

**ENTRE FOTOGRAFIA E ARTE TÊXTIL:
OUTRAS EPISTEMOLOGIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA
LATINO-AMERICANA**

*ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL ARTE TEXTIL:
OTRAS EPISTEMOLOGÍAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
LATINOAMERICANO*

*BETWEEN PHOTOGRAPHY AND TEXTILE ART:
OTHER EPISTEMOLOGIES IN LATIN AMERICAN CONTEMPORARY ART*

Victa de Carvalho¹ 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Com o intuito de refletir sobre algumas estratégias estético-políticas utilizadas na produção artística contemporânea latino-americana, propomos observar a série “Detrás del têtil” (2018-2019), da artista peruana Ana Teresa Barboza. Nesta série, Ana Teresa Barboza aproxima a imagem fotográfica e a arte têtil, para criar foto-esculturas de mapas geológicos híbridos de regiões específicas relacionadas às distintas práticas tradicionais de tecelagem em seu país de origem. Ao produzir misturas improváveis entre meios que se utilizam de matérias plásticas e visuais tão distintas, a obra de Ana Teresa dá a ver outras epistemologias capazes de descentrar as matrizes eurocêntricas humanistas dominantes que determinam ainda hoje as bases do atual projeto de mundo. Para além de uma visada salvacionista que promete dar conta de resolver os problemas de nosso tempo, tanto quanto para além de uma perspectiva calcada no esgotamento e no fim, interessa questionar, de que forma essas imagens incitam, de modo propositivo, a invenção de mundos possíveis. Sob a perspectiva de uma fotografia expandida, este trabalho almeja perceber como os atravessamentos da fotografia com outras formas de arte, nesse caso a arte têtil, comumente voltada para o universo do trabalho das mulheres, podem atuar como estratégias potentes de produção de outros modos de ser e de estar em comum.

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação. E-mail: victacarvalho@gmail.com.

Palavras-chave: Fotografia; Arte têxtil; Arte contemporânea; Mundos possíveis.

Resumen: Con el fin de reflexionar sobre algunas estrategias estético-políticas utilizadas en la producción artística latinoamericana contemporánea, proponemos observar la serie “Detrás del textil” (2018-2019), de la artista peruana Ana Teresa Barboza. En esta serie, Ana Teresa Barboza reúne imágenes fotográficas y arte textil para crear fotoesculturas de mapas geológicos híbridos de regiones específicas relacionadas con diferentes prácticas tradicionales de tejido en su país de origen. Al producir mezclas improbables entre medios que utilizan materiales plásticos y visuales tan diferentes, el trabajo de Ana Teresa revela otras epistemologías capaces de descentrar las matrices humanistas eurocéntricas dominantes que aún hoy determinan las bases del actual proyecto de mundo. Además de una visión salvacionista que promete resolver los problemas de nuestro tiempo, así como más allá de una perspectiva basada en el agotamiento y el fin, es interesante preguntarse cómo estas imágenes alientan intencionalmente la invención de mundos posibles. Desde la perspectiva de una fotografía ampliada, este trabajo pretende comprender cómo las intersecciones de la fotografía con otras formas de arte, en este caso el arte textil, comúnmente centrado en el universo del trabajo de las mujeres, pueden actuar como poderosas estrategias de producción de otras formas de ser y de estar en común.

Palabras clave: Fotografía; Arte textil; Arte Contemporáneo; Mundos posibles.

Abstract: In order to reflect on some aesthetic-political strategies used in contemporary Latin American artistic production, we propose to observe the series “Behind the textile” (2018-2019), by the Peruvian artist Ana Teresa Barboza. In this series, Ana Teresa Barboza brings together photographic images and textile art to create photosculptures of hybrid geological maps of specific regions related to different traditional weaving practices in her country of origin. By producing improbable mixtures between media that use such different plastic and visual materials, Ana Teresa's work reveals other epistemologies capable of decentering the dominant Eurocentric humanist matrices that still support our project of the world. Beyond a salvationist vision that promises to solve the problems of our time, as well as beyond a perspective based on exhaustion and the end, it is important to ask how these images intentionally encourage the invention of other possible worlds. From the perspective of an expanded photography, this work aims to understand how the intersections of photography with other art forms, in this case textile art, commonly focused on the universe of women's work, can act as powerful strategies for the production of other ways of being and being in common.

Keywords: Photography; Textile art; Contemporary art; Possible worlds.

1 Introdução

O debate acerca da arte na América Latina constitui um histórico de disputas variadas voltadas tanto para as particularidades do sul, quanto para o universalismo das práticas artísticas europeias e norte-americanas. A associação feita entre arte latino-americana e cultura periférica, intensificada a partir da década de 1980 por teóricos da cultura, mostra-se hoje devedora de uma reflexão situada capaz de desfazer a aura desqualificadora que insiste em recair sobre uma produção artística realizada fora do centro do mundo. Ainda que o uso do termo periferia tenha sido importante em determinada época para abordar uma reflexão que visava dar conta dos diferentes modos de reapropriar, fagocitar, desviar ou mesclar os variados contextos artísticos e culturais entre os quais era possível estabelecer relações diretas ou indiretas, tal abordagem não impediu a legitimação de uma narrativa hegemônica da arte, relativa aos processos de transformação vividos pelas metrópoles europeias ao longo do século XX. A necessidade de atualizar esse debate torna-se evidente no contexto mais recente da arte, marcado por um número expressivo de produções artísticas latino-americanas voltadas para o debate global sobre as crises que envolvem o planeta na era chamada Antropoceno. Tais crises vêm sendo abordadas por diversos artistas através de obras que visam denunciar as consequências das ações irresponsáveis decorrentes da produção capitalista, extrativista, colonialista, recolocando o debate sobre América Latina, à medida que retomam as epistemologias de povos

ancestrais para, a partir delas, discutir outros diferentes modos de viver no planeta.

