

# Deslocamentos entre espaços e tempos: Uma cartografia sentimental através da fotografia

Daniela Remião de Macedo

Artista visual e investigadora. Doutoranda em Belas Artes na Universidade de Lisboa (FBAUL) com bolsa da FCT, Mestre em Artes Visuais (UFRGS, 2018). Membro dos centros de investigação CIEBA e ICNOVA, e da Comissão de Poéticas Artísticas da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) do Brasil.

d.macedo@edu.ulisboa.pt

## Resumo

A proposta deste artigo é refletir sobre o movimento contínuo do artista/investigador/ cartógrafo, a partir de experiência pessoal. Durante o isolamento social, o jardim da casa da família no Brasil se torna laboratório fotográfico alternativo para criação artística. Na deslocação para estudo e investigação de doutoramento em Lisboa, na busca de novas experiências e conhecimentos, o local de criação se expande para os jardins públicos da cidade. Da mesma forma, as antigas fotografias de família, antes restritas à privacidade das caixas de fotografia e ao ambiente familiar, utilizadas como materialidade para a arte, passam a circular em museus e galerias como obras de arte. Entre espaços e tempos, nesse percurso sempre inacabado, uma cartografia sentimental se forma pelos novos caminhos onde a arte acontece. Reflexões surgem a partir de contribuições de autores que dialogam com o fenômeno do habitar, fotografia de família como materialidade para arte e cartografia sentimental.

**Palavras-chave:** fotografia de família, habitar, jardim, fotografia alternativa.

## Abstract

The purpose of this article is to reflect on the continuous movement of the artist/researcher/cartographer, based on personal experience. During social isolation, the garden of the family home in Brazil becomes an alternative photographic laboratory for artistic creation. When traveling to study and research a doctorate in Lisbon, in search of new experiences and knowledge, the place of creation expands to the public gardens of the city. In the same way, old family photographs, previously restricted to the privacy of photo boxes and the family environment, used as materiality for art, now circulate in museums and galleries as art works. Between spaces and times, in this always unfinished journey, a sentimental cartography is formed by the new paths where art happens. Reflections arise from contributions by authors who dialogue with the inhabiting phenomenon, family photography as materiality for art and sentimental cartography.

**Keywords:** family photography, inhabiting, garden, alternative photography

## Introdução

A casa é o lugar em que se habita, nosso primeiro universo, é lugar das memórias, espaço de história pessoal e símbolo de intimidade e proteção, imprime o tempo da vida comprimido num espaço. Segundo Bachelar (1989), é graças à casa que uma grande parte de nossas lembranças estão guardadas. Por vezes, acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser. O espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

Considerando-se as ideias de Adson Lima (2007), compreende-se que há um “parentesco” que se revela entre o ato de habitar e a criação de hábitos. Como a maioria das atividades cotidianas se repetem, dia após dia, no mesmo espaço habitado, apenas habita quem tem hábitos. Habitar significa então possuir hábitos, ser de uma certa maneira.

O habitar a partir do construir não se restringe a somente possuir uma residência, mas é a própria condição que o homem se encontra no mundo, compreendida como um cultivo, que só pode acontecer numa instância e circunstância. Instância é compreendida como o lugar onde se inaugura um encontro. Circunstância é a condição ou estado necessário para que este encontro se dê.

Segundo Heidegger (2006), quando evocamos terra, céu, deuses e mortais, eles constituem uma unidade originária que traduz o habitar que não nos permite pensar um sem o outro. Assim, compreendemos como o construir pertence ao habitar, visto que somente é possível construir, cultivar, quando deixamos as coisas ganharem sua essência, que se revela em uma demora junto às coisas, permitindo que elas aconteçam em seu vigor. Essa demora constitui uma paragem, um lugar para se realizar um encontro que somente acontece na obediência ao ritmo próprio das coisas.

“Resguardar a quadratura, salvar a terra, acolher o céu, aguardar os divinos, acompanhar os mortais, esse resguardo de quatro faces é essência simples do habitar” (Heidegger, 2006: 138).

O confinamento, iniciado em 2020, proporcionou-nos nova experiência com espaço e tempo. No espaço delimitado de nossas casas, fomos desafiados a nos reinventar, em um novo tempo, desacelerado e introspectivo. Além do espaço da casa, o espaço das imagens fotográficas retém também o tempo e as lembranças dos hábitos familiares.

