

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTE

ARQUIVOS NUCLEARES

**narrativas artísticas baseadas em
fatos instáveis**

PRISCILA ARANTES RAMPIN

Doutoranda

Prof(a) Dra. NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAÚJO

Orientadora

Brasília, DF

2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTE

PRISCILA ARANTES RAMPIN
Doutoranda

ARQUIVOS NUCLEARES

**narrativas artísticas baseadas em
fatos instáveis**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutora em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília da Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Métodos, Processos e Linguagens.

Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais.

Orientadora: Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo

Brasília, DF
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

PRISCILA ARANTES RAMPIN

ARQUIVOS NUCLEARES

narrativas artísticas baseadas em fatos instáveis

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutora em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília da Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Métodos, Processos e Linguagens.

Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais.

Aprovado em 20, de Agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof(a) Dr(a) Nivalda Assunção de Araújo (UnB) - Presidenta da Banca

Prof(a) Dr(a) Daniela Fávaro Garrossini (UnB)

Prof(a) Dr(a) Elaine Athayde Alves Tedesco (UFRGS)

Prof. Dr. Hugo Salinas Fortes Júnior (USP)

Prof(a) Dr(a) Maria Elisa Rodrigues Moreira (UFMT) - suplente

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (UnB) - suplente

Dedico a Marcelo Barboza

AGRADECIMENTOS

Aos professores e às professoras integrantes da banca de qualificação e/ou de defesa: Prof(a) Dra. Nivalda Assunção de Araújo, Prof. (a) Dra. Daniela Garrossini, Prof(a) Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco, Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior, Prof. Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios, Prof(a) Dra. Maria Elisa Moreira e Professor Dr. Biagio D'Angelo.

Aos amigos, às amigas e amigas, familiares, parceiros(as), colaboradores(as) e professores(as) que direta ou indiretamente colaboraram com a pesquisa: Prof. Dra. Clarissa Borges, Prof. Dr. Luciano Vinhosa, Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira, Prof. Dr. Paulo Buenoz, Prof. Dr. Pedro Demo, Andrés I. M. Hernández, Arelis Hernández, Bettina Brizuela, Carolina Poppi, Daniel Rizoto, Danilo Garcia, Dannys Montes de Oca, Fernanda Prado, João Oliveira, Omar Estrada, Sabrina Rampin, Suellen Vilela, aos meus pais, Rubens e Marisa, Atelier de Cerâmica Iraci Amaral, Bienal Internacional de Asunción, Belbellitas Encadernação Artesanal, Cumulus Press, DO Fotografia, Editora Subsolo, La Ceiba Gráfica, MUNA - Museu Universitário de Arte, Subsolo Laboratório de Arte, Taller Experimental de Grafica de la Habana.

Aos(às) amigos(as) integrantes do GEPPA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas: Giovanna Maia, Havane Melo, Léo Tavares, Paulo Vega Jr., Anésio Azevedo, Karine Lima e Prof. Dra. Nivalda Assunção.

Às amigas integrantes do GPPI - Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem: Andressa Boel, Mariza Barbosa, Prof. Dra. Beatriz Rauscher, Prof. Dra. Nikoleta Kerinska.

Especialmente à Marcelo Barboza.

PINTURA PARA O VENTO

**Faça um buraco.
Deixe-o no vento.**

Outono de 1961

yoko ono, 1964

Resumo

Arquivos Nucleares, título do trabalho sobre o qual esta tese trata, teve origem após uma viagem a Hiroshima em 2016, sendo motivado por uma série de experiências, e que não são totalmente explicáveis pela razão. A tese foi concebida como práxis artística e reflexiva, acerca dos processos de elaboração e apresentação de *Arquivos Nucleares*. O trabalho fomenta as histórias complexas, pois mistas de realidade e imaginação, como se elas fossem verdadeiras. Promovendo interferências artísticas em três circunstâncias históricas da bomba nuclear: os primeiros testes dos dispositivos de destruição em massa conduzidos pelos Estados Unidos, o bombardeio à Hiroshima e a exploração comercial dos abrigos de proteção, conhecidos como *fallout shelters*, incentivada pelo governo americano nas décadas posteriores ao massacre às cidades japonesas. Desenvolveu-se a caracterização da poética da incógnita, como um regime de representação verbo-visual, que teve como objetivo: I. Dar materialidade para um modo de ver um mundo, notando as aberturas que desestabilizam os fatos e as experiências reais; II. Investigar os processos, linguagens e estratégias artísticas, que melhor conseguissem documentos poéticos ambíguos, a fim de sintetizar esses traços singulares do real. Os procedimentos da montagem, de associações de fragmentos ou componentes, de apropriação e intervenção em arquivos históricos, e de produção de imagem, -gravuras, fotoperformances e fotografias -, perfazem o corpus poético e sustentam características narrativas, dando forma visual à memória daquela viagem, e às circunstâncias posteriores que, no decorrer da pesquisa, se interconectaram com o tema.

Palavras-chave: Poética da incógnita, Narrativa, Fatos reais, Especulação, Imaginação, Arquivos interferidos, Bomba atômica.

Abstract

Nuclear Files, the work approached in this thesis, was developed after a trip to Hiroshima in 2016, resulting from several experiences not fully explainable by reason. This thesis was conceived as an artistic and reflexive praxis about processes of elaboration and presentation of Nuclear Files. The work fosters complex stories, which mix reality and imagination, as if they were true, promoting artistic interference with three circumstances of the nuclear bomb history: the first mass destruction device tests conducted by the United States, the Hiroshima bombing, and the commercial exploitation of protective shelters, known as “fallout shelters”, encouraged by the US government in the decades after the massacre of Japanese cities. We characterized the Poetics of the Incognito as a verbal-visual representation regime aiming to i. materialize a way of seeing a world, perceiving the things that destabilize facts and real experiences, and ii. investigate the artistic processes, languages and strategies that could best provide ambiguous poetic documents to synthesize these unique features of what is real. The procedures of assembling, associating fragments or components, appropriating and intervening in historical files, and producing images — engravings, photo performances, and photography — constitute the poetic corpus and sustain narrative characteristics, giving visual form to the memory of that trip and to the subsequent circumstances that, in the course of this research, interconnected with the theme.

Keywords: Poetics of the Incognito, Narrative, True events, Speculation, Imagination, Intervened files, Atomic bomb.

Resumen

Archivos Nucleares, título del trabajo sobre el que trata esta tesis, tuvo su origen tras un viaje a Hiroshima en 2016, motivado por una serie de experiencias y que no son totalmente explicables por el uso de la razón. La tesis fue concebida como praxis artística y reflexiva, con relación a los procesos de elaboración y presentación de Archivos Nucleares. El trabajo fomenta las historias complejas, en tanto mezcla de realidad e imaginación, como si fueran verdaderas, promoviendo interferencias artísticas en tres circunstancias históricas de la bomba nuclear: las primeras pruebas de los dispositivos de destrucción masiva realizadas por los Estados Unidos, el bombardeo de Hiroshima y la explotación comercial de los refugios atómicos, conocidos como fallout shelters, incentivada por el gobierno estadounidense durante las décadas posteriores a la masacre perpetrada en las ciudades japonesas. Se desarrolló la caracterización de la poética de la incógnita como un régimen de representación verbo-visual que tuvo como objetivo: i) dar materialidad a una forma de ver el mundo, notando las aberturas que desestabilizan los hechos y las experiencias reales; y ii) investigar los procesos, lenguajes y estrategias artísticas que mejor lograsen documentos poéticos ambiguos, a fin de sintetizar esos trazos singulares de lo real. Los procedimientos de montaje, de asociaciones de fragmentos o componentes, de apropiación e intervención en archivos históricos, y de producción de imagen – grabados, fotoperformances y fotografías –, componen el corpus poético y dan soporte a las características narrativas, dando forma visual a la memoria de aquel viaje y a las circunstancias posteriores que, a lo largo de la investigación, se interconectaron con el tema.

Palabras clave: Poética de la incógnita, Narrativa, Hechos reales, Especulación, Imaginación, Archivos interferidos, Bomba atómica.

Lista de Figuras

- 1 Priscila Rampin, Pikadon, série: Fato instável, 2018, fotografia digital. Crédito do tratamento de imagem: Daniel Rizoto, p. 24.
- 2 Priscila Rampin, Hiroshima, 2016, fotografia digital, p. 26.
- 3 Priscila Rampin, Mito Kosei, 2016, fotografia digital, p. 27.
- 4 Priscila Rampin, Cândiafora - Hibaku Jumoku, Atomic-Bombed Trees of Hiroshima, 2016, fotografia digital, p. 29.
- 5, 6 e 7 Priscila Rampin, Agentes japoneses, série: Fato instável, 2016, fotografia digital, p. 31.
- 8 Priscila Rampin, registro manipulado de objeto da Coleção Museu da Paz de Hiroshima, 2016, fotografia digital, p. 34.
- 9 Priscila Rampin, registro manipulado de objeto da Coleção Museu da Paz de Hiroshima, 2016, fotografia digital, p. 35.
- 10 Priscila Rampin, registro manipulado de objeto da Coleção Museu da Paz de Hiroshima, 2016, fotografia digital, p. 37.
- 11 Priscila Rampin, Marco Zero, série Desclassificados de Arquivos Nucleares, 2018, litogravura impressa em papel artesanal, 40x35cm (mancha). Fotografia: Do Fotografia, p. 39.
- 12, 13, 14 Priscila Rampin, Poeira Nuclear, série Desclassificados de Arquivos Nucleares, 2018, gravura em metal impressa em papel 100% algodão, 10x15cm (mancha). Fotografia: Do Fotografia, p. 42.
- 15 Priscila Rampin, Registro manipulado de objeto da Coleção Museu da Paz de Hiroshima, 2016, fotografia digital, p. 44.
- 16 Priscila Rampin, Agentes japoneses, série: Fato instável, 2016, fotografia digital, p. 45.
- 17 Priscila Rampin, Planta Nuclear, série: Fato instável, 2016, fotografia Digital. Crédito do tratamento de imagem: Daniel Rizoto, p. 47.
- 18 Priscila Rampin, Trinity, série Desclassificados de Arquivos Nucleares, 2018, litogravura impressa em papel artesanal, 31 x 38cm. Crédito da fotografia: Do Fotografia, p. 55.
- 19 Priscila Rampin, Cratera, série Desclassificados de Arquivos Nucleares, 2018, litogravura impressa em papel artesanal, 40 x 35cm. Crédito da fotografia: Do Fotografia, p. 56.
- 20 Priscila Rampin, Torre de lançamento de Trinity, 2019, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, p. 59.
- 21 Priscila Rampin, Cientista içando Trinity, série: Fato instável, 2020, fotoperformance e montagem fotográfica. Crédito do tratamento da imagem: Guilherme Ferreira, p. 60.
- 22 Priscila Rampin, Trinitita, EUA, série: Fato instável, 2019, fotoperformance, p. 62.
- 23 Priscila Rampin, Trinitita, série: Fato instável, 2019, fotografia digital, montagem com objetos em cerâmica. Crédito do objeto de cerâmica: Atelier Iraci Amaral, p. 63.
- 24 Priscila Rampin, Cientistas monitoram radioatividade, 2019, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, p. 64.
- 25 Priscila Rampin, Cientistas monitoram radioatividade II, 2019, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, p. 65.
- 26 Priscila Rampin, Ilhas Tinian, série Desclassificados de Arquivos Nucleares, 2019, gravura em metal, 45 x 28cm (mancha). Crédito da fotografia: Do Fotografia, p. 66.
- 27 Priscila Rampin, Boeing B-29 superfortress Enola Gay após a missão, série: Fato instável, 2019, fotografia digital, p. 67.
- 28 Priscila Rampin, B17 Flying Fortress, 2019, registro manipulado de objeto instalado no Mefford Field Airport, EUA, p. 68.
- 29 Priscila Rampin, O barulho dos geradores nucleares, série: Fato instável, 2019, fotografia digital, p. 70.
- 30 Priscila Rampin, Reprodução e interferência sobre o mapa do Nevada proving ground, 2021, p. 72.
- 31 Priscila Rampin, A caminho do Nevada Test Site, 2019, fotografia digital, p. 73.
- 32 Priscila Rampin, Nevada Test Site, 2019, fotografia digital, p. 73.
- 33 Priscila Rampin, Planta Nuclear, série: Fato instável, 2019, fotografia digital, p. 74.
- 34 Priscila Rampin, Registro de transporte de artefatos bélicos imaginados, EUA, série: Fato instável 2019, fotografia digital, p. 75.

- 35 Priscila Rampin, Priscilla - Operation Plumbbob in 1957, 2019, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, p. 77.
- 36 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 78.
- 37 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 79.
- 38 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 80.
- 39 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 81.
- 40 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 82.
- 41 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 83.
- 42 Priscila Rampin, Bombas, 2019, caderno de desenhos, p. 84.
- 43 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro", 2019, realizada no MUnA Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G., p. 86.
- 44 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro", 2019, realizada no MUnA Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G., p. 87.
- 45 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro", 2019, realizada no MUnA Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G., p. 88.
- 46 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro", 2019, realizada no MUnA Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G., p. 89.
- 47 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro", 2019, realizada no MUnA Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G., p. 90.
- 48 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro", 2019, realizada no MUnA Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G., p. 91.
- 49 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "Baseado em fatos instáveis", 2019, realizada no Subsolo Laboratório de Arte, Campinas, S.P., p. 93.
- 50 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "Baseado em fatos instáveis", 2019, realizada no Subsolo Laboratório de Arte, Campinas, S.P., p. 94.
- 51 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "Baseado em fatos instáveis", 2019, realizada no Subsolo Laboratório de Arte, Campinas, S.P., p. 95.
- 52 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição "Baseado em fatos instáveis", 2019, realizada no Subsolo Laboratório de Arte, Campinas, S.P., p. 96.
- 53 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção, p. 98.
- 54 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção, p. 99.
- 55 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção, p. 100.
- 56 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção, p. 101.
- 57 Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção, p. 102.
- 58 Priscila Rampin, Trinitita de Arquivos Nucleares, 2019, vista da exposição Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção. Crédito da fotografia: Marcos Padilha, p. 103.
- 59 Esboço da expografia de Arquivos Nucleares e Desde donde no se vio la bomba, Bienal Internacional de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no Museo FerroCarril, Assunção, p. 105.
- 60 Panorama geral das imagens da série Desclassificados, p. 108.
- 61 Panorama geral das imagens da série Fallout Shelter, p. 110.
- 62 Priscila Rampin, Family Scaping, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, interferência sobre imagem apropriada da revista Life, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 113.
- 63 Priscila Rampin, Prefab Shelter, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, interferência sobre imagem apropriada de sites da internet, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 114.
- 64 Priscila Rampin, Exercitando no abrigo, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019,

- interferência sobre imagem apropriada da revista Life, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 115.
- 65 Priscila Rampin, Atomic Wear, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, interferência sobre imagem apropriada da revista Life, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 116.
- 66 Priscila Rampin, Atlas Survival, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, interferência sobre imagem apropriada da página web da empresa, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 117.
- 67 Priscila Rampin, Factory, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, interferência sobre imagem apropriada da página web da empresa Atlas Survival, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 118.
- 68 Priscila Rampin, sem título, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, fotoperformance, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 119.
- 69 Priscila Rampin, sem título, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, fotoperformance, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 120.
- 70 Priscila Rampin, sem título, série Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, fotoperformance, impressa com pigmento mineral em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm, p. 121.
- 71 Detalhe da instalação de Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019, p. 122.
- 72 Luc Delahaye, US Bombing on Taliban Positions, série History, 2001, fotografia, impressão cromogénica sobre papel e suporte de alumínio, 1173 x 2441 x 51mm. Coleção Tate Modern, p. 134.
- 73 GOYA (Francisco de Goya y Lucientes), No hay quien las socorra, série Los Desastres de la Guerra, 1810-20, publicado em 1863, 25.2 x 34.2 cm, gravura. Coleção The Met Collection, imagem de domínio público, p. 139.
- 74 Registro do U.S. Army, detonação de Baker da Operation Crossroads abaixo da superfície do mar do Bikini Atoll Lagoon, South Pacific, 1946. Fonte: NARA National Archives and Records Administration. Imagem de domínio público. Acessado em 01/02/2020, p. 142.
- 75 Priscila Rampin, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, 2019, fotografia digital, p. 144.
- 76 Priscila Rampin, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, 2019, fotografia digital, p. 149.
- 77 Priscila Rampin, registro manipulado de objeto da Coleção do National Atomic Testing Museum, 2019, fotografia digital, p. 150.
- 78 Reprodução da página 26 da LIFE de 20 de Agosto de 1945, vol.19, n.08. Fonte: Time Inc, p. 155.
- 79 Montagem com trecho de artigo da LIFE de 15 Setembro de 1961, vol.51, n.11. Fonte: Time Inc, p. 159.
- 80 Reprodução da capa da LIFE de 15 Setembro de 1961, vol.51, n.11. Fonte: Time Inc, p. 161.
- 81 Priscila Rampin, sem título, série Arquivos Nucleares, 2019, fotoperformance, p. 167.
- 82 Priscila Rampin, sem título, série Arquivos Nucleares, 2019, fotoperformance, p. 168.
- 83 Larry Sultan e Mike Mandell, Evidence, 2017, 3a ed., Nova Iorque, Editora: D.A.P., não paginado, p. 173.
- 84 Larry Sultan e Mike Mandell, Evidence, 2017, 3a ed., Nova Iorque, Editora: D.A.P., não paginado, p. 174.
- 85 Larry Sultan e Mike Mandell, Evidence, 2017, 3a ed., Nova Iorque, Editora: D.A.P., não paginado, p. 175.
- 86 Larry Sultan e Mike Mandell, Evidence, 2017, 3a ed., Nova Iorque, Editora: D.A.P., não paginado, p. 176.
- 87 Larry Sultan e Mike Mandell, Evidence, 2017, 3a ed., Nova Iorque, Editora: D.A.P., não paginado, p. 177.
- 88 Larry Sultan e Mike Mandell, Evidence, 2017, 3a ed., Nova Iorque, Editora: D.A.P., não paginado, p. 178.
- 89 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 1a edição, 2016, fotografia e fotoperformance, p. 186.
- 90 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 1a edição, 2016, fotografia e fotoperformance, p. 187.
- 91 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 1a edição, 2016, fotografia e fotoperformance, p. 188.
- 92 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 1a edição, 2016, fotografia e fotoperformance, p. 189.
- 93 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 1a edição, 2016, fotografia e fotoperformance, p. 190.
- 94 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 1a edição, 2016, fotografia e fotoperformance, p. 191.
- 95 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 192.

- 96 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 192.
- 97 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 192.
- 98 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 192.
- 99 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 193.
- 100 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 193.
- 101 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 193.
- 102 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 193.
- 103 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 193.
- 104 Priscila Rampin, O que sabe o especialista? 2 a edição, 2017, fotoperformance, p. 193.
- 105 Bernd Becher e Hilla Becher, Blast Furnaces 1969–95, 24 fotografias impressas em papel de gelatina e prata, 1692 x 3715 mm. Coleção Tate Modern, p. 197.
- 106 Imagem da capa de Bernd Becher e Hilla Becher, Anonyme Skulpturen - Anonymous Sculptures. A typography of technical constructions, 1970. Fonte: Printed Matter, Inc, p. 198.
- 107 BATAILLE, Georges. Cheminée d'usine, Chronique – Dictionnaire. Documents n. 6, 11/1929, p. 329-332. Fonte: Jeu de Paume – Le magazine, p. 204.
- 108 BATAILLE, Georges. Chaminé de Fábrica. Fonte: Documents: Georges Bataille, 2018, p. 129,131, p. 205.
- 109 BATAILLE, Georges. Chaminé de Fábrica. Fonte: Documents: Georges Bataille, 2018, p. 129,131, p. 206.
- 110 Edward Ruscha. Twentysix gasoline stations. Alhambra (California): The Cunningham Press, 1969. 48p. 17,9 x 14 x 0,5cm, 1a edição, 1963, 400 exemplares; 2a edição, 1967, 500 ex.; 3a edição, 1969, 3.000, p. 207.
- 111 Ed. Ruscha. Thirtyfour parking lots in Los Angeles, 2a edição, 1974, fotolivro, 25.5 x 20.3 x 0.3 cm, 37 p.. Coleção National Gallery of Australia, p. 212.
- 112 Ed. Ruscha. Thirtyfour parking lots in Los Angeles, 2a edição, 1974, fotolivro, 25.5 x 20.3 x 0.3 cm, 37 p.. Coleção National Gallery of Australia, p. 213.
- 113 Ed. Ruscha, The Los Angeles County Museum on fire, 1965-68, óleo sobre tela, 135.9 x 339.1 cm. Coleção do Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, p. 221.
- 114 Brassáí, Parisian Nights, 1935. Fonte: Krauss, Rosalind; Livinston, Jane. L'Amour fou, Nova Iorque: Abeville Press, 1985, p. 185. p. 226.
- 115 Jacques-André Boiffard, Untitled (de Nadja), 1928. Crédito: Coleção Lucien Traillard, Paris. Fonte: Krauss, Rosalind; Livinston, Jane. L'Amour fou, Nova Iorque: Abeville Press, 1985, p. 162. p. 228.
- 116 Man Ray, 229 Boulevard Raspail, Coleção Lucien Traillard, (1928). Fonte: Krauss, Rosalind; Livinston, Jane. L'Amour fou, Nova Iorque: Abeville Press, 1985, p. 114. p. 234.
- 117 Priscila Rampin, Apron, 2018, fotoperformance, detalhe da exposição individual realizada no Museu Universitário de Arte, Uberlândia, MG, p. 238.
- 118-119 Priscila Rampin, Apron, 2018, instalação, vista da exposição individual realizada no Museu Universitário de Arte, Uberlândia, MG. Crédito da fotografia: Eduardo Simioni, p. 240 e 241.
- 120 Leo Tavares, A água da minha memória devora todos os reflexos, 2019, instalação de parede, detalhe do trabalho instalado para a exposição Contágios e Desdobramentos, Galeria Espaço Piloto, Brasília - DF. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 243.
- 121 Priscila Rampin, Fatos Instáveis, 2021, fotolivro. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 249.
- 122 Priscila Rampin, Fatos Instáveis, 2021, fotolivro. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 250.
- 123 Priscila Rampin, Fatos Instáveis, 2021, fotolivro. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 251.
- 124 Priscila Rampin, Fatos Instáveis, 2021, fotolivro. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 252.
- 125 Priscila Rampin, Fatos Instáveis, 2021, fotolivro. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 253.
- 126 Priscila Rampin, Fatos Instáveis, 2021, fotolivro. Crédito da fotografia: Priscila Rampin, p. 254.

Sumário

Apresentação ————— 16

1ª parte ————— **1** ————— 22 **1.1** ————— 49

ARQUIVOS NUCLEARES:
fragmentos de uma versão.
Diário dos acontecimentos
e pensamentos

Trinity

1.2 ————— 69

2019, Las Vegas, *Nevada*
Test Site, Priscilla was a
ballon e FBI

2 ————— 85

ARQUIVOS NUCLEARES:
outra versão. Narrativa
visual. Exposições

3 ————— 133

Era Nuclear, a
complexidade da imagem
da bomba e o
Sublime Atômico

3.1 ————— 158

Fallout Shelter:
faça você mesmo

3.2 ————— 165

O juízo final

2ª parte ————— **4** ————— 171 **4.1** ————— 224

O QUE É ISSO?
a dimensão artística
do fato

Poética da incógnita.
Narrativa e montagem
como procedimento

5 ————— 257

O que eu vejo, como eu
vejo, você vê? Uma versão
de conclusão

Referências ————— 262

APRESENTAÇÃO

Arquivos Nucleares é uma narrativa, composta de três versões, a qual traz um olhar singular, portanto pessoal, para uma sequência de experiências vivenciadas durante uma visita ao Museu da Paz de Hiroshima em 2016 e para os documentos e as histórias de um passado nuclear que, embora não sejam testemunhos do real, mantêm-se ativos na produção de sentidos.

Persuadida por estar no epicentro onde ocorreu uma das maiores catástrofes mundiais, meus trânsitos posteriores pelo Japão foram, vez ou outra, illogicamente desorientadores, com situações que içaram a incógnita ao topo da experiência cotidiana, acentuando certa natureza instável dos fatos. Paisagens industriais transformadas em plantas bélicas e árvores sobreviventes à bomba atômica transportavam o presente a um passado que não vivi.

De forma habilidosa, nosso cérebro se encarrega de nos fazer crer em tudo o que vemos. Encaixamos a cena vista na categoria do real, do verdadeiro e do estável. Certos acontecimentos, ainda que corriqueiros, causam curtos-circuitos à essa ordem e, repentinamente, somos tomados por uma emoção particular, nem sempre nomeável, tampouco explicável. Incorrendo na falácia de achar que aquilo que vi e como vi, o leitor verá, conto sobre essa condição e sobre como ela se tornou uma fonte de experiências vindouras dos últimos 5 anos.

Arquivos Nucleares promove interferências artísticas em três circunstâncias históricas da *bomba nuclear*: os primeiros testes dos dispositivos de destruição em massa conduzidos pelos Estados Unidos, o bombardeio a Hiroshima e a exploração comercial dos abrigos de proteção, conhecidos como fallout shelters, incentivada pelo governo americano nas décadas posteriores ao massacre das cidades japonesas.

Como artifício, recorri à montagem ou à combinação de elementos modelados pelo cruzamento entre episódios - dos corriqueiros aos mais significativos e históricos -, como é o caso da invenção da bomba atômica e suas consequências, com ocorrências ambíguas ou ficcionais. Algumas características geográficas e culturais particulares do contexto são preservadas, ao mesmo tempo em que são agregadas a partes fabricadas. As mídias artísticas escolhidas geram relações possíveis entre a fotografia e a imagem (gravada, desenhada ou apropriada), a criação de objetos e documentos e os escritos. Com isso, especulo a intromissão dos fatos e dos discursos deterministas provenientes de certos sistemas sociais ou da memória - coletiva ou não - com ingredientes da

dúvida¹, da instabilidade ou, no sentido inverso, da instabilidade com ‘fatos reais’.

Os ramos da ciência que têm o homem como objeto de estudo sempre tiveram o tema do real como questão e de como a percepção atua na relação entre o indivíduo e a realidade objetiva (MARK; MARION; HOFFMAN, 2010). A perspectiva científica convencional da percepção humana aponta que ela agiria recuperando ou estimando as propriedades objetivas do mundo físico. Ao longo da evolução humana, decisões foram e são tomadas tendo em conta a crença na suposta vantagem evolutiva de que a visão, o tato e o olfato funcionariam como instrumentos de representação acurada da realidade: o que se vê é o que existe (PALMER, 1999, p.27 apud HOFFMAN, 2009, p. 4-5). Entretanto, o neurocientista Donald Hoffman propõe um outro princípio para o processo perceptivo, de que vemos as coisas como precisamos que elas sejam e não como elas realmente são (HOFFMAN; SINGH; PRAKASH, 2015).

Os fatos reais existem?

Como os trabalhos de arte contribuem para a instauração da dúvida sobre o que se assume como o correto ou como convencionalmente aceito, favorecendo novas interpretações?

No decorrer da escrita, a ordem de apresentação desta tese passou por idas e vindas. Entretanto, tendo em vista que o eixo de progressão narrativa consolidado nesta versão se oferece como um produto artístico, um relato poético e fragmentado de minha experiência com o tema e os embates travados, as incertezas, as memórias fabuladas e as descobertas feitas, a escrita se iniciou a partir dele.

Se a experiência turística na cidade de Hiroshima em 2016 foi a semente deste fruto (ou destes frutos), ela não poderia coadjuvar, mas ser parte importante do trabalho. Ao querer reconhecer a potência dessa viagem, especificamente, das coisas causadoras de sensações que deixaram lastros, pois atreladas a uma ordem diferente da lógica, da explicação pragmática, busquei dentro do campo das artes um conceito que formulasse tal condição perceptiva, encontrando-o no ‘Maravilhoso Surrealista’. Com base no Manifesto Surrealista e naquilo que ele fomentou, tive especial interesse em reconhecer que as coisas do mundo são emissoras de sinais - a essência do ‘Maravilhoso’ - que causam desorientações aleatórias como as vivenciadas por mim na relação com os fatos indutores do trabalho.

¹ Os léxicos dúvida, instabilidade, incógnita, incerteza, enigma, ficção, imaginação, mimese, especulação, estranhamento, desorientação e paródia possuem significados confluentes e, em alguns casos, similares, servindo ao presente texto para se referir a formas poéticas de se relacionar com a realidade.

**O maravilhoso é a erupção da
contradição no real
(ARAGON, 1926).**

Portanto, na primeira parte, apresento *Arquivos Nucleares*: fragmentos de uma versão. Diário dos acontecimentos e pensamentos, um relato texto-visual que, ao tentar dar coerência às incógnitas perceptivas, à memória e aos documentos, resultou em uma construção de um passado possível, amalgamado a elaborações instáveis e imaginadas. Imagens e textos surgem em retalhos e minam a pretensão de reproduzir um conteúdo histórico-linear, mesmo que, por fim, reorganizem alguma noção de passado sobre a qual toca o trabalho. Todas as representações visuais são de minha autoria, sendo algumas fotografias que fiz de itens museológicos, além de fotoperformances, instantâneos², desenhos e gravuras.

No capítulo 2, apresento *Arquivos Nucleares*: outra versão, a qual traz os registros da forma narrativa destinada às exposições das quais o trabalho participou³. Composta por duas séries de imagens e objetos, a primeira reúne um conjunto de estampas (calcogravura e litogravura), cujo título *Desclassificados* faz menção aos arquivos oficialmente declarados de acesso público, portanto, não mais secretos, debruçando-se, principalmente, sobre a iconografia visual das explosões provenientes de armas (bombas e mísseis); já a segunda, nomeada *Fallout Shelter*, é composta por fotografias, tanto apropriadas quanto produzidas, que trazem o tema do consumo dos abrigos antinucleares como forma de proteção individual incentivado pelo Departamento de Defesa Civil dos Estados Unidos durante os anos de 1950 e 1960. Somam-se a essa versão, outros dois elementos: a *Trinitita*, objetos de cerâmica que imitam as verdadeiras rochas vítreas radioativas originadas no instante da explosão, devido à fusão do solo com os elementos da bomba; e a *Atomic Wear*, uma roupa de algodão branca que se assemelha à outra original de mesmo nome, que falaciosamente prometia proteção contra a radiação em caso de ataque nuclear.

Por fim, *Fatos Instáveis* (2021)⁴, terceira e última narrativa, é um fotolivro, organizado em uma lógica mais intuitiva e poética, pois as imagens pouco nítidas levantam a hipótese de que os fatos narrados apenas se parecem com o real.

Na segunda parte desta tese, abordo o léxico fato em uma perspectiva poética com o intuito de prová-lo instável. Isso porque, ainda em razão de Hiroshima, rememoro que a sucessão de encontros e impressões sobre o assunto bomba atômica quase nunca foi fiel aos fatos historicamente narrados. Para trazer essa condição, certamente bem explicada pela neurociência ou pela psicologia⁵, para mais perto do campo artístico, foram úteis as manifestações

² Para este trabalho, refiro-me a fotografias de momentos comuns do cotidiano que, após manipulações ou montagens, atendem a objetivos conceituais e artísticos do trabalho.

³ Baseado em *Fatos Instáveis* (2019), Subsolo Laboratório de Arte, Campinas, S.P.; *Paisagens que nenhum de nós pode ver pelo outro* (2019), Muna – Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G.; *Bienal Internacional de Asunción*, Paraguai (2020).

⁴ RAMPIN, Priscila. *Fatos Instáveis*. Uberlândia: Editora Subsolo: 2021. 30 p.. Design gráfico de Daniel Rizoto Padovani. Impresso por Cumulus Press.

⁵ Em 2018, durante a participação em uma disciplina ministrada pelo prof. Pedro Demo, discutimos sobre o problema epistemológico que envolve as noções de realidade e de verdade. Algumas referências teóricas lançadas nesta tese como epígrafes foram indicadas nesse período.

da fotografia conceitual, especialmente a produção “factualista”⁶ e “proto-conceitual” (Shannon, 2017) das obras de Bernd e Hilla Becher, Ed Ruscha, além de Mandel e Sultan, em especial os fotolivros produzidos por eles, pois ainda que conectadas à realidade objetiva, dão margem a discussões acerca de uma significação hesitante. Como consequência desses exemplos, proponho o termo Poética da Incógnita⁷ com base nas declarações desses artistas e nos comentários críticos sobre suas obras, a partir dos quais cogitei que a investida dos artistas conceituais na direção de uma imagem pseudo-documental foi uma estratégia burlesca para disfarçar a subjetividade. A meu ver, essa subjetividade começa no ato de ver, antecedendo, portanto, a feitura dos trabalhos; por isso, especulo que haja alguma interferência surrealista que permaneceu ecoando, - segundo Breton (2001), o maravilhoso é atemporal e varia de época em época, - em uma visão de mundo receptiva à constante emissão dos sinais⁸.

O surrealismo persistiu povoando a maneira como noto congregações formais entre as fotografias conceituais dos artistas citados neste texto e as imagens produzidas (fotografia, fotoperformance, gravura, desenho) ou apropriadas para *Arquivos Nucleares*. O papel da fotografia para o movimento é o foco do livro *L'Amour fou: Photography and Surrealism* (1985) e, com base nele, entende-se a recorrente produção de fotografias diretas, tiradas do cotidiano, mas dadas a ver de modo inusitado por causa dos ângulos, da composição das tomadas e das combinações com a palavra, além da sua aplicação descontextualizada em diversas publicações que, particularmente, me interessaram. O destaque dado pela obra citada às fotografias e às imagens concernentes ao movimento surrealista esclarece o equivocado entendimento de que eram necessariamente manipuladas, além de contribuir para o entendimento das propriedades da manipulação quando praticadas. Destaca-se o pioneirismo das autoras Jane Livingston e Rosalind E. Krauss em mostrar como as imagens se favoreceram da realidade objetiva para comunicar subjetividade e transcendentalidade, um contraponto com a maior parte das críticas e produções teóricas que indicavam que a fotografia não teria sido compatível com os anseios extremamente subjetivos do Surrealismo. Além disso, dada a aversão de André Robert Breton (1896-1966) às formas do mundo real, seria de se esperar que a fotografia fosse preterida por outras linguagens. No entanto, a imagem fez-se presente

⁶ Shannon arbitra um tipo de realismo, antecipado em uma importante exposição da Pop Art, *The New Realists* (1962) promovida pela Sidney Janis Gallery, que incluiu obras de Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal. No catálogo da exposição, Janis usa o termo *factual artists* para descrever o grupo formado por artistas americanos e europeus com particular interesse na estrutura do consumo e no mundo do show business. Disponível em: <https://www.theartstory.org/gallery-janis-sidney>. Acesso em: 11 jun. 2021. Em 2010, o Museo Reina Sofia inaugura a mostra *Nuevos Realismos: 1957-1962 - Estrategias del objeto: entre readymade y espectáculo*, que analisa criticamente a ascensão do vídeo tanto como recurso para a documentação e prolongamento das obras performáticas, quanto para a oferta de montagens de conteúdo menos revelado, além da apropriação de uma estética industrial decadente em contraposição ao sistema do capital (ARTFORUM, 2010). Sob a terminologia *factualista*, o autor incluiu obras produzidas no final da década de 1960 até meados da década de 1970 que se valeram da câmera não apenas tendo como objetivo a matéria fotográfica, mas a câmera (a máquina) que se apresentou como o recurso capaz de registrar a mudança social que marcou aqueles anos, determinada pela sobrevalorização dos dados, padrões e sistemas como instrumento para a compreensão dos fatos.

⁷ Sob um prisma poético, todos os fatos são instáveis. Com base em uma seleção de trabalhos de arte da fotografia protoconceitual, como as que compõem o fotolivro *Evidence* (1977), de Mike Mandel e Larry Sultan, indicarei como as imagens recebem influências subjetivas e criam um pêndulo entre o real e o imaginado, resultando em composições de interpretação incerta e tornando-se um instrumento de problematização.

⁸ Para resguardar o tempo e o contexto histórico daquele movimento, usarei a palavra *incógnita* para referir-me às disrupções da ordem perceptiva (Ed Ruscha usou a onomatopéia “huh”?).

em todos os periódicos surrealistas⁹ e nos livros *Nadja* (1928), *O amor louco* (1937), *Vasos Comunicantes* (1955) e *A chave dos campos* (1953). No Brasil, Annateresa Fabris assinalou que a presença da fotografia nesses livros de Breton além de indicar uma concepção literária do autor, o modo como aparecem em seus livros sem “[...] homogeneidade na inserção das imagens no texto[...]”, tornam-nas um dispositivo para evocar sugestões e remissões “[...] capazes de levar o resultado desse cruzamento complexo àquele ponto focal do espírito em que a contradição deixa de ser vista como tal” (FABRIS, 2013, p. 9).

Sentença 1: Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar.

Sentença 5: Pensamentos irracionais deviam ser seguidos absoluta e logicamente.

(LEWITT, 1969, p. 205-207)

Ao leitor, à leitora:

Com o projeto gráfico da tese, quis representar as faíscas e fissões do pensamento que nos acompanham durante uma pesquisa de longo prazo.

Com as mudanças de fonte e formatação do texto, pretendi deixar visualmente claro quem está narrando: se eu ou os/as autores(as) em diálogo. Algumas citações de terceiros(as) são mais organicamente expostas em confluência com o texto do que outras. Se houver vontade de saltar, aqui ou ali, salte-as.

Também, o primeiro capítulo é intencionalmente cheio de dados ou supostos dados, compondo com a narrativa proposta baseada em fatos instáveis.

⁹Acéphale, Documents - doctrines, archéologie, beaux-Arts, ethnographie, Minotaure, La Révolution surréaliste, Le Surréalisme au service de la Révolution.

1ª

PARTE

1 **ARQUIVOS NUCLEARES:** fragmentos de uma versão.

Diário dos acontecimentos e pensamentos

“Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir [...]”

(BENJAMIN, 1987, p. 205).



Figura 1
Priscila Rampin, Pikadon, Fato instável,
2018, Fotografia Digital. Tratamento de
imagem: Daniel Rizoto.

Os fatos a seguir se deram no Japão em 2016, quando fui tomada pela lembrança insistente, e apenas muito tempo depois apaziguada, da visita ao Museu da Paz em Hiroshima e aos seus arredores.



ようこそ

**BEM VINDO
A HIROSHIMA**

Figura 2:
Priscila Rampin, Hiroshima, 2016,
Fotografia Digital.



**KOSEI MITO
(UM HIBAKUSHA)**

Figura 3
Priscila Rampin, Mito Kosei, 2016,
Fotografia Digital.

Mito Kosei aborda turistas e apresenta o certificado oficial que o inclui na contagem dos 7.396 que sobreviveram in utero à bomba. O documento não é comemorativo, mas um instrumento que lhe assegura uma pensão especial em caso de enfermidade decorrente da radiação. Por entre os jardins renovados do Memorial da Paz de Hiroshima, Kosei dedica os seus dias a contar a história dele e de sua família.

Kosei

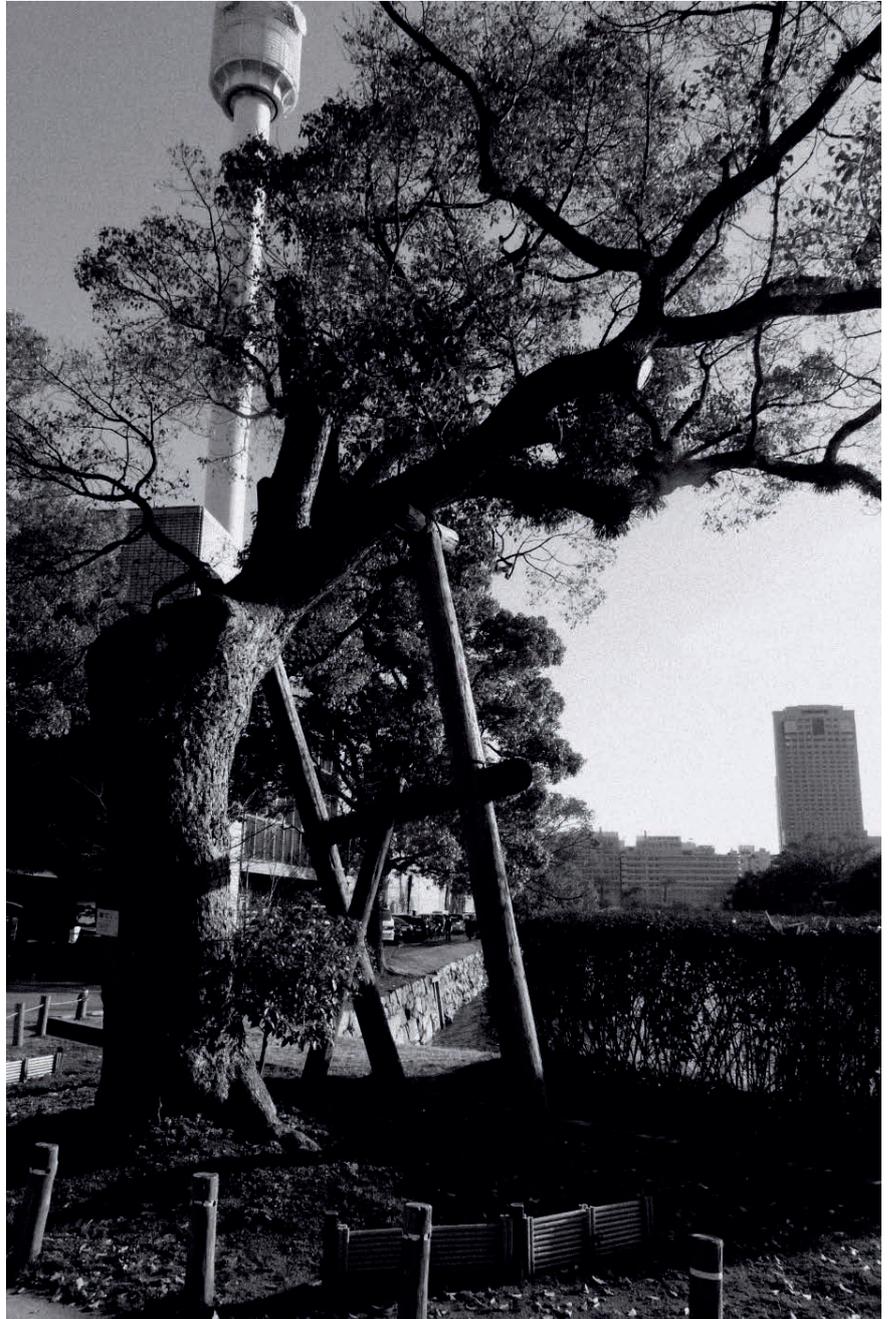
“Valorize todos os encontros, pois nunca se repetirão”.

Desde a aposentadoria em 2006, Mito é voluntário no Memorial da Paz de Hiroshima e sua missão tem sido contar a história de 06/08/1945 e dos dias subsequentes.

Há quatro grupos de Hibakusha - os sobreviventes do ataque nuclear - divididos segundo o grau de exposição radioativa: os cidadãos que estavam no raio da bomba no momento da detonação, os que retornaram à cidade em até duas semanas após a explosão, os que foram expostos à radiação ou à poeira nuclear e o último grupo, indivíduos in utero, cujas gestantes se encaixam em uma das categorias anteriores.

A mãe de Mito, gestante de 4 meses, estava com parentes a 7 km do centro da cidade. Ao retornar, três dias depois da queda da bomba, ela encontrou sua casa totalmente destruída. O pai de Mito, a 3 quilômetros do centro da explosão, sobreviveu, mas desenvolveu sintomas de radiação.

Mito só soube da história adulto, quando a mãe decidiu colocar a memória escrita em um papel.



UMA ÁRVORE SOBREVIVENTE

Figura 4
Priscila Rampin, Cânfora - Hibaku
Jumoku, Atomic-Bombed Trees of
Hiroshima, 2016. Fotografia Digital.

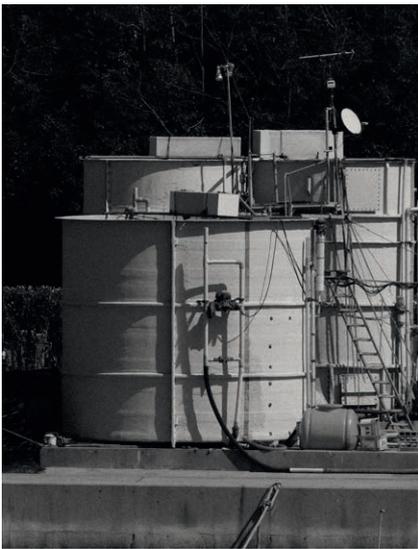
クスノキ

1120m do Hipocentro

Hiroshima é uma cidade agradável, arborizada e surpreendentemente viva. As cicatrizes da história da aniquilação de 90% de sua área se mesclavam à paisagem das copas verdes, na primavera de 2016, quando lá estive. As árvores amputadas resistem. São monumentos vivos da renovação e da resiliência, sementeiras da paz, a qual se teme perder outra vez, e de vez. Caminhando pela simpática Hiroshima, descobre-se aqui e ali várias delas.

O que restou materialmente das passagens da viagem, além das imagens arquivadas, imagens de imagens, é uma intensidade. Enquanto escrevo, retomo-as para que as ideias e sensações atracadas a elas voltem à claridade.

**A imagem, despojada
das ideias que a
acompanham e
considerada apenas
na sua natureza última,
não é nada mais do
que uma sucessão
ou multiplicidade de
claridades mais intensas
projetadas numa parte do
papel, e de sombras mais
escuras noutra parte
(TALBOT, 2013, p.47).**



**A INCÓGNITA DA
TRAVESSIA DE BALSA PARA
A ILHA DE NAOSHIMA**

Figura 5, 6, 7
Priscila Rampin, Agentes japoneses, Fato
instável, 2016, Fotografia digital.

Seguindo o roteiro da viagem, de súbito, transformei estruturas industriais que a vista alcançava, no decorrer de um itinerário pelo Mar Seto, em ameaçadoras centrais nucleares. Fui tomada por uma infantilizada e inexplicável inquietação que, por sua característica difusa e antecipatória de um porvir desagradável, quase me impunha uma necessidade de ação: enfrentamento ou fuga. O pensamento fixado nesses três elementos de recordação - Mito Kosei, a árvore sobrevivente e o enredo da travessia de balsa - e a imaginação aflita, alternaram-se em uma onda de aparição e desaparecimento, melancolia, compaixão e ansiedade, estabelecendo uma vigorosa e estranha relação com o visual e com o imediatamente percebido durante a viagem.

**Em mentes férteis, a
imaginação “aumenta
imensuravelmente os
tipos e a intensidade de
medo [...]” e “conhecer
é arriscar-se a sentir
mais medo”**

(TUAN, 2005, p. 11).

Esse processo da percepção implica uma experiência que não pode ser facilmente dividida com o outro ou integralmente transmitida, pois é tributária da maneira com o qual nos relacionamos com o mundo. Nessa paisagem - que nenhum de nós pode ver pelo outro¹⁰- estão localizadas as manifestações e construções mentais que, no meu caso, mediadas pelos registros da primeira exterminação civil por atentado nuclear, resultam em panoramas não ideais, não belos nem idílicos, mas sublimes/maravilhosos, confusos e fantasiosos.

**“...a cada movimento de
meus olhos varrendo o
espaço diante de mim,
as coisas sofrem breve
torção, que também
atribuo a mim mesmo...”**

(MERLEAU-PONTY, 2005, p.19)

¹⁰ *A paisagem que nenhum de nós pode ser pelo outro* foi título de uma exposição de João Oliveira (Salvador, BA) e Priscila Rampin (Batatais, SP) apresentada no Museu Universitário de Arte, MUnA, em Uberlândia (2019).

Alheia à facticidade pela qual passaram milhares de japoneses no dia 06 de agosto de 1945 - porque conhecer pelo relato do outro não é viver o fato narrado -, aprendo, através das memórias salvaguardadas em forma de testemunho, documento, imagem e monumento, transformando-as mentalmente em “paisagens do medo” (TUAN, 2006).

**“A memória da guerra,
no entanto, como
toda memória, é
principalmente local”
(SONTAG, 2003, p.31)¹¹**

A catástrofe de Hiroshima é revelada e velada aos olhos dos milhares de visitantes do Museu da Paz por intermédio de fotografias e artefatos de diferentes origens, dispostos em ambientes silenciosos e de luminosidade quase fúnebres.

Os atlas de fumaças e poeiras radioativas das icônicas *mushroom clouds* (cf. figura nº 8) são, para os japoneses, representativos do caos e da violência, sendo, porém, figuras triviais para uma parcela do mundo ocidental, habituada às reproduções que atendem aos mais diferentes interesses, incluindo o da comoditização. Unha, punhado de cabelo, trapos de roupa, restos de livros e despojos de brinquedos jazem melancolicamente nas vitrines iluminadas. (cf. figura nº 9)

¹¹ No original: “The memory of war, however, like all memory, is mostly local.” (SONTAG, 2003, p.31).

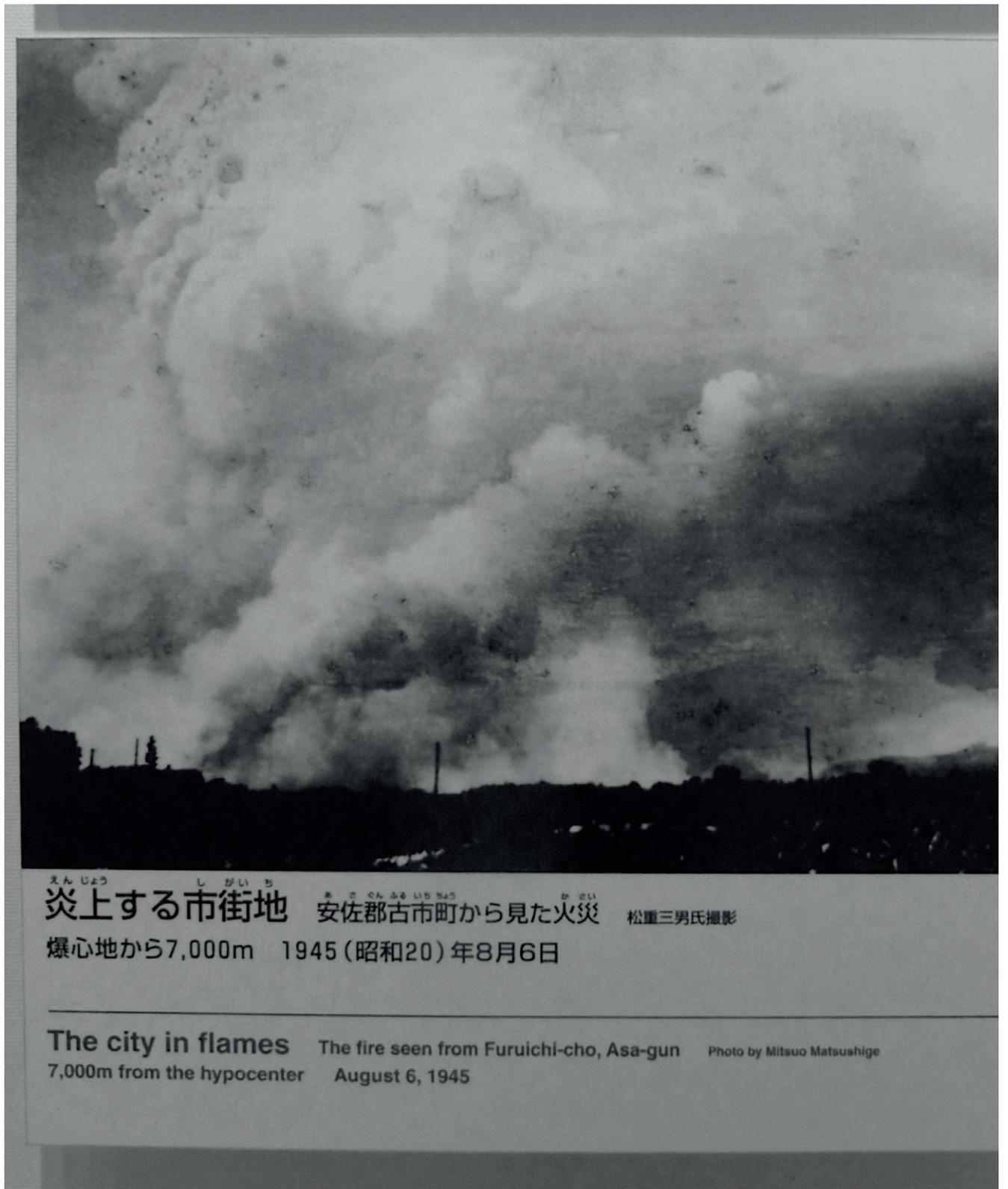


Figura 8
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção Museu da Paz de
Hiroshima, 2016, Fotografia Digital.



Figura 9
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção Museu da Paz de
Hiroshima, 2016, Fotografia Digital.

Yoshio Hamada estava no trabalho, a 900 metros do hipocentro, quando foi exposto. Quando a bomba caiu, ele estava com o braço esquerdo para fora da janela do seu escritório. Sua mão foi acometida por uma radiação extremamente potente. Hamada reportou a sensação de ter os dedos em chamas, a pele queimada e pendurada. Alguns dos seus dedos ficaram permanentemente pretos e as unhas, deformadas.¹²

¹² No original: This is a fingernail from Yoshio Hamada, who was exposed to the bomb at the headquarters of the Ako Corps in Moto-machi about 900m from the hypocenter. He was sticking his left arm out the window at the time, so his hand was exposed to the powerful heat rays. He reported feeling as if his fingertips were on fire, and his badly burned fingernails and skin were dangling loose. Later, the middle and fourth fingers of his left hand subsequently grew black, deformed nails. Fonte: Museu da Paz de Hiroshima.



Figura 10
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção Museu da Paz de
Hiroshima, 2016, Fotografia Digital.

