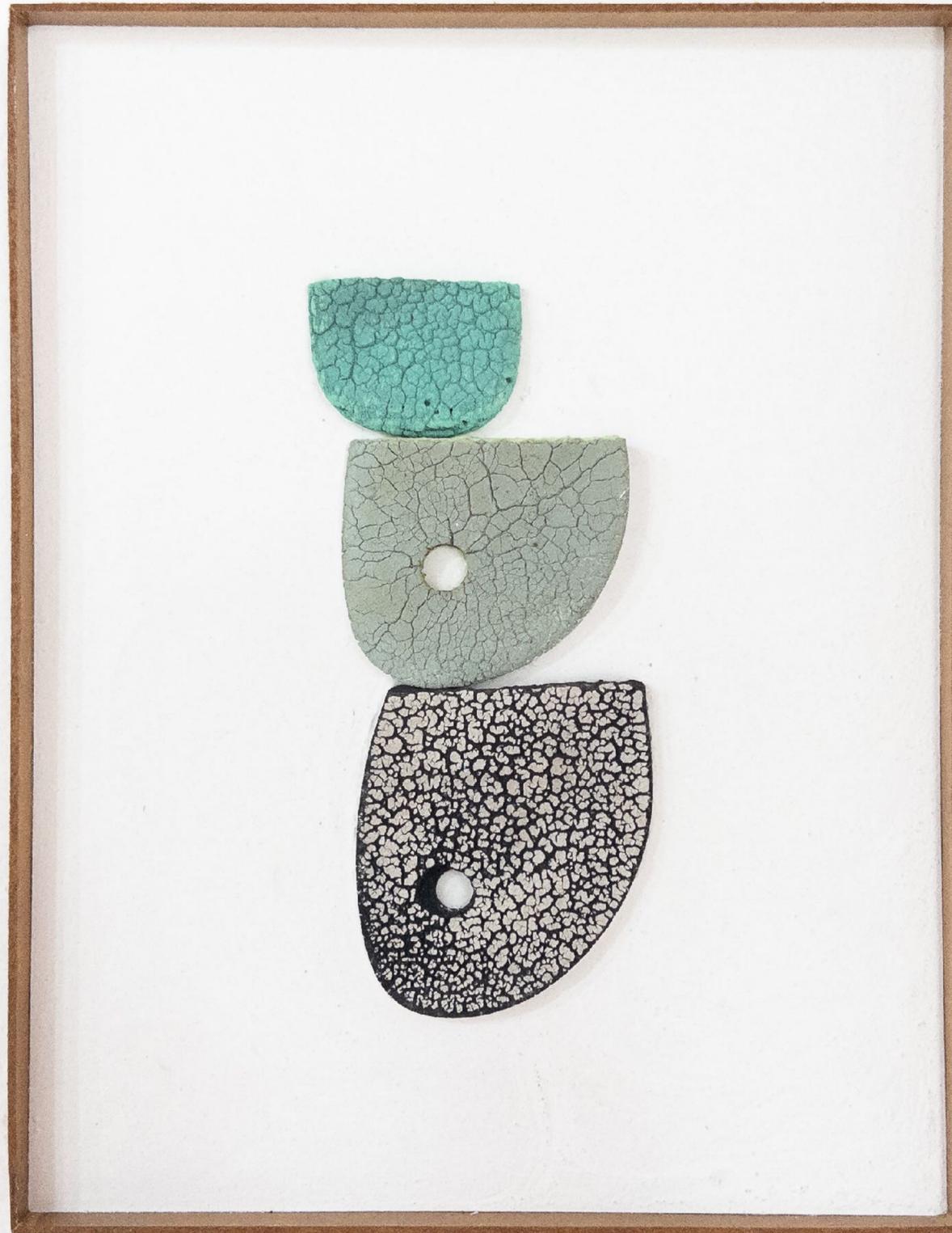
Sem título (Pimentões)
Composição a partir de redes de pesca encontradas
Cianótipo sobre papel
Três peças de 42 x 29,7 cm
2022



Sem título
Composição a partir de rede de pesca encontrada
Cianótipo sobre papel
Painel de 63 x 118,8 cm
2023



Sem título
Composição a partir de sacola plástica encontrada
Cianótipo sobre papel
59,2 x 42 cm
2022



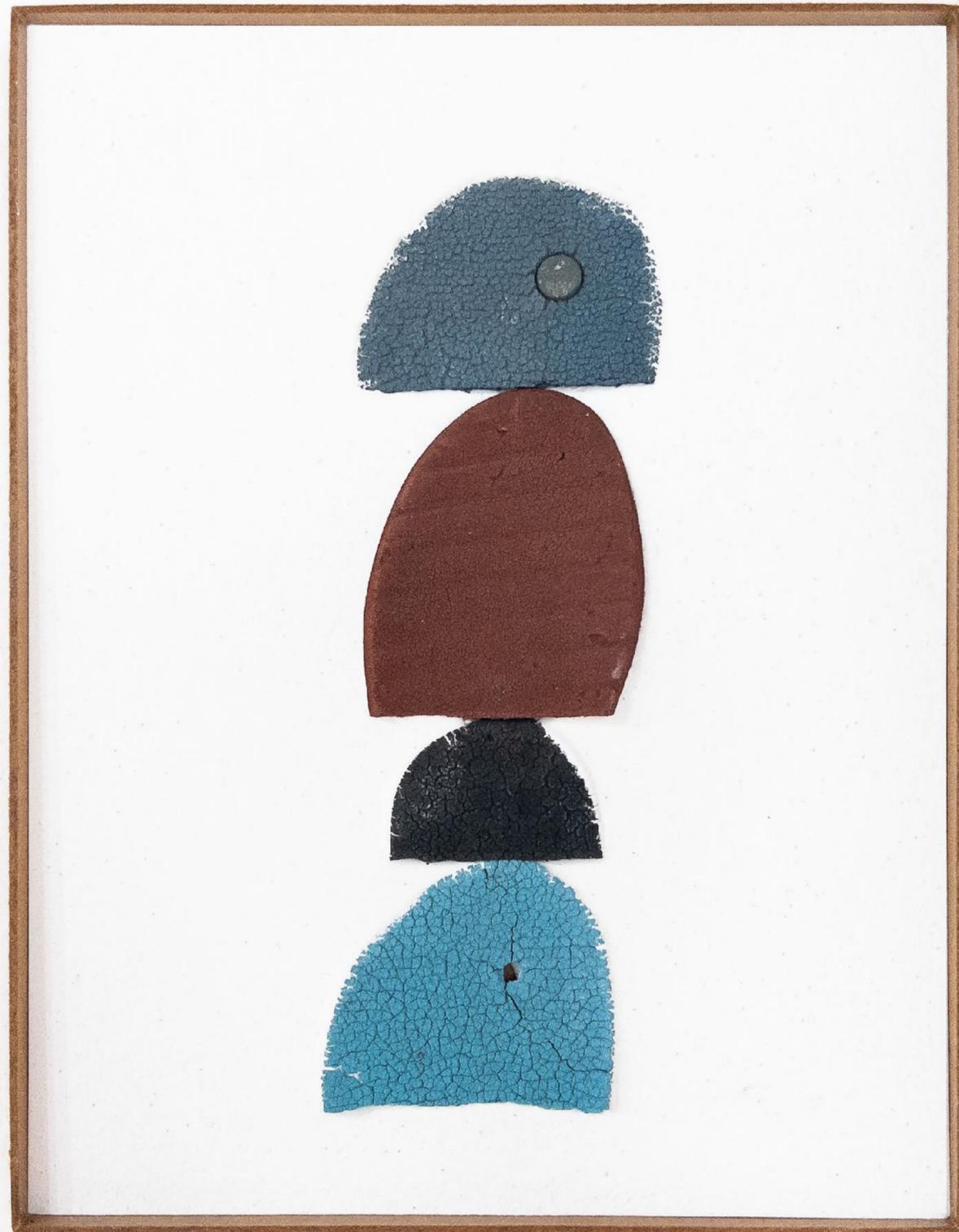
Sem título
Relevo de parede a partir de chinelos de dedo encontrados
Borracha e gesso
28 x 36 cm
2024



Sem título
Relevo de parede a partir de chinelos de dedo encontrados
Borracha e gesso
28 x 36 cm
2024



Sem título
Relevo de parede a partir de chinelos de dedo encontrados
Borracha e gesso
28 x 36 cm
2024



Sem título
Relevo de parede a partir de chinelos de dedo encontrados
Borracha e gesso
28 x 36 cm
2024

PRIMEIRO ENSAIO

Para introduzir meu pensamento em torno da Fotografia, que contextualizará minha abordagem sobre a paisagem, trago um texto que foi redigido em meados de 2023. Fruto de uma pesquisa iniciada durante meu Pré-projeto de Conclusão de Curso em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design, posteriormente, esse trabalho foi desenvolvido ao longo de duas iniciações, uma artística⁴ e uma científica⁵.