Para além da conhecida perspectiva baseada na relação centro-periferia, a ideia de vanguardas simultâneas, proposta por Andrea Giunta (2008; 2020), apresenta-se como uma alternativa ao discurso frequente na historiografia das vanguardas latino-americanas, sustentado pelas noções de influência, difusão a partir do centro, e de cópia reproduzida pelas periferias. O que esta proposta da simultaneidade de ideias e das produções artísticas autoriza é a superação dos dualismos que vigoram na maior parte das teses que abordam a produção artística latino-americana desde a periferia do mundo. Permite compreender a semelhança das questões compartilhadas por vários artistas em diferentes localidades, ao mesmo tempo em que qualifica a produção latino-americana de modo específico, situado e potencialmente inovador. Tal proposta reflete a preocupação de um conjunto relativamente expressivo de artistas, pesquisadores, e curadores contemporâneos que olham para a produção do Sul Global, buscando por alternativas ao pensamento ancorado em matrizes históricas coloniais europeias e norte-americanas, a exemplo da já consolidada abordagem de Luis Camnitzer (2007), denominada “conceitualismo na arte latino-americana”². Uma vez afastado o fantasma da derivação, da cópia e da dependência em relação a arte europeia e norte-americana, é possível então adotar uma perspectiva que assegura a originalidade nas diferentes aspirações que motivaram as vanguardas latino-americanas, de modo a possibilitar recontar essa história, desde suas vanguardas. Tal revisão histórica contribui para uma reflexão contemporânea situada, na qual o seu potencial inventivo e criador de mundos é evidente no campo da arte.

Sob essa perspectiva, a concepção de vanguardas simultâneas constitui o pressuposto histórico a partir do qual será possível observar o

² A metodologia de pesquisa de Luis Camnitzer investe na incorporação de eventos aparentemente não-relacionáveis, como a atuação do grupo guerrilheiro Tupamaro e os escritos de Simón Rodríguez, para promover uma síntese entre arte e política capaz de acentuar a importância dos contextos políticos específicos de cada país, tanto quanto desviar-se da narrativa conceitualista hegemônica europeia. Ver: CAMNITZER (2007)..

protagonismo atual da produção artística latino-americana, para além do dualismo centro-periferia, como uma produção simultaneamente universal e situada, que trabalha sobre as mesmas questões que, nesse momento, interessam e implicam a todos os seres deste planeta, porém com soluções formais e estéticas próprias, e perspectivas singulares que levam em conta seus contextos específicos. O objetivo principal deste artigo é refletir sobre as estratégias estético-políticas utilizadas em produções artísticas contemporâneas latino-americanas, sobretudo nas obras que abordam as crises do Antropoceno, insistindo nas possibilidades de superação e sobrevivência, com foco na construção de relações baseadas na alteridade. São obras que produzem diferenças em relação aos modelos visuais hegemônicos europeus e norte-americanos, transgredindo com isso as fronteiras que delimitam o campo da arte, ao mesmo tempo em que dão a ver outras formas de ser e de estar no mundo.

Para isso, proponho observar a série *“Detrás del têxtil”* (2018-2019), da artista peruana Ana Teresa Barboza, na qual aproxima a imagem fotográfica e a arte têxtil, para criar foto-esculturas de mapas geológicos híbridos de regiões específicas relacionadas às distintas práticas tradicionais de tecelagem em seu país de origem. Ao produzir relações improváveis entre meios e culturas que se utilizam de matérias plásticas e visuais totalmente distintas, que atuam em contextos diferentes com finalidades específicas, a obra de Ana Teresa Barboza ultrapassa os limites que definem os campos da cultura popular e da arte, assim como as fronteiras dos dispositivos da fotografia, da escultura e da tecelagem, materializando aquilo que Florencia Garramuño chamou de práticas inespecíficas da arte contemporânea, “um modo de organização do sensível que coloca em crise ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, 2015, p. 23).

É importante ressaltar que o interesse aqui não está em promover uma reflexão formalista que visa apenas a expansão de determinados domínios da arte a partir das transformações formais das práticas que se constituem em relações com materiais ou suportes advindos de outros

campos e culturas, mas sobretudo, trata-se de perceber de que modo essa convivência heterogênea, por vezes conflituosa, capaz de guardar as suas diferenças sem se estabilizar em uma nova identidade artística, produz experiências estéticas e políticas baseadas na alteridade, se desviam dos conhecidos regimes de imagem e de subjetividade modernos, e se constituem a partir de epistemologias não humanistas. Uma vez descentradas as matrizes eurocêntricas humanistas dominantes que sustentam ainda hoje nossos projetos de mundo (HORNE, 2021), é preciso identificar o modo como essas práticas artísticas inespecíficas interrogam os postulados artísticos vigentes, tanto quanto dão a ver essas outras epistemologias. Para além de uma visada salvacionista que promete dar conta de resolver as crises do nosso tempo, e para além de uma perspectiva calcada no esgotamento e no fim, interessa a esta reflexão sobre o trabalho artístico de Ana Teresa Barboza as zonas de passagens e as relações criadas entre os diferentes campos da produção visual que, de modo propositivo, dão a ver o que Donna Haraway designou como mundos possíveis, mundos que se configuram nas relações com outros seres (HARAWAY, 2021).