Em 1915, o Salão de Promoção Industrial de Hiroshima foi projetado por um arquiteto de origem ocidental. O teto abobadado e sua entrada voltada para o rio eram inovadores para a época, tornando-se a construção um marco arquitetônico da cidade. Antes do bombardeio, o prédio era ocupado pelo comércio de pequenos vendedores históricos de Hiroshima. Localizado a apenas 160 metros do hipocentro, com o bombardeio, o Salão foi totalmente queimado. Calcula-se que a região era composta por 260 famílias e 1.505 pessoas. Atualmente, o remanescente do edifício é conhecido como Domo da Bomba Atômica (cf. figura nº 10) (Fonte: Museu da Paz de Hiroshima, 2016)

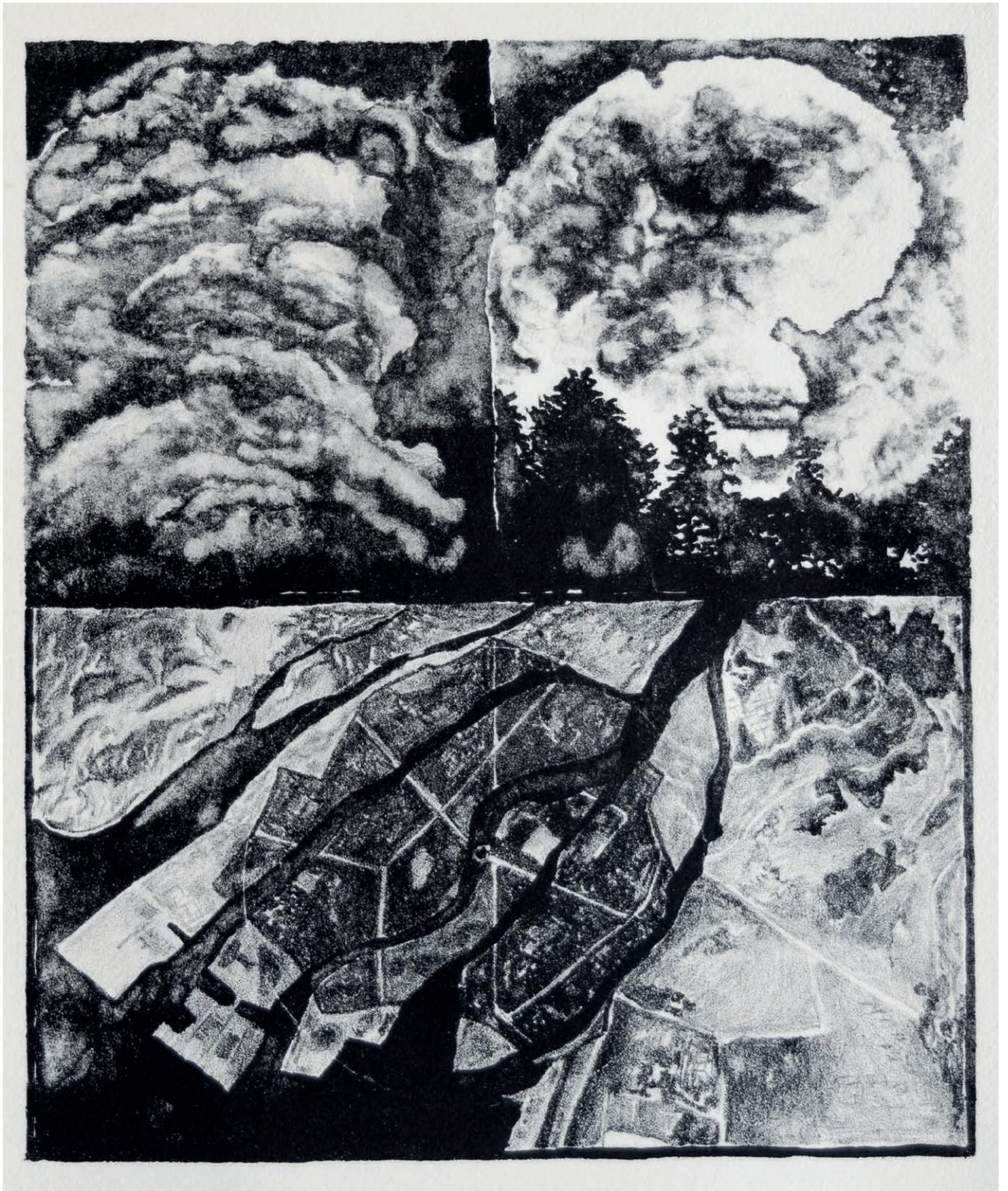


Figura 11
Priscila Rampin, Marco Zero, série
Desclassificados, Arquivos Nucleares
(2018) Litogravura impressa em papel
artesanal, 40x35cm (mancha). Fotografia:
Do Fotografia.

Toshio Fukuda¹³, um jovem de 16 anos, trabalhava em um depósito de suprimentos do Exército quando sentiu o impacto da detonação. Conseguiu alcançar uma pequena máquina fotográfica que mantinha por perto e dirigiu-se em direção à intensa luz que adentrava pelo segundo andar do edifício. Fukuda fez uma sequência de 4 fotos, a 2.7 quilômetros do hipocentro, cerca de 20 minutos após a explosão (cf. Figura nº 11, no primeiro quadrante superior do lado esquerdo).

Seiso Yamada¹⁴, à época com 17 anos, dirigia-se ao parque *Mikumari Gorge* com outros colegas, quando todos foram surpreendidos pelo som e pela imensa nuvem. Yamada venceu a dificuldade para enquadrar a forma que ondulava no ar, como relatou, e a sua imagem (cf. figura nº 11 no canto superior direito) é considerada a primeira imagem da bomba, tirada após dois minutos da explosão e distando 6.5 quilômetros do hipocentro.

A parte inferior da figura nº 11 mostra um mapeamento das áreas e graus de dano traçados sobre uma foto original datada de 09 de agosto de 1945. Os especialistas relatam que a topografia da cidade e seu ordenamento circular propiciaram uma devastação uniforme e abrangente, com o vento de labaredas se alastrando rápido. A cidade apenas despertava naquela manhã de agosto, e a população foi pega desprevenida, pois a presença de aviões militares era habitual.¹⁵

¹³ Para consultar as fotos originais de Toshio Fukuda:
http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=20110613141546676_en.
Acesso em: 11 jun. 2021.

¹⁴ Sobre Seiso Yamada: <http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=19426>.
Acesso em: 11 jun. 2021.

¹⁵ Informações disponíveis no Museu da Paz de Hiroshima.

“A Associação de Fotógrafos da Destruição da Bomba Atômica de Hiroshima foi formada em 1978 e começou a reunir e preservar as fotos do bombardeio. As fotos tiradas por 18 pessoas e coletadas pela associação foram mantidas na sede do *Chugoku Shimbun*. Ao todo, são 267 fotos: 260 fotos impressas de negativos ou cópias de impressões originais e sete fotos anônimas do Comando de Navegação do Exército Imperial Japonês. Quatro das 18 pessoas que tiraram essas fotos ainda estão vivas”

(NISHIMOTO, 2005, tradução nossa)¹⁶.

¹⁶ No original: The Association of Photographers of the Atomic Bomb Destruction of Hiroshima was formed in 1978 and began gathering and preserving photographs of the bombing. The photos taken by 18 people and collected by the association have been held at the headquarters of the Chugoku Shimbun. In all, there are 267 photos: 260 pictures printed from negatives or copies of original prints, and seven anonymous photos from the Imperial Japanese Army Shipping Command. Four of the 18 people who took these photos are still alive.

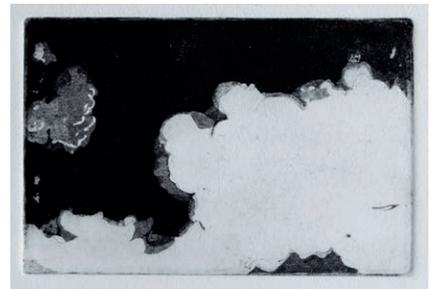
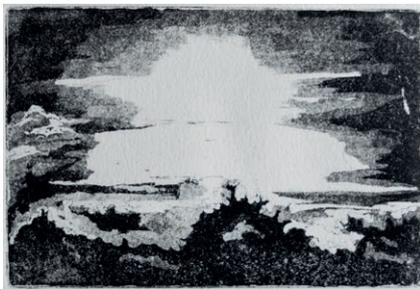


Figura 12, 13 e 14:
Priscila Rampin, Poeira Nuclear, série
Desclassificados, Arquivos Nucleares
2019 gravura em metal impressa em papel
100% algodão, 10x15cm (mancha/cada)
Fotografia: Do Fotografia.

A narrativa é “[...] num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação [...]

“Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”

(BENJAMIN, 1987, p. 205).



Figura 15
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção Museu da Paz de
Hiroshima, 2016, Fotografia Digital.

Uma esfera vermelha se faz pendente sobre o mapa de Hiroshima (cf. figura nº 15). Contam-nos 'onde'; indicam o hipocentro e suas imediações e distâncias determinantes de graus diferentes de afetação. Mas as coordenadas geográficas referem-se também às pessoas que ali habitavam. Essa esfera vermelha afeta o presente, pois ser um alvo é uma perspectiva possível.

Quantos pontos vermelhos têm sobre o planeta, neste exato momento?

Do lado de fora, a luz brilhante do Sol antagoniza com o tom sóbrio e taciturno da pintura cinza e da penumbra das salas de exibição.

Na trama antecipada, a memória contaminada pela imaginação seguiu angustiada por outras partes do Japão. Num percurso de balsa entre a província de Okayama e a ilha de Naoshima, lembro de estar tomada por uma ansiedade juvenil em descobrir o que me aguardava ao final da atracação. Parecia que alguns reservatórios industriais instalados na paisagem circundante e alcançados pela vista eram transformados em plantas de energia nuclear.



Figura 16

Um pássaro riscou o céu cinza e cegamente eu o traduzi num aeroplano e esse aeroplano em muitos (no céu francês), aniquilando o parque de artilharia com bombas verticais (BORGES, 2007, p.81).

Essas fotografias foram tomadas quase que instantaneamente ao momento em que sentia uma incômoda insegurança; o agrupamento posterior, com três fotos, valeu-se de associações que, naquela passageira situação, observava certa atmosfera fantasiada de suspense patrocinada por uma dupla omissão: da paisagem real encoberta pela escotilha e da atividade (secreta dos agentes) dos funcionários japoneses.

Soulages (2010) indaga: o que nos contam, o que escondem, o que ofuscam tais cenas que se dão como realidade não sendo? Não são realidade, porque, como bem explicita Soulages, são enquadramento, ilusão. Por isso, não me refiro ao real dessas imagens, mas às dúvidas, às situações, às fabulações que delas nascem.

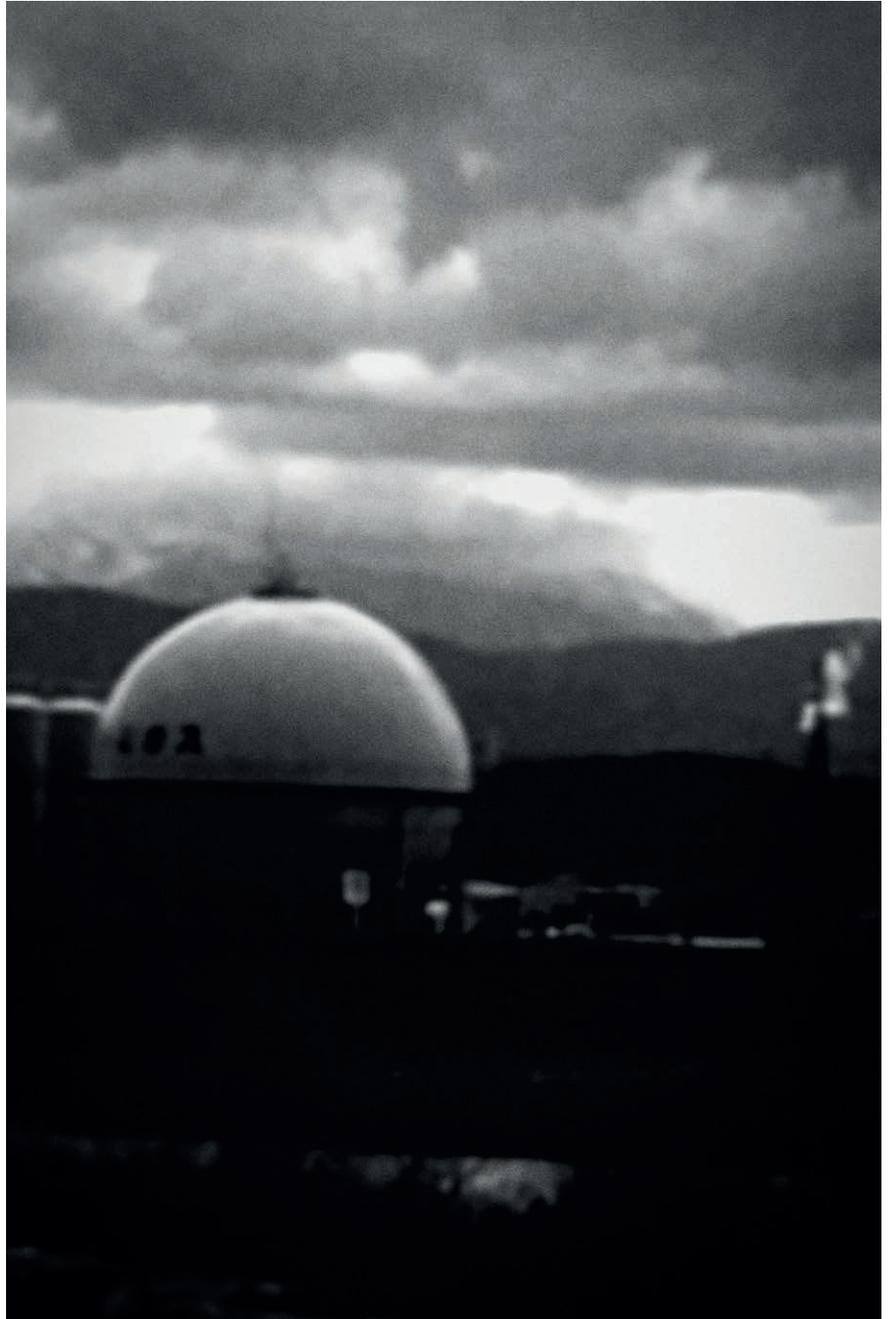


Figura 17
Priscila Rampin, Planta Nuclear
(imaginada), 2016, Fotografia Digital.
Tratamento de imagem: Daniel Rizoto.

**A verdade é que jamais
teremos a coisa em si
(SOULAGES, 2017).**

**no fim das contas,
quando reconhecemos
que fazemos imagens
de imagens, a única
coisa que podemos nos
perguntar é: a imagem
de imagem que faço
pode originar outra
coisa? Não que ela será
original, no sentido
que tanto interessa à
publicidade, mas sim
originária. Poderá ela
dar origem e vazão a um
novo pensamento ou
a uma nova prática
da arte?**

(SOULAGES, 2017)

**“A fotografia é então
fonte de surpresa: ela nos
faz pensar e imaginar,
sonhar e ver [...]”**

(SOULAGES, 2010, p. 346)

Arquivos Nucleares é a reconstrução de uma história mental alicerçada na experiência das viagens, nas ruínas das lembranças, na imaginação e nos dados coletados de fontes diversas. Em algum momento, desviou-se da narração originária, com início na visita ao Museu da Paz de Hiroshima. para ser exata, a partir dos registros do traumático dia 06 de agosto de 1945, recuou alguns meses e verificou, em outro continente, os preparativos da *little boy*¹⁷.

¹⁷ *little boy* é o codinome da bomba lançada em Hiroshima.

1.1 *TRINITY*

Soneto Sacro XIV (1633)¹⁸

Força meu peito, Deus trino; não é bastante
Que apenas batas, inflas, brilhes e o remendes;
Pra erguer-me, me destrua e Tua força empreende
E quebra, sopra, queima; renova-me neste instante.
Qual cidade usurpada de outro governante,
Me esforço em receber-Te, mas, oh!, é em vão;
Seria salvo por teu vice-rei, a razão,
Mas, cativa, se prova infiel ou titubeante.
Inda te amo e seria amado avidamente,
Mas estou prometido pro teu inimigo;
Separa-me, desata ou rompa novamente
Aquele nó; me prenda ou leva-me contigo,
Pois não serei livre, a não ser escravizado,
Nem casto, se não for por ti violentado.

(DONNE apud MARTINI, 2005, p. 243)

¹⁸ Soneto sacro de autoria do poeta John Donne (Londres, 1572 – 1631) editado em 1633 juntamente com outros dois sonetos que tratam do papel da santa trindade para a criação do ser humano. Oppenheimer teria se inspirado nesse poema para batizar a primeira bomba nuclear.

O codinome do explosivo idealizado por Robert Oppenheimer, diretor do projeto *Manhattan*, inspirado em um poema religioso, avivou um pensamento paradoxalmente místico, compartilhado com outros líderes do projeto, intelectuais, historiadores e jornalistas, de que embora a arma de destruição em massa levasse à morte, ela poderia fazer ressurgir uma humanidade redimida (RHODES, 2012).

“Ele acalentava uma auto-compensação de saber que o difícil enigma que a bomba representaria tinha duas respostas, dois resultados, um deles transcendente”¹⁹

(RHODES, 2012, p.930, tradução nossa).

Alguns meses antes da primeira detonação de uma arma nuclear ocorrida no dia 16 de julho de 1945, milhares de militares, engenheiros, físicos, especialistas de diversas áreas e familiares instalaram-se na vila militar improvisada no deserto para tocar a construção de Trinity e estabelecer um novo patamar de armamento de guerra sequer antes imaginado.

O projeto desenvolvido no Los Alamos National Laboratory no Estado no Novo México foi aparentemente mantido em segredo até as vésperas de Hiroshima, quando, então, durante a Conferência de Potsdam (16/07/1945), o presidente Harry Truman (EUA) revelou a Stalin (USS) - o que ele já sabia através dos espões - que os Estados Unidos haviam desenvolvido um armamento altamente poderoso, que poderia eventualmente ser usado contra o Japão, caso esta nação, já assolada pelo contínuo lançamento de ogivas incendiárias, não se rendesse ao termos compactuados previamente com os líderes da China e da Grã Bretanha.

No mesmo 16 de julho de 1945, poucos dias antes do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki, Berlyn Brixner²⁰ se tornou o primeiro fotógrafo a registrar os explosivos com força destrutiva provenientes das reações nucleares. A detonação foi registrada em mais de 100.000 fotos por cerca de 50 câmeras desenvolvidas pelo próprio Brixner, posicionadas em diferentes locais, ângulos, distâncias e velocidades de filmes para capturar cada estágio da detonação.

¹⁹ No original: He cherished the complementary compensation of knowing that the hard riddle the bomb would pose had two answers, two outcomes, one of them transcendente”. (RHODES, 2012, p.930)

²⁰ Para ver as fotos de Berlyn Brixner: <https://atomicphotographers.com/photographers/berlyn-brixner/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

“Eu fui uma das poucas pessoas para quem foi dada permissão para olhar diretamente para a bomba no minuto zero”

(BRIXNER, 1995, p.S10083, tradução nossa)²¹.

“Não sabíamos o que esperar. Nenhum de nós jamais tinha visto uma grande explosão e não tinha noção de como seria. [...] a onda de choque levou cerca de um minuto para chegar até nós depois que vimos a luz. [...] estávamos meio maravilhados com as coisas visuais. Quando a onda de choque veio, foi surpreendente para nós, e foi muito, muito alto. Era uma espécie de vale com muitos quilômetros de largura e colinas ao redor, e o som ecoava para frente e para trás por aqui, entre essas colinas e o vale. Ele continuou por um bom tempo. Não foi apenas um estrondo. Ele apenas ribombou para frente e para trás neste grande vale. O som continuou vindo por um bom tempo. Nunca vi nada parecido antes [...] aquela primeira tomada foi simplesmente inspiradora, tanto no aspecto visual quanto no audível [...]

(CARTER, 2018, tradução nossa)²².

²¹ Trecho extraído da transcrição da Sessão do Congresso dos Estados Unidos.. No original: “I was one of the few people given permission to look directly at the bomb at zero time”(CONGRESSIONAL RECORD v. 141, n. 115, July 17, 1995, p. S10083).

²² Entrevista cedida à Alexandra Levy no original: “We didn’t know what to expect. None of us had ever really seen a big explosion, and had no feeling for what one would be like.

We were about fifteen miles, I think, from the detonation point, and the shockwave took about a minute to get to us after we saw the light. We didn’t think ahead to time how long it might take the shockwave to get to us, so we could judge how far we were from the detonation point. It must have been about a minute that it took the shock and the sound wave to get to us. By that time, we were sort of just awestruck by the visual things. When the shockwave came, it was surprising and startling to us, and it was very, very loud. It was sort of a valley many miles wide with hills around, and the sound echoed back and forth around in this, between these hills and the valley. It rumbled on for quite a while. It wasn’t just one bang. It just rumbled back and forth around in this big valley. The sound kept coming for quite a while.

I never saw anything like it before. Later on, after the war, I did attend some bomb tests in Nevada, so I got accustomed to the idea, eventually. But that first shot was just awe-inspiring, both the visual and the audible aspects of it all. It was bigger and more impressive than I had guessed it might be”. (CARTER, 2018, n.p.).

A grandeza e magnitude do fenômeno foram completamente de tirar o fôlego [...] Fiquei pasmo com o novo espetáculo[...] Por um momento, eu pensei que a missão poderia atear fogo na atmosfera e, assim, acabar com a Terra

(SERGER, apud RHODES, 2012, p.1092)²³.

O que me pegou não foi o flash, mas o calor ofuscante de um dia claro no rosto na manhã fria do deserto. Foi como abrir um forno com o quente do sol saindo como um alvorocer

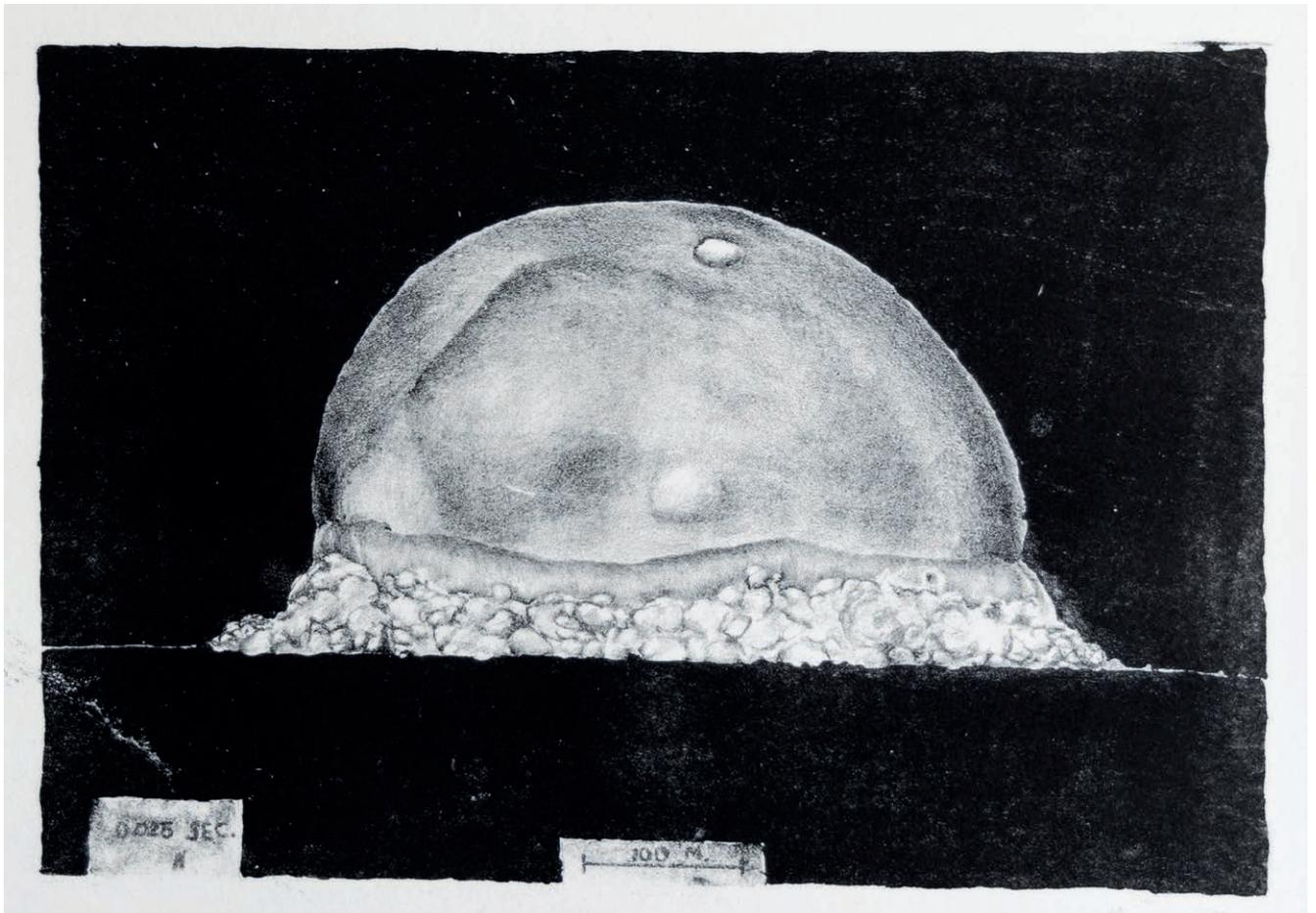
(MORRISON, apud RHODES, 2012, p. 1093)²⁴.

²³ No original: “The grandeur and magnitude of the phenomenon were completely breathtaking. [...] The most striking impression was that of an overwhelmingly bright light [...] I was flabbergasted by the new spectacle. We saw the whole sky flash with unbelievable brightness in spite of the very dark glasses we wore [...] I believe that for a moment I thought the explosion might set fire to the atmosphere and thus finish the earth, even though I knew that this was not possible” (SERGER, apud RHODES, 2012, p.1092).

²⁴ No original: “The thing that got me was not the flash but the blinding heat of a bright day on your face in the cold desert morning. It was like opening a hot oven with the sun coming out like a sunrise.” (MORRISON, apud RHODES, 2012, p. 1093).

**“Podemos ir mais longe
e perguntar se a relação
entre o narrador e sua
matéria – a vida humana
– não seria ela própria
uma relação artesanal”**

(BENJAMIN, 1987, p. 221).



²⁵ O rendimento de uma arma nuclear equivale à quantidade de energia liberada durante a detonação. O cálculo é expresso em equivalente em TNT (trinitrotolueno), ou seja, no exemplo de Trinity a energia liberada atingiu 19 quilotons de TNT. O TNT é estável, portanto não explode sem o uso de um detonador. diferentemente de outras substâncias químicas como a nitroglicerina.

Às 05:29:45 locais, *Trinity* explodiu com uma energia equivalente a 19 quiloton de TNT (87,5 TJ - terajoule)²⁵. Uma luz intensa, maior que a do Sol, acompanhou a explosão. Experimentou-se um calor tão forte quanto o de uma caldeira. O som levou 40 segundos para ser ouvido pelos observadores, e uma onda de tremor foi sentida a mais de 160 km. A poeira radioativa atingiu 12 km de altura. No local, foi aberta uma cratera vítrea e radioativa de 3 metros de espessura e 330 metros de diâmetro.

Figura 18
Priscila Rampin, Trinity, série
Desclassificados, Arquivos Nucleares,
2018, Litogravura impressa em papel
artesanal, 31x38cm. Fotografia: Do
Fotografia.

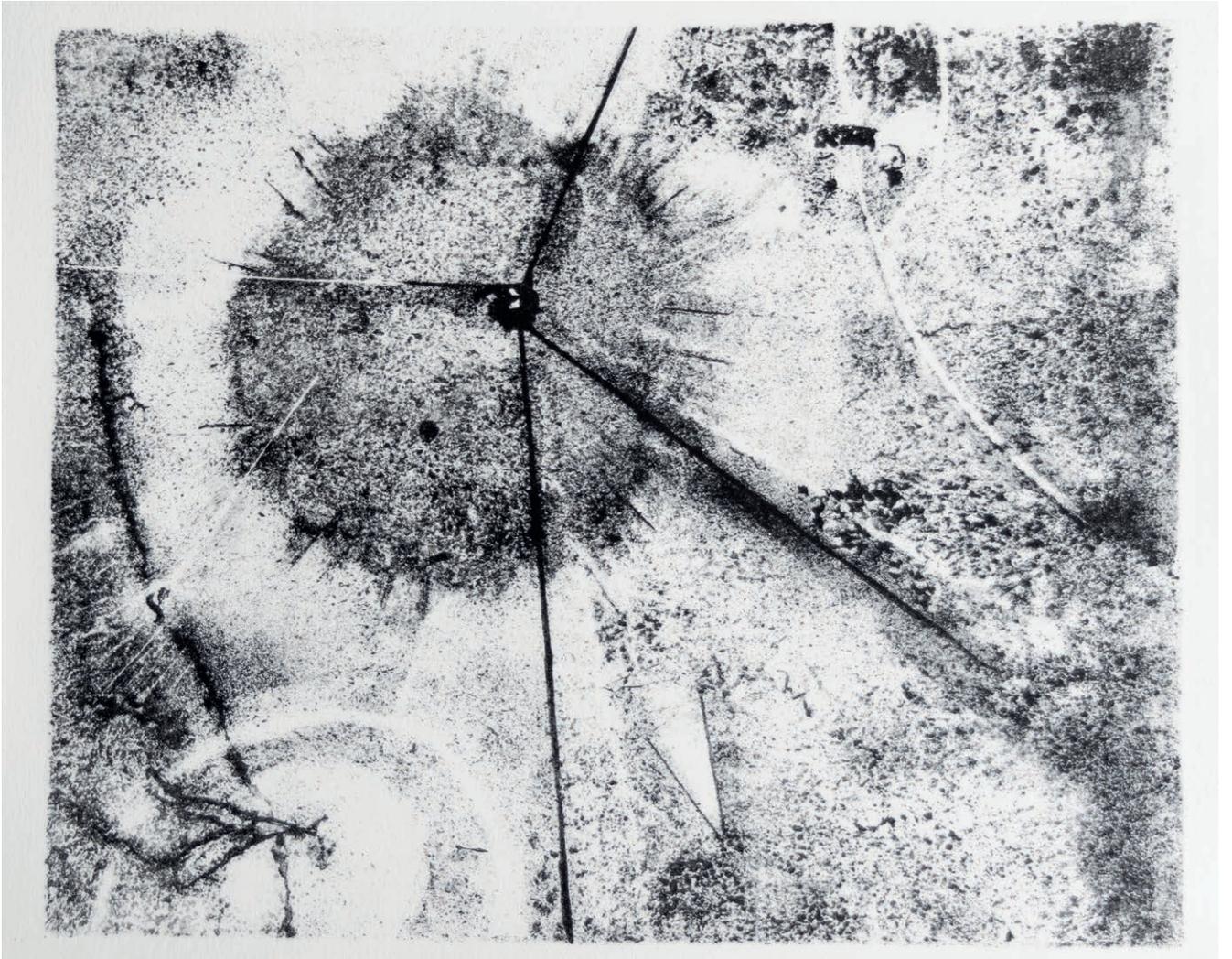


Figura 19
Priscila Rampin, Cratera, série
Desclassificados, Arquivos
Nucleares, 2018, litogravura
impressa em papel artesanal, 40 x
35 cm. Fotografia: Do Fotografia.

Esperamos até que a explosão passasse, saímos do abrigo e então foi extremamente solene. Nós sabíamos que o mundo não seria o mesmo. Algumas pessoas riram, algumas choraram. A maioria das pessoas ficou em silêncio. Lembrei-me de uma linha da escritura hindu, o Bhagavad-Gita: Vishnu está tentando persuadir o príncipe de que ele deve fazer seu dever e, para impressioná-lo, ele assume sua forma multiarmada e diz: “Agora me tornei a Morte, a destruidora de mundos.”²⁶ Suponho que todos nós pensamos isso de uma forma ou de outra

(OPPENHEIMER, apud RHODES, 2012, p. 1096, tradução nossa)²⁷.

²⁶ Oppenheimer cita uma passagem de uma escritura Hindu ao relatar suas primeiras impressões do teste com Trinity. O trecho da escritura diz: “If the radiance of a thousand suns were to burst at once into the sky, that would be like the splendour of the mighty one. Now I am become death, the destroyer of worlds” (HIJITA, 2000, p. 124).

²⁷ No original: “We waited until the blast had passed, walked out of the shelter and then it was extremely solemn. We knew the world would not be the same. A few people laughed, a few people cried. Most people were silent. I remembered the line from the Hindu scripture, the Bhagavad-Gita: Vishnu is trying to persuade the Prince that he should do his duty and to impress him he takes on his multiarmed form and says, ‘Now I am become Death, the destroyer of worlds.’ I suppose we all thought that, one way or another” (OPPENHEIMER, apud RHODES, 2012, p. 1096).

O registro aéreo das sequelas deixadas no deserto de *White Sands*, local do *Ground Zero* do teste, tirada após a detonação, mostra que a camada de rocha vítrea radioativa trinitita estendeu-se por um raio de 300 metros, e as pontas indicam que os resíduos atingiram a distância radial de 400 metros (HERMES; STRICKFADEN; ECKLES, 2005). Grande parte do resíduo não foi formada no solo, mas pela chuva de material que estava ao redor (a torre de lançamento, os cabos de cobre e o próprio dispositivo que continha a pequena massa de plutônio em seu interior) injetada pela força para dentro da bola de fogo que, derretido, caiu e se fundiu com a areia quente, formando as placas trinitita. A cratera que a bomba abriu foi surpreendentemente rasa, com apenas 3 metros de profundidade e aproximadamente 80 metros radiais.

Trinity foi içada a uma torre de 30 metros de altura para representar a explosão em território inimigo e para dar uma melhor indicação de como a bomba se comportaria quando lançada de um bombardeio (RODHES, 2012). Na sequência, o grupo de sete técnicos dirigiu-se à torre para realizar as últimas etapas do armamento, logo após as 22:00 do dia 15 de julho.

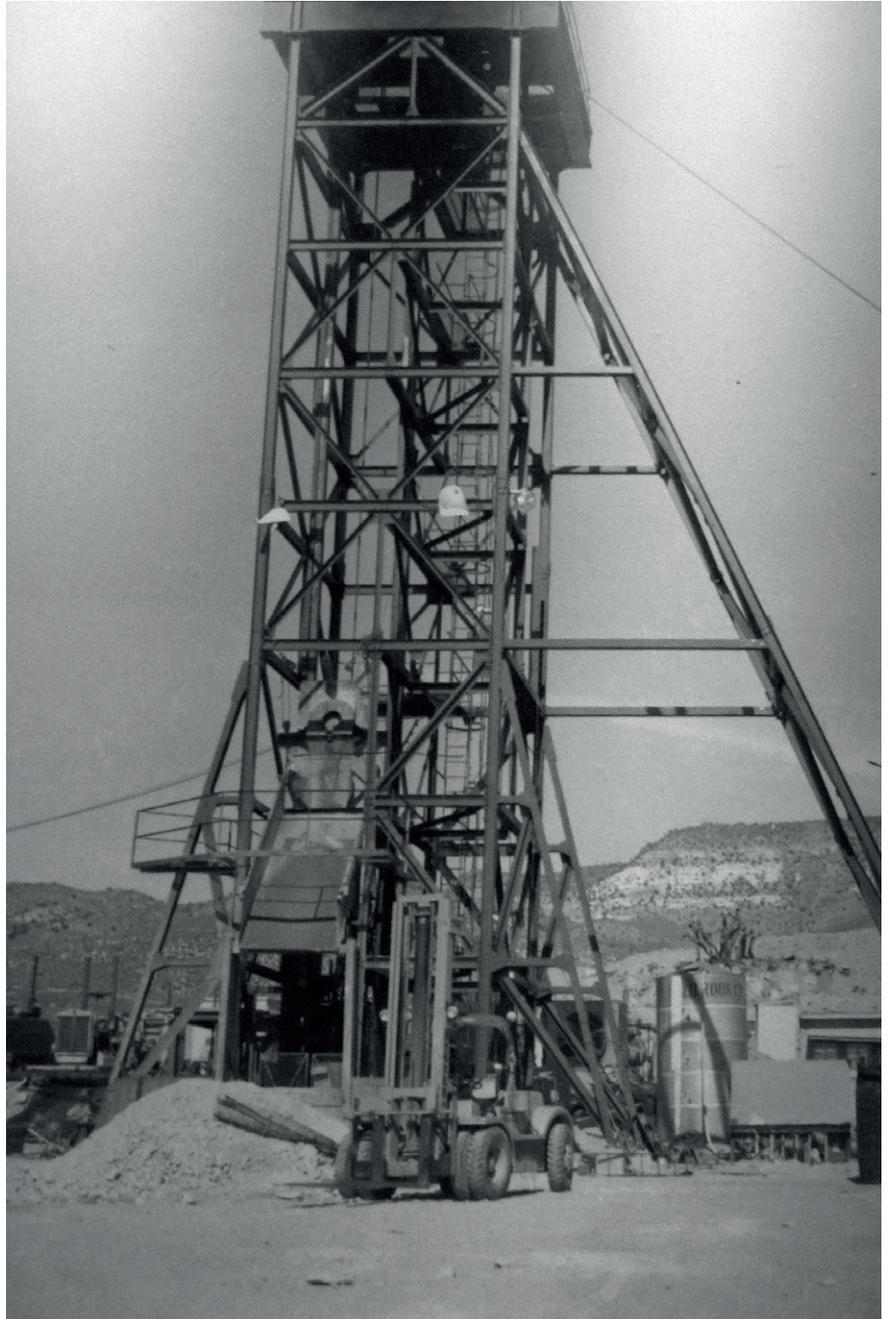


Figura 20
Priscila Rampin, Torre de lançamento
de Trinity, 2019, Registro manipulado
de objeto da Coleção do National
Atomic Testing Museum.



Figura 21
Priscila Rampin, Cientista içando Trinity,
fato instável, 2020, Fotoperformance e
montagem fotográfica. Crédito da edição
da montagem: Guilherme Ferreira.

Soube-se, desde o dia posterior ao teste *Trinity*, que os detritos se espalharam por quilômetros, alcançando os ranchos, o gado e a agricultura locais (HANSEN; RODGERS, 1985).

Após o bombardeio de Hiroshima e Nagasaki, chegaram notícias de ‘inexplicáveis’ doenças e mortes de cidadãos japoneses potencialmente causadas pelos efeitos posteriores da radioatividade. A informação era prejudicial aos E.U.A. e abalava a confiança dos aliados, da população e, eventualmente, impactava negativamente os investimentos no desenvolvimento da energia nuclear. Para desmobilizar o alarme, Oppenheimer e o Secretário de Guerra excursionaram repórteres e fotógrafos ao *Trinity Test Site* e deixaram-se fotografar manipulando e coletando as sobras do material radioativo. Em 17 de setembro de 1945, o *Time Inc.* publicou:

Lago de Jade. Vista do ar, a própria cratera parece um lago de jade verde em forma de estrela salpicada e colocado em um disco fechado de vegetação queimada de meia milha de largura. De perto, o ‘lago’ é uma incrustação brilhante de vidro azul-esverdeado de 2.400 pés de diâmetro, formado a partir do momento em que o solo derretido se solidificou no ar (TIME INC., 1945, tradução nossa)²⁸.

²⁸No original: Lake of Jade. Seen from the air, the crater itself seems a lake of green jade shaped like a splashy star and set in a sere disc of burnt vegetation half a mile wide. From close up the “lake” is a glistening incrustation of blue-green glass 2,400 ft. in diameter, formed when the molten soil solidified in air. The glass takes strange shapes—lopsided marbles, knobbly sheets a quarter-inch thick, broken, thin-walled bubbles, green, wormlike forms. (TIME INC., 1945, não paginado).



Figura 22
Priscila Rampin, Trinitita, E.U.A., fato
instável, 2019, Fotoperformance.



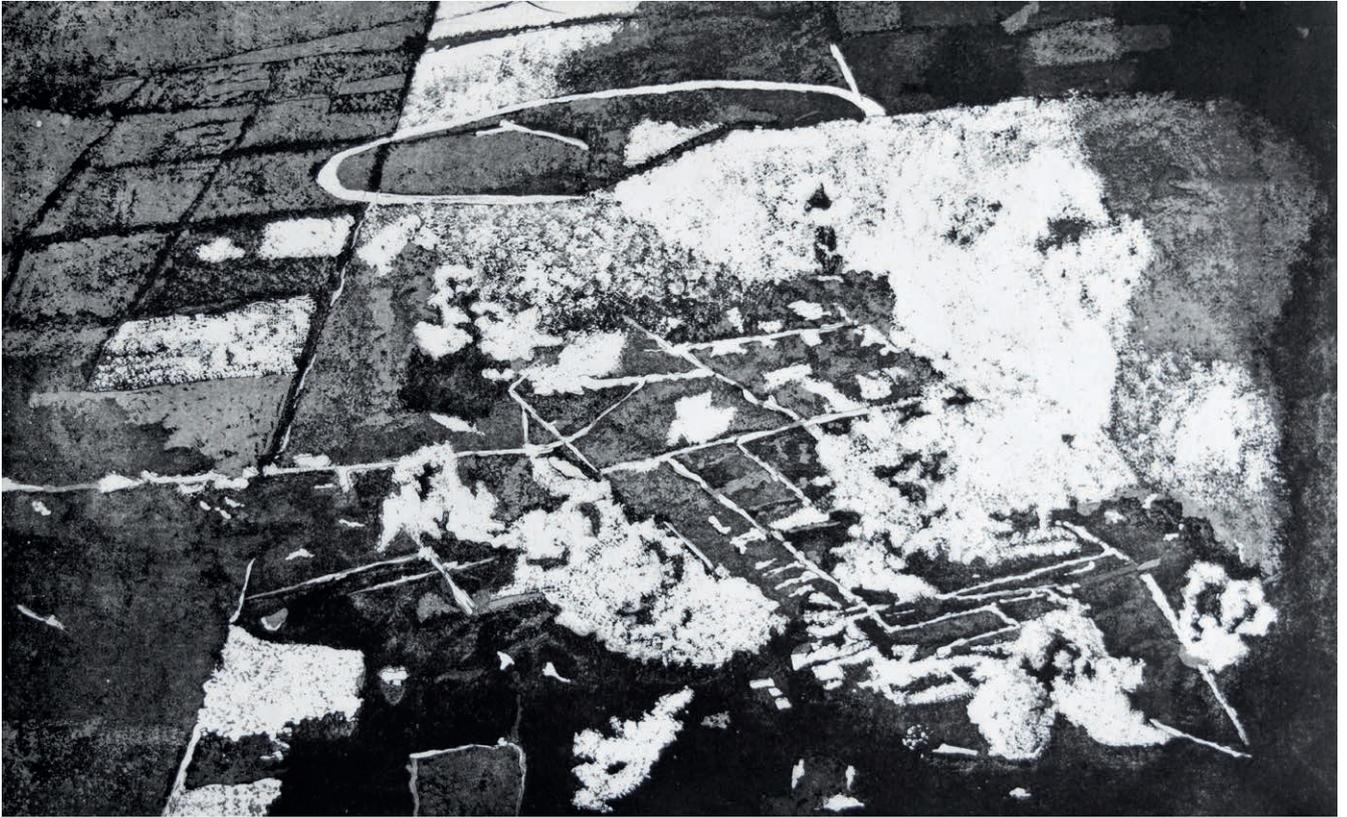
Figura 23
Priscila Rampin, Trinitita, fato instável,
2019, Fotografia digital, montagem com
objetos. Cerâmica por Iraci Amaral.



Figura 24
Priscila Rampin, Cientistas monitoram
radioatividade, 2019. Registro manipulado
de objeto da Coleção do National Atomic
Testing Museum.



Figura 25
Priscila Rampin, Cientistas monitoram
radioatividade, 2019. Registro manipulado
de objeto da Coleção do National
Atomic Testing Museum.



Em 1944, um ano antes do ataque a Hiroshima e Nagasaki, a Batalha de Tinian, empreendida pelas forças aéreas norte-americanas, matou mais de 6.000 combatentes japoneses que ocupavam a ilha localizada no Oceano Pacífico e pertencente ao arquipélago das Ilhas Marianas. Em comparação, no mesmo ataque, morreram 300 americanos e outros 1.500 fuzileiros navais ficaram feridos (RHODES, 2012). A ilha serviu de alojamento para o agrupamento militar do exército estadunidense que, a bordo do B29 *Superfortress*, carregou a *little boy* até seu destino.

Figura 26
Priscila Rampin, Ilhas Tinian, série
Desclassificados, Arquivos Nucleares
(2019) gravura em metal, 45x28cm
(mancha). Fotografia: Do Fotografia.

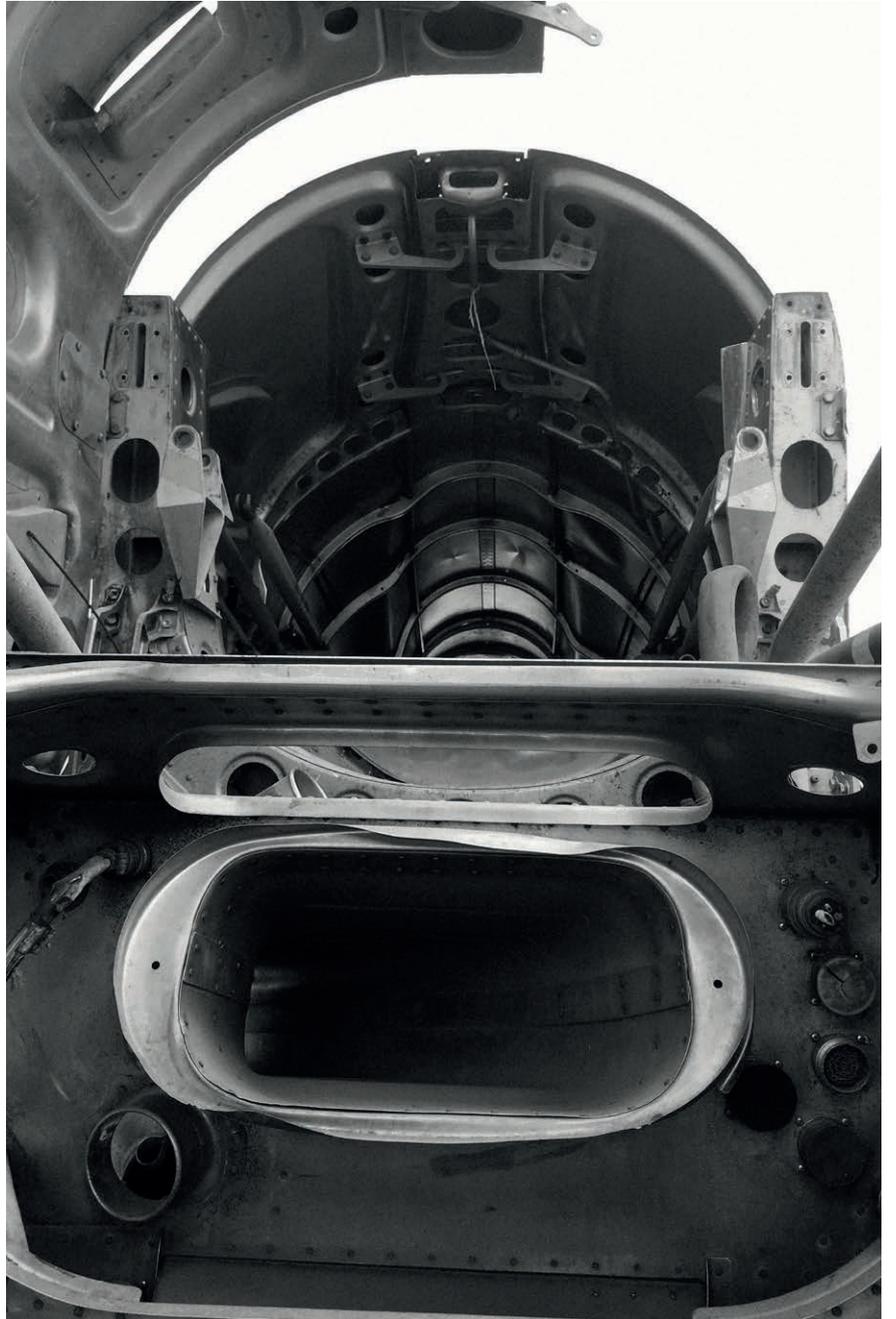


Figura 27
Priscila Rampin, Boeing B-29
Superfortress "Enola Gay" após a missão,
fato instável, 2019. Fotografia Digital.



Figura 28
Priscila Rampin, B17 Flying Fortress,
2019, Registro manipulado de objeto
instalado no Mefford Field Airport, EUA.

1.2

**2019, Las Vegas, Nevada Test Site,
*Priscilla was a ballon e FBI***



Figura 29
Priscila Rampin, O barulho dos
geradores nucleares, fato instável, 2019,
Fotografia digital.

Ainda consigo lembrar a vista nada atraente da janela do quarto (cf. figura nº 29) que eu ocupava em um desses Cassinos-hotéis de Las Vegas: equipamentos industriais radioativos, para mim, fontes de luz LED roxa de alta intensidade que aludiam a uma incômoda propagação de energia. O barulho dos geradores era constante e, de repente, percebi-me com uma sensação estranha de excitação e apreensão, agora sei, muito similar àquela que me rodeou pelo Japão após a visita ao Memorial da Paz em Hiroshima.

Las Vegas está a poucos quilômetros de distância da região desértica do Estado de Nevada que, durante a década de 1950, sediou uma nova leva de testes nucleares. A edificação do segundo *Test Site* prometia maior segurança e menores custos de manutenção e logística se comparados aos gastos das operações anteriores realizadas nas Ilhas Marshall, no Pacífico. A preocupação com a saúde da população circundante do deserto de Nevada foi arrefecida à época, pois estudos conduzidos pelos militares demonstraram que as montanhas do local serviam de barreira física para a poeira radioativa emanada durante os experimentos atmosféricos. Além disso, o presidente em exercício Harry S. Truman havia aprovado a condução de testes em menor escala do que os que foram feitos nas ilhas.

A primeira bomba dessa nova etapa de provas explodiu em janeiro de 1951; ao todo, foram 1021 detonações entre atmosféricas e subterrâneas (nas Ilhas Marshall foram 67 testes entre os anos de 1946 a 1958) que se estenderam até que os EUA, em 1992, auto-impuseram-se moratória de testes com armas nucleares.

Envolvida pela circunstância de estar tão próxima a uma instalação da N.T.S., localizada no trajeto a ser percorrido durante a viagem, avancei, talvez um pouco inadvertidamente, nos limites da zona militar de Mercury, a vila que abrigou centenas de oficiais e civis desde a primeira série de testes nucleares no local, em 1951, embora houvesse placas indicando que aquele trecho da Rodovia US95 (cf. figura nº 30) era de uso exclusivo para pessoas autorizadas. O erro acarretou uma intranquila abordagem e revista por parte de oficiais e por um agente do FBI. De maneira imprevista, alguns dos registros fotográficos se mantiveram por causa desses sistemas de armazenamento automático nas nuvens, uma vez que meus equipamentos eletrônicos foram igualmente checados.

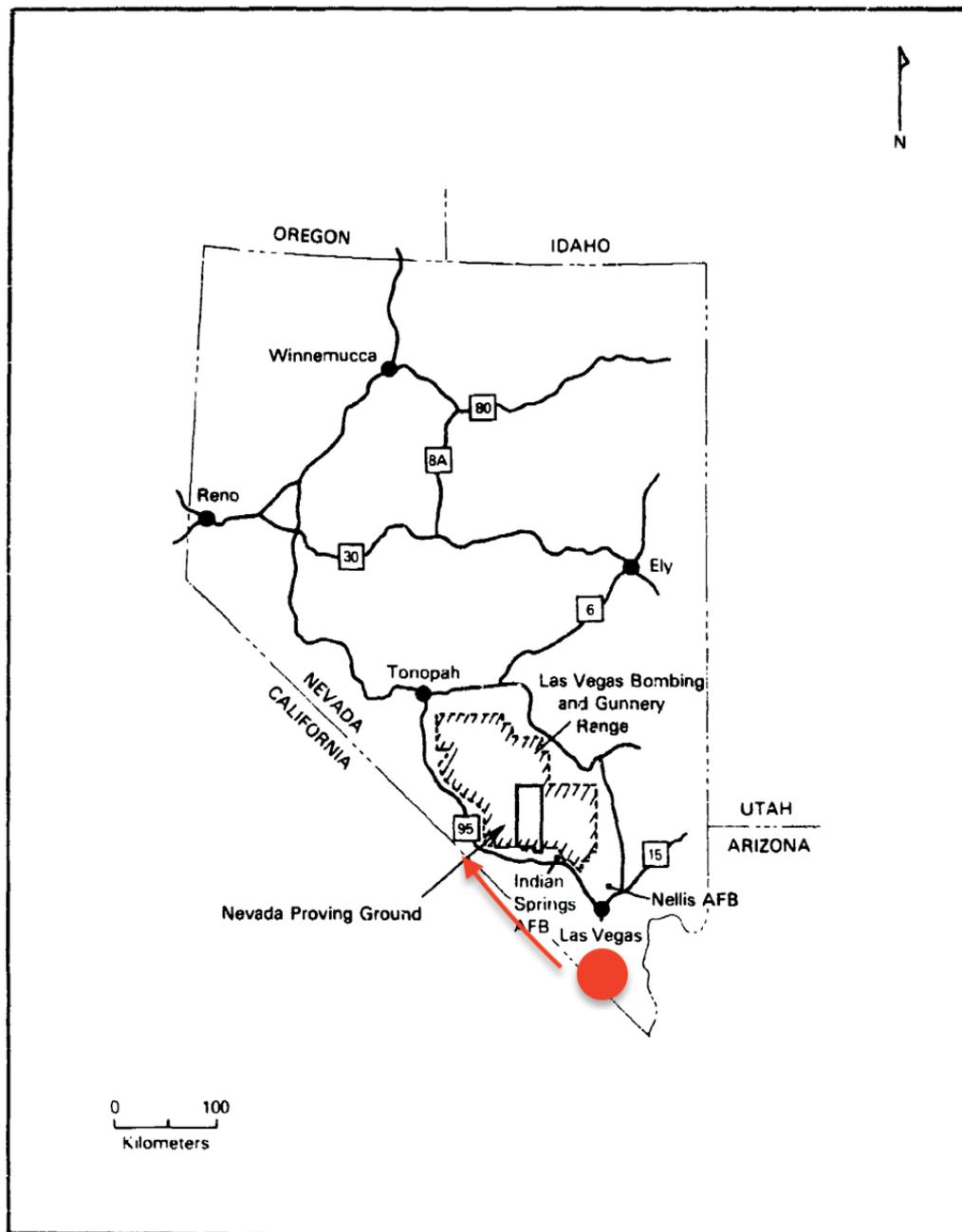


Figure 1-2: LOCATION OF THE NEVADA PROVING GROUND

Figura 30
Priscila Rampin, Reprodução e
interferência sobre o mapa do Nevada
proving ground, 2019.



Figura 31
Priscila Rampin, À caminho do Nevada
Test Site, 2019, Fotografia Digital.

Figura 32
Priscila Rampin, Nevada Test Site, 2019,
Fotografia Digital.



Figura 33
Priscila Rampin, Planta Nuclear, foto
instável, 2019.



Figura 34
Priscila Rampin, Registro de transporte de
artefatos bélicos imaginados, EUA, 2019,
Fotografia digital.

Invocadas por acasos como esses, houve outras inusitadas situações que flertavam com o irreal ou eram combinações da imaginação com a realidade. E, assim, identifico o registro da detonação de Priscilla, a quinta bomba das 29 testadas em 1957, em meio aos objetos, imagens e dados à vista do *National Atomic Testing Museum*. Com a coincidência dos nomes, pensei, então, que a minha vida novamente se associava à realidade da bomba (cf. figura nº 35).



