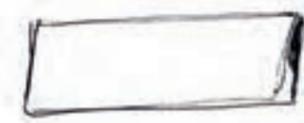




Daniela Pinheiro **Conversas com a Natureza II:**
pós-fotografia com *anthotype*



Conversas com a Natureza II:
pós-fotografia com anhotype

FICHA TÉCNICA

Título: Conversas com a Natureza II: Pós-fotografia com anthotype

Autora: Daniela Pinheiro
Outros autores: Francisco Paiva; Andréa Brächer

Formato: 297 mm x 210 mm
N.º de páginas: 248 páginas

Editora : LabCom (<https://labcomca.ubi.pt>)
Colecção: Ars
Direção: Francisco Paiva

Design Gráfico: Carolina Clasen, Carolina Mar
Imagem capa e contracapa: Daniela Pinheiro

ISBN
978-989-654-933-6 (papel)
978-989-654-935-0 (pdf)
978-989-654-934-3 (epub)

Dep. Legal
517471/23

DOI
10.25768/654-935-0

Tiragem: Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001
Covilhã, Portugal
www.ubi.pt
Covilhã, 2023

©2023, Daniela Pinheiro © Francisco Paiva
© Andréa Brächer
©2023, Universidade da Beira Interior
O conteúdo desta obra está protegido por lei.
Qualquer forma de reprodução, distribuição
e comunicação pública ou transformação
de totalidade ou de parte desta obra carece
de expressa autorização do editor e de seus
autores. Os artigos, bem como a autorização
de publicação das imagens, são de exclusiva
responsabilidade dos autores.

Daniela Pinheiro **Conversas com a Natureza II:
pós-fotografia com anthotype**

Índice

Introdução p. 8

I. Relações entre imagens p. 10

II. O movimento da criação p. 24

III. Os pigmentos das plantas p. 38

Portugal p. 44
[2019-2020]

Outono no Brasil p. 58
[2020]

Conversa com a Natureza I p. 68
[2020]

Saberes da Terra p. 92
[2020]

Agricultores ecológicos p. 116
[2021-2023]

Nhak-krarati p. 154
[2022]

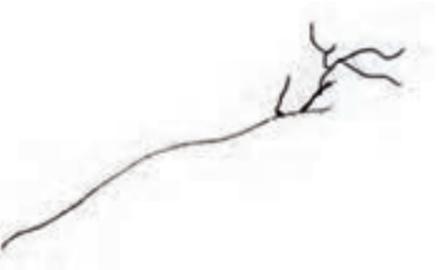
Articulações entre p. 188
a atuação docente e a
pesquisa com o *anthotype*
[2022]

A terra é o que nos une p. 208
[2023] *work in process*

A Matéria da p. 220
(Pós) Fotografia
Francisco Paiva

A *Fotoecologia* da imagem p. 232
em Daniela Pinheiro
Andréa Brächer

Lista das imagens p. 236



Introdução

O presente volume, intitulado *Conversas com a Natureza II: pós-fotografia com anthotype*¹, assume-se como desdobramento da tese de doutoramento em Media Artes, apresentada à Universidade da Beira Interior, correspondente ao trabalho de investigação baseado na minha prática artística desenvolvida entre os anos de 2019 e 2023. O processo de escrita dessa tese se abriu a diversas possibilidades de desdobramentos práticos como uma forma de seguir com a pesquisa. Uma delas foi a criação da instalação *A terra é o que nos une (2023 - work in process)*, a outra foi a montagem do filme-ensaio (também em processo) e, por último, aprimorar a versão deste volume.

Trabalhar com o *anthotype* exige calma; inspirar e expirar segundo os ritmos da natureza. Não tem como acelerar um processo quando se precisa de luz para formar a imagem ou quando os dias que se seguem são de chuva.

A tese que designamos como *Conversas com a Natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com anthotype*, investiga o fazer fotográfico através do processo histórico da fotografia do século XIX, conhecido por *anthotype*, explorando a maneira como ele entrecruza a fotografia digital, o vídeo e as práticas artísticas

¹ O *anthotype* ou antotipia tem como característica o registro de imagens a partir de pigmentos vegetais, utilizando o sumo de flores, plantas, raízes ou de frutos como emulsão fotossensível, que se alteram e se apagam com o sol e o passar do tempo. Este processo fotográfico histórico foi apresentado cientificamente, pela primeira vez, na década de 40 do século XIX, na Inglaterra, pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel e, logo depois, por Mary Somerville (Pinheiro, 2023, p.33).

instalativas. Tal análise explora o estudo do *anthotype* em relação à agricultura agroecológica, propondo um abrandamento do ritmo da respiração e dos gestos a partir da exploração da materialidade da fotografia e da componente somática da vida das plantas, caracterizada por um ritmo lento e paciente.

Conversas com a Natureza II surgiu com a proposta de criar um material visual poético-plástico, que tivesse a liberdade de experimentar com as próprias páginas, saindo do modelo mais formal e acadêmico de uma tese. Assim, esse livro denota o percurso ideográfico de minha trajetória artística, contando, ainda, com os textos críticos de meus orientadores, Francisco Paiva e Andréa Brächer.

Neste livro, explora-se uma dinâmica compositiva entre os trabalhos artísticos, os documentos de processo, as fotografias, os vídeos, os deslocamentos criativos e a escrita, com a intenção de possibilitar múltiplos diálogos com o leitor-participador.

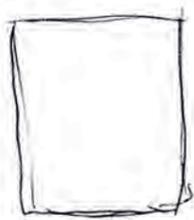
1. Relações entre-imagens

O desenvolvimento das ideias criativas para *Conversas com a Natureza II* gravita em torno de um termo que, em certa medida, evitei convocar na tese de doutoramento: o de "pós-fotografia". Isso se deu ao fato do termo ser ainda muito polêmico e controverso. A motivação de utilizá-lo no título do livro e na escrita deste texto introdutório é de abrir



uma conversa, reativando um debate, uma vez que atualmente "(...) a fotografia avança sobre as fronteiras que, ao longo de sua história, pareciam defini-la". O fotógrafo catalão Joan Fontcuberta, em seu livro *La fúria de las imágenes: notas sobre la posfotografía* (2016), propõe uma atualização desse tão discutido termo. Em algumas palestras e entrevistas mais recentes, Fontcuberta relata como o termo de pós-fotografia talvez não seja o mais apropriado, mas que, ainda assim, utiliza-o por não ter encontrado outro que abarque as problematizações que este traz de uma forma tão precisa.

Em um artigo mais recente, *Pós-fotografia? Que nada: hiperfotografia*, de Michel de Oliveira, texto que é recorte de sua tese de doutorado em Comunicação e Informação, o autor problematiza o uso do termo "pós-fotografia" trazendo para discussão já outro termo, o de "hiperfotografia". Segundo ele "Hiperfotográfico por ser uma exacerbação do fotográfico, o que permite perceber quais são as estruturas que sustentam a fotografia, denunciando o humano por trás dela". O autor também levanta questões sobre a ontologia fotográfica. Mesmo trazendo o artigo de Oliveira neste texto introdutório por ser um escrito mais recente sobre a problematização do termo de pós-fotografia, pretendo focar em autores que utilizam esse termo para pensar as relações que adotamos com as nossas imagens (Fontcuberta, 2016), libertando o pós de uma dimensão cronológica evolutiva (Dubois, 2019). Não ficaremos presos aqui em conceitos sobre a ontologia fotográfica.



A questão da investigação de doutoramento e do volume *Conversas com a Natureza II* não passa por se perguntar o que é a fotografia e o que é o cinema, mas passa por perceber como, através desses meios, podemos expressar questões mais profundas em consonância com a época em que estamos vivendo. Todavia, algumas questões permanecem: para que servem a fotografia e o cinema? Quando o móvel encontra o imóvel, o que isso gera? Esses são alguns dos atravessamentos e entrecruzamentos que me importam e que me motivam para a investigação do doutoramento. No caso específico do *anthotype*, questionar o que essa imagem (que se apaga com o tempo) está dizendo? O que uma imagem criada a partir dos pigmentos das plantas, sem agrotóxicos, pode trazer de questionamentos em relação a aspectos civilizacionais como as condições climáticas, sociais e políticas do planeta? Que novas relações acontecem a partir dos entrecruzamentos do *anthotype*, da fotografia digital, do vídeo e das páginas digitais e virtuais deste livro?

O termo "pós-fotografia" não é novo, já foi discutido por diversos autores e muito bem explorado por Entler² a partir das ideias de grandes pesquisadores, como David Tomas (1988), Mitchell (1992), Geoffrey Batchen (1992), Batchen (1994), Plaza (1994), André Rouillé (1996), Lucia Santaella e Winfried Noth (1997), André Parente (2002),

² No artigo *Paradoxos e contradições da pós-fotografia* (2020), Ronaldo Entler expõe com excelência as ideias de alguns autores citados aqui.

Robert Shore (2014-2016) e Arlindo Machado (1997), por exemplo. Arriscarei, aqui, trazer o termo de pós-fotografia para pensar o gesto da criação junto às imagens de *Conversas com a Natureza II*, partindo do ideário do fotógrafo catalão Joan Fontcuberta, em seu livro já citado (*La Furia de las Imágenes: notas sobre la posfotografía*), das ideias de Philippe Dubois, através do seu artigo *Pós-Fotografia, Pós-cinema: os desafios dos pós* (2019), do artigo de Ronaldo Entler, *Paradoxos e contradições da pós-fotografia* (2020), além de alguns outros conceitos que utilizo em minha tese, como os de "fotografia expandida" (Fernandes Junior, 2006), "entre-imagens" (Bellour, 1997) e "hibridação" (Couchot 1993, 2013).

Joan Fontcuberta (2016) afirma em *La fúria de las imágenes*, que "a pós-fotografia refere-se à fotografia que flui no espaço híbrido da sociabilidade digital e que é uma consequência da superabundância visual". Segundo o autor, a ordem visual contemporânea é marcada por três fatores: a imaterialidade e a transmutabilidade das imagens, a profusão e disponibilidade e a enciclopedização do saber e da comunicação. Para Fontcuberta, as imagens percorrem nossas vidas em abundância, numa velocidade impressionante, e nos confrontam política e culturalmente. Em seu manifesto, ele estabelece um decálogo de pensamentos acerca da fotografia na era digital (Fontcuberta, 2014). O autor, ainda, pensa as novas tecnologias além de sua perspectiva ferramental; para ele o papel do artista não é produzir obras, mas sim de prescrever sentidos.

Para Dubois (2019, p. 19) a principal questão reside em libertar os pós de uma dimensão cronológica ou evolutiva. Do ponto de vista histórico, a lógica temporal das práticas da pós-fotografia ou do pós-cinema "não é o fato de virem "após" (após aquelas da fotografia ou do cinema "tradicionais", como quando se fala do digital que vem após o analógico), mas o que escapa justamente da cronologia evolucionista". Uma historicidade construída não sobre a linearidade contínua, mas uma "história ferida, que por vezes olha, observa e recicla, uma história em ziguezague de avanços e recuos, uma história onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado" (Dubois 2019, p. 20).

Desde o seu nascimento, a fotografia tem em sua trajetória diversas cicatrizes e paradigmas impostos. Quando surgiu, questionava-se se esse meio seria ou não arte, sobretudo devido ao fato de haver um aparato - a máquina fotográfica - como meio de criação. Além dessa questão, surgiram diversos paradigmas, como o testemunho da realidade, a reprodutibilidade da imagem e a fixação do instante marcando as características da fotografia ao longo da história. Mas o que acontece quando esses paradigmas não prevalecem mais?

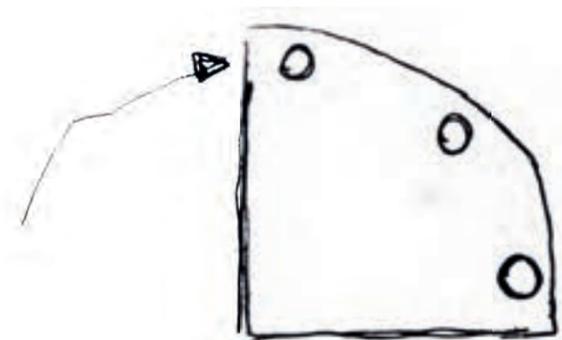
Cabe deixar claro que não está em questão anular as particularidades da fotografia e do cinema, e sim problematizar os paradigmas impostos em torno de conceitos enrijecidos ao longo de sua história. Apesar de o *anthotype* ser um processo histórico

descrito em 1842, ele vem sendo ressignificado nos dias de hoje, permitindo abrir uma reflexão que passa pela compreensão do processo estético, técnico e poético, bem como reflexões sobre a história da fotografia, sendo inclusive uma experiência em consonância com a natureza e uma postura crítica em relação à crise ambiental e à sociedade contemporânea. Diante do procedimento do fazer fotográfico através dos processos artesanais como o *anthotype* e dos entrecruzamentos com as novas tecnologias digitais da imagem, é possível perceber que a fotografia é um campo expandido experimental capaz de produzir múltiplos discursos visuais.

Segundo Entler (2020), não é sem dor que a fotografia deixa esse território que lhe foi confortável para finalmente interagir com outras linguagens. Entler acredita que, em alguma medida, a pós -fotografia é a fotografia que foi colocada no divã da história para prestar conta desses momentos dolorosos, repensando seu rumo ou, pelo menos, assumindo uma consciência autocrítica dos problemas que persistem ou se agravam. Assim, para Entler (2020, p. 2), em vez de "abrigar os fantasmas do passado, o termo pós pode também identificar as marcas que um movimento em direção ao futuro imprime sobre o presente". O autor comenta que, de modo geral, a revolução digital é apontada como motor desse deslocamento.



Na capa, contracapa e pelas páginas de *Conversas com a Natureza II* percebemos os encontros, deslocamentos e entrecruzamentos nas imagens – uma mistura, contaminação – o processo *anatype* com a imagem digital, encontrando-se, entrecruzando-se. Sobre os entrecruzamentos entre-imagens, Raymond Bellour (1997) já comentava no livro *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*, que considera a fotografia nas suas inúmeras variações e formatos. Para Bellour uma nova maneira de pensar e de fazer imagem decorre dessas aproximações. O autor acredita nas multiplicidades dos formatos da fotografia: o tremido, o borrão, a longa exposição, e nas misturas das imagens, contrárias a qualquer ideia de especificidade do meio; é nos diferentes deslocamentos das imagens que a imagem se potencializa.



Dubois (2019) transpõe para o debate sobre o pós-fotográfico dois outros conceitos trazidos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri: desterritorialização e reterritorialização. Segundo o autor, ao se reinventarem as imagens se desterritorializam e os parâmetros estéticos (por exemplo, imobilidade versus movimento) seriam deslocados, decontextualizados, desterritorializados de suas supostas categorias orgânicas (a fotografia versus o cinema), para funcionar como operadores estéticos, móveis, livres, desligados, suscetíveis de se reconfigurar de acordo com os encontros singulares ou de obras particulares: "Produzir porosidades que permitem a reterritorialização das novas experiências produzidas, escapando atribuir a fotografia fronteira rígida" (Dubois, 2019, p. 27).

Segundo Dubois (2019, p. 23) as especificidades de cada meio (a ideia de que a fotografia é uma imagem fixa e o cinema, uma imagem em movimento), que eram evidentes ao longo do século XX e são considerados quase ontológicas na história da fotografia, tornam-se, no mínimo, problemáticas, vagas e instáveis. Para Dubois, as práticas do pós não cessam de interrogá-los, atravessá-los, fazê-los flutuar e colocá-los em crise, as categorias por eles instituídas: "foto versus cinema estão cada vez mais porosas, de modo que já não se sabe exatamente onde se encontra a fronteira, como se a divisão entre uma e outra não pudesse mais ser discriminante" (Dubois, 2019, p. 23). Para pensar as imagens, no plano que não o da historicidade, no plano da teoria dos medias, a questão do pós, para Dubois levanta desafios bastantes interessantes e pertinentes para pensar a imagem hoje, desafios ao que comumente se chama de intermedialidade (ou transmedialidade).

Segundo Dubois (2019) não há, de um lado, a fotografia no sentido de uma imagem imóvel capturada de um instante fixado para sempre nesse estado, de uma coisa que esteve lá, e de outro o cinema, no sentido de uma imagem-fluxo, que resultaria aos nossos olhos como a reprodução dos movimentos do mundo na sua natureza da imagem, mas imagens fundamentalmente intermediais, tanto tomadas em um contexto real quanto manipuladas ou fabricadas a partir do nada; tanto paradas quanto em movimento.

*

Neste quadro, importa convocar o *anthotype*, processo fotográfico que, como analisamos detalhadamente na tese, se apaga com o tempo, pois não tem fixador, uma vez que a emulsão fotossensível utilizada para formar a imagem é a dos pigmentos das plantas. Através das imagens em transmutação, percebe-se a passagem dos tempos, afetando também como essa imagem é percebida a quem a olha, fenômeno que levanta outras interrogações: o que acontece, então, se a imagem fotográfica parece nos dar o movimento e o apagamento desse instante? Será possível termos uma fotografia que se move? E uma fotografia que não permanece? Pode a imagem fotográfica comportar a passagem dos tempos?

Em alguns trabalhos, como o documentário *Saberes da Terra* e em vídeos mais recentes criados no ano de 2023, como *A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (com a indígena da etnia Shawãdawa, Dona Francisquinha, a qual acompanhei o apagamento da imagem fotográfica da indígena, sob a folha de couve, durante três anos), e a série de vídeos *Colheita*, com os agricultores agroecológicos, as imagens em *anthotype* e *chlorophyll print*, se misturam ao vídeo. Ao inserir em outro suporte como o vídeo, podemos perceber outras sensações e deslocamentos na imagem fotográfica. Bellour, tratando dessas passagens entre as imagens, discorre sobre as múltiplas sobreposições que atuam ao entrecruzar o vídeo com a fotografia: "Um lugar,

físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo, muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições" (Bellour, 1997, p.14).

O apagamento das imagens nos leva também a alguns questionamentos, entre eles o do apagamento da cultura indígena e dos saberes ancestrais com uma agricultura sem agrotóxico, que vêm sumindo cada vez mais a passos largos, rumo à destruição ambiental no momento atual do planeta: "[...] nosso momento envolve muito mais do que apenas um problema climático. Estamos vivendo uma transição na vida planetária com o potencial de transformar a Terra rápida e irreversivelmente num estado desconhecido até então pela experiência humana" (Moore, 2022, p. 13).