Comumente voltada para o universo do trabalho das mulheres em comunidades marcadas por uma ancestralidade ritual, a arte têxtil é marcada por divergências quanto ao seu papel como produção cultural e trabalho artístico. É preciso, portanto, retomar o debate, nem sempre fácil, que resultou na diferenciação feita por artistas e curadores contemporâneos sobre o que caracteriza o têxtil e a arte têxtil. Ao afirmar que a arte têxtil é o que realizam as tecelãs tradicionais, Lía Colombina, curadora da exposição "*Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*", apresentada no MALBA, em 2022, expõe de modo efetivo a raiz do conflito. O depoimento de Colombina, compartilhado pelos demais artistas da mostra, descreve a discrepância entre as propostas dos artistas e o trabalho empreendido pelas artesãs tradicionais do Paraguai, que deve, segundo a curadora, manter-se no campo da arte popular, e desse modo, escapar das normas e dos direcionamentos impostos pela instituição Arte.

Tal assertiva explicita as diferentes agendas de trabalho, que se cruzam quando artistas contemporâneos utilizam o têxtil para dar a ver sentidos ocultos e obliterados da história dessas comunidades, para questionar os parâmetros hegemônicos das atuais visões de mundo, e para oferecer experiências e imaginações narrativas que apenas se revelam nesses atravessamentos entre diferentes matérias, práticas artísticas e modos de produção de conhecimento.

É notório o crescimento da arte têxtil no cenário artístico mais recente, a partir de nomes como Ernesto Neto, Joana Vasconcelos, Cecilia Vicuña, entre muitos outros, rompendo com a forte resistência que a prática têxtil, tradicionalmente feminina e ancestral, situada em territórios da América Andina, encontra ainda no campo da arte internacional. Historicamente, a prática têxtil é parte constituinte da cultura nas comunidades tradicionais incaicas do Peru, e compõe, hoje, um extenso acervo arqueológico que permite, segundo a curadora Verónica Rossi (2022), observar através dos rastros dessas *artesanías* a complexa estrutura social, política e religiosa que as produziu. Reapropriada durante o século XX, por iniciativa das artistas Gunta Stölzl e Anni Albers, a chamada então “arte têxtil” passa a integrar o conjunto de disciplinas da escola de Arte Bauhaus, como parte de seu projeto de aproximação entre arte e práticas artesanais pré-industriais. A partir das décadas de 1960 e de 1970, a artista Sheila Hicks vai promover a arte têxtil seguindo uma agenda feminista voltada para a necessidade de rever a história da arte a partir do privilégio de determinadas práticas e materiais em detrimento de outros, desde então, garantindo, ainda que de modo conflitivo, a sua legitimidade no cenário da arte contemporânea.

Em paralelo à mostra de arte têxtil do Paraguai, o MALBA exibiu a mostra “*Tecer las piedras*”, da artista peruana Ana Teresa Barbosa. Ao longo de sua carreira, a artista vem desenvolvendo seu trabalho têxtil com tapeçarias e bordados, de modo a favorecer um diálogo entre as formas, as cores, os materiais que utiliza, e as comunidades tecelãs tradicionais que vivem em terras peruanas. Suas obras fazem alusão às paisagens desoladas

características de seu país de origem, muitas vezes desérticas, nas quais as relações entre os ecossistemas são tão importantes para a sobrevivência, quanto o seu valor simbólico aferido por aqueles que habitam essas localidades. Formada pela Universidade de Belas Artes de Lima, as principais técnicas de trabalho utilizadas por Ana Teresa Barbosa foram aprendidas nas comunidades da zona de Junín, Huancayo, Lambayeque, Ayacucho e Cuzco, para onde viaja com frequência e permanece por um tempo prolongado, o suficiente para aprender sobre a cultura, os modos de produção e tingimento dos fios, as técnicas de tecelagem e bordado e, sobretudo, para criar vínculos com essas comunidades guardiãs de saberes tradicionais. São esses vínculos que garantem que o trabalho da artista possa se dar em continuidade com esses saberes, e assim colocar em questão as noções de obra artística, autoria, autonomia, especificidade, e de seres viventes.

Segundo a boliviana Elvira Espejo (2022), poeta, artista plástica, e representante da tradição oral da comunidade andina de Qaqachaka, na província de Avaroa, para as comunidades de tecelagem no Peru, o têxtil não é visto como um objeto sem vida, mas como um ser vivente, que mantém, ao longo de toda a sua vida, relações de proximidade e intimidade com as tecelãs³. Suas falas partem de suas próprias experiências como tecelã e membro da comunidade andina, onde a separação entre razão e sensível não existe, de modo que a arte se faz necessariamente em um processo de criação mútua entre todos os seres vivos. De modo geral, esse processo de co-criação está baseado em procedimentos de cuidados mútuos entre as diferentes formas de vida, que se desdobram em cuidados específicos baseados nos seres viventes colocados em relação: a criação mútua das plantas, a criação mútua dos animais e a criação mútua dos bens. Em sua fala de abertura no evento “Epistemologias Situadas”⁴, Elvira Espejo (2022) apresenta cada um desses termos em língua quéchua e

³ XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2021. Disponível em: <https://laplurinacional.com.bo/elvira-espejo-ayca/>. Acesso em 09 de set. 2023.