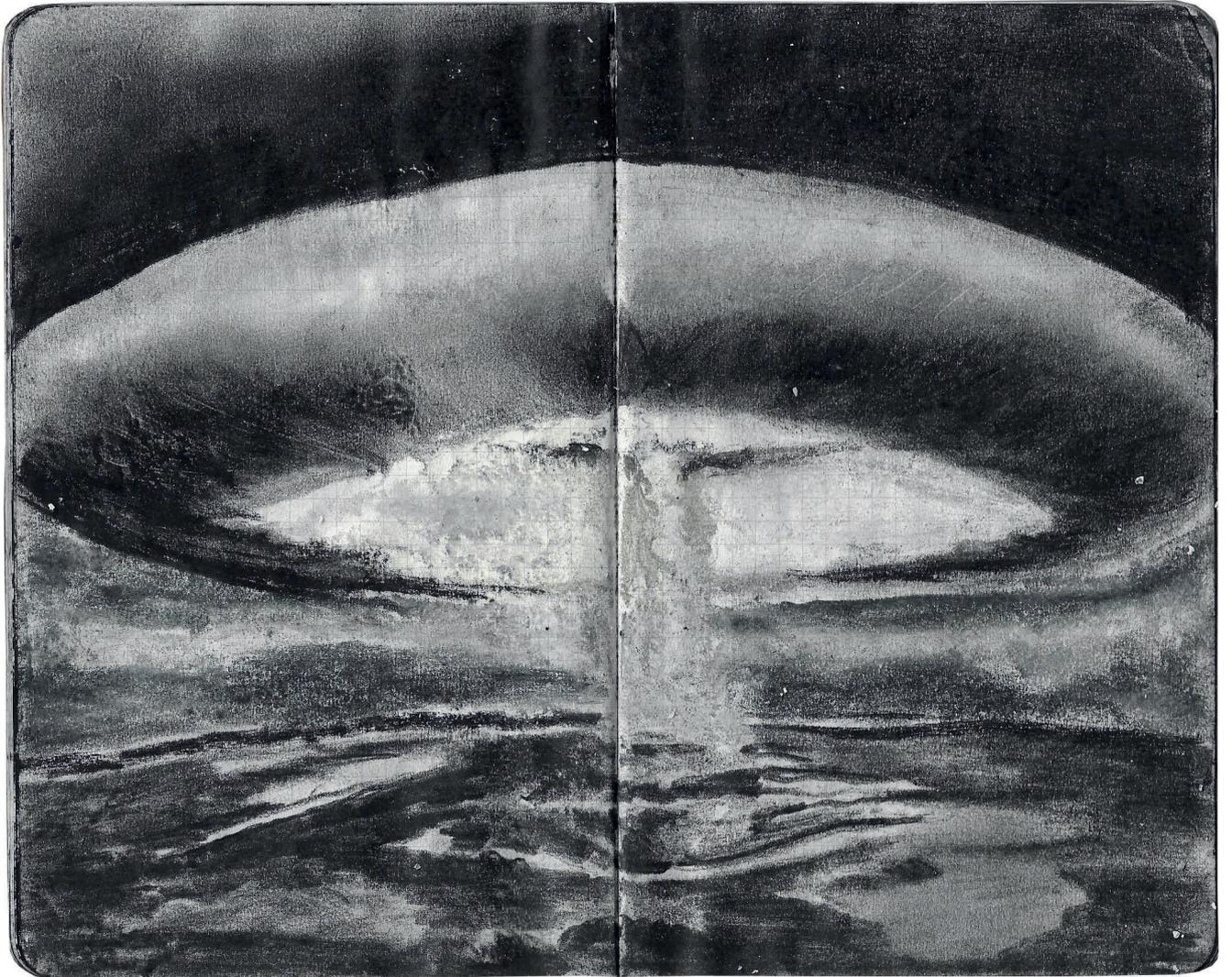
Figura 35
Priscila Rampin, Priscilla - Operation
Plumbbob, 1957. Foto instável, 2019,
Registro manipulado de objeto da Coleção
do National Atomic Testing Museum.

**1957, PRISCILLA
WAS A BALLON²⁹.**

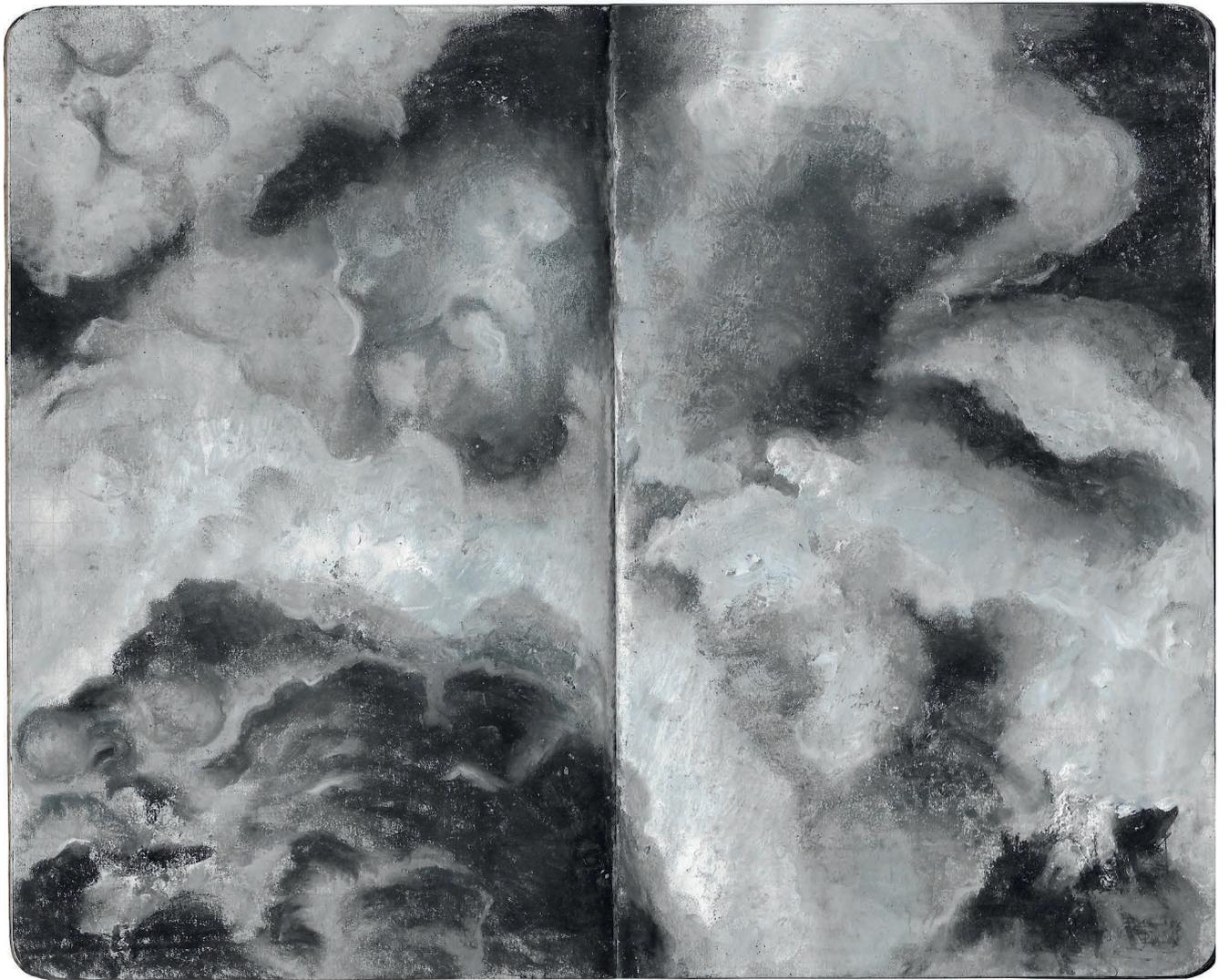
²⁹ No original: "Priscilla was detonated on June 24, 1957 at the Nevada Test Site. It was a balloon, weapons related test that produced a yield of 37 kilotons". Disponível em: https://www.dtra.mil/Portals/61/Documents/NTPR/2-Hist_Rpt_AtM/1957_DNA_6003F.pdf. Acesso em: 11 jun. 2021.

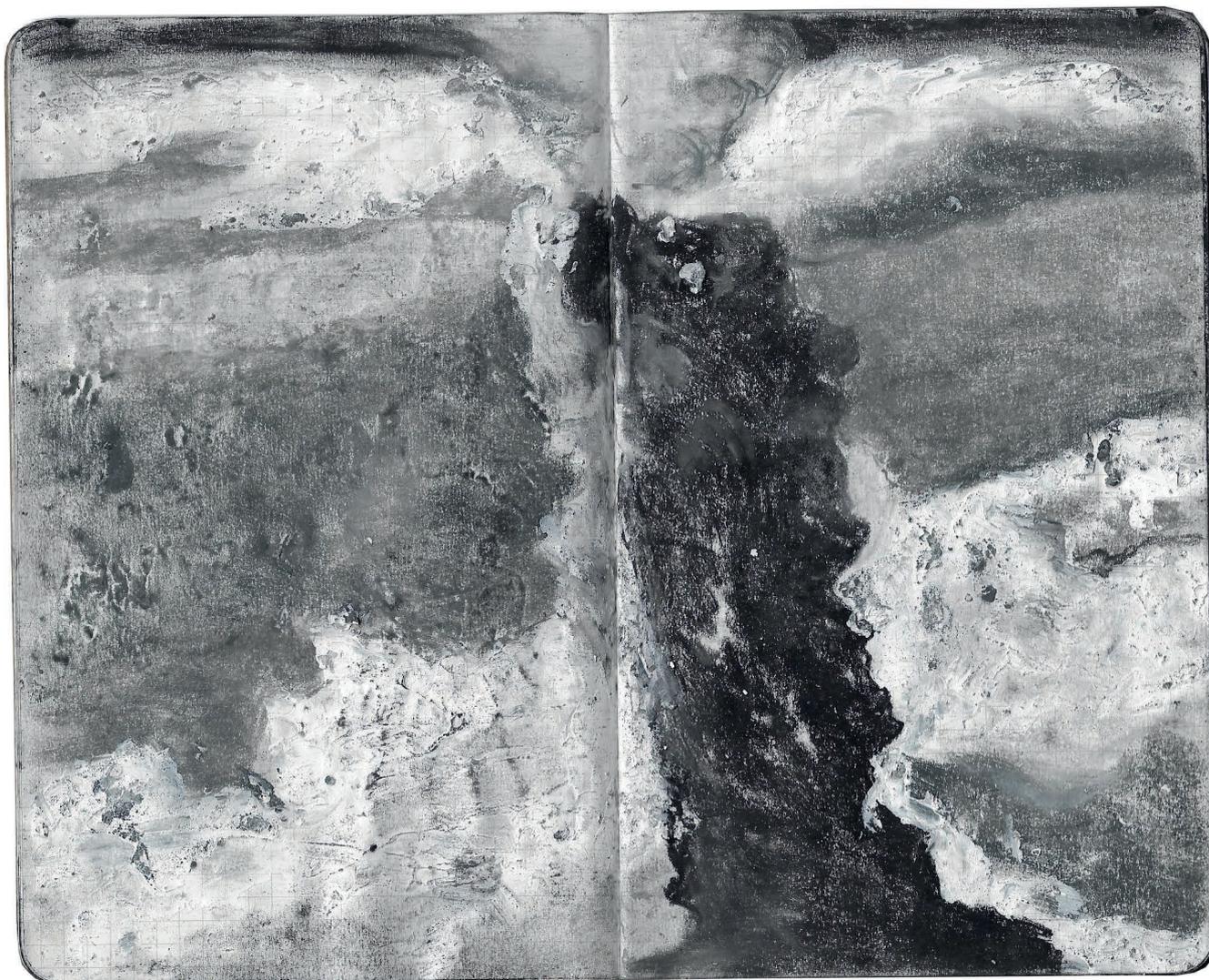


Figura 36 - 42
Priscila Rampin, Bombas, 2019. Caderno de
desenhos, giz pastel seco, carvão, goauche.

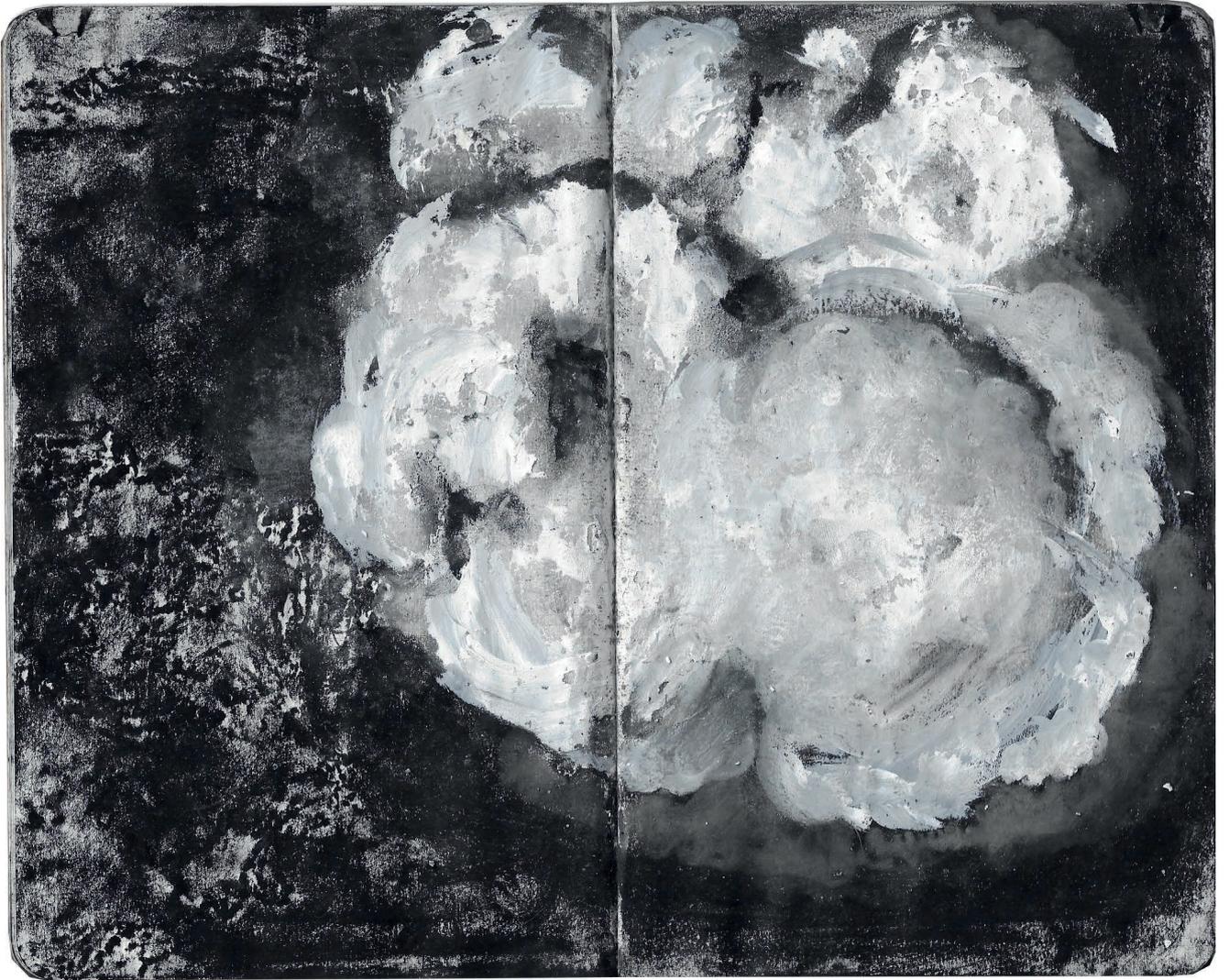












2

**ARQUIVOS NUCLEARES:
outra versão.**

Narrativa visual. Exposições

Exposições

Exposição *A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro*, 2019.³⁰

MUnA – Museu Universitário de Arte, Uberlândia/MG
(seleção por edital).

Período: 26/04/2019 a 25/05/2019.



³⁰ O termo paisagem salienta relação com o visual e com o imediatamente percebido. Por sua vez, o processo mental da percepção implica em experiência que não pode ser dividida com o outro ou integralmente repassada, pois tributária da maneira com que o sujeito se relaciona com o mundo.

Em uma exacerbação do fator ótico, o senso comum atribui à paisagem certa dimensão distante e uma positividade nem sempre real, o que faz crer que elas são originadas com base na interação humana com o espaço físico-temporal e que, dessa relação, decorrem panoramas não ideais, não belos e não idílicos.

Nesse projeto expositivo, os artistas propuseram trabalhos que imprimiram reconstruções fictícias e imprecisas de paisagens diversas, por vezes, mais densas do que aquelas da imaginação popular.

Exposição realizada em conjunto com o artista e gravador baiano João Oliveira. João trouxe três series de gravura em metal que evocam visualidades diversas para o corpo humano, fazendo-o assimilar metáforas geográficas, montanhosas, sinuosas, áridas e planas.

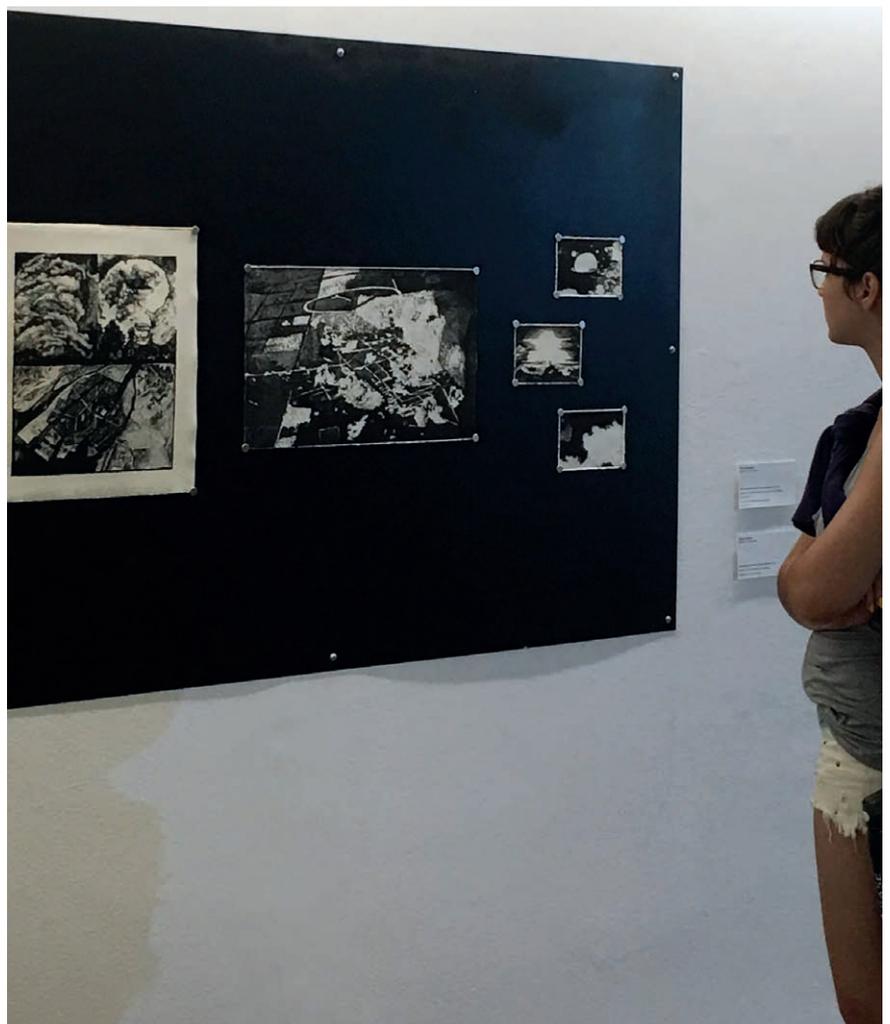
Figura 43-48
Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019, Vista da exposição “A paisagem que nenhum de nós pode ver pelo outro” (2019), realizada no MUnA – Museu Universitário de Arte, Uberlândia, M.G..



A PAISAGEM QUE NENHUM DE NÓS PODE VER PELO OUTRO
JOÃO OLIVEIRA / PRECISIA NENHUM

O aspecto documental, ainda que não fiel ao fato original, foi determinante para a decisão de apresentar as séries *Fallout Shelter* e *Desclassificados*, fixadas sobre chapas de metal com imãs em um esquema simplificado de grade ou diagrama, que remete ao inventário e aos mapas mentais.

A função da estrutura de grade extrapola a mera organização formal das imagens e atende a uma necessidade de lidar com as contradições que o tema suscitou, por exemplo, a diferença entre abordagem museográfica do Museu da Paz de Hiroshima, que privilegiou a narrativa e a documentação dos danos causados pelo ataque com bomba atômica, e a do museu dedicado aos registros e desenvolvimento dos testes nucleares que, por sua vez, realça as conquistas tecnológicas norte-americanas. Luiz Cláudio da Costa (2017) destaca que o uso do sistema gradeado, a partir dos anos 1960, atuou como um dispositivo de leitura do mundo, primeiro amenizando as diversidades e depois migrando para organizações de interpretação mais ambíguas ou mais abertas. Em ambos os casos, segundo o autor, os quadrantes visuais elaboravam os fatos e a história de modo crítico.







**DETALHE DO OBJETO
ATOMIC WEAR, MACACÃO
EM ALGODÃO.**

No primeiro plano: *Atomic Wear*, roupa executada à semelhança do traje, de mesmo nome, publicado na revista *Life Magazine*. O macacão de algodão branco foi usado em fotoperformances e apresentado nesta exposição. O segundo objeto, *Trinitita*, também usado em fotoperformances, são peças em cerâmica esmaltada acondicionadas em vidro que foram executadas para incorporar as características visuais dos resíduos vítreos das explosões nucleares.



**Exposição individual:
BASEADO EM FATOS INSTÁVEIS.**

Subsolo Laboratório de Arte, Campinas/SP.
Período: 26/01/2019 a 26/02/2019.



Figura 49-52
Priscila Rampin, Arquivos Nucleares
(2019), Vista da exposição "Baseado em
fatos instáveis", 2019, realizada no Subsolo
Laboratório de Arte, Campinas, S.P.



Nesta exposição, foram apresentados *Fallout Shelter* e *Desclassificados*.



Fallout Project

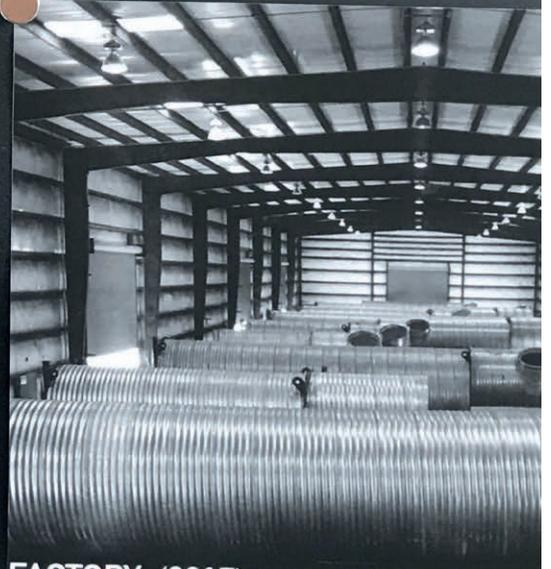
No início da década de 1960, o Departamento de Defesa norte americano realizou uma forte campanha publicitária orientando as famílias a construírem abrigos emergenciais contra possíveis ataques nucleares de inimigos. Atualmente, com os mísseis balísticos intercontinentais da Coreia do Norte prontos para o embate e as estremitadas relações com o presidente Trump, os temores de uma guerra nuclear voltaram lentamente a consciência pública, reacendendo o interesse pelos *fallout shelters* e por equipamentos pessoais de proteção. No Brasil, já é possível encontrar fabricantes de abrigos e roupas anti-nucleares.



FAMILY ESCAPING (1952) EM UM TREINAMENTO DOMÉSTICO, A FAMÍLIA DE UM EXECUTIVO DE NOVA IORQUE SIMULA FUGA PARA O ABRIGO DE EMERGÊNCIA ANTI-NUCLEAR CONSTRUÍDO POR ELE.



ATLAS SURVIVAL (2017) REAQUECE A PROCURA POR ABRIGOS ANTI-NUCLEARES, DIZ O EMPRESÁRIO RON HUBBARD



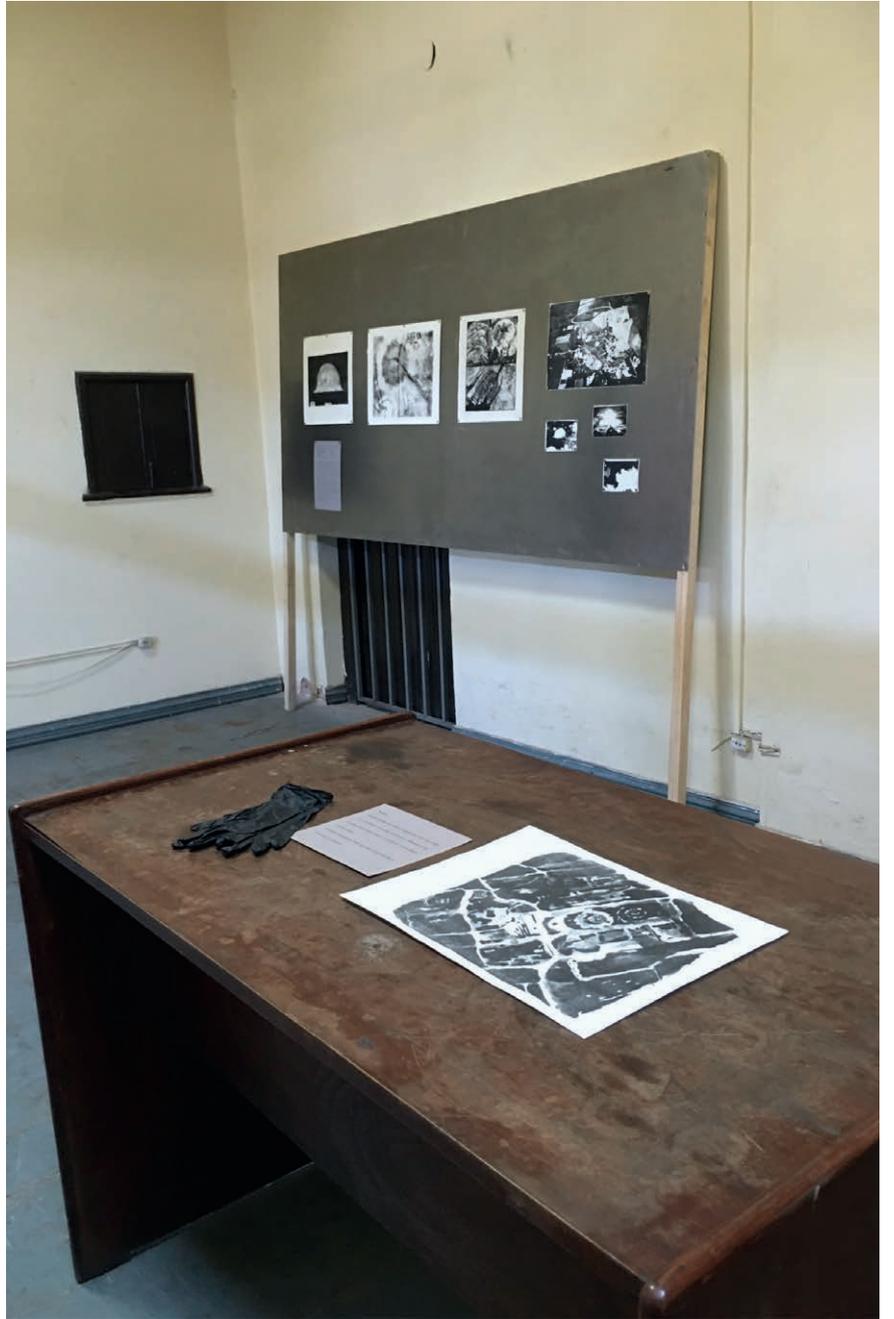
FACTORY (2017) SEGUNDO A ATLAS SURVIVAL, OS ABRIGOS FABRICADOS COM TUBOS DE AÇO GALVANIZADO PODEM A DURAR 200 ANOS.

**BIENAL INTERNACIONAL DE ASUNCION -
Museo FerroCarril, Assunção, Paraguai.**

Curadoria: Dannys de Oca, Omar Estrada e Bettina Brizuela.
Período: 02/03/2020 a 31/03/2020.



Figura 53-57
Priscila Rampin, Arquivos Nucleares, 2019,
Vista da exposição Bienal Internacional
de Asunción, Paraguay, 2020, realizada no
Museo FerroCarril, Assunção.



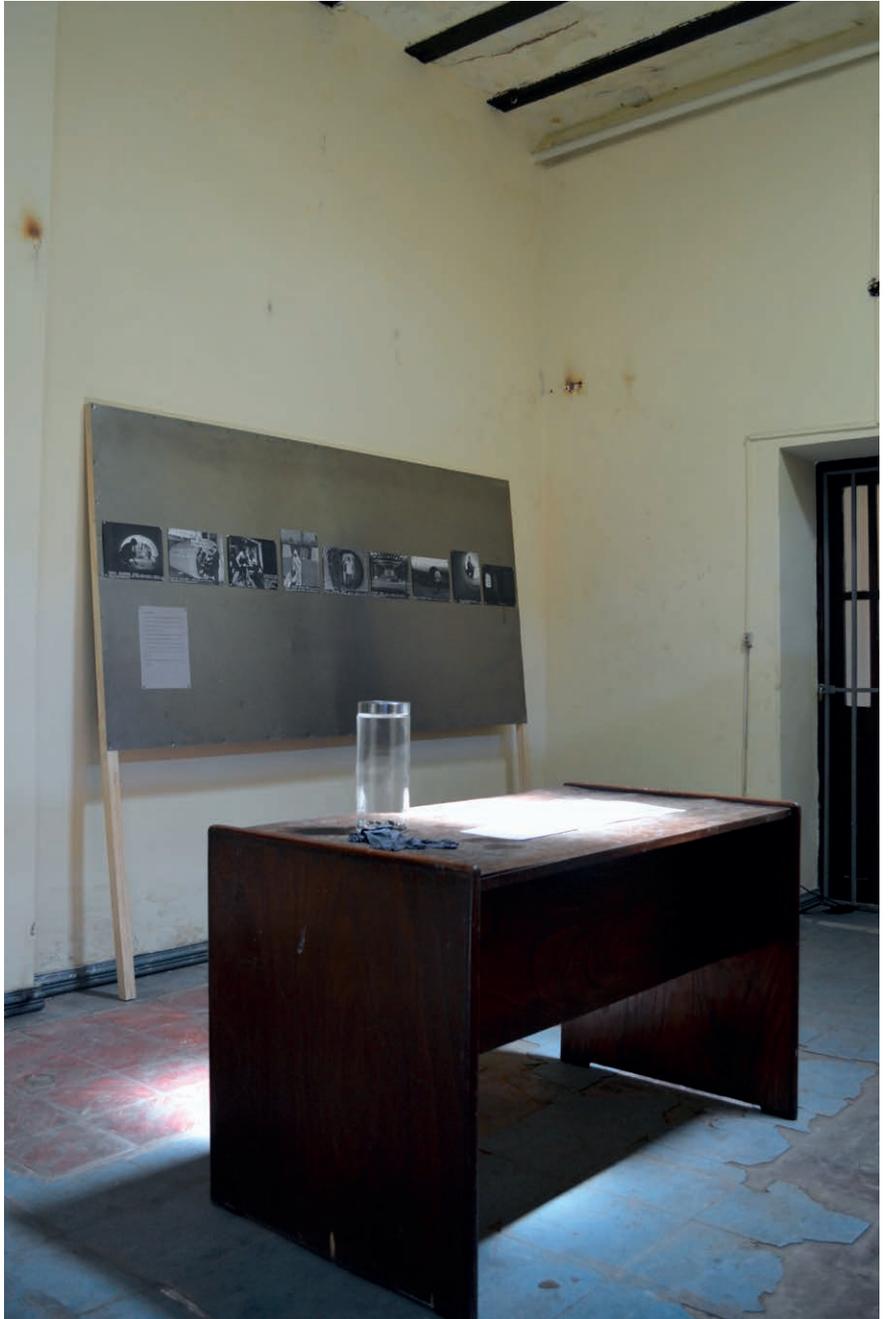








Figura 58
Priscila Rampin, Arquivos Nucleares,
2019, Vista da exposição Bienal
Internacional de Asunción, Paraguay,
2020, realizada no Museo Ferrocarril,
Assunção. Foto: Marcos Padilha.

Desde donde no se vio la bomba (2019)³¹ e *Archivos Nucleares* (2019) foram selecionados por edital para integrarem a curadoria da Bienal Internacional de Asunción (2020).

A sala que abrigou os trabalhos localiza-se na antiga estação de trem Ferrocarril Central del Paraguay e foi convertida em museu histórico, cuja construção, que data de 1861, padece da falta de manutenção. A surpresa com a precariedade do lugar e com as dificuldades para instalar os trabalhos acabaram, em minha opinião, por favorecer a visualidade. A atmosfera preencheu-se de passado dada a cobertura densa de poeira que se misturava com pelotas de reboco despregados das paredes, a pintura desgastada, recordando ao tempo de uso original do lugar, e a parca luz, insuficiente para iluminar adequadamente o trabalho. Pareceu associar-se, metaforicamente, à edificação das ruínas moral e física que a guerra fria empreendeu, alicerçada pela desinformação da população, pelo sigilo imposto aos adversários, pela disputa de poder, pelo aniquilamento da vida e das coisas. Uma das regras do museu impedia que se fizesse mais perfurações nas paredes além das existentes. Decidiu-se pela colocação de pés de madeira parafusados às placas, de modo que estas permaneceram apenas recostadas à parede da sala. O metal foi mantido no tom original, sem o acabamento de tinta preta das exposições anteriores. No esboço do plano de montagem (cf. figura nº 59), a disposição dos trabalhos da série *Archivos Nucleares (Desclassificados e Fallout Shelter)*, grudados com imãs sobre as placas, está indicada como 1 e 2. “Desde donde [...]” indicada como 3. No centro, permaneceu uma mesa antiga e avariada que era do local, servindo de aparador para dois elementos desta última série *Trinitita* (objeto em cerâmica esmaltada e vidro) e *sem título* (litogravura). Os equipamentos originais da sala, os postigos da antiga bilheteria, fios soltos, portas e grades inutilizadas, compuseram a cena e interferiram nela à sua maneira.

³¹ *Desde donde no se vio la bomba* foi realizado para o projeto Expedición Inter Conexiones o Arte en Diálogos com a 13ª Bienal de La Habana, Cuba (2019), com curadoria de Andrés I.M. Hernandez, produção executiva de Fabrício Reiner e Luiz Armando Bagolin, suporte da produção em Havana de Arelis Martín Hernandez. Trabalho selecionado para compor a BIA - Bienal de Assunción, Paraguay (2020), com curadoria de Dannys de Oca (Cuba), Omar Estrada (Cuba-Canadá) e Betina Brizuela (Paraguai).

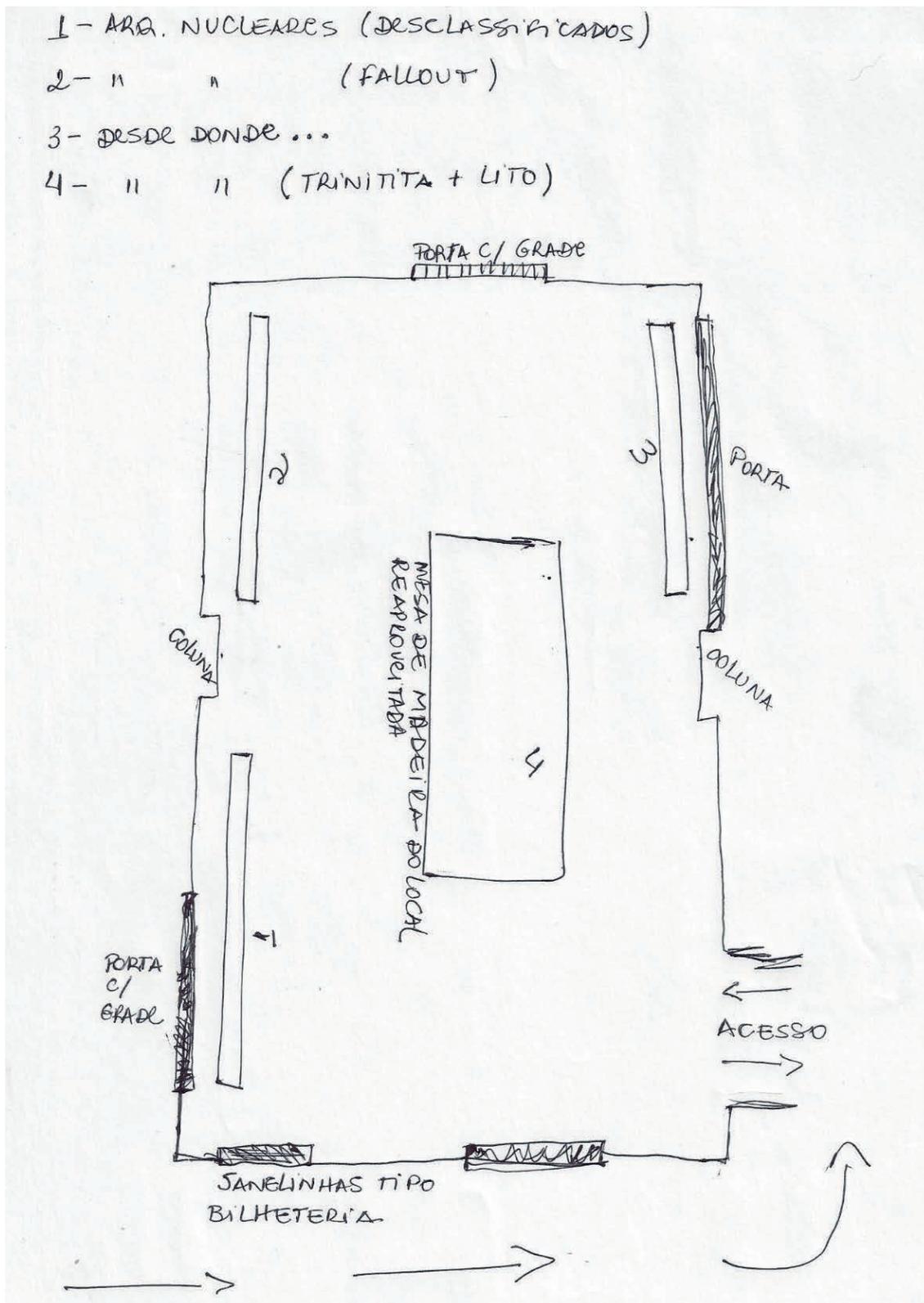


Figura 59
 Priscila Rampin, Esboço da expografia
 de Arquivos Nucleares e Desde donde no
 se vio la bomba, Bienal Internacional de
 Asunción, Paraguay, 2020, realizada no
 Museo FerroCarril, Assunção.

A versão de *Arquivos Nucleares* pensada para o espaço expositivo reedita a Era Atômica seguindo o lastro impresso nas diversas publicações da época, mas que retomados hodiernamente e deslocados do contexto original, testemunham uma lógica própria e uma narrativa apenas alusiva.

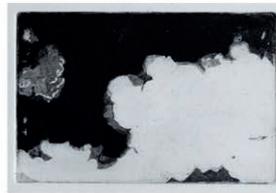
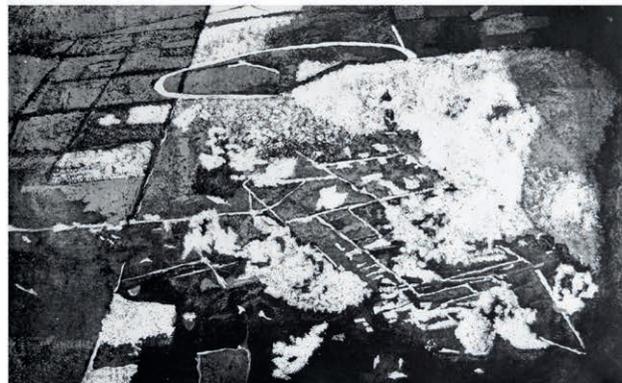
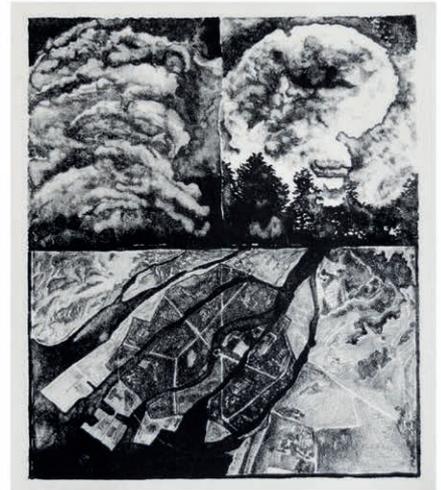
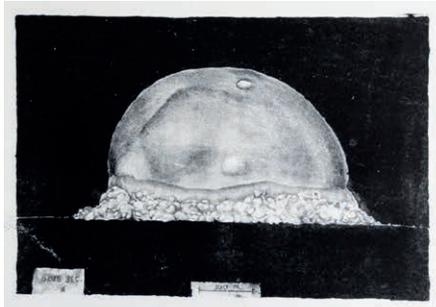
O trabalho tem a seguinte composição:

Série Desclassificados (2019): composto por um políptico de 7 gravuras, faz menção ao ato do governo dos Estados Unidos de liberar para acesso público arquivos que eram secretos; para o trabalho, debrucei-me sobre os registros de vistas aéreas ou terrestres originalmente feitos pelos oficiais, à curta distância das explosões, para editá-los em calcogravuras e litogravuras.

Série Fallout Project (2019): uma série de 3 imagens de fotoperformances e 6 imagens apropriadas das revistas da época (década 1960) e de propagandas de empresas especializadas na fabricação dos abrigos; para o trabalho, foram interferidas, cada uma no tamanho de 20cm x 25cm, e impressas com pigmento mineral sobre Rice Paper Hanhemulle. O conteúdo é uma citação aos abrigos de proteção contra ataques nucleares, construídos no subterrâneo das casas norte-americanas, e cujas construções foram amplamente estimuladas pelo governo daquele País através de inúmeras campanhas publicitárias que fizeram crescer uma falsa crença na sociedade de que tais edificações ofereciam segurança eficaz. Uma indústria ávida por vendas, muitas vezes despreparada para seguir as normas técnicas (uma pequena fábrica de piscinas chegou a convertê-las em pseudo abrigos antinuclear), transformasse, ao menos por um período, em um ramo pujante da economia. Vistas agora, essas 9 figuras funcionam como artefatos culturais.

Atomic Wear (2019): traje de algodão usado na fotoperformance para *Arquivos Nucleares*. A roupa foi feita a partir de uma foto onde aparecem uma criança e um cachorro vestidos com um macacão, luvas e gorros em algodão branco e desenhada por Alfred LoCascio na década de 1950. À época, foi dito que diminuiria os riscos de traumas físicos causados pela explosão de armas nucleares. Uma falaciosa promessa. (cf. figura nº 47)

Trinitita (2019): pequenas peças em cerâmica esmaltada que mimetizam o cristal radioativo, produto da poeira atômica fundida com o solo. (cf. figura nº 58)



SÉRIE DESCLASSIFICADOS

Figura 60

Por que gravar? O fazer implicado no ato de gravar é pura ação, outra espécie de ataque sobre a matéria, a pedra ou o cobre. Gravar cravou o marco zero da pesquisa, fase de pouca clareza dos caminhos e retornos que se fizeram necessários, contudo de muito impulso de execução, de exigências pessoais para uma elaboração mental definitiva (com se fosse possível) acerca do volume de conhecimento e das experiências decorrentes do trabalho. O processo moroso envolvido nesse ofício também atua como um freio à velocidade do tempo, permitindo à artista um envolvimento prolongado com os contrastes, com cada zona de ação da ferramenta ou do químico.

Mais do que qualquer outra fase do projeto, o gesto gravador remete ao processo de criação, como afirma Bachelard (1994), na medida em que o fazer, o processo de realização, tem preponderância sobre o resultado. A matéria a ser atacada é a primeira adversária do(a) artista, escreve o filósofo, e oferece-lhe um mundo hostil a ser dominado. A lida artesã com a matéria (pedra e cobre), os perfurocortantes e os químicos, é uma metáfora do enfrentamento pelo domínio do conteúdo que o tempo demandado pelo entalhe e pela corrosão ajudou a ponderar.

Por certo, as estampas exacerbam os valores estéticos do contraste de luz e sombra, da abstração, uma vez que é impossível para a mão produzir uma cópia fiel do real mesmo que as gravuras sejam, em alguma monta, recalcadas por fotos preexistentes. A ideia de documento é aqui falaciosa, pois os retornos de imagens (de qualquer sorte) não trazem junto a fidelidade aos originais, são resgates erráticos e que sofreram intervenções. O embaralhamento dos referenciais de realidade e simulacro ocorre já nas fotos de registros usadas como referência, em razão da consagração da forma sublimada, poetizada da bomba em desfavor do arrasamento que ela provoca.

Em comum, as 7 gravuras guardam dos originais essa peculiar imaterialização: as figuras em si não informam o que aconteceu. De forma geral, os registros feitos por fotógrafos japoneses, logo após o bombardeio, e pelos oficiais americanos, a propósito da documentação dos testes, prévio e posterior ao atentado, gravam a robustez da poeira atômica, o resultado da força do armamento enquanto entidade etérea.



SÉRIE *FALLOUT SHELTER*

Figura 61

As imagens de *Fallout Shelter* (cf. figura nº 61) ressaltam o ridículo da abordagem feita pelas autoridades nas mensagens que falharam em prover a adequada segurança à população, transferindo essa responsabilidade a cada cidadão. Equivocadas orientações e alarmes eram emitidos pelas campanhas governamentais de conscientização, a ponto de tornar excessiva a demanda por abrigos caseiros que, sabidamente, não seriam eficazes em salvar vidas durante qualquer ataque massivo do inimigo. Treinamentos para civis eram frequentemente encenados e realizados nas escolas e nas associações de bairro com vistas a orientar sobre as rotas de fugas e ações preventivas. Filmes oficiais, a exemplo do famoso desenho animado *Duck and Cover* (1951), popularizou a Bert, uma tartaruga que mostrava às crianças como agir em caso de ataque nuclear. Depois do lançamento da bomba atômica, em 1945, e do desenvolvimento bélico e nuclear da União Soviética, em 1949, tanto o governo quanto os jornalistas das principais revistas afirmavam que uma guerra de proporção aniquiladora poderia ocorrer a qualquer momento, e os cidadãos, incluídas as crianças, deveriam estar preparados.

Embora seja dito que as autoridades insistiram nesse tipo de campanha para alimentar um engajamento patriótico, outro objetivo, menos evidente para a massa da população, foi o de angariar apoio material e financeiro para os militares dos Estados Unidos (GREENBERG, 2003).

Até o início da década de 1960, os americanos investiram na construção dos seus abrigos, como mostram as imagens - quatro das nove - selecionadas e subtraídas do original para compor *Fallout Shelter*. A *Life Magazine*, uma das publicações mais comprometidas com o incentivo ao consumo do aparato, veiculou artigos ilustrados com cenas típicas familiares que se dariam no interior dos abrigos. Reforçavam, desse modo, e para a sorte dos comerciantes, a ilusória ideia de uma vida normal em uma situação adversa³².

³²Na edição da LIFE de 10 agosto de 1959, foi publicada a história de um casal recém-casado que, financiado por um fabricante, passou a lua de mel de 14 dias no subterrâneo, abastecido com comidas enlatadas, água mineral e com acesso ao rádio e ao telefone. Em troca, Sr. e Sra. Mininson registraram cada momento da intimidade para abastecer a indústria publicitária.

Com o intuito de sugerir a continuidade da história narrada, implicando a atualidade em certas recorrências de comportamento e pensamento, pois não só a possibilidade de uma nova guerra permanece em debate, como também as questões morais e éticas que a norteia, localizei o *site web* da Atlas Survival, que segue fabricando abrigos de proteção para as mais diversas ocorrências. Em uma das cenas, o CEO Ron Hubbard posa, à porta de um dos seus produtos, replicando um tipo de postura ativa e confiante, similar àquelas dos anos 1950 e 1960. As tarjas que funcionam como legenda das imagens situam o público quanto a passagem do tempo.

Por fim, as três últimas imagens da sequência são fotoperformances para as quais a ambientação do espaço foi planejada de modo a associar-se com as imagens reais e anteriores. Estabelecer coerência entre a representação e o real é uma estratégia claramente ficcional, mas, neste caso, pergunto-me se o discurso governamental que induziu o cidadão comum a apoiar o uso do armamento nuclear ou a acreditar que pudesse prover segurança não seria também uma retórica ficcional.

Ao introduzir essa montagem com figuras de décadas atrás e com imagens fabricadas, quis desnaturalizar a atmosfera pacífica, dando ênfase ao conteúdo por si só contraditório: da feição calma dos retratados e do ambiente acolhedor de um *bunker*.

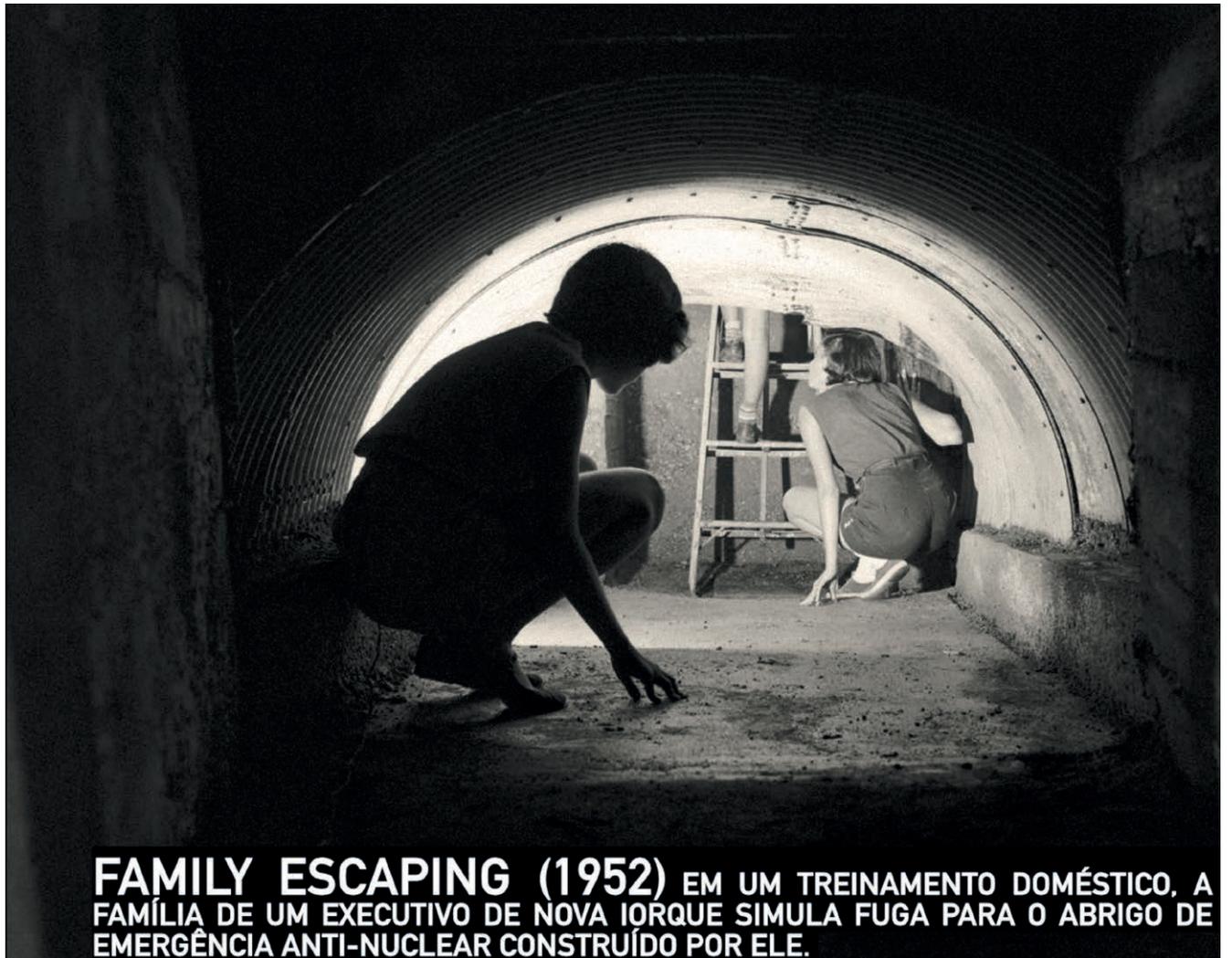


Figura 62
Priscila Rampin, Family Scaping, Série
Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019.
Interferência sobre imagem apropriada da
revista Life, impressa com pigmento mineral
em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm.



Figura 63
Priscila Rampin, Prefab Shelter, Série
Fallout Shelter de Arquivos Nucleares,
2019. Interferência sobre imagem
apropriada de sites da Internet, impressa
com pigmento mineral em papel Rice
Hanhemuhle, 20cm x 25cm.

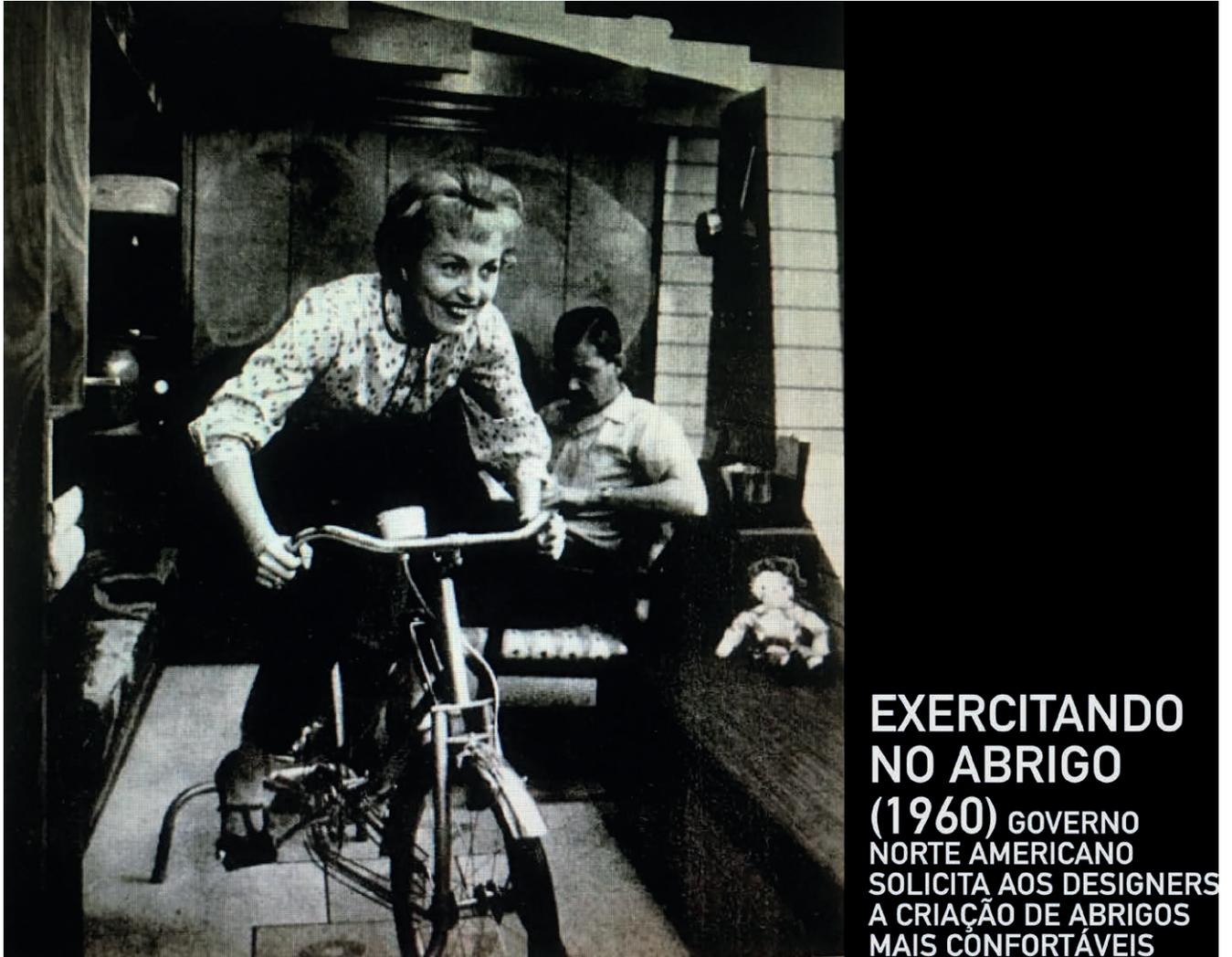


Figura 64
Priscila Rampin, Exercitando no abrigo,
Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019.
Interferência sobre imagem apropriada da
revista Life, impressa com pigmento mineral
em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm.