Segundo Demos (2018, p. 559), "as artes já não existem mais fora ou para além da preocupação com a mudança climática, elas são e precisam ser consideradas parte integrante de sua análise crítica e abordagem criativa". Refletir sobre o modelo que diariamente nos contamina pelos mesmos produtos que nos nutrem, devastam nossos solos, afetam os corpos, a terra, a água, os seres, corroem os tecidos sociais e o trato com nosso entorno, é um dos questionamentos que pretendo trazer quando convidar os agricultores agroecológicos a entrarem em processo colaborativo junto ao meu processo criativo, através de seus alimentos agroecológicos. Precisamos levantar alternativas para



esse ambiente político de queimadas criminosas, desmonte de leis ambientais e de liberações agressivas de agrotóxicos. Acredito que pela arte e pelos trabalhos artísticos apresentados, ao longo do doutoramento, posso contribuir um pouco para uma abertura de um diálogo com a proposta de pensarmos sobre essas questões.

A fotografia, segundo Fontcuberta (2016), é um instrumento que nos permite pensar quem somos hoje, o que nossa sociedade representa e o que ela se tornará. Segundo o autor, hoje somos membros de uma comunidade na qual a partilha é o princípio primordial. Fontcuberta acredita, aliás, que a pós-fotografia não é um estilo ou um movimento histórico, mas um reencaminhamento da cultura visual. Para ele, a pós-fotografia é um termo pelo qual devemos expressar grande interesse porque define uma nova relação que adotamos com as nossas imagens.

Ao pensar as relações entre-imagens neste livro, aproveitando o potencial do suporte digital, introduzimos um conjunto de códigos *QR code* que potencializam a hipermedialidade e a partilha na rede de internet, permitindo perceber e evidenciar o quanto o contexto em que a obra é proposta e inserida se torna uma questão para o fazer artístico. Imagens que passam por sua materialidade como grande característica no entrecruzar pelos espaços digitais e virtuais, ganham outros significados e ampliação comunicacional. Atualmente, tudo mudou, inclusive o processo histórico de fotografia

do século XIX, o *anthytype*, já que hoje em dia se transforma na sua formação das imagens a partir da máquina fotográfica digital e passa por todas as suas mutações, entre os pixels, combinações numéricas e os pigmentos, tendo o computador como meio de criação – uma estética da hibridação.

Segundo Couchot (1993), a hibridação que ocorre na arte digital está justamente no diálogo que ela permite dentro dos processos computacionais, pois as informações são retiradas no mundo, sejam elas fotográficas ou cinematográficas e se refazem em combinações que permitem hibridar o universo do cálculo e do gesto expressivo, fazendo do ato artístico uma produção móvel: “o numérico não rompe as relações de contiguidade entre técnica e a linguagem, nem entre técnica e a arte, mas a recoloca diferentemente” (Couchot, 2013, p. 158). Para Couchot, o numérico intimida o sujeito a se redefinir.

Couchot acredita que existem duas maneiras de fabricar uma imagem numérica/digital. A primeira consiste em partir do real: seja de um desenho, de uma pintura, de um *anthytype*, de uma fotografia e o computador, assim decompõe a imagem originária em pixels, “diz-se que ele a numeriza - transformando assim certas de suas características físicas em valores numéricos que os programas são capazes de tratar” (Couchot, 2023, p. 162). No segundo caso, o computador capta diretamente o objeto a digitalizar.

No campo da pós-fotografia, a imagem aparece numa dinâmica polissêmica de representações e intercepta valores do passado e presente. A imagem, a representação e a fotografia se tornam elementos suscetíveis de se transformarem e criarem expressões híbridas. É nesse contexto que as características inerentes a cada meio extrapolam o rigor de sua concepção original, criando uma ruptura e permitindo a convivência entre as diferenças. Fontcuberta (2015), ao explorar o tema "A condição pós-fotográfica", na exposição *Le Mois de la Photo à Montréal*, nos leva a um passeio pelas práticas fotográficas contemporâneas, que nos fazem questionar nossas crenças mais fundamentais sobre o campo. Acredito que, hoje em dia, nessa era digital, vivemos um momento cheio de possibilidades com as imagens. O processo de criação deste livro, em suas páginas, re-experimenta a fotografia além do que já tinha sido experimentada nos trabalhos artísticos materializados na investigação do doutoramento. "Uma fotografia expandida – com possibilidade de intervenções em todo o processo criativo" (Fernandes Junior, 2006).



O campo da fotografia nunca esteve tão em um fluxo de mudança ou experimentação, e a pós-fotografia é um período de transição que desafia nossas percepções convencionais de como as imagens devem ser e o que devem representar. *Conversas com a Natureza II* transforma não apenas a materialidade da imagem, mas também a percepção de sua temporalidade. Percebe-se uma fotografia que dá valor

à experiência que monta e desmonta, que não separa do olhar de quem a vê. Uma metamorfose na imagem, que altera seu significado, transfigurando uma pluralidade de tempos: "Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo" (Didi-Hubermam, 2009, p. 15).

As imagens em *anthotype* vão se desmaterializando em pixels pelas páginas digitais e virtuais. Seu deslocamento a um outro entorno modifica a condição de presença: "o conceito de relocation oferece também a vantagem, para se pensar o pós, de centrar a questão do espaço considerado do ponto de vista da recepção criando um novo espaço, uma nova relocalização" (Dubois, 2019, p. 31). Esse condicionamento espacial de recepção tem um papel modificador essencial da experiência neste livro, uma vez que, agora, as imagens são transformadas em uma série de combinações numéricas para compor as páginas e, logo em seguida, seguirem sendo compartilhadas pelo ciberespaço virtual.

Múltiplas linhas de intensidade e temporalidade atravessam as imagens em *Conversas com a Natureza II*. Perceber na fotografia o instante e a duração como opostos não excludentes. Ao ressurgir, nos dias de hoje, a fotografia em processo histórico do século XIX, o *anthotype* se mostra como sendo, ao mesmo tempo, a presença do passado, mas também transformada por seu ressurgir no presente.

II. O movimento da criação

O processo de concepção de *Conversas com a Natureza II* foi acompanhado por discussões com o professor Francisco Paiva e com as duas designers que comigo colaboraram. Para lhes expressar o que estava imaginando – os conceitos, os ritmos, as ideias –, acabei criando alguns manuais de orientação. Logo abaixo, coloco esses escritos para você, leitor-participador, adentrar no processo deste livro e de seus caminhos criativos, a partir de conceitos-chave que direcionam esse trabalho.

II.1. Rizoma

O conceito de rizoma, proposto por Deleuze e Guatarri (2011), serve de inspiração para pensar as conexões, as relações, e as múltiplas linhas rizomáticas que a investigação foi atravessando. Um caminho de investigação que não possui centralidade, mas se ramifica por vários lados, nascendo, assim, os trabalhos artísticos, os encontros, as conexões com as imagens, as pessoas e as plantas envolvidas nesta pesquisa. Deleuze e Guatarri colhem da botânica o conceito de rizoma, essa forma de organização da multiplicidade. Em biologia, rizoma é uma estrutura de algumas plantas onde seus brotos podem se ramificar em qualquer ponto. Trata-se de um modelo que não possui centralidade, que se ramifica e dispersa para vários lados horizontalmente. Diferente de

um modelo arbóreo, que implica em um centro fixo, estatizar o movimento no rizoma, não possui um centro, ele não se fixa, não tem um início e nem um fim, suas linhas vão em todas as direções, estão sempre a fazer conexões e nascimentos. Pensar com as plantas é fazer um rizoma entre os saberes, como muito bem explicita Emanuele Coccia, no seu livro *A Vida das Plantas: uma metafísica da mistura* (2013), no qual propõe uma metafísica da mistura, a respeito daquilo que as plantas nos ensinam, pelo seu modo de estarem no mundo, de habitarem e gerarem vida. Para ele “identificar a natureza e o cosmo significa, antes de mais, fazer da natureza, não um princípio separado, mas aquilo que se exprime em tudo o que é” (Coccia, 2013, p. 35).

A partir dos movimentos das linhas rizomáticas é que foram criadas as imagens gráficas e digitais com a muda da planta capim-cidreira ou capim-santo (*Cymbopogon citratus*), colhida pela agricultora agroecológica acompanhada nesta investigação, Irene de Carvalho. Para conseguir fotografar essa muda, esperei suas linhas crescerem horizontalmente, com a finalidade de passar a sensação entre as páginas do livro das múltiplas linhas rizomáticas que a investigação foi atravessando.

No índice, as linhas rizomáticas também nascem com os capítulos, a partir da linha horizontal e das linhas desfocadas. Anteriormente, na tese, já tinha tentado fazer algo remetendo às múltiplas linhas, através dos diversos capítulos, mas como o texto

estava em uma paginação mais formal de visualização, foi mais desafiador de integrar essa ideia. Aqui, neste livro, sendo algo mais aberto à experimentação entre as páginas, pode-se permitir uma construção visual mais rizomática, digamos assim.

Segundo Deleuze & Guatarri (2011), o rizoma sugere outra forma de organização, pois tem um crescimento horizontal, sem uma direção definida. É a multiplicidade se efetuando como processo. Assim, o pensamento rizomático é aberto para experimentações, atravessado por múltiplas linhas de intensidade que o atravessam. O rizoma cresce onde há espaço, e floresce onde encontra possibilidades.

A presença das linhas rizomáticas neste livro abrange o princípio de "conexão e heterogeneidade", já que o *anthotype* não é somente um processo histórico de fotografia do século XIX, mas faz rizoma com os pigmentos das plantas, com a agricultura agroecológica, antropoceno, agricultores agroecológicos, questões climáticas, indígenas, fotografia digital, vídeo, documentos de processo, documentário, instalação artística, fotolivro, e agora com esse livro. Também abarca o princípio de "multiplicidade", pois quanto maiores as relações, maiores as dimensões: começo a investigação com as plantas tintureiras de Portugal; já no sul Brasil vêm as três aprendizagens com a planta Jambolão, junto ao *anthotype*; logo em seguida realizo o trabalho *Conversa com a natureza I* (2020), e a conexão com a indígena Dona Francisquinha, através de sua

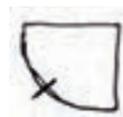
fotografia e com as plantas de minha horta; também neste mesmo ano, realizo a criação do documentário *Saberes da Terra* (2020), no qual os próprios pigmentos utilizados na pesquisa são agora dos agricultores agroecológicos do sul do Brasil. Também me conecto a uma equipe de filme. Chego ao centro-oeste do Brasil, aproximando-me dos agricultores agroecológicos de Brasília e, logo depois, com as indígenas do povo Mebêngôkre- Kayapó, com quem realizo um ensaio fotográfico; conecto-me à planta de urucum da agricultora agroecológica Irene de Carvalho, e o urucum é utilizado, também, em sala aula, junto aos alunos do ensino médio. Em seguida, retorno aos documentos de processo, e surge a instalação artística *A terra é o que nos une*, e também a construção deste livro.

Por fim, conecta-se também ao princípio de "cartografia", pois cada encontro vai produzindo um mapa singular. Podemos percebê-los nas páginas deste livro, à medida que vão acontecendo as conexões em cada capítulo. A cartografia, segundo Deleuze e Guatarri (2011), propõe um modo de fazer que experimenta o próprio percurso de investigação, notando os encontros e atravessamentos que se dão nas redes, propondo relações entre fotografia, vídeo, processo de criação, arte, natureza, educação e vida. Esse trajeto vai propondo linhas conceituais. O "colocar-se em movimento" possibilita o encontro com o inacabado, a relação com a montagem e a desmontagem. Pensar a montagem, segundo Georges Didi-Huberman, pressupõe pensar a desmontagem,

uma vez que, para o autor, se precisamos montar as imagens é porque as imagens desmontam (Didi-Huberman, 2015, p. 173). Entender a criação não como ato fechado em si, mas como uma ação sustentada pelas relações, procuras e partilhas.

II.2. Criação como rede em processo

O conceito de criação como rede em processo de Cecília Salles (2016), propõe igualmente uma relação com o conceito de rizoma e com as conexões com a pesquisa do doutoramento e com o *Conversas com a Natureza II*, já que Salles (2016) pensa a criação precisamente como rede de conexões ligada a toda uma multiplicidade de relações que a mantêm, para ela “No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão surgindo” (Salles, 2016, p. 17). A não-linearidade, a dinamicidade, o conceito de inacabamento, nos levam (também) ao conceito de rede. Salles toma como exemplo a ideia de proteínas interagindo no fermento para observar “a consequência dessa interação sob a forma de ramificações de novas possibilidades” (Salles, 2016, p. 25). Assim, o conceito de rede faz pensar nos elementos de relações durante o percurso criativo, seus desvios, conexões e as várias direções.



II.3. Fotografia expandida

Na tese e no livro *Conversas com a Natureza II* propõe-se abordar a fotografia para além das características óticas e mecânicas e de seus paradigmas tradicionais impostos. Daí a importância de trabalhar com o conceito de fotografia expandida (Fernandes Junior, 2002), através do qual se enfatiza o processo de criação que está para além do momento do disparo fotográfico.

Nos trabalhos artísticos da pesquisa de doutoramento e aqui nas páginas de *Conversas com a Natureza II*, recorro à fotografia não apenas no contexto de linguagem fundamental, mas de uma linguagem que se inter-relaciona com outras linguagens: com os *frames* do vídeo, as imagens em movimento, os pigmentos vegetais, as matrizes positivas. Isso enfatiza a importância do processo de criação. Com isso, todas as imagens produzidas estão sujeitas a sofrerem transformações antes, durante e depois de sua revelação (Fernandes Junior, 2002).

Entende-se, conceitualmente, a partir de Fernandes Junior (2002), a fotografia expandida como um modo de fazer fotográfico que valoriza a experiência na sua trajetória criativa e nos procedimentos utilizados pelo artista, livre das amarras da fotografia convencional. Segundo ele, devemos considerar todos os tipos de intervenções na imagem que aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, os quais ousam

ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Para Fernandes Junior (2006), não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico, "agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica" (Fernandes Junior, 2006, p. 17).

Neste livro, novas experimentações com a imagens fotográficas surgem. Dessa forma, pode-se perceber que o processo de criação em fotografia está para além do momento do disparo fotográfico. A cada página as imagens vão sendo reinventadas.

II.4. Remediação

O gesto criativo na tese e em *Conversas com a Natureza II*, vai ao encontro do processo de "remediação" (*remediation*), teorizado por Jay Bolter e Richard Grusin. O processo de "remediar" é entendido como "a lógica formal através da qual os novos média reformam as formas dos média anteriores" (Bolter & Grusin, 2000, p. 273). Dentro dessa perspectiva, percebemos que não se trata apenas de uma mudança de material, meio e suporte, mas antes de uma retomada, invenção e procura de sentido.

As imagens em *anthotype* nas páginas deste livro passaram por diferentes etapas envolvidas durante a sua produção. Uma desmontagem, remontagem com as imagens



– um entrecruzamento entre-imagens em *anthotype* e as imagens em movimento do vídeo, as imagens em *anthotypes* e as imagens digitais. As imagens que compõem as páginas são imagens que envolvem a fotografia digital, o vídeo, o *anthotype*, os meios digitais e virtuais. Ao empregar distintos recursos e dispositivos técnicos na criação dessas imagens, deparamo-nos com probabilidades de distender as relações entre as imagens, as quais são constantemente (re)mediadas pelas diferentes etapas envolvidas durante a sua produção.

Além de estar trabalhando com os gestos manuais e com os tempos da natureza através dos pigmentos das plantas, também utilizo o computador como meio de criação, composição e montagem, percebendo também uma estética da hibridação (Couchot, 2013). As imagens passam, primeiramente, pela captação digital através de uma câmera fotográfica ou pelos *frames* retirados da duração no *software* de edição Adobe Premiere. Logo depois, entram para os *softwares* de edição Adobe Photoshop e Adobe *Lightroom*, e são transformadas em preto e branco. Então, essas imagens são impressas em um meio físico – nas matrizes positivas para compor aos pigmentos das plantas e serem expostas ao sol. Depois, essas imagens são refotografadas ou escaneadas para entrarem novamente ao computador, e vão para o Adobe Photoshop ou para o Adobe *Lightroom*, ou como no caso da série *Colheita*, ainda experimentadas, junto às imagens em movimento, no Adobe Premiere. Essas imagens em *anthotypes*,

ao serem manipuladas digitalmente nos softwares de edição, são transformadas em dados numéricos. Depois de todas essas passagens entre meios e entrecruzamentos entre-imagens, se juntam às páginas digitais deste livro, entrando, por último, para o universo virtual, proporcionando novas experiências e vivências em relação ao espaço e ao tempo.

Essas inserções de sistemas digitais como os *softwares* citados, exercem transformações na forma de tratar e manipular as imagens e nos impulsionam a refletir sobre a ideia de remediação e mediação, abordada por Jay Bolter e Richard Grusin (2000). Para esses autores, o conceito de remediação (*remediation*) é uma característica essencial que define os novos media digitais, argumentando que toda mediação é remediação. É nesse sentido que, na proposição de um novo meio, sempre é levado em consideração o anterior, ou seja, a meta da remediação é remodelar ou reabilitar outra mídia. É o meio que remedia (que pode igualmente remediar, no sentido de curar, consertar). É o que apropria a técnica, forma significados sociais de outros meios e tenta rivalizar ou remodelar isto em nome do real, "o meio em nossa cultura nunca pode operar isoladamente, porque ele precisa entrar em relação de respeitar e rivalizar com outros meios" (Bolter & Grusin, 2000, p. 65).

}

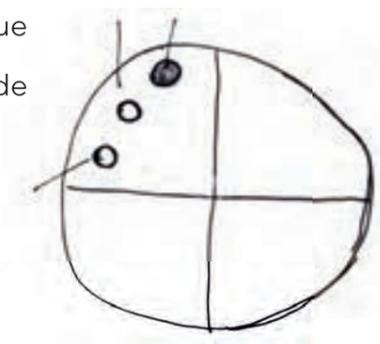
Assim, percebemos que os *anthyotypes* e os meios digitais utilizados nesta criação são remediados e hibridizados pelo constante ir e vir de um meio para outro. Nesse processo, as imagens produzidas pelo processo artesanal *anthotype* e as imagens resultantes do meio digitais são (re)mediados em operações que provocam transformações na visualidade da imagem. Dessa forma, cada meio porta em si um traço de um (ou de vários) antigos meios de forma visíveis ou não. É essa representação de um meio no seio de um outro meio que define o processo de remediação. Para Dubois (2019), pensar a "remediação" contribui para a reflexão sobre os desafios do pós, uma vez que é uma forma de pensar a intermedialidade geral do campo, ou seja, das passagens e dos movimentos de um meio a outro.

