

EXISTIR COMO ARTE: A QUE SE DESTINA?
EXIST AS ART: WHAT IS IT FOR?
EXISTIR COMO ARTE: ¿PARA QUÉ SIRVE?

*Walter Karwatzki Chagas*¹

*Lurdi Blauth*²

Resumo

O artigo apresenta um recorte da obra do artista visual e fotógrafo Walter Karwatzki (Maceió/AL, Brasil, 1959). Nele são evidenciados três trabalhos com a técnica da fotografia que têm como plataforma o corpo do artista. As obras ressaltam a passagem do fotógrafo que via apenas o outro para o fotógrafo que agora se vê e se mostra para o outro, mudança que se dá em função de uma situação de morte pela qual passou. As obras apresentadas são dotadas de uma dramaturgia resultante ora de aspectos sociais, ora de aspectos culturais ou de aspectos pessoais do artista. Nessas obras, o corpo está carregado de um grande sentido autorreferencial. Este artigo apresenta a trajetória fotográfica do autor em oito trabalhos fotográficos que, de uma maneira ou de outra, têm sua produção poética em constante aproximação com a questão da memória, tendo como referências Samain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi-Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) e Tolstói (2016), entre outros.

Palavras-chave: Fotografia, autorreferencial, memória, poética.

Abstract

This article features a cut-out of the work of visual artist and photographer Walter Karwatzki (Maceió/AL, Brazil, 1959). In it are evidenced three works with the technique of photography that have as platform the body of the artist. The works emphasize the passage of the photographer who used to see only the other, to the photographer who, now, sees and shows himself to the other, a change that happens due to a situation of death through which he passed. The works presented are endowed with a resulting dramaturgy of social aspects, sometimes of cultural aspects or of the artist's personal aspects. In these works, the body is charged with a great self-referential meaning. This article presents the photographic trajectory of the author in eight photographic works that, in one way or another, have their poetic production in constant approximation with the question of memory, having as references Samain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi -Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) and Tolstoy (2016), among others.

Key-words: Photography, self-referential, memory, poetics.

1 Doutorando PROSUP/CAPES no PPG Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Professor no Instituto Federal do RS - Campus Porto Alegre. Membro do GP em Cultura, Identidade e Trabalho do IFRS-CNPq. Membro do GP em Linguagens e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo/RS. Realiza exposições individuais e participa em exposições coletivas, nacionais e internacionais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3857602294969769>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5298-6914>
walter.karwatzki@gmail.com

2 Doutora em Artes Visuais, PPGAV, UFRGS/RS, 2005. Doutorado/sanduíche, Université Pantheon-Sorbonne, Paris I, França, 2003. Docente em cursos de graduação, pós-graduação em Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais; integra o grupo de pesquisa em Linguagens e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo/RS. Realiza exposições individuais e participa em exposições coletivas, nacionais e internacionais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2617246885619168>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5590-1007>
lurdib@feevale.br

Resumen

El artículo presenta un recorte del trabajo del artista visual y fotógrafo Walter Karwatzki (Maceió/AL, Brasil, 1959). Muestra tres obras con la técnica de la fotografía que tienen como plataforma el cuerpo del artista. Los trabajos destacan el pasaje del fotógrafo, que solo via al otro para el fotógrafo y ahora se ve y se muestra al otro, un cambio que ocurre debido a una situación de muerte por la que ha pasado. Las obras presentadas están dotadas de una dramaturgia resultante a veces de aspectos sociales, a veces de aspectos culturales o aspectos personales del artista. En estas obras, el cuerpo está cargado de un gran sentido autorreferencial. Este artículo presenta la trayectoria fotográfica del autor en ocho obras fotográficas que, de una forma u otra, tienen su producción poética en constante aproximación a la cuestión de la memoria, teniendo como referencia a Samain (2012), Achutti (1997, 2004), Didi-Huberman (2010), Dubois (1993), Bossi (2010), Canclini (2013) y Tolstoi (2016), entre otros.

Palabras-clave: Fotografía, autorreferencial, memoria, poética.

ISSN: 2175-2346

Introdução

No processo criativo há a premissa de que, sempre, o “a partir do artista” é o que o direciona ao outro para ter respostas a seus questionamentos. O outro o ajuda a ver a si mesmo, e o resultado é transformado em poéticas visuais em que, sempre, o artista está. No caso da fotografia, se está diante ou atrás da câmera, com o olhar ou com o corpo. E cada uma delas está na memória e no arquivo de fotografias, seja ele analógico, ou digital: é o depósito pessoal.

Etienne Samain (2012) tem uma colocação muito poética sobre fotografias que gostaria de apresentar aqui:

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos (SAMAIN, 2012, p. 58).

Refletindo sobre a colocação de Samain, pode-se afirmar que a fotografia, fisicamente, é apenas matéria. Para que possa se revelar possuidora de qualquer referência memorial, precisa do elemento humano. Uma fotografia, em si, é um objeto que está no lugar de algo que poderia ser dito, escrito. Sabe-se que há algo a ser dito. Algo que poderia ser chamado de lembrança, memória, recordação que, no entanto, permanecerá em silêncio, sendo apenas matéria, se não houver quem a desperte de seu repouso.