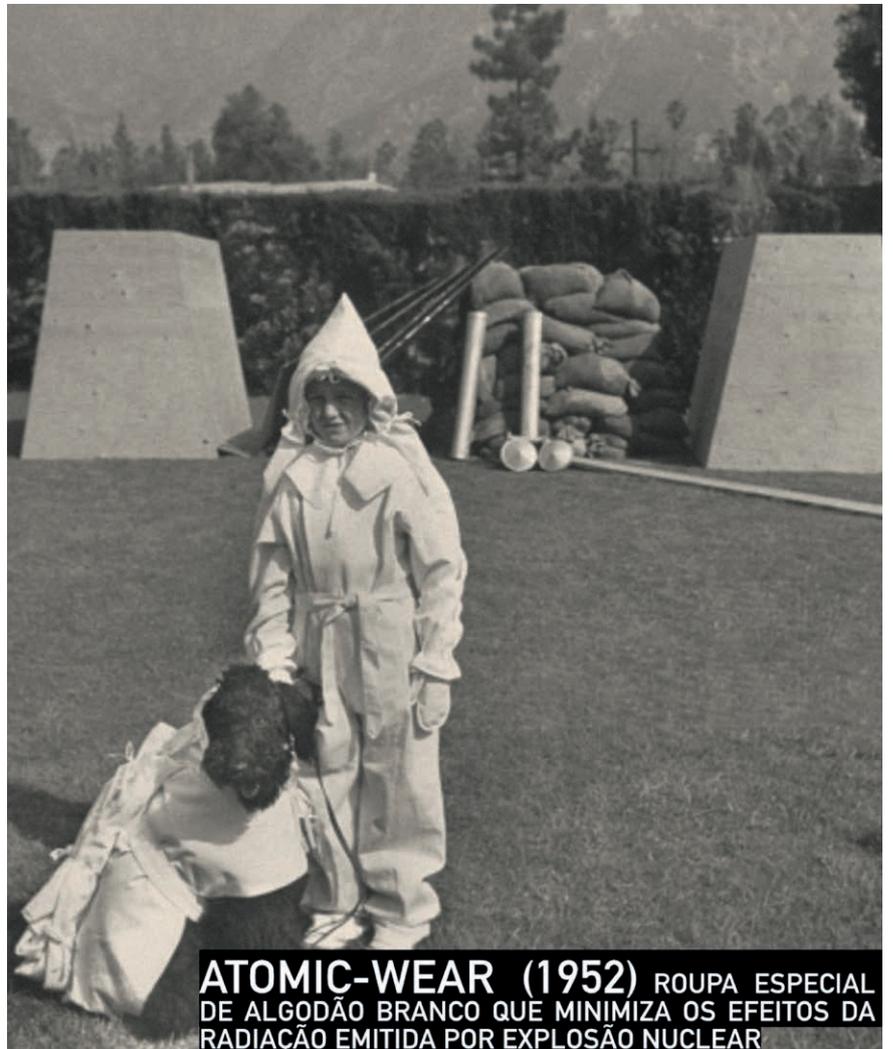


Figura 65
Priscila Rampin, Atomic Wear, Série Fallout
Shelter de Arquivos Nucleares, 2019.
Interferência sobre imagem apropriada da
revista Life, impressa com pigmento mineral
em papel Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm.

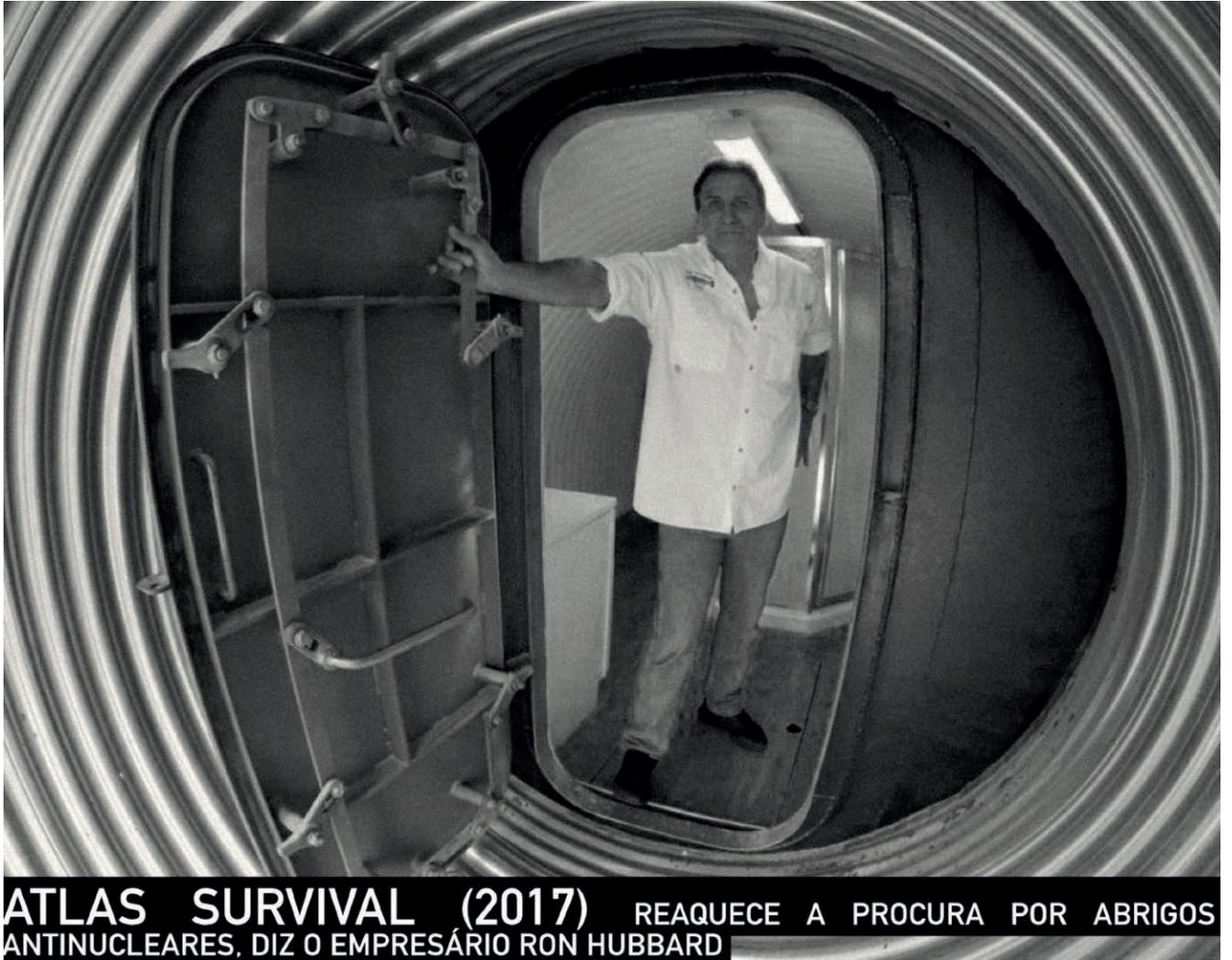


Figura 66
Priscila Rampin, Atlas Survival, Série
Fallout Shelter de Arquivos Nucleares, 2019.
Interferência sobre imagem apropriada
da página web da empresa Atlas Survival,
impressa com pigmento mineral em papel
Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm.

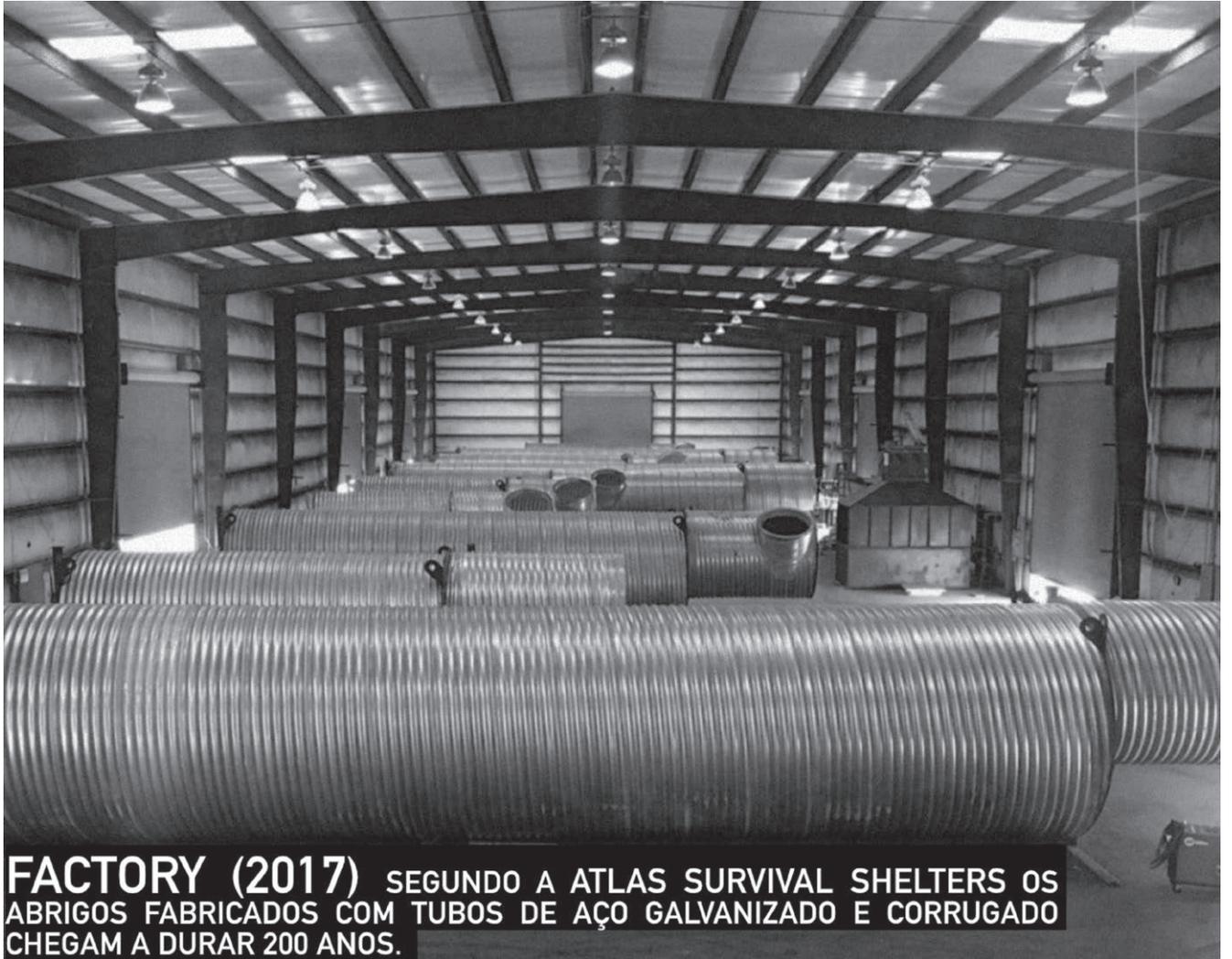


Figura 67
Priscila Rampin, Factory, Série Fallout
Shelter de Arquivos Nucleares, 2019.
Interferência sobre imagem apropriada
da página web da empresa Atlas Survival,
impressa com pigmento mineral em papel
Rice Hanhemuhle, 20cm x 25cm.



Figura 68
Priscila Rampin, Série Fallout
Project de Arquivos Nucleares, 2019.
Fotoperformance, impressa com
pigmento mineral em papel Rice
Hanhemuhle, 20cm x 25cm.

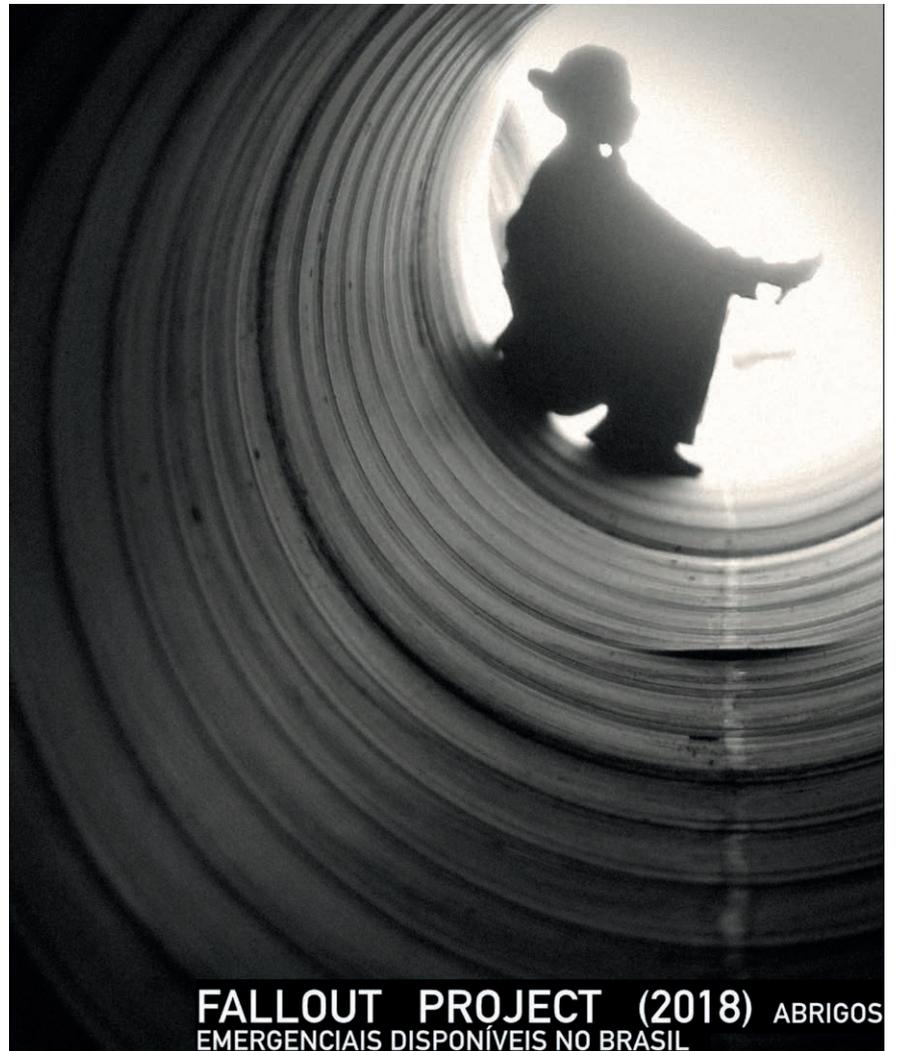


Figura 69
Priscila Rampin, Série Fallout
Project de Arquivos Nucleares, 2019.
Fotoperformance, impressa com
pigmento mineral em papel Rice
Hanhemuhle, 20cm x 25cm.



Figura 70
Priscila Rampin, Série Fallout
Project de Arquivos Nucleares, 2019.
Fotoperformance, impressa com
pigmento mineral em papel Rice
Hanhemuhle, 20cm x 25cm.

Uma ordem cronológica organiza a sequência horizontal: as figuras 1, 3 e 8, indicadas abaixo, são reproduções não autorizadas de edições da *Life Magazine* das décadas de 50 e 60, disponíveis em repositório virtual; 2, 4 e 5 foram localizadas em sites da internet; 6, 7 e 9 são fotoperformances. Exceto pela imagem 9, as demais são editadas com texto que funcionam como legendas. Foram impressas em papel arroz que, devido à baixa gramatura, conferiu um aspecto de papel jornal, enquanto a textura aveludada favoreceu as zonas de contrastes. (cf. figura nº 71)



Ao evidenciar os contrastes, sugiro um sentido adicional ao estético: a discrepância entre o lugar real da guerra e o lugar onde a guerra é apenas mediada (pela imprensa). Martha Roesler intensificou essa operação de justapor duas situações antagônicas plasmadas sob o mesmo espaço bidimensional de suas colagens em *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–72), conduzindo o olhar do espectador para o interior seguro e acolhedor das casas americanas e para os fragmentos de registros da guerra do Vietnã (1955-75), os quais a artista também retirou da *Life Magazine*.

Figura 71

Um artigo da *Life* de 25 de Janeiro de 1960 abordou o fato de que o desinteresse da sociedade pelos abrigos levou o governo americano a solicitar, à associação dos decoradores americanos, desenhos de versões confortáveis dessas unidades que servissem como um espaço de lazer alternativo. Acreditou-se que, remodelando os prévios abrigos de aspecto ameaçador e impessoal, fosse possível incrementar a procura pelo produto. Um conteúdo de artigo e imagem que foi intensamente reproduzido à época continha uma típica cena familiar no interior de um abrigo³³, acompanhada de trechos de estudos e opiniões de especialistas sobre estratégias de sobrevivência em caso de investida adversária. Nessa edição de 1961, estimou-se que na ausência de abrigos, haveria 90 milhões de vítimas decorrentes de um ataque soviético. Eram mensagens amedrontadoras contrastadas com a suavidade doméstica ilustrada.

Observa-se essa mudança de nuance ao se comparar *Family Escaping* (2), de 1952, que com certa dose de suspense hitchcockiana mostra a família de um executivo encenando uma fuga através de um túnel que conectava a residência ao abrigo preparado para uma emergência, com retratos caricaturados da normalidade como os das figuras *Phefab Shelter* (1), de 1962 e *Exercitando no Abrigo* (3), de 1960. *Prefab Shelters* registra uma família em pose festiva acompanhando o merchandising de um fornecedor de *shelter*. Entre 1958 e 1962, os fabricantes e vendedores desses dispositivos embarcaram em um descontrolado apelo ao consumo, promovendo feiras e propagandas que associavam a aquisição do aparato ao conforto e à melhoria da residência, expurgando o discurso da ameaça iminente. Como diziam os decoradores “[...] a proteção constituía uma experiência a ser desfrutada”³⁴ ou ainda, como um comerciante perguntou, “[...] porque o fim do mundo não pode ser confortável?” (BISHOP, 2019, p.127-128, tradução nossa)³⁵. Em cena clichê, o casal usufrui do tempo livre, o homem está concentrado em sua leitura, enquanto a esposa se exercita trajando conjunto ‘pronta para sair’; a prole não aparece na foto, mas o brinquedo, cuidadosamente deixado sobre o sofá, nos indica que está dormindo. *Exercitando no Abrigo* (3), de 1960, traz o interior de um abrigo bem equipado, que prometia acolher uma família de até 5 pessoas, oferecer energia para eletrodomésticos, ter banheiro completo e outras facilidades, além de, claro, prover horas revigorantes no porão.

Sontag (2003) criticou as formulações de Debord de que a realidade se convertera em encenação e a população em espectadora passiva de um tipo de entretenimento sádico que se vale do sofrimento alheio. Segundo ela, esses argumentos faziam crer na falácia de que as pessoas se tornaram indiferentes e inaptas a sentir e a resignar-se com a dor do outro. Se em artigos anteriores a esse

³³ LIFE 4 ago. 1961, p. 44.

³⁴ No original: “Shelter advertisements made the remarkable claim that the act of family protection constituted an experience that homeowners might enjoy” (BISHOP, 2019).

³⁵ No original: “In the words of a Michigan-based designer and seller of home survival products, “why shouldn’t the end of the world be comfortable?” (BISHOP, 2019).

Sontag defendeu uma visão mais alinhada à de Debord, pressupondo que as imagens vulgares corrompiam a sensibilidade, nesse, ela redirecionou a crítica para as ações que visam a deteriorar a realidade. Isto é, a realidade foi corrompida por uma pequena fração que, em se tratando das guerras, prefere acusar aqueles que se arriscam a registrá-la de marketeiros do infortúnio alheio, mas ávidos a consumir essas mesmas imagens resguardados em seus locais seguros; as imagens, por sua vez, continuam a assombrar.

A partir dessa leitura, a gravidade da série *Fallout Shelter* não está no teatro da dona de casa pedalando no subterrâneo blindado, mas na ação política calculada para convencer as pessoas de desejarem essa situação de vida. A vulgaridade está em moldar a opinião pública para, primeiro, aceitar que uma guerra é necessária para tornar o mundo seguro - o mito da guerra boa -, segundo, temer o inimigo fabulado e, por fim, para sentir-se segura em sua caverna doméstica e associar a aquisição de um abrigo a um nível de status social superior.

As fotoperformances de *Fallout Shelter*, - as duas imagens (6 e 7) com a legenda *Fallout Project* (2018), interferem no conteúdo com uma mentira, uma representação caricatural da instalação de abrigos no Brasil atualmente. A identificação e a composição (personagem, ação e cenário) à feição dos arquivos verdadeiros podem induzir ao engano, pois são imediatamente reconhecidas pela relação com os componentes da montagem. Presentificou-se o gesto engendrado e inócuo da autoproteção e os ares de um inabitável. Também, materializou um pensamento repetitivo: e se fosse assim? Há ameaças reais por aqui? Que tipo de guerra se está disposto a enfrentar? Como a enfrentaríamos?

Para executar a última fotoperformance da sequência *Atomic Wear* (9)³⁶, sem legenda, baseei-me na descrição da sensação de temor sugerida pela leitura de alguns artigos das revistas americanas e das declarações de figuras importantes do exército americano e do próprio presidente. Visto uma roupa confeccionada de aparência igual à da imagem (8) para a qual uma criança e um cachorro posam em um jardim, ambos vestidos com um traje de algodão branco, aparentemente grosso e pesado, que prometia proteger os corpos frágeis da exposição radioativa.

A personagem da imagem sem legenda olha diretamente para o que a coage, e nós olhamos para ela.

O que acontece depois?

As imagens dessa série, trazidas ao presente, produzem o mesmo efeito catequizador daquela época ou o dissolve?

³⁶ LIFE, 12 de março de 1951.

“[...] a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos [...] Aconselhar é[...] fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada

(BENJAMIN, 1987, p. 200).

Para diminuir a lacuna temporal entre o período das infrutíferas campanhas da Defesa Civil e o presente, duas reproduções mostram as dependências de uma fábrica de abrigos norte-americana em operação, a *Altas Survival*, em atividade desde os anos 1950. Na foto, na qual se lê *Atlas Survival* (4), de 2017, o empresário Ron Hubbard repete a pose dos concorrentes do passado ao deixar-se fotografar na porta de um dos seus produtos. Além da proteção contra a radiação, a empresa oferece contêineres contra tornados, incêndios e terrorismo. *Factory* (5), de 2017, registra um panorama da linha de produção da mesma empresa.

A citação quase *ipsis litteris* da composição formal dos registros na fotoperformance é o que faz expressar o pensamento imaginário e simbólico do trabalho como uma possibilidade factível de futuro. O uso do preto e branco e o aspecto um pouco corroído das imagens sobressaem o que se avizinha sombriamente: os níveis saturados de especulações políticas e ideológicas vigentes.

**“A cor distrai, reveste,
floresce. A cor
embalsama [...] A cor não
trabalha. A cor não tem
vontade”**

(BACHELARD, 1994, p. 61).

**“...uma narrativa é
comumente entendida
como a representação,
ou a construção,
baseada em uma
sequência de eventos do
passado, que comunica o
que está na memória do
narrador**

(LINDE, 2015, p. 2, tradução nossa)³⁷

Esse resgate não pode ser qualificado como ‘a verdade’ dos acontecimentos históricos, nem como fiel às minhas experiências. O célebre texto de Walter Benjamin sobre o contador de histórias conseguiu acalmar a minha sanha de lógica e de razão em prol da vivência das dúvidas e do acolhimento da imaginação.

Todas as centenas de arquivos e registros disponíveis para consulta pública sobre os episódios históricos da bomba nuclear são, sem dúvida, resultados do modo de ver, de perceber, do ato de lembrar e igualmente de esquecer, dos anseios e das experiências vividas e fixadas por alguém ou por um grupo. Essa constatação seria, por si só, suficiente para que a rememoração que ofereço com este trabalho se origine de meias verdades.

Ademais, o trabalho conjuga narração e arte. A atividade narradora é atravessada pelo recolhimento e dispersão das lembranças num movimento instável e contínuo. A sua extinção levaria consigo o passado esquecido; mas, coexiste com o esquecer que é parte do narrar, porque as coisas ditas agora sofreram, anteriormente, apagamentos, renúncias e recortes. (GAGNEBIN, 1999).

Reconto somando perdas e partes a um outro todo, principalmente por meio de imagens (fotoperformance, apropriações, gravuras, desenhos), fragmentos de visões do mundo dos outros entrecruzados com o meu. Tal atitude é inerente ao narrador, aquele exaltado por Benjamin (1987), que não só lida

³⁷ No original: “a narrative mostly typically is understood as a representation, or a construction, based on a sequence of events in the past, that communicates something from the memory of the narrator” (LINDE, 2015, p. 2).

com a sua própria experiência, mas, em grande parte, com a experiência alheia. A minha busca foi por como contar o conjunto de coisas lembradas que vem nas páginas seguintes. Se fui uma boa narradora?

**“São cada vez mais raras
as pessoas que sabem
narrar devidamente”**

(BENJAMIN, 1987, p. 197)

**lembrança: ato de
usar a linguagem para
reconstruir o passado**

Alguns anos se passaram desde a viagem à Hiroshima e, mesmo após esse período, suponho insuficiente a apresentação desta narrativa, em parte por causa do volume do conteúdo disponível e da variedade de discursos, inabsorvíveis em tão pouco tempo, que envolvem a história da guerra do Pacífico, cujo apogeu se deu no dia 06 de Agosto de 1945. O “[...] processo de assimilação”, escreveu Benjamim (1987, p.205), “[...] se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão [...]”. Por outro lado, a ponderação que se sobrepõe ao desconforto da pressa toma forma da pergunta: de quanto tempo se precisa para que se dê a fusão entre ideias e histórias de outros contextos (históricos, culturais, geográficos e etc.) e a sabedoria individual?

Ocorre que o que mostro não é o bastante, muito menos alcançará a maestria da qual o mencionado autor lamentou o declínio, mesmo com os esforços feitos.

**— É muito bom aqui
na sua casa, Fillipp
Fillíppitch, agrada-me, só
não consigo lembrar uma
coisa: onde e quando o
encontrei ou o vi e que
favor pude lhe prestar?**

**O encarregado
respondeu:**

– Meu príncipe, via-me muito, mas quando, se já esqueceu, então depois será esclarecido.

– Por que depois, se quero me lembrar de você agora?

Mas o encarregado não explicou.

– Peço desculpas ao senhor meu príncipe - disse ele. - Se o senhor não se lembra, então não ouse dizer, mas a voz da natureza o dirá.

(LESKOV, 2014)

No conto *A voz da natureza* de Nikolai Leskov, um dos citados em *O Narrador*, ainda há outro ingrediente da reminiscência, o de que experiências e histórias ficam reclusas em alguma ilha interna, redescobertas, inesperadamente, vez ou outra.

Outras indagações ocuparam a mente: o tempo, desde aquela viagem até o presente, tem atuado como um dispositivo de compreensão e de rememoração ou, contrariamente, de perecimento? Ou se equilibra entre ambos os estados da memória?

Embora o contexto ao qual se refere Walter Benjamin diste do presente, e os modelos de sociedade sejam bastante diferentes dos daquela fundada pela sociabilidade compartilhada e exteriorizada, de intensa troca 'ao vivo', mantemos a capacidade de recriação mental, de imaginação, de religação de pontos dados e de referências acessadas -pelo menos do ponto de vista biológico e evolutivo - e falhamos, se concordarmos com Benjamin, com a contação.

Meu conhecimento anterior do massacre de Hiroshima, se é que posso dizer que uma ideia vaga exhibe algum grau de conhecimento, foi radicalmente tomado por outros germes históricos após cruzar o extenso oceano que separa o Brasil dessa cidade e depois de garimpar histórias nos infindáveis arquivos virtuais.

**“[...] quem viaja tem
muito o que contar” diz o
povo [...]”**

(BENJAMIN, 1987, p. 198)

Há, no dito popular transcrito por Benjamin, uma ênfase nas distâncias percorridas pelo sujeito inquieto, as quais lhe aumentam o reservatório de coisas percebidas, por causa do comportamento aberto e receptivo, próprio do migrante, que atento aos sinais diversos, maravilhosos, colocam-no, parafraseando Benjamin (1987), à certa distância e sob certo ângulo de observação.

Mas essa condição do conhecimento, da sabedoria a que Benjamin (1987, p. 201) descreveu como “o lado épico da verdade” acarretou, igualmente, que a viagem (no sentido literal e no figurado, significando aqueles momentos em que a mente devaneia e em que ocorrem as acumulações de experiência) e os desvios que dela se pronunciaram transformassem o que pareciam impressões sobre um único fato histórico, o da bomba nuclear detonada contra os civis japoneses, em uma epopeia formada por uma coleção de percursos bifurcados que levam, no final, a entendimentos paralelos e adicionais. Os relatos orais (especialmente o escutado pessoalmente de Mito Kosei, um *hibakusha*³⁸), as narrativas escritas e visuais dispostas no Museu da Paz de Hiroshima, as páginas de revistas americanas com as mais belas representações das fissões atômicas e outros conteúdos vistos se incorporaram à diminuta ideia primeira.

**“[...] o narrador retira da
experiência o que ele conta:
sua própria experiência
ou a relatada pelos outros.
E incorpora as coisas
narradas à experiência dos
seus ouvintes”**

(BENJAMIN, 1987, p. 201)

³⁸ Expressão japonesa usada para se referir às pessoas afetadas pelos ataques com bomba nuclear.

³⁹ Uso o nome da cidade Hiroshima como figura de linguagem e para referir-me ao fato histórico e traumático da bomba nuclear.

As imagens e fragmentos de arquivos outros incorporaram-se à Hiroshima³⁹ e modificaram a experiência primeira. O choro incontrolável enquanto ouvia Mito Kosei, a penumbra artificial das salas expositivas do Museu da Paz, um pensamento estranhamente ameaçador que, de tempos em tempos, suscitava um calafrio durante a estadia no Japão, aos poucos, foram destinados à recordação

apaziguada, e o protagonismo coube às experiências subsequentes. Assim, Hiroshima está aqui, neste tempo, e esteve quando visitei o *National Atomic Testing Museum*, no Estado de Nevada, região onde se deu um número significativo de testes com explosivos nucleares, atmosféricos e subterrâneos.

Pergunto:

Como o tempo transcorrido desde tais experiências até o dia de hoje e, principalmente, como as distâncias - a espacial que aparta fisicamente o presente trabalho desses dois continentes, e a temporal dos eventos originários (o bombardeio à cidade de Hiroshima e os testes da bomba atômica, dos quais apenas sei a partir dos relatos), - se interconectam para dar uma forma visual que corresponda à subjetiva “[...] memória, musa da narrativa” [...] composta por “muitos fatos difusos”? (BENJAMIN, 1987, p. 211).

No meio do caminho, como que saindo de algum estado de obnubilação da consciência, apercebo-me contemplando, sem medida, atlas visuais das detonações nucleares. Como elaborar o fato de que a forma resultante da poeira radioativa se tornou tão difundida no Ocidente ao ponto de ser um ícone midiático, sublime e, hoje em dia, corriqueiro? A figura do “cogumelo” radioativo continua viva e impregnada no imaginário dos ocidentais?

Acessei conteúdos muito além do escrúpulo cabível, como a *Miss Atomic Bomb*⁴⁰, uma escultura em bronze feita na atualidade, embora de aspecto um pouco decadente, que reproduz a foto de 1957 de uma das modelos usando um biquini cuja estampa alude à poeira radioativa emanada das explosões. Não menos absurdas foram as retóricas que ludibriaram uma boa parte das famílias americanas com os mitos da ‘segurança pessoal: faça você mesmo’ e tornaram a guerra imbuída de glória e de elevado propósito moral, o mito da ‘boa guerra’. A lembrança assumiu diferentes formas nos dois países; no Japão, obviamente, cultivou-se outro conteúdo mnemônico.

Parece certo que Benjamin não apenas compreendeu a característica nebulosa, imaginativa e instável da memória, mas se empenhou em demonstrar que as narrativas das memórias são infinitas e abertas, movimentam-se, como descrito por ele, como em uma escada que sai do centro da terra e se perde nas nuvens.

Apresento o que é o resultado de uma dedicação genuína à feitura da narrativa do que eu vi, como vi, e como Hiroshima persistiu e se alterou; como se fosse um eco do eco dos eventos e de como essa repetição chega ao agora com este trabalho. A escada de Arquivos Nucleares tem vários primeiros degraus, que se perdem logo acima.

E pode “[...] não haver homogeneidade na inserção das imagens no texto”.

(FABRIS, 2013, p. 9)

⁴⁰ A obra está disposta no National Atomic Testing Museum, Las Vegas, e foi executada por Steven Liguori, designer local e famoso por suas peças que retomam eventos históricos de Nevada. Holly Madison, uma das ex moradoras da Mansão Playboy de Hugh Hefner, serviu como modelo. Disponível em: <https://knpr.org/knpr/2012-05/artist-steven-liguori-bringing-miss-atomic-bomb-back-life>. Acesso em: 11 jun. 2021.

André Hilary, profundo entusiasta das missões Napoleônicas, estava sempre disposto a contar em minúcias os detalhes táticos dos combates nas aulas de história do jovem Austerlitz. Um tanto teatral, o professor capturava a atenção dos seus desnorreados alunos para além da obviedade das imagens dos livros didáticos.

Certa vez, a despeito de passar horas narrando uma dessas batalhas, ele disse aos seus alunos que era impossível relatar com precisão qualquer evento do passado.

Então, Austerlitz, que desde há muito tinha grande afeição pela leitura, fosse ela qual fosse, uma vez adulto, comentava com o seu interlocutor:

“Todos nós, mesmo aqueles que pensam ter atentado para os menores detalhes, nos contentamos com os recursos cênicos já levados ao palco por outros à exaustão. Nós tentamos reproduzir os detalhes, mas por mais que nos empenhemos, mais se impõem a nós as imagens batidas que compõem o espetáculo da história. [...] Nossa relação com a história, essa era a tese de Hilary, era uma relação com imagens já predefinidas, impressas nos recônditos dos nossos cérebros, imagens que continuamos a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu”

(SEBALD, 2008, p. 74-75)

Austerlitz comentava a restrita imagem que lhe vinha à lembrança toda vez que tentava trazer mentalmente o decurso de alguma batalha, antes lida.

Inevitavelmente, diz, a batalha se resumia em uma cena.

Arquivos Nucleares retoma e resgata Hiroshima no atual, porque incorpora o curso do tempo, dos espaços e da história posteriores e os embaralha com uma vivência pessoal e absolutamente distante do acontecimento original. À título de uma resposta hipotética à atribuição da arte ao olhar o passado, parece-me que ela compõe os desvios necessários para que a realidade seja considerada de maneira crítica, a fim de que nela se descubram os rastros de uma outra configuração; propõe um fluxo “meditativo e reflexivo” da restauração benjaminiana, “[...] e não como um processo de aquisição de conhecimento baseado na dedução ou na indução” (GAGNEBIN, 1999, p. 12)

É assim que o procedimento da montagem artística participa deste trabalho, forjando uma realidade que é única e tentando demonstrar a instabilidade que é inerente à dinâmica da memória: uma combinação de recortes do passado entremeados com fragmentos temporais de momentos diferentes, incluídos os fabulados. O real fica submetido a um duplo movimento de destruição e restituição baseado na dissecação dos fenômenos que visam ao abandono das imagens prontas e imediatistas com a finalidade de expor o excêntrico, o estranho, o segredo (GAGNEBIN, 1999).

O componente instável pleiteado em *Arquivos Nucleares*, abordado em outros trechos da tese e aventado por Delahaye em sua série *History*, a seguir, afiança a premissa benjaminiana de que regressar ao passado é também reconhecer a precariedade desse retorno e confrontar-se com novos sentidos e prolongamentos.

Cada descoberta desta pesquisa, imagem ou relato tornou-se um evento singular emaranhado a outro que lhe deu origem: a bomba. E porque o trabalho está ancorado em um fato verídico - Hiroshima -, concebeu-se ao redor das informações à disposição. As imagens e relatos pré-existentes e a manipulação (montação e combinação) dessas coisas foram consideradas como se manuseando a realidade arquivada.

Talvez seja paradoxal o uso das legendas em algumas das reproduções e em partes deste texto, porque elas interpretam e emulam o conhecimento do vedor/leitor. Benjamin (1985) diz que as condições reais da fotografia estão contidas nelas mesmas.

Por outro lado, elas colaboram para a feição inventariante de *Arquivos Nucleares* e podem induzir ao erro: o trabalho diz sobre uma visão particular, derivada do evento e que miniaturiza um fluxo de experiências. As legendas tentam (des)ubliminar, (des)maravilhar e (des)vendar, até que, por último, quando a narrativa não está, surge a pergunta: “o que aconteceu depois?”⁴¹

Quantas camadas de significados têm as histórias do mundo?

⁴¹ Faço um trocadilho com o trecho “Com efeito, numa narrativa a pergunta - e o que aconteceu depois? é plenamente justificada” de Benjamin (1987, p. 213).

3

**Era Nuclear, a complexidade da
imagem da bomba e o sublime
atômico**



Figura 72
Luc Delahaye, US Bombing on Taliban
Positions, 2001, Série: History. Fotografia,
Técnica: impressão cromogênica sobre
papel e suporte de alumínio, 1173 x 2441 x
51 mm. Coleção Tate Modern.

**“é verdade que há
belas paisagens no
Afeganistão onde
também há morte.
Não mostrar essa
complexidade?”**

(DELAHAYE apud SULLIVAN, 2003,
n.p., tradução nossa)⁴².

Na origem da ideia de arte sublime - Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza por Burke e Crítica da Faculdade do Juízo por Kant - fez-se a distinção entre as duas formas de experiência estética: o belo e o sublime; o último a indicar algo verdadeiramente extraordinário. Com o agravo de penetrar nesse domínio, Luc Delahaye fomenta uma sensação desconfortável com a fotografia de um ataque dos EUA contra o Afeganistão na imediaticidade da ação.

Delahaye atuou como fotógrafo de guerra para a *Newsweek* e outras publicações similares e, desde que suas fotografias migraram do circuito da informação para o da arte, o artista tenta assegurar uma posição panorâmica e recuada do evento por meio de cenas que parecem recorrer aos clássicos arranjos das pinturas de paisagem. As escolhas formais que levaram em conta a dimensão, o tratamento cromático e a preservação do contexto acenam para um olhar mais atento para o campo pictórico e, talvez nesse ponto, sirvam como um antídoto à avalanche de imagens dramáticas de guerra disponíveis na internet. Retrair-se e distanciar-se da crueza, como defende o artista, propicia uma flexibilidade de compreensão que não é desejada pela mídia, ávida pelos recortes impactantes e “instantaneamente legíveis” (FRIED, 2006, n.p., tradução nossa)⁴³. Entretanto, a dita neutralidade que suspende a verificação imediata e a superexposição do fato real, nesse caso, o conflito, para interpor uma realidade quiçá mais misteriosa, enseja um contraponto: equipara-se as imagens idealizadas das explosões nucleares veiculadas pela *Life Magazine* e outras do mesmo segmento durante os anos que sucederam Hiroshima

É à oposição das forças de dominação, de assombro e de beleza que alude a foto e que também se vê plasmada nas primeiras fotografias dos testes nucleares. Fosse essa imagem ilustrativa de alguma das publicações de massa da época, seria provável ler: sob o céu de azul sereno, deita um imenso, desabitado e preservado pasto, a partir de onde reluz a entidade misteriosa, como veremos logo mais nesta narrativa.

⁴² No original: “it is just true that there are beautiful landscapes in Afghanistan where there is also death. To not show this complexity? Reporters in the press see the Afghan landscape but they don’t show it, they are not asked to. All my efforts have been to be as neutral as possible, and to take in as much as possible, and allow an image to return to the mystery of reality.” (DELAHAYE apud SULLIVAN, 2003).

⁴³ No original: “But instead of shooting each at close range with a lightweight handheld camera in pursuit of highly dramatic, compositionally arresting, and instantly legible fragments of larger situations—the photojournalistic norm—he employs large-format, frequently panoramic cameras in order to include vastly more of the scene before him in terms both of lateral extension and of sheer quantity of visual information”. (FRIED, 2006, n.p.).

A fumaça no centro da paisagem, que ora parece compor, ora perturbar a vastidão do campo árido e vazio, é rapidamente associada ao iconográfico cogumelo radioativo impregnado na cultura após décadas de reprodução indiscriminada e peculiar de um ‘tipo certo’ de registro dos testes nucleares, resultantes de uma precisa exposição, composição e ângulos adequados. Uma ligeira revisão de fotos ou representações artísticas da fissão nuclear facilita a compreensão do estado de sujeição ao qual a sociedade sucumbiu. Então, muitas das fotos que circularam à época, através da imprensa, exibiam, à despeito da intenção documentarista, o artefato de uma atividade criadora, intencional e manipuladora.

**“[...] eu descobri a
beleza da guerra, a
beleza de algo que
é profundamente
perturbador, mas
também uma beleza
visual que não pode ser
encontrada em nenhum
outro lugar – é
totalmente única”**

(DELAHAYE apud SULLIVAN, 2003, n.p., tradução nossa)⁴⁴.

**“[...] a paisagem de
devastação ainda é uma
paisagem. Há beleza
em ruínas ”**

(SONTAG, 2003, p. 61, tradução nossa)⁴⁵.

⁴⁴ Trecho completo do original em inglês: Delahaye's career as a photographer began in his early 20s when he was sent to cover the fighting in Lebanon by the SIPA agency. "In Beirut I discovered the beauty of war, the beauty of something that is deeply disturbing, but also a visual beauty that can't be found anywhere else -- it is totally unique, he said" (DELAHAYE apud SULLIVAN, 2003, n.p.).

⁴⁵ No original: "the landscape of devastation is still a landscape. There is beauty in ruins" (SONTAG, 2003, p. 61).

A fotografia de Delahaye canaliza tanto o crédito documental, quanto a intenção consciente de agenciar significados menos mediados e menos induzidos. Nas circunstâncias do campo da arte, a *US Bombing on Taliban Positions* defronta-se com a exacerbação do “enigma da imagem” (SOULAGES, 2010, p. 344), porque a fotografia é tão inapta a ser o duplo do evento quanto a ocultá-lo completamente. Então, diz Soulages (2010, p.344), essa “complexidade da fotografia e de sua arte [...]” se apresenta ao pensamento, justamente por ser surpreendente e incompreensível.

Do contrário, massificada, sobre-interpretada e hiperdifundida.

“Uma imagem perde sua força pela maneira como é usada, onde e com que frequência é vista.”

(SONTAG, 2003, p. 83, tradução nossa)⁴⁶.

Esse exemplo, de forma resoluta, mostra a persistência da natureza emotiva associada à aparência das detonações de explosivos que, supostamente, foram o vetor da desestabilização do meu real durante a visita ao Japão, bem como em momentos posteriores.

“Os artistas contemporâneos [...] localizaram o sublime não apenas na vastidão da natureza representada na ciência moderna, mas também na complexidade e escala inspiradoras do sistema capitalista - industrial e na tecnologia”

(TATE RESEARCH PUBLICATION, 2013)⁴⁷.

As dúvidas se agudizam (e a autocrítica com relação ao meu trabalho):

Sobre o que se debruçam os trabalhos, o de Delahaye e este, que miram as brutalidades bélicas e se esquivam de mostrar a morte? Reforçam a estetização? São cúmplices da espetacularização? Falsificam o conflito que investigam? Dão de ombros à recomendação de Benjamin, interpretada por Gagnebin (1999), de que se narre com compromisso político e ético a destruição de ideias prontas? São apenas cópias da narrativa de qualidade informativa-ameaçadora?

Talvez não se saiba como se referir a dor do outro a partir do lugar geral da vida. Desde que de um lugar seguro, comove-se com o outro, mas apenas isso. É diferente a partir de onde circula a arte? Com algum otimismo, Sontag (2003) relativiza que as imagens estimulam diferentes reações a depender de como são apresentadas e por quem são apresentadas.

⁴⁶ No original: “An image is drained of its force by the way it is used, where and how often it is seen” (SONTAG, 2003, p. 83).

⁴⁷ No original: “Contemporary artists [...] have located the sublime in not only the vastness of nature as represented in modern science but also the awe-inspiring complexity and scale of the capitalist - industrial system and in technology” (TATE RESEARCH PUBLICATION, 2013).

A informação “[...] é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora [...]”
(BENJAMIN, 1987, p. 202)

Apesar disso, a autora considera que quanto mais repulsiva é uma fotografia de guerra, mais ela é propensa a afetar o espectador de maneira obsessiva e fascinante, causando admiração e reprovação com o mesmo vigor. Na maioria das vezes, essa sedução não patrocina o prazer, senão um ato de transfiguração, que incinera o Ser em sua total impotência. Também é possível a insensibilidade, ora ocasionada pela desconexão do sujeito com a dor do outro, ora pelo efeito da mediatização do horror. Mas os trabalhos de arte que tocam a guerra, desequilibram-se entre o potencial comprovativo e a representação sublime-trágica dos campos (SONTAG, 2003).



Figura 73
GOYA (Francisco de Goya y Lucientes),
No hay quien los socorra, da série
Los Desastres de la Guerra, 1810–20,
publicado em 1863, 25.2 × 34.2 cm,
gravura. Crédito: The Met Collection
(domínio público).

Sontag faz uma diferenciação entre os estímulos gerados pela fotografia e os provenientes de outras linguagens de arte. As gravuras *Los Desastres de la Guerra* são visualmente insuficientes, diz, pois não podem ir além de uma demonstração de compaixão do artista com os corpos caídos sob a terra devastada, porque as gravuras, pinturas ou desenhos não testemunham o ocorrido. Apesar da dualidade funcional automática da fotografia de estabelecer-se entre o documento e a ficção, Sontag, quiçá demais otimista, é categórica ao defender a potência que ela carrega para aprofundar o senso de realidade dos sujeitos, principalmente daqueles que distam geográfica e politicamente das zonas de conflito. Porém, diz, a verdade pertence às vítimas: a memória da guerra é sobretudo local (SONTAG, 2003).

Será que o espaço de criação que é aberto para a arte e menos flexível para a informação é suficiente para resguardar esses trabalhos (que tocam a guerra) de caírem na armadilha da futilidade, da abstração ou da espetacularização próprias da hipermodernidade? Neste tempo qual é o espaço dado às discussões ética, moral e de gosto em relação a divulgação e a censura do que se mostra? Esses trabalhos fazem oposição à superabundância visual e à estética e seus aportes decisivos, à “ enciclopedización del saber” (FONTCUBERTA, 2016, p.9)⁴⁸ e ao vazio, ou compartilham dos mesmos esquemas prontos para o consumo?

A visão contemporânea de Fontcuberta exteriorizada no livro *La furia de las imágenes*, aprofunda a de Benjamin, no sentido de que a ordem cultural vigente (hipermoderna) aboliu completamente o passado, porque inexistente o próprio presente e, em consequência, a possibilidade da experiência e seu repasse. A inter e super conectividade global “[...] nos conduzem ao conhecimento imediato e completo dos acontecimentos, de tal forma que temos a sensação de estar dentro da História, mas sem possibilidade de a controlar. Como reação, o indivíduo se instala em um presente sempre em mudança, um presente que acarreta a abolição do passado, por fugaz, e do futuro, por inimaginável, e que, portanto, leva à perda da consciência histórica e ao descrédito do futuro” (FONTCUBERTA, 2016, p.21, tradução nossa)⁴⁹.

⁴⁸ Fontcuberta reitera o impacto que a fotografia tem sobre a consciência individual e coletiva, asseverado pelas características culturais e visuais que resultam do avanço da tecnologia digital: imaterialidade e transmissibilidade, profusão e disponibilidade e a participação indubitável no regime de percepção e conhecimento.

⁴⁹ No original: “[...] nos abocan al conocimiento inmediato y completo de los acontecimientos, de tal forma que tenemos la sensación de estar dentro de la Historia, pero sin posibilidad de controlarla. Como reacción, el individuo se instala em um presente em cambio constante, un presente que conlleva la abolición de lo pasado, por fugaz, y de lo venidero, por inimaginable, y que portanto acarrea la pérdida de la conciencia histórica y el descrédito del futuro” (FONTCUBERTA, 2016, p.21).

O que significa olhar para o passado através da arte, após 75 anos desde o flagelo de Hiroshima?

Após a rendição do Japão, o Exército e a Marinha estadunidenses optaram por retomar os testes atmosféricos e subaquáticos nas isoladas e pouco habitadas Ilhas Marshall, território sob a tutela norte-americana, entre o final da década de 1940 e a dos anos 80. Localizada no Pacífico, essas ilhas correspondiam ao paraíso; banhada por céu e mar de intensas cores, frondosos coqueiros e comunidades nativas que despertariam o interesse dos argonautas de Malinowski.

Suprimiu-se a informação de que a destinação dessas regiões remotas como local para os testes antecipava as preocupações com a radioatividade e com a segurança da própria operação. Exaltaram-se as fotografias e escritos que, repetidamente, amplificavam o fator estético do terror e do belo em conjunto, omitindo, da visão, a destruição que ela causava (HALES, 1991).



FIGURE 22 - VIEW FROM ENYU 10 SECONDS AFTER EXPLOSION SHOWING STERN OF SARATOGA RISING 43 FEET ON FIRST WAVE CREST. NOTE THAT STACK APPEARS UNDAMAGED.

Figura 74
U.S. Army Photographic Signal Corps,
Operation Crossroads: 21 Kiloton "Baker"
Bomb Detonated Ninety Feet Underwater,
Bikini Atoll Lagoon, South Pacific,
1946, National Archives and Records
Administration. Domínio público.

Após mais de uma década de operação nas Ilhas, o peso das exigências financeiras, da logística complexa e do fuso horário impediu a manutenção das operações no local, as quais foram transferidas para outra paisagem, igualmente grandiosa e mítica: *The Great American Desert* nas redondezas de Las Vegas.



Figura 75
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção do National
Atomic Testing Museum, 2019,
Fotografia Digital.

No décimo nono dia, cruzamos o Grande Deserto Americano – quarenta quilômetros memoráveis de areia sem fundo, nos quais as rodas da carruagem afundaram de quinze a trinta centímetros. Trabalhamos nossa passagem na maior parte do caminho. Quer dizer, saímos e caminhamos. Foi uma puxada enfadonha, longa e sedenta, pois não tínhamos água. De uma extremidade à outra desse deserto, a estrada estava branca com ossos de bois e cavalos. Não seria exagero dizer que poderíamos ter caminhado os sessenta quilômetros e pisado em um osso a cada passo! O deserto era um cemitério prodigioso

(TWIN, 1993, p.223, tradução nossa)⁵⁰.

⁵⁰ No original: “On the nineteenth day we crossed the Great American Desert - forty memorable miles of bottomless sand, into which the coach wheels sunk from six inches to a foot. We worked our passage most of the way across. That is to say, we got out and walked. It was a dreary pull and a long and thirsty one, for we had no water. From one extremity of this desert to the other, the road was white with the bones of oxen and horses. It would hardly be an exaggeration to say that we could have walked the forty miles and set our feet on a bone at every step! The desert was one prodigious graveyard” (TWIN, 1993, p.223).

Os militares escolheram a vasta planície, inabitada e improdutiva, que uma vez atraiu intrépidos exploradores e povoou o imaginário popular, para edificarem a vila militar de Mercury e o Nevada Test Site nas proximidades da U.S. Highway 95.

Com a perda da exclusividade na produção de armas nucleares dos E.U.A., - a União Soviética desenvolveu a bomba nuclear e a de hidrogênio em 1949 e 1953, respectivamente - o sentimento coletivo de ameaça aumentou. Os testes atmosféricos que se seguiram no Estado de Nevada, perto de Las Vegas, passaram a ser mais corriqueiros e anunciados para a população. Assistir a esses eventos virou um passatempo familiar.

“O programa da Comissão de Energia Atômica de teste em Nevada [...] se estende pela temporada turística de verão, e a AEC divulgou uma programação parcial, para que os turistas interessados em ver uma explosão nuclear possam ajustar seus itinerários de acordo”

(HALES, 1991, p.24, tradução nossa)⁵¹.

⁵¹ No original: “[...] the Atomic Energy Commission’s Nevada test program... extend[s] through the summer tourist season, [and] the AEC has released a partial schedule, so that tourists interested in seeing a nuclear explosion can adjust their itineraries accordingly.” (HALES, 1991, p.24)

Las Vegas observou um incremento de visitantes; os hotéis, cassinos e bares ofereceram programação relacionada ao 'tema' atômico. Era possível ver as nuvens radioativas, enquanto se estava na piscina de algum hotel da cidade. Igualmente, os diversos setores culturais e políticos souberam aproveitar as oportunidades que o fascínio e o medo da bomba geravam na população.

As analogias usadas e espalhadas pela mídia para descrever a aparência da bomba, como uma tempestade ou como um cogumelo, deflagraram na sociedade um estranho e aliciante elo entre a explosão nuclear e o mundo natural (HALES, 1991). A figura do cogumelo não só instruiu o novo fenômeno, como somou para que a bomba atômica fosse “[...] considerada uma maravilha da natureza feita pelo homem, e a questão da responsabilidade pelos seus efeitos permaneceu escorregadia”. Hales continua: “As descrições e fotografias evocam essa tendência - de um recurso que empurrou a bomba para longe da responsabilidade humana mesmo que a incorporasse a uma herança histórica de destruição misturada a reverência e beleza” (HALES, 1991, p. 10, tradução nossa)⁵².

As revistas *Life*, *Newsweek*, *Business Week* e *Time* foram responsáveis pela circulação e criação de informações e reproduções visuais atômicas alinhadas às expectativas dos militares. Os jornalistas escolhidos, com o privilégio de terem acesso às terras desérticas dos testes, fizeram a ponte que interligou os instantes precisos das explosões com os lares dos seus leitores. Foi por intermédio desses escritos que a bomba nuclear se transmutou em uma “[...] fumaça branca no meio da nuvem do cogumelo;” “uma bola de fogo amarelo”; “um grande cogumelo de fumaça e poeira”; “uma tremenda e feia tromba d’água” e “um pilar de partículas em turbilhão”. Coincidindo com a explosão atômica em Nagasaki, a bomba era “uma nuvem branca que flutua sobre o volume escuro da explosão” (HALES, 1991, p. 9, tradução nossa)⁵³.