Na capa e contracapa deste livro percebemos esses movimentos, uma vez que essa imagem percorreu um ir e vir entre-imagens. Primeiramente, retirei essa imagem da duração do vídeo, no Adobe Premiere; logo em seguida, transformei em matriz positiva no Adobe *Photoshop* e *Lightroom*; com a imagem já impressa em fotolito, preparei o pigmento hibisco para emulsão fotossensível estar em um papel; depois, essa imagem foi exposta ao sol, logo depois escaneada para estar no computador novamente; após isso, a imagem vai novamente para o Adobe *Premiere* para entrecruzar com as imagens em movimento do vídeo; e por fim, entra para compor a capa e contracapa deste livro.

A partir disso, podemos também perceber um dos eixos investigativos estudados na pesquisa do doutoramento: “Hibridismo entre as linguagens imagéticas” presentes neste livro, uma vez que as fronteiras entre as linguagens se diluem e as imagens passam a ser híbridas, compostas por diferentes meios e linguagens. Assim, diante da integração de formatos, meios, suportes e linguagens que as características de cada meio extrapolam o rigor de sua concepção original, cria-se uma ruptura e permite-se a convivência entre as diferenças – entre-imagens (Bellour, 1997).

II.5. Crítica genética

A pesquisa de doutoramento propôs-se a pensar a criação como rede – um modo processual que aceita a relação entre obra e o processo, percebendo que a cada conexão, mais complexo o processo fica. Nas opções metodológicas e de composição das páginas, recorro à *Crítica Genética*, de Cecília Salles (2011), através da retomada dos documentos de processo, a cada início de trabalho. Toda vez que me perco no processo criativo, retomo a esses documentos. Com a criação deste livro não foi diferente. Retomei esses documentos de processo e, através deles, percebo que à medida que vão surgindo conexões e diálogos entre eles, “a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações” (Salles, 2016, p. 27).



No procedimento metodológico da investigação do doutorado são realizadas diferentes formas de registros: fichas catalográficas, diários de criação e registros com câmeras DSRL para a captação das imagens do documentário, filme-ensaio e *making of* do processo criativo. A partir disso, surgem também os próprios *anthotypes* inacabados, as matrizes positivas e os roteiros de decupagem que podemos considerar também como documentos de processo. A partir da retomada dos documentos de processo, durante o meu percurso criativo, vou encontrando novos sentidos e configurações que me auxiliam. Acham-se linhas, caminhos e direções do movimento criador e das ideias.

Os documentos de processo aparecem nas páginas deste livro com as fichas catalográficas e com os escritos dos diários de criação nos textos colados com a fita adesiva e com clips. Aqui, cabe um destaque para referir que o gesto de pôr a fita adesiva pretende aludir a esse contexto processual. A fita adesiva é um elemento nas páginas deste livro, pois a utilizo no processo de criação com o *anthotype*, uma vez as coloco nas matrizes positivas para abrir e fechar a imagem, quando ela está sendo exposta ao sol. Nas páginas também podemos perceber os documentos de processo através dos escritos de roteiro de decupagem, com as próprias matrizes positivas e com os registros dos vídeos que estão conectados em alguns *QR codes*.

Os *QR Codes* entre as páginas foram inspirados por um dos eixos investigativos da pesquisa de doutoramento: “Relação entre obra e processo de criação, participador

e espaço". A respeito desses elementos de interação, Salles (2016) precisa que, ao adotarmos o paradigma dessas interações como rede sob forma de ramificação de novas possibilidades, estamos pensando o ambiente das interações, dos laços de interconectividade. Assim, foi pensando que gostaria de propor ao leitor-participador deste livro uma interação com esses documentos de processo, que surgiu o *QR Code* entre as páginas. Propor um lugar de troca entre o leitor-participador, as imagens e o processo criativo é a intenção destas páginas, já que "a obra de arte passa a ser compreendida não apenas como produto, mas também como processo, como acontecimento, como comunicação de ideias e informações" (Mello, 2008, p. 41-42).

Também, nas páginas nas quais o trabalho *Nhak-krarati* (2022) está, terá um *QR Code* para o vídeo do fotolivro *Nhak-krarati*, com imagens em movimento do Acampamento Terra Livre (2022), junto às indígenas Mebêngôkre-Kayapó, lugar que inspirou o ensaio fotográfico premiado no Photothings de 2022.

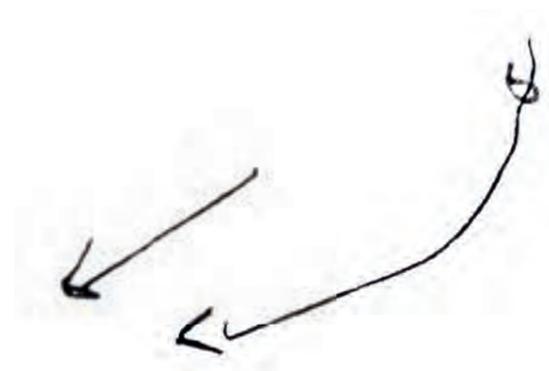
Além disso, nos *QR Codes* finais, no capítulo *A terra é o que nos une* (2023 - *work in process*), o leitor-participador encontrará um estudo com os pigmentos das plantas da investigação de doutoramento em *gif*, um vídeo chamado *A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023), com a indígena da etnia Shawādawa, Dona Francisquinha, e uma série de quatro vídeos intitulada *Colheita* (2023).

III. Pigmentos das plantas

A terra da floresta possui um sopro vital, wixia, que é muito longo. O dos seres humanos é curto: vivemos e morremos depressa. Se não a desmatamos, a floresta não morre. David Kopenawa

Mesmo sendo um livro digital, a experimentação com o *anthotype* e os pigmentos das plantas não deixaram de acontecer nesta criação. Muitas imagens precisaram ser expostas ao sol especificamente para essa criação. O processo criativo com o *anthotype* faz entrar em outro tempo com a imagem fotográfica, no contato direto pelas mãos nos materiais, proporcionando uma velocidade mais lenta em sua produção. Com o *anthotype* a imagem não pode existir sem um meio físico. Além da tatilidade em todo o processo, também recorre ao olfato, já que essa imagem cheira, devido às plantas utilizadas. Acresce que os pigmentos vegetais dos trabalhos artísticos e das páginas são escolhidos a partir de plantas cultivadas pelos agricultores agroecológicos, que não utilizam agrotóxicos. Pode-se dizer que essa imagem, formada em *anthotype*, carrega uma paisagem dentro de si, relacionada a uma conexão com a natureza.

A partir disso, e também inspirada no eixo investigativo do doutoramento ("O processo criativo com o *anthotype* e a conexão entre os pigmentos das plantas e a agricultura agroecológica"), é que fui criando as páginas de abertura dos capítulos e dos deslocamentos deste livro. Com estas páginas, percebe-se o sentido plástico e



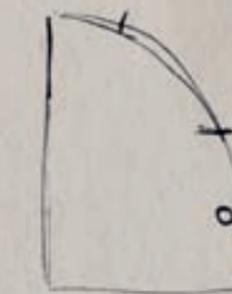
poético do gesto do processo criativo, quando se entra em contato com o *anthotype*, mesmo que ainda haja um ruído com a afinação da paleta e a perda da materialidade dos originais.

A experimentação com os pigmentos das plantas, junto com as imagens derivadas nas páginas deste livro, também se apresenta nos dois mapas, uma vez que a cor azul foi retirada pelo pigmento da planta tintureira índigo e a cor laranja da planta urucum, para compor os deslocamentos da pesquisa. Os dois mapas foram uma composição minha através dos gestos com os pigmentos da planta na superfície do papel e da composição digital da designer Carolina Clasen.

O primeiro mapa ilustrado neste livro, com a planta índigo, mostra o meu deslocamento para o Brasil, no começo da pandemia, período em que as faculdades e os comércio fecharam. No segundo mapa, há o meu deslocamento do Laranjal, RS para a capital do Brasil, DF, período em que fui convocada em um concurso público para professora substituta de audiovisual e fotografia no Instituto Federal de Brasília, IFB/DF. Local (também) onde encontro com os agricultores agroecológicos da capital e com as indígenas do povo Mebêngôkre Kayapó – inspirações para o trabalho *Nhakkrarati* (2022) e para a série de vídeos *Colheita* (2023). Nesses trabalhos podemos perceber os entrecruzamentos entre as linguagens imagéticas digitais e em movimento e a interação com os pigmentos das plantas.

Enfim, este livro tem a proposta de o leitor-participador acompanhar o processo em sua mobilidade criativa, trazendo mais que um simples relato de uma pesquisa. Procura-se contribuir para os estudos com o *anthotype*, pensando as passagens (transmediáticas) dos movimentos de um meio a outro no entre-imagens e suas relações, nos dias de hoje.

Através do entrecruzamento entre imagens e com os pigmentos das plantas há um novo tempo para descobrir e refletir sobre seus “entres”, nos conectando a uma abordagem interdisciplinar em que não apenas uma imagem é importante, mas sim a relação entre elas, o processo, o contexto e, principalmente, a interação crítica com o meio que nos cerca, já que essas imagens com o pigmento das plantas, livres de agrotóxicos, carregam em si toda uma paisagem, possibilitando pensar outros modos de existir e de escuta com a Terra; outros mundos possíveis e habitáveis.



Referências

Albert, B., Kopenawa, D. (2023). *O espírito da floresta: A luta pelo nosso futuro*. Companhia das Letras.

Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: Foto, Cinema e Vídeo*. Papirus.

Bolter, J.D., Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Mit Press.

Coccia, E. (2013). *A vida das Plantas: uma metafísica da mistura*. Payot & Rivages.

Couchot, E. (1993). Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In A. Parente (Ed.), *Imagem e Máquina: a era das tecnologias do virtual* (pp. 37-48). Ed 34.

Couchot, E. (2003) *A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. UFRGS.

Deleuze, G., Guatarri, F. (2011). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol.2*. (2nd ed.). Ed. 34.

Demos, T. J. (2018). Entrevista: T.J. Demos. *O antropoceno é um meio para corporações e estados manterem o atual imperativo global quando se trata de governança climática*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual, 17, 540-360.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. UFMG.

Dubois, P. (2019) Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios dos "pós". In: *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. Organização: Beatriz Furtado e Philippe Dubois. 1a ed. São Paulo: Edições Sesc Sp – E- book Kindle.

Entler, R. (2020). Paradoxos e contradições da pós-fotografia. In: *Zum*, 19 ago. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>. Acesso em 4 junho. 2023.

Fernandes Junior, R. (2006). *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM, (16), 10- 19.

Fernandes Junior, R. (2002). *A fotografia expandida*. [Unpublished doctoral dissertation]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Fontcuberta, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. *Revista Studium*, Campinas, v. 36, 2014. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br/36/7/. Acesso em: 5 jun. 2023.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Fontcuberta, J., Kerckhove, D., Paquet, S., Ritchin, F., Tomas, D. (2015). *La condition post-photographique. Le Mois de la Photo à Montréal - 14ed*. Disponível em: <http://moisdela-photo.com/publications/condition-post-photographique-2015/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

Moore, J. W. (2022). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Elefante.

Oliveira de, M. (2021). Pós-fotografia? Que nada: hiperfotografia. In: *Zum*, 9 setembro. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/hiperfotografia/>. Acesso em 4 junho. 2023.

Pinheiro, D. (2023). *Conversas com a Natureza através dos pigmentos das plantas: o processo criativo com anthotype* [Unpublished doctoral dissertation]. Universidade da Beira Interior.

Salles, C. A. (2011). *Gesto inacabado: processo de criação artística* (5th ed.). Intermeios.

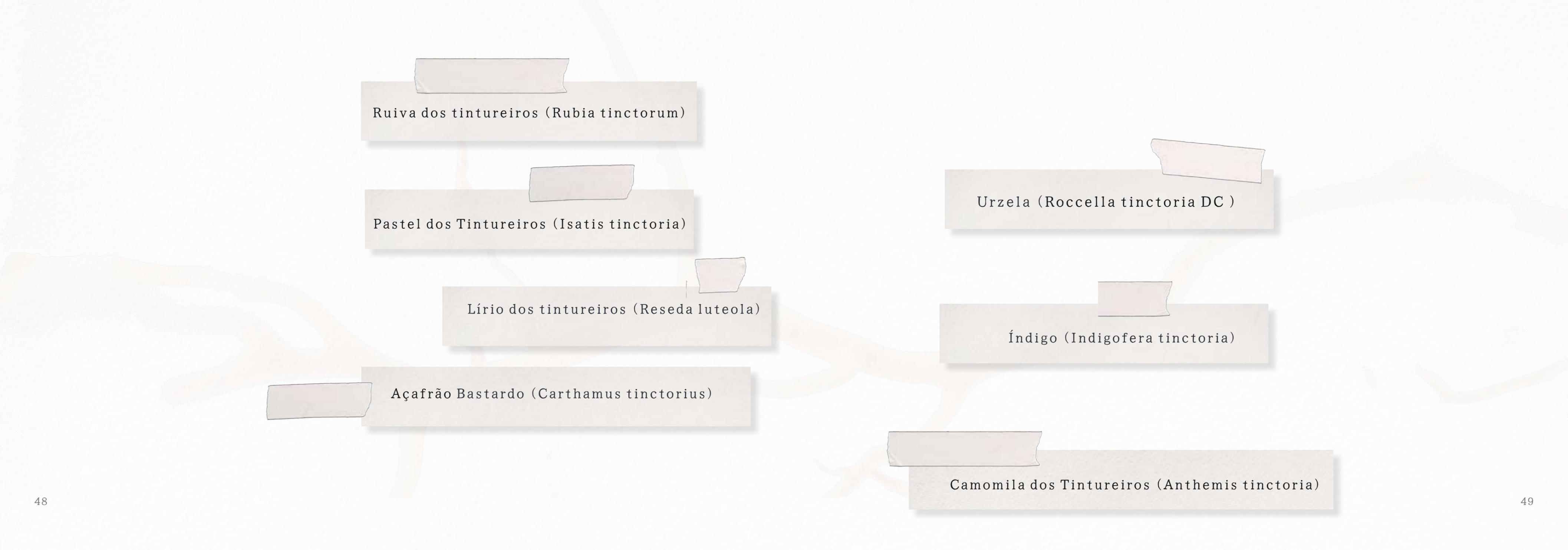
Salles, C. A. (2016). *Redes de criação: construção da obra de arte* (4th ed.). Horizonte.



PORTUGAL, 2019 - 2020

Num primeiro momento, a pesquisa iniciou-se na Covilhã. Acontecem ali as primeiras conexões, os contatos e os diálogos.

Assisto às aulas do doutoramento. Começo a investigação com algumas das plantas tintureiras de Portugal.



Ruiva dos tintureiros (*Rubia tinctorum*)

Pastel dos Tintureiros (*Isatis tinctoria*)

Lírio dos tintureiros (*Reseda luteola*)

Açafrão Bastardo (*Carthamus tinctorius*)

Urzela (*Rocella tinctoria* DC)

Índigo (*Indigofera tinctoria*)

Camomila dos Tintureiros (*Anthemis tinctoria*)



Índigo (*Indigofera tinctoria*)



Ruiva dos tintureiros (*Rubia tinctorum*)



Laranjal, RS/ Brasil

Latitude: -31,7608

Longitude: -52,2283

31° 46 34 Sul 52° 21 34 Oeste





OUTONO NO BRASIL, 2020

Pandemia. Aulas paralisam. Começo a experimentar com o anhotype junto ao pigmento do jambolão.

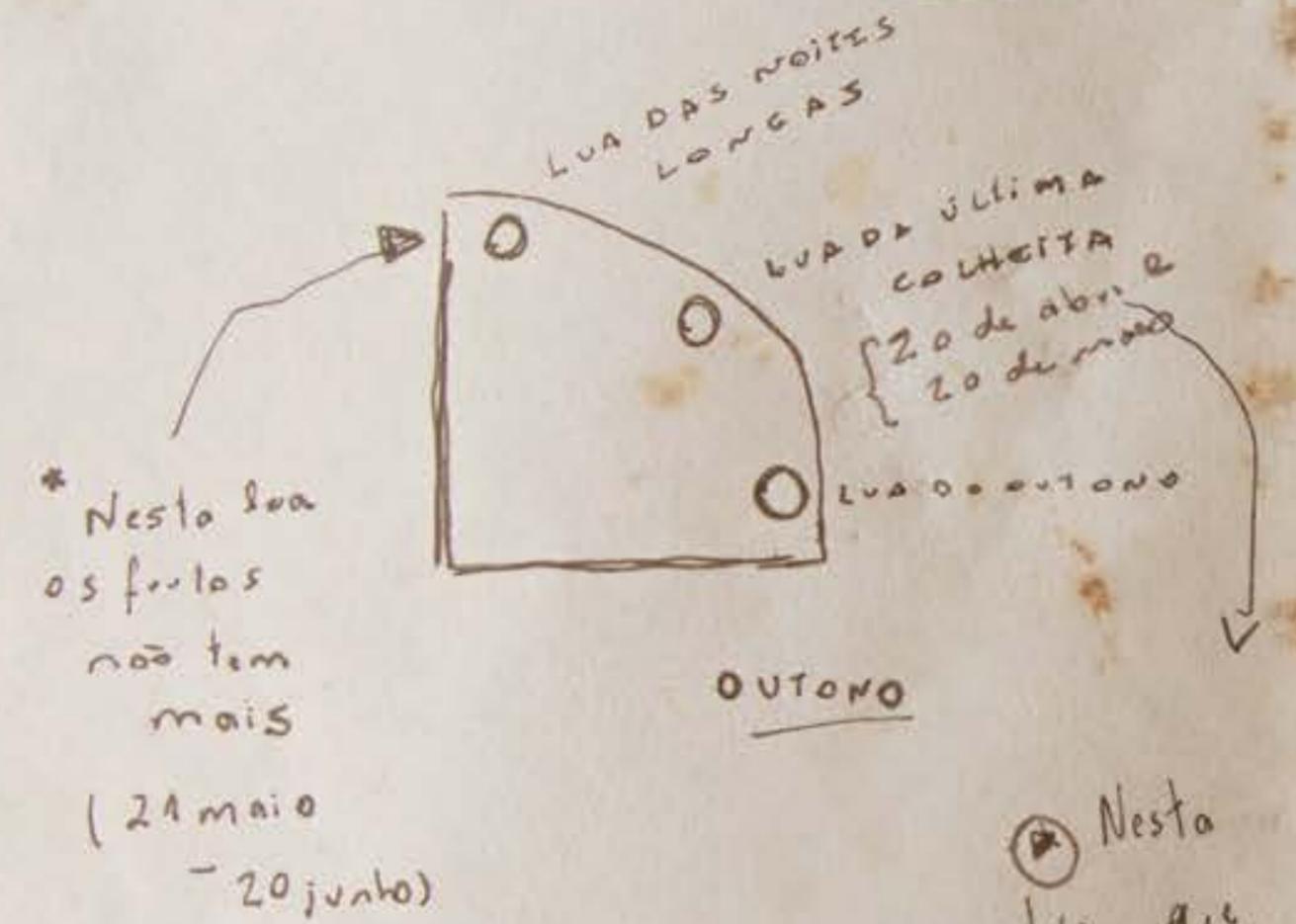
Pelas ruas de areia do Laranjal, a visão que se tem no início do outono é ver o chão todo pintado de roxo, pelo fruto dessa planta.