Apesar de nunca ter sido publicado, esse texto serviu como pano de fundo para a exposição Quantas (2023), minha primeira individual, sediada na Galeria Guaçuí entre os dias 7 e 21 de Dezembro com curadoria de Paulo Gallina. O projeto, foi contemplado e subsidiado pelo Programa Cultural Murilo Mendes, uma iniciativa da Fundação Alfredo Ferreira Lage (Prefeitura de Juiz de Fora).

Percebo que esta investigação foi o ponto de partida para o trabalho escultórico em torno da paisagem de Arraial do Cabo, que desenvolvo junto a Tiago Lima. Afinal, tendo em vista a problemática da representação da imagem fotográfica, como então, representar a paisagem?



Vista da exposição *Quantas* (2023)

Parto de um princípio, uma problemática, que gosto de chamar de o *mito da objetividade fotográfica*. Mas o que seria esse mito? Ele está ligado à história da fotografia e ao modo como as imagens fotográficas foram concebidas no início do século XIX. Mantém uma relação estreita com a Pintura, uma relação de oposição entre duas imagens de naturezas (supostamente) distintas: subjetiva/objetiva, artesanal/industrial, pictórica/fotográfica.

Desde de sua invenção como uma tecnologia de produção de imagens, a Fotografia esteve intimamente ligada a Pintura, principalmente na Europa. Essa relação antecede a tradição renascentista — a partir do visível aprimoramento técnico dos retratos flamencos, como aponta David Hockney⁶ — quando instrumentos ópticos passaram a ser utilizados para uma representação mais fiel da realidade. Primeiramente através de espelhos côncavos, sucedidos de lentes, até as câmaras obscuras — princípio básico do que viríamos a chamar de câmara fotográfica. Me interessa enormemente o fato de Hockney apontar para um olhar fotográfico enquanto fator constitutivo desta tradição. Então, me pergunto: até que ponto o pensamento pictórico e fotográfico partem de um mesmo princípio? Até que ponto podemos dizer que essas duas linguagens possuem, não naturezas distintas, mas semelhantes? Minha hipótese é de que ambas partem da imagem, e da imagem enquanto construção de visualidades.

Com o advento da Fotografia propriamente dita, por volta de 1830, as imagens projetadas no interior da câmara obscura, antes fixadas pelo pincel,

agora são capturadas por uma superfície fotossensível. Alguns poderiam concluir que a subjetividade do artista foi substituída pela objetividade da máquina, que reproduz a realidade com uma rapidez e fidedignidade nunca antes imaginadas — mas de que objetividade estamos falando? Fato é que a fotografia compeliu a redefinição da pintura, pois, como diria Duchamp, para que pintar se a fotografia já faz isso? — A pintura deixava então de ser um espelho que reflete o mundo exterior ao quadro, deixava de ser janela, e a ruptura estabelecida em relação à mimese realista é radical. O espelho é invertido, a ilusão é quebrada, a pintura volta-se para si mesma. E agora, consciente de si, força-nos a encarar sua verdade: uma composição de cores e formas sobre uma tela, plana. O paradigma da Pintura Moderna⁷. Gosto de encarar este movimento — iniciado pelos impressionistas e que se estendeu pelas vanguardas, consagrado pelos dadaístas e que funda a arte contemporânea — como uma metalinguagem da pintura. Ou seja, uma pintura que utiliza a pintura para se discutir (a essência, bem como os limites) da própria pintura.

A fotografia, por sua vez herdou o fardo, do Real “em sua expressão infatigável”, como diria Roland Barthes⁸. Barthes faz parte da primeira geração de teóricos que refletiram sobre a Fotografia, debruçando-se no ímpeto de traçar uma ontologia⁹ fotográfica. Na obra póstuma "A Câmara Clara", seu questionamento primordial girava em torno da essência da Fotografia, ele “queria saber a todo custo o que ela (a Fotografia) era ‘em si’”. Afinal, fora as noções técnicas (dos fenômenos ópticos, físicos e químicos), de seu uso ou de sua “formidável expansão contemporânea” (do fenômeno

global, das análises históricas e sociológicas a seu respeito), qual traço a distinguia em meio à comunidade das imagens? Ele chegou a duvidar de que, sequer, a fotografia existisse. Inclassificável, pois todas as classificações a ela submetidas (empíricas, retóricas ou estéticas), além de não terem relação com a sua essência, mas sim com objetos exteriores, poderiam e são aplicáveis a outras antigas formas de representação, como (obviamente) a pintura. A fotografia é “o Novo de que ela foi advento”¹⁰.

Fotográfica ou pictórica, a imagem sempre esteve impregnada de ambiguidades e polissemias. Desde os primeiros tempos da humanidade, apoiava posturas filosóficas, religiosas e determinadas expectativas de verdade, principalmente com o visível, o que se dá a ver: “ver para crer”. Parece-me unânime entre outros teóricos — para citar além de Barthes: Phillipe Dubois¹¹, Vilém Flusser¹², Susan Sontag¹³ e André Rouillé¹⁴ — que a gênese da Fotografia está ancorada em seu caráter indicial. No índice¹⁵ do Real. No entanto, o que me interessa, em analogia a Platão e o mito da caverna, é uma ideia que ultrapassa o índice e nos aproxima da verdade pela possibilidade de interpretação da imagem como algo concreto, como a própria verdade. Na qual a sombra indicial do mundo exterior torna-se a própria realidade. Não em substituição ou como duplo, mas como a experiência do próprio real, como veio a acontecer com as imagens técnicas do século XIX¹⁶.

O mito da objetividade fotográfica nasce junto ao advento da Fotografia. Fruto da Revolução Industrial e dos valores iluministas, carrega consigo

conceitos positivistas: a racionalidade, a impessoalidade, a neutralidade e a objetividade próprias do método científico e do medium maquínico. A Fotografia é também produto social, de uma nascente sociedade burguesa, em busca de uma representação formal de suas necessidades ideológicas, construtoras de certas “verdades”¹⁷. Ou seja, um meio a serviço das classes dominantes naquele momento. O mito a que me refiro reside na crença de uma imagem puramente objetiva, que se conclama ao status de foto-documento, foto-prova e foto-verdade¹⁸. Em imagens envolvidas por uma “aura de verdade” e por uma representação da realidade, como um duplo, no qual não se questiona a formação ideológica ancorada nas suas aplicações.

Nos submetemos ao simulacro do Real — um cachimbo? Ou a foto de um cachimbo? — confundimos realidade e imagem. E quando digo “nos submetemos”, quero dizer que se existem foto-verdades é porque há um modo convencional de recepção que pressupõe a existência dessas verdades. Uma narrativa de imagens fotográficas só estabelece afirmações sobre o mundo na medida em que alguém, um espectador, as receba como afirmações sobre o mundo. Interessa-me enormemente confrontar as expectativas deste espectador, pois, citando a célebre obra de Magritte, querido leitor, insisto em lhe recordar: *Ceci n'est pas une pipe!*

O paradigma fotográfico baseia-se assim numa fatalidade, na essência invisível da Fotografia. “[...] Uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”¹⁹. E diante desta imagem-espelho, proponho um espelho invertido. Proponho em metalinguagem, num movimento análogo ao feito pelas vanguardas, uma fotografia que utilize a fotografia para se discutir (a essência, bem como os limites) da própria Fotografia.

Pois vejamos bem, entre o Real e sua imagem reside o Abismo. Este abismo me interessa.



Black Photo 1 (a esquerda) e *Black Photo 36* (a direita)
Julia Ciampi
Película 35 mm corrompida por raio-x, scan de digitalização,
e impressão fine art sobre Hahnemüle Photo Rag 305 g/m2
110 x 88 cm
2022

Gostaria agora, de trazer dois exemplos práticos deste pensamento, ou, dois trabalhos que são fruto deste pensamento. A fim de esclarecer de que forma esta abordagem sobre a Fotografia é refletida no meu processo artístico, e vice-e-versa. Trago a seguir a série *Black Photos* (2022) e a série *Miragens* (2020).

As *Black Photos* são uma menção direta as *Black Paintings* de Ad Reinhardt. Acredito que isto fique bem claro apenas pelo título. Mas longe de serem um tributo, talvez muito pelo contrário. As *Black Photos* se tratam antes, de uma investigação ontológica da Fotografia. Porém há um motivo para esta menção. Acredito que Reinhardt é um dos artistas que mais radicalmente irá sustentar sua produção enquanto manifesto. Através das *Black Photos*, cabe-me propor um novo manifesto, ou melhor, um anti-manifesto.