## Ar livrismo da impressão fotográfica

Isolada na casa de praia da família durante o confinamento social, o reencontro afetivo e diário com as caixas de fotografias de família desencadeia o



Fig. 1 – Trípticos da série *Extratos femininos*, 2021. Cianotipia e Antotipia, 30 cm x 30 cm, Praia do Imbé/RS, Brasil.

processo criativo. As lembranças que habitam a casa e as fotografias norteiam a produção. Abrir as caixas recheadas de memórias afetivas, torna-se um hábito diário, revivendo momentos vividos em família, revendo os rastros da existência dos entes ausentes. Restrita ao espaço doméstico, o jardim indica os limites da movimentação possível. E é neste espaço especial, repleto de memórias maternas, que, transformado em laboratório fotográfico a céu aberto, se dá o processo de impressão das imagens. As fotografias analógicas agora florescem no jardim, dando-nos a possibilidade de um ar livre no processo, normalmente restrito à penumbra ou escuridão total do laboratório.

O processo de criação surge do desejo de fazer da fotografia um exercício de experimentações, permitindo relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégia de experiência com a obra. As imagens criadas são impressas artesanalmente no jardim, utilizando processos históricos, através do espelhamento de negativos/positivos feitos com apropriação das fotografias da família expostos à luz solar. A proximidade com as flores e plantas do jardim, um espelhamento dos hábitos da mãe que cuidava do local e é inspiração para a criação artística.

O trabalho tem como referência as britânicas pioneiras Anna Atkins<sup>1</sup> (1799-1871) e Mary Somerville<sup>2</sup> (1780-1872), artistas-cientistas que produziram imagens e participaram do desenvolvimento de processos de impressão fotográfica no século XIX. Ambas desenvolveram trabalhos

significativos na história da fotografia junto à natureza. Anna Atkins publicou o primeiro livro com imagens fotográficas, reproduzindo algas britânicas com Cianotipia<sup>3</sup>. Mary Somerville constatou em pesquisa científica as propriedades fotossensíveis das plantas, desenvolvendo o processo de impressão fotográfica conhecido como Antotipia<sup>4</sup>.

Surge, assim, a série *Extratos Femininos* (Fig. 1), composta por trípticos formados pela reprodução da imagem de mulheres da família junto à natureza, evidenciando diferentes formatos da fotografia e suas marcas do tempo, com impressões artesanais utilizando processos históricos de impressão fotográfica.

A sala escura do laboratório é substituída pela luz solar, os químicos incluem emulsões e extratos fotossensíveis das plantas. A natureza e a simplicidade são o suporte para a nova existência das imagens e memórias afetivas.

Considerando-se a fotografia como um organismo vivo, que nasce, desabrocha por um instante, depois envelhece, conforme as ideias de Roland Barthes (2012), o jardim se tornar um lugar onde nascem e desabrocham flores, memórias, sonhos, espelhamentos, ideias criativas e fotografias. A utilização de processos fotográficos artesanais e pimentos naturais das plantas gera imagens que esmaecem com o tempo, evidenciando a efemeridade da fotografia e da vida.

### **Artista em deslocamento**

Na mudança para Lisboa em 2021, para continuidade presencial do doutoramento na Faculdade de Belas Artes, o espaço de criação se expande para os jardins públicos da cidade. Do confinamento para o retorno às atividades sociais, da privacidade da casa vazia para o convívio em novos lugares. Depois de longo tempo restrita aos limites da casa, caminhar pela cidade se tornou uma atividade diária. Nesta movimentação por novos caminhos, a descoberta de jardins pela cidade de Lisboa conduz a outros espaços de criação. São os lugares preferidos na cidade que agora habita. Local de reencontro com lembranças e sentimentos de outro tempo e espaço, local de reconexão com emoções que fazem os afetos ausentes ainda assim presentes. O local de criação, antes privado no jardim cultivado pela mãe, torna-se público, assim como as imagens da família, antes restritas ao acesso familiar, agora passeiam por jardins distantes se desdobrando em novas imagens.

As crianças que um dia foram os entes familiares afloram nas fotografias criadas nos jardins de Lisboa. Surge, assim, a série *Jardins de Infância* (Fig. 2). Na fotografia da avó menina, flores de alho-social (*Tulbaghia violácea*) são sobrepostas compondo uma nova imagem criada através de Antotipia com extrato de spirulina no Jardim do Torel. Fotogramas de estreleiras-amarelas (*Euryops pectinatus*) junto à imagem da mãe quando criança se formam no pigmento de páprica nos Jardins da Avenida da Liberdade. A fotografia da infância da artista se desdobra em uma nova imagem com flores de buganvília



Fig. 2 - Processo de criação da série *Jardins de Infância*, 2021, Antotípiã, 20 x 30 cm, Lisboa, Portugal.