⁴ XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2021. Disponível em: <https://laplurinacional.com.bo/elvira-espejo-ayca/>. Acesso em 09 de set. 2023.

aimará, e o modo como eles integram um modo de pensar outro, a partir de uma compreensão de mundo voltada à conectividade e ao cuidado, em oposição a ideia de domesticação e domínio do homem sobre a natureza, levada a cabo pelos colonizadores europeus com a implementação de seu projeto de mundo baseado em hierarquias, no qual o homem ocupa o lugar de maior importância no topo da pirâmide. É evidente, destaca Elvira, que tal projeto de mundo foi responsável pelo apagamento e pela obliteração dos outros modos de conhecer e de viver dos povos andinos, nos quais a relação homem e natureza, sujeito e objeto, razão e sensível não se dá pela via das oposições dualistas, nem pela centralidade do humano. Interessa à reflexão deste artigo a sobrevivência desses saberes e desses modos de vida, e, sobretudo, a forma como eles se articulam e criam novas agências no campo da arte contemporânea.

A recuperação das práticas andinas tradicionais de tecelagem, baseadas no sistema da criação mútua, ganha relevância no trabalho artístico de Ana Teresa Barboza, não apenas por oferecer maior visibilidade às técnicas culturais de um passado ancestral, mas também, por desafiar os parâmetros estéticos e políticos de um modo de ser e de fazer, com bases coloniais europeias e norte-americanas, que no contexto da arte contemporânea, vêm promovendo cruzamentos inéditos entre diferentes práticas e visões situadas do mundo. Em *“Detrás del têxtil”*, a fotografia responde pela parcela de mundo organizada e construída de acordo com o modelo hegemônico de visão disseminado no ocidente, no qual um olhar perspectivado elabora a paisagem em um plano racional e bidimensional, encarnando toda a dinâmica moderna da relação dualista do sujeito com o mundo, baseada em efeitos produzidos por dispositivos de produção de imagens. A discussão mais recente relativa aos dispositivos de produção de imagens (CARVALHO, 2020), permitiu esclarecer, de modo definitivo, a impossibilidade de uma fotografia transparente, de uma mensagem sem código (BARTHES, 1984), uma cópia perfeita ou uma imagem neutra do mundo. Desse modo, a construção de uma imagem fotográfica implica sempre e necessariamente numa política do olhar que corresponde aos

modos de subjetividade por ela instituídos, em uma dinâmica de saberes e poderes, que a modernidade soube estabelecer de modo a satisfazer a sua ambição classificatória e segregacionista. É certo, como disse Foucault (1999), que esses saberes, poderes e subjetividades implicados em um dispositivo podem variar de acordo com as epistemes, como é o caso do entrecruzamento da fotografia e da arte têxtil nos trabalhos aqui analisados. Tais elementos devem, portanto, ser observados sob a lógica dessas variações, que no contexto dos estudos mais recentes da fotografia vem se consolidando como um campo expandido, oferecendo outras possibilidades de compreensão para as dinâmicas entre sujeito e objeto, e entre natureza e cultura, no contexto da arte contemporânea.

2 Fotografia expandida

No ano de 1979, Rosalind Krauss publica seu ensaio seminal sobre a ampliação do campo escultórico, como estratégia de preservação da ideia de escultura, em meio a uma profusão de trabalhos artísticos que desafiavam os parâmetros convencionais da arte. Diante de obras, com características arquitetônicas e paisagísticas diversas, que colocavam em questão os preceitos tradicionais da escultura, a sua sobrevivência, segundo Krauss (2008), estava condicionada a uma nova compreensão do que vinha a ser a escultura naquele momento, ou seja, a uma definição menos universalista e mais histórica, que permitira flexibilizar os limites de suas definições convencionais. Tal compreensão histórica foi o que possibilitou o desenvolvimento da ideia de escultura ampliada, um novo campo capaz de agregar mais do que restringir. Foi a partir de uma percepção semelhante, que o pesquisador George Baker, ex-aluno de Krauss, publicou na revista *October*, o ensaio “Photography’s Expanded Field” (2005), no qual determina o esgotamento da fotografia e afirma a sua obsolescência em tempos de imagem digital. Em meio a uma ampla gama de variações e combinações da fotografia com outros meios, como a

escultura, a pintura ou a arquitetura, Baker pensa a fotografia a partir da sua condição pós-mídia.

Ainda no final dos anos 1990, no Brasil, o crítico e pesquisador Rubens Fernandes Júnior (2006), inspirado nos textos de Gene Youngblood e Andreas Müller-Pohle, elabora a noção de fotografia expandida na ocasião de sua palestra no Seminário “Panoramas da Imagem”, realizado no MUBE-SP, em 1996, sob o título “Descobertas e Surpresas na Fotografia Brasileira Contemporânea Expandida”. Para Fernandes Júnior, a fotografia expandida é caracterizada por uma ênfase nos processos e nos procedimentos utilizados com a finalidade de produzir fotografias perturbadoras. Desse modo, trata-se de uma fotografia que subverte os modelos e desarticula as referências, transgredindo os limites de sua compreensão para além de uma manifestação icônica e indexical. Com esse gesto, o autor almejava garantir a sobrevivência da fotografia num cenário de experimentações múltiplas, abarcando uma miríade de propostas visuais mais recentes que extrapolavam a definição formal do campo da fotografia:

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para justificar a tese de que a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirceana (signo – ícone, índice e símbolo) (FERNANDES JÚNIOR. 2006, p. 11).

A perspectiva expandida foi adotada por alguns dos teóricos mais relevantes da fotografia no Brasil, e destaca a “convergência dos meios” na produção contemporânea, com seus processos “inovadores de hibridização, de fusão das estruturas discretas” (MACHADO, 2007, p. 65), com ênfase “no processo de criação e nos procedimentos usados pelo artista” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11), e o enaltecimento do chamado “paradoxo da fotografia” (FATORELLI, 2016, p. 40), que se pode observar nos inúmeros casos de indiscernibilidade que a fotografia pode criar, por exemplo, com as imagens em movimento. Trata-se, portanto, de identificar uma produção

visual dissonante, que busca reinventar o dispositivo fotográfico⁵ e os modelos de subjetividade a ele associados ao longo da modernidade, através de uma geração de artistas inquietos que reviraram o dispositivo fotográfico para escapar do seu modelo de funcionamento hegemônico e convocar outras formas de experiência com a imagem, estabelecendo diálogos e gerando conflitos com as outras artes.