Três aprendizagens
iniciais com o anthotype

(I) Ao trabalhar com o anthotype, estamos lidando com os tempos da natureza; (II) A pesquisa com o anthotype exige uma sistematização metodológica; (III) A cada relação e presença, abrem-se novas camadas de significados.

Jambolão
Laranjal - 2020



⊙ Nesta lua que aparece o fruto do jambolão





plátano (Platanus)



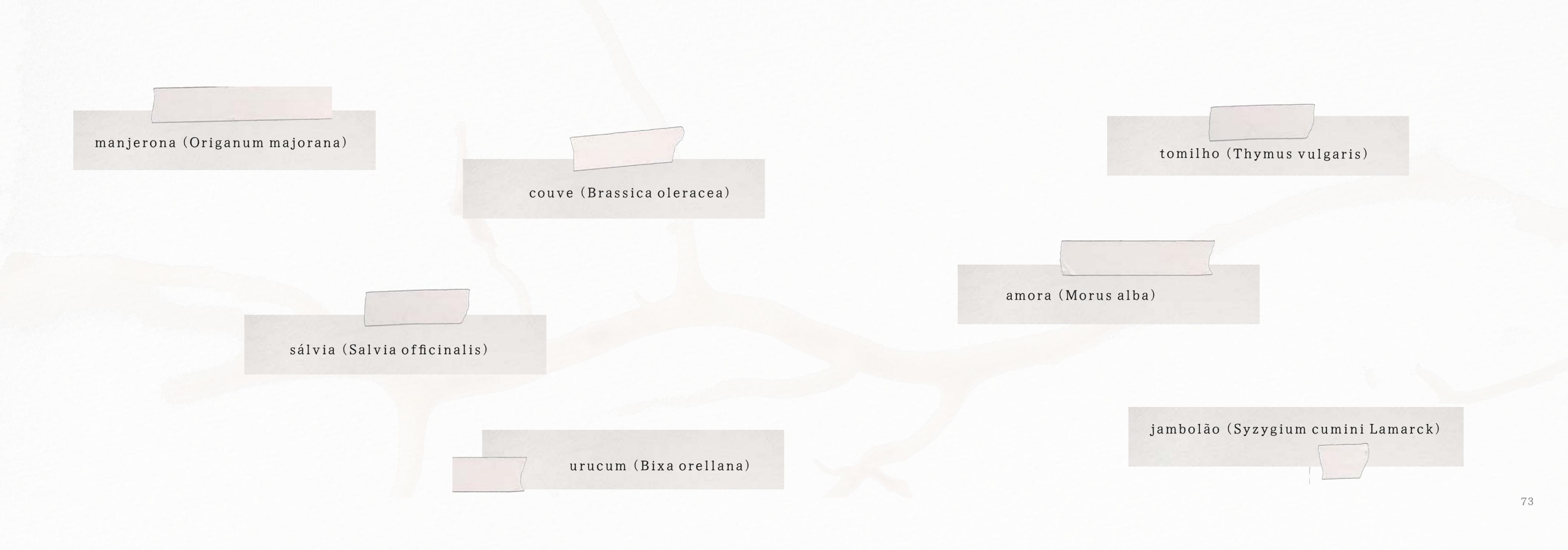
jambolão
(Syzygium cumini Lamarck)



CONVERSA COM A NATUREZA I, 2020

Surge no auge da pandemia. Escolho trabalhar com os pigmentos vegetais que fazem parte do ambiente em que vivo, colhidos e extraídos das plantas que eu cuido.

As imagens desse trabalho trazem os ciclos da matéria em transmutação.



manjerona (*Origanum majorana*)

couve (*Brassica oleracea*)

tomilho (*Thymus vulgaris*)

sálvia (*Salvia officinalis*)

amora (*Morus alba*)

urucum (*Bixa orellana*)

jambolão (*Syzygium cumini* Lamarck)

A piece of torn, off-white paper is pinned to a green leaf with a silver paperclip. The paper has a rough, deckled bottom edge. The background is a close-up of a green leaf with visible veins, slightly out of focus.

Vou me conectando a cosmovisões
indígenas para pensar outros modos de
existir, mais vinculados a uma escuta,
junto a terra.



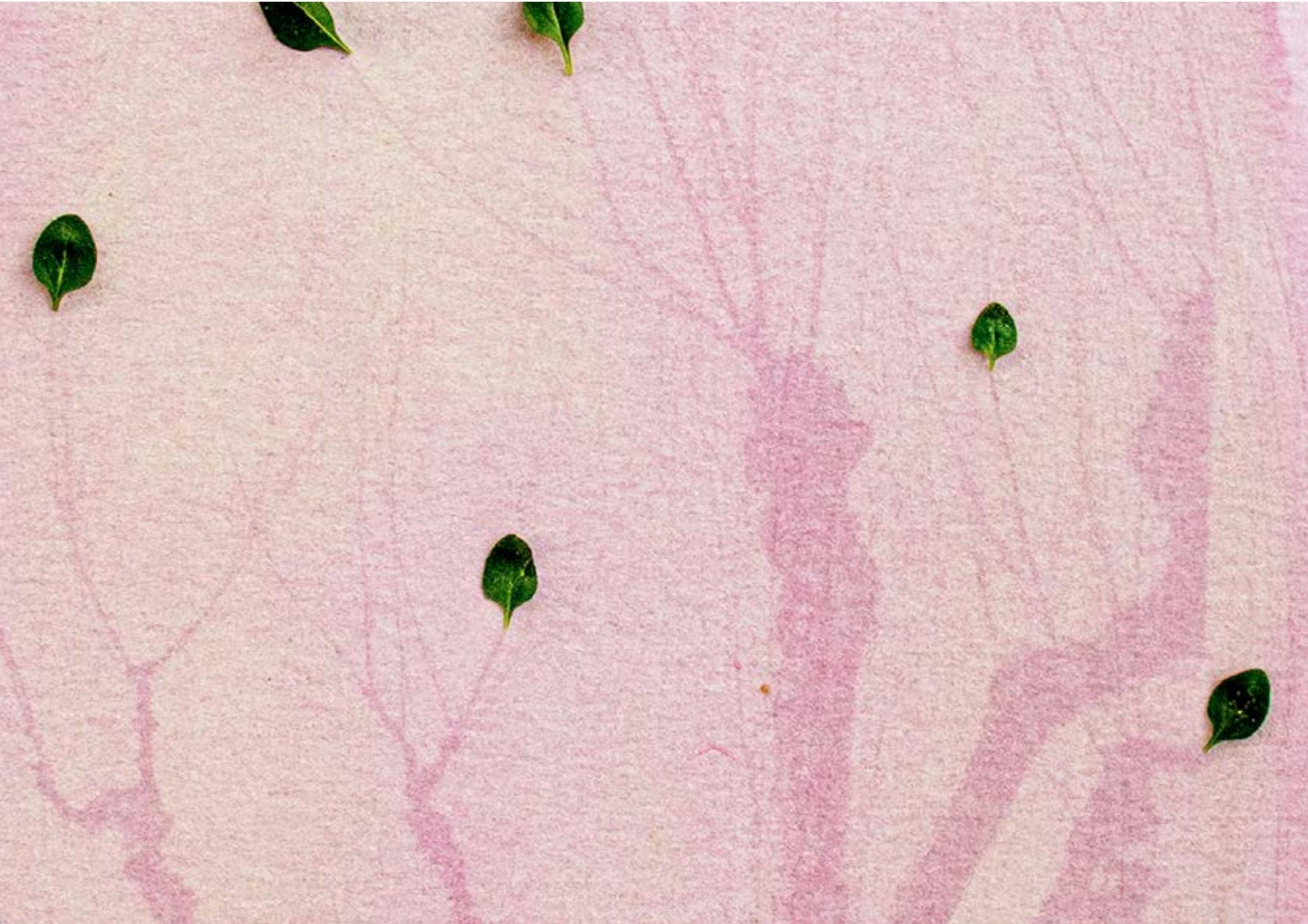


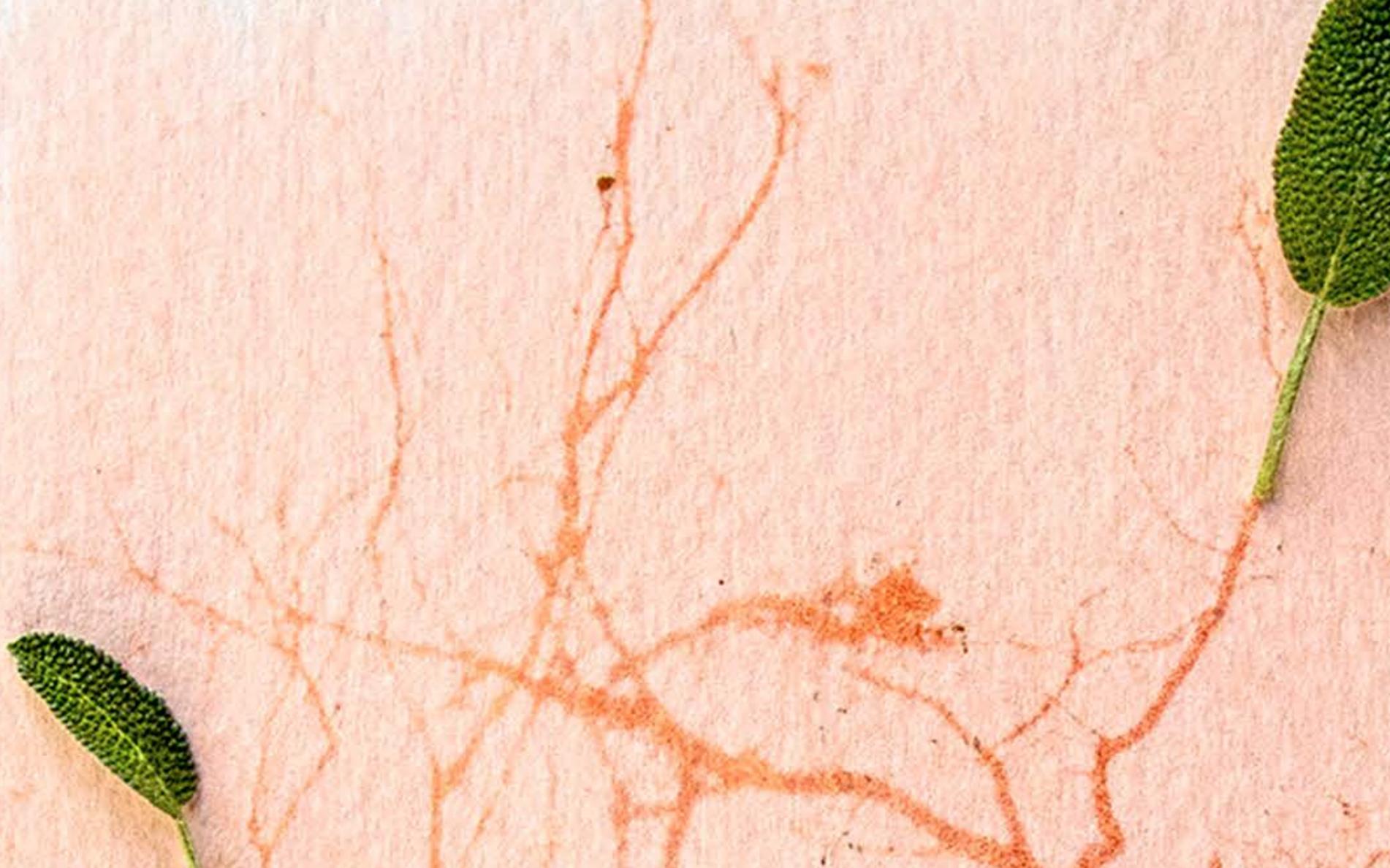


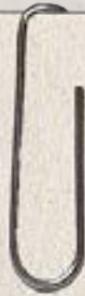




Cada imagem, neste trabalho, tem o seu tempo próprio para se formar e desaparecer, já que cada uma é experimentada com um pigmento diferente. O apagamento da imagem vai se dando ao ser confrontado com a mesma luz que a revelou.





A silver paperclip is attached to the top edge of a rectangular piece of light-colored, textured paper. The paper has a slightly irregular, torn bottom edge. The paper is placed on a larger, light-colored, textured surface that appears to be the cover of a book or folder, with a row of small, circular gold-colored fasteners visible along the top edge.

O que acontece, então se a
imagem fotográfica parece nos
dar o movimento e o apagamento do
instante? Será possível termos uma
fotografia que se move? E uma fotografia
que não permanece? Pode a imagem
fotográfica comportar a passagem dos
tempos?



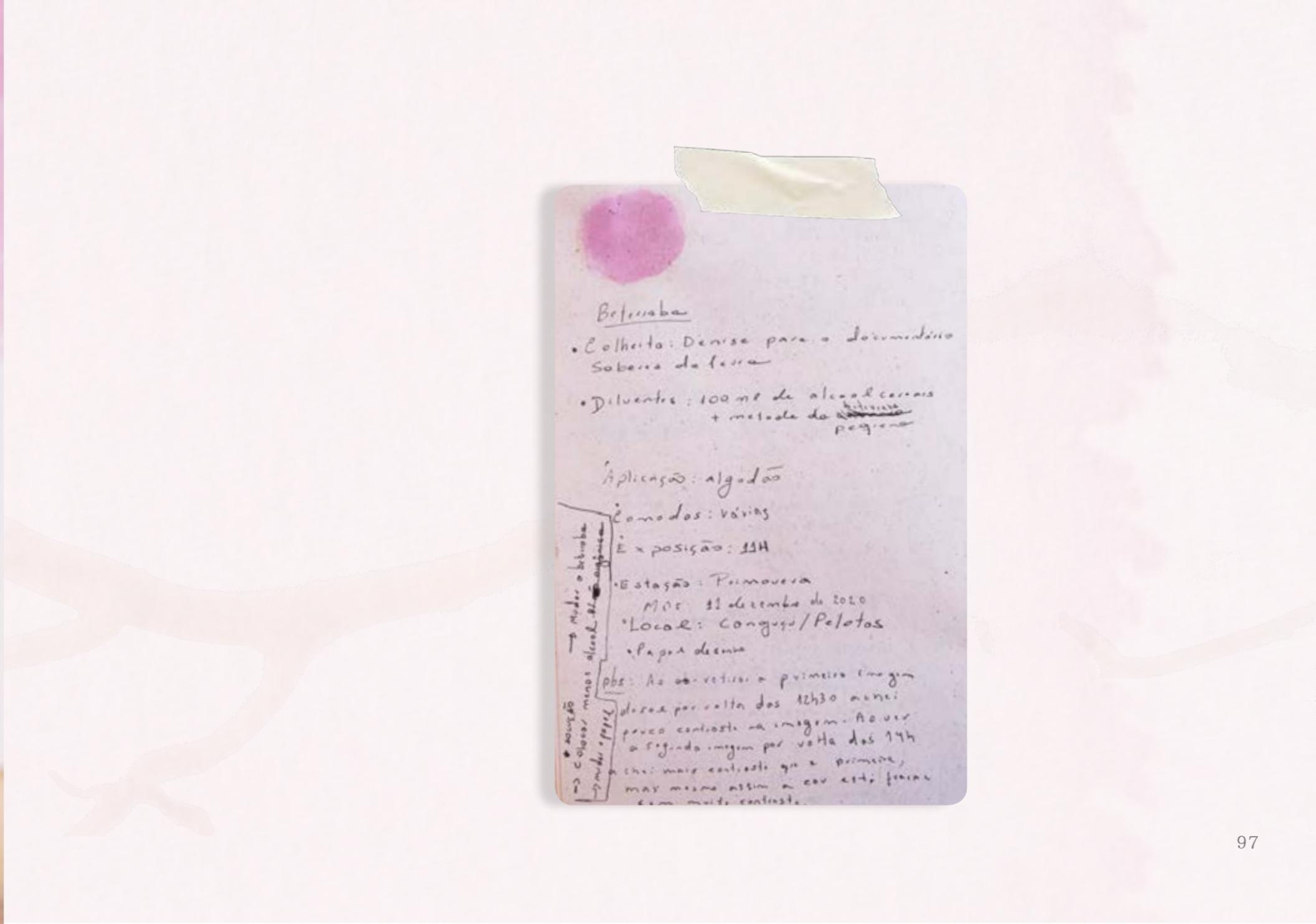
SABERES DA TERRA, 2020

O documentário integra a agricultura agroecológica, fazendo com que os agricultores entrem em um processo colaborativo junto à criação do filme.

A matéria fotossensível dos anthotypes é a dos próprios agricultores, sem agrotóxicos.



BETERRABA



Beterraba

- Colheita: Denise para o documentário Saberes da Terra
- Diluentes: 100 ml de álcool corcarris + metade do ~~álcool~~ perfume

Aplicações: algodão

Comodos: vários

Exposição: 11H

Estação: Primavera

MDC: 11 dezembro de 2020

Local: Conguçu/Pelotas

Papel: desenho

Obs: Ao obter a primeira imagem a cores por volta das 12h30 não foi muito contraste na imagem. Ao ver a segunda imagem por volta das 14h foi mais contraste que a primeira, mas mesmo assim a cor está feia com muito contraste.