(*Bougainvillea spectabilis*) na emulsão de hibisco no Jardim Amália Rodrigues. O encontro fotográfico da infância de três gerações da artista, reunindo em uma mesma imagem as crianças que um dia foram, é formada pela sensibilização do extrato de spirulina deixado ao sol por algumas horas no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian.

Os processos fotográficos utilizando pigmentos naturais são lentos, podendo demorar horas ou até mesmo dias, necessitando passeios constantes aos jardins da cidade. Estes momentos de espera pela formação das imagens se tornam momentos de contemplação da natureza e de introspecção como em um santuário. As flores, sempre tão próximas das mulheres da família, criam uma atmosfera evocativa de suas presenças como se ali estivessem estado há pouco ou que pudessem ali se materializar a qualquer momento.

Assim, a cartografia e a experimentação apontam possibilidades para a processo criativo. Rolnik (1989) apresenta uma proposta de realização de cartografias sentimentais - tomando o termo sentimental no sentido de afeto - objetivando traçar diagramas do afetar e ser afetado.

“Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que

pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago” (Rolnik, 1989: 15-16).

Segundo a autora, o cartógrafo se apropria de tudo que encontra pelo caminho para realizar seu trabalho. Ele não deve ser confundido com uma espécie de colonizador que traz na bagagem mapas e valores preestabelecidos, mas como alguém aberto a percorrer e descrever novos trajetos e caminhos que se apresentam como possíveis, munido de um olhar de estrangeiro.

### **As fotografias de família e sua mobilidade como arte**

A industrialização da tecnologia da câmera cumpriu a promessa inerente à fotografia de democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens (Sontag, 1977). Com a evolução tecnológica, barateamento e simplificação do processo, a fotografia se popularizou e as câmeras passaram a acompanhar a vida das famílias. Com o fácil acesso a câmeras fotográficas, as mulheres se tornam as principais fotógrafas amadoras e curadoras de memórias, registrando e organizando álbuns de fotografias que contam a história da família e seus afetos. Até décadas mais recentes, é a mulher que fica incumbida de guardar os pertences afetivos, ressignificando sua existência e de familiares, pelo processo narrativo (Caixeta, 2006).

Guardados na permanente provisoriedade de caixas de sapato, as fotos incorporam uma missão e uma esperança: são mensagens para a posteridade, uma forma de fazer-se conhecer, não apenas para os contemporâneos, mas também para aqueles separados pelo espaço e pelo tempo, para aqueles nascidos e para aqueles que ainda vão nascer (Kim, 2003). Os aspectos técnicos não são relevantes o bastante para definir o valor da fotografia para um grupo familiar, o mais importante é o registro da imagem das pessoas amadas em momentos significativos da vida (Cotton, 2010).

Segundo Lima (2016), a partir da década de 70, as fotografias de família deixaram de ser apenas um meio de registrar e guardar lembranças dos familiares, passando a ser também material para a arte. Da caixa de sapatos para o ateliê do artista, do álbum para a galeria, da intimidade do seio da família para o circuito institucionalizado da arte. A apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua posterior ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas. Nesse momento, o procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas (Marques, 2007).

Sylvain Maresca (2003) ressalta a valorização e recuperação artística da fotografia amadora por diversos fotógrafos e críticos, através da fotografia de família. E diz que além da arte contemporânea, um interesse historiográfico

também envolveu as fotos de família. Os instantâneos nunca foram destinados à arte, mas foram feitos simplesmente para documentar um acontecimento da vida. Mas é evidente que existe uma estanha semelhança entre o que essas câmeras escondidas pelo anonimato criaram e o que nós apreciamos em uma grande imagem. Segundo o autor, o universo íntimo visualizado pelos amadores inspira principalmente as artistas mulheres que recompõe poses ou cenas típicas da vida familiar, sendo a produção artística irônica, paródica, provocadora, nostálgica e até antropológica. Outros fotógrafos, também mulheres principalmente, expõem hoje imagens de sua própria família. E conclui que a fotografia de família encerra imensas potencialidades artísticas, que os artistas não inventaram, mas revelaram nessas imagens. Inicialmente depreciada por sua banalidade, a fotografia de família se impôs como lugar comum na linguagem visual dos produtores de imagens profissionais.