O termo “fotografia expandida” vem sendo amplamente utilizado para se referir à fotografia contemporânea como aquela capaz de ultrapassar os limites técnicos e conceituais da fotografia moderna, incluindo as mais diversas formas de diálogo com outras artes e intervenções formais, seja como pré ou pós-produção. Ao compreender a fotografia sob uma perspectiva expandida, que permite recontar a sua história desde o ponto de vista relacional com as outras artes e mídias, é possível contornar algumas das limitações e das determinações essencialistas frequentes na crítica modernista. É certo que tais contaminações entre meios foram amplamente exploradas pelas vanguardas modernistas, a exemplo do fotodinamismo, da fotografia surrealista ou da fotografia no contexto construtivista russo. No entanto, segundo a pesquisadora argentina Nathalia Brizuela, tratava-se para as vanguardas europeias de um desejo de síntese das artes, muitas vezes justificado pela sua ambição revolucionária, “uma integração das diferentes disciplinas, todas em busca de uma cooperação que levasse a arte para o mundo, para a experiência, para a vida” (BRIZUELA, 2018, p. 84). Já a partir dos anos de 1960, favorecida pela chamada arte conceitual, multiplicam-se os usos da fotografia ao mesmo tempo em que as artes se deslocaram para diferentes campos e materialidades. É sob essa perspectiva que, para

⁵ As questões que envolvem a noção de dispositivo no campo da arte estão apresentadas no meu livro: “O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias”. O emprego do termo dispositivo foi amplamente utilizado por diferentes pesquisadores do campo da filosofia, da fotografia, do cinema e do vídeo, ao longo das últimas 5 décadas, entre eles Gilles Deleuze, Jean François Lyotard, Foucault, Jean Louis Baudry, André Parente, Ismail Xavier, Jean Marie Schaeffer, Arlindo Machado, Maurício Lisovsky, Philippe Dubois, Antonio Fatorelli, com abordagens diferenciadas, por vezes apontando o seu caráter disciplinarizante e assujeitador, horas privilegiando as possibilidades de escape ao seu funcionamento convencional e a invenção de novas subjetivações. Neste livro, o dispositivo será abordado conforme discutido em minha publicação anterior, como um sistema de forças heterogêneas e assujeitadoras, mas jamais fechado em si mesmo, sempre produtor de suas próprias formas de escape e reinvenção. Ver: CARVALHO (2020).

Brizuela, a fotografia opta por uma estratégia que visa muito mais a uma abertura de seu próprio campo, do que uma síntese. Inspirada pelo trabalho do teórico e crítico paraguaio Ticio Escobar, a partir da ideia de uma arte fora de si, Brizuela propõe essa expansão para além das fronteiras entre os meios, as passagens e os extremos em diversas áreas da produção visual latino-americana, como a fotografia, o cinema, a pintura, o teatro e a literatura.

É preciso, no entanto, destacar a diferença sutil que se estabelece entre o campo expandido da fotografia, delineado a partir desses atravessamentos entre os meios, que visa a uma revisão dos limites do próprio campo, e o fenômeno chamado pós-fotografia, discutido por diversos teóricos, entre eles Geoffrey Batchen, William J. Mitchell e Joan Fontcuberta, que de modo diverso tentaram dar conta de pensar em que se transformaria a fotografia no contexto das tecnologias digitais. De modo geral, a principal questão da pós-fotografia gira em torno da obsolescência das práticas analógicas, e do hibridismo das imagens em um contexto assolado pelo hiperprodutivismo e, sobretudo, por um questionamento da ordem da verdade. Segundo o pesquisador e crítico Ronaldo Entler (2020), nesse conturbado campo de discussões, é preciso levar em conta que o pós pode se referir às marcas de um passado que já não pode vigorar, e por isso avança, ou seja, a fotografia já não pode existir como um meio, e nesse caso estaríamos vivendo um além da fotografia, mas pode indicar também a sua sobrevivência através de uma economia de desejos e conceitos. “A pós-fotografia é também um desejo de fotografia. E, como sugeriu Batchen, enquanto houver esse desejo, haverá fotografia” (ENTLER, 2020, p. 9). Assim, cada vez mais nos encontramos diante de obras inclassificáveis, nem fotográficas, nem escultóricas, por exemplo, o que evidencia a insuficiência do pensamento ontológico para a fotografia expandida, e simultaneamente impõe uma reflexão endereçada ao futuro, um questionamento a respeito da sobrevivência da fotografia num contexto marcado pelas passagens, pelos trânsitos e hibridismos entre as imagens.

3 O têxtil andino

De modo geral, é possível afirmar que o nosso conhecimento acerca do que constitui o têxtil tradicional andino ainda é profundamente marcado pelo colonialismo europeu nas Américas. A distinção entre a arte das metrópoles e a arte das colônias foi estabelecida com base nas diferenças entre arte e *artesanía*, desenvolvidas pelo pensamento estético ocidental, convertendo assim toda a produção estética latino-americana em cultura popular e folclore. Tal segregação, segundo a pesquisadora Mariel Ciafardo (2016), professora da Facultad de Bellas Artes da Universidad Nacional de La Plata, Argentina, foi responsável não apenas por garantir a invisibilização de toda a arte do período pré-colombiano, que ainda hoje é vista majoritariamente em salas específicas dos museus de ciências naturais ao redor do mundo, mas também por enaltecer o trabalho das vanguardas artísticas europeias com base em qualidades como a originalidade das obras e a ruptura formal e conceitual por elas provocadas, sem considerar a história prévia de toda a produção artística do período anterior à colonização da América Latina.