Em *Doze Regras para Uma Nova Academia*, Reinhardt irá dizer:

Nada de textura
[...]
Nada de pinceladas
[...]
Nada de esboço
[...]
Nada de formas
[...]

Nenhum projeto
[...]
Nada de cores
[...]
Nada de luz
[...]
Nada de espaço
[...]
Nenhum tempo
[...]
Nenhum tamanho
[...]
Nenhum movimento
[...]
Nenhum objeto, nenhum tema, nenhuma matéria. Nem símbolos,
imagens, visões.²⁰

Reinhardt extrai, exclui, elimina tudo aquilo que, segundo ele, não é intrínseco à Pintura, que não deveria ser ou que a deturpa, para então alcançar a Pintura pura. Pois “a primeira regra e padrão absoluto das Belas-Artes e da Pintura, a mais livre e mais elevada de todas, é a sua pureza.”²¹

Me pergunto, o que seria uma Fotografia pura? Me proponho então, a excluir da Fotografia, como fez Reinhardt, aquilo que Barthes diz ser a causa de sua invisibilidade: “o Real, em sua expressão infatigável”. Pois uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos, mas sim a representação

de uma realidade externa. Mas qual seria a realidade da própria Fotografia e como representá-la?

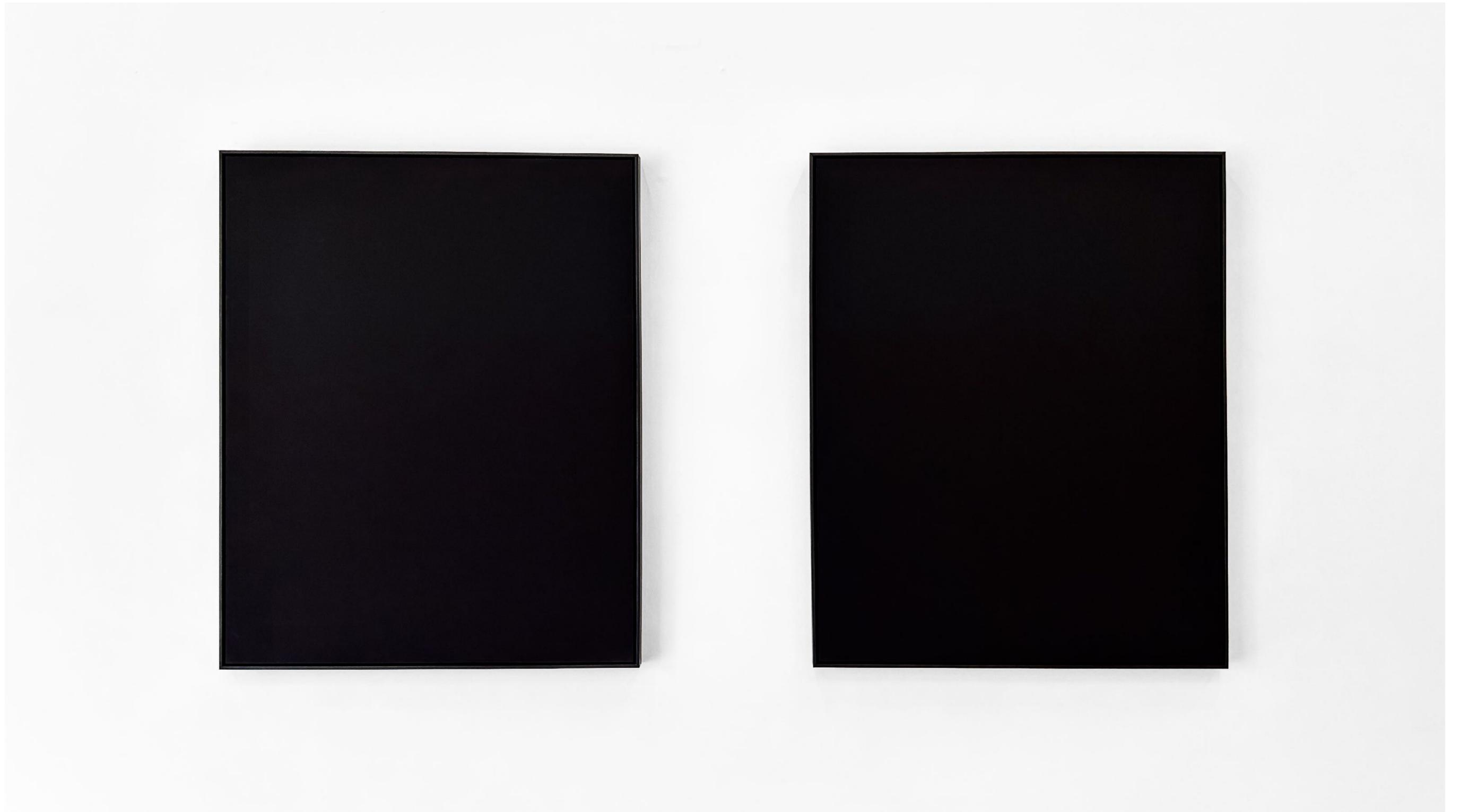
O estudo ontológico se trata do estudo da essência de algo. E para propor uma nova ontologia da Fotografia, me aproprio, por metáfora, de um processo para alcançá-la: o raio-x. O raio-x também pode ser entendido como um processo fotográfico, porém, daquilo que não podemos ver, do invisível. E pensando a invisibilidade da imagem fotográfica, nada me pareceu mais apropriado para de fato capturá-la.

Mas como se deu exatamente este procedimento? Uma película de 35 mm virgem foi exposta ao raio-x, e posteriormente todos os protocolos foram seguidos como de costume. O filme foi colocado na câmera, as 36 poses foram fotografadas, a película foi rebobinada, levada ao laboratório, revelada, escaneada e ampliada. Portanto, se fotografias são a suposta emanção pura do Real, este, foi capturado. Ele está ali, ele *ainda* está ali. E aquela, presente nas imagens, seria a pura realidade da Fotografia.

O resultado foram fotografias completamente negras, e em todas as 36 Black Photos, a completa ausência de imagem. Ou melhor, a completa ausência de um Real referenciável e verossímil. E este é o motivo pelo qual considero as Black Photos um anti-manifesto, pois falam sobretudo dessa ausência. Em outras palavras, se um manifesto pode ser definido como a proclamação de uma Verdade filosófica para a Arte, aqui encontramos a Verdade pela ausência de uma Verdade. Sendo a ausência do Real, a

ausência da Verdade. E sendo a ausência da Verdade, a verdadeira essência da Fotografia.

As Black Photos vieram a público pela primeira vez na exposição *Quantas* (2023). Das trinta e seis peças que compõem a série, foram apresentadas a primeira — *Black Photo 1* — e a última — *Black Photo 36* — que correspondem ao primeiro e ao último fotograma da película. As ampliações possuem um formato de 110 x 88 cm e são emolduradas por uma moldura caixa igualmente preta, com profundidade de 6 cm, formando uma espécie de cubóide, um corpo tridimensional. A superfície é de um preto opaco, quase aveludado, causado pelo excesso de pigmento depositado sobre o papel, que nada reflete e que não apresenta variações visíveis. Ele se destaca contra o fundo branco das paredes da galeria, o que dá presença a obra no espaço expositivo.



Black Photo 1 (a esquerda) e *Black Photo 36* (a direita)
Julia Ciampi
Película 35 mm corrompida por raio-x, scan de digitalização,
e impressão fine art sobre Hahnemüle Photo Rag 305 g/m2
110 x 88 cm
2022



A série *Miragens* (2020) também foi exposta pela primeira vez em *Quantas*. É composta por três obras: *Miragens I*, *Miragens II* e *Miragens III*. Gosto de dizer que são paisagens, “paisagens fotográficas”. As imagens foram produzidas a partir de películas 35 mm vencidas, que fora da data de validade, apresentam vestígios da má conservação. O acúmulo de poeira causa arranhões e cortes sobre a película, fungos se proliferam, a sensibilidade do filme é comprometida, aberrações cromáticas se manifestam. A escolha pela utilização de filmes vencidos se deu, de início, pelo seu baixo custo. Mas aos poucos despertou interesse, a medida que as imagens voltavam do laboratório. A imprevisibilidade das imagens se tornou uma intencionalidade no processo. Um acaso premeditado. As paisagens para quais a câmera foi apontada se tornam quase indiscerníveis devido a falta de contraste, e o que se revela no seu lugar, é a superfície da película. *Miragens* fala sobretudo dessa materialidade. A paisagem aqui não é uma representação do mundo exterior ao quadro. As antes consideradas “falhas”, agem como cicatrizes que denunciam o suporte, e se tornam protagonistas da composição. Por isso “paisagens fotográficas”. Afinal, o que é “ver” uma fotografia? Acredito que esta série busca desafiar a noção de que uma imagem fotográfica representa algo além de si mesma. Um convite para que o espectador experimente “uma certa perturbação perceptiva e questione-se sobre as próprias condições da visão e sobretudo do próprio trabalho fotográfico”²².