Dessa forma, os arquivos de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte. Temos na contemporaneidade uma nova configuração artística em que “não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos culturais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem” (Bourriaud, 2009: 8). De acordo com Bourriaud (2009), não nos movemos mais no reino da criação, e sim no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

Procurando pensar sobre as potencialidades poéticas das coleções de fotografias de família, o interesse da artista por essas imagens como materialidade artística surge da experiência pessoal e das tensões entre passado e presente, ausência e presença, esquecimento e memória, documento e a arte que essas imagens geram. Coloca-se, primeiramente, em uma posição de espectadora, da mesma forma que Barthes ao contar sua experiência fotográfica enquanto observador, como se diante de um diário íntimo.

“Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (Barthes, 2012: 28).

E nesse constante movimento, as antigas fotografias de família, antes restritas à privacidade das caixas de fotografia e ao ambiente familiar, utilizadas como materialidade para a arte, passam a circular em museus e galerias como obras de arte.

Entre os trabalhos artísticos produzidos durante o doutoramento, onde as fotografias de família são o objeto de investigação, *L'Étoile* (Fig. 3) já fez parte de diferentes exposições no Brasil, viajando de Porto Alegre/RS (exposição *Fora da Cor*, curadoria Ana Zavadil, no IEAVI/MACRS, de 09/04/2021 a 29/08/2021) para Caxias do Sul/RS (na Galeria de Arte do Campus 8 da UCS, de 15/10/2021 a 05/11/2021) e Curitiba/PR (exposição *Fora das Sombras*:



Fig. 3 - *L'Étoile*, 2021, Impressão lenticular, 130x90 cm.

*Novas Gerações do Feminino na Arte Contemporânea*, curadoria Ana Zavadil, no Museu Oscar Niemeyer, de 18/08/2022 a 20/03/2023). A fotografia do registro do casamento da mãe permaneceu por meio século guardada. Foi durante o isolamento social em 2020 que, buscando pelas caixas de fotografia de família, a imagem da mãe foi reencontrada. O olhar atento reparou com surpresa, pela primeira vez, o quadro que decorava a saleta da casa dos tios-avós, local da festa de casamento dos pais, cenário da fotografia feita em 1967. A bailarina de Degas, referência na investigação e criação artística, durante o mestrado em Artes Visuais, estava no registro da origem da família e presente naquela casa tão frequentada na infância. As imagens se tornaram obra. A fotografia da mãe vestida de noiva se transforma na pintura da bailarina de Degas à medida que o observador se desloca em frente à obra, revelando a descoberta da artista. O título da obra original do pintor, *L'Étoile* (A estrela), replicado na versão da artista, simboliza a imagem da mãe, que orienta e ilumina a família, especialmente após sua partida.

A obra *Nos tempos em que o casarão era lar* percorreu o longo caminho de Lisboa, onde foi produzida, para Porto Alegre/RS, Brasil (exposição *Fotografia, memória e patrimônio cultural: olhares sobre a Pinacoteca Ruben Berta*, curadoria de Niura Legramante e Letícia Lau, na Pinacoteca Ruben Berta, de 06/08/2022 a 07/10/2022), para a comemoração dos 250 anos da cidade (Fig. 4). Composto por uma série de 54 imagens fotográficas que se organizam em um políptico formando uma única grande imagem, a obra sobrepõe tempos e espaços. Antigas fotografias dos Bezerra, última família a morar no casarão que hoje abriga a Pinacoteca Ruben Berta, se unem em um mosaico de lembranças dos seus antigos habitantes, a planta arquitetônica da fachada do casarão e o mapa do território português, sobrepostos ao mosaico, remetem à cartografia da casa que se tornou lar e do lugar de origem



Fig. 4 - *Nos tempos em que o casarão era lar*, 2022, cianotipia, políptico, 54 imagens (12 cm cada).

da família lusodescendente. As imagens em tons de azul feitas com a Cianotipia, mesmo processo utilizado para produzir cópias de projetos arquitetônicos até o século XX, são dispostas em quadrados, uma referência aos azulejos que cobrem as edificações portuguesas, também origem do estilo arquitetônico do casarão.