Foi preciso esperar até a década de 1960, quando surgiu a primeira Bienal Internacional de Tapeçaria, em Lausanne, na Suíça, para que o têxtil encontrasse o seu espaço no campo da arte. O uso do têxtil na produção de esculturas e instalações artísticas chamou a atenção para o potencial estético desse campo através dos trabalhos das artistas colombianas Olga Amaral, Graciela Samper e Marlene Hoffmann, e das norte-americanas Sheila Hicks e Claire Zeisler, entre outras. No entanto, segundo Mariel Ciafardo (2016), do ponto de vista da crítica de arte da época, manteve-se a valorização do trabalho de arte têxtil a partir das relações que puderam ser estabelecidas com as vanguardas artísticas europeias, encobrindo com isso a possibilidade de um olhar situado capaz de uma outra teoria da arte fora da relação centro-periferia.

É importante lembrar que a arte Antiga do Peru foi um instrumento fundamental da luta e da resistência das culturas tradicionais peruanas na busca pela consolidação de uma identidade para a nação peruana desde o período das invasões espanholas. Essa história é marcada por diversas batalhas territoriais e culturais, que no final do século XIX e início do século XX ganham maior visibilidade com os trabalhos pictóricos de Ramón Muñiz, Juan Lepiani, Lodovico Agostino, e Afonso Ugarte. A busca pela valorização da cultura indígena peruana ganha novo impulso com as descobertas arqueológicas do século XX, que além de ampliarem o interesse europeu e norte americano sobre o Peru, aproximaram os campos da arte e da política através do importante trabalho em favor da sobrevivência indígena no país desenvolvido pelo sociólogo José Carlos Mariátegui. Tais preocupações com as condições de vida dos povos originários se intensificaram no século XX, e ganham visibilidade no campo artístico com a difusão da pintura indigenista de José Sabogal, na Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, criada em 1919. É nessa época também que, segundo a pesquisadora Rosa María Vargas (2019), a artista peruana Elena Izcue desenvolve um importante trabalho de docência, voltado para crianças, em escolas públicas em Lima, a partir de uma metodologia de ensino que incluía o bordado, a tecelagem e o desenho, tomando como referência a arte pré-hispânica na elaboração de uma identidade nacional.

Do ponto de visto historiográfico, o têxtil andino surgiu há 7 mil anos, época em que é possível observar peças tecidas como bolsas, esteiras, cordas e roupas⁶. Já os teares teriam aparecido entre os povos andinos há cerca de 3 mil anos, quando a produção têxtil se tornou mais sofisticada, e seus usos mais diversificados, entre eles a identificação de status social, a região de origem ou usos ritualísticos. As técnicas tradicionais têxteis podem variar entre o bordado, a tapeçaria, a tecelagem lisa, a tecelagem pintada, o tecido duplo, e a tecelagem com agulha, a urdidura, entre outras,

⁶ O Museu del Sitio Pachacamac, localizado em Pachacamac, atualmente um importante sítio arqueológico que abriga uma localidade sagrada do período pré-colombiano e que integrou uma importante rota de comércio e peregrinação com Cusco, capital do Império Inca, guarda importante parte dessa historiografia. Ver: **Tejiendo nuestra historia. Nuestra historia y territorio entrelazados a través de la textilería**. Catálogo Museu del Sitio Pachamacac. 2016.

realizadas em teares verticais, horizontais ou de cintura. Nesse contexto, chama a atenção, a tecnologia usada na fabricação dos chamados quipus ou Khipus, cordões têxteis feitos de algodão ou de lã de lhama, que com diferentes nós, texturas e cores, eram usados como ferramenta de registro tanto dos bens adquiridos, do recolhimento de impostos, da contagem de nascimentos etc., quanto da própria história do Império Inca, funcionando como uma espécie de sistema singular de escrita⁷ anterior à invenção da escrita alfabética (SCHMIDT; SANTOS, 2017).

A importância de recuperar formas de conhecimento alternativas às estabelecidas pela tradição científica ocidental, epistemologias que foram silenciadas ou marginalizadas historicamente, reside sobretudo no fortalecimento das lutas contra o colonialismo e o capitalismo, instâncias que determinam e limitam nossas possibilidades de viver e habitar o mundo. Sob essa perspectiva, o têxtil tradicional andino permite, segundo Elvira Espejo (2022), reivindicar as epistemologias e as práticas dos povos originários e camponeses andinos, como epistemologias não humanistas, baseadas na Yanak Uywanã, no processo de criação mútua das artes, um sistema de co-responsabilidade mútua entre os seres humanos e não-humanos⁸. Trata-se de um importante caminho para pensar como as práticas artísticas produzem conhecimento, em um contexto em que as dualidades arte e ciência, sujeito e objeto, razão e emoção não vigoram.

4 “Detrás del têxtil”

Desde a entrada da sala de exposição, já se sabe que a experiência estética será de ordem ótico-tátil, por conta de uma composição inusitada, improvável e desconcertante de fotografias e fios, linhas e tecidos dispostos nas paredes e fora delas, no espaço central da galeria. Foto-esculturas

⁷ Segundo Paulo Schmidt e José Luiz Santos, os quipus eram separados em quipus numéricos e quipus narrativos. Ver: SCHMIDT; SANTOS (2017).