Levando em consideração, agora claramente, o meu ponto de partida, ou seja, minha pesquisa e minha prática em Fotografia, como então, a partir desse pensamento, representar a paisagem? Não uma “paisagem fotográfica”, uma paisagem que “está aí”, no mundo. Uma paisagem que me interessa e que me provoca a ponto de querer produzir algo a respeito. A paisagem da chamada Caatinga Fluminense, da mais conhecida como Região dos Lagos, do município de Arraial do Cabo, de uma praia particular, mas de nome muito comum, a Praia Grande. Minha hipótese é de que uma resposta possível se encontra na materialidade. Não na representação através da imagem, mas na apresentação através da matéria. Num corpo material, que veio a se manifestar no trabalho, primeiramente através da cianotipia e posteriormente, através da escultura.

-
4. *Memórias urbanas no comércio tradicional de Juiz de Fora*, PIBIART (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística), UFJF, 2020.
 5. Laboratório de Antropologia Visual e Documentário, IAD, UFJF, 2020.
 6. David Hockney, *O conhecimento secreto*, 2001.
 7. Clement Greenberg, *Pintura Modernista*, 1960.
 8. Roland Barthes, *A câmara clara*, 1980.
 9. “A palavra ontologia é composta de duas outras: onto e logia. Essas duas palavras, por sua vez, derivam-se do verbo ser. O Ser é o que é realmente e se opõe ao que parece ser, à aparência. Assim, ontologia significa: estudo ou conhecimento do Ser, dos entes ou das coisas tais como são em si mesmas, real e verdadeiramente.” (CHAUÍ, 2000, p. 266)

10. Roland Barthes, *A câmara clara*, 1980.
11. Phillippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s, 1994.
12. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta*, 1985.
13. Susan Sontag, *Sobre a Fotografia*, 1977.
14. André Rouillé, *A Fotografia*, 2009.
15. Por mais que eu tenha adicionais comentários sobre a semiótica das imagens fotográficas, ponderações sobre tal gênese (o índice) e seu o processo de interpretação (a semiose), acredito que tal discussão não é o caso desta proposição.
16. Fernando de Tacca, *Fotografia: intertextualidades entre ciência, arte e antropologia*, 2015.
17. *Idem*.
18. Ao pensar a Fotografia como documento, como uma *foto-documento*, a penso de imediato, impregnada pelo estatuto de prova que lhe foi atribuído. Como uma *foto-prova*, ou ainda poderia dizer, como uma *foto-verdade*. Pois uma imagem que se conclama como documento, autentica a veracidade de algo, de um fato ou acontecimento que possivelmente ou supostamente esta na presente naquela imagem. Mas me pergunto, quantas verdades cabem numa foto?
19. Roland Barthes, *A câmara clara*, 1980.
20. Ad Reinhardt, *Doze Regras para Uma Nova Academia*, 1973.
21. *Idem*.
22. Phillippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s, 1994.



Vistas da exposição *Quantas* (2023)
Miragens I (a direita)
Julia Ciampi e Tiago Lima
Impressão fine art sobre Hahnemüle 210 g/m²
110 x 164 cm
2020



Miragens II
Julia Ciampi e Tiago Lima
Impressão fine art sobre Hahnemüle 210 g/m²
60 x 92 cm
2020

SEGUNDO ENSAIO

A origem deste trabalho é um desejo de falar sobre uma paisagem. As perdas aí são constantes, dizem respeito a falha na representação de uma paisagem observada. Apontada por meio de fotografias, cianotípias e esculturas — e agora, por meio do presente texto.²³

Eu não me lembro de quando conheci a Região dos Lagos. Isso porque a frequento desde que nasci, desde quando não é possível se formar memórias. Mas guardo memórias de estórias que ouvi, como se fossem minhas. Os primeiros a conhecer a região foram meus bisavós, Aracy e Alfredo, por volta de 1950. As estradas eram de chão, porcos corriam pelas ruas, haviam poucas construções, as praias eram, ainda, praticamente intocadas. Pescava-se camarão nas Palmeiras, peixe-espada em alto mar, fazia-se compotas de sardinha, nadava-se no canal, os mais novos brincavam de guerra de mamona. Uma empresa japonesa pescava baleias no arraial, e da praia do forte avistava-se uma densa fumaça branca, que saía das chaminés da Álcalis²⁴. Por essa fumaça podia-se ver a direção do vento: o sudoeste era sinônimo de tempo ruim, já o nordeste, de bom. Havia salinas por toda parte, os moinhos de vento e os montantes de sal podiam ser avistados de longe.

Nossa casa, o apartamento que veio a ser a sede da família, fica no edifício Redentor, construído pelo meu bisavô na rua Meira Júnior, em Cabo Frio. Me contam que antigamente, o Redentor era de frente para a praia, e para acessá-la, pegava-se uma trilha pela restinga. De tempos em tempos, me pego sentada na areia observando a paisagem, aquela que sempre vi, imaginando como ela um dia foi. Hoje, o Redentor fica a cinco quadras da orla. Passei grande parte na minha infância e juventude na Região dos Lagos, entre verões, invernos, feriados e finais de semana. Muitos da família se mudaram pra lá, e alguns, lá ainda vivem. Eu mesma, nunca cheguei a me mudar.



Gosto de me referir à esta paisagem como Caatinga Fluminense. É uma expressão bonita que define o bioma da região. Biomas são um conjunto constituído por fauna e flora, com condições de geologia e clima semelhantes e que, historicamente, sofreram os mesmos processos de formação da paisagem. Tomei conhecimento da expressão enquanto pesquisava a espécie de um cactus que lá existe por toda parte, que descobri ser endêmica, o Cabeça Branca. A Caatinga Fluminense é uma paisagem semiárida, com temperaturas elevadas durante todo o ano, “onde o sol passa o inverno”. Chove pouco, a vegetação é rasteira e esparsa, o solo é arenoso e pedregoso, geralmente exposto. As lagoas, que dão nome a região, são de água salgada. Quando eu era pequena, pensava que a Lagoa de Araruama, a maior delas, era, de tão grande, mar. É a maior lagoa hipersalina do mundo. Os nomes Cabo Frio e Arraial do Cabo dão uma pista, são porções de continente que avançam em direção ao mar. Gosto de imaginar que são o cotovelo do Brasil, pois quando se olha no mapa, percebe-se uma grande barriga que começa no extremo sul do país, e vem a acabar justamente na pontinha onde se lê “Arraial do Cabo”. A paisagem é sobretudo plana, com afloramentos de rochas pontuais, como no Pontal do Atalaia. De lá, eu e Tiago observamos a migração das baleias jubarte durante os meses de junho e julho.