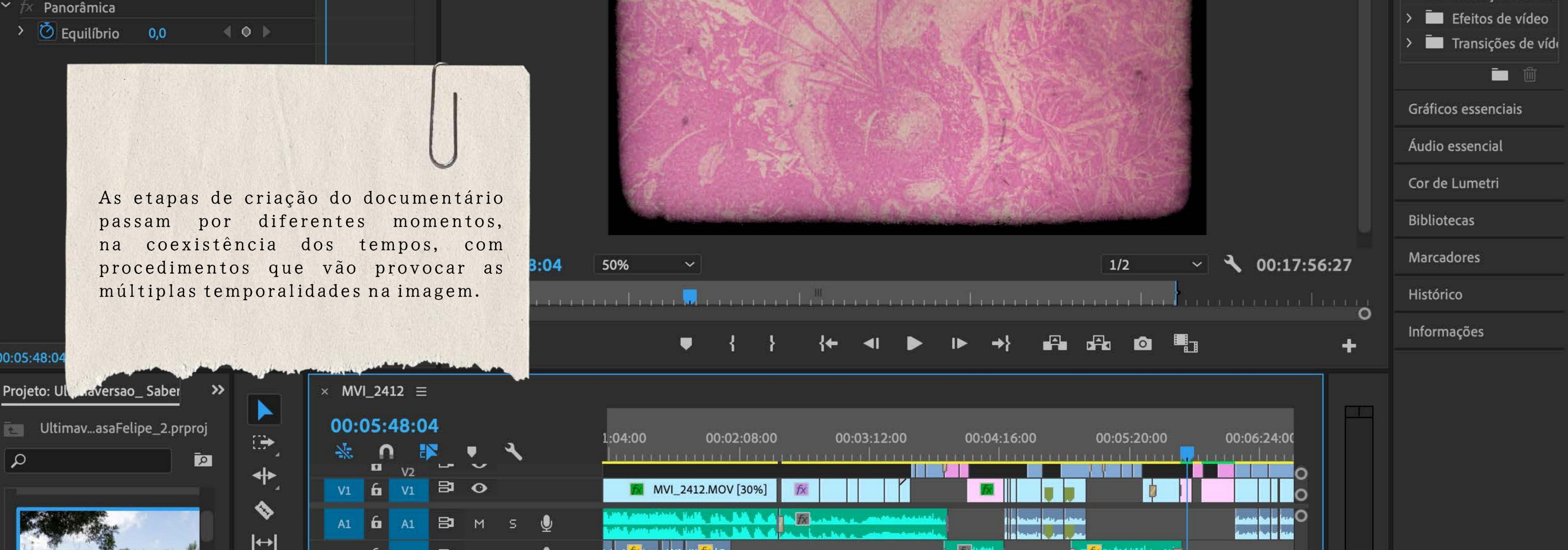
→ Colocar menos álcool, 100 ml
→ mudar o perfume



La positivo para o doc
OKP. Saberes da Terra



As etapas de criação do documentário passam por diferentes momentos, na coexistência dos tempos, com procedimentos que vão provocar as múltiplas temporalidades na imagem.



Aprendizagem Montagem Edição Cor Efeitos Áudio Gráficos Bibliotecas >>

Origem: MVI_2412: MVI_2412.MOV: 00:00:00:00 M >> Programa: MVI_2412

00:02:46:03 Ajustar 1/2

00:03:51:18 50% 1/2

00:03:51:18

MVI_2412

00:03:51:18

00:02:08:00 00:03:12:00 00:04:16:00 00:05:20:00 00:06:24:00

MVI_2412.MOV [30%]

V1 V2 A1

Ultimav...asaFelipe_2.prproj



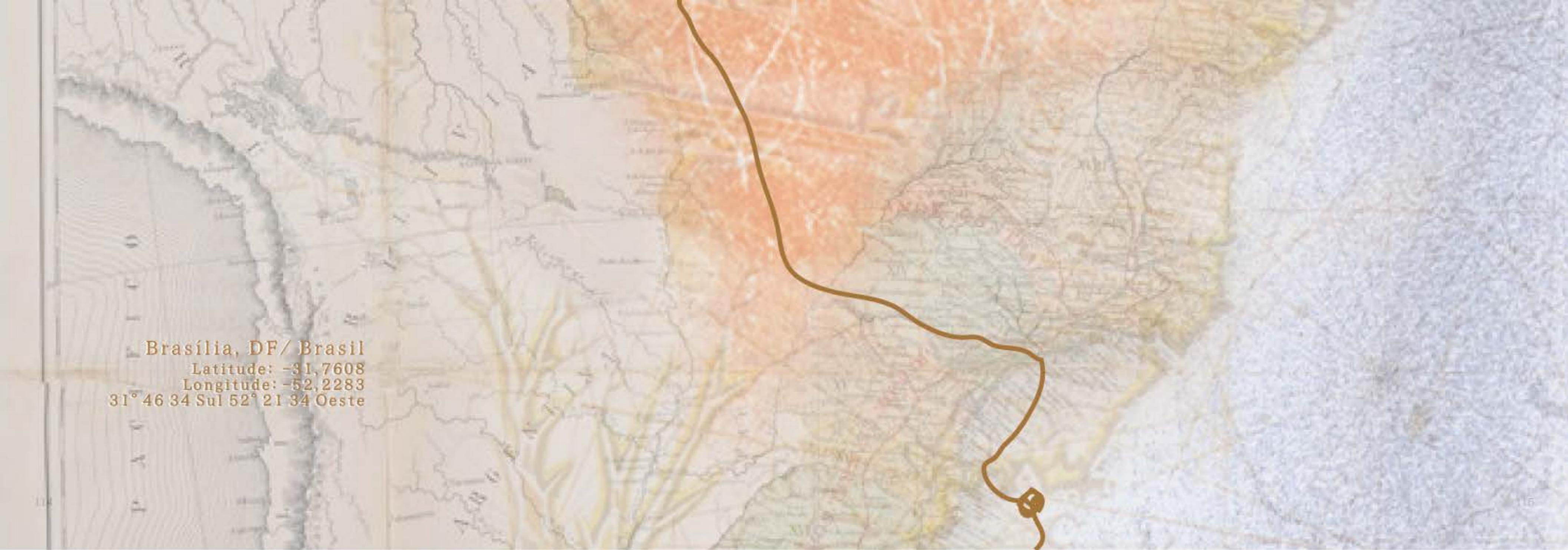












Brasília, DF/ Brasil
Latitude: -31,7608
Longitude: -52,2283
31° 46 34 Sul 52° 21 34 Oeste

The image shows a topographic map of Brasília, Brazil. A brown line is drawn across the map, starting from the top center, curving to the right, then down, and finally curving to the left towards the bottom right. The map features contour lines, a grid, and various geographical labels. The text in the bottom left corner provides the location name and its coordinates.



AGRICULTORES AGROECOLÓGICOS, 2021 - 2023

Acompanho os agricultores da capital do Brasil e um dos agricultores do sul do país.

Neste período, registro através da fotografia e do vídeo manifestações políticas e sociais que envolvem questões climáticas relacionadas à Terra.



Vva

Colheita: Nilo Schiavon (2022)

Diluentes: sem diluentes

Aplicação: pincel

Exposição: 19 de março até 26 março
(períodos de nublado)

Camada: várias

Estação: outono

Ano: 2023

Mês: março

Local: Brasília-DF

Vva

Colheita: Agricultor Agroecológico
Nilo Schiavon

Diluentes: sem diluentes

Aplicação: pincel

Exposição: 12 de agosto 8:50H
29 de agosto 8:00

Estação: inverno

Vva

Colheita: Adriana.
Feira agroecológica Z16

Diluentes: sem diluente

Aplicação: pincel

Camada: várias

Exposição: Não teve
Papel grudeu

Estação: ~~outono~~ verão

Ano: 2022



uva (*Vitis vinifera* L)



Em nenhuma das
experimentações encontrei
o tipo de uva da colheita
realizada com o agricultor
Nilo Schiavon.

Nenhum experimento que fui fazendo
com outros tipos de uvas não deram
em um resultado satisfatório. Até
achar a causa do erro tive de consultar
e estudar as fichas catalográficas
diversas vezes.



⊛ ROTEIRO DE DECODAGEM : AGRICULTORA IRENE

DESCRIÇÃO

ARQUIVO

FRAMES

Irene, chegando na
Plantação →

2368.MOV →

43"

⊛ Retirar
frames de
dução

Irene, andando
→

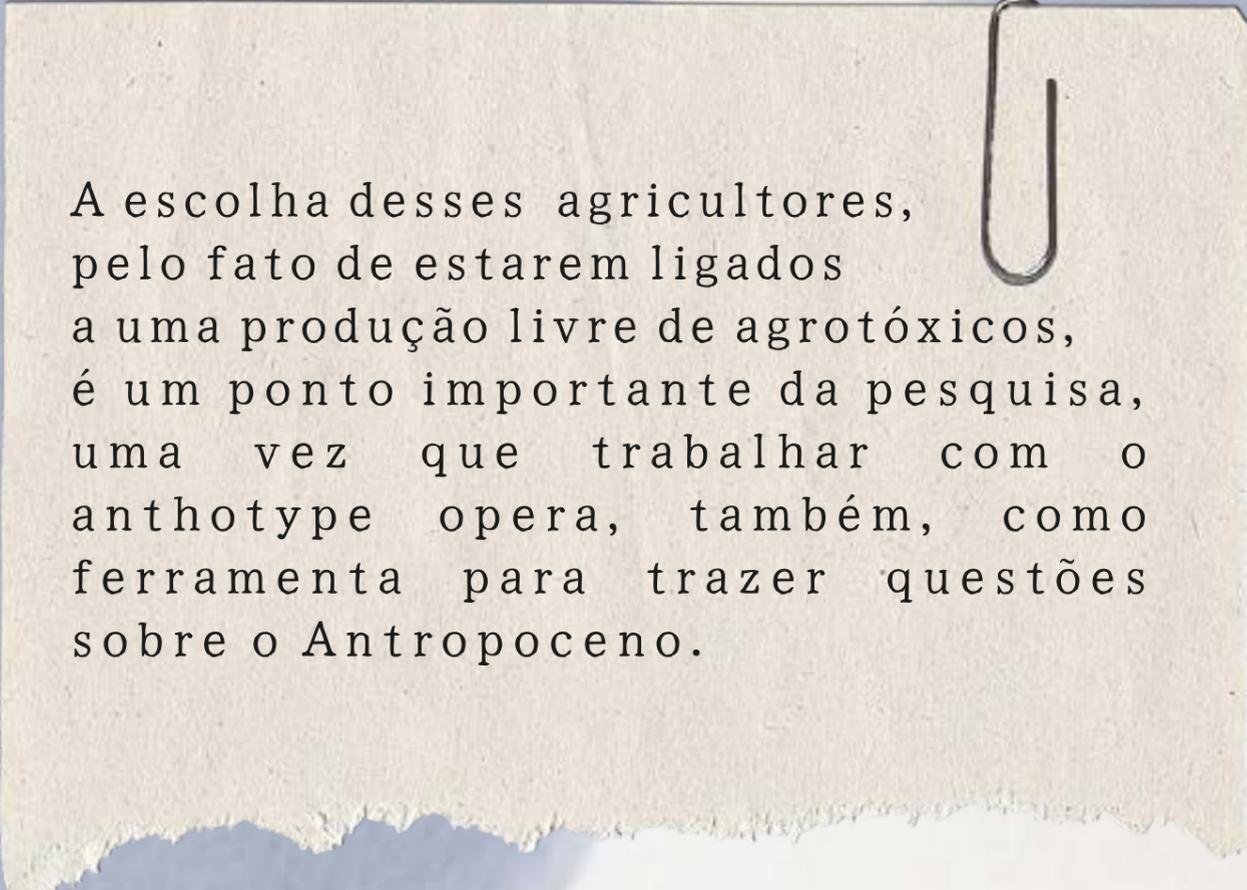
2369.MOV →

51"

L. Nº 0100



hibisco (Hibiscus L)



A escolha desses agricultores, pelo fato de estarem ligados a uma produção livre de agrotóxicos, é um ponto importante da pesquisa, uma vez que trabalhar com o anhotype opera, também, como ferramenta para trazer questões sobre o Antropoceno.



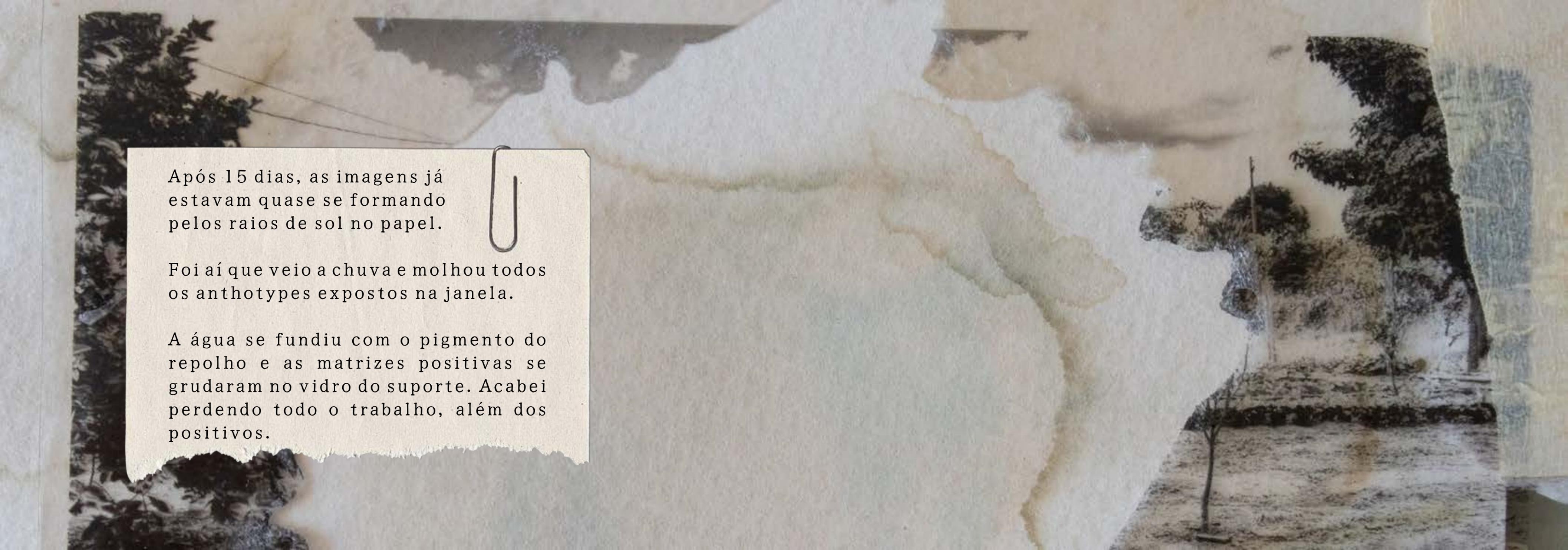




beterraba (*Beta vulgaris*)



repolho roxo (*Brassica oleracea* var. *capitata* f. *rubra*)



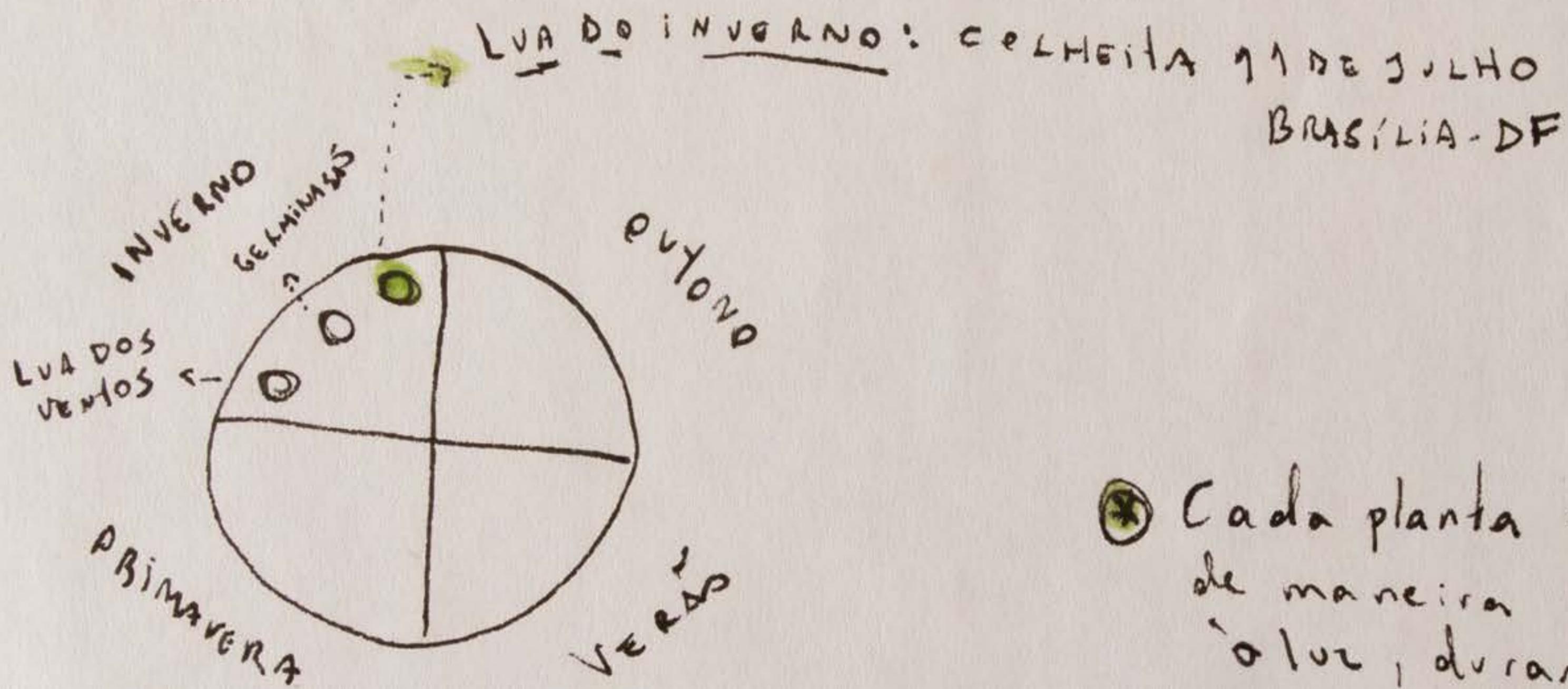
Após 15 dias, as imagens já estavam quase se formando pelos raios de sol no papel.

Foi aí que veio a chuva e molhou todos os anotypes expostos na janela.

A água se fundiu com o pigmento do repolho e as matrizes positivas se grudaram no vidro do suporte. Acabei perdendo todo o trabalho, além dos positivos.



• COUVE:



⊙ Cada planta responde de maneira diferente à luz, durante o processo



couve (*Brassica oleracea*)

A paperclip is attached to the top edge of a piece of light-colored, textured paper. The paper has two paragraphs of text. The background features a white bowl containing a vibrant green liquid, and a brush with a wooden handle and dark bristles is positioned diagonally across the lower right portion of the frame. The overall scene is set against a light, textured background with some faint green stains.

No processo com o anthotype
a imagem também cheira com as
plantas utilizadas, desde o momento
que acolhemos até o momento que extraímos
seus pigmentos para estarem sob o papel.