⁸ XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2021. Disponível em: <https://laplurinacional.com.bo/elvira-espejo-ayca/>. Acesso em 09 de set. 2023.

imensas que parecem se descolar das paredes e pender do teto chamam a atenção, especialmente porque atravessam o espaço e criam percursos para os observadores. Como uma chuva de fios coloridos entremeados a fotografias, as obras escultóricas elaboram gigantescos mapas geológicos e hidrológicos de localidades do território peruano. A textura dos fios convida a uma aproximação tátil, a um olhar mais íntimo que quer perceber os entremeados, as tramas, as costuras, e a intrigante fusão desta precipitação têxtil que se mistura aos papéis fotográficos. Sob a perspectiva das fotografias expandidas, observamos essas imagens-objetos que se despregam das paredes para construir não apenas outros espaços e outros tempos, mas também para construir outros modos de viver e de habitar o planeta.

Figura 1: *Urdir. Tejido en telar con hilo de algodón, fibra de oveja y alpaca teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 110 x 180 cm. 2018*



Fonte: disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>

No contexto das produções artísticas contemporâneas que abordam criticamente o Antropoceno a partir da crise ecológica, se destacam obras

nas quais a denúncia dos crimes ambientais, como forma de aferir um caráter político às obras, é uma das estratégias mais utilizadas. A exemplo das impressionantes fotografias de Edward Burtynsky, que exibem de modo alarmante os processos de destruição do planeta decorrentes da atuação humana exploratória e extrativista, essas obras fazem um apelo à tomada de consciência da enorme devastação ambiental em curso. As imagens desse mundo tornado inviável, ou em vias de impossibilitar a vida humana na Terra, atestam o fracasso de um sistema extrativista capitalista destrutivo que não faz outra coisa a não ser dominar, escravizar e destruir. Ainda que essas mesmas questões estejam presentes na série de Ana Teresa Barboza, suas obras seguem uma via alternativa a da devastação e da distopia, e se põem a construir outros modos de sobreviver a essa catástrofe climática planetária. Ao mesmo tempo em que fazem um apelo claro à necessidade de preservação ambiental e dos povos tradicionais localizados em determinados territórios, suas foto-esculturas dão vida a uma proposta que inventa mundos atravessados por diferentes epistemologias, e com isso faz variar o nosso modo de existência, cria uma linha de fuga no dispositivo capitalista neoliberal, propõe um campo de imanência, uma possibilidade de vida, que faz eco ao que Viveiros de Castro e Déborah Danowski afirmaram a respeito dos povos amazônicos:

De qualquer modo, além do fato de que eles permanecem sendo um componente crucial da megacultura demótica das três Américas, e como tal capazes de originarem poderosas e inesperadas linhas de fuga de impacto mundial, uma coisa é certa: os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias simples mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma figuração do futuro (Frøijer, 2010), não uma sobrevivência do passado. Mestres da bricolagem tecnoprimitivistas e da metamorfose político-metafísica, eles são uma das chances possíveis, em verdade, da subsistência do futuro (VIVEIROS DE CASTRO, DANOWSKI, 2017, p. 164-165).

As paisagens criadas por Ana Teresa Barboza convidam a uma experiência que deixa entrever os ritmos e os movimentos constantes de transformação das paisagens, como afirma a artista em seu site, forçando a

um olhar contemplativo sobre elas. A contemplação aqui ganha um status diferente daquela referida ao modelo artístico que emerge na pintura moderna demarcando um tipo de figuração caracterizada pela distância do olhar, e esse estar diante da paisagem é o que vai determinar as condições da experiência. De modo inverso, as foto-esculturas de *“Detrás del Têxtil”* não representam um observador que tem o mundo à sua frente, mas um observador implicado, reinserido numa paisagem híbrida, construída e recriada. Trata-se aqui de um observador ativo e afetivo, que almeja inevitavelmente tocar os fios da obra, habitar a obra, e busca no gesto as condições de possibilidade para essa experiência plural de mundos postos em relação. Aqui, contemplar não é nada mais do que interromper, criar uma fissura no tempo cronológico, linear e unidirecional, e no espaço idealizado e organizado que a modernidade impôs.

Ainda que a paisagem possa ser compreendida como um gênero pictórico dentro da história da arte, é importante retomar as pesquisas da filósofa Anne Cauquelin (2007) para compreender a invenção da noção de paisagem como uma construção que se dá a partir do uso da perspectiva linear como método ideal de representação do mundo. A partir das leituras dos textos de Cassirer, Alberti e Panofsky, Cauquelin afirma que a Perspectiva é a forma simbólica subjacente à paisagem, que demarca o desejo de que a representação, como uma imagem ilusionista, possa se confundir com a realidade, adquirindo assim um status de realidade autônoma. Demarca, no entanto, uma dualidade que se apresenta não apenas nas concepções de janela, de *analogon* para a representação, mas também, e de modo, paradoxal, a distância do real, à medida que se constitui sempre como um fragmento de uma totalidade. A ideia de fragmento é fundamental aqui, e se diferencia do detalhe através de sua função agregadora, ou seja, se destaca por seu potencial de analogia com o todo que repete. A pintura como fragmento do mundo na moldura passa a valer como natureza. Paisagem e natureza se associam, e configuram um modo singular de relacionar sujeito e mundo. Para Cauquelin, natureza não é paisagem, mas passou a ser compreendida como tal a partir da

consolidação desta forma simbólica que preside a relação homem-natureza.