Na Europa, *Os Olhos Negros de Maria Inês* (Fig. 5) se deslocou à Londres (exposição *Elles Mitrailent*, curadoria Ângela Cardoso e Laura Jaued, no Espaço Gallery de 08/08/2022 a 14/08/2022). A foto foi encontrada em viagem ao Brasil em 2022. Buscando por mais fotografias de família, um envelope foi encontrado nos guardados da mãe. Dentro, duas fotografias preto e branco, uma da mãe, outra do pai, voltadas uma para a outra. A fotografia do meu pai, intacta. A da minha mãe, manchada pelo tom escuro da fotografia do meu pai. Metafóricas aquelas marcas, remetendo às mudanças na vida das mulheres daquela geração após o casamento. Mulheres que abriram mão de muitas coisas para se dedicar à família, à casa, aos filhos. Com camadas que se sobrepõem como uma pintura, arte praticada pela mãe na juventude, a obra é uma homenagem ao seu dom artístico, deixado de lado para cuidar da família, e seu olhar materno, sensível e acolhedor.

Em Lisboa (exposição *Mirar-Imaginar-Vestir*, curadoria Cláudia Matoos, no Museu Nacional do Traje, Lisboa, de 02/12/2022 a 08/03/2023), as

Fig. 5 - *Os olhos negros de Maria Inês*, 2022, apropriação de fotografia, sobreposição, pintura digital, 120 x 90 cm.





Fig. 6 - *Enamorados, Re-vestido de noiva, Varal de afetos familiares*, 2022, pigmento mineral sobre tecido, cianotipia sobre papel, cianotipia sobre tecido, tamanhos diversos.

obras *Enamorados* e *Varal de afetos familiares* trazem as imagens da família brasileira, que se unem as de outras famílias de diferentes nacionalidades em *Re-vestido de noiva* (Fig. 6). O mote da exposição, o casamento, é visto como o enlace que visa a construção de uma família. A fotografia, presente em todos os momentos. O visitante percorre três momentos: o namoro, a cerimônia do matrimônio e a nova família construída. A obra *Enamorados* se desloca do Brasil, trazendo as fotografias com dedicatória presenteadas como prova de amor e a imagem de Santo Antônio, que se entrelaçam em sobreposição. Em *(Re)vestido de noiva*, uma representação de corpo feminino envolto por longo véu é revestido por várias fotografias de casamento impressas manualmente em tons de azul, simbolizam Maria (também o primeiro nome da mãe da artista) e todas as noivas, que se preparam para a maternidade. Uma fotografia do casamento dos pais, feita em 16/12/1967 no Brasil, se une a imagens de noivas de diferentes épocas e países, encontradas na coleção de fotografias do Museu Nacional do Traje. *Varal de afetos familiares* faz uma analogia ao varal de roupa, sempre presente em uma casa habitada por uma família, e o varal fotográfico, ambiente do processo de criação destas imagens. As fotografias dos filhos do casal quando crianças, originalmente feitas nas décadas de 60, 70 e 80, e o pensamento inscrito que decora a sala da casa da família, foram impressas artesanalmente e expostas em um varal.

Circulam por galerias de arte nos Estados Unidos, as cianotipias em tecido (Fig. 7) *A última foto* (exposição *Interconnected* na A Smith Gallery, Johnson City, TX, EUA, 2020), *As meninas* (exposição *Rejuvenate* na A Smith Gallery, Johnson City, TX, EUA, 2021), *La trilogie lumère* (exposição *Enlighten*, no IJAMS Nature Center, Knoxville, TN, EUA, 2022) e *Herança Feminina* (exposição *Inheritance*, no IJAMS Nature Center, Knoxville, TN, EUA, 2023).

E a série *Ela e os jardins* (Fig. 8), formada pela junção da fotografia da mãe com fotografias de flores de diferentes jardins europeus visitados pela artista, com imagens impressas de forma artesanal no Jardim da Fundação Gulbekian, em Lisboa, atravessa o oceano para ser colorizada com pigmentos vegetais no jardim da casa da família no sul do Brasil e segue viagem para ser exposta em Florianópolis (exposição *Além-mar: quando a linha do horizonte não basta*, na Fundação Cultural BADESC, Florianópolis/SC, Brasil, curadoria de Dani Remião, Jociele Lampert e ph cavallari, de 18/01 a 29/02/2024).

### Conclusão

A partir da experiência de estar na casa pertencente à família, frequentar o jardim e rememorar lembranças através de fotografias, resultando em práticas artísticas, compreende-se a relação entre habitar e criar hábitos. O habitar é compreendido como um cultivo, que acontece em um lugar onde se inaugura um encontro e



Fig. 7 - *A última foto*, 2020; *As meninas*, 2021; *La trilogie lumère*, 2022; *Herança feminina*, 2023; cianotíпия sobre tecido, 30x30 cm.