Cada planta vai respondendo de maneira
diferente à luz durante o processo criativo.
Cada uma tem o seu tempo de formação da
imagem.

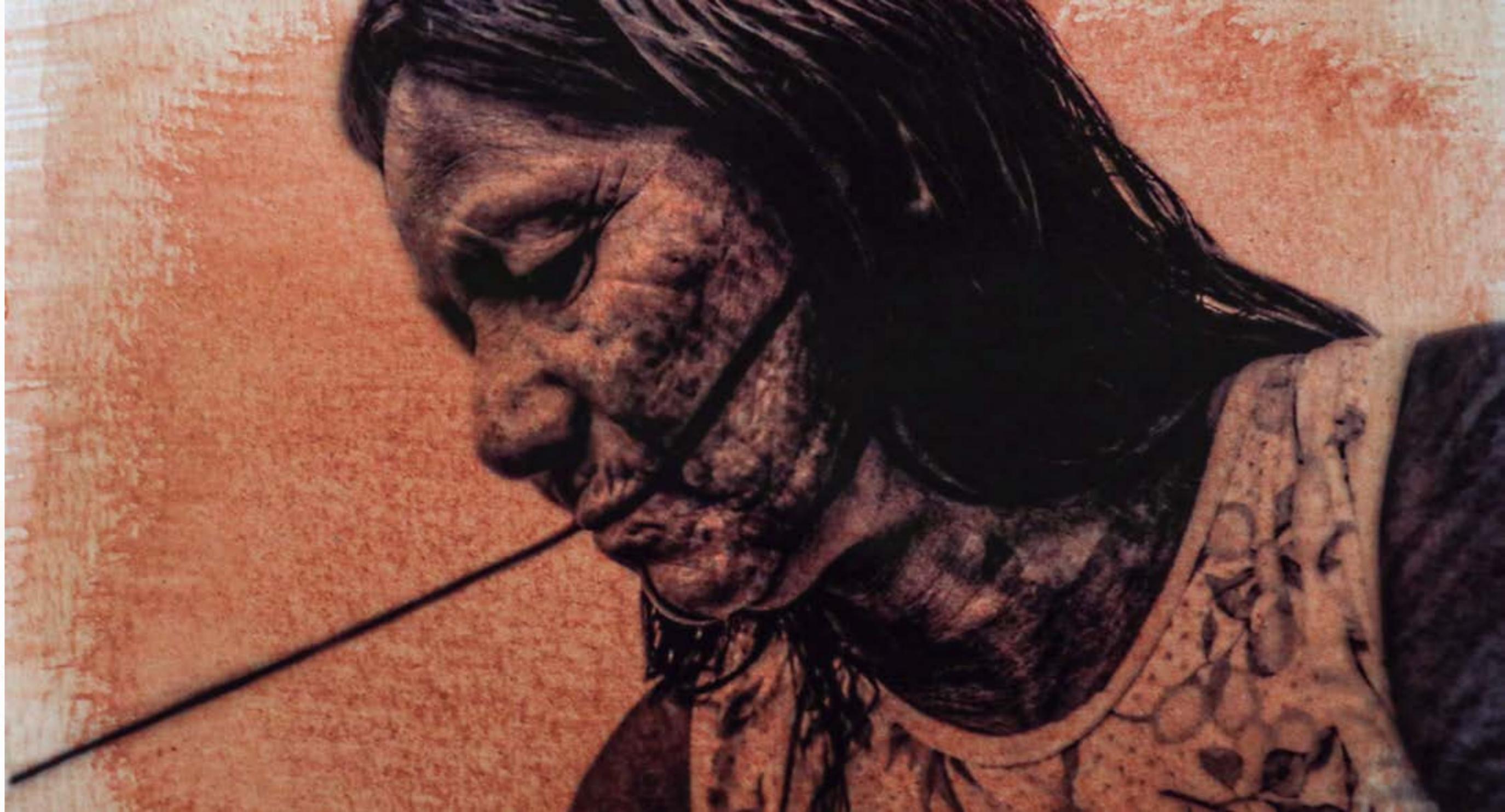




NHAK-KRARATI', 2022

Aproximo das mulheres indígenas Mebêngôkre - Kayapó para conectar a outros modos de existir e perceber o mundo.

As cores das imagens criadas do ensaio se constroem a partir da predominância da planta urucum, e da cor preto (da tinta da impressora), representando o jenipapo. Essas são as cores que as mulheres indígenas utilizam em sua pele.



Conversa com a Natureza3_09maio - Editado

Origem: 2.8: MVI_0483.MOV: 00;10;32;16 Referência: 2.8 Controles de efeitos

Programa: 2.8 Texto Marcadores

00;00;46;01 Ajustar 1/2 00;00;06;10

00;06;15;29 Ajustar 1/2 00;02;59;25

Projeto: Conversa com a Natureza3_09maio

Conversa com a Natureza3_09maio.prproj

1 de 25 itens se...

MVI_0483.MOV

2.8

00;06;15;29

00;05;44;10 00;05;52;10 00;06;00;12 00;06;08;12 00;06;16;12 00;06;24;12 00;06;32;12 00;06;40;12 00;06;48;12

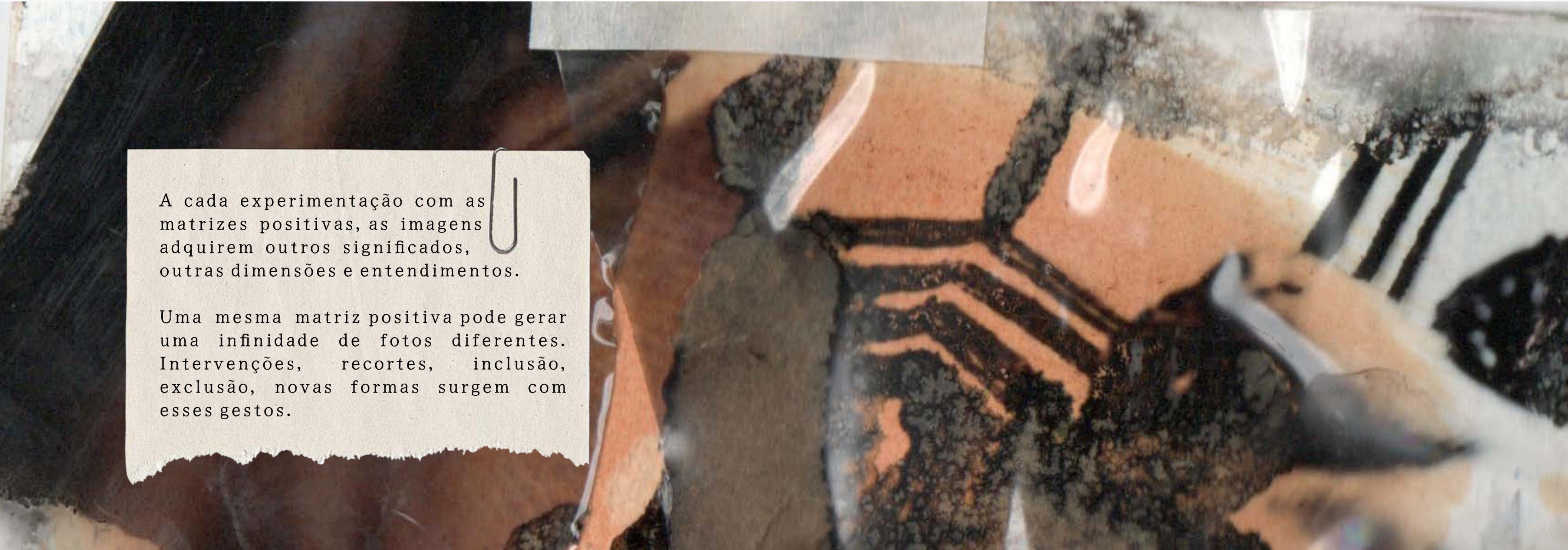
V6 V5 V4 V3 V2 V1 A1 A2

Áudio 1

1.0dB 4.1dB 1.0dB 4.1dB

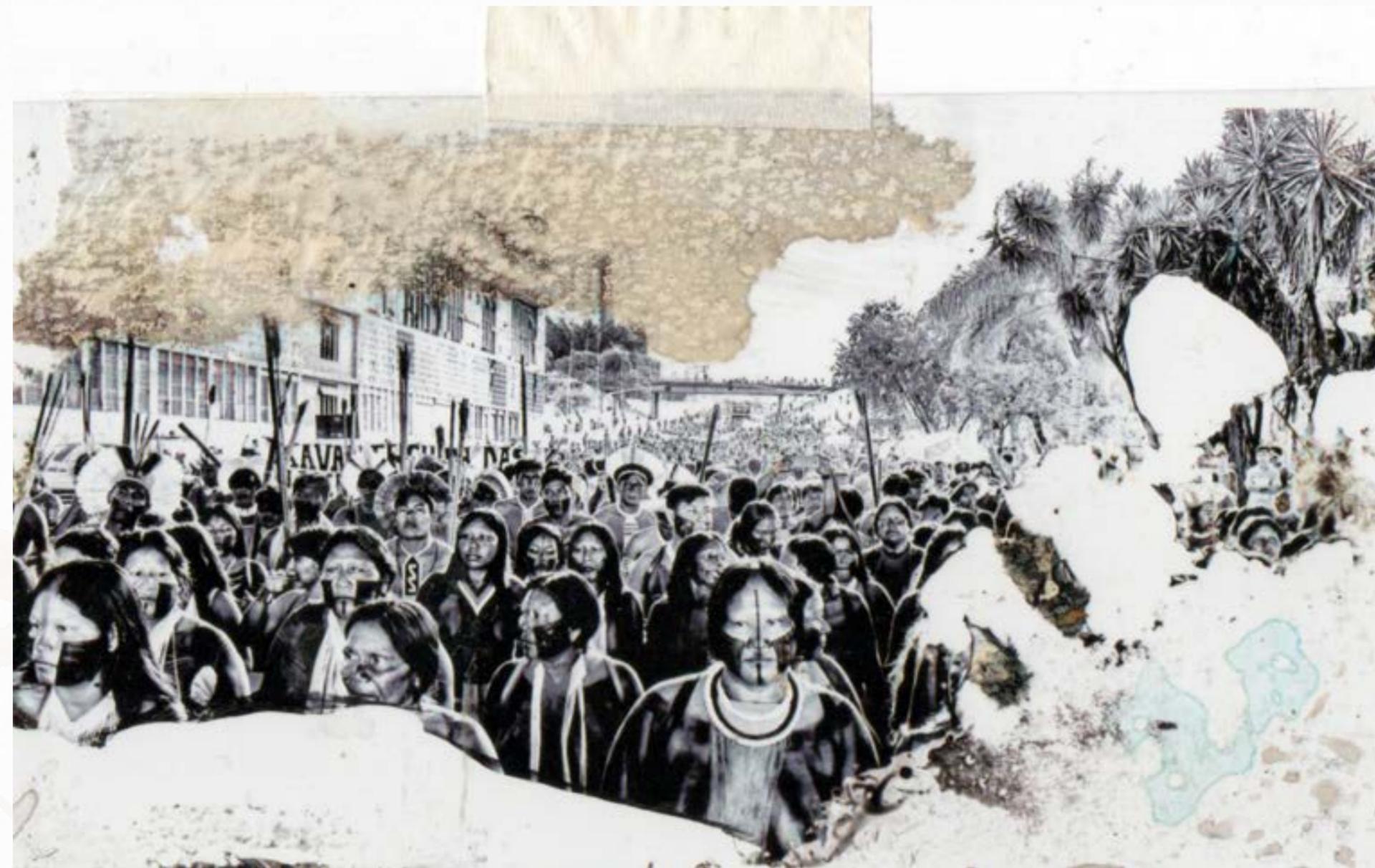






A cada experimentação com as matrizes positivas, as imagens adquirem outros significados, outras dimensões e entendimentos.

Uma mesma matriz positiva pode gerar uma infinidade de fotos diferentes. Intervenções, recortes, inclusão, exclusão, novas formas surgem com esses gestos.











- Vermelho fosco forte
- Sombras quentes
- Foto envelhecida
- Cool Shadows & Warm Highlights
- Fresco Fosco
- Warm & Moody
- ▼ P & B
 - P & B Paisagem
 - P & B Contraste alto
 - P & B Perfurar
 - P & B Contraste baixo
 - P & B Simples
 - P & B Suave

Tratamento:

Perfil: Cor



EB:

Temp

Colorir

Tom

Exposição

Contraste

Realces

Sombras

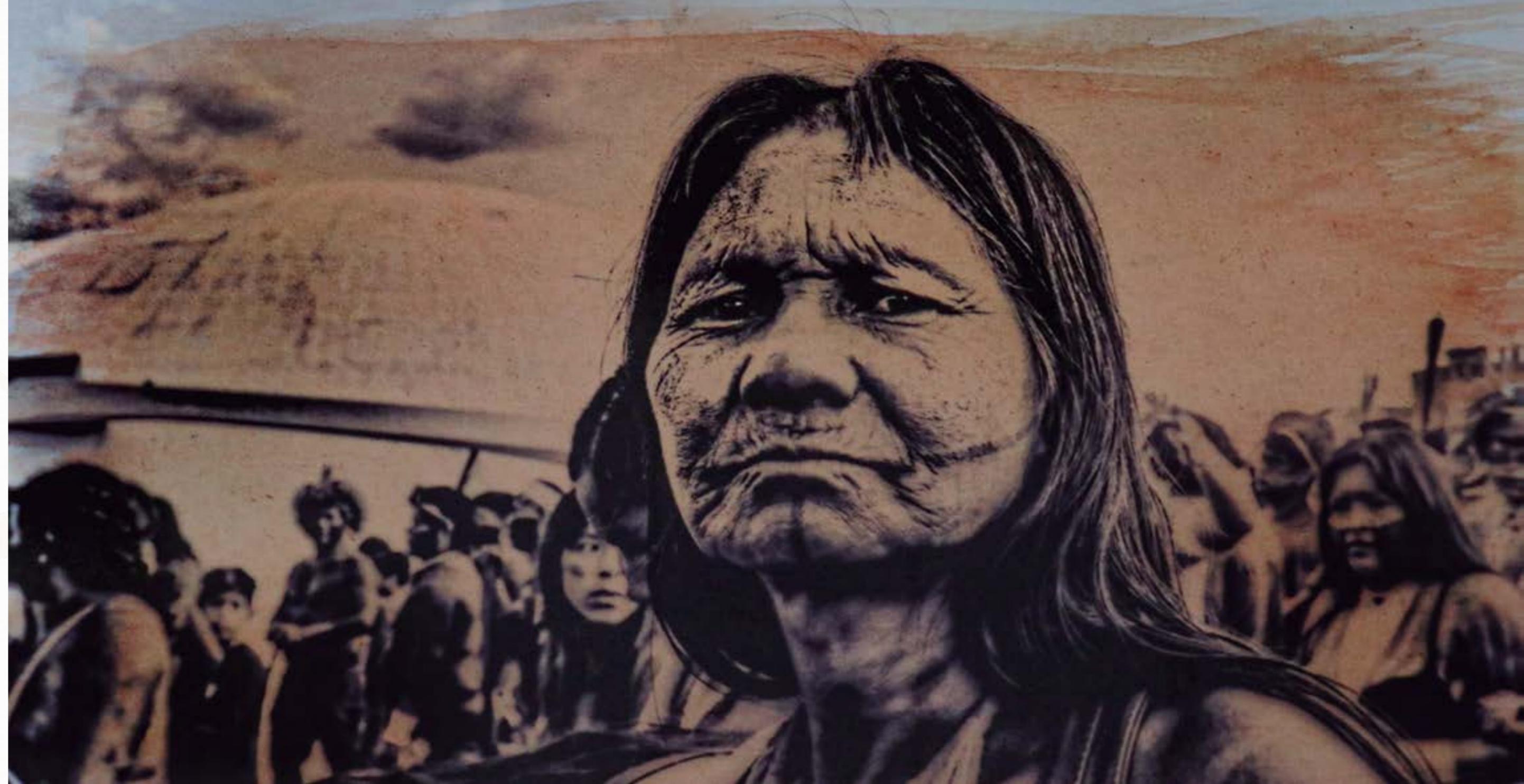
Branços

Pretos

Presença

Textura

Uma linguagem foi sendo entrecruzada pela outra: a fotografia digital, a matriz positiva, a emulsão preparada com o urucum, os frames dos vídeos retirados da duração, a tinta preta da impressora.



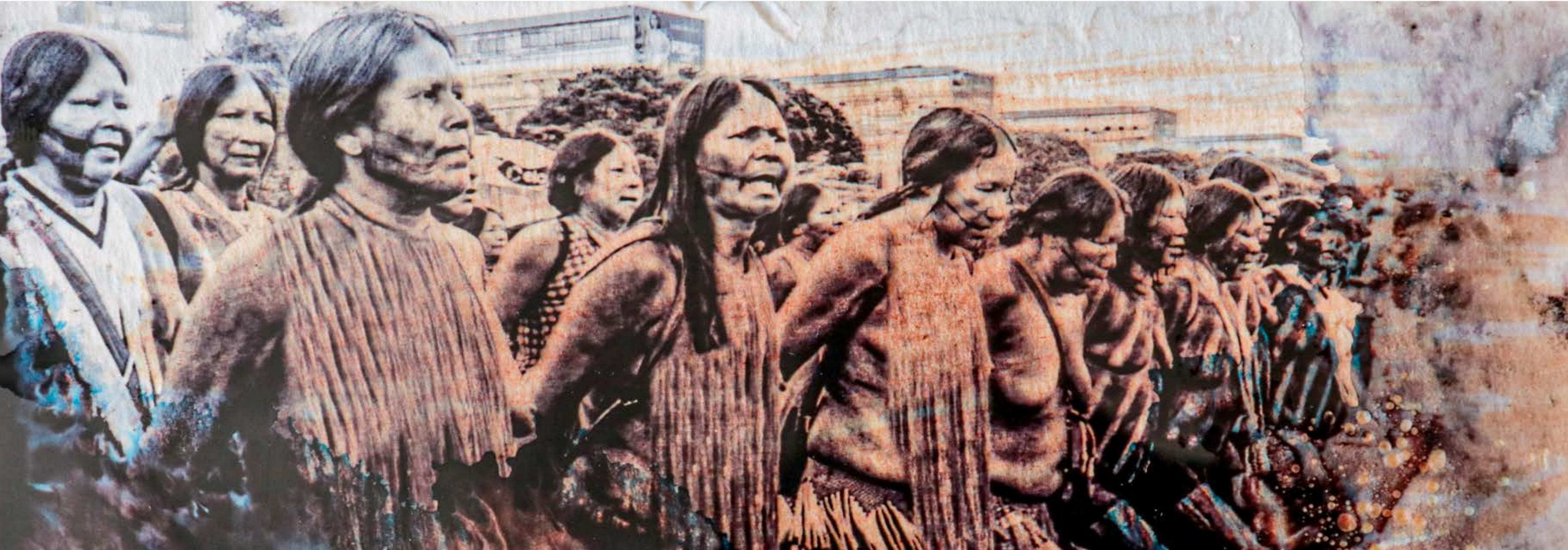






A forma de apresentar uma fotografia é inacabável e a torna diferente, em relação a sua materialização anterior.