Comparando as imagens e os textos reproduzidos nas revistas, Hales (1991) observou que em poucas delas havia menções contrárias às “vitoriosas concretizações nucleares”; tampouco era comum que se fizesse referência à dizimação das pessoas. Por isso, convém apontar para um processo de aculturação que resultou, como dito, no reconhecimento do signo da bomba como símbolo de heroísmo, um fenômeno natural (ou físico) de grande poder.

Quais seriam o sentimento e a reação, se os olhos se dirigissem para outro conteúdo fotográfico?

Prevaleceu o mito do sublime atômico.

⁵² No original: “[...] the atom bomb became a manmade marvel of nature, and thereby the question of responsibility for the effects of the explosion remained slippery”[...] “The written descriptions and the photographs both invoked this tendency, - a process that pressed the atom bomb away from human responsibility, even as it embedded it in a comprehensible historical heritage of destructiveness mixed with awe and beauty.” (HALES, 1991, p. 10)

⁵³ No original: “Life devoted much of its August 20, 1945, issue to the atomic explosions at Hiroshima and Nagasaki: ‘white smoke leaped on a mushroom cloud’; ‘it was a huge ball of fiery yellow’, and ‘a big mushroom of smoke and dust,’ and later ‘a tremendous, ugly waterspout,’ and ‘a pillar of swirling particles.’ Two issues later, the bomb was ‘a white puff that ‘floats over [the] dark volume of [the] atomic explosion at Nagasaki’ (HALES, 1991, p. 9).

**Aqui, então, na mesa
diante de nós, estão as
fotos. [...] Não são fotos
agradáveis de se ver.
Em sua maioria, são
fotografias de cadáveres.
A coleção desta manhã
contém a fotografia do
que pode ser o corpo de
um homem ou de uma
mulher; está tão mutilado
que poderia, por outro
lado, ser o corpo de
um porco. Mas essas
certamente são crianças
mortas e, sem dúvida,
essa é a seção de uma
casa. Uma bomba rasgou
a sua lateral; ainda há
uma gaiola pendurada
no que provavelmente
era a sala de estar, mas o
resto da casa se parece
um monte de gravetos
suspensos no ar
(WOOLF, 2017, p.14, tradução nossa)⁵⁴.**

⁵⁴ No original: "But besides these pictures of other people's lives and minds--these biographies and histories--there are also other pictures--pictures of actual facts; photographs. Photographs, of course, are not arguments addressed to the reason; they are simply statements of fact addressed to the eye. But in that very simplicity there may be some help. Let us see then whether when we look at the same photographs we feel the same things. Here then on the table before us are photographs. The Spanish Government sends them with patient pertinacity about twice a week.* They are not pleasant photographs to look upon. They are photographs of dead bodies for the most part. This morning's collection contains the photograph of what might be a man's body, or a woman's; it is so mutilated that it might, on the other hand, be the body of a pig. But those certainly are dead children, and that undoubtedly is the section of a house. A bomb has torn open the side; there is still a birdcage hanging in what was presumably the sitting-room, but the rest of the house looks like nothing so much as a bunch of jackstraws suspended in mid air" (WOOLF, 2017, p.14).

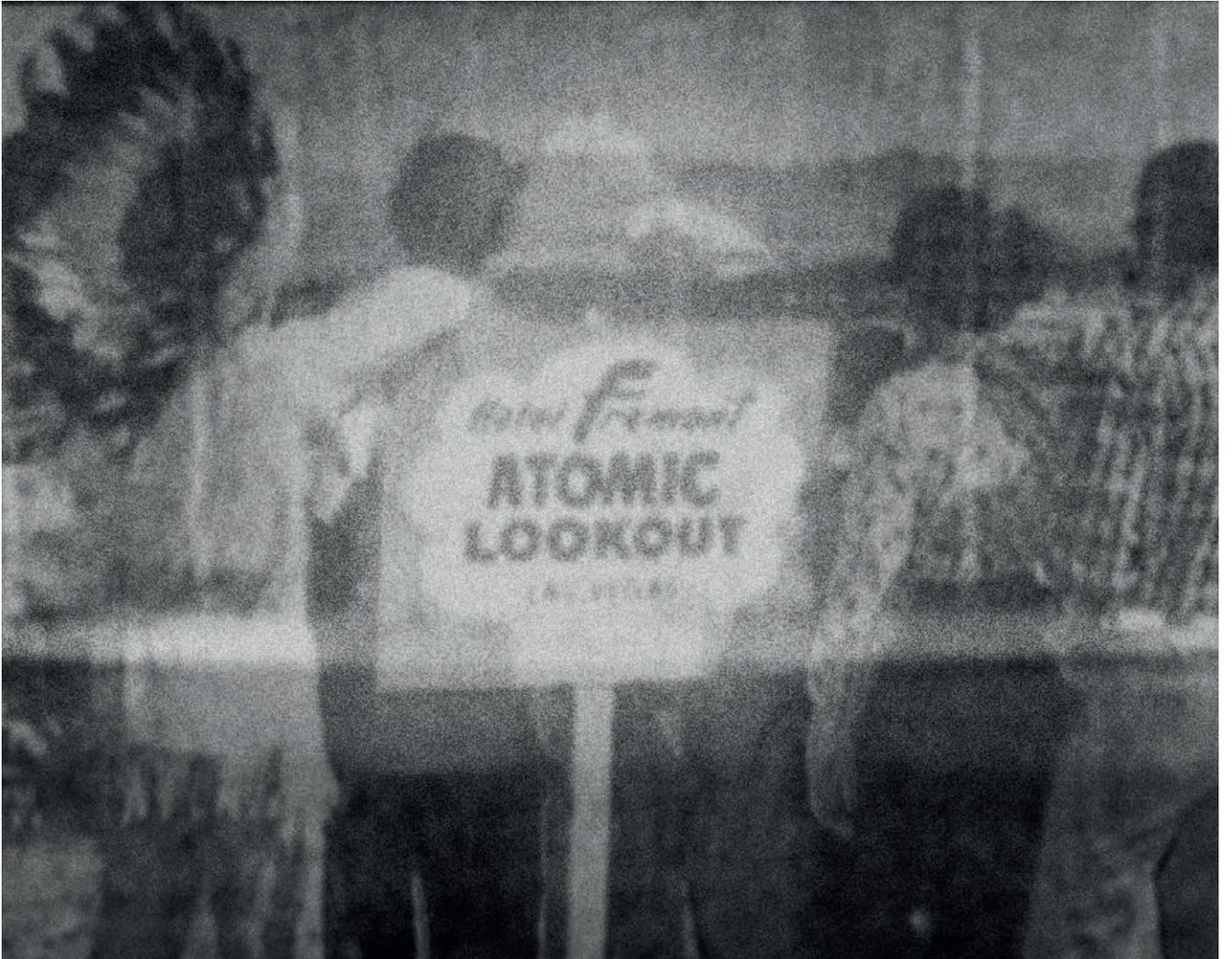


Figura 76
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção do National
Atomic Testing Museum, 2019,
Fotografia Digital.



Figura 77
Priscila Rampin, Registro manipulado
de objeto da Coleção do National
Atomic Testing Museum, 2019,
Fotografia Digital.

Os muitos registros visuais e escritos - fixaram-se na forma dada pela força da explosão. A realidade criada pela bomba nuclear e capturada pelas lentes foi mediada por vários ícones visuais - o cogumelo, o *flash* ofuscante, a bola de fogo, a nuvem - suprimindo os danos causados por ela. O empenho em aculturar o enorme passo dado pelos agentes da Guerra resultou, portanto, na aceitação de que a bomba nuclear indicava avanço científico, poder militar e aniquilação do inimigo.

Os fotógrafos, testemunhas oculares das detonações, ecoavam as metáforas naturais e espirituais para descrever ao que assistiam, associando-as a espetáculos naturais, dignos de reverência e admiração pelo medo (HEMEZ, 2018). Associaram-se e fundaram a *Atom bomb watchers society*. A realidade foi entremeada pela estética. Com uma potência sem precedentes, a bomba foi comparada a fenômenos extra-humanos e sem nenhuma menção à devastação ou à poluição radioativa.

A disseminação dessas imagens pelas páginas das principais revistas americanas (*National Geographic* e *Life*, por exemplo) contribuiu para moldar a cultura que emergiu com o alvorecer de uma nova Era Atômica.

Hales (1991) ressalta duas peculiaridades no processo de elaboração de um sentido dessa Era amplamente aceito pela sociedade: o primeiro relaciona-se com a magnitude quase infinita do poder que a bomba representou e que a localizou não como uma evolução em relação a outros armamentos preexistentes, mas como um marco inaugural de uma nova tecnologia de guerra; o segundo refere-se ao fato de que as comunicações sobre o evento atômico e suas implicações foram, durante décadas, controladas pelo governo: “Os militares e posteriormente a Comissão de Energia Atômica limitaram o acesso aos locais dos testes, às informações sobre as explosões e, por um tempo, regularam a produção visual que ilustrava os textos” veiculados pela mídia dominante (HALES, 1991, p. 9, tradução nossa)⁵⁵.

⁵⁵No original “The military and later the Atomic Energy Commission limited access to the test sites, information about the explosions and, for a time at least, regulated the production of visual artifacts to accompany any written texts” (HALES, 1991, p. 9).

Como fazer para que uma arma capaz de aniquilar nações inteiras fosse, ao contrário (ou conjuntamente), símbolo de fascínio? Uma das orientações para a captura, edição e veiculação das imagens das explosões tratou de não mostrar a terra arrasada, mas se concentrar nas características visuais. *A Life*, *a Time* e *a Newsweek* ofereciam aos seus leitores a descrição da bomba como uma bola de fogo de cores intensas que rapidamente se transformava em uma nuvem no formato de cogumelo.

Justapor a imagem de uma arma concebida pelo homem à imagem de algo do mundo natural e apresentar didaticamente o trabalho dos cientistas para um amplo público, combinando ilustrações dos átomos a retrato dos ‘heróis’ pesquisadores, facilitou a tarefa de domesticação da opinião pública.

Entretanto, o que sempre estava ausente nessas propagandas era a pessoa que apontava e disparava”⁵⁶, escreve Hales (1991, p.11, tradução nossa).

Não houve, pelo menos durante muito tempo, questionamentos maiores acerca da incomparável força aniquiladora ou de alguma relutância moral por parte da sociedade ou do meio científico. Ao contrário, o que a imprensa de massa defendeu em consonância com tais agentes foi a visão de uma ciência moderna, racional e controlada, garantidora da paz e da defesa civil. Uma vez que a “[...] ciência permaneceu confortavelmente racionalizada, então a esfera do visual tornou-se o reino do prazer” (HALES, 1991, p. 11)⁵⁷.(tradução nossa)

⁵⁶ No original: “But what was absent was someone to point and shoot the gun”. (HALES,1991, p. 11).

⁵⁷ No original: “If science remained comfortingly rationalized, then the sphere of the visual became the realm of pleasure” (HALES,1991, p. 11).

Estamos a caminho de bombardear o Japão. [...] Eu assisti a montagem desse meteoro artificial nos últimos dois dias [...] É uma coisa bonita de se ver, esse “*gadget*”. [...] Nosso genial bombardeiro, tenente Levy, me convidou para tomar seu assento na primeira fila, no nariz transparente do bombardeiro, o que aceito ansiosamente. [...] Eram 12:01 e o objetivo ou a hora da nossa missão havia chegado. [...]

“Lá vai ela”, alguém disse.

[...] todos nós vimos o *flash* gigante que se rompeu [...] Uma tremenda onda atingiu nosso avião, estremecendo-o do nariz à cauda. Seguiram-se mais quatro explosões [...]. Assombrados, nós assistimos ao disparo de um meteoro vindo da Terra em vez de do espaço sideral, tornando-se cada vez mais vivo à medida que subia em direção ao céu através das nuvens brancas. [...] Era uma coisa importante, uma nova espécie de ser, nascida diante de nossos olhos incrédulos. [...] a entidade assumiu a forma de um totem gigante quadrado [...] esculpido como se muitas máscaras grotescas fizessem caretas na terra.

Então, justamente quando parecia que a coisa havia se estabelecido em um estado de permanência, surgiu o cogumelo gigante [...] fervendo e cuspidando com fúria uma espuma cremosa branca, chiando para cima e depois descendo para a terra, mil gêiseres da *Old Faithfull* se uniram. [...] outro cogumelo, menor em tamanho [...] começou a emergir do totem. Era como se um monstro decapitado estivesse criando uma nova cabeça. Quando o primeiro cogumelo flutuou no azul, ele mudou sua forma para a de uma flor, com pétalas gigantes brancas e leitosas curvando-se para baixo e cor de rosa por dentro

(LAURENCE, 2017, p.10-11, tradução nossa)⁵⁸.

⁵⁸ No original: “We are on our way to bomb the mainland of Japan. [...] I watched the assembly of this man-made meteor during the past two days [...] It is a thing of beauty to behold, this “*gadget*” [...] Our genial bombardier, Lieutenant Levy, comes over to invite me to take his front-row seat in the transparent nose of the ship and I accept eagerly. [...] It was 12:01 and the goal or our mission had arrived. [...] “There she goes”, someone said [...] all of us became aware of the giant flash that broke through [...] A tremendous blast wave struck our ship and made tremble from nose to tail. This was followed by four more blasts [...]. Awestruck, we watched it shoot upward like a meteor coming from the earth instead of from outer space, becoming ever more alive as it climbed skyward through the white clouds. [...] It was a lining thing, a new species of being, born right before our incredulous eyes. [...] the entity assumed a form of a giant square totem pole [...] carved with many grotesque masks grimacing at the earth. Then, just when it appeared as though the thing had settled down into a state of permanence, there came shooting out of the giant mushroom [...] seething and boiling in a white fury of creamy foam, sizzling upward and then descending earth-ward, a thousand Old Faithfull geysers rolled into one. [...] another mushroom, smaller in size [...] began emerging out of the pillar. It was as though a decapitated monster was growing a new head. As the first mushroom floated off into the blue it changed its shape into a flowerlike form, its giant petals curving downward, creamy white outside, rose-colored inside” (LAURENCE, 2017, p.10-11).

Our genial bombardier, Lieutenant Levy, comes over to invite me to take his front-row seat in the transparent nose of the ship and I accept eagerly. [...] It was 12:01 and the goal or our mission had arrived. [...] “There she goes”, someone said [...] all of us became aware of the giant flash that broke through [...] A tremendous blast wave struck our ship and made tremble from nose to tail. This was followed by four more blasts [...]. Awestruck, we watched it shoot upward like a meteor coming from the earth instead of from outer space, becoming ever more alive as it climbed skyward through the white clouds. [...] It was a lining thing, a new species of being, born right before our incredulous eyes. [...] the entity assumed a form of a giant square totem pole [...] carved with many grotesque masks grimacing at the earth. Then, just when it appeared as though the thing had settled down into a state of permanence, there came shooting out of the giant mushroom [...] seething and boiling in a white fury of creamy foam, sizzling upward and then descending earth-ward, a thousand Old Faithfull geysers rolled into one. [...] another mushroom, smaller in size [...] began emerging out of the pillar. It was as though a decapitated monster was growing a new head. As the first mushroom floated off into the blue it changed its shape into a flowerlike form, its giant petals curving downward, creamy white outside, rose-colored inside” (LAURENCE, 2017, p.10-11).

O jornalista William Leonard Laurence (1888 - 1977) foi o único civil que acompanhou a missão contra Nagasaki a bordo de um dos B29. Com a credencial de ser o primeiro repórter oficial⁵⁹ do projeto *Manhattan*, a ele foi creditada a origem do termo “Era Atômica” e a influência no modo como a sociedade a entendeu. O sentimento dual de terror e maravilhamento está assinalado nesse trecho extraído do seu livro *Dawn over Zero* (2017).

⁵⁹ Laurence integrou a equipe de jornalistas científicos do New York Times em 1930. Durante o auge dos primeiros testes com bombas nucleares e do atentado contra Hiroshima e Nagasaki, foi o único repórter autorizado pelos agentes da guerra a acompanhar de perto as ações militares. Escreveu quatro livros sobre a bomba atômica e foi criticado por parceiros jornalistas por sua atuação partidária à Guerra. Em 1946, recebeu o prêmio Pulitzer.



HIROSHIMA ATOM BOMB NO. 1 OBLITERATED IT

A B-29, laden with a new weapon of terrible but virtually instant destructive power, circled in the morning air over Japan's Isle of Hiroshima from the Island Sea. Shortly before its noon landing by Colonel Paul W. Tibbets, it had selected Hiroshima, a major Japanese port and military center, for the first actual test. They dropped the 80,000-pound bomb, just as they. It was Aug. 6, 1945, and man had unleashed atomic power on man.

In the moment of its incalculable blast, air became flame, walls tumbled to dust. "My God," breathed the crew of the B-29 at what they saw. Members reported, "There

was a terrible flash of light, even in the daytime . . . a smudge of deep blue against the skyplane." White smoke flared on a mushroom stem to 40,000 feet when it spilled into a huge, billowy cloud above. Then an odd thing happened. The top of this cloud crested back off the stem and rose several thousand feet. As it did so, another cloud formed on the stem exactly as the first had done. On the ground, from a distance, a flag set the explosion. " . . . A lightning-like flash crossed the sky," he said. "All around I heard dead and wounded . . . killed . . . burned with a singularity . . . All green vegetation . . . perished."

LIFE 20 AGOSTO 1945

Figura 78
Time Inc. Reprodução da página 26 da
LIFE de 20 de Agosto de 1945, vol.19, n.08.

O 'novo' tema para o sublime, - atômico-americano - transformou a presença perturbadora da bomba em uma estética fascinante e, mais grave, bem quista.

Alguns meses após o ataque ao Japão, os testes atômicos foram reiniciados no território americano, precisamente nas lhas Marshall, entre 1946 e 1958, em meio a paisagem idílica do atol de Bikini, banhado por um infinito oceano, coqueiros e céu azul.

Enquanto as mentes eram estimuladas pela grandeza física e poética - dos testes, os avanços tecnológicos do século XX - foguetes, bombas, arranha-céus, trens bala que aliciaram o sujeito a substituir a contemplação da Natureza (sublime natural) e localizar o maravilhamento no poder das criações humanas (sublime tecnológico) -, as comunidades das lhas Marshall enfrentaram mais 20 testes nucleares, e não demorou para que passassem a apresentar os primeiros e irreversíveis sinais de danos à saúde.

sobre a complexidade da imagem

A nuvem de cogumelo nuclear emergiu como um símbolo do poder americano e inspirou admiração e temor nos cidadãos. Com o passar do tempo, os aspectos ofensivos foram encobertos e, ironicamente, evoluíram para um símbolo nostálgico de tempos mais seguros

(TITUS, 2004, apud NATIONAL ATOMIC TESTING MUSEUM, n.p., tradução nossa)⁶⁰.

“[...] na rua principal, vi muitas pessoas feridas chegando uma após a outra com rostos pretos e inchados, cabelos arrancados e roupas queimadas em farrapos. Foi literalmente um desfile de fantasmas [...] caminhei por Danbara-cho atrás do Hijiyama Park como se estivesse nadando entre os gritos das pessoas: “Me dê água, me dê água!” (ONUKA, 2005, n.p., tradução nossa)⁶¹.

⁶⁰ No original: “The mushroom cloud emerged as a powerful symbol of American power that instilled awe and fear in citizens but, over time, the offensive aspects from the mushroom cloud were glossed over and it ironically evolved into a nostalgic symbol of safer times” (TITUS, 2004, apud NATIONAL ATOMIC TESTING MUSEUM).

⁶¹ No original: “Then, on the main street, I saw many injured people arriving one after another with swollen black faces, torn out hair, and burnt clothes in tatters. It was literally a parade of ghosts. [...] I walked through Danbara-cho behind Hijiyama Park as if I were swimming through the screams of the people, ‘Give me water, give me water!’” (ONUKA, 2005, n.p.).

3.1

Fallout Shelter:
faça você mesmo⁶²

Em 07 de Setembro de 1961, o Presidente J. F. Kennedy, em carta aos cidadãos, convoca a adoção de medidas preventivas de segurança em nível doméstico, o que incluiu a construção de abrigos contra ataques nucleares.

A New Urgency,

do not have the capacity to strike back, will be secondary targets. If a military-objective attack should come now to an unprepared nation, 45 million Americans—a fourth of the population—would die. Some would die in the blast. But the greatest danger to by far the greatest number would come from fallout, the deadly cloud of radioactive dust and debris which would blow across the land.

But if Americans took precautions against fallout the mortality could drop sharply.

About five million people, less than 3% of the population, would die. This in itself is a ghastly number. But you have to look at it coldly. Unprepared, there is one chance in four that you and your family will die. Prepared, you and your family could have 97 chances out of 100 to survive.

Em caso de ataque nuclear, 45 milhões de americanos morreriam ou 1/4 da população, destaca a reportagem da Revista *Life*, que acompanha a mensagem do Presidente norte-americano. “Alguns morreriam na explosão. Mas o maior perigo para o maior número de pessoas viria da precipitação radioativa, o poder mortal de poeira e detritos radioativos que explodiriam pela terra. [...] Mas se os americanos tomassem precauções contra a precipitação, a mortalidade poderia cair

Figura 79
Montagem com trechos do artigo da LIFE de 15 Setembro de 1961, vol.51, n.11.

⁶²No original: ‘While one recent study has highlighted the architects who designed fallout shelters in cooperation with federal civil defense authorities, scholars should also consider the critical role of small-scale promoters, private businesses, and individual sellers in shaping and delivering the policy of do-it-yourself survival’ (BISHOP, 2019, p. 118).

drasticamente. Cerca de cinco milhões de pessoas, menos de 3% da população, morreriam. Este em si é um número horrível. Mas você tem que olhar para isso com frieza. Despreparado, há uma chance em quatro de você e sua família morrerem. Preparado, você e sua família podem ter 97 chances em 100 de sobreviver.”

(LIFE MAGAZINE, 1961, p. 96)⁶³.

Entre os anos de 1958 e 1961, o comércio de abrigos domésticos cresceu substancialmente nos EUA em decorrência das campanhas governamentais de defesa civil, do apoio da mídia de massa e das estratégias de marketing agressivas.

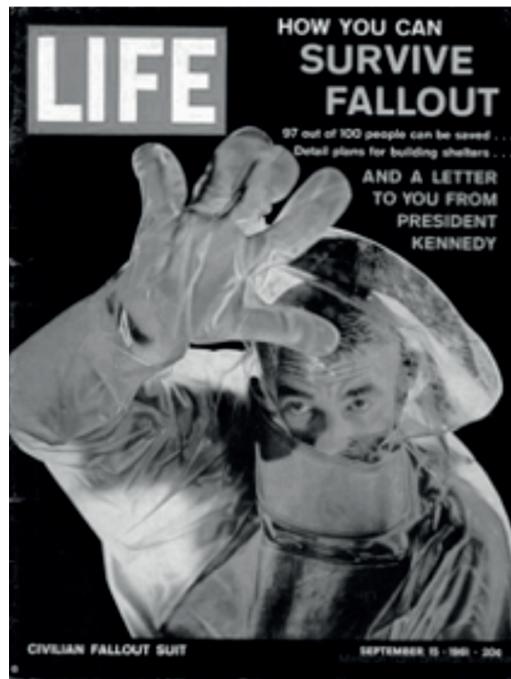
Assim, todo o contexto da segurança familiar antiguerra demandou, por parte das Agências de Segurança Nacional, incutir a lógica da proteção doméstica como ato patriótico através de mensagens que afirmavam a existência de uma ameaça real e vultuosa, e a instituição de um mercado de consumo de abrigos que, por fim, privilegiava interesses comerciais mais do que civis. As entrelinhas da mensagem indicavam que cabia ao poder de consumo das famílias a aquisição de uma ilusão de segurança (BISHOP, 2019).

⁶³ No original: “Some would die in the blast. But the greatest danger to by far the greatest number would come from fallout, the deadly could of radioactive dust and debris which would blow across the land. [...] But if Americans took precautions against fallout the mortality could drop sharply. About five million people, less than 3% of the population, would die. This in itself is a ghastly number. But you have to look at it coldly. Unprepared, there is one chance in four that you and your family will die. Prepared, you and your family could have 97 chances out of 100 to survive” (LIFE MAGAZINE, 1961, p. 96).

⁶⁴ No original: “In the autumn of 1961, as the Berlin Wall went up and the Soviet Union broke a moratorium on nuclear testing, the fallout shelter salesman stood primed to become the business success story of the decade” (BISHOP, 2019, p. 118).

No outono de 1961, quando o muro de Berlim é erguido e a U.R.S.S. rompe com o acordo de teste nuclear, os comerciantes de abrigos estavam preparados para serem o sucesso da década

(BISHOP, 2019, p. 118, tradução nossa)⁶⁴.



***We shall decide
sometime in 1943 or 1944
whether to plant the
seeds for World War III.***

Henry Wallace, Vice-Presidente dos Estados Unidos, 08/03/1943⁶⁵.

Em 1962, a crise dos mísseis cubanos deflagrada pela instalação de armamento bélico soviético em Cuba, próxima à região costeira da Flórida, foi mais um marco na história da guerra. Em rede nacional, o presidente John F. Kennedy comunicou aos cidadãos o impasse militar e político com o país caribenho e com a União Soviética e os preparativos da força de segurança nacional.

Um roteiro escancarado de ameaça iminente se alastrou por todo o país; famílias residentes no Estado da Flórida deixaram suas casas, muitos abrigos domésticos foram abastecidos, regiões costeiras com Cuba foram tomadas por militares e caminhões carregados de armas, a liberdade de ir e vir foi cerceada e alertas de evacuação emitidos. No dia em que um jato americano foi interceptado durante um voo de vigilância sobre o território cubano, o mundo temeu estar diante de uma nova guerra, a qual James Blight (1992) descreveu como a única e real probabilidade de uma catástrofe nuclear.

Se o caminho para a ‘nova guerra’ parecia traçado, o mesmo não acontecia com a defesa civil dos EUA, “[...] e o público se deu conta

LIFE 15 SETEMBRO 1961

Figura 80
Time Inc. Reprodução da capa da LIFE de 15 Setembro de 1961, vol.51, n.11.

⁶⁵ Citado em Culver, J., Hyde, J. American Dreamer: A Life of Henry A. Wallace, Nova Iorque: W.W. Norton & Company Ltda, 2001, p.297.

de que o imperador estava nu: o programa de defesa civil dos EUA era insignificante”⁶⁶ (GEORGE, 2003, p. 28, tradução nossa). Nas escolas, as crianças recebiam instruções para se esconderem debaixo da carteira em caso de uma investida atômica e o abastecimento dos abrigos públicos com mantimentos e outros produtos de sobrevivência foi caótico. De repente, a sociedade norte-americana se confrontou com o desmantelamento da ideia de uma nação forte e do senso de segurança que eram disseminados pelo país, já um tanto abalados desde 1949, ano do anúncio soviético da produção da primeira bomba nuclear.

Para muitos civis, autoridades militares e políticos, a guerra contra o inimigo, materializado pela União Soviética e pelo que ela representava - uma dominação comunista parecia inevitável e até mesmo necessária. Novelas, séries e filmes, que durante os anos 50 fomentaram o enredo anticomunista, ajudaram a formar a cultura daqueles anos (GEORGE, 2003). Nos guetos mais radicais, relata a autora, as tratativas futuras de conciliação entre os dois países foram alvos de hostilidade.

O apoio às ações dos americanos frente a Guerra Fria dependeu do convencimento da população de que seria factível sobreviver a uma investida nuclear, do contrário, o descrédito nas políticas de defesa não só levaria a população a questionar seus líderes, como também desmotivaria os investimentos governamentais nos programas de defesa civil, a exemplo daquele que prometeu a construção de abrigos públicos. Entretanto, as crises de confiança foram inevitáveis, principalmente quando as opiniões dos especialistas e as condutas dos legisladores apontavam para a falta de preparo ou para a ineficácia deles em salvar vidas.

Em especial, um relatório provou que o tempo médio para a busca de proteção seria de apenas 15 minutos após um alerta de lançamento de míssil inimigo. Todas as alternativas traçadas pelo governo pareciam dispendiosas e inúteis: a oferta de abrigos para mais de 200 milhões de habitantes, as rotas de evacuação e os planos urbanísticos para remodelar os centros industriais, dispersando a concentração de pessoas e ofertas de serviços e produtos. (GEORGE, 2003).

Desse modo, entre os anos de 1959 e 1962, o governo e os militares tentaram transferir a responsabilidade de proteção para a população. Manuais oficiais orientavam e estimulavam medidas protetivas domésticas como a adaptação de um porão em esconderijo, a instalação de um sistema de comunicação por rádio e a seleção de quais produtos deveriam estar nos kits de sobrevivência. Houve um significativo incremento na venda de filtros de ar, banheiros químicos, luzes de alerta, roupas especiais e comidas industrializadas.

⁶⁶ No original: “Federal, state, and local officers scurried here and there, trying to implement civil defense plans and the public realized that the emperor wore no clothes: the U.S. civil defense program was meaningless” (GEORGE, 2003, p. 28).

Em 1961, os preparativos para o fim do mundo estavam se tornando oportunidades de negócios

(GEORGE, 2003, p. 78, tradução nossa)⁶⁷.

Os *bunkers* passaram a ser vendidos em grandes lojas de departamentos como a Sears, em formato de kit automontável, fugindo das especificações técnicas originais. Serralheiros, marceneiros e “piscineiros” se converteram em fabricantes de refúgios pré-fabricados⁶⁸. Como resultado, em um curto período de tempo, - notadamente na segunda metade do ano de 1962, coincidindo com a escalada do conflito entre a União Soviética, Cuba e os Estados Unidos -, cresceu um sentimento compartilhado de incredulidade com respeito à eficácia das táticas de sobrevivência conduzidas pela Defesa Civil, além de os custos da autoproteção serem impeditivos para a maioria dos americanos. Muitos negócios de abrigos foram à bancarrota e os autoproclamados especialistas em sobrevivência passaram de heróis a fraudadores (TIME INC, 1962).

Continuam comuns os artigos, estudos e afins que preconizam o dia do conflito final, um medo que, seja proveniente do ambiente factual seja da imaginação, acompanha o ser humano em sua trajetória civilizatória. Como se preparar para o armagedom? Neste mundo acometido pelo Covid-19, o *The New York Times* publicou um texto com a chamada: “Os *bunkers* do dia do juízo final podem se tornar o novo normal?”⁶⁹ e o site *Global News* anunciou que “O negócio de *bunker* de sobrevivência está acelerado em meio à crise do coronavírus”⁷⁰.

O teor especulativo e premonitório é, em alguma medida, replicado em trabalhos artísticos, como na série *Fallout Shelter*, construção de narrativa visual que lida com conotações imaginadas, inventadas, posadas e que aventam uma descabida felicidade vivida em um porão idealizado, embora desesperador e extremo.

⁶⁷ No original: “By 1961, doomsday preparations were becoming business opportunities” (GEORGE, 2003, p. 78).

⁶⁸ Fabricantes de piscina migram para a fabricação ou revenda de abrigos. Em Las Vegas, Fox Hole Shelter Company e em Los Angeles Catalina Pools.

⁶⁹ Título original: Could Doomsday Bunkers Become The New Normal? veiculada no *The New York Times*, Edição de 26 jun. 2020.

⁷⁰ Título original: Survival bunker business is ‘brisk’ amid the coronavirus crisis, veiculada no *Global News*, Edição de 07 abr. 2020.

A sociedade como um todo teme a caprichosa vontade dos deuses, calamidades naturais, guerras e o colapso da ordem social; os governantes temem dissensão e rebelião; os governados temem punição e os poderes arbitrários da autoridade (TUAN, 2005, p. 57).

Posso sobreviver a uma explosão nuclear direta em meu abrigo anti-precipitação? Provavelmente não. Nem mesmo os bunkers militares subterrâneos protegerão os soldados internos das enormes bombas nucleares de 100 megatoneladas que a União Soviética possui. No entanto, não ter abrigo é uma boa maneira de garantir que você não terá chance de sobreviver

(ATLAS SURVIVAL SHELTERS, FAQ, tradução nossa)⁷¹.

⁷¹No original : “Can I survive a direct nuclear blast in my fallout shelter? Probably not. Not even the military bunkers that are deep underground will protect the soldiers inside from the massive 100-megaton nuclear bombs that the Soviet Union possesses. However, having no shelter is a good way to guarantee you have no chance of surviving”. Disponível em <https://www.atlasmilitaryshelters.com/faq/>. Acesso em 11 jun. 2021.

3.2 **O juízo final**

Em dia 27 de Janeiro de 2021 o Relógio do Juízo Final (*Doomsday Clock*) marcou 100 minutos para a zero hora.

Chamado metaforicamente de Relógio do Juízo Final (*Doomsday Clock*), a edição anual do Boletim do Conselho de Ciência e Segurança dos Cientistas Atômicos (*Bulletin of Atomic Scientists*), uma organização sem fins lucrativos, destinada a ampla informação sobre os modos de controlar os riscos produzidos pelo Homem, apontou a proximidade do fim da civilização humana, representado pela zero hora.

O boletim abrange três áreas em especial: o risco nuclear, as mudanças climáticas e as tecnologias disruptivas.

Reportando-se às ameaças nucleares, os cientistas indicam o decréscimo na qualidade das relações diplomáticas entre os países expresso pelo término de vários acordos de controle de armamento, pelo aumento na produção de armas nucleares e por uma inexplicável confiança bélica de que é possível vencer uma guerra nuclear.

(Bulletin of Atomic Scientists)



Figura 81
Priscila Rampin, Sem Título, Série: Arquivos
Nucleares, 2019, Fotoperformance.



Figura 82
Priscila Rampin, Fallout Project II, Arquivos
Nucleares, 2019. Fotoperformance.

“[...] Todas as esperanças de melhoria e progresso humanos foram destruídas”

(BOLTANSKI, 1997, tradução nossa, n.p.)⁷².

“[...] John Hopes, professor de antropologia da Universidade do Kansas, acusa os investidores do fim do mundo de vender uma “fantasia hipermasculina” na qual o perigo estaria próximo e poucos teriam a oportunidade de salvar a si mesmos e suas famílias [...].”

(TURKEWITZ, 2019, n.p.).

The drums of war are beating once again.

The Economist, 11 de Maio de 2019.

⁷² No original: “All the hopes of human improvement and progress have been destroyed” (BOLTANSKI, 1997, n.p.).

2ª

PARTE

4

O QUE É ISSO? **a dimensão artística do fato**

Foi com base em *Evidence* (cf. figura 83-87), foto-livro de Mike Mandel e Larry Sultan, que esbocei os atributos de uma poética da incógnita⁷³. As fotografias de arquivo, embora atreladas à realidade pragmática do campo da ciência, dão margem a significados hesitantes. Por isso, a atenção voltou-se às obras de outros três artistas, Ed Ruscha e o casal Bernd e Hilla Becher, principalmente às suas publicações, pois, similarmente, esgarçam a noção de fato, considerando, naturezas distintas e relativas, as variáveis endógenas e exteriores ao indivíduo: fato como aquilo que existe, fato como algo que é percebido, fato fabulado.

O interesse desses artistas esteve voltado a perceber os mecanismos de controle (oficiais e culturais) vigentes e a ensejar certa formação de realidade e de verdade ao espectador; os vínculos dessas obras com os fatos da época são parciais, já que a reconstrução artística das situações com os quais se envolveram deu-se com base em recortes do real, combinados em edições (montagens) que afrontam a interpretação.

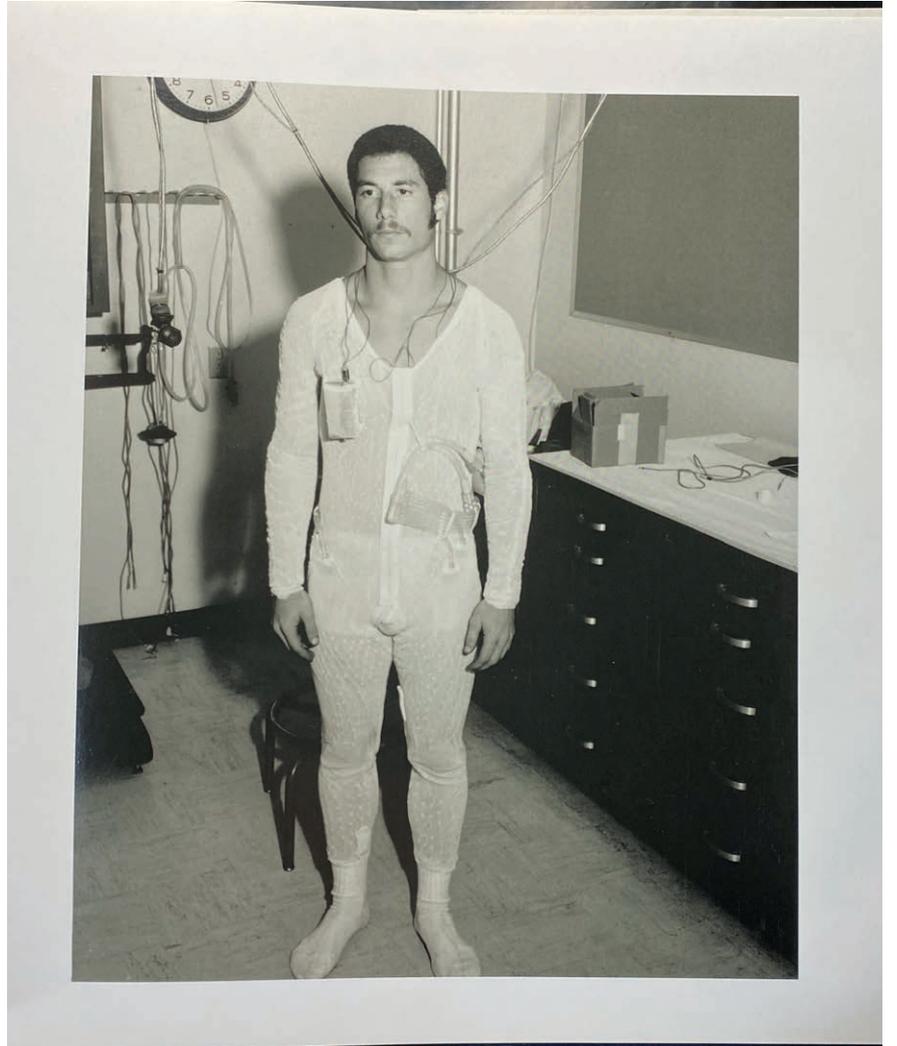
A presença da fotografia em *Evidence*, assim como nas publicações de Ed Ruscha das décadas de 60 e 70 e nas tipologias de Bernd e Hilla Becher, nutriu um efeito documental de uma factualidade contaminada de instabilidade ou de ficção. Ao dialogar com a pesquisa do historiador Joshua Shannon (2017), opino que, por trás da auto-atribuída objetividade e indiferença com que esses artistas trataram o tema⁷⁴, há uma reação afetiva desencadeada pela contemplação do trivial e pelos encontros atípicos, maravilhosos⁷⁵, desambientados, que despontam desses encontros.

Para uma poética da incógnita, sobre a qual pretendi discorrer, esses artistas consideraram a composição e a montagem instrumentos para se conseguir documentos poéticos ambíguos, que sintetizam os traços singulares e igualmente ambíguos **no real vistos por eles.**

⁷³ Ver página 234.

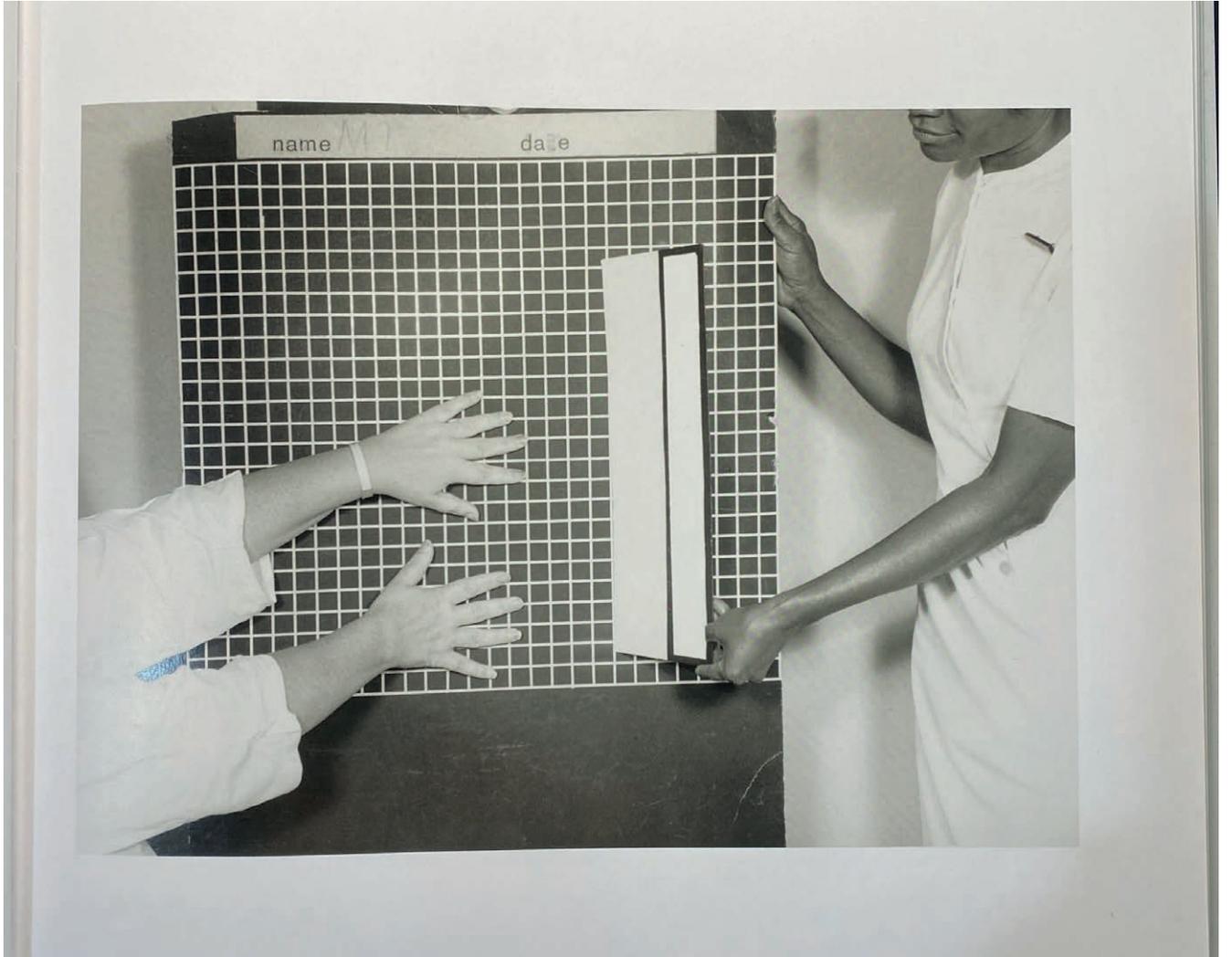
⁷⁴ Sobre isso, ver BUCHLOH, B. *Conceptual Art 1962–69: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution* (1990), e o capítulo introdutório de Diarmuid Costello e Margaret Iversen (2009).

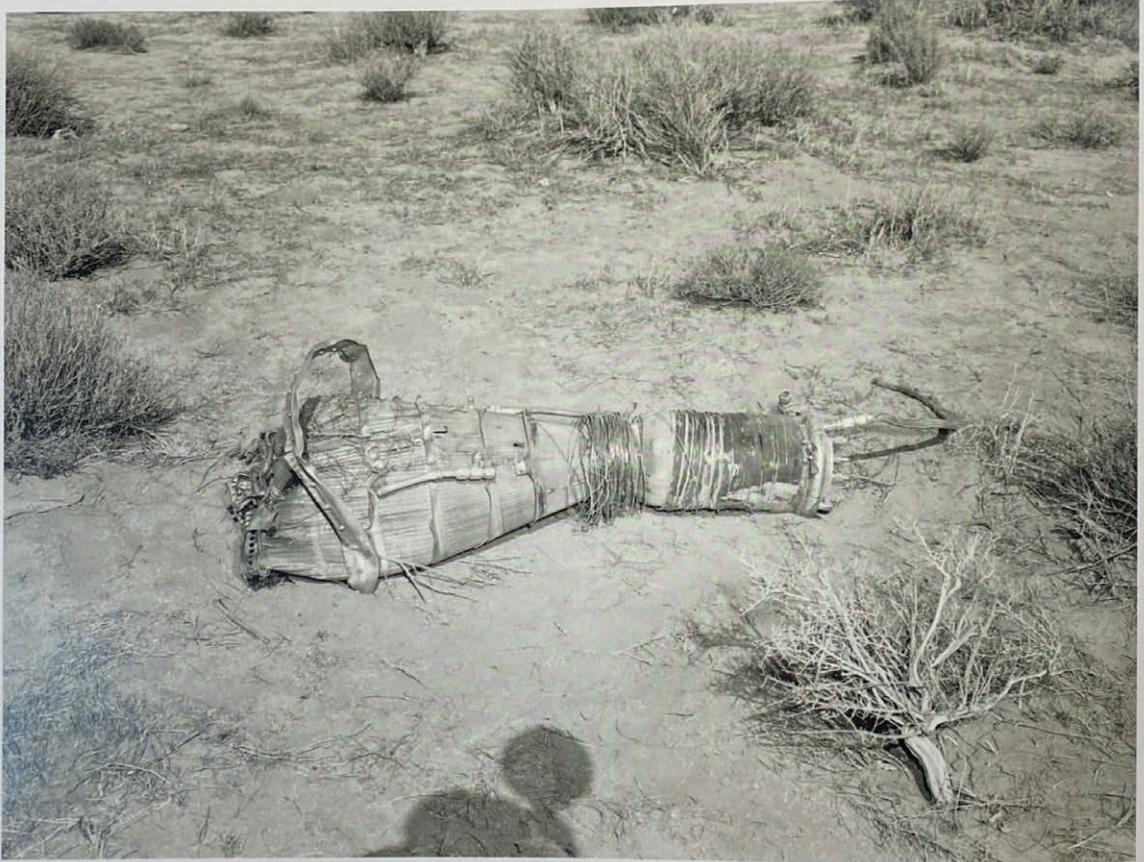
⁷⁵ Em referência ao *le merveilleux* surrealista.



**EVIDENCE, MIKE MANDEL E
LARRY SULTAN**

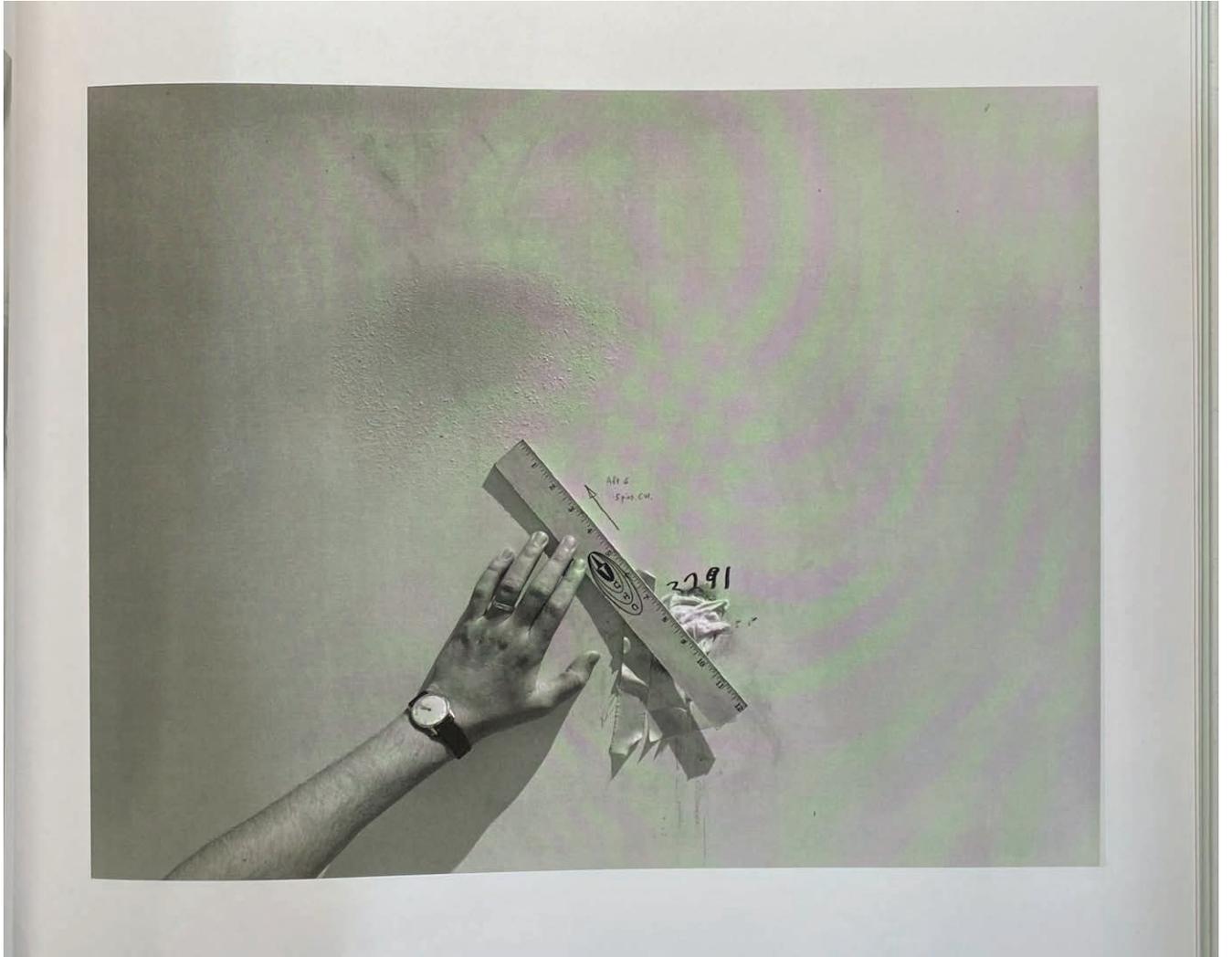
Figura 83-88
Evidence, 2017, 3a ed., Larry Sultan e Mike
Mandell. Nova Iorque, Editora: D.A.P.,
não paginado.











O que é isso? É essa a pergunta que faço como espectadora ao conhecer o fotolivro *Evidence* dos fotógrafos Mike Mandel (1950) e Larry Sultan (1946 – 2009). Minha “competente decifração” (KOSSOY, 2009, p. 22) foi submetida a camadas de possíveis realidades.

Na década de 1970, a dupla recém-saída da faculdade foi contemplada com o *National Endowment for the Arts* para publicar um livro de imagens baseado em pesquisas realizadas em arquivos governamentais, científicos e industriais. A proximidade geográfica das residências dos artistas com os laboratórios da NASA e de outras corporações atuantes no ramo da tecnologia, da agricultura, da ciência e da segurança facilitou o acesso a milhares de imagens findados os dois anos que durou o projeto.

Evidence (2017) contém 60 imagens impressas em escala de cinza, (re)fotografadas de originais de mais de uma centena de fontes. Não há legenda que elucide o conteúdo visual, apenas uma lista nas primeiras páginas de todos os locais cedentes dos originais. Ao folheador, cabe conceber suas próprias conexões (factuais e fictícias).

DÚVIDA. 1º. um estado subjetivo de incerteza, ou seja, uma crença ou opinião não suficientemente determinada, ou a hesitação em escolher entre a asserção da afirmação e a asserção da negação; 2º. Uma situação objetiva de indeterminação ou a problematicidade de uma situação: seu caráter de indecisão em relação ao possível êxito ou à possível solução (ABBAGNANO, 2007, p. 348).

Tomando como premissa a intervenção subjetiva na realidade, os documentos e fotografias são argumentos e, portanto, são portadores dos discursos de quem os produziu. O livro, como trabalho de arte, é ainda mais pleno de intenções não reveladas. A operação proposta pelos fotógrafos (selecionar, fotografar novamente e rearranjar) sobrepõe significados aos existentes ou, por assim dizer, omite camadas da factualidade do registro. Então, a dúvida interpretativa é alçada à centralidade da experiência.

Evidence é a poética da incógnita⁷⁶, pois condicionada por uma certeza que não é nem totalmente certa, nem totalmente não certa.

Na essência do que parece familiar e óbvio no conteúdo do fotolivro de Mandel e Sultan, há surpresas veladas que são destapadas por meio de operações simples de troca de lugar: o ordinário selecionado e editado por eles é alçado a circunstâncias desconhecidas, abrindo vácuos no entendimento das coisas que antes estavam seguras, inquietando seus significados.

Além do deslocamento do arquivo institucional para o contexto da arte, os fotógrafos lançam mão da exacerbação visual da incógnita intrínseca ao campo técnico-científico, afrontando o domínio humano. Assim, o conteúdo das imagens de *Evidence* coincide com o sentido assinalado por Arlindo Machado (1996), para quem, de um modo geral, o indivíduo estabelece um distanciamento com a evolução tecnológica, em especial, com aquela que manifesta uma inteligência sobre-humana (artificial). Costumeiramente, na história das civilizações, assistem-se a reações temerosas ao progresso e ao que ele pode gerar. A figura do especialista e das máquinas que ele inventa e opera, como retratado nas imagens apropriadas pelos fotógrafos, cita tal desconhecido, criando, talvez, um mal-estar e uma ansiedade alinhados com o efeito paradoxal causado por algo que é tanto perceptivelmente pragmático quanto instável.

Tão atual quanto foi em 1996, *Máquinas e Imaginário* faz uma caricatura do pensamento, inclusive de uma parcela intelectual que dissemina “um mundo cada vez mais apocalíptico, que parece evoluir fora de qualquer controle humano, forjado por alguma espécie de seres alienígenas que conspiram o tempo todo contra o que resta de ‘essência’ da humanidade” (MACHADO, 1996, p. 10). Tem-se, nessa interpretação de Machado, duas extremidades: de um lado, os discursos populistas que viabilizam a descrença e o medo na sociedade para com a ciência; por outro lado, a habilidade do ser humano em desenvolver tecnologias disruptivas com as quais produz guerras, por exemplo.

Evidence resulta **inquietante**, pois, desamparadas do repertório original, as imagens vibram incertas entre a especulação, a paródia, a ficção e a realidade, reclamando um maior envolvimento de quem

⁷⁶ Incógnita em acepção figurada: enigma, segredo, mistério, impenetrabilidade.

as vê. As incertezas são capazes de tornar dúbio o próprio real que a foto aborda e a (suposta) concretude dos fatos mostrados, pois que a objetividade de um fato varia de acordo com níveis de referência à realidade.

Se, como Boris Kossoy (2009) propõe, a ficção é da natureza da fotografia, devido às estruturas de produção e recepção que lhe são inerentes, em *Evidence*, uma ideia de incógnita é incrementada, principalmente pelo deslocamento do conteúdo visual dos arquivos científicos para o campo da arte. Há ainda um agravante cultural que se soma à conotação abstrata implicada na própria atividade do especialista, como se pode deduzir do texto de Arlindo Machado (1996).