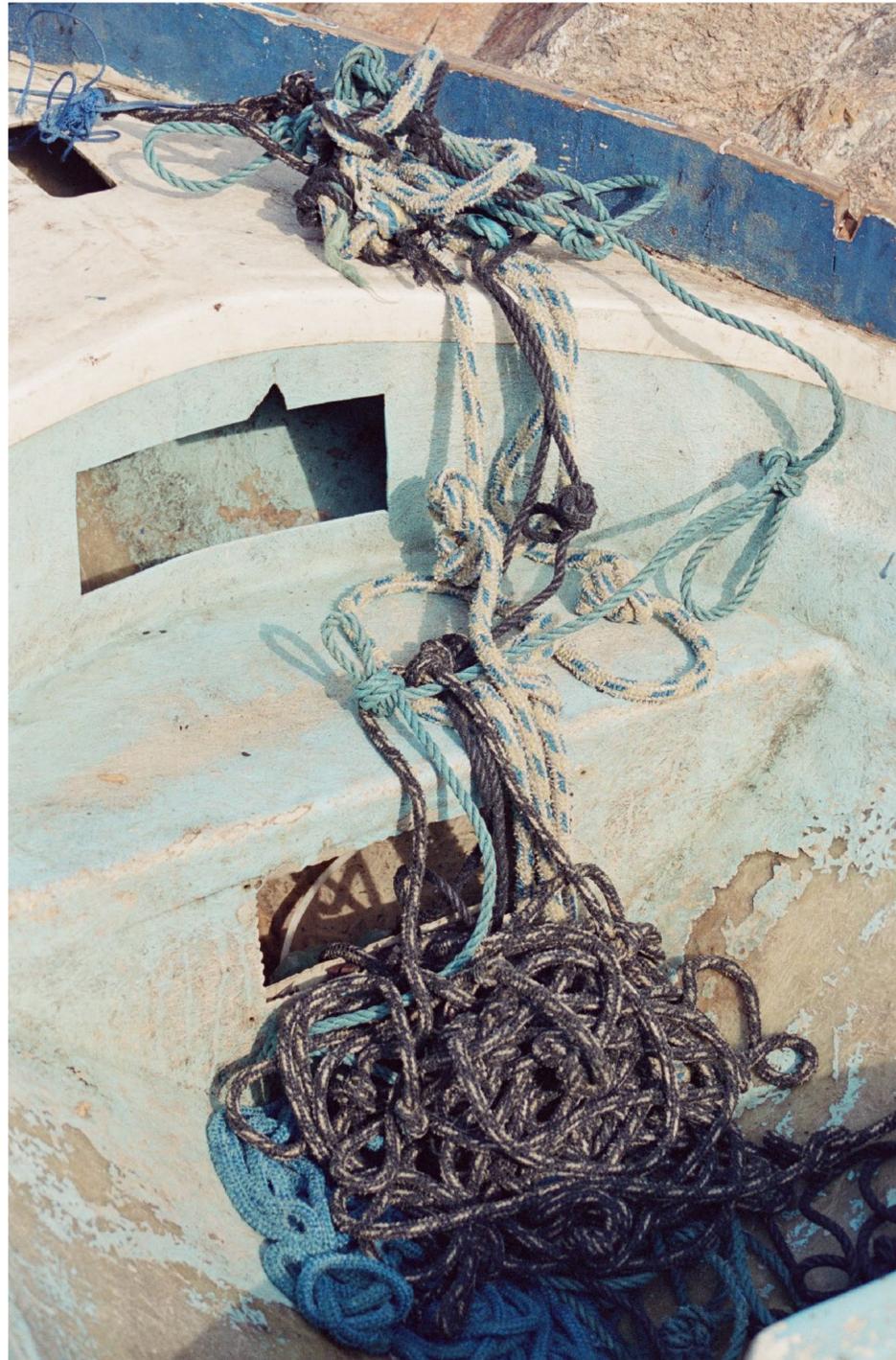
Conheci Tiago na adolescência, estudamos na mesma escola e, mais tarde, seguimos juntos para a faculdade. Cursamos o Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design e, posteriormente, o Bacharelado em Artes Visuais, ambos na Universidade Federal de Juiz de Fora. A história dele com a Região dos Lagos é semelhante à minha — ele a frequenta desde que nasceu, mas sempre teve casa em Arraial do Cabo. Desde que nos conhecemos, passamos a frequentar a região juntos. Aos poucos e a partir

dos estudos, a relação de afeto que tínhamos com a região, se transformou em interesse estético. Nos interessávamos por aquilo que denominamos de “cultura visual”, por todos aqueles elementos que de alguma forma, compõem esta paisagem.

Nosso interesse ia além da vegetação, do mar e das formações rochosas; também nos interessava o espaço construído. As antigas salinas abandonadas, as ruínas da Álcalis com suas estruturas corroídas e cobertas de ferrugem, os letreiros e comércios ambulantes, e o empilhamento de objetos à beira-mar — cadeiras, mesas, barracas e lonas de praia. Observávamos a comunidade de pescadores, os pesqueiros, os barcos, as redes e os utensílios de pesca. O interesse não estava apenas na forma desses objetos, mas também na fatura que apresentavam: cores desbotadas, pinturas desgastadas, superfícies arranhadas e corroídas pelo tempo e pelo uso.

No início, esses interesses se manifestaram em nossa produção artística através da fotografia e do vídeo, suportes com os quais já tínhamos alguma familiaridade. Entre 2016 e 2019, trabalhamos com o suporte digital, migrando para o analógico a partir de 2020. Houve uma dificuldade inicial em organizar, montar e entender o trabalho. Não tínhamos clareza sobre a natureza do que estávamos produzindo ou para onde isso nos levaria, mas havia algo naquele processo, que nos interessava.

De fato, depressa ficou claro que a fotografia, [...] era de imediato 'pensamento', integrada à própria concepção do projeto, ao ponto de mais de uma realização ambiental ter sido elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como por exemplo, tudo que se refere ao ponto de vista.²⁵





Vista de pescadores
Documento de trabalho
Fotografia 35 mm
2024

A fotografia expõe de fracionado a paisagem. Como anotações visuais, apontamentos, registros de caminhadas, de objetos que encontramos pelo caminho, que porque nos interessa a estrutura e volumetria, tendem a foto-escultura.²⁶



A partir de 2020, influenciada por dois projetos²⁷ dos quais participei, iniciei minha pesquisa em Fotografia. Cujos resultados são apresentados, em parte, no primeiro ensaio deste Trabalho de Conclusão de Curso. Em um dado momento do desenvolvimento da pesquisa, passei a me interessar por antigas técnicas de captação de imagens, que remontam à história da Fotografia. Anteriores à invenção da câmera fotográfica, essas técnicas envolvem o contato direto de objetos com superfícies fotossensíveis. Elas me agradavam pela sua tendência à abstração. Pareciam ilustrar o "mito da objetividade fotográfica" ao qual me referi anteriormente, pois revelam a natureza da Fotografia: uma imagem por essência abstrata, mas que se pretende a representação da realidade. Uma dessas técnicas é a cianotipia²⁸.

Havia um desejo pela materialidade. Pelo material. Que já se manifestava, como num prelúdio, nas Black Photos e nas Miragens, talvez até mesmo na escolha por trabalhar com a fotografia analógica. Process, time, walking, looking (Serra).

Mas acredito que esse desejo se manifestou primeiro através da cianotipia. Técnica tátil. Eu gostava de poder segurar cada imagem com as mãos, de como eu podia andar ao redor delas, movê-las, observá-las sobre a mesa ou contra a parede. E ainda de controlar a sua posição com as mãos. De manipular as sacolas e as redes, dobrando-as e presando-as contra o papel, repetidamente e de diferentes formas, até que eu chegasse em uma composição satisfatória.²⁹



Sacola plástica encontrada antes de ser coletada para a produção de cianotipias
Documento de trabalho
Fotografia 35 mm
2022



Objeto encontrado (sacola plástica encontrada antes de ser coletada)
Documentos de trabalho
Fotografias 35 mm
2023



Vista da paisagem (Praia Grande)
Documentos de trabalho
Fotografias 35 mm
2023

As obras em cianotipia — presentes no caderno de obras — foram majoritariamente produzidas a partir de sacolas plásticas e redes de pesca, encontradas durante caminhadas pela Praia Grande, em Arraial do Cabo. Talvez tenham sido os primeiros trabalhos em torno desta paisagem, que reconheci como um corpo coeso, pois seguiam uma lógica interna, um pensamento e um processo. Essas cianotipias nos proporcionaram uma forma de abordar a paisagem por meio da materialidade destes objetos. Em resposta a problemática da representação na imagem fotográfica, esses trabalhos sugeriam a possibilidade de apresentar a paisagem por meio da matéria. Eles introduziram procedimentos fundamentais na nossa prática artística: a caminhada, a coleta e o reconhecimento dos objetos encontrados enquanto fragmentos de paisagem. Fragmentos de uma fragmentação maior — a própria paisagem.