No Livro dos Abraços, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1991), há uma pequena história sobre o aprender a olhar que diz:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar! (GALEANO, 1991, p. 15)

Eduardo Galeano (1940 – 2015) escreve sobre sua memória pessoal e sobre a memória coletiva, como América. Quando escreve, mostra que a história pode – e deve – ser contada a partir de pequenos momentos, aqueles que sacodem a alma da gente sem a grandiloquência dos heroísmos de gelo, mas com a grandeza da vida. Em suas andanças incessantes de caçador de histórias, Galeano vai ouvindo tudo. O que de melhor ouviu ele transforma em livros como este, onde lembra como são grandes os pequenos momentos e como eles vão se abraçando, traçando a vida.

Antes, eu apontava a máquina fotográfica para o que estava à frente; buscando encontrar uma identidade, talvez a própria. A fotografia me ajudava a olhar para fora, mas toda a experiência, nesse ato de fotografar, representava, na verdade, uma busca identitária. Essa busca é assim apresentada por Zygmunt Bauman (2005, p. 55): “A

tarefa de um construtor de identidade é como diria Lévi-Strauss, a de um bricoleur, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão [...]”.

Devido a uma experiência de quase morte, descobri meu próprio corpo como plataforma ideal para minhas poéticas visuais. Descobri o “eu outro eu”. Na verdade, o que buscava não estava à frente, mas, sim, dentro de mim mesmo. Tudo estava ali, da pele para dentro.

Ao tomar consciência de que o corpo é sujeito e objeto de expressões, não importando se é retrato ou paisagem, deixei de lado certos requintes da técnica, liberando o fazer artístico para um entendimento de que fotografia não é só o que está enquadrado no visor óptico da câmera fotográfica. A fotografia está dentro de cada um, porém, guardada lá fora, esperando ser vista. A fotografia tem sido a maneira artística pela qual tenho me expressado nos últimos dez anos. Mas, o “tenho me expressado” refere-se a me expressar sobre mim mesmo; é autorreferencial.

Gradativamente, desloquei-me na arte fotográfica, sem, dela, me distanciar, mantendo, de alguma maneira, o maior número possível de características que fazem da fotografia um ato de instante, do instante; mesmo que a poética seja resultado de um fazer em construção, em camadas, com mestiçagens, narrativas, deslocamentos, apropriações, poéticas. Esses “movimentos” são instantes da mesma grandeza de uma pincelada, de uma nota musical, de uma palavra... Tudo é criação, do ato ou efeito de criar, de tirar, do nada, um novo mundo; substantivo feminino como vida e arte. Houve um aprofundamento em temas, inicialmente externos, ver-me. E, tendo o cuidado para não me deixar ser o outro pois o reconhecimento da intransponível situação de ser o outro é, na verdade, o que torna a cada um ele mesmo e ter a obra e ser (re) descoberto em cada deslocamento artístico, é desafiar-me na habilidade da ars. Nada finda. Tudo na arte e na vida caminha.

O corpo, na arte contemporânea, tem um papel muito importante como salienta Katia Canton (2009),

[...] artistas contemporâneos não lidam com o corpo como tela. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas (CANTON, 2009, p. 24).

A experiência física na própria corporalidade permitiu abordar, ainda mais, na produção artística, conceitos contemporâneos. A cada dia um pouco menos fotógrafo e mais artista! Definitivamente, estava rompida a unicidade imposta pelo fotografar. Segundo Icleia Borsa Cattani (2007, p. 22), essa unicidade na arte contemporânea, “dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos”.

Ainda sobre essa superação da unicidade, a fotografia como meio de dizer, no contexto contemporâneo de alteração dos sentidos, da fatalidade do referente e do acontecimento único, segundo Carlos Alberto Murad (2011, p. 6) propicia aos fotógrafos adotar a encenação-edição fotográfica de objetos e personagens no desenvolvimento de seus projetos. A revivência de suas imagens no projeto fotográfico

aporta especialmente à coexistência de tempos múltiplos perpassando as distintas cogitações racionais e imaginais envolvidas nessas encenações. Sob tal aspecto, memória pessoal e imemorial são presenças conaturais, de intensidade e importância variáveis no desenvolvimento do projeto fotográfico.

As possibilidades de encenação/edição possíveis, nos projetos fotográficos, abrem espaço para que o processo criativo se expanda tanto no sentido temporal, como no da aceitação do inverossímil. Nessa fusão, a memória pessoal e a não memória têm a mesma natureza e são de mesma importância em um projeto fotográfico.

Em meu processo de criação poético, é possível identificar duas fases bem distintas. A primeira, *Eu e o Outro* e a segunda que intitulo *Eu outro Eu*. Na fase *Eu e o Outro* tenho como foco o que está fora de mim. É um fazer de fotografia documental, em que o viés antropológico e cultural é bem visível. Nesse fazer aponto minha máquina fotográfica para o outro, para o que acredito ver.

A segunda fase está voltada para meu interior. Busco em mim temas relativos ao que acredito ser. Agora, olho para mim e tento me externar, através de uma poética sobre meus problemas de sobrevivência. Agora, não olho mais para os outros, olho a mim. Agora, experimento a fase “eu outro eu”, em que o processo de me reinventar como pessoa resulta na “pessoa-artista-artística”.

Eu e o Outro

Na primeira fase há os seguintes trabalhos: *Agua, cultura y ciudadanía* (2006), *Um Olhar Atrás das Cores* (2006), e *Papangus de Bezerro* (2007), todos de caráter cultural.