Ao não participar do campo das coisas pragmáticas, a arte se organiza de outra forma. Conjectura-se que, por isso, uma obra de arte é tão mais desconcertante e inquietante⁷⁷, quanto mais puder desconstruir a tal lógica realista. Entretanto, Mandel e Sultan e os outros artistas já mencionados confrontam o sensorio com o próprio real a fim de relativizar a sua aparente estabilidade. Para isso, lançam-se em operações de troca de lugar, hesitando entre continuidades e descontinuidades semânticas, mimetização das práticas arquivística, analítica e cientificista e ressignificação de um elemento ou de uma situação original / inicial.

Para resolver o enigma de *Evidence*, o fruidor acerca-se das indicações literais das imagens, utilizando as circunstâncias da edição elegidas pelos autores e postas em relação com o conhecimento que ele dispõe do assunto.

⁷⁷ Algo inquietante e que, por isso, causa estranheza, passa pelo conceito do unheimliche (1919) de Freud, desenvolvido à luz da estética. A sensação decorre de alguma circunstância em que há uma lacuna de entendimento entre a realidade cotidiana e alguma manifestação de caráter ambíguo. É algo indefinido, pois o efeito se dá em relação ao que é ao mesmo tempo familiar e estranho. O texto de abertura da mostra Estranhamento (Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2002), realizada pelo curador Paulo Reis (1960 - 2011) para o programa Itaú Cultural, indica que “o conceito está ligado a uma ideia de troca de posições num campo semântico, pois aquilo que troca de lugar ganha outro significado e perde seu sentido original” (Paulo Reis fazia uma menção direta ao ready-made “A Fonte”, de Marcel Duchamp. Fonte: RUMOS ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS, 2002.

Para Mike Mandel e Larry Sultan, a eleição das *found-photos* para o compêndio, termo que eles citam dentro da tradição duchampiana, foi norçada pelo potencial ambíguo e pelo significado inconcluso do material reservado a outro âmbito que não o primário. Voluntariamente, essa manipulação dita um grau de perda à função básica do arquivo que realocado em

[...] uma narrativa formada a partir da lógica interna encontrada nas próprias imagens, mesmo mudas, fornecem uma riqueza de pistas arqueológicas sobre o tipo de sociedade que as produziu. Mas a narrativa é alusiva e aberta; não possui um texto real ou narrativa política

(PHILLIPS, 2017, n. p., tradução nossa)⁷⁸.

através da qual se possa ter certeza do conteúdo.

⁷⁸ No original: "Taken out of their original context and placed in a narrative formed from the internal logic found within the pictures themselves, these mute images provides a wealth of archeological clues about the kind of society that produced them. But the narrative is allusive and open-ended; it does not have a real text, or political narrative." (PHILLIPS, 2017, n.p.).

Aparentemente, somente circunstâncias especiais fazem com que o sujeito empreenda um processo mais complexo de elaboração do sentido (ARNHEIM, 1989). Essa é uma condição inerente a qualquer ser evolucionário, e os problemas de adaptabilidade são “suficientemente” resolvidos através do mecanismo pelo qual ideias e objetos são reconhecidos, diferenciados e classificados. A categorização perceptiva é, portanto, fundamental para a razão e comunicação humanas (HOFFMAN, 2009). Ocorre que a informação perceptiva é moldada para refletir utilidade e não para representar a realidade. É, por isso, que vivemos enganados pela falsa crença na verdade objetiva. O modo como se interpreta o mundo é, segundo Hoffman (2009; 2016), consequência da imposição de certos desafios, como o da própria sobrevivência.

Estudos recentes alçam a função da percepção a algo semelhante a uma “interface de usuário” específica de cada espécie, como os ícones de aplicativos digitais que simplificam a sua operacionalidade, capaz de orientar o comportamento de um modo geral e, sabiamente, esconder a complicação do mundo (HOFFMAN, 2009). A consciência fornece um palpite de como é esse mundo que, a grosso modo, simula internamente uma realidade externa.

Portanto, se os fatos são decodificados automaticamente - caso contrário, o cotidiano seria exaustivo - , indago se essa estratégia mental nos impediria de ver as variantes do real. A consciência do estranhamento seria uma excessão à normalidade entregue pelo “app” da percepção?

Temos boas razões para acreditar nas inferências lógicas do intelecto, uma vez que os padrões de observação e resposta emitidos por ele são claramente conscientes e plenamente treináveis. Presumimos que as percepções sejam fatos objetivos com pouca variação. Porém, à medida em que o estímulo se torna mais elaborado, os recursos mentais usados por cada um extrapolam os mecanismos básicos de visão, resultando em entendimentos diferentes sobre
um mesmo assunto
(ARNHEIM, 1989).

Os projetos artísticos e fotográficos do casal Bernd e Hilla Becker e de Ed Ruscha também partilharam de uma atitude peculiar frente ao tema eleito por eles: elementos aparentemente assépticos, impessoais e neutros do panorama capitalista e industrial fixados em um tipo de imagem documento que, por um lado, indica um fascínio pela factualidade predominante na cultura da época e, por outro, certo desdém, ao instilarem relações entre os fatos e as noções de aparência, informação, verdade, importância, significação, indiferença, falsidade, manipulação e irrelevância.

Sob o escrutínio da história da arte, a imagem (tipo) documento, enciclopédica ou arquivística - que resultam similares - reprimiria conteúdos expressivos ou subjetivos do autor para fazê-la apenas de repositório de “material neutro” [...] “simplesmente uma coleção de fatos [...] uma coleção de *readymades*” como consentiu Ed Ruscha em entrevista a John Coplans (RUSCHA; SCHWARTZ, 2002, p. 26, tradução nossa)⁷⁹.

⁷⁹ No original: “I want absolutely neutral material. My pictures are not that interesting, nor the subject matter. They are simply a collection of “facts”; my book is more like a collection of ‘readymades’” (RUSCHA; SCHWARTZ, 2002, p. 26).

Porém, os trabalhos citados neste capítulo parecem mais dialéticos do que sintéticos, a despeito do que apregoavam tanto seus produtores, quanto seus críticos. Até mesmo as fotografias enganosamente neutras, como estas geradas no alvorecer da arte conceitual⁸⁰, contêm parcela considerável de discurso, de interpretação que, ao contrário de afirmarem a independência dos fatos, tão somente anunciam um resquíio de verdade⁸¹. Por meio de estratégias coincidentes de uso da câmera para registrar e dos modos sistemáticos de apresentação, esses artistas não se engajaram com a (in)significância da realidade, mas com “o descrédito da verdade” (SHANNON, 2017, p. 15, tradução nossa)⁸².

Ademais, para que as alegações de inexpressividade das imagens protoconceituais fossem válidas para descrevê-las, elas teriam de ser produzidas acidentalmente pelo clique inesperado do obturador e sem a interferência de um autor (COSTELLO; IVERSEN, 2009). Mas o uso do aparato fotográfico carrega o trabalho de intencionalidades; Ruscha, exemplo explanado por Iversen (2009), seguia instruções performativas em vez de apenas capturar um determinado estado de coisas e, com isso, abdicava apenas parcialmente do controle autoral em favor de algum acaso e de alguma imprevisibilidade.

⁸⁰ Costello e Iversen (2009, p. 828) e Buchloh (1990, p. 119) tipificam as fotografias dos Becher e de Ruscha como “proto-conceituais”.

⁸¹ Nesse trecho do livro *The Recording Machine*, Shannon tratou da superficialidade do fato tanto quanto considerado um dado (numérico) como quando se refere a algo observável. Transcrevo de modo mais abrangente e no idioma original: “Fact is one of the fundamental myths of modernity. The history of modernity might be understood as a process of granting an ever-greater role to fact, albeit with the constant recurrence of fact’s various explosive opposites—including myth, faith, and relativism. Facts are superficial by design; they are about what can be observed or calculated. In their purest form, they come as numbers. They are usually understood as distinct from truth and free of judgment. In general usage, however, facts are not entirely independent from truth, but serve rather to point to it—as when they are observed in an experiment or collected at a crime scene[...]” (SHANNON, Joshua. *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*. Ebook: Yale University Press: 2017, p. 10).

⁸² No original: “These American and German artists working around 1968 engaged the fading credibility of truth.” (SHANNON, 2017, p.150).

Entre 2016 e 2017, produzi as fotoperformances de *O que sabe o especialista?* (1ª e 2ª edição)⁸³ (cf. figura nº 90-104), tendo em mente a abstração do campo científico e a curiosidade de saber como se reage ao embate de campos de significações não dominados, bem como um interesse no processo de construção de realidades com base em representações fotográficas.

O que assinala a excepcionalidade dos *experts*?

Seria possível treinar a percepção para atentamente receber certos desconfortos – estranhamentos que não se podem facilmente explicar, mas sentir?



Figura 89

⁸³ Fotoperformance realizada durante a residência artística Extramuros promovida pelo EAV Parque Lage / Fazenda São João, Rio de Janeiro, 2016, sob a coordenação de Lisette Lagnado e produção de Antônio Sobral. Acompanhamento crítico com Damiana Bregalda Jaenisch, Daniel Jablonski, Guilherme Gutman e Michelle Sommer.



Figura 90 - 94
Priscila Rampin, O que sabe o especialista?
1ª edição, 2016. Fotografia e fotoperformance.









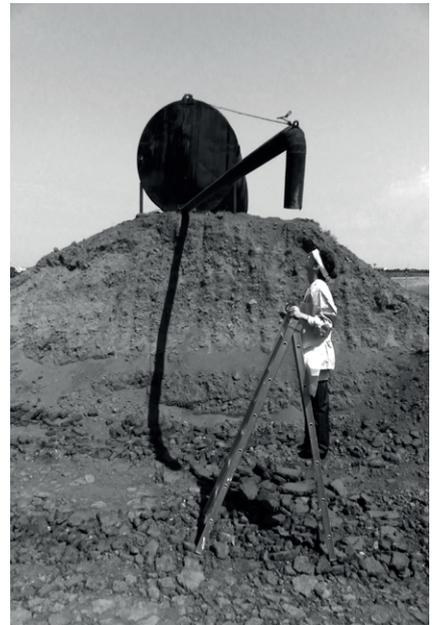


Figura 95 - 104
Priscila Rampin, O que sabe o especialista?
2ª edição, 2017. Fotoperformance.



A apresentação do trabalho provém da montagem de cenas registradas em vários locais cujo conteúdo de aspecto parodístico refere-se à atividade e à pesquisa científica. Os encontros com maquinários em desuso, em meio a paisagem agrícola da Fazenda São João⁸⁴, com os que me deparei durante as caminhadas exploratórias ao longo de uma residência artística no local, por si só preenchidos de estranhamentos, determinaram a forma e a composição, e cada um desses elementos serviu de pano de fundo para a minha inserção⁸⁵, simulando alguma atividade laboral não totalmente decifrável. Assim, as duas séries representam somente uma aparência do real e uma configuração de um evento que se dá exclusivamente para a imagem. Cada composição estabelece uma relação diferente com a narrativa: a primeira edição aspira a uma sequência de ações que permitem estabelecer uma associação com alguma atividade laboral realizada em um transcorrer linear do tempo, ainda que montada com fotografias feitas na Fazenda e com outras feitas em local e período distintos; a segunda edição tem uma característica serial, sendo que cada fotoperformance encerra em si uma narrativa.

A montagem ainda requer outra consideração, talvez mais relevante, para referir-me ao que se tornou um método de trabalho. Os cenários, ambientes e elementos que registro, com ou sem a minha presença física na foto, não são localizados intencionalmente, ao contrário, eles são revelados quase que inconscientemente, graças a uma espécie de irrupção ou revelação que perturba o real visto por mim. Não houve um planejamento prévio para as andanças pelos arredores da Fazenda São João e, conseqüentemente, para a feitura das fotoperformances. Contudo, ao deparar-me com alguns desses instrumentos e maquinários agrícolas - alguns deles presentes na 2ª edição de *O que sabe o especialista?* - vi-me em xeque com minha percepção e aspirei a esgotar essa sensação através da tentativa de repeti-la. Uma segunda fase requerida pelo trabalho se deu posteriormente com a imersão no revisar das imagens capturadas e no buscar existências latentes e possíveis relações. Nessa etapa, procuro pela fluidez narrativa, exercitando um jogo combinatório de fotografias de tempos e lugares diversos, de fotografias com imagens de outra natureza (gravuras, fotocópias, desenhos) ou ainda com objetos apropriados ou produzidos, como ocorreu para os trabalhos *Arquivos Nucleares* e *Apron*.

⁸⁴ Fotoperformances realizadas durante o Programa de Residência Artística EAV Parque Lage – Residência São João em 2016.

⁸⁵ As tomadas foram capturadas pelo modo automático da câmera, ao qual recorro para garantir a independência na feitura dos trabalhos. Nem sempre é prático contar com a colaboração de um fotógrafo, haja vista que as produções são feitas durante residências, viagens ou deslocamentos.

Essa configuração do processo criativo foi observada na maioria dos trabalhos produzidos a partir dessa experiência na residência artística. A centelha para a produção de *Apron* (2018)⁸⁶ (c.f. figura nº 118) foi a descoberta surpreendente e fascinante de um documento datado e provavelmente sem valor para o proprietário, de uma escola de aviação, com apontamentos do que pareciam ser aulas de pilotagem; *Arquivos Nucleares* (2019), por sua vez, proveio das três situações vividas em Hiroshima que, como relatado, foram portadoras de algum atributo perturbador.

A qualidade desses encontros casuais com situações e objetos capazes de, sob a minha percepção, desnaturalizar a si próprios, demonstra uma possibilidade, dentre outras que pretendi registrar nesta escrita, de correlacionar tal experiência com algo similar ao **choque com o maravilhoso**, considerando-o uma hipótese para desvendar a relação que Mandel e Sultan, por exemplo, tiveram com as centenas de arquivos científicos vasculhados.

Não havia nada mágico e nem contemplativo por trás do conceito do *Le merveilleux*. Qualquer coisa do mundo que, por ordem do acaso, oferecesse um sinal sentido com surpresa, choque, desorientação ou, convulsivamente, - um objeto misterioso, letreiros de lojas, um lugar, ruínas arquitetônicas, uma situação ou um fragmento de texto - era da ordem do *merveilleux* (ADES, 1985); (KRAUSS, 1985); (POYNOR, 2007).

Em primeiro lugar, Breton propôs uma ação anticonformista liderada por ele e por um grupo de intelectuais revolucionários a serviço da libertação do indivíduo, em especial, dos que pertenciam à classe operária. Entretanto, embora o engajamento político do grupo tivesse sido o foco de suas ações, para esta tese, faz-se notar outra revolução, desta vez, a da leitura da realidade com base na suspensão do controle exercido pela razão e pelas normas e na aceitação de que real não é pragmático, mas susceptível à subjetividade, e, logo, à desorientação.

Impulsivas e desprovidas de uma finalidade que as antecedem, se e quando notadas, estas frestas sinalizantes recobram a importância primeira da imaginação e especulam sobre outros possíveis. Perturbam as faculdades biológicas imutáveis, contudo dormentes, que nos fazem perceber o medo, a atração do insólito, dos acasos e do luxo (BRETON, 2001). Breton sentenciou a atemporalidade da irrupção do 'maravilhoso': "O maravilhoso varia de época em época" (BRETON, op. cit., p. 30); ora, não há chance dele desaparecer salvo se impensáveis processos evolutivos alterassem radicalmente a capacidade humana de perceber.

⁸⁶RAMPIN, Priscila. *Apron*. Instalação, MUnA, Uberlândia, 2018.

Recobrando alguns dos postulados do primeiro *Manifesto Surrealista* (1924), com as ideias ajustadas ao desenvolvimento de novas óticas, e aos modos de pensar propostos pelas descobertas psicológicas da época, Breton atacou o positivismo norteador da sociedade. Para ele, o pensamento e as experiências estavam enjaulados pelo excesso de atitude realista da modernidade que desconsiderava, entre outras coisas, as intromissões e rupturas de ordem subjetiva na edificação do conhecimento. Assim, o conhecimento se concretizava avessamente à lógica, mas em harmonia com o inconsciente, com o *merveilleux*, sendo elementos interessantes ao argumento, o sonho, a loucura e os estados de alucinação (NADEAU, 2008).

Breton sugeriu que as condições psíquicas intrínsecas aos estados de suspensão da consciência pudessem ser introduzidas mais constante e sistematicamente à experiência pessoal como uma extensão lógica particular (BRETON, op. cit., p. 190), indicando que haveria um modo paradoxalmente consciente de alcançar tais estados. Circunstâncias como ouvir o que fala a voz interior a respeito de coisas diferentes das que usualmente se acredita ou expressões singulares que têm origem no “torpedeamento da idéia” (BRETON, op. cit., p. 191) estiveram à luz de uma consciência nova, acessível para quem quisesse e estivesse disposto a absorvê-la. A narrativa dos sonhos e a escrita automática transformadas em procedimentos, ofereciam o contato do indivíduo consigo e com os recalques que a razão insiste em apaziguar, fazendo aflorar “toda uma vida de fantasia que realizando nossos desejos compensa as insuficiências da vida verdadeira” (BRETON, 2001, p. 381, nota 47).

Esses métodos de automatismo psíquico foram uma forma de sondar esse universo subjetivo e interior. Dalí inventou sua atividade crítico-paranóica, mas também houve métodos menos extravagantes como a colagem e a frotagem, que obtinham efeitos surpreendentes para a época com base em “[...] encontros fortuitos de duas realidades distantes [...]” e deslocadas (BRETON, 2001, p. 330).

O que o surrealismo fez, nem sempre com sucesso, e embora inexistisse uma definição de padrões estéticos que guiassem as produções dos artistas e intelectuais, foi multiplicar esses “curto-circuitos” (BRETON, op. cit., p. 191) através da poesia, da pintura, das artes no geral, reproduzindo “[...] artificialmente o momento ideal em que o homem, tomado por uma emoção particular, é repentinamente possuído por algo mais forte do que ele que o arremessa, contra a própria vontade, na imortalidade. Estivesse ele lúcido e desperto, sairia aterrorizado daquele lance crítico” (BRETON, op. cit., p. 193-194).



Figura 105
Bernd Becher & Hilla Becher, Blast
Furnaces 1969–95, 24 fotografias
impressas em papel de gelatina e prata,
1692 × 3715 mm. Coleção Tate Modern.

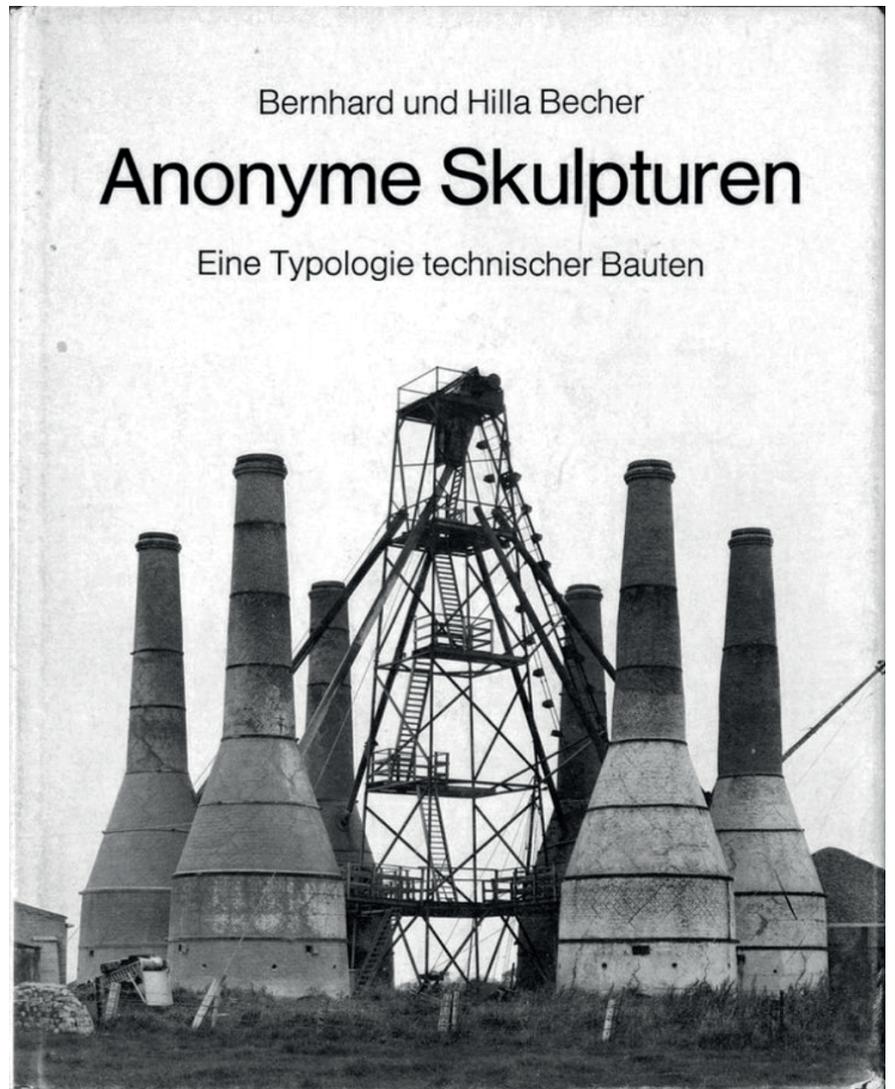


Figura 106
Bernd Becher & Hilla Becher. *Anonyme Skulpturen – Anonymous Sculptures*. A typography of technical constructions, 1970. Reprodução da capa.

Anonymous Sculptures (cf. figura 106) foi publicado em 1970 com uma seleção de fotografias da arquitetura industrial da Europa. Rapidamente, o livro ganhou espaço em exposições de arte conceitual e minimalista, oferecendo ao público um jogo de comparação entre estruturas construtivas similares e metodicamente registradas em séries.

Exibidas em livros ou em exposições, as tipologias, como se convencionou a descrever *Blast Furnaces* (1969-95) (cf. figura 105), série de 24 fotografias de fornos e caldeiras industriais estritamente ordenadas em sistemas de grades, propõem uma narrativa explícita em favor da presença única e misteriosa dos remanescentes fabris. A composição frontal, tomada de certa altura, suprime a noção de escala, capturando detalhadamente o objeto e distanciando o ambiente ao redor.

Mesmo que a objetividade tenha sido um tópico importante para documentar sistematicamente a paisagem industrial e o isolamento das estruturas fotografadas como parte de um procedimento rigoroso de enquadramento (sempre frontal e plano) e de controle da luz (sempre neutra) para focar na forma e conseguir a isenção interpretativa, não se pode aceitá-la em absoluto, pois o que resulta disso é uma “explícita dimensão estética” mascarada pela feição documental: “[...] o cotidiano é abstraído e pontuado pela serialidade, as estruturas são estetizadas, feito uma lembrança de belas relíquias ou esculturas funcionalistas” (JAMES, 2009, p.879, tradução nossa)⁸⁷.

Ao optarem pela supressão da informação visual da qual dispunham, o resultado impresso não pôde ser definido como um documento fiel ao fato, afigurando-se como um registro dotado de irrealidades (um não-registro). Não sem razão, Bernd sempre oscilou ao qualificar suas fotografias como documento histórico, também se referindo a elas como interpretações de “objetos monumentais” que possuem um “caráter irracional, - porque não dá para entendê-los – e, não obstante, são estáticos e funcionais” (ZIEGLER, 2011).

⁸⁷No original : “Yet in its explicit aesthetic dimension their work remains perplexingly incompatible with conceptualism’s central objectives [...] their photographs [...] are not orthodox documentary images. There is no narrative. The everyday is abstracted, punctuated by seriality, ante the structures are aestheticized, made reminiscent of beautiful relics or functionalist sculptures” (JAMES, 2009, p.879).

A afirmação do fotógrafo é sintomática de uma dicotomia que começa, como proponho, no ato de ver, algo que se assemelha ao gesto perceptivo surrealista como apontada no Manifesto - através do qual há uma suspensão inesperada do controle da razão. É o ponto de vista de Bernd e Hilla que vislumbra algo de extraordinário nesses pragmáticos elementos da vida urbana.

Retenho a atenção na sensação de que algo a mais se anuncia ao conteúdo e para além dos atributos visuais das fotos: a resignação da distração da cor em prol da escala de cinza, o indubitável enfoque temático, a apresentação serial, tipológica ou arquivística, dentre outros. Um algo a mais vacilante entre fato, dúvida, real e mentira, que se afina aos termos aventados neste texto de uma poética da incógnita e que mantém afinidade compositiva com as imagens contempladas nas publicações surrealistas que excederam a ordem conceitual, ora efetivamente desconectadas do texto ou de outras representações visuais contíguas, ora participantes de um jogo de reverberações de sentidos entre combinações aparentemente estranhas entre si de lugares, coisas e ideias⁸⁸.

⁸⁸ Através dos procedimentos da escrita ou do desenho automático, Breton e seu grupo propuseram modos de aflorar a expressão imediata e, por consequência, os símbolos e sinais que dela emanavam. Rosalind Krauss (1985) observou que a realidade não era antagônica às manifestações automáticas, mas um celeiro de sinais, portais de transposição da lógica para o campo do fabuloso que a produção de imagens fotográficas pretendeu capturar. Bataille (1897-1962) e seus colegas Michel Leiris, Robert Desnos e Carl Einstein criticavam o que classificaram como uma arte sublimada e elevada, preconizando uma postura artística e literária não apenas mais heterogênea em relação aos temas escolhidos, como também mais diretamente mundanas. Ambas as vertentes exploraram os princípios de justaposição de imagens de realidades opostas, do jogo da colagem, da interação texto e imagem, de temas e significados, com variações nos graus de codificação, deslocamento e contraste. Tomando como exemplo duas publicações, se em Nadja (1928) as imagens compuseram com o texto, ainda que produzindo estranhamentos e deslocamentos, em Documents (1929-1930), agravaram-se as desestabilizações entre texto e imagem (ver, por exemplo, a entrada do verbete chaminé, no Dicionário Crítico) ou entre imagens postas em paralelo (BAKER, 2006).

De modo peculiar, *Documents*⁸⁹ materializou o pensamento do seu tempo representado pela heterogeneidade de vozes que a integraram, resultando em um celeiro de textos e imagens propensos a traçar afinidades, analogias, bem como a minar a lógica, a exagerar a intuição e a opor arte e ciência ao aproximá-las⁹⁰. Nessa perspectiva, a revista é muito mais a negação da concepção de um documento e a afirmação do gesto de Bataille de promover “[...] um deslocamento, uma derivação da forma de pensar [...]” que procurou desvincular, contudo sem negar, “[...] o conhecimento das práticas de manipulação e manutenção de arquivos e documentos [...]” sobre o Homem (DE ZORZI, 2013, p. 12).

Pode-se, assim, compreender o *Dicionário Crítico de Documents*, percebendo que, embora a definição de cada palavra dessa coleção se refira ao vocábulo, aparentemente cumprindo o que é basal de um dicionário, a escolha dos verbetes afigurados e suas descrições exacerbam uma representação cultural ‘eleita’ pelos autores. A seção conduzida diretamente por Bataille busca, de forma única, perceber e classificar objetos não tomados pela tradição etnográfica (uma chaminé, um abatedouro). Bataille tanto afirma quanto contrapõe a função que ele mesmo exercia como arquivista na École des Chartes e o interesse avultado da época pelas coleções e apresentação de objetos culturais, pela antropologia e suas atividades correlatas de catalogação, documentação e classificação de dados etnográficos das culturas, e pelas disciplinas de estudos sociais.

⁸⁹ *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929 - 1930). A revista totalizou 15 números, sendo o último impresso em 1931.

⁹⁰ Citando uma passagem de Michel Leiris, outro colaborador próximo a Bataille, De Zorzi (2013) apontará que o cerne do projeto editorial foi estabelecer uma tensão entre o rigor científico da disciplina antropológica e o ideal literário da vanguarda, principalmente pelas mãos de Bataille, que fará de *Documents* um laboratório experimental de ideias a se confrontarem com as verdades da ‘alta cultura’.

A participação de etnólogos franceses⁹¹ e a repetição dos métodos museológicos e antropológicos de reorganização do conhecimento (sobre outras culturas) - mediante os parâmetros da instituição e dos especialistas da cultura vigente, sob o compromisso de que os objetos coletados dos outros são apresentados como documentos a serem expostos e vistos pelo público - teve, por objetivo, a produção de deslocamentos semânticos e desconexões de sentido impulsionados pelos textos ilustrados da publicação. A própria tarefa de descolamento do campo etnológico - um objeto tomado de uma cultura e reapresentado em outra sob a forma de documento⁹² - foi usada e estressada por essa geração de sentidos que extrapolava os convencionais. Vejamos que a entrada “Chaminé de Fábrica” (BATAILLE, 2018) (cf. figuras 107, 108, 109) - para ficar contígua às arquiteturas industriais dos Becher - alcança (ou narra, para ser mais precisa) tanto um valor de uso quanto uma experiência subjetiva sob a ótica estrita do autor. Nota-se que o autor, em tom erudito, julga ser uma abstração descrever ‘mecanicamente’ o elemento industrial em termos de sua forma e função, preferindo fazer de um pesadelo infantil a descrição mais adequada: os enormes tentáculos dos deuses do Olimpo de esgoto que exalam a fumaça negra a dissipar pelos céus.

⁹¹ Georges-Henri Rivière, Marcel Mauss, Maurice Leenhardt, Marcel Griaule, Paul Rivet.

⁹² Sobre isso e para uma análise da publicação Documents sob a ótica antropológica e etnográfica, ver a dissertação de mestrado de DE ZORZI (2013).

Paralelamente, também a produção de Ruscha, Mandel e Sultan e do casal Becher é conflituosa com a natureza do documento, inclusive cultural da época, muito embora se tenha afirmado que as imagens e fotografias desses e de outros artistas do período⁹³ registravam fatos que a câmera documentava (SHANNON, 2017). Localizados entre os anos de 1968 até os primeiros anos de 1970, esses artistas participavam de um contexto histórico-social em que a racionalidade objetiva, instrumentalizada pelas máquinas e pelos sistemas, era a forma predominante e almejada de comunicação, de conhecimento e de pensamento - que Shannon (2017, p. 4) descreveu como *culture of fact*. Vale citar que, em meados do século XX, as Universidades fundaram seus primeiros laboratórios de estatística; o método e a lógica reforçaram a noção de que o conhecimento era factual e observável com base em dados. Contudo, ao esquadrihar o sentido de documento e de fato, tais artistas criaram uma variedade enorme de obras: da imagem do cotidiano irrelevante e supostamente produzida de modo amador por Ruscha, às ditas austeras séries industriais do casal Becher e à apropriação de arquivos burocráticos por Mandel e Sultan. A porção da arte confinada nesses trabalhos ditos documentais é do mesmo modo complexa, pois disfarçada de imagens monótonas, cruas, tão reais quanto o próprio real, que endereçam a indagação “o que se vê?”, “o que é isso?” ao público.

Documents, assim como *Evidence*, *Anonymous Sculptures* e várias das publicações de Ruscha têm o papel fundamental de propor um novo valor (cultural) para as coisas, submetendo-as a sentidos que emanam de inusitados deslocamentos, de descontextualizações históricas e de desconexões.

⁹³ Outros exemplos incluem os desenhos simuladamente científicos de Vija Celmins e as pinturas de eventos históricos de Gerhard Richter (SHANNON, 2017).

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

ABATTOIR. — L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W. B. Seabrook (1) constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang de sacrifices n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la préfèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subsistant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage. — G. BATAILLE.

(1) *L'Île magique*, Firmin-Didot, 1929 (cf. plus loin, p. 334).

CHEMINÉE D'USINE. — Si je tiens compte de mes souvenirs personnels, il semble que, dès l'apparition des diverses choses du monde, au cours de la première enfance, pour notre génération, les formes d'architecture terrifiantes étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses, que certaines grandes cheminées d'usine, véritables tuyaux de communication entre le ciel sinistrement sale et la terre boueuse empuantiée des quartiers de filatures et de teintureries.

Aujourd'hui, alors que de très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la *beauté* des usines, la lugubre saleté de ces énormes tentacules m'apparaît d'autant plus écœurante, les flaques d'eau sous la pluie, à leur pied, dans les terrains vagues, la fumée noire à moitié



Chute d'une cheminée haute de 63 mètres
Banlieue de Londres.

Foto Kapote

rabattue par le vent, les monceaux de scories et de mâchefer sont bien les seuls attributs possibles de ces dieux d'un Olympe d'égout et je n'étais pas halluciné lorsque j'étais enfant et que ma terreur me faisait discerner dans mes épouvantails géants, qui m'attiraient jusqu'à l'angoisse et aussi parfois me faisaient fuir en courant à toutes jambes, la présence d'une effrayante colère, colère qui, pouvais-je m'en douter, allait devenir plus tard ma propre colère, donner un sens à tout ce qui se salissait dans ma tête, et en même temps à tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar. Sans doute je n'ignore pas que la plupart des gens, quand

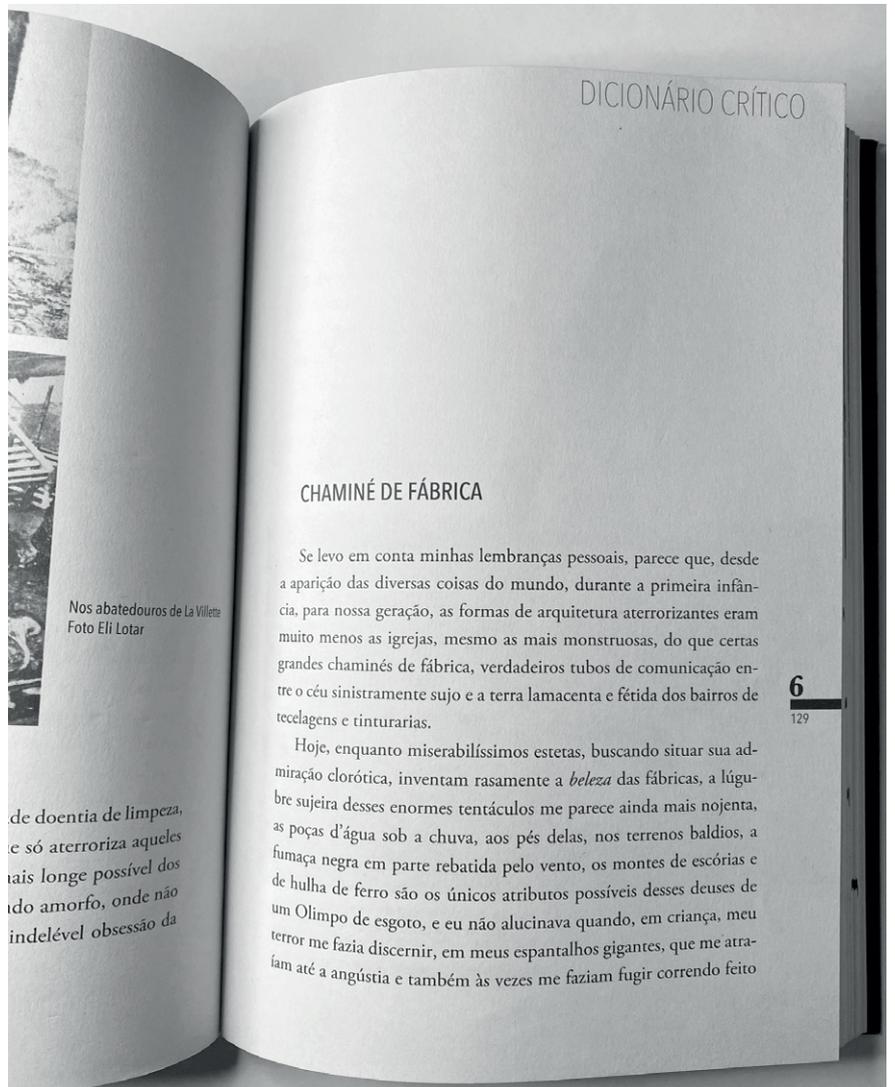


Figura 108
BATAILLE, Georges. Chaminé de Fábrica.
In: Documents: Georges Bataille, 2018, p.
129,131.

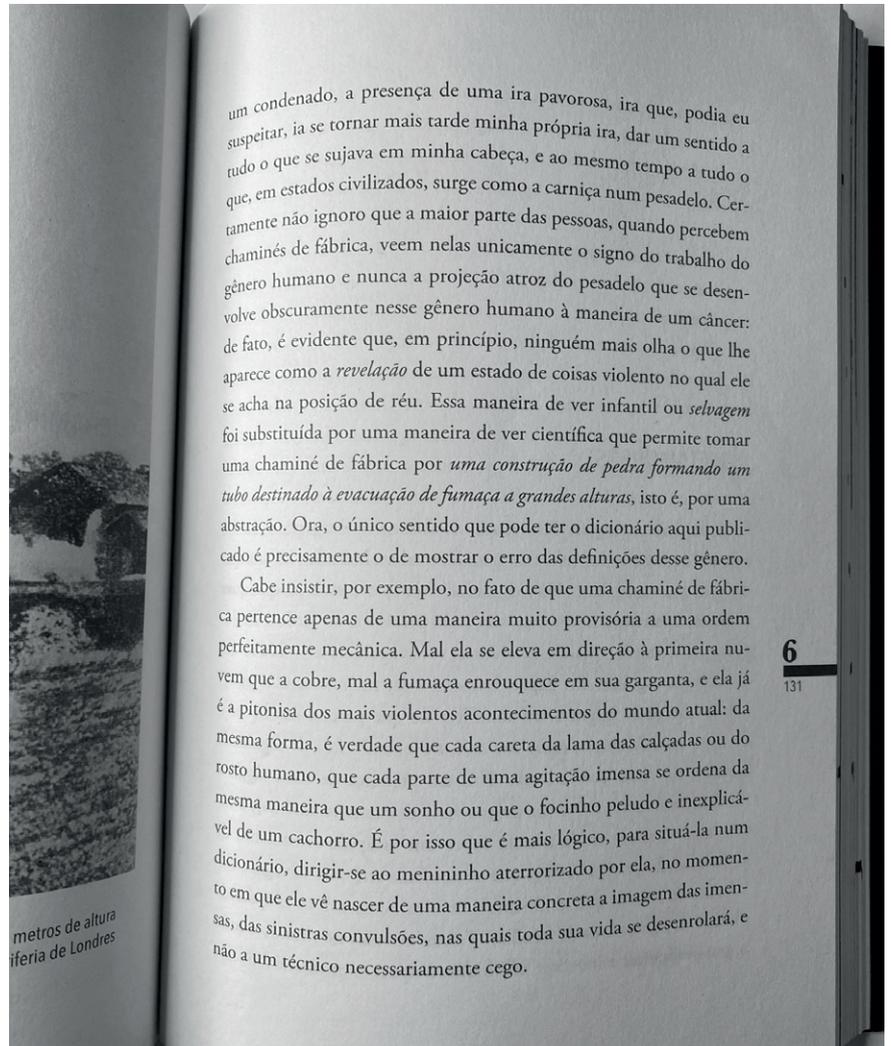


Figura 109
BATAILLE, Georges. Chaminé de Fábrica.
In: Documents: Georges Bataille, 2018, p.
129,131.

STANDARD, AMARILLO, TEXAS



TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, ED RUSCHA

Figura 110

Edward Ruscha. Twentysix gasoline stations. Alhambra (California): The Cunningham Press, 1969. 48p. 17,9 x 14 x 0,5cm, 1ª edição, 1963, 400 exemplares; 2ª edição, 1967, 500 ex.; 3ª edição, 1969, 3.000.

⁹⁴ Silveira (2008, p. 60-61) consultou uma cópia do livro disponível no acervo da Bibliothèque National de France, Paris e assim descreve em sua tese de doutorado: “*Twentysix gasoline stations* é um livreto pequeno (brochura), impresso em ofsete, com acabamento costurado e colado, no formato aproximado de 18 x 14cm e lombada com cerca de 0,5cm. Possui 48 páginas não numeradas, mais a capa, em papel gráfico comum. É todo em preto-e-branco, salvo a capa e a lombada, que têm o título em vermelho. Na capa, o título está dividido em três linhas de igual tamanho (toda a largura disponível), variando apenas o tamanho do corpo dos caracteres. No título, *Twentysix* está grafado como palavra única, sem hífen. O interior do volume apresenta 26 fotos, a maioria da largura de uma página, mas algumas ocupando duas. Cada foto é acompanhada de uma pequena legenda com a marca da gasolina, o nome da cidade onde estava o posto e o nome do estado norte-americano correspondente. Apesar da data impressa ser 1962 (ano da concepção), a publicação é de abril de 1963. Teve três edições. A primeira totalizou 400 exemplares numerados. Foi publicada pelo artista com a marca A National Excelsior Publication e impressa por The Cunningham Press, Alhambra, Califórnia. A segunda impressão foi em 1967, com tiragem de 500 exemplares, e a terceira em 1969, com 3000 cópias. Essas duas últimas edições não foram numeradas ou assinadas. As fotos do interior são exclusivamente de postos de gasolina de beira de estrada ou saídas de cidade. Os cenários são áridos, sem personagens. Os prédios, de função específica, são solitários de história e de seres humanos. Carregam uma aparência datada pelo seu tempo e marcada pelo seu lugar geográfico. A estrada é a folclórica Rota 66, que vai de Los Angeles a Oklahoma City (hoje o trajeto é feito pela Rota 40). Ruscha nasceu em Omaha, Nebraska, mas cresceu em Oklahoma até os dezoito anos, quando se mudou em definitivo para Los Angeles, onde cursaria a escola de artes. Cinco ou seis vezes por ano ele retornava para ver seus pais (e a partir de 1959, apenas sua mãe, já que seu pai falecera). Numa dessas visitas ele teve a idéia do livro.”

⁹⁵ Em 1956, o jovem Ed Ruscha migra das terras áridas e improdutivas de Oklahoma para o Sul da Califórnia, região que abriga os importantes centros aeroespaciais e militares dos Estados Unidos.

O primeiro fotolivro de Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963)⁹⁴ (cf. figura 110), apresenta a despersonalizada arquitetura dos postos de combustível localizados no trajeto entre Los Angeles e Oklahoma⁹⁵. As fotografias, com ausência de apelo estético ou procedimental, fazem jus a uma espécie de catalogação de cenas aparentemente desinteressantes que contrastavam com as circunstâncias locais (geográfica, científica e cultural) e que proporcionaram o dinamismo tecnológico e econômico do período, culminando em novos e letais armamentos de guerra tal qual em visita humana ao solo lunar (1969). A ausência de drama, a simulada falta de assunto e a falsa sensação de normalidade são os predicados que, para Shannon (2017), realizam a potência do trabalho.

Movimentos políticos e econômicos condicionaram a sociedade americana dos anos de 1960, na qual esses artistas participavam e à qual se opunham; o capital vigente acomodou os ânimos opostos, moldou um nível de opressão consensual e reprimiu contradições (ARONSON, 2014)⁹⁶ ao incluir a classe operária na economia do consumo e prover algum grau de segurança, lazer e bem-estar. Outro fator de acomodação se deve ao tom uníssono dos militares, da indústria e da grande mídia em defesa da construção de um sentimento nacionalista e, com ele, da garantia de um apoio aos investimentos massivos em segurança nacional durante a Guerra Fria a ponto de ter convencido as pessoas a aceitar a ameaça de destruição nuclear tornando-as passivas ao uso de sistemas de controle e vigilância, ao qual Ruscha retrata precisamente com a personagem *The Information Man*⁹⁷.

Desprovido de subjetividade, *The information man* é um anti-humano, um ser máquina que contém uma base de dados sobre tudo e é capaz de regurgitar informação mesmo antes de ela ser necessária. As entrelinhas dessa ficção parodiaram o valor entorpecente do trabalho, o empenho em gerar dados mensuráveis e os sistemas de controle e técnicas de coleta, organização e difusão de informação da época. Em termos gerais, *The information man* radiografava uma “sociedade altamente administrada” (RAWLINSON, 2013, p. 22) e sobre a qual Ruscha pôs uma lente de aumento e na qual investiu, de carga política, elementos pseudoneutros.

Os sinais de subjetividade ecoam e favorecem a condição enigmática⁹⁸ e crítica, muito embora, em alguns momentos, Ruscha tenha reiterado a indiferença na escolha, bem como no tratamento do tema abordado, não diferindo das falas proferidas pelos demais artistas citados anteriormente. Ao reproduzirem um senso de inexpressividade e tédio aos temas que abordaram, esses artistas, segundo alguns comentaristas⁹⁹, miravam a alienação e a opressão social camufladas pela pujança econômica do pós-guerra. Insuflados pelos movimentos ativistas emergentes, direta ou indiretamente, eles deram os primeiros passos para a formação de uma nova visão política, mas, principalmente, para o abalo da sensação de estabilidade e conformismo vigentes.

⁹⁶ Ronald Aronson é professor da área de Humanidades na Wayne State University, Detroit, Estado de Michigan. Foi aluno e orientando de Herbert Marcuse, tendo escrito críticas e reflexões sobre a obra desse teórico. Em sua revisão de *One Dimensional Man*, aponta para o cerne da discussão de Marcuse, o poder do capitalismo que, em conjunto com a mídia, constrói uma enorme, porém falsa, sensação de liberdade, que se dá dentro do sistema. Concomitantemente e como resultado do próprio sistema, a sociedade resigna-se sobre as alternativas ao modo de vida dominante. Aronson (2014, n.p.) escreve: “Many of us young radicals felt unable to tolerate the situation Marcuse described and denounced. Resistance became our vital necessity. Inspired by the courage of the Civil Rights movement, inflamed by the Vietnam War, and fueled by the vague yet thrilling new sense of possibility we discovered among ourselves, we attacked our universities’ and elders’ stifling liberalism. Women among us contested our own and the society’s sexism.” (ARONSON, 2014, n.p.)

⁹⁷ *The information man* é uma personagem criada durante uma entrevista a A.D. Coleman para o *The New York Times* em 1972.

⁹⁸ Costello e Iversen (2009) e Rawlison (2013).

⁹⁹ Costello e Iversen (2009), Rawlison (2013), Shannon (2017), Vinegar (2008) e Vinegar e Golec (2009).

Adicionalmente, Vinegar (2008) oferece uma perspectiva que, a meu ver, valoriza um enfoque sensível para além da consciência política, pois, para ele, o factual representado por essas obras não seria uma metáfora para a indiferença, mas sinal de que qualquer coisa importava. A consciência e a abertura para o qualquer do mundo reafirmaria um lugar de ocorrência do maravilhamento:

Esta afirmação pode parecer contra-intuitiva, já que estamos acostumados a pensar sobre admiração em termos de extremos de expressão - talvez como espanto ou choque de boca aberta e olhos arregalados - que estamos menos alertas ao fato de que uma expressão de maravilha às vezes pode ser registrada como inexpressão

(VINEGAR, 2008, p. 10, tradução nossa)¹⁰⁰.

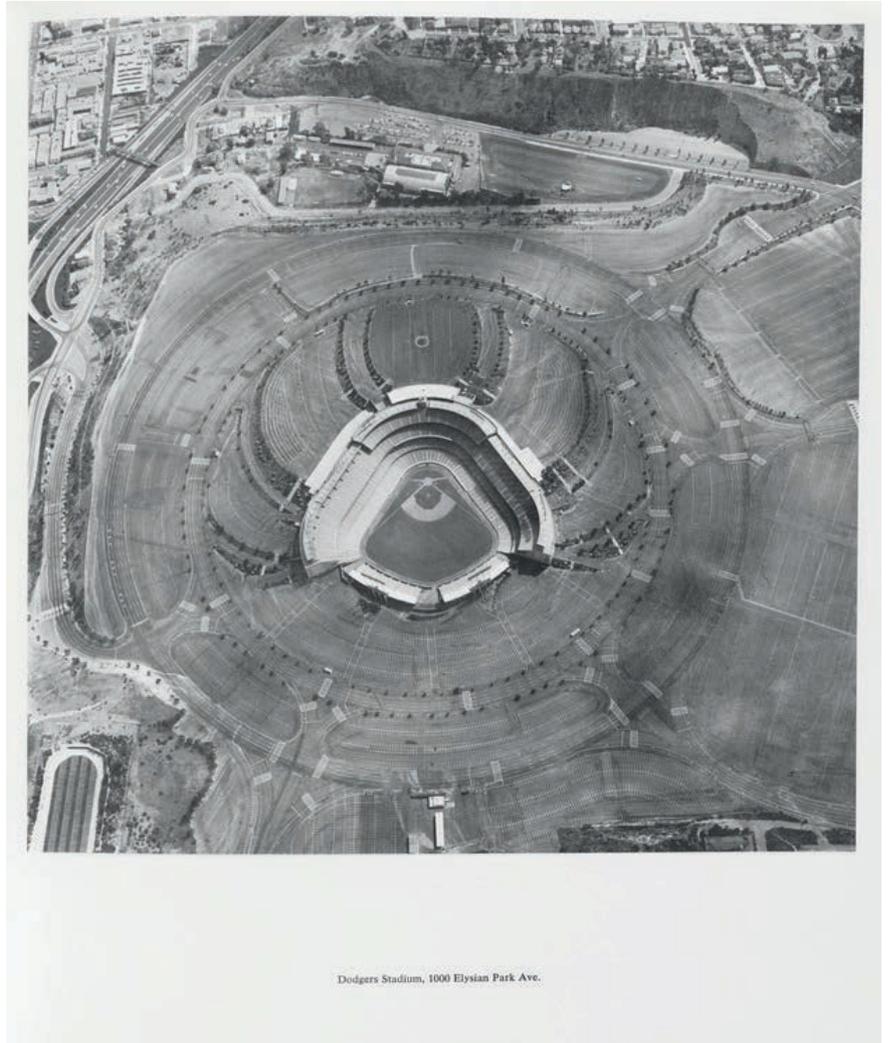
¹⁰⁰ No original: “I want to make the claim that the mood of awareness, readiness, and openness to the world exemplified in the deadpan attitude might be the “expression” of that wonder. This claim might strike us as counterintuitive, as we are so used to thinking about wonder in terms of the extremes of expression—perhaps as open-mouthed and wide-eyed awe or shock—that we are less alert to the fact that an expression of wonder might at times register as inexpression. Or to be more accurate, register as an evenly distributed expression—or, in heideggerian terms, as “equanimity” (VINEGAR, 2008, p. 10).

A originalidade da reflexão de Vinegar (2008) acerca das publicações de Ruscha - a qual proponho estender a Mandel, Sultan e ao casal Becher - sugere que o maravilhoso pode dar-se a ver quando da suspensão temporária do julgamento em prol da observação da trivialidade e da banalidade das coisas antes dos seus significados culturais conhecidos. Sob essa ótica, essas obras estabeleceriam uma relação peculiar de vínculo e rompimento com o mundo dos fatos, abdicando dos referenciais existentes e acumulando novos. Assim, elas solicitam ao vedor que, ao vê-las, exceda a factualidade, a obviedade, que se veja sem significar, sem perceber às pressas, que sejam vistas por trás das superfícies e do superficial, ainda que vendo as superfícies e o superficial.

Ao propor o regime poético da incógnita para esses trabalhos, uma das observações a se fazer é a de que um fato, tanto afirmação quanto pergunta

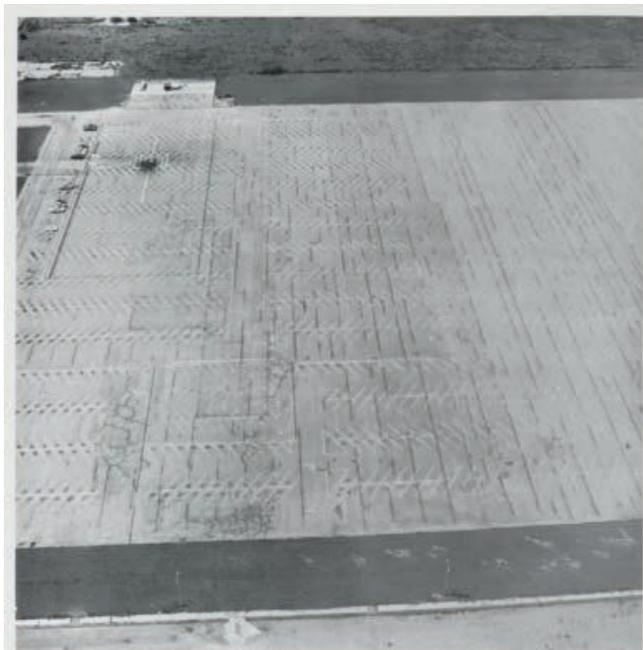
'o que eu vejo, como eu vejo', também é reticência, 'você vê?'

A chaminé de Bataille e as chaminés documentadas pelos Becher são, também para o vedor, funcionais de instalações fabris, porque são vistas mediadas pela matéria fotográfica, ou seja, pelo ponto de vista dos sujeitos que as produziram. Ao olhar para os panoramas dos estacionamentos fotografados por Ruscha, bem como para a foto de Luc Delahaye (cf. figura 72), pergunto-me o que, para esses artistas, permaneceu desconhecido ou inteligível no momento daquele encontro real; será que houve alguma condição de dúvida, ainda que momentânea, capaz de ter feito sentir no corpo algo inexplicável? Sabemos reconhecer muitas das informações dadas pela edição de *Thirtyfour parking lots in Los Angeles* como o fato de que as demarcações delimitam uma vaga veicular, mas talvez também outras evidências, como a instauração de uma topografia fabulada ou ainda o reconhecimento dessas linhas como meros desenhos na paisagem? O que, de fato, Ruscha viu?

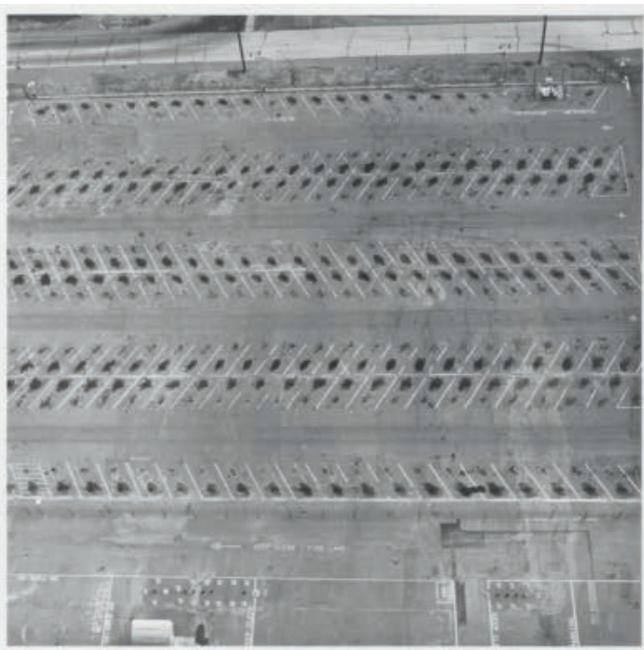


Dodgers Stadium, 1000 Elysian Park Ave.

Figura 111
Ed. Ruscha. Thirtyfour parking lots in Los Angeles, 2a edição, 1974. Fotolivro, 25.5 x 20.3 x 0.3 cm, 37p.. Coleção National Gallery of Australia.



Lockheed Air Terminal, 2627 N. Hollywood Way, Burbank



Lockheed Air Terminal, 2627 N. Hollywood Way, Burbank

Figura 112
Ed. Ruscha. Thirtyfour parking lots in Los Angeles, 2a edição, 1974. Fotolivro, 25.5 x 20.3 x 0.3 cm, 37p.. Coleção National Gallery of Australia.