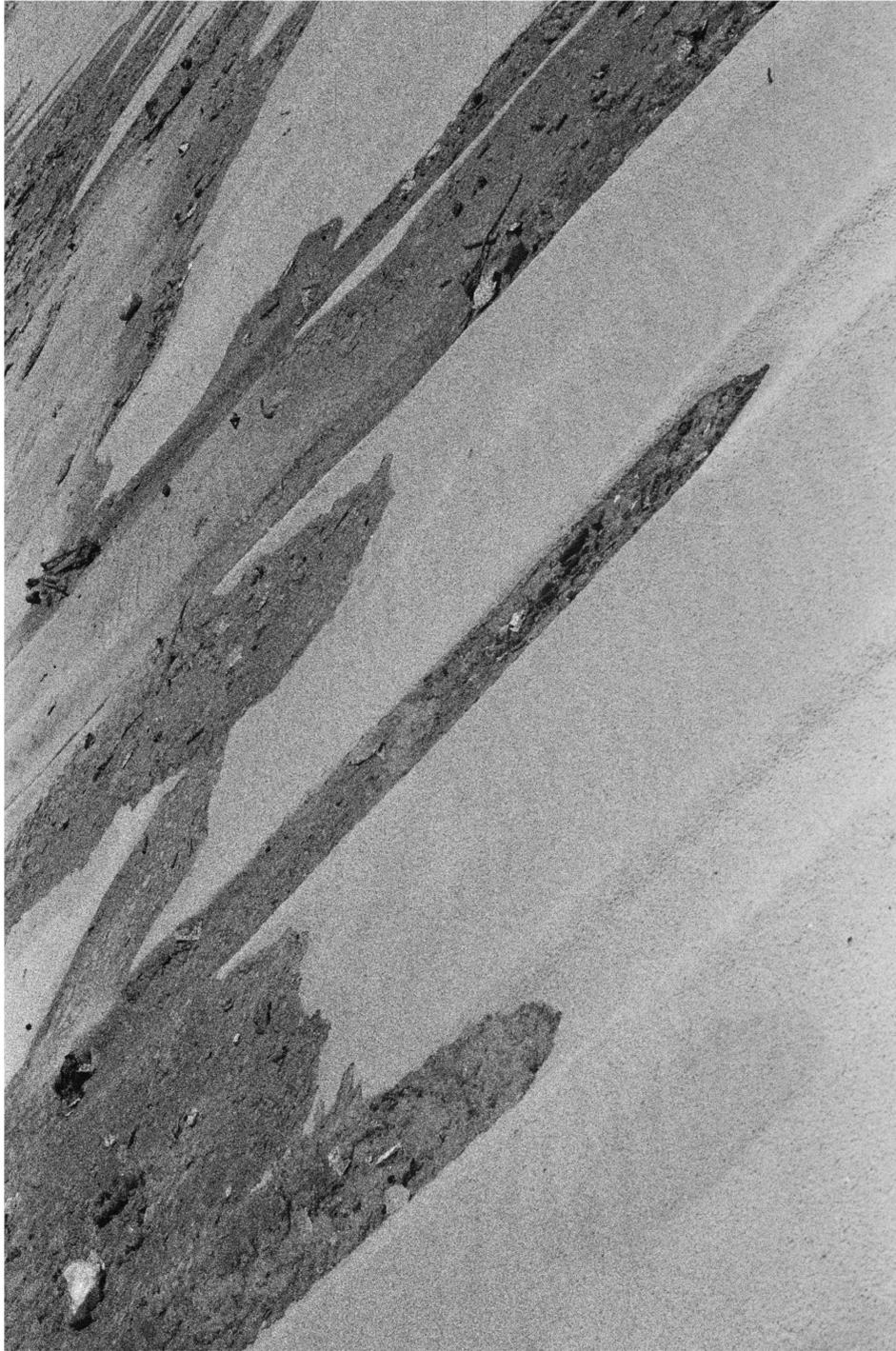
A paisagem pode ser no máximo um todo de representação, mas ela não é a representação de um todo. A paisagem é por definição fragmentária. Ela é um fragmento, tanto na sua percepção quanto na sua realidade. A paisagem é o que eu vejo, é esse horizonte que varia, da minha posição diante de um conjunto de objetos que eu quero observar. [...] A paisagem se oferece ao nosso corpo como um corpo outro.³⁰



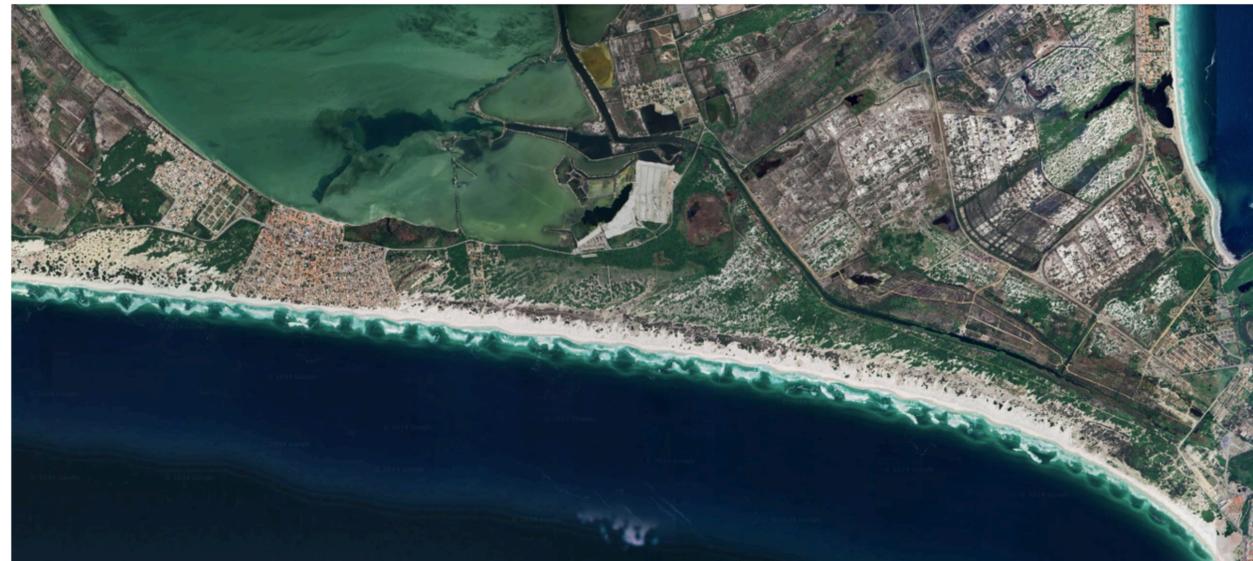
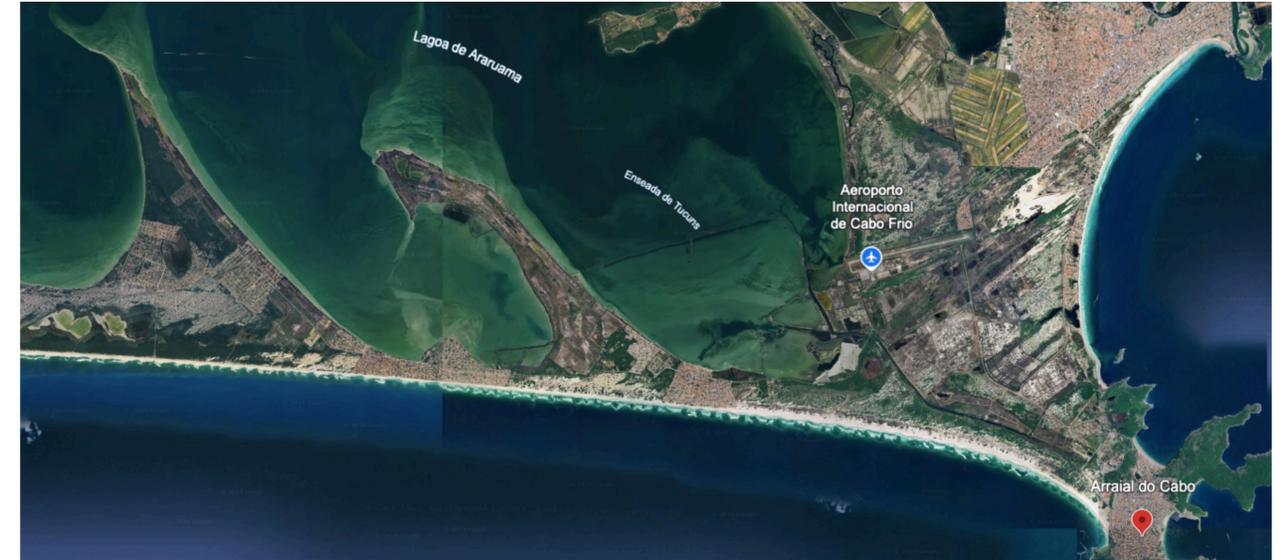
Vista da Praia Grande (desenho indicial do movimento das marés)
Documento de trabalho
Fotografia 35 mm
2023

Caminhar na Praia Grande é um costume dos pais do Tiago, que foi herdado por nós. Todas as manhãs, eles fazem um percurso de aproximadamente 8 quilômetros até a árvore — um pinheiro específico, que se destaca por ser mais alto que os outros. A coleta das primeiras sacolas e redes para a produção de cianotipias ocorreu durante uma dessas caminhadas de rotina. A Praia Grande possui aproximadamente 40 quilômetros de extensão. Uma imensa faixa de areia branca que começa no pesqueiro, aos pés do Pontal do Atalaia, e de lá se perde na linha do horizonte, até Saquarema. Apesar de ser relativamente deserta, apresenta quantidades significativas de lixo ao longo da sua extensão. A sua localização, de frente para o mar aberto e exposta às principais correntes do Atlântico Sul, privilegia o transporte e a deposição de resíduos na costa. Que emergem, submergem e encalham com o movimento das marés.