ARTICULAÇÕES ENTRE A ATUAÇÃO DOCENTE
E A PESQUISA COM ANTHOTYPE, 2022



Realizo o estudo com o anhotype, junto aos alunos do ensino médio do Instituto Federal de Brasília, na disciplina de Fotografia.

Esse processo contribui para a formação e a construção sensível do olhar fotográfico, político, social e ambiental dos alunos.



urucum (*Bixa orellana*)

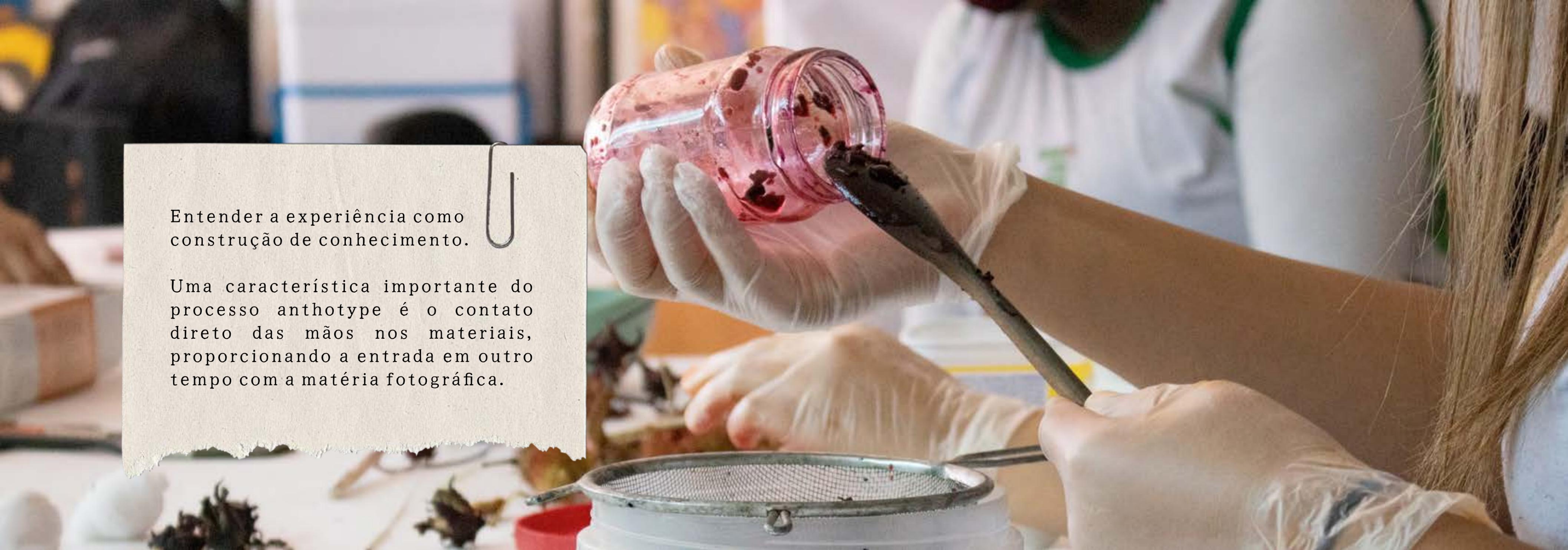


Os pigmentos das plantas
escolhidos para trabalhar em
sala de aula foram do urucum e do
hibisco, plantados e colhidos pela
agricultora Irene Carvalho da Silva.

Também, a escolha dessas plantas
permitiu que eu levantasse questões
sobre agricultura agroecológica junto
aos alunos.





A person wearing a white lab coat and white gloves is shown in a laboratory or workshop setting. They are holding a pink plastic jar tilted to the right, pouring a dark, granular substance into a metal sieve. The sieve is placed over a white container. In the background, another person in a white lab coat is partially visible. The scene is brightly lit, and the focus is on the hands and the materials being used.

Entender a experiência como
construção de conhecimento.

Uma característica importante do
processo anthotype é o contato
direto das mãos nos materiais,
proporcionando a entrada em outro
tempo com a matéria fotográfica.



hibisco (Hibiscus L)

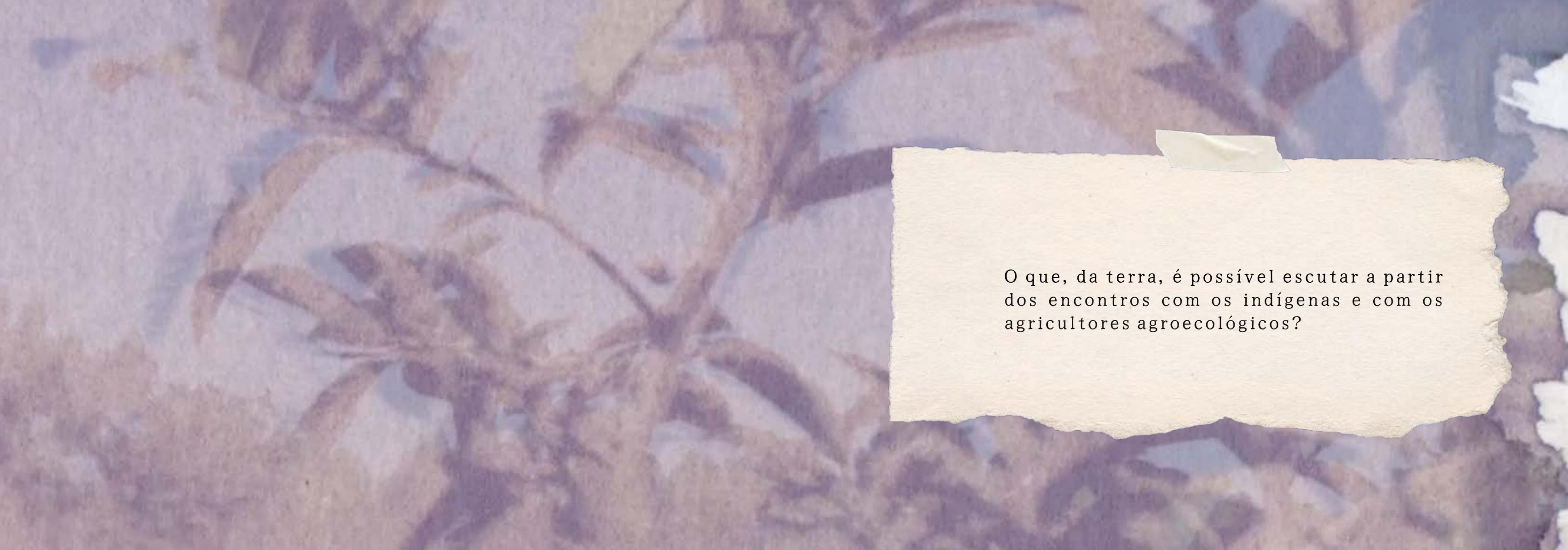


O anthotype proporciona uma reflexão que passa pela compreensão do processo estético, técnico e poético, bem como da história da fotografia, sendo inclusive uma experiência em consonância com a natureza e uma postura crítica em relação à crise ambiental e à sociedade contemporânea, tão saturada de imagens.





A TERRA É O QUE NOS UNE, 2023



O que, da terra, é possível escutar a partir dos encontros com os indígenas e com os agricultores agroecológicos?







MVI. 9141. MOV





Francisco Paiva **A Matéria da (Pós) Fotografia***

“Las plantas dan sustento a todos los organismos vivos al exhalar aire respirable y llevar a cabo la fotosíntesis. Son seres sensibles, atentos a los elementos y a las formas vivas que los rodean, enraizados, pero en constante evolución, capaces de construir anatomías alternativas para sobrevivir y florecer; respirando, percibiendo, alimentándose y reproduciéndose a través de todo su organismo. Tienen memoria, se comunican entre sí, crean comunidades simbióticas e influyen en el clima del planeta.”

Bárbara Rodríguez Muñoz (2021: 7)

Ser humano implica cuidar de um qualquer Paraíso. Fenómeno que coloca questões tão urgentes quanto complexas, como o efeito da nossa acção no futuro do Planeta, a coexistência e as ligações entre espécies, a validade (da ideia) de Natureza e das classificações científicas, o sentido das vozes indígenas na compreensão do desequilíbrios ecossistémicos e, afinal, que fazer com as narrativas e os mitos antropogénicos que sustentam a "Civilização"?

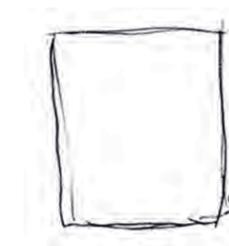
Conversas com a Natureza, prática artística de Daniela Pinheiro, sustenta a respiração em torno desta busca. No verdadeiro sentido fotossintético, de um cloroplasto vital que se alimenta da luz para revelar e fixar, ainda que transitoriamente, as imagens que convidam e introduzem a itinerância entre os signos, as memórias e a concatenação daqueles temas.

Acompanhámos este processo de experimentação criativa com os pigmentos das plantas, que explorou igualmente a própria superfície e matéria das plantas como suporte, cientes de que algumas importantes chaves e intuições adviriam da sensibilidade da artista e dos vínculos por ela estabelecidos nesse enraizamento da obra, a partir da quotidiana procura de um lugar para ver e da sua intersecção com a performatividade do sentir e do compreender. Aquilo que designamos de investigação através da Arte designa sobretudo esse modo de fazer situado numa heurística da curiosidade.

Assim, a opção por este tipo de processo fotográfico com anothotype, demonstra um desejo de conhecer que, na esteira de Mary Somerville, obriga a atender às diversas camadas que a materialidade fotográfica comporta, que tornam espúria a redução da fotografia à simples condição de imagem: a superfície revela, mais ou menos fugazmente, o que se passa nas camadas profundas e obscuras desse húmus. A obra de Daniela Pinheiro comporta um sentido orgânico próprio, que religa a obra de arte a todo um processo (agri)cultural, de que os vários documentários em vídeo são prova singular. Mais, logra abrir uma fresta na quase revolução antropológica apontada por Eduardo Kohn (2021), sobre a maneira como nos relacionamos com os outros e com os elementos do Mundo.

Estas suas fotografias respiram, dependem da e reagem à luz, à humidade, à saturação, à textura, mas também à presença dos agroquímicos com que intoxicamos e afectam os processos bioquímicos das plantas, de que os agricultores com os quais Daniela partilha a criação nos vão falando. O ritmo dessa revelação transcende a obsolescência da imagem. Reveste-se de um poder alquímico, mágico, intrinsecamente dependente do método e dos protocolos simbióticos, mas também dos acidentes de percurso.

Tais fotografias, cuja emulsão respira, dialogam com os processos de digitalização e edição em vídeo, que ora estabilizam electronicamente o que flui e se



esvai, ora põem em movimento o que resta, operando transmutações que interferem com a temporalidade intrínseca às obras de arte, mas também com a sua substância e significação. A continuidade do processo experimental *in studio* produz novos sentidos, deslocando, montando, prolongando e ao mesmo tempo expandindo, não apenas o saber, mas o potencial poético a que, através destas obras acedemos. Indo muito para lá da ideia de "imagem-lembrança", apresentada por Gilles Deleuze (2006), e se aproxima mais da "recordação", no sentido proposto por Sören Kierkegaard, convergente com a voz grega *anamnesis*, que mais do que uma evocação, implica um retorno e uma reconstituição daquilo que tememos ter esquecido.



Tal poética implica uma espécie de "representação intuitiva", que Schopenhauer considerava simultaneamente visual e documental, que obviamente pode ignorar os códigos fotográficos mas não pode ser indiferente ao poder sensível do reconhecimento, aprendizagem e transmissão de saberes situados num espaço-tempo-corpo (Haraway), para cujo entendimento importa considerar quem os produz, como e em que contexto. Estes processos evidenciam a permanente tensão entre o pessoal e o político (Hanisch), dependendo das lógicas de construção, disseminação e hierarquização do conhecimento, em particular o que resulta do alargamento da pesquisas de base qualitativa, mas também implica a consideração da acção e da observação participante. (Boudier; Déchery, 2022: 14).

A consciência da localização da acção e da sua memória torna-se muito complexa nesta fotografia multi-camada, em que a fragilidade dos gestos aponta para uma responsabilidade ética, com toda uma potência programática e política de contestação que transcende a criação das imagens, por mais excepcionais, para aproximar estas obras da condição de "eventos", entendido como o acto significativo de deixar um traço capaz de revelar a própria matéria sendo vista.

Recaindo a acção da artista sobre o campo específico das Media Artes, enquanto campo multimediático, sob o signo da mediação, tal não implica que a investigação artística substitua a Arte pela sua função instrumental, nem que esta investigação reporte a interesses meramente internos ou particulares da artista. Os processos que consideram a prática como investigação, por um lado, recuperam da prática de atelier / laboratório, um dispositivo orientado para a experimentação e, por outro, tentam conciliar essas rotinas com o trabalho de campo, em busca de plantas, pigmentos e pessoas que os cultivam e recolhem.

A tensão centrífuga resultante da instauração desses protocolos, latentes neste livro, foi apaziguada pelo recurso à expressão de "Conversas", na qual, para além da ressonância dialógica, encontramos uma feliz alusão às "conversas vadias" de Agostinho da Silva. Para lá da afeição pessoal, o processo de conversação implica sempre uma certa relação que ultrapassa a experiência directa.

Imaginar o território que consta dos planos visuais contidos neste livro e nos vídeos criados, bem como as suas diversas estácio-temporalidades, implica considerar a ligação entre ambos os lados do Atlântico, que serviu de base a este percurso. Embora tenha sido iniciado com o pretexto do estudo dos processos históricos da fotografia, logo a viagem foi contaminada pela indagação botânica e química, pela empatia com os diversos interlocutores e pelo levantamento de temáticas que a obra a cada momento procurou decantar e sintetizar.

Podendo encontrar filiações desta procura de realidade por detrás do que vemos e do que nos olha, na lúcida expressão de Didi-Huberman, esta paisagem dialéctica ultrapassa o registo pitoresco e formal proposto por William Gilpin e pelos românticos do Século XVIII, para se elevar da ordem meramente estética da imagem a um desejo de sublime. Estando este mais dependente da tensão conceptual e política urdida pelas pulsões poéticas que a obra concita do que das relações eminentemente artísticas estabelecidas com a tradição. Nesse sentido, a obra fotográfica de Daniela Pinheiro dialoga com a inquietude científica de Humboldt, num ponto de vista geograficamente simétrico.

A fotografia apresenta-se aqui como artifício pós-categorial. Isto é, um dispositivo, simultaneamente conceptual e técnico, capaz de (re)mediar a realidade com o dinâmico quadro cultural, social e político com que vai dialogando. Fazendo dessa

dialéctica uma condição necessária para entender o seu desempenho na produção de consciência crítica que altere a nossa relação com o Mundo.

Flui e circula pelo interior desta fotografia elaborada com pigmentos naturais fotossensíveis a própria matéria e energia da Natureza. Por intermédio deste processo, a fotografia aproxima-se do campo da biotecnologia, incorpora a transitividade da oxidação e do desvanecimento daquilo que vive, transformado em matéria-prima. Configura, pois, um processo criativo que se move pela vontade de promover diálogos, conversas, inter e intra-espécies (Latour, 1999), procurando o sempre difícil equilíbrio entre a redução do desejo de fazer e o tempo de observação do câmbio, que produz um certo efeito de paralaxe, indexando a mudança dos corpos à mudança de posição do sujeito.

*

Volto ao título, *Conversas com a Natureza*, para aludir a outras duas ideias decorrentes do acompanhamento de todo este labor, coincidente com a pandemia de COVID-19, que condicionou rotinas e alterou planos. A primeira destas ideias consiste no desempenho da “ecologia de relações” implicada no cruzamento de pontos de vista e na conciliação de perspectivas.

Philippe Descola (2019: 16-7, 34s), num processo contra-cíclico, propõe entender a própria floresta amazónica como o resultado da presença antrópica, integrando e “aperfeiçoando” aquele ecossistema. Tal não significa qualquer simplista socialização ou domesticação da natureza, antes a consideração de um modelo operatório que não reconhece a universalidade da oposição entre Natureza e Cultura, particularmente central nas cosmogonias animistas, que consideram a existência de uma interioridade semelhante à “alma” em todos os seres.

A percepção de tais continuidades e descontinuidades entre Humano / Natureza nas diversas regiões do mundo implica igualmente a consideração de modelos de relação não necessariamente ditados pelo Direito Europeu, fortemente influenciado pelo Direito Romano, que não considerava os humanos como um prolongamento do seu modo de vida e muito menos das relações e desequilíbrios ecossistémicos gerados, antes se viam a si mesmos como forças que se podiam arrogar o direito de apropriação e extracção dos territórios (Descola, 2019: 53).

O trabalho artístico de Daniela Pinheiro incorpora e reflecte com propriedade sobre estes fenómenos paradigmáticos. À semelhança de tantos artistas que alertam para um planeta em mudança (Ardenne, 2018), o valor do trabalho de Daniela reclama um *ethos* que transcende o discurso teórico-político, situando-se verdadeiramente no campo estético e operando uma síntese que diríamos ecosófica entre os meios e os

fins. Sem deixar de valorizar um permanente sentido crítico sobre a criação artística, assume a responsabilidade não tanto de representar, mas de inscrever os seus processos fotográficos num quadro vital e holístico que ultrapassa a mera denúncia com que se alimenta grande parte da “solastalgia” mediática.

Sendo ainda prematuro considerar que os processos artísticos que procuram uma relação simbiótica com a Natureza compensem os efeitos do antropocentrismo capitalista, torna-se cada vez mais claro que contribuem indubitavelmente para ultrapassar a sua objectificação. Considerar o ser humano como parte da Natureza, logra inclusive mudar o “lugar” das plantas, os seres que tornam a vida possível, ainda que marginalizados no cânone intelectual do Ocidente (Marder, 2021: 165).