A sincronia encontrada nas alegações de Hilla e Bernd e nas de Ruscha realçam a incoerência própria do mecanismo perceptivo humano que se entrega à convicção “[...] na *sic* independência dos fatos da sua interpretação [...]” (SHANNON, 2017, p.10, tradução nossa)¹⁰¹ para, no instante seguinte, através das suas obras, pressionar essa mesma crença.

Com a explicação de Langer (1933, p. 183) “[...] a forma com que um evento real assume para nós, o fato que apreendemos, não é necessariamente a forma que lhe pertence. O que podemos experimentar é uma perspectiva, uma *gestaltung*”¹⁰². Compreende-se que qualquer análise que fazemos da realidade é uma análise em perspectiva ou forma especial.”

O que é um fato? Esse é um dos grandes mistérios da filosofia

(LANGER, 1933, p.178, tradução nossa)¹⁰³.

sentença 24: A percepção é subjetiva

(LEWITT, 2006, p.206).

¹⁰¹ No original que demarcam esse entendimento: “The supposed independence of facts from interpretation, even from all things human, was one of the contradictions of the recording-machine epistemology that the factualists most wanted to indulge and put pressure on” ou “[...] we might say that facts occupy a strange realm between the world per se and our systems for knowing it. (SHANNON, 2017, p.10).

¹⁰² *Gestaltung* no sentido de composição, enquadramento, cena. No original: “Every experience is an interpretation, a formalization. Living experience may come to us in most various forms-it must come in some form, of course, if we are to identify it at all as a particular “fact.” But the form which an actual event takes for us, the fact we apprehend, is not necessarily the form which belongs to it. What we can experience is a perspective, a *Gestaltung*. And any analysis we can make of reality is an analysis of such a perspective, or special form” (LANGER (1933, p. 183).

¹⁰³ No original: “What is a fact? That is one of the great mysteries of philosophy” (LANGER, 1933, p.178).

Pode parecer suficiente para a existência cotidiana a generalização do substantivo fato, concernente ao que é verdadeiro, natural e óbvio, muito embora o repertório de possibilidades de conceituação do vocábulo e suas consequências sejam mais abrangentes, inclusive denotando como a realidade é assimilada pelas pessoas. A forma mais pura do fato contém o mito da objetividade, como mostra o trecho extraído do verbete do Dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano. Todo fato é passível de “[...] objetiva [*de*] *sic* confirmação, constatação ou verificação, também de descrição e previsão – objetiva no sentido de que todos podem adotá-la nas condições adequadas [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 499).

Em um texto de 1933, Susanne K. Langer (1895 - 1985) indicou a confusão interpretativa entre as coisas existentes e a formulação dessas coisas em experiência; reiterou que os fatos não são objetos reais, nem são os eventos primários: “Um fato [...] é a perspectiva de um evento. Como tal, é sempre uma abstração, envolvendo uma das possíveis formulações do evento” (LANGER, 1933, p. 185, tradução nossa)¹⁰⁴. Então, as experiências vividas são interpretações ou formalizações dos eventos como apreendidos pelo sujeito (LANGER, 1933) e, neste caso, distanciam-se de outra vertente conceitual de visão materialista¹⁰⁵ que, insistentemente, caracteriza o fato como “alguma coisa no mundo” (AUSTIN, 1961, p. 106)¹⁰⁶. Quando perguntados sobre a natureza das imagens que produziam, Bernd e Hilla não refutavam a apresentação ‘tipo histórica’ – antropológica -, como também destacavam o empenho com a dissolução da expressividade do objeto. Entretanto, a inexpressividade acaba por empalidecer a própria função certificadora de qualquer arquivo ou registro. Por claras razões, a consistência com que Mandell, Sultan e Ruscha empregaram esquemas à arte não buscou oferecer subsídios aos técnicos e especialistas. Ocorre que, não sendo totalmente dissociadas dos fatos, as obras não podem ser categorizadas como uma invenção, uma ficção, tão pouco oferecem conteúdo preciso para serem alçadas à escritura do mundo. O desamparo contextual das fotos e das publicações tornou a absorção e a interpretação dos significados mais labirínticas, divergindo da incumbência de um documento.

¹⁰⁴No original: “A fact [...] is a perspective of an event. As such, it is always an abstraction involving one of the possible formulations of the event” (LANGER, 1933, p. 185).

¹⁰⁵O debate entre John Langshaw Austin e Peter Frederick Strawson, ocorrido em 1950 durante o seminário da Sociedade Aristotélica sobre a natureza da verdade, incluiu a discussão sobre a ideia de fato. A crítica de Strawson à teoria de Austin versa sobre a fixidez com que esta reivindica uma relação direta entre fato e coisa. Austin escreve o artigo *Unfair to Facts* (1961) em resposta às críticas de Strawson, reiterando a materialidade do termo: “Fato é precisamente ‘alguma coisa no mundo’ (tradução nossa). A celeuma quanto ao significado e ao uso dos termos fato e verdade ocupa uma porção da filosofia e do seu ramo linguístico e, de modo geral, se divide em duas frentes: a material, quando fato é substantivo e designa uma ação ou evento; e a pseudo-material (verdade como afirmação) (STRAWSON, 1949) ou não material (JOHNSTON, 2004) em que a função referencial do fato deixa de existir. Para uma visão geral da evolução histórica de fato sob a perspectiva da linguagem ver Sponholz (2010).

¹⁰⁶Para circunstanciar a frase recortada, cito o trecho em que a descrição de Austin é posta. No original: “Having thus got so far as reducing ‘the condition of a cat’ to ‘the fact that statements states’, Strawson is ready to proclaim, on the strength of his other principal doctrine, that ‘Facts are what statements state, not what they are about’, that the condition of the cat is a pseudo-entity. [...] It seems to me, on the contrary, that to say that something is a fact is at least in part precisely to say that it is something in the world” (AUSTIN, 1961, p. 106).

A par de que Bernd cresceu em uma cidade de vocação industrial com muitas características similares às das localidades fotografadas por ele e por Hilla, parece inegável o remetimento à memória ou a influência do meio sobre suas obras. Ao alegar um fato através da fotografia, Bernd e Hilla o fizeram no interior do universo discursivo, o que significa que suas imagens apenas contemplam pontos de contato com a realidade. Assim, seguindo a lição de Langer (1933), tanto mais haverá genuína citação ao evento de origem, quanto mais o sujeito estiver implicado à realidade referida. Para James (2009 apud COSTELLO; IVERSEN, 2009), os Becher proveem uma resposta somática, afetiva e anterior ao pensamento fabuloso. Ao tentarem dotar os elementos cotidianos de uma forma adequada, isto é, alinhada aos anseios anti-estéticos decorrentes dos acontecimentos históricos e traumáticos alemães, estabelecem um paradoxo que é central na prática deles: “[...] o trabalho é estético, embora quase se recuse a ser arte” (JAMES, 2009, p. 885, tradução nossa)¹⁰⁷.

Em um só tempo, essas obras de significados oscilantes são declarações do ordinário e manipulações dessa realidade intervinda. O que eles viram lá na paisagem urbana ou natural, - aquilo que viram sem terem realmente visto¹⁰⁸ - no início da confecção poética dos seus trabalhos, é o que tentaram rigorosa e ironicamente transmitir em suas publicações: uma persistente hesitação. E, mesmo que advindo do improvável (indústria, estacionamentos, laboratório de estatística, plantas nucleares), o que esses artistas revelaram foram os sinais do maravilhamento, a aparência alegórica das coisas como vistas por eles ou os fatos instáveis, como prefiro descrever.

¹⁰⁷ No original: “The central paradox that lies at the core of the Bechers practice is that their work is aesthetic, whilst almost refusing to be art” (JAMES, 2009, p.885).

¹⁰⁸ Paráfrase de um trecho de uma entrevista de Richard Prince com Ed Ruscha, transcrita do original: “Richard Prince: I collect your books. I have almost all of them. I even have a great copy of Dutch Details. Pools and parking lots are so much about where you live. Only in Los Angeles. I really love the photos of the empty parking lots. Anybody doing abstract art should take a long look. Do you ever wonder what else is out there that you’ve seen but never really see? I guess what I’m trying to say is, When does something like parking lots kick in?” Interview: Richard Prince with Ed Ruscha (2005).

“[...] o mundo fotográfico deles, inacabado e incompleto convida à reflexão, à dissolução e reconstituição da subjetividade”

(JAMES, 2009, p. 889, tradução nossa)¹⁰⁹.

Certa vez, Bernd falou do “caráter irracional e incompreensível” que alguns elementos funcionais da paisagem urbana possuíam, enquanto a outros faltavam-lhes “aura” (ZIEGLER 2011). Como explicar objetivamente a natureza desses atributos imateriais conferidos por esses artistas às unidades manufactureiras que suas lentes eternizaram?

“Aquilo me atraía também, eu só não sabia direito de que maneira”

(HILLA apud ZIEGLER, 2011).

Ao não saber nomear ou explicar precisamente o próprio engajamento perceptivo com os elementos mundanos, Hilla Becher, mais uma vez, contradisse a (auto) proclamada factualidade em prol da assimilação duvidosa daquilo que via. Ora, como algo que nos parece indiferente pode exercer-nos alguma sedução?

¹⁰⁹No original: “[...] their unfinished, incomplete photographic world invites reflection, subjective dissolution and reconstitution” (JAMES, 2009, p. 889).

¹¹⁰No original : “Indeed, while their work is cool and distant in tone (in a manner similar to that of Andre, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Ed Ruscha, and others), it nevertheless registers differently on the level of affect. Narrowly and negatively speaking, the Bechers never engaged in a deadpan neutralization of their own subjective artistic perspective; neither did they have any concern for inventing ordering systems that seemed arbitrary or without purpose (in this way, for instance, their work is the opposite of Ruscha’s *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, and subsequent photographic books). For all the seeming neutrality of the Bechers’ photographs—the overcast lighting, the straight-on perspective, the consistent framing and consistency of function within a given series, the reduction of color to shades of gray—there is never any doubt that they were captivated by their subjects and enthralled with the process of collecting and organizing pictures of them. What emerges when we consider their project as a whole is not a sense of the arbitrariness of the systematic exercise of reason (which might seem to be the point of Ruscha’s ordering systems) but instead something like the attentiveness and pleasure of a love affair—and this doesn’t even take into consideration the tremendous devotion made plain by their fifty-year commitment!” (STIMSON; STRUTH, 2007, p. 67-69).

De fato, embora o trabalho tenha um tom frio e distante, [...] os Becher nunca se envolveram em uma neutralização impassível de sua própria perspectiva artística subjetiva; nem tinham qualquer preocupação em inventar sistemas organizacionais que parecessem arbitrários ou sem propósito (desta forma, por exemplo, seu trabalho é o oposto do *Twentysix Gasoline Stations* de Ruscha (1962) e dos livros fotográficos subsequentes). Apesar de toda a aparente neutralidade das fotografias dos Bechers – a iluminação nublada, a perspectiva direta, o enquadramento consistente e a consistência da função dentro de uma determinada série, a redução da cor em tons de cinza – [...] O que emerge quando consideramos seu projeto como um todo não é um [...] exercício sistemático da razão [...], mas sim algo como a atenção e o prazer de um caso de amor [...]” (STIMSON; STRUTH, 2007, p. 67-69, tradução nossa)¹¹⁰.

Abordei, anteriormente, o quão fácil é notar as discrepâncias nos julgamentos e intenções poéticas desses artistas que se auto-atribuem uma inclinação a documentar a neutralidade do cotidiano, mas que, ao contrário da retórica, dotam os trabalhos de uma característica enigmática. Nesse sentido, Ed Ruscha deu depoimentos incongruentes, afirmando, por um lado, “Eu nem mesmo vejo isso como fotografia, [...] são apenas imagens para preencher um livro” (RUSCHA, s.d, apud FOSTER, 2004, n.p., tradução nossa)¹¹¹ de lugares típicos de Los Angeles e, por outro, dizendo que esses mesmos lugares eram favorecidos de uma aptidão a serem fotografados e documentados. O artista explica a tal aptidão, relembrando a pintura da cena da morte de Ophelia (Ophelia, Sir John Everett Millais, 1851-62, o.s.t., 762 x 1118 mm)¹¹², óleo sobre tela, 762 × 1118 mm), que lhe causou uma persistente presença e impregnou muitos dos seus trabalhos, sendo a pista para a dissolução do enigma¹¹³ de *Thirtyfour parking lots in Los Angeles* (1967) (cf. figura nº 110) e suas 31 fotografias (e não 34 como o título anuncia) em preto e branco de estacionamentos públicos, ainda que pareçam obras radicalmente distantes em tempo, forma e conteúdo.

O tema central do quadro é o evanescimento da jovem e nobre Ophelia, afogada em consequência do desespero existencial ao qual sucumbe após o assassinato do pai pelas mãos do seu amado Hamlet. Aos olhos do artista, Ophelia pareceu trágica e estranhamente pacífica e bucólica, pois, ao mesmo tempo que entregue serenamente à morte, havia algum aspecto dinâmico na pintura que o marcou¹¹⁴. A explicação de Ruscha para o tal encantamento é tendenciosamente prática, pois assinalada à potência afetiva da posição do corpo da mulher. Em *Thirtyfour parking lots in Los Angeles* e em *The Los Angeles County Museum on fire* (cf. figura nº 113) se veem plasmadas a influência¹¹⁵ de pelo menos dois aspectos formais do quadro de Millais: a composição diagonal oblíqua, que mimetiza o ângulo de visão de cima para baixo, e o tratamento pacífico também dado à representação de uma catástrofe em *The Los Angeles* (RUSCHA, 2011).

¹¹¹ No original: “I don’t even look at it as photography, [...] they’re just images to fill a book. (FOSTER, 2004, n.p.)

¹¹² Em entrevista concedida em 2019 para a Tate Britain.

¹¹³ Hal Foster (2004) atribui a qualidade enigmática à obra de Ruscha, tendo como argumento um estilo único e formal que oscila entre a fotografia documento e uma crônica hollywoodiana; que deixa evidente sua identidade única e é capaz de justapor duas culturas diferentes, a rude do meio oeste norte americano com a manhosa da Califórnia, além de considerar a estranha banalidade e alienação cultural do pós-guerra.

¹¹⁴ Ruscha (2011) comentou: “[...] when I look at the woman in the water here [...] I see a tragic woman. I would never realise that this painting would affect me the way it did.”

¹¹⁵ Declarações do artista que corroboram essa conexão podem ser checados em Ruscha (2019) entrevista disponível no canal do youtube da Tate Britain e no texto *Looking down from above* (2011) no qual Ruscha fala de sua admiração por Ophelia de John Everett Millais (1829-1896) e explica como a obra influenciou seu trabalho.

Por mais que o artista tenha, por tantas vezes, recusado-se a atribuir sentido e subjetividade às suas fotografias ou às pinturas, Hal Foster avaliou que “Todas as obras de Ruscha são premeditadas e “[...] apesar dos movimentos calculados [...]” (FOSTER, 2004, n.p.)¹¹⁶, elas sustentam dubiamente uma apresentação neutra e uma arbitrariedade simulada, - o que querem esses números aleatórios - 26 postos de gasolina, 9 piscinas?¹¹⁷ (FOSTER, 2004, n. p.). A publicação de *Thirtyfour parking lots in Los Angeles* estabelece uma instável relação com a natureza do fato e com o aspecto de catálogo informativo, adverte Shannon (2017), pois, a quem e a que serviriam essa categoria instável de informação?

O que Ruscha almejou com a descabida passividade dessas imagens (estacionamentos vazios de uma metrópole ou um incêndio em ícones arquitetônicos)?

¹¹⁶ No original: “All of his work is premeditated [...]”; Despite the studied moves, a vague ambiguity emerges from many works [...]” (FOSTER, 2004, n.p.).

¹¹⁷ Twentysix Gasoline Stations (1963) e Nine Swimming Pools and a Broken Glass (1968).



"The Los Angeles County Museum on fire é a minha Ophelia"

(RUSCHA, 2019, tradução nossa)¹¹⁸.

A aproximação com alguns desses trabalhos se torna mais complexa à medida que certas interpretações conduzem a incógnita à ideia de disparate, porque é tão contrassensual submeter à lógica um livro cujo conteúdo é uma coleção de postos de gasolinas vazios e sem nenhum sinal de vida; ou localizar o maravilhamento em um registro visual de um conflito armado. Os disparates engajam maior atenção?

**Quantos anos você tem?
- Tem. (ecolalia)**

**Como é o seu nome? -
Quarenta casas (sintoma
de Ganse ou respostas
desconexas).**

**[...] No breve diálogo
entre médico e alienado,
[...] é o alienado, aliás,
que leva a melhor.
Pois é ele que, com
suas respostas, força
a atenção do médico"**
(BRETON, 2001, p.50-51).

Figura 113
Ed. Ruscha, The Los Angeles County
Museum on fire, 1965-68, óleo sobre tela,
135.9 x 339.1 cm. Coleção do Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution.

¹¹⁸ Dito durante a entrevista a Frances Morris em 2019, enquanto a entrevistadora mostrava dois slides, sendo um com o quadro Ophelia e em sequência o The Los Angeles, Ruscha explicava que lhe chamavam a atenção a composição bucólica e passiva do corpo de Ophelia e, traçando uma comparação com a pintura de sua autoria, diz "I feel like this is my Ophelia", no áudio original em inglês.

Ophelia seria a alegoria da sociedade americana dos anos 50 e 60 estupefata com o seu próprio alheamento? E o olho que olha Ophelia morta é o mesmo daquele que ditou as regras ideológicas e geopolíticas dos Estados Unidos para o mundo durante os longos anos de tensão da Guerra Fria (1947-1991)? A alegórica Ophelia atormenta porque significa mais do que a cena shakespeariana.

“Devemos construir um novo mundo, um mundo muito melhor – aquele em que a dignidade eterna do homem é respeitada.”

(TRUMAN, 1945, apud UNITED STATES INFORMATION AGENCY, 1994, tradução nossa)¹¹⁹.

Os efeitos da postura dos líderes políticos foram sentidos na economia interna e nos assuntos sociais. A mesma sociedade que experimentou crescimento econômico, prosperidade e desenvolvimento tecnológico, submeteu-se a um sentimento uniforme de nacionalismo, conformismo e resignação, promovido pelo medo de uma ameaça inimiga iminente. Em boa dose, a pressão psicológica, a propaganda e a espionagem foram ferramentas eficazes de controle social. ‘O olho que olha Ophelia’ inspirou enredos como filmes temáticos, romances, séries e comerciais projetados para moldar expectativas, construir modelos heróicos e nacionais e influenciar o comportamento das pessoas.

Especulou-se que as chamas de tinta que lentamente consumiram o recém-inaugurado LACMA, forjadas e repetidas em outros quadros, previam a destruição, se não isso, refletiam a tensão daqueles anos conturbados. O artista admitiu um ímpeto antagônico à autoridade institucional e ao ideal cultural planejado para o período (TOMKINS, 2013)¹²⁰, mas a atitude não foi plasmada em um gênero abertamente combativo, e sim em um duplo artifício da neutralidade e desolação. A estratégica pose inclinada de Ophelia traduzida pelo ângulo oblíquo dos objetos fotografados ou pintados por Ruscha, como “se as coisas já estivessem entregues para a câmera” (RUSCHA, 2019, tradução nossa)¹²¹, conferem o estilo autoritário e solitário ao edifício e aos estacionamentos.

¹¹⁹ No original: “We must build a new world, a far better world -- one in which the eternal dignity of man is respected” (TRUMAN, 1945, apud UNITED STATES INFORMATION AGENCY, 1994)

¹²⁰ Interpretação que faço com base no trecho do original em inglês: “The LACMA picture does give rise to thoughts about the city’s expanding cultural pretensions, though, and I asked Ruscha whether this had been part of his intention. Not really, he said. “I went on a helicopter ride over L.A., and took some Polaroid pictures of the museum from the air, and it just sort of went on from there.” But the fire? “Well, there’s always a little room for questioning authorities” (TOMKINS, 2013, n.p.).

¹²¹ No original: “[...] things were laying down there for the camera”. (RUSCHA, 2019).

A mulher morta é emblemática da história do próprio homem e da sua aguda masculinidade que converte esse cadáver em “[...] símbolo da aniquilação” e objeto do “[...] absoluto do gozo escópico em que o olho se torna o órgão devorador do mundo [...]” (TIBURI, 2010, p.304-305).

Os elementos arquitetônicos do cotidiano, assim editados por Ruscha, encarnaram a não-expressão da Ophelia morta e deveriam ser compreendidos como um indicador inequívoco da relação passiva daquela sociedade com o mundo, refletindo sua “receptividade resoluta e sem julgamento” frente aos acontecimentos da época (COSTELLO, IVERSEN, 2009, p. 826)¹²² e (VINEGAR, 2009).

¹²² Shannon (20017) e Rawlinson (2013) também comentam o conteúdo político e crítico das obras de Ed Ruscha e seu consequente convite à reflexão.

4.1

POÉTICA DA INCÓGNITA. Narrativa e a montagem como procedimento

As fotografias e publicações artísticas organizadas em arquivos, categorias, estruturas e sistemas são formas de simulação poética que tem como um dos objetivos avultar os sintomas de uma mentalidade que sente e percebe os ruídos das coisas e dos elementos comuns como sinais.

sinais de um maravilhoso contemporâneo

Assumi que a instauração de *Arquivos Nucleares* e das obras referenciadas abrangem um procedimento específico de manipulação e montagem fotográfica ao qual, orientada por Rosalind Krauss (1985)¹²³, denominei de operação *cut and crop*¹²⁴, que manteve a citação à natureza dos fatos, porém controlando ou condicionando a experiência visual.

A operação *cut and crop* é coerente com a análise de Blake Stimson (2004) sobre as obras do casal Becher que, a pretexto de libertar o tema fotografado de associações preexistentes, omitem informação suplementar, acarretando um tratamento parcial do fato registrado; mas o enquadramento e o posicionamento da câmera a certo ângulo fizeram reforçar os significados que eles deram a esses objetos.

“Queremos oferecer ao público um ponto de vista, ou melhor, uma gramática [...] Para isso, os objetos devem ser isolados de seu contexto e livres de qualquer associação”, disseram Bernd e Hilla

(PRIKRYL, 2016, n.p., tradução nossa)¹²⁵.

¹²³ A condição fotográfica para o surrealismo foi comentada por Rosalind Krauss no texto *The photographic conditions of surrealism*, em *L'amour fou* exposição organizada por Krauss e Jane Livingston, pela exposição *Dada and Surrealism Reviewed*, Hayward Gallery e por Walter Benjamin em *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*.

¹²⁴ Em alusão à ferramenta de edição de imagem, significa o gesto de recortar uma área para enquadrar. Nesta tese, o termo funciona como uma metáfora para o redimensionamento de trechos da realidade que ofereçam maior interesse para o sentido desejado pelo trabalho.

¹²⁵ No original: “Bechers once said, ‘We want to offer the audience a point of view, or rather a grammar’—note the self-edit toward greater abstraction—in order to “compare the different structures.... To do so, the objects must be isolated from their context and freed from all association.” (PRIKRYL, 2016, n.p.)

Mas foram alguns dos integrantes do movimento surrealista que, antes, por intermédio da fotografia e da fotomontagem - a exemplo do dicionário crítico - entregaram significados atípicos a elementos conhecidos e triviais. Para Krauss (1985), o recorte ou o enquadramento rompem a continuidade do real com intenção de reproduzir a experiência de um segmento, de uma fração da realidade vista como signo ou sinal: “[...]o que a câmera emoldura e, portanto, torna visível, é a escrita automática do mundo: a produção constante e ininterrupta de sinais”(KRAUSS, 1985, p. 35)¹²⁶. Por extensão, supus correlação entre *Arquivos Nucleares*, as obras protoconceituais e certas expressões surrealistas (principalmente com as imagens diretas¹²⁷, que não passaram por manipulação física ou química, fotocollagens, fotomontagens, exposições múltiplas, solarizações e outras técnicas empregadas pelos surrealistas).

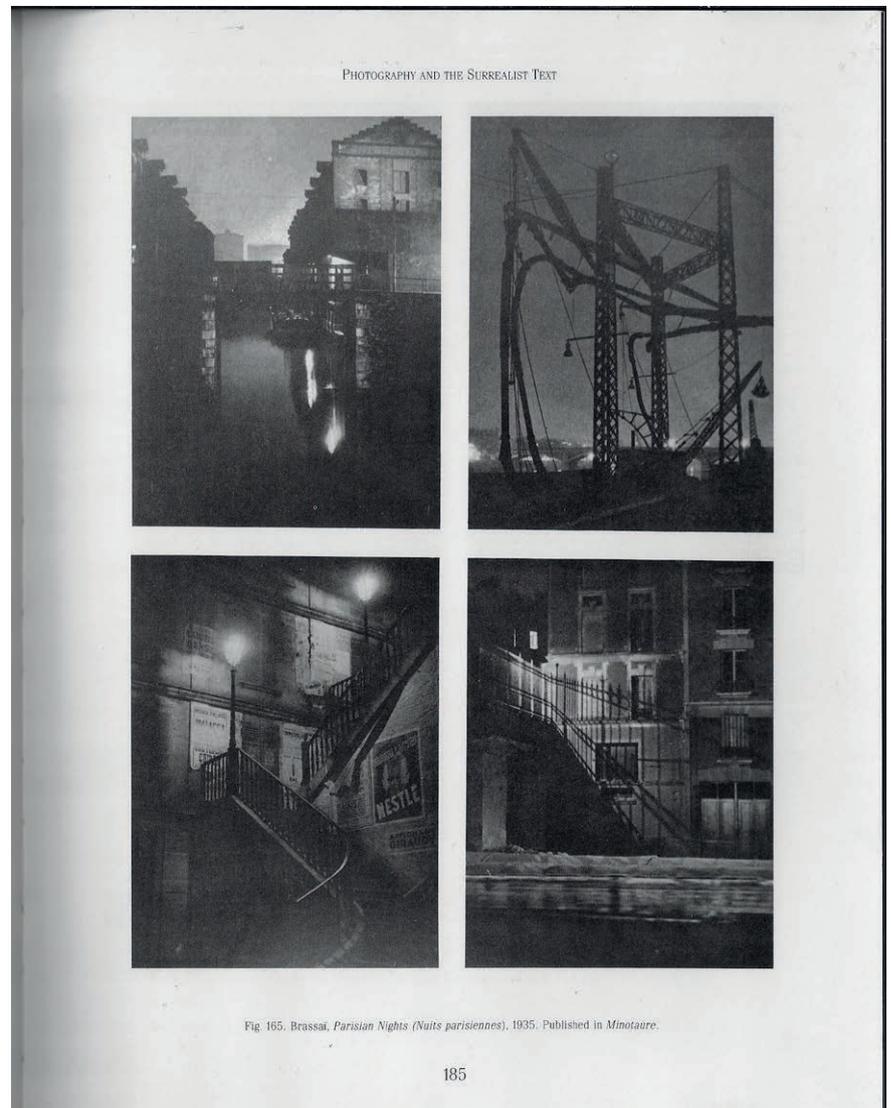


Figura 114
Brassai, Parisian Nights, 1935. Fonte:
Krauss, Rosalind; Livingston, Jane.
L'Amour fou, Nova Iorque: Abeville Press,
1985, p. 185.

¹²⁶ No original: “[...] what the camera frames, and thereby makes visible, is the automatic writing of the world : the constant, uninterrupted production of signs” (KRAUSS, 1985, p. 35).

¹²⁷ Rosalind Krauss (1985) menciona as fotografias de Man Ray, em que o artista concebe a imagem a partir de um ponto de vista, e as de Brassai, cujo foco é muito aproximado ao objeto.

A dupla Mandel e Sultan selecionou e (re)fotografou imagens de teor técnico-científico e as usou em uma edição única, eliminando notas e legendas que pudessem desmistificar o conteúdo. A fotografia “[...] particularmente a solitária e sem legenda” exibiu um valor poético e não informacional ao “[...] revelar suas partes e significados escondidos” (PHILLIPS, 2003, n.p., tradução nossa)^{128 e 129} trata esse tipo de manipulação como um “[...] um poderoso meio de representar tanto a fantasia quanto a verdade” e de se localizar no limite entre arte e crítica.

Assinala-se a particularidade diversa da montagem fotográfica com resultados formais diferentes (por exemplo, uma narrativa sequencial ou uma organização serial), ancorada às combinações de unidades¹³⁰ de informação visual descontextualizadas ou isoladas. A publicação *The royal road test* (1967) de Ed Ruscha, Mason Williams e Patrick Blackwell é uma das poucas do artista, senão a única, com aguçada característica narrativa. O conjunto visual serviu como subterfúgio ficcionalizante para a reconstituição de um evento imaginado resultante da ação de jogar uma máquina de escrever pela janela de um carro em movimento pelas estradas do deserto de Mojave. A edição transforma as circunstâncias triviais em cenas clichês, que se aparentam aos registros dos testes nucleares feitos pelos militares das décadas de 1950 e 1960, nos quais aparecem especialistas apontando para algo que desejam mostrar ou os destroços de um objeto, geralmente irreconhecível, como índice e prova de uma ocorrência.

Para os factualistas, a fotografia também foi protagonista de enredos que se referiram explicitamente a uma tal disponibilidade das coisas do mundo para a captura da câmera e para qual a estrutura de apresentação - em forma de *grid*, atlas ou publicações - atendeu à exclusividade da visão. Ruscha declarou que das muitas viagens feitas pelo Oeste estadunidense derivaram “coleções de *readymades*” (RUSCHA, 2002, p.26) e Bernd considerava as superestruturas de ferro tão fantásticas que apenas a fotografia era hábil a gravá-las (TIME Inc., 05/09/1969).

Seria previsível que esses elementos, estando a postos, não requisitassem empenho autoral e expressivo; todavia, como vimos, nenhum desses artistas se valeu da funcionalidade instantânea do equipamento fotográfico, seguindo uma, nem sempre clara, diretriz que disfarçou em maior ou menor grau a qualidade realista do meio fotográfico.

Nadja de Breton é exemplar de outra espécie de montagem narrativa que conchava texto e fotografia, ao ponto desta ser quase ilustrativa do cotidiano prosaico por onde o narrador fruiu da presença e da ausência da protagonista.

¹²⁸No original: “Because this medium seemed so potentially expressive and dangerous - it was conceded a powerful means of representing both fantasy and truth - photography was studied to reveal its component parts or hidden meanings” (PHILLIPS, 2003, n.p.).

¹²⁹Sandra S. Philips é curadora emérita do departamento de fotografia do San Francisco Museum of Modern Art - SFMOMA. Philips assina o texto de apresentação de *Evidence*.

¹³⁰Neste caso, quis evitar usar o termo ‘fragmento’ para distinguir do procedimento da colagem que se vale de frações de imagens para a criação de outra unidade. Aqui, refiro-me a unidades visuais completas, agrupadas ou postas em relação com outras.



Fig. 139. Jacques-André Boiffard, *Untitled* (from *Nadja*), 1928. Collection Lucien Treillard, Paris.



Fig. 140. Jacques-André Boiffard, *Untitled* (from *Nadja*), 1928. Collection Lucien Treillard, Paris.

Apesar de o autor ter desdenhado da utilidade da fotografia para a proposta de revolucionar e reorganizar o regime de percepção do real para o qual interessavam as falhas da consciência e não as reproduções de formas reais do real, acolheu-a em todas as suas publicações. Breton teria reclamado da perda do mistério daqueles lugares plasmados sobre o papel e das situações que o maravilharam à companhia de *Nadja*. Talvez a frustração tenha sido indicativa de que ele tivesse em mãos um nó a desatar: como fazer-nos ver os sinais que o conectaram com aquela realidade que lhe era única? Como enquadrar aquilo visto e sentido à companhia de *Nadja*? Como o maravilhoso pode estar contido na imagem oferecida ao outro? O que eu vejo, como eu vejo, você vê?

Figura 115
Jacques-André Boiffard, *Untitled* (de *Nadja*), 1928. Crédito: Coleção Lucien Treillard, Paris. Fonte: Krauss, Rosalind; Livinston, Jane. *L'Amour fou*, Nova Iorque: Abeville Press, 1985, p. 162.

"Quando Breton, ao contrário, recorta a imagem e nos apresenta um olhar quadruplicado, está mais do que indicando apenas a relação entre eles. Está, além disso, escolhendo o que vai compartilhar da sua experiência e de sua afetividade, de acordo com a intencionalidade de conduzir seu leitor pelo labirinto parisiense criado por ele. O que interessa refletir, então, é justamente o uso que Breton faz em particular dessa fotografia em seu livro. Interessa pensar sobre essa escolha de apresentar um olhar. O olhar de Nadja. O olhar que é fotográfico. Uma fotografia que expande fronteiras e alarga limites entre criação e realidade. Que funde e confunde experiência poético-narrativa e experiência efetivo-concreta"

(TACCA, 2013, p. 10).

Confrontamo-nos com uma questão paradoxal para a imagem surrealista. Se, por um lado, Breton, ao considerar que a fotografia anulava os enigmas que lhe interessavam, por sua aptidão de conter a realidade sumária, “não como interpretação”, mas como “apresentação” (KRAUSS, 1985, p.35, tradução nossa)¹³¹ é, por outro lado, desse mundano que irrompem os sinais automáticos e fantásticos.

Como possibilidade para essa reflexão, a operação de enquadrar, recortar e selecionar as cenas dos locais de Paris destacados em *Nadja*, sinalizaria o instante e o lugar da ocorrência de uma interrupção do domínio lógico e a emergência do contraditório no real como um sinal ou ainda como um “[...] estado de completa distração” (BRETON, 2001, p. 63).

“A moldura anuncia que, entre a parte ou realidade cortada e a parte excluída, há uma diferença; e que este segmento, que o quadro emoldura, é um exemplo de natureza como representação ou natureza como sinal. Mesmo anunciando essa experiência de realidade, os enquadramentos da câmera, claro, a controlam, configuram”
(KRAUSS, 1985, p.35, tradução nossa)¹³².

¹³¹ No original: “The photographs are not interpretations of reality [...]. Instead, they are presentations of that very reality as configured or coded or written”. (KRAUSS, 1985, p.35).

¹³² No original: “The frame announces that, between the part of reality cut away and this part, there is a difference; and that this segment, which the frame frames, is an example of nature-as-representation or nature-as-sign. Even as it announces this experience of reality, the camera frame, of course, controls it, configures it” (KRAUSS, 1985, p.35).

Compreendeu-se na modernidade, que a expressão visual das percepções interiores ao indivíduo tinha passado a ser uma necessidade, uma vez que a representação ‘perfeita’ do mundo exterior havia sido atingida pelos meios de reprodução da imagem. Restava voltar aos processos internos, não necessariamente aos estados alucinatórios: “O único domínio explorável pelo artista passava a ser o da representação mental pura” (BRETON, 2001, p. 327).

Apesar disso, não se sustentou o alheamento total do artista da realidade do mundo, ao contrário, as criações surrealistas existiram mediante os “resíduos visuais” que retornaram da percepção do exterior penetrada nas “camadas mais profundas da mente” (BRETON, op.cit., p. 328). Então, Breton (1924) precisava resolver o desacordo com a fotografia que, por sua “tola objetividade”, expressão sua, era inabilitada ao mapeamento das fabricações do inconsciente necessário para a revolução dos valores culturais propostos por ele e por seus partidários.

Entretanto, como bem endereçou o prefácio do catálogo da exposição *L'amour fou*, curada em 1985 por Rosalind Krauss e Jane Livingston, o movimento recorreu ao uso das malfadadas imagens fotográficas com uma variedade estilística que incluiu desde as anônimas, de origem misteriosa e apropriadas (*object-trouvé*, *found-photos*), as produzidas por membros do grupo que receberam tratamento objetivo, nítido e detalhado - os registros do prosaico, as fotos manipuladas por intervenção no negativo ou no papel fotográfico, a dupla exposição até as fotomontagens e as colagens - com o objetivo de ver manifestado os sentidos latentes retidos pela câmera.

os surrealistas “se tornavam caçadores de imagem, habituados a perseguir a ‘irrealidade do real e a realidade do irreal’”

(BRETON apud LEINER, 2008, p. 615)

“A fotografia surrealista muitas vezes aponta para a agenciamento readymade dos objetos e de sua capacidade de interromper as formas convencionais de ver”

(PALMER, 2017, p. 45, tradução nossa)¹³³.

¹³³No original: “Surrealist photography often points to the readymade agency of objects, and their capacity to disrupt conventional ways of seeing” (PALMER, 2017, p. 45).

Então, seja com o obturador surrealista e seus ‘truques’ (LEIRNER, 2008, p. 616), seja com o factualista, está-se diante da vontade de conservar os lastros agenciadores dos fatos e objetos para que pudessem ser transmitidos e naturalmente juntados à subjetividade do interlocutor.

Jana Sterbak: Como você cria as frases para suas pinturas?

Ed. Ruscha: Algumas são encontradas prontas, algumas são sonhos, algumas vêm de jornais

(RUSCHA, 2002, p. 253, tradução nossa)¹³⁴.

Talvez a maior convergência entre o ímpeto factualista, o surrealista e o meu seja a disposição para o encontro imprevisível com uma incógnita maravilhosa, localizável nas românticas ruínas e nos modernos manequins surrealistas, nas ruas contemporâneas, nas fotografias achadas na internet (*found-photos* dos sebos modernos), nos temas universais atuais e em qualquer lugar.

¹³⁴No original: “Jana Sterbak: How do you come up with the phrases for your paintings? Ed. Ruscha: Some are found readymade, some are dreams, some come from newspapers” (RUSCHA, 2002, p. 253).

**toda arte vem de
outra arte**

(RUSCHA, 2019)

**Ruscha anunciou sua
atração pela corrente
surrealista, à conta da
vocação contrassinal,
“séria e disparatada”,
que o movimento ditou.
“Sempre fui muito sério
sobre ser absurdo”**

(RUSCHA, 2003, p. 131,
tradução nossa)¹³⁵.

**“Sempre tive um
profundo respeito pelas
coisas que são estranhas,
por coisas que não
podem ser explicadas.
As explicações parecem
acabar com as coisas”**

(RUSCHA, 2003, p. 134,
tradução nossa)¹³⁶.

**“ele chegou a ser
chamado *the Magritte of
the American Highway*”,**

(FOSTER, 2004, n.p. tradução nossa)
sobre as pinturas de Ed. Ruscha¹³⁷.

¹³⁵No original : “I was inspired by this sort of lunatic group of people who made art that ran against prevailing ideas. Their nonsense was synonymous with seriousness, and I’ve always been dead serious about being nonsensical” (RUSCHA, 2003, p. 131).

¹³⁶No original: “I’ve always had a deep respect for things that are odd, for things which cannot be explained. Explanations to me seem to sort of finish things of” (RUSCHA, 2003, p. 134).

¹³⁷Hal Foster (2004) e Marshall (2003) percebem afinidades compositivas e conceituais entre as obras de Ed Ruscha e as de Magritte. Referem-se, principalmente, à montagem de elementos desconexos e à angulação dos objetos na tela como se flutuassem, bem como, à não atribuição de sentido ou de explicação para tais decisões e seus resultados formais. Sobre essa influência, também escreveu Eugen El (2017) para a revista alemã Schirn Magazine, publicação online do Schirn Kunsthalle Frankfurt, em artigo intitulado *Magritte influenced certain important artists of the post-War period. We search for traces in the works of Jasper Johns, Vija Celmins and Ed Ruscha*”.



Fig. 105. Man Ray, *229 boulevard Raspail*, 1928. Collection Lucien Treillard, Paris.

Figura 116
Man Ray, 229 Boulevard Raspail, Coleção
Lucien Traillard, 1928. Fonte: Krauss,
Rosalind; Livinston, Jane. *L'Amour fou*,
Nova Iorque: Abeville Press, 1985, p. 114.

Os procedimentos seguidos para elaborar as três versões de *Arquivos Nucleares* (a 1ª parte desta tese, onde faço um relato visual e textual, a versão elaborada para exposições e o fotolivro *Fatos Instáveis*) portam os princípios de uma atividade ora ilógica, ora linear, onde o imaginado se une ao real. De maneira concisa, a manipulação e a montagem, nos termos deste texto, enlaçam a fotografia, a original ou a apropriada, com recortes, enquadramentos e agrupamentos direcionados para aquilo que almejei reivindicar à visão. Esse delineamento não é produto unicamente de vontade deliberada, mas orientado pelas experiências que se fizeram aparecer no imediato atrito entre esta artista e o real, o objeto ou o lugar encontrado e que, para fins poeticamente objetivos, reputo como incógnita, surpresa, estranhamento, incoerência.

Qual a natureza e qual a composição dessas obras que conseguem extrair do espectador um tipo de ‘hein?’¹³⁸ Uma indagação do tipo ‘o que é isso’?

(FOSTER, 2004, n.p.).

Ao apresentar essa breve seleção de trabalhos, estive em vista a natureza da experiência do sujeito artista com o seu meio, seu cotidiano e com temas históricos e culturais, em um entendimento menos associado à objetividade e mais predisposto às instabilidades perceptivas. Como resultado, abordei poeticamente o verbete fato que tem mais a ver com a potência criativa dos ‘atos falhos dos fatos’ do que com o sentido de realidade sumária. Com base nisso, discutiu-se uma poética da incógnita, útil à minha prática, alicerçada nas premissas que se seguem:

Para a poética da incógnita, todos os fatos são instavelmente reais. A instabilidade é uma premissa, porque fatores internos e típicos do mecanismo perceptivo, embora atuem para manter certa ordem interpretativa, resultam, repetidamente, em compreensões imprecisas, parciais e enganosas. O artista, tendo ou não consciência da atuação fabulosa da percepção, produzirá trabalhos atravessados pela ambiguidade, ainda que toquem o real.

Em estado consciente, é preciso reconhecer e identificar os sinais que produzem a impressão de ausência de lógica do real, ainda que momentaneamente. Para a poética da incógnita,

¹³⁸ Hal Foster (2004) fala da hábil operação de Ruscha de fazer emergir certa ambiguidade a despeito dos controles processuais estabelecidos pelo artista. No original: “Despite the studied moves, a vague ambiguity emerges from many words. a flat enigma that Ruscha calls a ‘kind of “huh”?’” A onomatopeia descreve com clareza o tipo de reação do espectador almejada.

importa notar se esses sinais bradam novas situações ou se zunem recalques interiores. Porque na substância desses fenômenos está o reconhecimento de que a aventura humana pelo reinado do real é suscetível a encontros irremediavelmente ‘Maravilhosos’, cujo conceito, ressoado do movimento Surrealista, afigurou-se, todavia, próximo do que tento propor, para discorrer sobre esses pormenores cotidianos que, vez ou outra, perfuram nossos sistemas coerentes e mexem com a sensibilidade de um jeito persistente, moldando ou acometendo nossa experiência presente e futura.

Ainda que não seja possível sistematizar o instante da erupção da incógnita, pois isso seria enquadrar uma ação desavisada aos limites da racionalidade, que se vislumbra borrar, é profícuo ter em conta que esses lapsos de irrealidade podem ser argutamente percebidos em suas ocorrências, se se estiver convencido de desalienar-se, de voltar a chave da vida para o modo analógico. Manter uma atitude aberta para reconhecer qualquer fenômeno ressonante, ecoando, nesse instante, a ação surrealista.

Em terceiro lugar, é preciso fixar, mostrar ou narrar o objeto da incógnita, a função narrativa da montagem.

Refletindo sobre os termos de uma variante visual das narrativas, tentei dar forma às lembranças, tanto as espontâneas das experiências com a incógnita-maravilhosa perceptiva, quanto às outras que são produtos de uma busca ativa e se consolidaram num fluxo contínuo de conteúdo, retroalimentaram-se interminavelmente, promovendo priorizações, substituições, recortes, esquecimentos, somas.

Nesse contexto, a montagem demonstrou ser o procedimento particular para (des)encadear os eventos, o enredo, o conflito, os diferentes estágios mentais de crença e invenção, ou seja, para transferir as conjecturas que fizeram surgir repentinamente a instabilidade no real (talvez apenas para mim) para o trabalho de arte. Urde uma poética da incógnita para a qual as micronarrativas visuais são respostas artísticas ao devaneio imaginativo de se referir ao real, à sua documentação, ao discurso histórico, porém indicando a condição de desfoque da percepção humana, que cria zonas inexatas de compreensão.

O primeiro trabalho em que lidei com a noção de narrativa da incógnita engendrada pela relação com a condição perceptiva foi ‘O que sabe o especialista?’, abordado anteriormente, cujas séries de fotoperformances parodiam a atividade científica.

Se bem observados, ambos os conjuntos exclusivamente visuais contemplam encenações de um discurso pseudo-científico e investigativo devido à precariedade dos elementos que conformam a cena (notada pelos recursos usados, tipo de jaleco, touca, a fita

crepe usada para demarcar um elemento qualquer) entretanto, ainda assim, podem ou não ganhar credibilidade. A edição contemplou cenas com significados inconclusos, contribuindo para o estabelecimento da dúvida, a depender do conhecimento prévio que o público tenha do assunto; as duas edições têm formas desiguais, pois uma reuniu cenários de locais e momentos diferentes que se somaram àquelas produzidas durante a residência artística, adquirindo um aspecto tipológico, para usar o mesmo adjetivo reputado aos trabalhos do casal Bernd e Hilla Becher; a outra série abrange a aparência narrativa mais explicitamente pelo arranjo de tomadas parecidas, cujo reconhecimento pode ser feito pelo encadeamento das imagens. Em nenhuma das séries, a atividade realizada é indicada claramente, mas apenas os seus indícios.

A instalação *Apron* (2018), que realizei no Museu Universitário de Arte, pode ser vista como uma montagem de vários trechos extraídos do real, nesse caso, fragmentos de situações da aviação civil dos pátios das aeronaves fotografados com o celular, encenações e objetos (o documento da escola de pilotagem), que, vistos nesse conjunto deslocado, franqueiam-se para novas recepções e concebem uma rotina fictícia de uma piloto¹³⁹. (cf. figura nº 117)

¹³⁹ Ver o artigo *Apron e o solo movediço do real: correlação entre a instalação artística e a montagem fotográfica originalmente publicado na Revista Visuais* (2018).



Figura 117
Priscila Rampin, Apron 2018.
Fotoperformance. Detalhe da exposição
individual realizada no Museu
Universitário de Arte, Uberlândia, MG.

Em muitos momentos da pesquisa, considerei que essas manipulações da imagem, em especial a *cut and crop*, e o cruzamento de imagens e textos, mundos à parte, remontassem aos factualistas e surrealistas¹⁴⁰, mas não só isso, também o agenciamento do objeto, da coisa original, pela apropriação ou pela representação visual, motivados pela memória e/ou pelo afeto, teve a ver com a atividade perceptiva defendida e buscada pelos integrantes desse movimento.

Nas horas passadas à espera das conexões que encurtavam as distâncias entre minha cidade de residência e as cidades de trabalho, perdia-me a observar o vai e vem orquestrado dos especialistas e das cargas pelas linhas demarcadas no solo: “[...] a ordem prática e objetiva daquelas sinalizações e das ações daqueles técnicos se tornava instável e desconectada, *cut and cropped* de um campo mais ampliado do aqui e agora (RAMPIN, 2018, p. 157).

A instalação foi organizada de modo a aludir a uma montagem fotográfica - como uma única cena - onde os papéis da técnica de aviação e da passageira se embaralharam. O trabalho se configurou com base em duas estruturas, uma centrada na representação das sinalizações de orientação da aviação com a adesivação de faixas e marcas sobre o piso e parede da galeria e a outra estrutura, com imagens fixas e em movimento, distribuídas entre um vídeo de frames apropriados dos painéis eletrônicos *flip-flap* de chegadas e partidas de voos, uma seleção de fotografias de celular, uma série de fotoperformance, para a qual encenei a figura de uma piloto, e uma cópia manipulada do extrato das aulas de voo que apresentava o meu nome no lugar do nome original.

O aspecto documental do trabalho é [...] “sequencialmente evidenciado e desafiado. Perde-se, assim, a aparente objetividade, porque os elementos se contradizem ou são cifrados” (RAMPIN, 2018, p.161). Os diferentes formatos de apresentação, até certo ponto ‘assépticos’ e confundíveis com enciclopédias, arquivos científicos, documentos técnicos, inclusive nos formatos instalativos como os que elejo, são esquemas que divido com os artistas mencionados ao longo da tese, para narrar ou mostrar a inquietude com os enigmas do dia a dia à guisa do disparate.

¹⁴⁰ Quando primeiro tentei correlacionar as práticas conceituais com o surrealismo, pareceu-me improvável. Ao longo da pesquisa, no entanto, encontrei referências explícitas dessa junção. Por exemplo, a) Gordon Hugues (apud COSTELLO e IVERSEN, 2009) por exemplo, refere-se à obra *Variable Piece, #105*, London, 1972 de Douglas Huebler, por assemelhar-se à prática surrealista dos duplos, como método para o encontro com *le Marveilleux*. Resumidamente, o trabalho dispôs em pares fotos de manequins com retratos de transeuntes do mesmo gênero; b) Sandra Zalman (2018) escreveu que a característica híbrida do surrealismo se tornou um ponto de interesse para artistas na década de 1960, em parte por meio da Pop Art.



Figura 118
Priscila Rampin, Apron 2018. Instalação.
Vista da exposição individual realizada no
Museu Universitário de Arte, Uberlândia,
MG. Crédito fotografia: Eduardo Simioni.

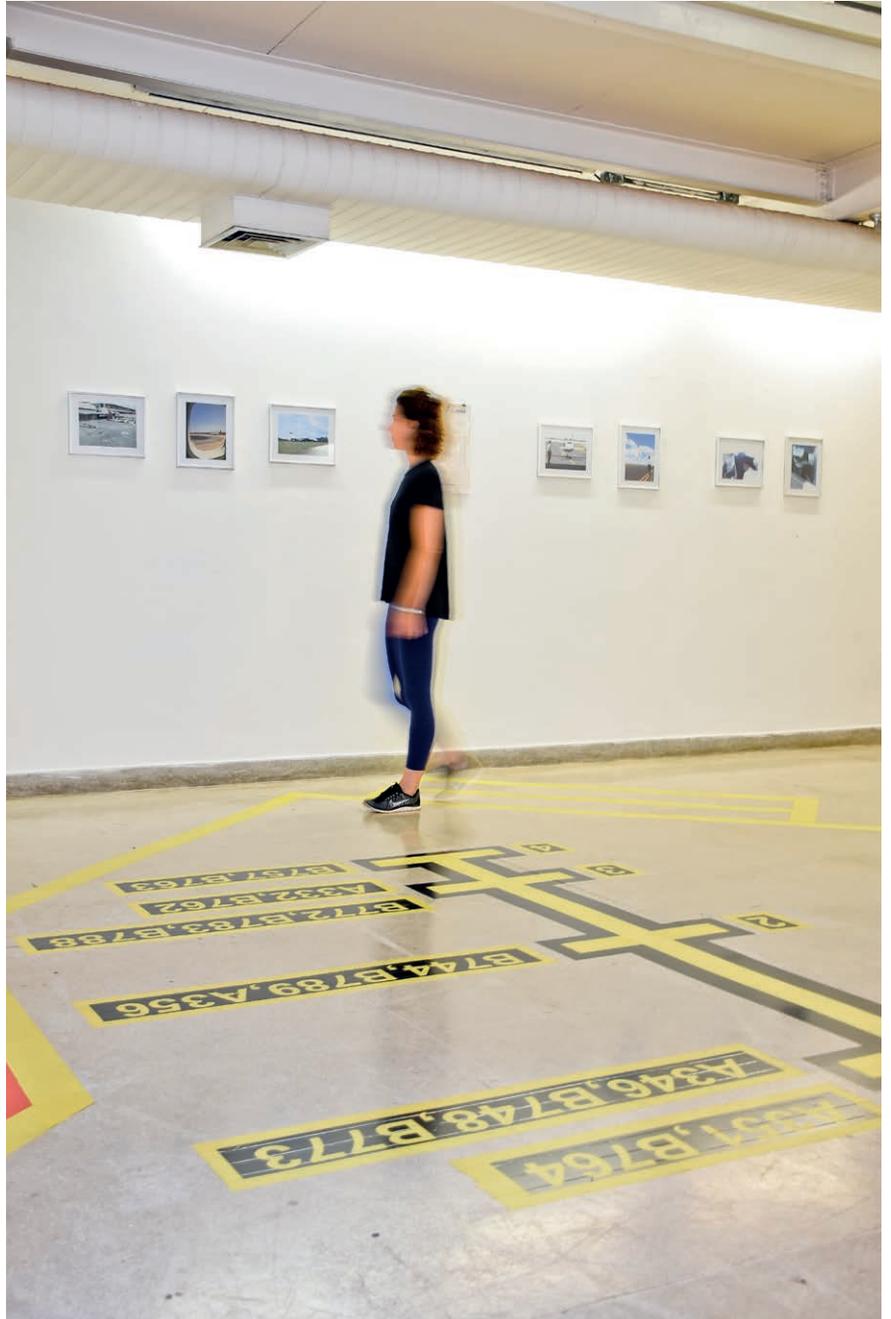


Figura 119
Priscila Rampin, Apron 2018. Instalação.
Vista da exposição individual realizada no
Museu Universitário de Arte, Uberlândia,
MG. Crédito fotografia: Eduardo Simioni.

Arquivos Nucleares (2019) se vale de diferentes modos narrativos como recurso da montagem com propósito pseudo-documentário, anunciando uma factualidade multidimensional com uma reunião de excertos (desenhos, gravuras, livro, fotografias, tese) a serem interpretados e significados em conjunto.

**A arte narrativa
essencialmente controla,
ordena e desordena a
percepção do espectador
sobre a obra[...]"**

(SCHIMMEL, 1978, p. 6,
tradução nossa)¹⁴¹.

A experiência de visitar Hiroshima em 2016 e do transcorrer do tempo que se encerra com a visita ao Estado de Nevada em 2019 em três versões - apresentados com os painéis verticais fixados na parede e sobre ele as imagens das duas séries, *Desclassificados* e *Fallout Shelter*, o relato visual e textual inserido na primeira parte deste trabalho e o fotolivro *Fatos Instáveis* (2021) - espelham a dúvida sobre o melhor modo de contar, como também põem em prática níveis particulares de narratividade.

A apresentação sobre os painéis montados em parede possibilita um regime de apreensão diferente daquele proporcionado pelo livro de artista e pelo relato, pois servem, outrossim, como um demarcador de um recorte multivalente e arbitrário de uma história (tanto a descrita oficialmente nos arquivos, quanto aquela gerada pela imaginação) muito mais ampla e complexa do que a que se apresenta na referida versão. Os significados dos elementos visuais e as legendas entram em disputa: o que de fato se vê ao mirar as gravuras de *Desclassificados* e a que se referem as poses ordinárias, - uma criança e um cachorro estranhamente vestidos de *Fallout Shelter*? As legendas complementam o significado, criam outros conflitos ou afirmam a poetização?

A meu ver, a disputa entre o conteúdo das imagens não ocorre apenas pela disposição horizontal, mas pela organização que se poderia dizer quase didática de um pequeno atlas que, ao contrário de fornecer informação, porta um argumento memorialístico-fabuloso-incompleto que gera ruídos nos significados das imagens. Para fazer um paralelo, Leonardo Tavares¹⁴² (cf. figura nº 120) formula suas narrativas verbo-visuais com recortes e imagens manipuladas, posteriormente combinadas, coladas e montadas

¹⁴¹ No original : "I have not fully reckoned with this concept of controlling the viewer, but I have observed that much of the work in this exhibition has a greater control over viewer , certainly more than can be developed within a single transfixed image. Narrative art essentially controls, orders and disorders the viewer's perception of the work". (Schimmel, 1978, p.6).