Fig. 8 - *Les Jardins des Archives Nationales* (Paris); *Le Jardin de Claude Monet* (Giverny); *John Madejski Garden*, Victoria and Albert Museum (Londres); *Jardim Amália Rodrigues* (Lisboa); da série *Ela e os jardins*, 2022-2023, cianotíпия sobre papel algodão, viragem e pintura com pigmentos vegetais.



quando deixamos que as coisas ganhem sua essência em uma demora junto a elas. Desta forma, o encontro diário com o jardim e os experimentos fotográficos permitem uma relação de cultivo, fazendo com que as imagens que habitavam a escuridão das caixas de fotografia, agora expostas ao sol até a sensibilização das emulsões fotossensíveis, possam, a seu tempo, reflorir.

Na mudança para Portugal, em busca de aperfeiçoamento enquanto investigadora e artista, após o tempo de reclusão pelo isolamento social imposto, que impedia o movimento além do jardim da casa da família, mover-se livremente por Lisboa, em longas caminhadas, torna-se um hábito. Nos novos caminhos percorridos, a descoberta de jardins públicos pela cidade conduz a novos espaços de criação.

Mover-se até os jardins é como uma busca pelo encontro, pela imagem e materialidade dos entes familiares, que só se faz possível através da fotografia, transformando o jardim nesse lugar de conexão com os afetos. Esse processo de criação que se desenvolve transmuta as imagens, originalmente feitas em processo analógico e abrigadas nas caixas de fotografias organizadas pela mãe, ressignificando os registros fotográficos familiares. Na contemporaneidade, verificamos uma nova configuração artística, não nos movemos mais no reino da criação, mas no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

Após décadas restritas ao ambiente familiar, as imagens fotográficas da família da artista seguem agora em movimento. Saem da escuridão das caixas, se desdobram em matrizes que passeiam por jardins diversos e, como criações artísticas, ocupam as paredes de galerias e museus pelo mundo. E nestas deslocções da artista e suas fotografias de família, em uma mobilidade entre espaços e tempos, nesse percurso sempre inacabado movido pelo afeto, uma cartografia sentimental se forma pelos novos caminhos onde a arte acontece.

#### Notas

<sup>1</sup> Anna Atkins (1799-1871) foi uma botânica britânica, ilustradora de livros científicos, uma das pioneiras a utilizar a Cianotipia, produzindo com este processo o primeiro livro com imagens fotográficas, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853).

<sup>2</sup> Mary Somerville foi uma pioneira cientista britânica, que comprovou em suas pesquisas que a Antotipia é um processo fotográfico.

<sup>3</sup> Cianotipia (*CyanoType*) é um processo fotográfico desenvolvido por Sir

John Herschel em 1842, baseado na sensibilidade dos sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal) aos raios U.V., produzindo imagem azul.

<sup>4</sup> Antotipia (*Anthotype*) é um processo fotográfico descoberto por Marry Somerville, baseado nas propriedades fotossensíveis das plantas. Sua pesquisa foi publicada por Sir John Herschel em 1842, visto que, naquele período, as mulheres ainda eram proibidas de realizar publicações científicas.

## Referências

- Bachelard, Gaston (1989) "A poética do espaço". São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2012) "A câmera clara: nota sobre a fotografia". Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bourriaud, Nicolas (2009) "Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo". São Paulo: Martins.
- Caixeta, Juliana Eugênia (2006) "Guardiãs da memória: tecendo significações de si, seus objetos e suas fotografias". Programa de Pós-graduação em Psicologia (Tese de Doutorado), Universidade de Brasília, UNB, Brasília.
- Cotton, Charlotte (2010) "A fotografia como arte contemporânea". São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Heidegger, Martin (2002) "Construir, Habitar, Pensar. In: Ensaios e Conferências. (trad.) Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. 2ª edição.
- Lima, Adson Cristiano Bozzi Ramatis (2007) *Habitare e habitus – um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. "Arquitextos"*, São Paulo, ano 08, n. 091.04, Vitruvius.
- Lima, Daniel Francisco de (2016). "Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea". Frutal: Prospectiva.
- Kim, Joo Ho (2003) "A fotografia como projeto de memória." In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17(2): 227-247.
- Maresca, Sylvain (2003) "A reciclagem artística da fotografia amadora." In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17(2): 203-217.
- Marques, Susana Lourenço (2007) "Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade". 264 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, PT.
- Rolnik, Suely (2016) "Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo". Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS. 2ª edição.
- Sontag, Susan (1997) "Ensaio Sobre Fotografia". Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.