Em dois momentos, em obras diferentes, Luiz Eduardo Achutti (1997, p. 29) salienta a importância do conhecimento do tema por parte do fotógrafo. Achutti diz “a fotografia documental é feita com mais profundidade que o fotojornalismo, feita com mais tempo [...] O autor tem tempo de se aprofundar no estudo daquilo que pretende documentar”. E, em outro momento, Achutti, comenta sobre a questão etnográfica que há na fotografia, salientando que “Para fazer fotos etnográficas, é preciso primeiramente delimitar e conhecer bem o tema que será tratado [...] sem jamais perder de vista que o objetivo, na verdade, é relatar visualmente uma situação bem específica e sua relação com a realidade”. (2004, p. 112).

Adiante, se apresentam algumas produções que tratam da questão da memória, seja da pública social, seja da pública cultural, da particular, ou da memória coletiva territorial.

A fotografia denominada de *Hermanos*¹, 2006 trata de questões da memória pública e social, foi obtida em formato digital e, cuja cena, foi feita uma única tomada. Em vista das características da máquina fotográfica, a fotografia impressa tem, originalmente, 30x40 cm, no formato retrato. Os pais das crianças retratadas deram autorização para que a mesma fosse utilizada sem fins comerciais. Depois de receber

1. Vencedora do VI Concurso de Fotografia de La Red Mercociudades, tendo tema *Agua, cultura y ciudadanía*, promovido pelo Ministério de Cultura do Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Argentina). Em 2006, o tema foi escolhido pela UNESCO para comemorar o Ano Mundial da Água.

o prêmio, voltei à cidade para doar-lhes uma parte do mesmo e duas cópias físicas da fotografia. Porém, a família das crianças havia se mudado para outra cidade e não consegui localizá-los (Figura 1).



Figura 1. Walter Karwatzki. Hermanos, 2006. 30x40cm
Acervo do Ministério da Cultura de Buenos Aires
Fonte: Arquivo do autor

A escolha dessa fotografia está no significado que tem para o autor, pois, além de ter ganho seu primeiro prêmio internacional em fotografia, ele tem, com ela, fortes laços de raízes e identitários. Entre as duas crianças e o autor, não existe nada. Ou seja, apenas o olhar entre os três, uma triangulação. Philippe Dubois (1993, p. 183) aborda a questão de olhar para a câmera como sendo algo quase instintivo, pois “o ‘olhar para a câmera’ é uma coisa totalmente normal, ensinada e até instituída. Quase todo retrato (individual ou coletivo) [...] funciona a partir do princípio fundamental do cara a cara entre o fotógrafo e o modelo”. (grifo nosso).

Qualquer texto, seja ele verbal ou não verbal, é um produto, ou seja, é um enunciado que pressupõe um processo que revela o discurso propriamente dito. Ao observarmos a imagem dessa fotografia, pode-se encontrar outras leituras significativas, como o discurso dos despossuídos, ou mesmo desassistidos socialmente. Os sorrisos das crianças diante das lentes do fotógrafo revelam uma inocência sobre a realidade ideal que os mesmos não conhecem e que, talvez, demorem a conhecer, o que é um tanto assustador, pois a água para o consumo diário em suas casas está bem próxima deles, apenas não é encanada pelo poder público, que parece ignorar

esse detalhe, e se vale do instinto de sobrevivência das crianças, que continuam se sujeitando a carregá-la, diariamente.

Para a exposição *Um Olhar Atrás das Cores*, foi enviada a imagem que segue (Figura 2), que é de um ensaio que foi realizado durante a Parada do Orgulho LGBT de Porto Alegre, em 2005, como exercício para um curso de fotografia documental. O aspecto antropológico e da memória pública cultural é evidenciado pelo registro fotográfico, que foge das cenas clichês de conotação sexual, e apresenta imagens que representam as pessoas como indivíduos de sua memória e, conseqüentemente, uma memória social que busca seu espaço territorial no exercício de sua cidadania. As fotografias precisavam fazer uma leitura tão clara quanto possível. Ou seja, a minha intenção não era simplesmente fotografar os participantes da Parada e os momentos mais marcantes não era o suficiente. Era preciso reconhecer o acontecimento como um ato significativo de parte da comunidade local.



Figura 2. Walter Karwatzki. *Um Olhar Atrás das Cores*, 2006. 30x40cm
Acervo do SOMOS
Fonte: Arquivo do autor

Por maior que fosse minha intimidade com o tema, a incursão foi devidamente autorizada, liberada pelos integrantes da Parada e pela organização, que me permitiu circular pelo palco, camarins, caminhões. Não quis, no caso, fazer parte do espetáculo, pois minha tarefa era “roubar” imagens que falassem por si. Poucas vezes deixei-me ser percebido – uma das exceções é a foto aqui apresentada – pois, apesar do diálogo direto entre o fotografado e eu, a espontaneidade do momento foi significativa.

Essa foi uma experiência mesclada de fotojornalismo com trabalho autoral. O desafio autoral foi fotografar, com máquina analógica, utilizando um filme Kodak Tri-X, IOS 400, desconsiderar a cor em um evento em que essa é um forte atrativo. Era preciso desobedecer, transgredir! Desconsiderar a cor em nosso dia a dia não é tarefa

fácil; a cor atrai o olhar. A cor trai o olhar. O trabalho tenta chamar a atenção para a percepção das cores a partir da ausência delas; um arco-íris em tons de cinza.