O fazer artístico impõe-se aqui ao mantra apocalíptico. Perante a possível e simplista atitude de denúncia, a experimentação de processos fotográficos com os pigmentos das plantas, tende para um “*pensiero debole*” (Vattimo; Rovatti, 1983) que permite encontrar, descobrir, por sagacidade e atenção (Catellin, 2015) coisas que não se procuravam, como um sentido ético pós-metafísico para o ser/estar com/no Mundo.

* *Posfácio para Daniela Pinheiro. 2023*

Francisco Paiva

Referências Ardenne, Paul (2018). *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*. Le Bord de L'Eau, Lormont.

Boudier, Marion; Déchery, Chloé (2022). "Pensées en Scène / Façons de faire", in *Artistes-Chercheur.es, Chercheur.es-Artistes*. Performer les savoirs. Col. ArTec, Les Presses du Réel, Paris.

Catellin, Sylvie (2015). *La sérendipité: un conte ancien, un concept novateur pour redynamiser la recherche*. Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo*. Cinema 2. Assírio & Alvim, Lisboa.

Descola, Philippe (2019). *Une écologie des relations*. CNRS Editions, Paris.

Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective." in *Feminist Studies*, Vol. 14, n.º 3: 575-599. DOI:10.2307/3178066

Latour, Bruno (1999). *Politiques de la nature*. La Découverte, Paris.

Marder, Michael (2021). "Plantas e Filosofia. Plantas ou Filosofia" in (Des)Troços: Revista de Pensamento Radical. Belo Horizonte, v. 2, n.1, Jan/Jun 2021, pp. 164-176. <https://doi.org/10.53981/destroos.v2i1.34168>

Kierkegaard, Sören (2002). *O Banquete: In vino veritas*. Guimarães Editores, Lisboa.

Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*. Trad. de Mónica Cuéllar Gempeler y Belén Agustina Sánchez. Abya Yala. Quito.

Rodríguez Muñoz, Bárbara (2021). "Un encuentro vegetal" in (Catálogo) Patricia Domínguez, Ingela Ihrman y Eduardo Navarro. La Casa Encendida / Wellcome Collection, Madrid.

Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier (1984). *Il Pensiero Debole*. Editora Feltrinelli, Idee, Milano.



Andréa Brächer *A Fotoecologia da imagem em Daniela Pinheiro*

Este livro traz a versão "imagem" da pesquisa de doutorado de Daniela Pinheiro: *Conversas com a natureza através dos pigmentos de plantas: o processo criativo com anthotype*, na Universidade da Beira Interior, em Portugal, entre os anos de 2019 e 2023, e é parte integrante de seu escopo prático.

Veremos, neste livro, desde a concepção da imagem à impressão fotográfica no processo fotográfico histórico da antotipia¹. Além disso, o processo contemporâneo de impressão em clorofila², assim como o seu processo de trabalho, também serão explorados: a escolha das imagens, os positivos fotográficos, os testes de emulsões, o emulsionamento da antotipia, a impressão ao sol dos processos escolhidos e a etapa digital – escaneamentos, edição das imagens, transformação em imagem digital fotográfica, vídeo e livro.

A escolha da artista recaiu sobre os pigmentos vegetais e as folhas através das técnicas da antotipia e da impressão em clorofila. Tais escolhas atestam a preferência de Daniela Pinheiro e sua interlocução com a natureza e seus aspectos ecológicos no fazer fotográfico, propiciando um *fotoecologia* da imagem. Essa *fotoecologia* também é traduzida nos temas que são caros à autora: os agricultores agroecológicos e os retratos de indígenas brasileiros. Podemos observar que tais temas estão em ascensão na pauta cultural brasileira nestes últimos anos.

¹ Impressão em antotipia: na base desse tipo de emulsão, empregam-se pétalas de flores, legumes, folhas ou frutas silvestres – também denominados "sucos vegetais" diluídos em água ou álcool.

² Impressão em clorofila: a impressão fotográfica se dá diretamente sobre folhas.

Ao pensarmos na fotografia com antotipia atualmente, devemos pensar no trabalho da artista de forma expandida, como cunha Rubens Fernandes Jr. (2006) a respeito do termo. Essa “fotografia expandida”, ou melhor, “antotipia expandida”, passa por tantas etapas de hibridação entre o fotográfico e o pós-fotográfico, que cria um processo sinuoso de idas e vindas entre a imagem analógica e a digital, o que protagoniza novas formas de pensar o processo fotográfico histórico dentro de nossa arte contemporânea. Um exemplo disso são os retratos das indígenas Nhak-krarati, com os quais a autora ganhou o prêmio do Photothings, em 2022.

Os vídeos *Saberes da Terra* (2020) e a série de vídeos *Colheita* (2023) e *A luz que revela a imagem é a mesma que a apaga e movimenta* (2023) (recentemente selecionado para o FestFoto POA - 2023) são exemplos de migração de uma linguagem técnica para outra, da fotografia para o vídeo; neles, a artista demonstra a desenvoltura e a potência dessa junção de linguagens.

Daniela Pinheiro, neste livro, nos traz uma terceira experiência além da fotografia e do vídeo, que é de ter vista a um percurso de criação. Inovadora, poeta de imagens delicadas e fortes ao mesmo tempo, provoca reflexões sobre o campo da criação poética e também lança novas frentes para o uso de técnicas fotográficas pouco conhecidas na atualidade.



Referências Fernandes Junior, R. (2006). *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FA-COM, (16), 10- 19.

Lista de imagens



p. 1

Ir e vir entre-imagens.



p. 2

Detalhe do anotype da imagem de capa com pigmento hibisco. 10x15cm.



p. 248

Ir e vir entre-imagens.



p. 4

p. 5

Rizomas digitais.



p. 6

p. 7

Rizomas digitais.



p. 46

p. 47

Detalhe do gesto do processo criativo com o anotype, utilizando o pigmento da planta tintureira Ruiva dos tintureiros.



p. 50

Índigo (Indigofera tinctoria).



p. 54

Pó do Índigo (Indigofera tinctoria).



p. 51

Índigo (Indigofera tinctoria) no tecido.



p. 52

Ruiva dos tintureiros (Rubia tinctorum).



p. 53

Gesto no papel com o pigmento da Ruiva dos tintureiros (Rubia tinctorum)



p. 55

Pigmento do Índigo (Indigofera tinctoria).



p. 56

p. 57

Gesto do Índigo (Indigofera tinctoria) no papel que foi utilizado no mapa.



p. 60

p. 61

Detalhe do gesto do processo criativo com o anotype, utilizando o pigmento do jambolão.



p. 62

p. 63

Rua de areia com o fruto do jambolão. Laranjal, 2020.



p. 64

p. 65

Estudo no diário de criação do ciclo do jambolão, no Laranjal.



p. 66

p. 67

Estudo e ficha catalográfica com o pigmento jambolão.



p. 76

Detalhe do trabalho, Conversa com a Natureza I. Chlorophyll Print. Folha de Couve, 2020.



p. 70

p. 71

Detalhe do trabalho, Conversa com a Natureza I. Chlorophyll Print. Folha de Couve, 2020.



p. 74

p. 75

Detalhe da folha de couve, 2020.



p. 76

Detalhe do trabalho, Conversa com a Natureza I. Chlorophyll Print. Folha de Couve, 2020.



p. 77

Conversa com a Natureza I, 2020. Chlorophyll Print. Folha de Couve. 10 cm x 5 cm.



p. 78

p. 79

Detalhe do trabalho, Conversa com a Natureza I. Chlorophyll Print. Folha de Couve, 2020.



p. 80
p. 81

Detalhe do trabalho, Conversa com a Natureza I. Chlorophyll Print. Folha de Couve, 2020.



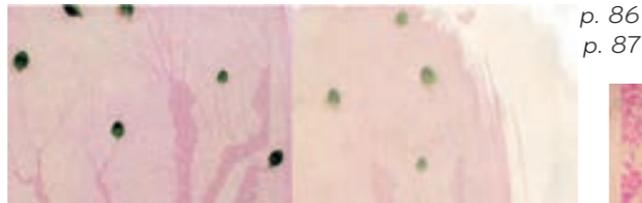
p. 82
p. 83

Detalhe do trabalho, Conversa com a Natureza I. Chlorophyll Print. Folha de Couve, 2023.



p. 84
p. 85

Matriz positiva do trabalho, Conversa com a Natureza I, 2020. Anthotype. Amora. Papel Aquarela. 30 cm x 21 cm.



p. 86
p. 87

Duas imagens sobrepostas uma na outra, dois tempos: Anthotype. Amora. Folhas de tomilho. Anthotype com digital. 2020 - 2023.



p. 88
p. 89

Duas imagens sobrepostas uma na outra, dois tempos: Anthotype. Urucum. Folhas de Sálvia. Anthotype com digital. 2020 - 2023.



p. 90
p. 91

Páginas do diário de criação com as marcas da folha de couve.



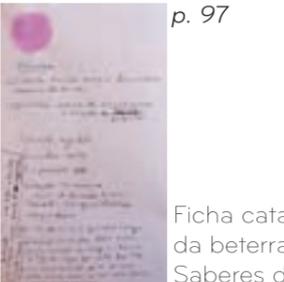
p. 94
p. 95

Gesto do processo criativo com o anthotype, utilizando o pigmento da beterraba.



p. 96

Anthotype com beterraba. 10 cm x 15 cm e pigmento da beterraba.



p. 97

Ficha catalográfica com o pigmento da beterraba para documentário Saberes da Terra (2020).



p. 98

Matriz positiva. 10x15cm.



p. 99

Anthotype com beterraba. 10 cm x 15 cm e pigmento da beterraba.



p. 100
p. 101

Processo de criação do documentário Saberes da terra (2020), no programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro.



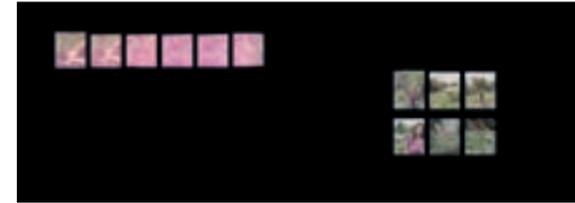
p. 102

Processo de criação do documentário Saberes da terra (2020), no programa de edição Adobe Premiere Pro.



p. 103

Anthotype com o urucum. 10x 15 cm.



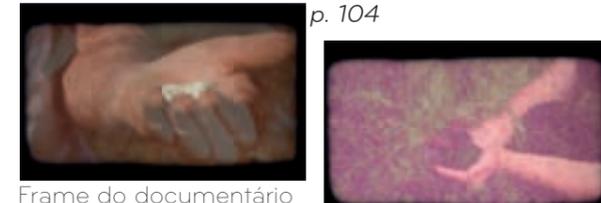
p. 110
p. 111

Frames do documentário Saberes da Terra, 2020.



p. 113

Anthotype com o urucum. 10cm x 15 cm.



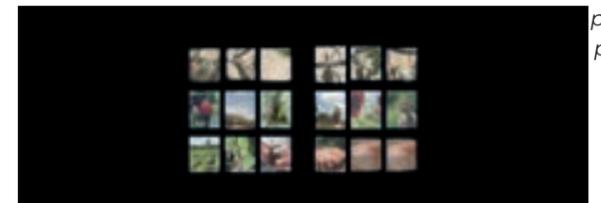
p. 104

Frame do documentário Saberes da Terra, 2020.



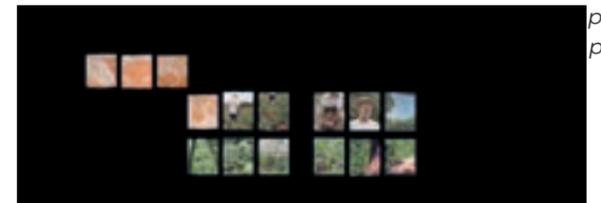
p. 105

Frame do documentário Saberes da Terra, 2020.



p. 106
p. 107

Frames do documentário Saberes da Terra, 2020.



p. 108
p. 109

Frames do documentário Saberes da Terra, 2020.



p. 118
p. 119

Gesto do anthotype "errante"; pigmento da uva pegajoso no papel.



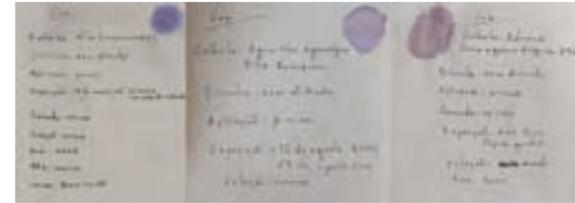
p. 120

Matriz positiva do agricultor agroecológico Nilo Schiavon. 10x15cm.



p. 121

Anthotype com o pigmento da uva, 2023. 10cm x 15 cm.



p. 122
p. 123

Fichas catalográficas com os pigmentos das uvas.



p. 124
p. 125

Uvas (Vitis vinifera L).



p. 126
p. 127

Anthotype "errante" com o pigmento da uva. 30 cm x 21 cm.



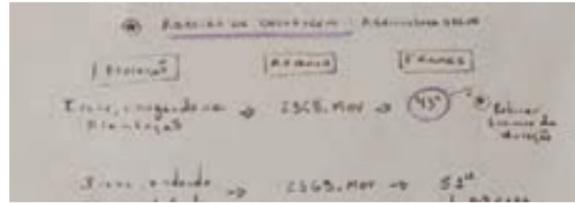
p. 128

Matriz positiva da agricultora agroecológica Irene Carvalho da Silva. 10x15cm.



p. 129

Anthotype com o pigmento de hibisco, 2023. 10cm x 15 cm.



p. 130
p. 131

Roteiro de decupagem do vídeo com a agricultora agroecológica Irene Carvalho da Silva.



p. 137

Anthotype com o pigmento da beterraba, 2023. 10cm x 15 cm.



p. 144

Matriz positiva do engenheiro florestal João Zolet e a atriz Débora Fortes. 10x15cm.



p. 145

Anthotype com o pigmento da couve, 2023. 10x15cm.



p. 152

Ato pela terra contra Pacote da Destruição, Brasília, 2022.



p. 161

Matriz positiva do ensaio Nhak-krarati, 2022. 10x15 cm.



p. 163

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 166

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 171

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



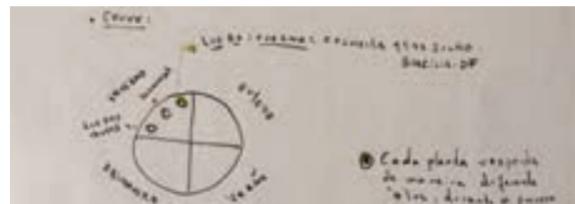
p. 132
p. 133

Mão da agricultora Irene Carvalho da Silva, na secagem do hibisco.



p. 138
p. 139

Beterraba (beta vulgaris)



p. 146
p. 147

Estudos no diário de criação da colheita da couve, em Brasília, 2022.



p. 156
p. 157

Gesto do processo criativo do ensaio Nhak-krarati no papel.



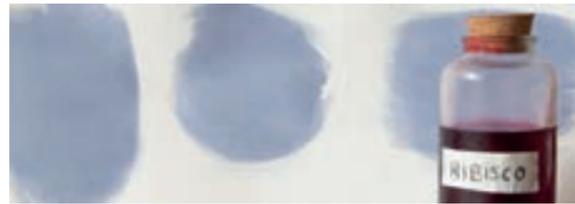
p. 164
p. 165

Intervenções na matriz positiva do ensaio Nhak-krarati, 2022.



p. 173

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 134
p. 135

Pigmento do hibisco, no papel e no frasco.



p. 140
p. 141

Repolho roxo (Brassica oleracea var. capitata f. rubra)



p. 148
p. 149

Débora Fortes, na colheita da couve, 2022.



p. 159

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 164
p. 165

Intervenções na matriz positiva do ensaio Nhak-krarati, 2022.



p. 174
p. 175

Processo de criação da matriz positiva e mãos com urucum para o ensaio fotográfico Nhak-krarati



p. 136

Matriz positiva dos agricultores agroecológicos, Adriana Rocha Barros (à direita) e seus pais, Claudionor Barros de Abreu e Ilneia Alves Rocha Barros. 10x 15 cm.



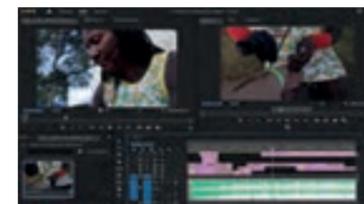
p. 142
p. 143

Matriz positiva e anotype com repolho roxo depois da chuva. 10x15cm.



p. 150
p. 151

Processo criativo com o anotype, depois da colheita da couve.



p. 160

Retirando frame da duração do vídeo para o ensaio fotográfico Nhak-krarati, 2022.



p. 167

Matriz positiva do ensaio Nhak-krarati. 10x15cm.



p. 168

Matriz positiva do ensaio Nhak-krarati. 10x15cm.



p. 177

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 179

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 180

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 192
p. 193

Urucum (Bixa orellana).



p. 202
p. 203

Hibisco (Hibiscus L).



p. 214
p. 215

Matriz positiva da fotografia da indígena Dona Francisquinha da etnia Shawādawa.



p. 184
p. 185

Ensaio Nhak-krarati sendo projetado no Museu Nacional da República, durante o Festival de Fotografia BSB. Brasília, 2022. Foto: Gustavo Bays.



p. 194
p. 195

Maceração do pigmento urucum. Foto: Marco Antônio



p. 204
p. 205

Aluno, segurando a matriz positiva, junto ao papel com o pigmento de urucum. Foto: Marco Antônio.



p. 183

Nhak-krarati, 2022, Fotografia em papel Algodão, 38 cm x 53 cm.



p. 197

Anthotype com o pigmento urucum da agricultora agroecológica Irene Carvalho da Silva.



p. 198
p. 199

Matrizes positivas e pigmento do hibisco. Foto: Marco Antônio.



p. 206

Alunos do ensino médio do Instituto Federal de Brasília, IFB, trabalhando em sala de aula com o anthotype.



p. 191

Gesto do processo criativo com o anthotype, utilizando o pigmento urucum.



p. 190

Gesto do processo criativo com o anthotype, utilizando o pigmento hibisco.



p. 200
p. 201

Etapas do processo anthotype trabalhadas em sala de aula com o pigmento do hibisco. Brasília, 2022. Foto: Marco Antônio.



p. 212

Matriz Positiva do estudo com os pigmentos das plantas da investigação de doutoramento.



p. 216

Matriz positiva que representa a série de vídeos "Colheita".



p. 246
p. 247

Detalhe do anthotype da imagem de contracapa com pigmento do hibisco. 10x15cm.



p. 218
p. 219

Rizomas digitais.



p. 244
p. 245

Rizomas digitais.