As margens litorâneas parecem ter a vocação de abrigar isto “que vem” através de um movimento contínuo, para aportar em suas extensões de margem, configurando situações que podemos observar em qualquer passeio por uma região onde não haja um recolhimento periódico de objetos [...] lugares onde estes dejetos se depositam, ou neles habitam algum tempo³¹



[...] limite em movimento [...] espaços [...] de limites incertos e que só se podem ver realmente ao percorrê-los. E ainda é o caminhar que manifesta os limites internos da — paisagem.³²



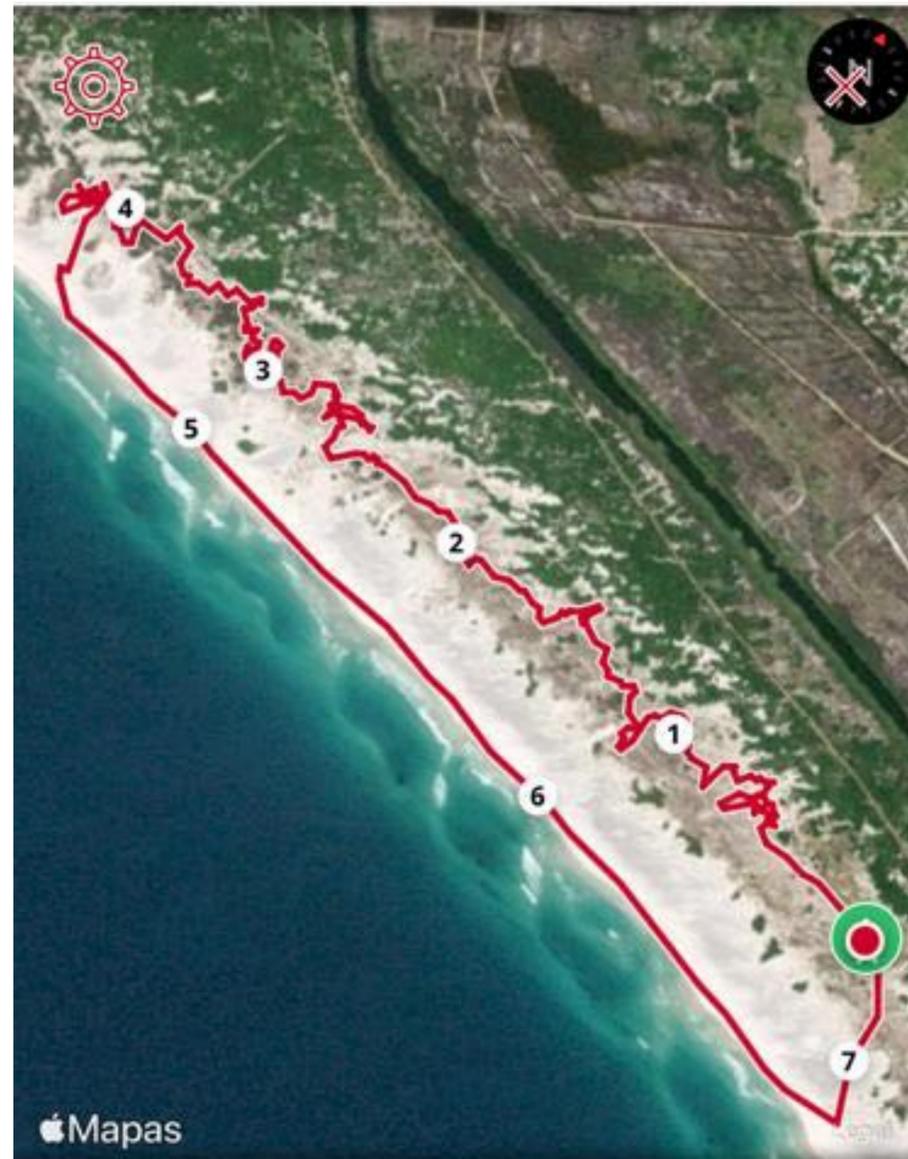


Imagem de satélite
Documento de trabalho
Registro do percurso de uma caminhada
12 km percorridos
5 horas de duração
2023

[...] O caminhar produz lugares. [...] é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.³⁴

A medida que encontramos as primeiras sacolas e redes para a produção de cianotipias, o caminhar se tornou um método de pesquisa e um recurso artístico. As caminhadas se tornaram mais frequentes e foram sistematizadas para a procura e coleta de materiais. Planejamos o percurso no dia anterior, analisamos imagens de satélite para definirmos a área a ser percorrida, bem como para o mapeamento de áreas já exploradas.

Com o termo 'percurso' indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição [...] da paisagem.³³

Chegamos na praia por volta das 6 horas da manhã, caminhamos até o meio-dia. As vezes percorremos 12 quilômetros, as vezes 500 metros, no mesmo intervalo de tempo. Nos dividimos em sessões de praia: areia (parte da frente) e restinga (parte de trás). Na areia os objetos se encontram mais afastados, e por isso caminha-se mais rápido. O campo de visão é maior e o contraste, entre os objetos e o solo, mais nítido. Na restinga os objetos se encontram frequentemente emaranhados e encobertos pela vegetação. É uma caminhada mais lenta, vagarosa, como um andar de garça. Procuramos algo que não sabemos o que é. Um jogo do acaso premeditado, mas ainda assim imprevisível, que envolve distensões e contrações do olhar. É preciso atentar-se e estar aberto.

Agora que repasso na memória, percebo que trocamos poucas palavras; há não ser apontar de dedos. A luz do sol reflete na areia, meus olhos estão constantemente cerrados, e minha testa, franzida. O vento lambe os grãos de areia, que fazem um som muito específico quando encontram sacolas plásticas pelo caminho. Uma a uma, e todas elas juntas, formam uma espécie de instalação sonora. O tato se torna mais sensível, os cabelos duros, a pele arde e os pelos dos braços acumulam partículas de sal. Os poucos fios soltos do meu coque, fazem cócegas na minha nuca.³⁵

Durante a caminhada nos deparamos com os mais variados tipos de resíduos, objetos de origens tão variadas quando desconhecidas. A coleta é uma operação de seleção, os objetos são escolhidos por forma, cor e textura. Porém não há um padrão preciso que determine valores qualitativos, óticos ou táteis. Para além das sacolas e das redes, passamos a coletar também, outras variedades de objetos: bóias de pesca, chinelos de dedo, rolos de pintura, bolas de futebol, brinquedo e frescobol, espumas, panos, lonas, cordas, pedaços de madeira, entre tantos outros que não são passíveis de identificação.

Estes objetos apresentam uma fatura que lhes é peculiar. Resultado da exposição da matéria aos elementos paisagem: a radiação solar, a salinidade, umidade, abrasão mecânica das ondas sobre as rochas e a areia, os constantes e repetidos ciclos de secagem e molhamento das marés — condições geológicas e climáticas que, historicamente, formaram esta mesma paisagem. As cores são dessaturadas, desbotadas, quase pastéis. As superfícies são irregulares, ásperas, corroídas, desgastadas e opacas. É possível ver a ação da paisagem sobre estes objetos. É possível ver a paisagem, através desses objetos.



Vista de objetos encontrados na paisagem
Documento de trabalho
Fotografia 35 mm
2023

Paisagem = matéria

Matéria = ação = corpo

A paisagem é a ação sobre a matéria, que é um corpo.³⁶





O que eu queria — desde o início?

Falar de uma paisagem, sobre uma paisagem, retratar uma paisagem, representá-la. Mas eu sabia que isso era impossível. Eu sentia que faltava algo naquela imagem. Que escapava dela. E de alguma forma, através desses objetos, eu sinto que consigo fazer isso.

Eles dão conta da paisagem de alguma forma. Eu sentia que faltava algo na fotografia também em parte porque sabia que não via essa paisagem por completo. Há partes da paisagem que não consigo ver. Mas mais importante ainda, há partes dessa paisagem que só eu consigo ver. Porque esse é o limite da percepção. Da mediação de um corpo. Então, eu não tento representar a paisagem através da fotografia. Porque a fotografia dá essa ilusão, de uma imagem aparentemente “completa”. Transparente. Eu não falo da paisagem através da imagem. Eu falo da paisagem através da matéria. Através desse objetos encontrados, através dessa matéria que foi exposta a paisagem. E que porque foi exposta a ela, fala dela. É a paisagem falando. Através das esculturas eu sinto que consigo fazer isso.³⁷







Como representar a paisagem de uma praia de 40 km?