Apesar do clima festivo, a Parada é um ato político. Como o tema não se esgota ao findar o evento, seria importante captar imagens que não desconstruíssem os objetivos gerais do movimento: visibilidade e respeito. Uma fotografia é um gesto. E como gesto tem muitas variáveis. Não há gesto/fotografia sem uma intenção. Chama atenção a colocação de Achutti (2004) quando declara que:

As fotografias são recortes arbitrários, traduções da realidade. Suas margens delimitam as escolhas feitas pelo fotógrafo para demarcar o tempo e o espaço; elas são o resultado de um só gesto, um gesto último e definitivo, aquele de apertar o disparador; é um ato intencional determinado pelo ponto de vista particular daquele que olha e adota uma certa posição frente à realidade. Uma fotografia é a materialização de um olhar, é o discurso de um olhar (ACHUTTI, 2004, p. 111).

Com a intenção sugerida por esse gesto, procurei dar materialidade ao que se manifestava à frente, porém, sem intervir, sendo apenas um tradutor da realidade ali exposta. Como ressalta Achutti, esse gesto é definitivo. Todo o cuidado é pouco para não apresentar uma realidade que não corresponde ao real.

O trabalho *Papangus de Bezerras*², se refere a um ensaio fotográfico que apresenta uma memória afetiva territorial. No amanhecer do domingo de carnaval, a cidade de Bezerras/PE, a 107 quilômetros de Recife, em pleno agreste pernambucano, é invadida por milhares de mascarados: são os tradicionais papangus, que dançam ao som dos maracatus, caboclinhos e blocos de frevo. Os ritmos são contagiantes, as fantasias inusitadas e Bezerras, que preserva essa importante manifestação carnavalesca, é só folia. Segundo os moradores mais antigos, a brincadeira começou na década de 30, quando alguns homens quiseram sair no carnaval sem serem reconhecidos por suas esposas. Os primeiros grupos de mascarados invadiam as residências de familiares e amigos, comendo angu e bebendo anonimamente.

Devido ao exagero no apetite de alguns foliões, originou-se o nome da folia: papa angu. O fato foi se repetindo e foram surgindo, a cada ano, novos blocos de mascarados. Hoje, não são apenas os homens que desfilam mascarados, mas também as mulheres e as crianças, numa celebração da alegria única em todo o Brasil (Figura 3).

2. Foi selecionada pela Associação Rio-grandense de Imprensa para ser exposta na Galeria T Cultural Tereza Franco da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre/RS, de 3 a 21 de novembro de 2007.



Figura 3. Walter Karwatzki. Papangus de Bezerros, 2007. 60x70cm
Acervo Foto Clube de Caxias do Sul (RS)
Fonte: Arquivo do autor

O bom humor, a criatividade e, acima de tudo, o anonimato permitem que os foliões consigam seu objetivo de enganar pessoas e arrancar gargalhadas ao redor, principalmente de familiares e amigos. Como exemplo, há um bloco em que os participantes têm duas faces, uma na frente e uma nas costas. Há aspectos tradicionais que têm sido mantidos, como a troca de roupa em lugares desconhecidos, as visitas aos amigos, quando, antes de cair na folia, costumam comer angu. Durante o desfile pela cidade, os Papangus bebem caipirosca e comem angu de milho, uma comida típica da região.

Em Bezerros, a cultura do Papangu é vivenciada durante o ano inteiro por meio das oficinas de máscaras, da culinária desenvolvida com variados pratos feitos com angu, além das oficinas de dança e música carnavalesca.

Alfredo Bossi (2010) ressalta que

da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade mestra. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade nacional (in BOSSI, 2010, p. 7).

Ou seja, há quem sugira homogeneizar uma das mais ricas e plurais culturas da sociedade ocidental. Uma pluralidade que é expressa em todas as manifestações que compõem o grande acervo cultural brasileiro que vai da arte gráfica dos povos indígenas ao traço de Oscar Niemeyer. Dos atabaques dos rituais religiosos afro-brasileiros às Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos. Do Brasil do Festival de Parintins, no Amazonas, ao Carnaval da cidade do Rio de Janeiro. São essas mesclas que dão o caráter plural da cultura brasileira.

Essa manifestação cultural, que nasceu de uma demanda do campo, protagoni-

zada, originalmente, pelos camponeses, tem, como território de execução, a cidade. Trabalhadores do corte de cana superam dificuldades materiais e, com criatividade, se utilizam de poucos recursos naturais para criar um vestuário que mostra personagens híbridos, ricos em tradição. A cidade de Bezerros, literalmente, transforma-se em uma festa. A festa é uma resistência. A festa isolada, administrada ou na moldura, como querem alguns, é apenas uma festividade, uma comemoração, não uma festa. O valor simbólico de uma festa não é transferível, é inalienável.

Um novo território é estabelecido. Expandido pela força centrífuga que move a cultura. A cultura é movimento. E, como movimento tem que ser híbrida. Para Néstor García Canclini (2013), atualmente, todas as culturas são de fronteira e reafirma que

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com o seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2013, p. 348).