¹⁴² Leonardo Tavares é escritor e artista visual, doutorou-se em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, PPG-Arte/UnB em 2020 e integra o GEPPA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas.

em edições inéditas, mais avizinhas, ao meu ver, das pinturas ou dos desenhos do que dos livros de folhas grampeadas. Esse aspecto compositivo somado à organização em suporte horizontalmente orientado são determinantes para as condições de apreciação que o leitor - espectador terá; ele não folheia as páginas da narrativa, mas a assimila em sua completude, numa apunhalada da visão, para depois, se quiser, desacelerar o movimento do olho sobre os fragmentos. Tavares (2020) aclara esse gesto perceptivo flexível do espectador ao longo da defesa de sua tese doutoral, explicando que embora a horizontalidade com que os suportes são postos à vista faça alusão à maneira ocidental de leitura, ela não força uma apreensão linear e não privilegia uma direção de leitura, pois os fragmentos de textos e imagens são fixados conforme uma composição por afinidades e despreendida da narrativa literária padrão.



Figura 120
Leo Tavares, A água da minha memória devora todos os reflexos, 2019, Instalação de parede. Detalhe do trabalho instalado para a exposição Contágios e Desdobramentos, curadoria de Grace de Freitas, Galeria Espaço Piloto, Brasília - DF. Fotografia: Priscila Rampin.

A figura do estilhaçamento é adotada por Léo Tavares para circunstanciar o tipo de narrativa que seus trabalhos oferecem, porque os estilhaços significantes são catados e justapostos, colados ao gosto da sua intuição poética. Aqui, talvez, uma quantidade de impulsos elétricos captando e se fixando em um ou em outro fragmento plástico se somará ao esforço de interpretação do conjunto (numa relação parte versus o todo).

Retomando a organização visual dos painéis, a série *Desclassificados* (conforme as exposições na Subsolo, Muna e no Paraguai) interliga temporal e geograficamente *Trinity*, ícone americano de poder e avanço científico, com o hipocentro atômico de Hiroshima. Mesmo quando as gravuras contêm a devastação, como em *Cratera* e *Marco Zero*, a literalidade é omitida. Depois, com as três calcogravuras às quais dei o título *Nuvens e Poeiras Radioativas* (cf. figura 12, 13 e 14), a série recai sobre a sedução das formas contidas a uma escala pequena. Na sequência, o painel de *Fallout Shelter*, como dito anteriormente, dá suporte para as imagens que recortam um jeito americanizado de viver sob o prelúdio da ameaça de aniquilamento; é passado e pode ser o devir atualizado emanando das figuras.

As reproduções datadas dos anos 50 e 60 (*Prefab Shelter*, *Family Escaping*, *Exercitando no Abrigo* e *Atomic-Wear*) mostram a idealização do cotidiano e uma sociedade ludibriada pela falsa esperança de se fazer sobreviver desde que bem equipada. Faz sentido que boa parte da população americana, como registrado nos depoimentos que acompanham as fotos originais, em determinado momento, se viu buscando proteção contra algo paradoxalmente abstrato, afinal, não eram os totens atômicos sinônimo de poder e beleza etérea?

Tem-se a materialização do absurdo nessa montagem e ordenamento, o qual transita entre o painel das gravuras, que sintetizam a forma da explosão da bomba, e o painel com as reproduções quase festivas dos abrigos (citadas no parágrafo anterior): na imagem do empresário do fim do mundo e seu negócio de sucesso (*Atlas Survival* e *Factory*), na instalação de abrigos brasileiros, na criança vestindo sua roupa de algodão e na personagem que fita o vedor em uma cena aos moldes de um filme de suspense.

**a narrativa é feita
da superposição de
várias camadas finais
e translúcidas de
narrações sucessivas
(BENJAMIN, 1987).**

**“Ainda que as imagens
sejam coletivas, sua
composição no interior
do sujeito é única,
resultando em mapas
afetivos da alma”
(MATTOS, 2007, p. 139).**

Sontag (2003) alertou que as noções construídas sobre as guerras contaram, e ainda contam, com a eficácia da câmera e a difusão contínua do seu produto; contudo, não se espera que o testemunho registrado seja o mesmo para todos. Os arquivos fotográficos reais representativos e capazes de dar sentido a um evento histórico são produtos das ideologias, crenças e valores de uma cultura.

**“Imagens como choque
e imagens como cliché
são dois aspectos da
mesma presença”
(SONTAG, 2003, p. 23,
tradução nossa)¹⁴³.**

Portanto, a memória visual embalada pela expografia do Museu da Paz de Hiroshima, visitado em 2016, e do Museu Nacional de Testes Atômicos, sediado em Las Vegas e visitado em 2019, são constructos que forjam uma memória elaborada. Tratam do mesmo tema sob perspectivas diferentes: a guerra capaz de mutilar e extinguir a vida e a guerra como símbolo de poder e redenção.

Essas duas coleções e os repositórios virtuais americanos sobre a tecnologia bélica nuclear apresentam os registros visuais das formas das explosões com equivalente grau de notoriedade.

Porém, enquanto em Hiroshima os registros das formas

¹⁴³ No original: “The image as shock and the image as cliché are two aspects of the same presence” (SONTAG, 2003, p. 23).

abstratas das bombas são sucedidos por outros que chocam pela crueldade infligida contra civis, no outro continente, reiteram-se formas canônicas de representação das disputas sob o ponto de vista do herói combatente e traçam-se o desenvolvimento tecnológico e a vitória contra o inimigo com omissão total da morte que a acompanha. É de certa monta um paradoxo perceber a sedução pela figura metafórica de uma ninfa¹⁴⁴ radioativa (permitam-me a comparação), no contexto em que a fixação em reproduções da fluidez e do movimento da poeira atômica das explosões insuflou múltiplos entendimentos num fluxo tão enérgico quanto os próprios kilotons do explosivo.

Tendo isso em vista, *Arquivos Nucleares* não compreendeu um resgate ou escavação de arquivos, mas uma pretensão de sintetizar (impossível!) sentimentos múltiplos com relação ao tema e os caminhos da imaginação e da memória que estiveram, por um lado, embrenhados nas pregas estéticas da fumaça mortífera e, por outro, condolentes frente ao dilaceramento da dignidade humana que a bomba acarretou. Embaralham-se e editam-se os registros objetivos, os instáveis, além de um testemunho pessoal evidentemente marcado por um viés emocional, pretendendo dar sentido às diferentes experiências e sentimentos que ambas as exposições fomentaram, bem como intentando justificar a persistência e os efeitos sensoriais gerados pelas imagens das bombas e pelos arquivos.

Um fato curioso e que parece ter encontrado explicação com o texto Diante da dor dos outros de Susan Sontag (2003), diz respeito às reproduções imagéticas das explosões nucleares, tão propagadas e conhecidas: não foi antes de ir ao Museu da Paz que elas alteraram o olhar com o qual as via. Antes clichês, agora potentes e desumanas. No último capítulo do livro, a autora defende que certas imagens, mesmo tendo sido veiculadas nas grandes revistas e jornais, conservam-se “[...] como memento mori, como objetos de contemplação para aprofundar o senso de realidade; como ícones seculares [...]” e que clamam por “[...] um espaço sagrado ou meditativo para olhá-los” (SONTAG, 2003, p. 94, tradução nossa)¹⁴⁵.

Sontag referia-se a conteúdos fotográficos notadamente atroz, que não poupam a agonia humana e expõem a fragilidade dos sujeitos clicados à queima roupa pelos fotógrafos de guerra. Mas a fotografia de Luc Delahaye e os desenhos e estampas de gravuras desta pesquisa retomam a representação icônica do explosivo e retrocedem a exibição do corpo abatido que sobra das detonações.

¹⁴⁴ A representação da Ninfa (personagem feminina da mitologia grega) e a materialização e repetição de seus gestos e movimentos pela literatura, música e pintura da Renascença foram longamente analisados por Aby Warburg e resultou no conceito da Fórmula de Páthos, - formas que servem ao revigoreamento e mediação de forças psíquicas de uma época através da imagem.

¹⁴⁵ No original: “Certain photographs— emblems of suffering, such as the snapshot of the little boy in the Warsaw Ghetto in 1943, his hands raised, being herded to the transport to a death camp— can be used like memento mori, as objects of contemplation to deepen one’s sense of reality; as secular icons, if you will. But that would seem to demand the equivalent of a sacred or meditative space in which to look at them. Space reserved for being serious is hard to come by in a modern society, whose chief model of a public space is the mega-store (which may also be an airport or a museum)” (SONTAG, 2003, p. 94).

Este trabalho participa da corrupção do pouco que resta de sensibilidade apegada a essas formas visuais? Ao serem transportadas para fora do circuito midiático, as lembranças podem se apresentar ao pensamento com mais eficiência, talvez não para rememorar o acontecimento traumático, mas para cravar que essa forma estética não é produto da natureza, e sim da ação do Homem habilitado a exterminar a vida?

Certamente, cada versão narrativa de *Arquivos Nucleares* se realizará em decorrência da atenção aos diferentes tempos históricos contidos nos elementos que formam o trabalho, dos estados conflituantes de crença e descrença, dúvida e certeza, simulacro e realidade, que a proposta visual pode oferecer. Parece que a duração das narrativas visuais ou verbo-visuais também diz respeito ao tempo da vista singular do vedor. Cada aventura interpretativa é única - sabemos que a relação entre o sujeito e a realidade é mediada por suas subjetividades - tanto sob o ponto de vista da significação quanto do lapso temporal de realização.

Fatos Instáveis (2021) (cf. figura nº 121-126) foi confeccionado com 21 fotografias, dentre elas, fotoperformances, fotografias tomadas de objetos das coleções do *National Atomic Testing Museum* (EUA), do *Museu Fortaleza de Nuestra Señora de Los Angeles de Jagua* (Cuba) e de situações triviais do cotidiano que, por serem particularizadas pela fisicalidade do livro, fazem com que seus componentes estejam atrelados a um encadeamento de eventos, da trama. A passagem de um tempo histórico é intuída assim como o enredo, porém, sem o suporte linguístico, transfere para o vedor a tarefa de decodificar o conteúdo e reconstruir (ou construir à revelia do artista) a relação entre as partes. O tratamento dado às imagens

conferiu um aspecto borrado ao que se sugere serem evidências de um fato ocorrido. Desse modo, *Fatos Instáveis* altera a lógica da incógnita com base em imagens nítidas, sobre as quais tratei e se fizeram presentes tanto em *Nadja*, quanto nas publicações dos artistas Ruscha, Mandell e Sultan, Hilla e Bernd Becher, embora, assim como essas, também as exiba como documentos.

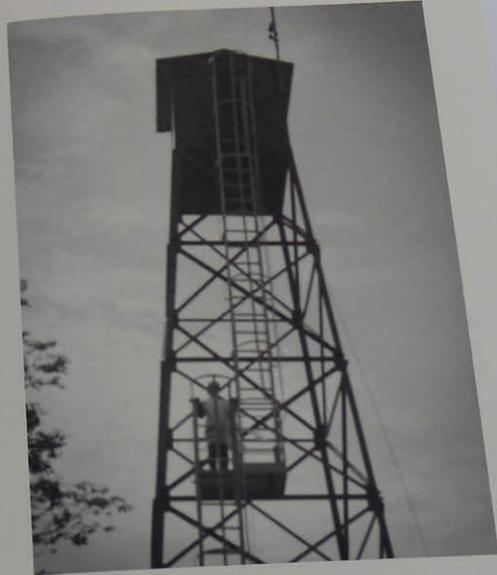
[...] um conjunto de várias imagens e peças são suficientes para evidenciar um tipo de relato” e “[...] o livro de artista se exercita, experimentando ou testando as possibilidades narrativas da imagem fixa por sucessão serial ou seqüencial”, diz Silveira em leitura a Jacques Aumont (SILVEIRA, 2008, p. 26-28).

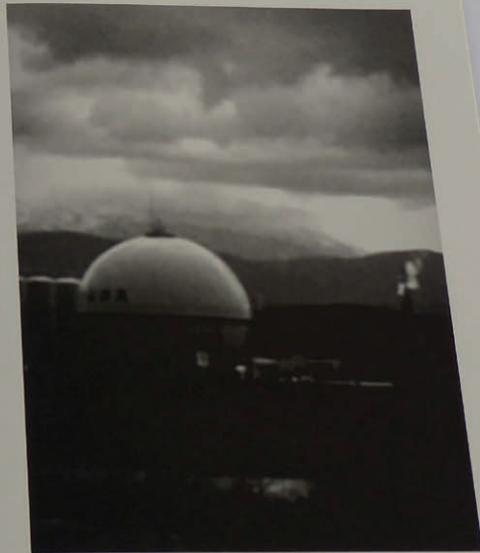
A sequencialidade dos eventos narrados é mais evidente no relato verbo-visual *ARQUIVOS NUCLEARES*: fragmentos de uma da versão, através da qual pretendi destacar o fato de que o assunto atômico tenha se fracionado em muitos que, por suas vezes, se intercalaram com a experiência no Japão, vingando outras experiências e aumentando as bordas das memórias-imaginadas-originais. Com essa versão, à qual acabo de me referir, e àquela destinada aos espaços institucionais, que foi a primeira configuração narrativa a ser realizada, almejei dar conta das imprecisões dos fatos e da lembrança. Mesmo contando essa história de três formas, o trabalho carrega a incomunicabilidade dos espantos fantásticos decorrentes dos traços da memória vivida e das falsas memórias e do seu conteúdo e, ao que me parece, se bifurcará continuamente em rumos escolhidos por outros sujeitos.



Figura 121-126
Priscila Rampin, Fatos Instáveis
2021. Fotolivro.









Copyright © 2021. Todos os direitos reservados à autora.

Título	Fatos Instáveis
Autora	Priscila Rampari
Fotografias, foto performances e desenhos	Priscila Rampari
Projeto gráfico	Daniel Rizzato Parakova
Edição	Robinson Sete
Impressão	Cumulus Press

Editora Subsolo
www.editorasubsolo.com.br
agenciaculturaisubsolo@gmail.com
Uberlândia - Minas Gerais

Algumas fotografias foram feitas em coleções públicas dos Museus Nacional Atomic Testing em Las Vegas (EUA) e Fortaleza de Nuestra Señora de los Angeles de Jagua em Cerro Negro (Cuba).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R777

Fatos Instáveis
Rampari, Priscila
1ª edição - 30 págs. - Uberlândia, Minas Gerais - 2021.

ISBN 978-65-88079-10-4

I. Artes Plásticas II. Fotografia e processos similares

CDD 770

CDU 77.04

Contatos
priscilarampari@me.com



Fatos Instáveis

memória, musa da narrativa

(BENJAMIN, 1987, p. 211)

Passadas muitas décadas desde o ataque dos EUA contra as cidades japonesas Hiroshima e Nagasaki, da incessante circulação e indubitável vascularização das reproduções da catástrofe, é válido dizer que os trágicos ícones enfrentam a metamorfose típica da reificação: a perda de consciência do real. Sabemos, inclusive, que a infinitude dos horrores posteriores a Hiroshima e, certamente, dos porvindouros, vem acompanhada de uma cota imagética destinada a triagem, edição e distribuição maciça.

Busquei maneiras de expressar lembranças quando o que deveria ser lembrado desafiava qualquer forma narrativa. Tem-se aqui o produto de um entusiasmo em transpor a tal memória histórica versus imaginada para o campo material, e que se provou inócuo na remontagem exata dos fios memorialísticos: a narrativa das experiências vividas apenas se converte em versões mais atenuadas da experiência inicial, à qual é impossível atribuir alguma racionalidade.

Dois fatos deporiam contra a feitura deste trabalho se ele fosse mais um dos vários relatos históricos do evento original: o primeiro é que não fui testemunha em primeira mão de nenhum desses fatos que servem como referência. Os pensamentos ou ideias que tive e tenho sobre o tema fazem parte de uma categoria de percepção¹⁴⁶ que é mais tênue do que as impressões de quem vivenciou o evento da bomba, pois deriva de argumentos mediados disponíveis no Museu da Paz de Hiroshima e em outros repositórios pesquisados como o *The National Atomic Testing Museum* e sites da internet. O segundo, relatado no parágrafo anterior, é da incapacidade do trabalho (ou de um arquivo) de tudo conter.

E por que, então, fazê-los? Para inventar maneiras de, ainda assim, memorizar uma experiência.

As recordações instáveis de fatos instáveis acatam a ideia de que, mesmo partindo de um traço original, é ramificada, dinâmica, errática e largamente fabricada. Essa seria a condição que melhor descreve as montagens praticadas com as versões de *Arquivos Nucleares* (os painéis, o texto da tese e o livro): um instrumento para materializar o pensamento em fluxo, seus turbilhões, com os apagamentos e acréscimos que a lembrança a cada momento executa.

¹⁴⁶ Baseado na obra filosófica de David Hume, Saes explica que todo o conteúdo gerado pela mente é considerado percepção, havendo distinção em grau de intensidade. As impressões são uma classe de percepção mais intensa e vivaz pois originada em uma experiência imediata. Uma lembrança dessa mesma experiência faz parte da segunda classe de percepção, destinada aos pensamentos e ideias. Lembrar de uma sensação de dor é mais tênue do que viver a dor (SAES, 2010).

“[...] você está construindo uma nova entidade toda vez que se lembra”

(NIRSHBERG, 2012, n.p., tradução nossa)¹⁴⁷.

Lembrar significa retomar uma experiência passada e não um evento (NIRSHBERG, 2012). A indicação de que o mecanismo neurobiológico que se encarrega da memória também opera a imaginação e a capacidade de predição do futuro tem sido abordada pela filosofia, psicologia e neurobiologia (MULLALY; MAGUIRRE, 2014). Esses estudos observaram a sobreposição da memória pela imaginação com base em evidências comportamentais e no monitoramento das atividades cerebrais do hipocampo e das estruturas adjacentes.

Isso mudou a “[...] concepção padrão de memória como um tipo de registro preciso e acesso subseqüente a experiências passadas [...]”

(NIRSHBERG, 2012, n.p., tradução nossa)¹⁴⁸.

Tanto a memória quanto a imaginação foram compreendidas como processos construtivos, no sentido de que uma lembrança tem o papel de disponibilizar uma informação necessária para a simulação/imaginação de eventos futuros

(MULLALY; MAGUIRRE, 2014).

“Assim, as informações são processadas de maneira a permitir que os detalhes relevantes sejam recombinados de forma flexível para formar um novo evento” citam os autores

(op. cit, 2014, p. 227, tradução nossa)¹⁴⁹.

De modo que, continuam os autores, a porção cerebral destinada às lembranças atua vinculando, arbitrariamente, elementos isolados de uma experiência.

Vividas como totalidades, as coisas percebidas “[...] variam conforme as perspectivas, os recortes, os perfis com que são tomadas” e “[...] estão sempre no meio de outras coisas, em meio a coexistências que podem se agrupar em diferentes constelações de sentido [...] explica Saes (2010, p.29-31) dirigindo-se, agora, aos princípios de Merleau-Ponty. Em linha com a filosofia da percepção, Merleau-Ponty propôs “[...] que a experiência sensível é atrelada ao todo vivenciado, não sendo possível isolar uma impressão do contexto em que ela existiu

(MERLEAU-PONTY, 2005, p. 14).

¹⁴⁷ No original: “[...] you are constructing a new entity every time you remember.” (NIRSHBERG, 2012, n.p.).

¹⁴⁸ No original “What I’d like to do first is describe a body of research that calls into question our standard conception of memory as some sort of accurate recording and subsequent access to past experiences” (NIRSHBERG, 2012, n.p.).

¹⁴⁹ No original: “Thus, information is processed in a manner that enables the relevant details to be flexibly recombined to form a novel event” (MULLALY; MAGUIRRE, 2014, p.227).

5

**O que eu vejo, como eu vejo, você vê?
Uma versão de conclusão**

Arquivos Nucleares liga-se a eventos históricos e também cotidianos, que se apresentam a mim de modo peculiar: o conhecimento prévio ou adquirido sobre os eventos históricos, bem como as situações ordinárias que navegam em correntes oceânicas da incerteza em um percurso de assimilação. Foram muitas as vezes em que tentei compreender objetivamente como e por que essas ocorrências me afetavam, até tomar ciência do regime sensível de percepção propagado pelos Surrealistas, segundo um entendimento, parafraseando Annateresa Fabris (2013), de que o choque provocado na visão habitual renova a própria realidade.

Na urgência da experiência visual e nos experimentos com o automatismo psíquico, como modalidades de presenças manifestantes, os artistas e intelectuais surrealistas buscavam a suspensão dos significados originais, abrindo o conteúdo - do que quer que fosse - a sentidos diversos, de modo que a fabulação e a imaginação encontravam-se com o real (FABRIS, 2013).

Além do mais, como em um processo de retroalimentação, ao folhear novamente *Evidence*, rememorei sensações parecidas com as que experimentei quando absorta com os pátios de taxiamento dos aviões, que resultou no trabalho *Apron*, observando o maquinário na Fazenda São João, que geraram duas edições de *O que sabe o especialista?* ou durante a visita ao Museu da Paz de Hiroshima, em 2016, que deu origem a *Arquivos Nucleares* e seus desdobramentos. Foi quando percebi reciprocidades entre mim e os surrealistas, entre mim e os factualistas¹⁵⁰.

Assim, meu argumento é o de que os trabalhos trazidos neste texto são um celeiro de reais desvirtuados, em que a verdade não encontra um ponto de chegada, mas talvez um de saída: uma realidade própria (individual) da percepção de mundo. Somos edificadores dos nossos reais, como alertou o professor Duarte Jr. (1990), e mesmo que a consciência disso não seja cristalina, mentalmente, apropriamos-nos, forjamos e montamos todo o conteúdo com o qual entramos em contato.

Esse conjunto de obras resulta do pensamento subjetivo, do choque do(a) artista com o meio e com o fato como constatado por ele(a). Do encontro com o que 'nos parece' uma incógnita-maravilhosa.

Sob a minha leitura, quis dar forma visual a uma realidade que é interna por natureza, melhor dizendo, um estar 'em relação': o aparato interno de leitura do mundo em relação com o exógeno. Para *Arquivos Nucleares* recorri aos arquivos, com a intenção de retirá-los do lugar da verdade incondicional onde estavam seguros e estáveis, para fundi-los com aproximações arbitrárias. A opção por dar ênfase ao uso da imagem resulta, é claro, não só de uma preferência artística, como também de num empenho em tornar

¹⁵⁰ Principalmente Mandel e Sultan, Hilla e Bernd Becher, Ed Ruscha.

aparentes certas facetas antes latentes. Interpretações, inclusive, que podem em nada corresponder ao mundo pragmático.

Não se dá ao maravilhoso a reprodução categórica do discurso na fortaleza que o originou, ao contrário, ela se somaria ao grupo das informações pragmáticas. Quando Mandel e Sultan (re)fotografam registros da atividade científica e os oferecem em publicações voltadas a públicos externos, eles rompem com a naturalidade do referente e suscitam questionamentos: ‘o que é isso?’ A meu ver, essas imagens além de firmarem uma posição no campo artístico, introduzem certa desordem na recepção visual, produzida pelo confronto entre arte e certa desesperança causada pelos desfechos sinistros das tecnologias de vigilância, de combate e de extermínio da época.

A resposta sensória que a especulada poética da incógnita pode promover e que pode ser expressada por meio do trocadilho, ‘o que eu vejo, como eu vejo, você vê?’ talvez nunca se afirme, justamente porque o cérebro se empenha, automaticamente, em tornar estável o instável. Contudo, há uma outra chance de que esses mesmos trabalhos aticem o sentir, estimulado por essa descontinuidade, incoerência, deslocamento, pela defesa do lugar da dúvida. Ou pelo maravilhoso.

**“Você já se perguntou
o que mais está lá fora
que você viu, mas nunca
realmente viu?”**

**(RUSCHA; PRINCE, 2005, n.p.,
tradução nossa)¹⁵¹**

Pergunto-me, então: o que é esse maravilhoso que as obras de Bernd, Hilla, Mandel, Sultan, Ruscha bem como *Arquivos Nucleares* dão a ver? Conjecturo que um demasiado enfoque em um fato naturalmente torne tudo ao redor indistinto, o horizonte não é perceptível e, por isso, intriga, brinca com os paradoxos, com as desproporções, com o visível e o oculto. O fato torna-se instável, uma incógnita.

Os eventos históricos dos quais, dentre outras coisas, trata *Arquivos Nucleares* aconteceram há décadas e ainda hoje muitas das narrativas históricas sobre o assunto são consideradas imprecisas. Ao retomar algumas delas, a incógnita se apresentou sob o jugo do disparate: se por um lado reforçaram os abismos entre os registros da catástrofe ocasionada pelo bombardeio de Hiroshima, a farsa

¹⁵¹ No original, Richard Prince pergunta a Ed Ruscha: “Do you ever wonder what else is out there that you’ve seen but never really see? I guess I’m trying to say is, when does something like parking lots kick in?” (RUSCHA; PRINCE, 2005, n.p.).

dos rostos plácidos onipresentes nas propagandas dos anos de 1960 dos *fallout-shelters* americanos e o descabido arroubo estético que caracterizou os relatos jornalísticos das explosões nucleares, por outro, foi de natureza parecida o que aconteceu após a visita a Hiroshima quando, durante a travessia de balsa pelo Mar Interior de Seto rumo a Naoshima, fui acometida por um súbito calafrio provindo de alguns encadeamentos perceptivos que ultrapassavam qualquer entendimento e que perseveravam em transformar os tripulantes japoneses em agentes de planta nuclear. Silos industriais eram, naquele instante, Fukushima.

**Sobre a natureza dos
“fatos-escorregões,
fatos-precipícios”
em *Nadja* (2007)**

**“Seria preciso
hierarquizar esses fatos,
do mais simples ao mais
complexo, a partir do
movimento especial,
indefinível, que a visão de
objetos muito raros nos
provoca, ou a chegada
em tal ou qual lugar,
acompanhados da
sensação muito nítida
de que para nós alguma
coisa de grave, de
essencial, depende disso,
até a ausência completa
de paz, provocada por
certos encadeamentos,
certos concursos de
circunstâncias que
ultrapassam em muito
o nosso entendimento, e
que só admitem nosso
retorno a uma atividade
racional quando, na**

**maioria dos casos,
apelamos para o instinto
de conservação”**

(BRETON, 2007, p. 27-28).

**os mecanismos da lógica
não oferecem nenhum
“abalo emocional que dá,
realmente, algum valor
à vida”**

(BRETON, 2001, p. 183).

**“O surrealismo não
permite aos que a ele se
consagram abandoná-
lo quando lhes apetece
fazê-lo. Tudo leva a crer
que ele atua sobre a
mente à maneira dos
entorpecentes [...] Passa-
se com as imagens
surrealistas o mesmo
que com as imagens do
ópio, que o homem já não
evoca, mas que ‘a ele se
oferecem espontânea,
despoticamente. Ele já
não consegue livrar-se
delas; pois a vontade
já não tem força e
não governa mais as
faculdades”**

(BRETON, 2001, p. 52).

Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADES, Dawn. Photography and the surrealist text. In: KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane (org.). **L'amour fou: photography and surrealism**. New York: Abbeville Press, 1985. p. 155-192.
- ARONSON, Ronald. Marcuse Today Fifty years later. One-Dimensional Man is more prescient than its author could have imagined. In: **Boston Review**. 17/11/2014. Disponível em: <https://bostonreview.net/books-ideas/ronald-aronson-herbert-marcuse-one-dimensional-man-today> Acesso em: 12 nov. 2019.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. AUSTIN, John Langshaw. Unfair to facts. In: **Philosophical papers**. Oxford: Clarendon Press, 1961. p. 102-122.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução: José Américo M. Pessanha *et al.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BAKER, Simon. Doctrines The appearance of things. In: BAKER, Simon; ADES, Dawn. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents**, Cambridge: Mit Press, 2006. p. 34-41.
- BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Tradução: João Camillo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Obras escolhidas, Volume 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Obras escolhidas, Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-222.
- BISHOP, Thomas. The Struggle to Sell Survival: Family Fallout Shelters and the Limits of Consumer Citizenship. In: **Modern American History**, v. 2, n. 2, Julho, 2019. p. 117-138. DOI:10.1017/mah.2019.8. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-american-history/article/struggle-to-sell-survival-family-fallout-shelters-and-the-limits-of-consumer-citizenship/81B814807B7983412D859946BE966>. Acesso em: 14 set. 2019.
- BLIGHT, James G. **The shattered crystal ball: fear and learning in the Cuban missile crisis**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1992.
- BOLTANSKI, Christian. It's The Idea That's Important: Christian Boltanski Thinks Art Is Like a Musical Score that Anyone Can Play. [Entrevista concedida a] Tamar Garb: **Artspace, The Phaidon Folio**, 2017. Disponível em: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886 . Acesso em: 12 fev. 2020.
- BORGES, Jorge Luís. O jardim de veredas que se bifurcam. In: **Ficções**. 6. ed. Tradução: Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p.81.
- BRETON, Andre. **Nadja**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. BRETON, Andre. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. **October**, vol. 55, p. 105-143, 1990. Disponível em: www.jstor.org/stable/778941. Acesso em: 7 mar. 2021.
- CARTER, Robert. Bob Carter's Interview. [Entrevista concedida a] Alexandra Levy: **The Atomic Heritage Foundation**, 22/05/2018. Disponível em: <https://www.manhattanprojectvoices.org/oral-histories/bob-carters-interview-2018>. Acesso em 12 fev. 2020.
- COSTA, L. C. da. Da grade múltipla da montagem: Perspectivas para a imagem crítica na contemporaneidade. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 98-112, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662355>. Acesso em: 11 maio 2021.
- COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret. Introduction: Photography After Conceptual Art In: **Association of Art Historians**, v. 32, n. 5, p 825-835, 12/2009. Disponível em: https://warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/people/costello/ah_costello_and_iversen_intro.pdf. Acesso em: 09 set. 2019.
- CULVER, John C., HYDE, John. **American Dreamer: A Life of Henry A. Wallace**, Nova Iorque: W.W. Norton & Company Ltda, 2001.
- DE ZORZI, Maria Victoria Gaburro. **O "dicionário" de Documents (1929-1930) e a antropologia de Georges Bataille**. 2013. 165 f. Dissertação (Programa de pós graduação em antropologia social - Universidade de São Paulo), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa fluida (a post scriptum). In: DEBENEDETTI, Ana; ELAM, Caroline (org). **Botticelli Past and Present**. London: UCL Press, 2019, p. 237- 265. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctv550cgj.21 . Acesso em: 12 fev. 2020.

DONNE, John. Soneto Sacro XIV. In: MARTINI, Marcus de. **O sacro e o oblíquo**: para uma tradução dos sonetos sacros de John Donne. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 2005. 252 f. p. 243. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=104190. Acesso em: 20 mar. 2020.

DUARTE, JR., João Francisco. **O que é realidade**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EL, Eugene. Magritte and contemporary art. In: **Schirn Magazine**, 22/02/2017, não paginado. Disponível em: https://www.schirn.de/en/magazine/context/magritte/magritte_contemporary_art/. Acesso em: 30 abr. 2021.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume II. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imagenes** - notas sobre la postfotografia. Barcelona: Ed. Galaxia Gutemberg, 2016.

FOSTER, Hal. Ed Ruscha's Hollywood Sublime. In: **London Review of Books**, v. 26, n.17, 02/09/2004. Disponível em <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v26/n17/hal-foster/at-the-whitney>. Acesso em: 11 jun. 2020.

FRIED, Michael. Michael Fried on Luc Delahaye. In: **Artforum**, v.44, n.7, 03/2006. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200603/luc-delahaye-10500>. Acesso em: 20 mar. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Historia e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GEORGE, Alice. **Awaiting Armageddon**: how Americans faced the Cuban missile crisis. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003.

GREENBERD, David. Fallout Can Be Fun: How the Cold War Civil - Defense Programs Became Farce. In: **Slate Magazine**, 20/02/2003. Disponível em: <https://slate.com/news-and-politics/2003/02/the-ridiculous-history-of-cold-war-civil-defense.html>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HAIDU, Rachel. New Realisms: 1957–1962. In: **Artforum**, v.49, n.2, 10/2010. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/201008/new-realisms-26426>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HALES, Peter. B. The Atomic Sublime. In: **American Studies**, v. 32, n. 1, 1/03/1991, p. 5-31. Disponível em: <https://journals.ku.edu/amsj/article/view/2890>. Acesso em: 19 mar. 2021.

HEMEZ, Colin. Photographic Visions of the Atomic Sublime, In: **Bowdoin Journal of Art**, V. IV, 2018, 41p. Disponível em: https://www.academia.edu/36406589/Photographic_Visions_of_the_Atomic_Sublime. Acesso em: 23 mar. 2020.

HJIYA, James A. The 'Gita' of J. Robert Oppenheimer. In: **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 144, n. 2, 2000, p. 123–167. Disponível em: www.jstor.org/stable/1515629. Acesso em: 19 mar. 2021.

HOFFMAN, D. Donald. The Interface Theory of Perception: Natural Selection Drives True Perception to Swift Extinction. In: Dickinson, S *et al.* **Object Categorization**: Computer and Human Vision Perspectives, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 148-166.

HOFFMAN, D. Donald; MARION, Brian; MARK, Justin. Natural selection and veridical perceptions. In: **Journal of theoretical biology**, n. 266, 07/2010, p. 504-515. Disponível em: <http://cogsci.uci.edu/~ddhoff/PerceptualEvolution.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2018.

HOFFMAN, Donald; SINGH, Manish; PRAKASH, Chetan. The Interface Theory of Perception. In: **Psychonomic bulletin & review**, n. 22, 12/2015, p. 1480–1506. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.3758/s13423-015-0890-8>. Acesso em: 13 jun. 2018.

HOFFMAN, D. Donald. The case against reality. In: **The Atlantic**, 2016. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/science/archive/2016/04/the-illusion-of-reality/479559/>. Acesso em 13 jun. 2018.

JAMES, Sarah. E. Subject, object, mimesis: the aesthetic world of the bechers' photography. In: **Art History**, v 32, n5, 12/2009. p. 874-893. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2009.00709.x>. Acesso em: 23 mar. 2019.

JEU de paume – Le Magazine. Publication en ligne “Abattoir” de Georges Bataille. Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2017/02/abattoir-de-georges-bataille/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

JOHNSTON, David Kenneth. The natural history of *fact*. In: **Australasian Journal of Philosophy**, v. 82, n. 2, 06/2004, p. 275–291. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/715691147>. Acesso em: 10 jan. 2018.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Atelie Editorial, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Photography in the service of surrealism. In: KRAUSS, Rosalind;

- LIVINGSTON, Jane (org.). **L'amour fou: photography and surrealism**. New York: Abbeville Press, 1985. p.15-56.
- LANGER, Susanne K. Facts: The Logical Perspectives of the World. In: **The Journal of Philosophy**, Vol. 30, No. 7, 30/03/1933, p. 178-187. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2015751>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- LAURENCE, William L. **Dawn over Zero: The story of the Atomic Bomb**, Eschenburg Press, 2017. *E-book*.
- LEINER, Sheila. Existe uma fotografia Surrealista? In: GUINSBURG, Jacob; LEINER, Sheila (org). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 613 – 619
- LESKOK, Nikolai. A voz da Natureza, In: **A fraude e outras histórias**. 2. ed. Tradução: Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2014.
- LEWITT, Sol. Sentença sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução: Pedro Susekind *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 205-207.
- LINDE, Charlotte. Memory in narrative. In: TRACY, K.; SANDEL, T.; ILIE, C. **The international encyclopedia of language and social interaction**. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118611463.wbielsi121>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- LLEWELLYN, Nigel; RIDING, Christine (ed.). The contemporary sublime. In: **The Art of the Sublime**, Tate Research Publication, 12/2013. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/the-contemporary-sublime-r1109224>. Acesso em: 04 abr. 2021.
- MACHADO, Arlindo. **Máquinas e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1996.
- MARSHALL, Richard. **Ed Ruscha**. London & New York: Phaidon Press. 2003.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: CRUZ, Jorge Luiz (ed.). **Concinnitas: arte, cultura e pensamento**, v. 2, ano 11, dez.2007. p. 130-139. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865/16305>. Acesso em: 13 mar. 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. Tradução: José Artur Gianotti, Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- MOTTA, Leonardo T.; ARAÚJO, Nivalda A. Entre a palavra e a imagem: noções pertinentes ao hibridismo interartes. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.1, n.2, p. 29-43, jul./dez. 2020. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/57417/30534>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- MULLALLY, Sinéad L; MAGUIRE, Eleanor A. Memory, Imagination, and Predicting the Future: A Common Brain Mechanism? In: **The Neuroscientist: a review journal bringing neurobiology, neurology and psychiatry**, v. 20, n3, 06/2014, p. 220-234. Disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4232337/>. Acesso em: 03 jun. 2019.
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NIRSHBERG, Gregory. **Is there a difference between memory and imagination?** Cognitive Philosophy [blog], 20/04/2012, não paginado. Disponível em <http://cognitivephilosophy.net/consciousness/is-there-a-difference-between-memory-and-imagination/>. Acesso em: 03 jun. 2019.
- NISHIMOTO, Masami. **Messages from Hiroshima**. In: Memories of Hiroshima and Nagasaki, 2005. Disponível em: <https://www.asahi.com/hibakusha/english/hiroshima/h01-00024e.html>. Acesso em: 11 maio 2020.
- ONUKA, Masami. **Messages from Hiroshima**. In: Memories of Hiroshima and Nagasaki, 2005. Disponível em: <https://www.asahi.com/hibakusha/english/hiroshima/h01-00024e.html>. Acesso em: 11 maio 2020.
- PALMER, Daniel. **Photography and collaboration from conceptual art to crowdsourcing**. London & New York: Bloomsbury, 2017.
- PHILLIPS, Sandra S. A history of the Evidence. In: MANDELL, Mike; SULTAN, Larry. **Evidence**. New York: Distributed Art Publishers, 2017.
- POYNOR, Rick. Documents of the marvelous. In: **Eye Magazine**, n. 65, v. 17, 2008. Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/magazine/issue-65>. Acesso em: 15 ag. 2018.
- PRIKRYL, Jana. 15 Short Texts in Search of Hilla Becher: One of the creations of her and her husband's artistic partnership was the seemingly perfect fusion of their visions. In: **The Nation**, Photography, Julho/2016. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/archive/15-short-texts-in-search-of-hilla-becher/>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- PTACIN, Mira. Could Doomsday Bunkers Become The New Normal? In: **The New York Times**, caderno Real State, não paginado, 26/06/2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/06/26/realestate/could-doomsday-bunkers-become-the-new-normal.html>. Acesso em: 26 jun. 2020.

- RAMPIN, Priscila. Apron e o solo movediço do real: correlações entre a instalação artística e a montagem fotográfica. *In: Revista Visuais*. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Unicamp, n.6, v.4, 2018, p. 152-169. Disponível em <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12120>. Acesso em 15 ago. 2019.
- RAWLINSON, Mark. Like trading dust for oranges: Ed Ruscha and things of interest. *In: BROUWS, Jeff; BURTON, Wendy; ZSCHIEGNER, Hermann (ed). Various Small Books - Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*. Cambridge: MIT Press, 2013. p. 8-27.
- RHODES, Richard. **The Making of the Atomic Bomb**, 25th Anniversary ed. New York: Simon & Schuster, 2012. Edição Digital. Disponível em: <https://www.scribd.com/book/229699941/The-Making-of-the-Atomic-Bomb> . Acesso em: 20 mar. 2020.
- RUMOS Itaú Cultural Artes Visuais. **Estranhamento**, Curitiba: 2002. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87342/rumos-itaucultural-artes-visuais-estranhamento-2002-curitiba-pr> . Acesso em: 04 abr. 2017.
- RUSCHA, Ed; SCHWARTZ, Alexandra. **Leave any information at the signal**: writings, interviews, bits, pages. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- RUSCHA, Ed; PRINCE, Richard. Interview: Richard Prince with Ed Ruscha. [Entrevista concedida a] Richard Prince. *In: American Suburb X*, 07/2005. Disponível em <https://www.phillips.com/detail/ED-RUSCHA/NY010410/7>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- RUSCHA, Ed. Looking down from above. *In: Private view* Tate etc. Tate Modern, 2011. Disponível em <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/looking-down-above>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- SAES, Silvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. Col. Filosofias: o prazer de pensar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010
- SCHIMMEL, Paul. **Narrative / Story Art 1966-1977**. Houston: Contemporary Art Museum, 1978. Disponível em https://issuu.com/thecamh/docs/1977_american_narrative. Acesso em: 16 jul. 2019.
- SEBALD, W.G. **Austerlitz**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- SHANNON, Joshua. **The recording machine**: Art and fact during the Cold War. New Heaven & London: Yale University Press, 2017. *E-book*.
- SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese. 2008. 321 f. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.
- SMYTH, Mike. Survival bunker business is 'brisk' amid the coronavirus crisis. *In: Global News*, 07/04/2020. Disponível em: <https://globalnews.ca/news/6782715/survival-bunker-coronavirus/> . Acesso em: 23 abr. 2020.
- SONTAG, Susan. **Regarding the pain of others**. New York: Picador Press, 2003. SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Tradução: Iraci D. Poleti; Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- SOULAGES, François. O filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital (*on line*). [Entrevista concedida a] Bruno Zorzal e Gabriel Menotti. **Revista Zum**, 02/10/2017. Disponível em <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/>. Acesso em: 19 jan. 21.
- SPONHOLZ, Liriam. O que é mesmo um fato? Conceitos e suas consequências para o jornalismo. *In: Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, 12/2009, p. 56-69. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2642/1683> Acesso em: 30 abr. 2020.
- STIMSON, Blake, The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. *In: Tate Papers*, n.1, Spring 2004, não paginado. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>. Acesso em: 25 maio 2020.
- STIMSON, Blake; STRUTH, Thomas. On Bernd Becher. *In: The art of production, Artforum*, v. 46, n.2. 2007, p. 67-69. Disponível em <https://www.artforum.com/print/reviews/200708/bernd-becher-15884>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- STRAWSON, Peter Frederick. Truth. *In: Analysis*, v. 9, n. 6, 1949, p. 83-97. Disponível em www.jstor.org/stable/3327019 . Acesso em: 13 maio 2021.
- SULLIVAN, Bill. The Real Thing: Photographer Luc Delahaye. *In: Artnet*, 10/04/2003 Disponível em: <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> . Acesso em: 10 dez. 2020.
- TACCA, Paula Cabral. Nadja de Breton: a fotografia como expansão e alargamento das fronteiras entre imaginação e realidade. *In: Revista Studium*, n.34, 2013, p. 5-13. Disponível em https://www.studium.iar.unicamp.br/34/1/index.html#_ftnref2 . Acesso em: 14 maio 2020.
- TALBOT, William Henry Fox. Breve esboço histórico da invenção da arte. *In: Trachtenberg, A. (org). Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2013. p. 47.
- TIBURI, Márcia. Ofélia morta: do discurso à imagem. *In: Revista Estudos Feministas*,

Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 18, n. 2, p. 301-318, 08/2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2010000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 ago. 2020.

TOMKINS, Calvin. Ed Ruscha's L.A.: An artist in the right place. In: **Profiles, The New Yorker**, 01/07/2013, não paginado. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/ed-ruscha-l-a>. Acesso em 13 abr. 2020.

TUAN, Yi Fu. **Paisagens do medo**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TURKEWITZ, Julie. Antigo abrigo nuclear é convertido em residência de luxo. In: **Estado de São Paulo**, Caderno International Weekly, 06/10/2019. Disponível em: https://internacional.estadao.com.br/noticias/nytiw,antigo-abrigo-nuclear-residencia-luxo,70003032740?utm_source=estadao:mail&utm_medium=link. Acesso em: 23 abr. 2020.

TWAIN, Mark. **Roughing it**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

VINEGAR, Aron. **I am a monument**: on Learning from Las Vegas. Cambridge e London: The MIT Press, 2008.

VINEGAR, Aron; GOLEC, Michael J. **Relearning form Las Vegas**. Minneapolis e London: University of Minnesota Press, 2009.

WOOLF, Virginia. **Three Guineas**. OK Publishing, 2017. *E-book*.

ZALMAN, Sandra. The canonisation of Surrealism in the United States. In: **Journal of Art Historiography**, n. 19, 12/2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37903435/The_canonisation_of_Surrealism_in_the_United_States. Acesso em: 13 abr. 2020.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. Tradução: Sérgio Telarolli. In: **ZUM #1**, IMS, 10/2011. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em 13 abr. 2020.

SITES:

<https://lasvegassun.com/photos/1905/may/15/4120/>

<https://www.mentalfloss.com/article/52631/4-atomic-themed-1950s-beauty-queens>

<http://www.historybyzim.com/2013/03/miss-atomic-bomb/>

<https://knpr.org/knpr/2012-05/artist-steven-liguori-bringing-miss-atomic-bomb-back-life>

<https://www.atlssurvivalshelters.com> <https://www.theartstory.org/gallery-janis-sidney.htm>

REPOSITÓRIOS DIGITAIS DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

<https://www.asahi.com/hibakusha/english/>

<https://atomicphotographers.com/photographers/berlyn-brixner/>

http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=20110613141546676_en

VÍDEOS

ROBERT OPPENHEIMER delivers his famous quote from the Bhagavad-Gita <https://youtu.be/pqZqfTOxFhY>

PALESTRAS

RUSCHA, Ed. **Looking down from above**. Entrevista concedida a Frances Morris. Londres: Tate Modern, 25/07/2019. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/talk/artists-talk-ed-ruscha>. Acesso em: 18 mar. 2020.

ARTIGOS DA LIFE MAGAZINE

HIROSHIMA Atom Bomb Obliterated Hiroshima and Nagasaki. In: **Life Magazine**, v.19, n. 8, p. 26, 20/08/1945. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=hkgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+20/08/1945&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwimxf27tczyAhUQzU-CHfPaCRgQ6AEwAHoEAsQAQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03 dez. 2019.

WEST coast gets ready. In: **Life Magazine**, v.30, n.11, p. 67, 12/03/1951. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=x0sEAAAAMBAJ&pg=PA64&dq=life+magazine+WEST+coast+gets+ready&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwig89f6tczyAhV7qZUCHaPuDKwQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=life%20magazine%20WEST%20coast%20gets%20ready&f=false>. Acesso em: 03 dez. 2019.

THEIR Sheltered Honeymoon: Newlyweds Spend Their First Two Weeks Together Testing an Underground Bomb Shelter. In: **Life Magazine**, v. 47, n. 6, p. 51, 10/08/1959. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2UkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+aug+10,+1959&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjgvpD-4jMLwAhU7JbkGHQPwDcYQ6wEwAHoECAIQAQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03 dez. 2019.

A SPARE room fallout shelter: interior decorators design a survival shelter which can also be used to put up guests. In: **Life Magazine**, v. 48, n.3, p. 45, 25/01/1960. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=8UoEAAAAMBAJ&pg=PA2&dq=Loomis+Dean+shelter&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjZgPrx28_eAhXFgZAKH-fhmABQQ6AEINDAD#v=onepage&q=Loomis%20Dean%20shelter&f=false. Acesso em: 03 dez. 2019.

A SHELTER in time saves thine and firms up national will. In: **Life Magazine**, v. 51, n. 5, p. 44, 04/08/1961. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XFQEAAAAMBAJ&pg=PA44&dq=life+magazine+A+SHELTER+in+time+saves+thine+and+firms+up+natio-nal+will.&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewj0k6S2tszyAhXkrpUCHbBIAiwQ6AEwAXoECAIQAg#v=onepage&q=life%20magazine%20A%20SHELTER%20in%20time%20saves%20thine%20and%20firms%20up%20national%20will.&f=false> . Acesso em: 03 dez. 2019.

FALLOUT Shelters: you could be among the 97% to survive if you follow advice on these pages. In: **Life Magazine**, v. 51, n.11, p. 95, 15/09/1961. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nVQEAAAAMBAJ&pg=PA95&dq=life+magazine+FALLOUT+Shelters:+you+could+be+among+the+97%25+to+survive+if+you+follow+advice+on+these+pages&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewjS8I3ctszyAhXMppUCHQt5CcwQ6AEwAHoECAYQAg#v=onepage&q=life%20maga-zine%20FALLOUT%20Shelters%3A%20you%20could%20be%20among%20the%2097%25%20to%20survive%20if%20you%20follow%20advice%20on%20these%20pages&f=false> . Acesso em: 03 dez. 2019.

A NEW Urgency, Big things to do. In: **Life Magazine**, v. 51, n.11, p. 96, 15/09/1961. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nVQEAAAAMBAJ&pg=PA96&dq=life+maga-zine+A+NEW+Urgency,+Big+things+to+do&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewi4nOPotszyAhWUR-JUCHb8qDAsQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=life%20magazine%20A%20NEW%20Urgency%2C%20Big%20things%20to%20do&f=false> . Acesso em: 03 dez. 2019.

ARTIGOS DA TIME MAGAZINE

ATOMIC Footprint, In: **Time Inc.**, v. XLVI, n. 12, não paginado, 17/09/1945. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,854500-2,00.html>. Acesso em: 03 dez. 2019.

CIVIL Defense: Boom to Bust, In: **Time Inc.**, v. LXXIX, n. 20, não paginado, 18/05/1962. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601620518,00.html> . Acesso em: 03 dez. 2019.

BEAUTY in the Awful. In: Arts & Entertainment. **Time Inc.**, v. 94, n.10, 5/09/1969, não paginado. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,901368-1,00.html>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ARTIGO DA THE ECONOMIST

THE BREWING conflict between America and Iran. In: **The Economist**, 11/05/2019, não paginado. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2019/05/09/the-brewing-conflict-between-a-merica-and-iran>. Acesso em: 14 jul. 2019.

DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS E/OU OFICIAIS

CINCOTTA, Howard (ed.). Postwar America. In: An Outline of American History. **United States Information Agency** (USIA) & U.S. Diplomatic Mission to Germany, 04/1994. Disponível em <https://usa.usembassy.de/etexts/history/toc.htm#ch11>. Acesso em: 03 dez. 2019.

CONGRESSIONAL Record v. 141, n. 115, p. S10083, 17/07/1995. Disponível em: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/CREC-1995-07-17/html/CREC-1995-07-17-pt1-PgS10082-2.htm> . Acesso em: 03 dez. 2019.

DEFENSE Technical Information Center. In: Maag, Carl; Rohrer, Stephen; Shepanek, Robert. **Operation RANGER**, Shots ABLE, BAKER, EASY, BAKER-2, FOX, 25 January - 6 February 1951, Relatório oficial de acesso público provido pelo Defense Technical Information Center, p. 23. Disponível em: <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA118684> , acessado em 22/04/2021.

HANSEN, Wayne R.; RODGERS, John C. **Radiological Survey and Evaluation of the Fallout Area from the Trinity Test**: Chupadera Mesa and White Sands Missile Range. New Mexico: Los Alamos National Laboratory, 1985. Disponível em: <https://www.osti.gov/servlets/purl/5647219> . Acesso em: 03 mar. 2020.

HERMES, Robert E.; STRICKFADEN, William B.; ECKLES, Jim. A New Look at Trinitite. In: **Nuclear Weapons Journal**, 2005. Disponível em: https://www.lanl.gov/science/weapons_journal/wj_pubs/11nwj2-05.pdf. Acesso em: 03 mar. 2020.

TITUS, Dina. The mushroom cloud as an American Symbol. In: NATIONAL Atomic Testing Museum. **Atom bomb and popular culture**. [Registro visual de objeto de coleção durante visita de campo]. 2019.

UNITED States Army photographic Signal Corps. **Test: Operation Crossroads**. Bikini Atoll Lagoon, South Pacific, 1946. In: NARA National Archives and Records Administration. Imagem de domínio público. Disponível em: <https://nsarchive2.gwu.edu/nukevault/ebb555-Bikini-A-Bomb-Test-1946-Turne-d-Ships-into-Radioactive-Stoves/photos/12.jpg>. Acessado em 01/02/2020.

UNITED States Department of Energy. **United States Nuclear Tests**: July 1945 through September 1992. DOE/NV--209-REV, 15/12/2000, 162 , p. xvi. Disponível em: https://www.nnss.gov/docs/docs_librarypublications/doe_nv-209_rev16.pdf , Acesso em 22 abr. 2021.

UNITED States Office Of Civil Defense; Archer Productions. **Duck and Cover**. 1951. Video. Disponível em: www.loc.gov/item/mbrs01836081/. Acesso em: 03 dez. 2019.

CATÁLOGO

Halsey Minor Collection Auction https://issuu.com/phillipsdeputy/docs/halsey_final

OBRAS

BECHER Bernd; BECHER, Hilla. **Anonyme Skulpturen** – Anonymous Sculptures. A typography of technical constructions, 1970, Fotolivro com 194 fotos em preto e branco, 280x218 mm. Düsseldorf: Art-Press, 1970. Disponível em: <https://www.printedmatter.org/catalog/51177/> Acesso em: 12 jan. 2018

BECHER Bernd; BECHER, Hilla. Blast **Furnaces** 1969–95, 24 fotografias impressas em papel de gelatina e prata, 1692 x 3715 mm. Coleção Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-blast-furnaces-p81236>. Acesso em: 12 jan. 2018.

DELAHAYE, Luc. **US Bombing on Taliban Positions**, 2001, Série: History. Photograph, Técnica: impressão cromogênica sobre papel e suporte de alumínio. Dimensão: 1173 x 2441 x 51 mm. Coleção Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/delahaye-us-bombing-on-taliban-positions-p15404>. Acesso em 01 fev. 2020.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. **No hay quien las socorra, da série Los Desastres de la Guerra**, 1810–20, publicado em 1863, 25.2 x 34.2 cm, gravura. Crédito: The Met Collection (domínio público). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/380699>. Acesso em: 01 fev. 2020.

MANDELL, Mike; SULTAN, Larry. **Evidence**, 2017. Fotolivro com 59 imagens em preto e branco. New York: Distributed Art Publishers, 2017.

RUSCHA, Ed. **Twenty-six gasoline stations**, 1969, 3. ed. Fotolivro. Alhambra: The Cunningham Press, 17,9 x 14 x 0,5cm, 48p. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/427.2008.a-vv/>. Acesso em 01 fev. 2020.

RUSCHA, Ed. **Thirty-four parking lots in Los Angeles**, 2. ed., 1974. Fotolivro South El Monte: G R Huttner Lithography, 25.5 x 20.3 x 0.3 cm, 48p. Coleção National Gallery of Australia. Disponível em <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/430.2008.a-ii/>. Acesso em: 01 fev. 2020.

RUSCHA, Ed. **The Los Angeles County Museum on fire**, 1965-68. Óleo sobre tela, 135.9 x 339.1 cm. Coleção do Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Disponível em: https://www.si.edu/object/los-angeles-county-museum-fire%3Ahmsg_72.252. Acesso em: 01 fev. 2020.

TAVARES, L. **A água da minha memória devora todos os reflexos**, 2019. Instalação de parede. Detalhe do trabalho instalado para a exposição Contágios e Desdobramentos. Curadoria de Grace de Freitas. Brasília – DF: Galeria Espaço Piloto. Fotografia: Priscila Rampin.