Coletar fragmentos ao longo dos 40 km e agrupá-los em uma escultura, é uma forma de retratar essa extensão. [...] E o interessante é que esses materiais não pertencem àquela paisagem, não foram descartados ali ou instalados ali. A origem desses objetos não é aquela paisagem. Mas de alguma forma eles chegaram até ali. E porque chegaram até ali e foram expostos a esta paisagem, porque foram encontrados e coletados ali, eles fazem parte dessa paisagem. Eles são paisagem. São fragmentos de paisagem. Eles falam da paisagem pela forma que sua matéria foi exposta a este ambiente e pela forma que esta exposição se manifesta sobre suas superfícies. Fatura = paisagem³⁸



“Quanto as práticas de arte ambiental (land art, earth art, arte-paisagem), elas colocam, também diretamente e de maneira particularmente interessante, a questão da relação com a fotografia. Sabe-se que esse tipo de trabalho artístico, que se desenvolveu sobretudo nos anos 70, baseia-se globalmente no princípio de tomar como objeto (isto é, ao mesmo tempo quadro, suporte, material e como a própria obra) a paisagem, com todos os seus elementos.”³⁹

“Essa é a proposta [...] decompor o real e reconstruí-lo de outra maneira. Torná-lo palpável [...]”⁴⁰

As esculturas — ou ainda, cada objeto — são um único quadro e ao mesmo tempo uma multidão de apresentações, separadas.⁴¹



Fotografia / Escultura

Ambas são falhas ao retratar a paisagem.

Mas a escultura é honestamente falha.

O que não acontece com a fotografia. Pois existe essa pretensão, subentendida. Existe um modo convencionalizado de percepção e interpretação dessa imagem.⁴²

Fotografia = foto exposição = exposição a luz⁴³

Afinal a fotografia é a escrita (grafia) da luz (foto). Nesse sentido, ela é uma foto exposição, ou seja, a exposição de uma superfície fotossensível à luz. Porém, toda superfície é, em certa medida, e nas suas devidas proporções, fotossensível. Um exemplo disto, é a nossa pele.⁴⁴

Objetos = exposição à paisagem⁴⁵



Relação esculturas / objetos — polaroids David Hockney

Cada escultura é vista ao mesmo tempo como um fragmento do conjunto — a paisagem — e como uma imagem autônoma — obra. A relação entre imagem global e imagens fragmentárias não é de simples soma, de encaixe unitário e homogêneo. Ao contrário, tudo — e todas as obras (fotografias e cianotípias também) — é um problema de enquadramento.

“Por exemplo, os diversos polaroids que compõem a representação do corpo de um modelo não foram feitos do mesmo ângulo ou da mesma distância, ou da mesma posição, etc.” — relação caminhada e procedimento de coleta de objetos, nele a paisagem se alarga, os objetos não cabem em um único ponto de vista/posição do corpo no espaço, eles requerem longos deslocamentos pela paisagem — “E essa variação perpétua de pontos de vista, ao introduzirem uma pluralidade de espaços (e até de ações) na obra, introduz igualmente e simultaneamente o tempo.” — o tempo da caminhada, o tempo material de cada objeto, da existência da sua matéria, do seu deslocamento até onde ele foi encontrado, o tempo que ele foi exposto à paisagem, o tempo da paisagem.

Se existem um número X de objetos em uma escultura, isso quer dizer que existem X coletas distintas durante a caminhada, portanto X momentos diferentes da paisagem, X pontos de vistas diferentes, X paisagens diferentes. E ainda assim, uma única paisagem.⁴⁶





23. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
24. A Companhia Nacional de Alcalis (CNA) foi uma estatal brasileira fundada em 1943 por Getúlio Vargas, com o objetivo de produzir álcalis sódicos, especialmente barrilha (carbonato de sódio). A fábrica foi instalada em Arraial do Cabo, na Região dos Lagos (RJ), e começou a operar em 1960, encerrando suas atividades em 2006. (PEREIRA, 2009).
25. Phillipe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, 1994.
26. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
27. *Memórias Urbanas no Comércio Tradicional de Juiz de Fora* (iniciação artística) e *Laboratório de Antropologia Visual e Documentário* (iniciação científica), ambos sob a orientação do professor Carlos Francisco Perez Reyna.
28. Em 2022 me envolvi no projeto de extensão *Química, Fotografia e Arte* — coordenado pela professora Bárbara Almeida, do Departamento de Química da UFJF — cujo objeto de estudo, é justamente a cianotipia. A cianotipia é um processo fotográfico descoberto em 1842 pelo cientista e astrônomo britânico Sir John Herschel. Porém, o processo foi desenvolvido pela cientista e botânica Anna Atkins, que em 1843 publicou *Photographs of British Algae* (um catálogo de algas marinhas considerado o primeiro livro de fotografias da história). A técnica utiliza uma solução de dois compostos químicos — ferricianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal — que, quando expostos à luz ultravioleta, formam o pigmento conhecido como Azul da Prússia.
29. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
30. Milton Santos, *Da paisagem ao espaço*, 1995.
31. COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins. *Sobreamargem: ações e revelações em território demarcado*, 2005.
32. Francesco Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, 2013.
33. Francesco Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, 2013.
34. Francesco Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, 2013.
35. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
36. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
37. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
38. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
39. Phillipe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, 1994.
40. Phillipe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, 1994.
41. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
42. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
43. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
44. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
45. Julia Ciampi, escritos e anotações de caderno, 2023-2024
46. Phillipe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, 1994.

ENCERRAMENTO

Em conclusão, gostaria de dizer que acredito que fui capaz de cumprir com o objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso. Que se propôs a expressar verbalmente as ideias e processos que geraram o conjunto de trabalhos aqui expostos no *caderno de obras* — objeto central desta pesquisa. Creio que consegui apresentar minha pesquisa em torno da Fotografia de forma satisfatória, e creio que sua importância dentro do contexto do trabalho se fez evidente. No segundo ensaio, acredito ter esclarecido de que maneira a pesquisa e prática em fotografia nos conduziram à escultura como um suporte de *apresentação* da paisagem. E acredito que o formato do segundo ensaio foi eficaz e coerente na elucidação do trabalho: não simula uma apreensão total, mas tece associações, relações e aproximações. Um todo heterogêneo e circunstancial formado por relatos em prosa, imagens, anotações, citações e documentos de trabalho.

Entretanto, ao olhar criticamente para o que desenvolvi, percebo que há limitações no trabalho aqui apresentado. Há uma inquietação da minha parte, que diz respeito a falta de reflexões mais aprofundadas sobre questões que o trabalho toca. Por exemplo, penso que seria necessário estudar mais sobre a abrangência do conceito de paisagem. Penso que talvez, a noção de *Stimmung*, proposta por Georg Simmel em *Filosofia da Paisagem* (1913) e a noção de paisagem empregada por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (2006), sejam pertinentes para o trabalho. Considero a possibilidade de um estudo sobre os reflexos da fenomenologia na arte, bem como, acredito que seria pertinente investigar a relação entre paisagem e escultura no decorrer da história da arte.

Há ainda, uma inquietação que diz respeito à falta de um diálogo com outros artistas, por meio de aproximações estéticas, históricas ou metodológicas. Aproximações que me são muito caras, mas que no contexto deste texto ficaram apagadas. Falo de artistas que já observo há algum tempo ou que são uma referência em algum aspecto. Tais como: Constantin Brancusi, Robert Smithson, Richard Long, Richard Serra, Rachel Whiteread, Tony Cragg, Cy Tombly, Alexandre da Cunha e Erika Verzutti.

Gostaria também de ter melhor elaborado sobre o procedimento da caminhada e da coleta a partir de *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, livro de Francesco Careri, elucidado apenas através de breves citações. Bem como, gostaria de ter aprofundado a escrita poética, principalmente no que diz respeito aos processos e operações do trabalho de ateliê.

Por fim, gostaria de dizer que sinto que este trabalho possui um potencial intelectual e poético que ultrapassa o que fui capaz de expressar até o momento. Mas eu acredito profundamente no corpo de obras que produzimos, e por isso, o trabalho continua. Seja através da prática artística — com a produção de novas obras e exposições — seja através da investigação acadêmica — por meio de um futuro mestrado. A partir dos pontos que aqui não abordei, proponho aprofundar minhas leituras, com o objetivo de construir algo mais sofisticado, maduro e talvez, mais relevante. Para isso é preciso tempo, que suspeito não ser o tempo de um Trabalho de Conclusão de Curso. Portanto, acredito esta foi apenas a primeira etapa de um trabalho maior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLOT, Michel. *Pensée-paysage*. Paris, ActesSud, ENSP, 2011.
In: PALLAMIN, Vera. *Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea / Phenomenology, landscape and contemporary art*. Paralaxe, v.3, nº2, 2015.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista* (1960). In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro,: Zahar, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

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

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

DE TACCA, Fernando. *Fotografia: intertextualidades entre ciência, arte e antropologia*, 2015. In: NOVAES, Sylvia Cauiby (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp, 2015.

REINHARDT, Ad. *Doze Regras para Uma Nova Academia*, 1973.

COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins. *Sobreamargem: ações e revelações em território demarcado*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SANTOS, Milton. *Da paisagem ao espaço*. In: Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo, FAU USP. São Paulo: palestra ministrada em 1995.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.