Na cidade de Bezerros, essa relação cultural ainda é muito percebida. A cidade passa o ano se preparando para os festejos desse dia. É como uma cerimônia em que há, em um mesmo dia, estreia, êxtase e despedida. Os trabalhadores passam um ano em expectativa, à espera do domingo de carnaval para poder festejar. O rigor, dado pelo trabalho árduo ao longo do ano, é compensado por esse festejar, por essas experiências que, para a memória de cada um, são como o instante que está salvo de toda crise; de todo o fardo.

Eu Outro Eu

As produções poéticas que compreendem essa fase são representações alegóricas realizadas em estúdio e com auxílio de programas de computação gráfica. Os trabalhos da série *Eu outro eu* são: *Cartografias: Coletivo Ibero América* (2011), *A Imagem da Palavra* (2012), *Asfixia* (2014), *Sertões* (2015) e *Guardar* (2015). Essas duas últimas não têm meu corpo como suporte para a manifestação poética, mas ele aparece em *Sertões* de forma figurativa, pois esse, na apresentação da obra, fala sobre o sertão que há em cada um. Na obra *Guardar*, a corporalidade está presente na imaterialidade dos meus pais, que estão na fotografia.

Em três desses trabalhos, o espaço é o meu próprio corpo: *Cartografias: Coletivo Ibero América*, *A Imagem da Palavra* e *Asfixia*. Georges Didi-Huberman (2010, p. 246, grifo do autor) faz uma declaração significativa ao colocar que "Portamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas". Como Didi-Huberman ressalta, pode-se afirmar, então, que o corpo é o território primeiro de todas as experimentações. É a partir do próprio corpo que se percebe o mundo. Corpo no sentido mais amplo da palavra; físico, mental e espiritual. Para Octavio Paz (1979, p.129), o corpo é "ponto de reconciliação do homem com os outros e consigo mesmo; mas também ponto de partida, para além do

corpo em direção ao Outro”.

Estes, de uma maneira ou outra, são meus arquivos. Os arquivos artísticos que dizem sobre mim mesmo. Que dizem de meu passado, de meu presente e dizem que quero um futuro. Um futuro, ainda, em aberto. Mas um futuro. Sobre arquivos Etienne Samain (2012) diz:

O arquivo não pertence só ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as considerações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas (SAMAIN, 2012, p. 161).

Início abordando a obra da mostra Cartografias: Coletivo Ibero América. Nessa obra única, denominada Errante, há memórias particulares com uma das fotografias selecionadas pelo Proyecto ACE para fazer parte da mostra coletiva, que tinha como tema principal a questão das migrações. Migração no plural, pois a mesma engloba vários deslocamentos: físicos, culturais, emocionais, geográficos e até de gênero.

Esse autorretrato foi feito a partir de uma fotografia do meu corpo, o migrante, a sobreposição do detalhe de um mapa do estado onde nasci, e uma foto do fundo de um açude seco, da fazenda de um irmão meu. O mapa representa as rotas de fuga, de caminhos para partir. A foto do fundo do açude representa a seca que castiga a região e faz com que o homem que nela habita migre buscando melhores opções de vida. Mesmo não tendo sido meu caso migrar por causa da seca utilizei meu corpo como representante de todos os migrantes nordestinos que partiram para outros recantos, daí meu rosto estar encoberto por uma nuvem, já que essa, como elemento da natureza, significa a vinda ou não da chuva (Figura 4).



Figura 4. Walter Karwatzki. Errante, 2011. 60x80cm
Acervo Proyecto ACE- Buenos Aires Fonte: Arquivo do autor

Pela primeira vez, utilizei meu corpo para uma criação artística. Então, passei para o outro lado. Foi o primeiro exercício. Uma primeira leitura, um primeiro verso, um primeiro parágrafo do livro que pensava ser. Então, a exposição tornou-se inevitável. Lancei-me. Era chegada a hora de esquecer do “momento decisivo”³ de Cartier-Bresson, ou do “instante certo”⁴ de Dorrit Harazim (2016, p. 9). O instantâneo iria repousar.

Assim, as fotografias foram sobrepostas e passaram a conversar umas com as outras e, como palavras que se justapõem para formar outra palavra, foram se ressignificando e configurando novas imagens. Novas técnicas para novos desafios; apropriações, mestiçagens, ambiguidades, poiética/poética... Busco conceitos, respostas, teorias, significados, referências, referentes, processos, consultas, pesquisas. Agora é arte?

Para Lurdi Blauth (2008), as proposições conceituais apontadas no campo da pesquisa em arte

têm como referência norteadora a possibilidade do artista pesquisador encontrar o direcionamento metodológico para as suas certezas e incertezas durante o percurso [...] Nesse caso, o enfoque está no processo de criação do artista, no processo da obra se constituindo e não na obra acabada (BLAUTH, 2008, p. 87).

Agora eu “construí” as imagens por meio das quais queria me comunicar com o mundo. As fotografias eram parte dessa nova linguagem. Seriam, assim, meu ponto de partida para dizer-me.

A obra *Cego*, 2012, composta pela sobreposição de minha imagem e texto, a qual fez parte de uma exposição denominada de *A Imagem da Palavra*⁵, na qual cada artista convidado recebia um poema de um escritor gaúcho e, a partir desse poema deveria criar uma imagem fotográfica que representasse a essência do mesmo. Ou seja, dar visualidade à palavra que expressa os momentos e sentimentos do poeta que o criou. A mim coube o poema *Peoplano* de Dilan Camargo, de 2010. Mais uma vez, utilizei meu próprio corpo para dar suporte à mensagem que queria transmitir. Fotografei meu rosto com um livro aberto, próximo aos olhos e, na imagem resultante, fiz algumas intervenções: sobreposição e extração/aplicação. Sobrepus à imagem um poema escrito com letra gótica e retirei da imagem os olhos, aos quais acrescentou falsos olhos de cego. O poema não fala em cego, mas a narrativa do poema fala numa forma de ser cego (Figura 5).

3. Alusão ao termo criado por Cartier-Bresson que definiu o momento exato no qual é tirada uma foto, ou seja, quando “se alinha (em palavras suas) a cabeça, o olho e o coração” para conseguir a fotografia. O livro, publicado em 1952, originalmente em francês, tem o título de —*Imagens à sauvette!*, que traduzido para o inglês ficou —*The decisive moment!*. No Brasil acompanha a tradução literal do inglês: “O Instante Decisivo”. (ASSOULINE, 2008, pág. 118).

4. O termo é o título do livro de mesmo nome escrito pela jornalista croata-brasileira Dorrit Harazim. São 38 fotografias e textos que falam e mostram que há cliques que alteraram o rumo da história, os costumes da sociedade, os hábitos privados e coletivos. Dorrit Harazim guia não apenas através das imagens, mas de um universo de histórias interligadas, acasos e aqueles breves instantes de genialidade que só a fotografia pode captar.

5. Foi um coletivo realizado em parceria entre o Instituto Estadual do Livro, Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul e o Centro de Exposiciones Subte, Montevideu – Uruguai e a exposição ocorreu em maio de 2012. Dela participaram 15 poetas e 15 artistas visuais. Cada obra fotográfica tinha a dimensão de 1mx1m. Houve exposições em Montevideu, na Subte, e na Casa de Cultura, em Porto Alegre/RS.

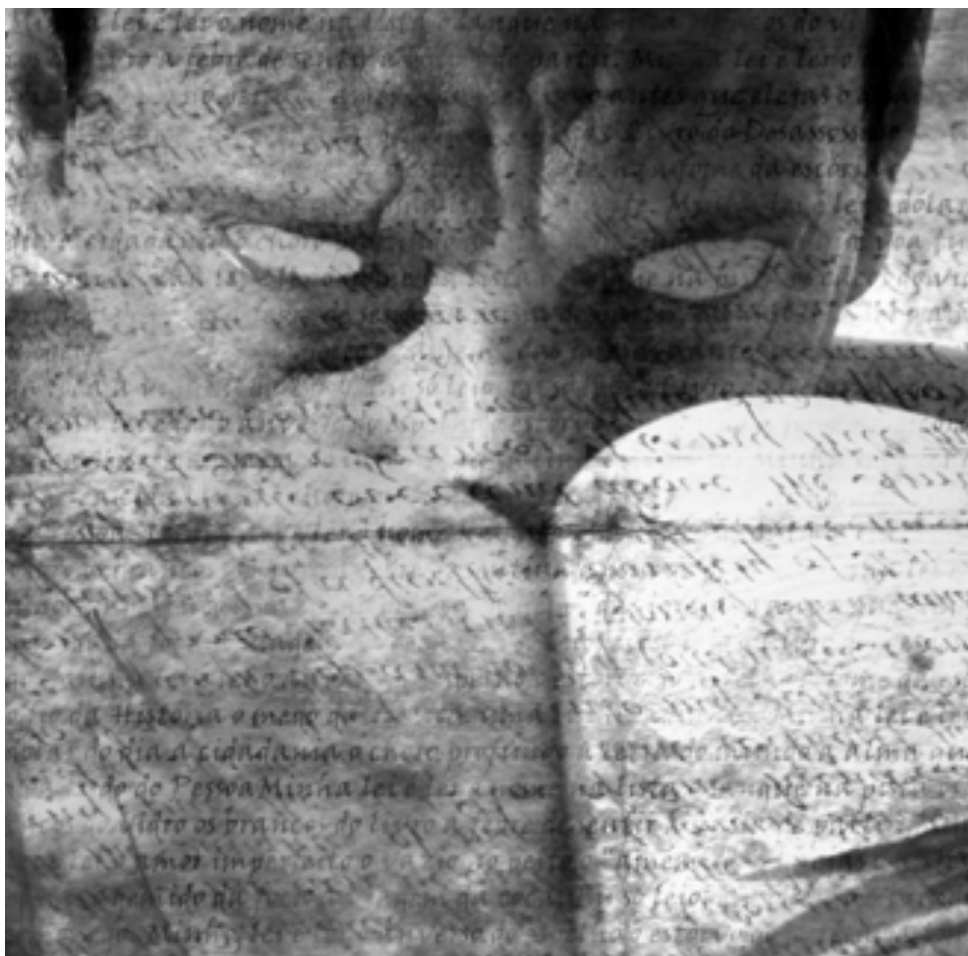


Figura 5. Walter Karwatzki. Cego, 2012. 100x100cm
Acervo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul
Fonte: Arquivo do autor

Nessa nova experiência um passo além. Por meio da fotografia e da literatura (poesia), experimento o exercício de mestiçagem e pude conhecer a obra do poeta Dilan Camargo, não só pelo contato com um poema, mas indo em busca do que ele já tinha escrito, para poder, realmente, “entrar” em seu universo e criar, além da imagem, uma mensagem.

Leon Tolstói (2016, p. 109) argumenta que “geralmente, quando uma pessoa recebe uma impressão verdadeiramente artística, parece-lhe que a conhecia todo o tempo, apenas era incapaz de expressá-la”. O poema Poeplano de Dilan Camargo (2010, p. 88) de alguma maneira já estava em mim:

Minha lei é ler
o nome na lista
o sangue na pista
os cacos do vidro
os brancos do livro
a febre de sentir
a ânsia de partir.

Minha lei é ler
o amor imperfeito
o vazio no peito

o "amém" das igrejas
o antes que elejas
o gemido da foca
a viagem da coca.

Eu só leio
eu só leio
o Livro do Desassossego.

Minha lei é ler
o anverso do espelho
o estorvo do artelho
a fome da escória
o fio da História
o medo do infante
uma linha adiante.

Minha lei é ler
o dólar do dia
a cidadania
o choro profundo
a letra do mundo
a alma que voa
tudo do Pessoa.

A série *Asfixia* é composta por dez imagens, um painel fragmentado e um vídeo, tendo um caráter marcante na minha trajetória como artista e perceber que o meu trabalho traz questões relacionadas com a arte contemporânea. São imagens em que *Eu sou o corpo*. O corpo era, então, o experimento em fotografias encenadas. É um autorretrato de minhas vivências entre novembro de 2007 e os dias atuais. Vivências de ter passado por duas cirurgias de lobectomia, devido ao alto grau de enfisema nos dois pulmões. Assim, a diminuição da capacidade respiratória e a dificuldade de falar, tornaram-se uma constante em meu dia a dia. Para o trabalho, mais uma vez, utilizei o próprio corpo como suporte para expressar meus sentimentos. Tendo como tema a asfixia, e partindo da própria asfixia, explorei a temática em diferentes situações ou contextos, tentando representar as asfixias por que passei em diferentes momentos. A asfixia não é apenas mecânica, no corpo. Ela se manifesta nas relações pessoais, na mídia, na estética, na cultura e de tantas outras maneiras (Figura 6).



Figura 6. Walter Karwatzki. Asfixia, 2014. 60x80cm
Fonte: Arquivo do autor

Para obter os resultados desejados tive que voltar a passar pelas situações de asfixia, ou seja, de falta de ar. Para tanto, utilizei uma técnica de sufocamento físico para “sentir” falta de ar. Para uma das obras utilizei um saco plástico em torno da minha cabeça, para outra enrolei minha cabeça em papel alumínio, depois com filme plástico, para outra, ainda, jornais, palha de aço, e até mesmo uma máscara de gás da II Guerra Mundial. Busquei, pois, materiais que representassem as “asfixias” por que se passa diariamente. Essas representações são da mídia, do consumo, dos filtros morais, da poluição, etc..

Sandra Rey (2008, p. 10) se refere à natureza profundamente “impura” da arte contemporânea e diz que “é preciso considerar que muitos processos artísticos contemporâneos não partem mais de um saber fazer técnico e específico das artes plásticas” regulamentado pela aprendizagem do ofício do desenho, da pintura, da escultura, da gravura “mantido e transmitido pelas escolas de belas-artes até meados do século XX”.

Considerando os aspectos citados sobre esse novo fazer, a exposição *Asfixia* apresentou, a partir da fotografia, outras coexistências: videoinstalação, fotomontagem, entre , deslocamentos de sentidos. Em relação a isso, chama a atenção, nas obras expostas, a inquietação que provocaram em parte do público. Alguns visitantes chegaram a registrar que se sentiram “sufocados”! Foi satisfatório saber disso, pois

significa que foram contagiadas pelas obras.

A outra série Sertões são imagens captadas no mês de fevereiro de 2011, nos sertões dos estados de Sergipe e Alagoas, nas proximidades do leito do rio São Francisco, e que ficaram guardadas por quatro anos até que resolvi mostrá-las, em 2015 (Figura 7).

Este trabalho, é composto de imagens fotográficas justapostas que formam o painel sobre os sertões me levaram por meandros de memórias e lembranças, ao sertão que existe em cada um; ao sertão de cada dia. As imagens apresentam-no em sua magnitude espacial e seus aspectos físicos – a vegetação, o relevo, a aridez – e os antropológicos – o homem, a casa, a igreja, o boi, o carro de boi. Esse é o sertão palpável. Mas o verdadeiro sertão é aquele que habita em cada um. É aquele que se permite existir nos olhares e corações. É aquele da aridez diária na relação com os outros e consigo mesmo. É aquele que dificulta a possibilidade de bem estar e de fertilidade. Esses aspectos físicos e antropológicos tornam o cenário uma espécie de labirinto, como se fosse uma metáfora da vida. A travessia do labirinto pode ser interpretada, por analogia, como a travessia da própria existência.



Figura 7. Walter Karwatzki. O Sertão Nosso, 2015. 200x320cm
 Fonte: Arquivo do autor

A exposição Sertões, mesmo não mostrando meu corpo, talvez esteja entre aquelas em que mais me sinto incluído. Quando construí o painel O sertão que nos habita, que centraliza a exposição estava construindo a mim mesmo. As fotografias que formam a grande imagem são fotografias de vários sertões. São territórios que formam um novo território. É um território único. Único como cada um é.

Nesse sentido, e dissertando sobre identidade e singularidade, Félix Guattari e Suely Rolnik (1999) argumentam que identidade e singularidade são duas coisas

completamente diferentes. Para eles, singularidade é um conceito existencial, enquanto a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros que podem ser imaginários. Essa referência vai desembocar tanto no que os freudianos chamam de processo de identificação, quanto nos procedimentos policiais, no sentido da identificação “[...] Em outras palavras, a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”. (1999, p. 68, grifo do autor).

Sendo assim, no grande painel da exposição Sertões estou eu. No painel estão o homem, a religião, a casa e o trabalho. Todos no sertão que construí, pois todos são eu mesmo. Minha identidade nordestina está ali, em cada fotografia que compõe, agora, uma única imagem. Uma imagem de mim mesmo. Minha identidade plena.

Nesse contexto, há o conceito de território em seu sentido mais amplo dado, também, por Guattari e Rolnik (1999), que pode ser:

relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação [...] Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estético, cognitivos (GUATTARI, ROLNIK, 1999, p. 323)

Minha identidade nordestina resiste a sair de mim. Já a identidade territorial, me compõe culturalmente, socialmente, esteticamente e cognitivamente. Uma identidade territorial que se diz todos os dias diante de todas as propostas para negá-la. Resistência que se fortalece a cada dia. Em sua avaliação sobre a arte contemporânea, Ligia Canongia (2005) fala do contágio, que retira a “pureza” da prática artística contemporânea, pois essa absorve elementos do dia a dia, do cotidiano para seu corpo, o que é uma prática de caráter trivial.

A obra *Guardar*, (2014) é constituída por dez imagens, tendo sido apresentada em stop motion e, para elaborá-la, em um vídeo, usei uma foto referência. A foto de referência é a que foi tirada no dia do noivado de meus pais. Essa foto foi colocada em um recipiente com água e o mesmo foi levado ao freezer para que congelasse. A foto ficou, então, aprisionada em um bloco de gelo. O bloco de gelo foi colocado ao sol e, ao longo de seu derretimento, foram feitas 80 fotos. Dessas 80, foram selecionadas dez para fazer o vídeo. Em *Guardar*, foi trabalhada a questão da memória, do lugar da memória e do tempo da memória. Em *Guardar*, eles, pai e mãe, estão presentes na fotografia, que é plena de lembranças e memórias simbólicas. (Figura 8).



Figura 8. Walter Karwatzki. Guardar, 2014. Frames de Guardar. 2min9s
Fonte: Arquivo do autor

Considerações finais

De caráter autobiográfico, este artigo traz a produção artística que elaborei ao longo dos últimos 11 anos e é apresentada em duas fases distintas: uma primeira, em que meu olhar está voltado para os outros, com um forte viés antropológico e cultural, e uma segunda, na qual o olhar está voltado para mim mesmo.

As fases são distintas em função das mudanças ocorridas em minha vida. A experiência de quase morte redirecionou o fazer artístico fotográfico e me fez mergulhar no misterioso campo de me aproximar mais de mim mesmo.

Esse aprofundamento exigiu novos conhecimentos de arte, fator que me fez crescer artisticamente em todos os sentidos. Agora, os meios e as linguagens me apontam para outras possibilidades de criação poética. Tenho meu olhar solto das imagens "fixas" e posso me revelar em temas que dizem respeito à minha existência.

O fotógrafo, agora, brinca de ser artista, brinca de fazer arte.

Referências

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. 1. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

_____. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

BAUMAN, Z. *Identidade*. 1. ed.. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLAUTH, L. Pesquisa em arte: Luas Negras resultantes de um processo gráfico. In: BLAUTH, L; SIMIONATO, M. F. (Org.). *Educação, estética e cultura: percursos e investigações*. 1ª edição. Novo Hamburgo: Feevale, 2008, p. 87 – 95.

BOSSI, A. Plural, mas não caótico. In: BOSSI, A. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. (Org.). São Paulo: Ática, 2010, p. 7-15.

CAMARGO, D. *Poeplano*. 1. ed. Porto Alegre: Projeto POA, 2010.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pessa Cintrão e Gênese Andrade. São Paulo: USP, 2013.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, K. *Corpo, identidade e erotismo*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CATTANI, I. B. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e descobrimentos. In: CATTANI, I. B. *Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e descobrimentos*. Mestiçagens na arte contemporânea. 1. ed. (Org.) Porto Alegre: UFRGS, 2007, p 21-34.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed.. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS. P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

GALEANO, E. *O livro dos abraços*. 2. ed. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografia do desejo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HARAZIM, D. *O instante certo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MURAD, C. A. *Fotografia contemporânea e a Imagem do Olhar Cristal*. Disponível em: http://www.fotopoetica.ufrj.br/wp-content/uplo-ads/2016/03/Alice_20-11_01.pdf. Acesso em: 9 de mar. de 2018, p. 4-8.

PAZ, O. *Conjunções e disjunções*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

REY, S. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. 2008. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/2/1>. Acesso em 10 de mar. de 2018, p. 8-15.

SAMAIN, E. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VIS-UAL/article/viewFile/23089/13635?jour=-nal-VISUAL>. Acesso em: 22 de dez. de 2016. VISUALIDADES, Goiânia v.10/n.1, jan-jun

2012, p. 151 -164.

TOLSTÓI, L. *O que é arte: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz*. 2. ed. Tradução de Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

Submetido em 16/03/2018
Aceito em 22/08/2019