A discussão em torno do ideal de transparência atribuído à perspectiva linear, reaparece no contexto do surgimento da fotografia no século XIX, e vai alimentar um conjunto de teorias ao longo do século XX que buscavam definir a fotografia como a tecnologia de produção de imagem ideal para a produção de um análogo perfeito da realidade, e o cinema como um dispositivo que daria continuidade a esse modelo de visão⁹. A relação de transparência que permaneceu no ideário da fotografia moderna como uma possível continuação dos códigos naturalistas renascentistas baseou-se em convenções dominantes que restringiram a fotografia e o cinema a um conjunto de possibilidades técnicas. À medida que a obra de Ana Teresa Barboza mistura fotografia de paisagem, bordados tradicionais e tecidos artesanais, as teorias modernas da fotografia, baseadas em um regime de transparência e de analogia com o mundo, são claramente superadas. Da mesma forma, é ultrapassada também a compreensão de paisagem natural que prevaleceu no ocidente como parte de uma distante, caótica e inalcançável natureza, que só se pode conhecer excluindo variáveis incontrolláveis, seccionando e dominando. Ao aproximar fotografia e arte têxtil, a artista não apenas contorna a concepção moderna da fotografia, desdobrada também ao longo do século XX em um gênero chamado fotografia de paisagem, como ainda expõe as relações conflitivas que constituíram desde sempre os regimes de imagem e de conhecimento tradicionalmente atribuídos à fotografia e à arte têxtil.

⁹ No entanto, é preciso ressaltar que o nascimento da fotografia e do cinema integram um outro regime de observação baseado nas dinâmicas e opacidades da visão subjetiva, como afirmou Jonathan Crary em seu livro: "Técnicas do observador". Sob essa perspectiva, relação com uma possível continuação dos códigos naturalistas se daria por conta de convenções dominantes que restringiram a fotografia e o cinema a um conjunto de possibilidades técnicas (CRARY, 2012).

Figura 2: *Torcer. Tejido en telar con hilo de algodón teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 86 x 140 cm, 2018.*



Fonte: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>

De modo geral, chama a atenção a monumentalidade das obras desenvolvidas por Ana Teresa Barboza, bem como o fato de que elas invariavelmente se apresentam inacabadas, com fios soltos, e com as costuras à mostra, acentuando tanto a processualidade das artesanias, quanto a importância de desocultar o trabalho realizado pelos dispositivos utilizados, o fotográfico e o têxtil, para revelar seus processos, suas dinâmicas e seus efeitos. Para além da questão da processualidade em si, inerente a todo trabalho manual, o inacabamento marcadamente presente em suas produções autoriza um pensamento que atravessa os diferentes campos do conhecimento, incita as derivas e assume a lentidão própria a cada processo, da mesma forma que os fios, antes de serem abandonados

no solo, transpõem também os limites entre diferentes mundos em comum.

Os fios que compõem a paisagem das obras são produzidos a partir de animais e vegetais, e tingidos com tintas vegetais pelas comunidades próximas às paisagens representadas nas fotografias. Trata-se aqui de uma longa cadeia de procedimentos que vão desde o cuidado com os animais, as plantas, as águas, até o seu desdobramento em relações entre diferentes espécies que ratificam a importância de cada uma dessas subjetividades, cada um desses seres, dessas vidas, que resultarão em fios e depois em tecidos compostos dessas múltiplas subjetividades. A ideia de um objeto sem vida, que se produz a partir de uma matéria-prima retirada de um lugar chamado natureza é exatamente o que colapsa no trabalho de Ana Teresa Barboza. Sob a perspectiva dos povos andinos, os objetos são sempre tomados como seres vivos, resultam de co-criações que comportam uma comunidade de seres transformados que garantirão, a partir dessa convivência entre seres heterogêneos, a materialidade da vida que se cria. Porque a matéria, na epistemologia dos povos de língua quéchua e aimará, é sinônimo de ser vivo, que sente, tanto quanto qualquer outro ser vivo, as mudanças em seu corpo e em sua subjetividade de acordo com o modo como são cuidados. Nesse sentido, o que Ana Teresa Barboza faz é produzir outras possibilidades de vida, a partir dessa reunião de seres heterogêneos formados em uma co-criação de cuidados mútuos.

Figura 3: *Paraíso*. Fotografía digital en papel de algodón y tejido en hilo de algodón, oveja y alpaca. 122 x 92 cm, 2019.



Fonte: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>

A série observada por este artigo destaca a importância dos *humedales* (zonas úmidas), não apenas para o território peruano, mas também para o planeta. *Humedales* são ecossistemas nos quais o solo é permanentemente ou periodicamente inundando, abrigando uma enorme biodiversidade de plantas e animais, e estão cada vez mais ameaçados pelas mudanças climáticas, principalmente pelo aquecimento da termodinâmica do planeta. São parte constitutiva da paisagem peruana, e cumprem funções importantíssimas de controle de inundações, abastecimento de água para humanos e não-humanos, além de desempenharem funções essenciais na alimentação, na medicina e na *artesanía* dos povos que tradicionalmente habitam as zonas de *humedales*.

Na foto-escultura intitulada “Paraíso” (Figura 3), podemos perceber que o intervalo entre as duas fotografias é preenchido por fios tecidos no espaço vazio, de modo a construir uma imagem da água com o tecido costurado em continuidade com a paisagem fotográfica. Assim como a

paisagem de Ana Teresa Barbosa é construída por elementos de tradições distintas aproximados pela combinação de suas técnicas e conhecimentos, os *humedales* cumprem papel semelhante de ligação entre mundos. São locais conhecidos como zonas de transição entre a vida terrestre e a vida aquática, favorecidos pela baixa profundidade das águas, que nas obras aqui comentadas representam esse laboratório para novos mundos possíveis, onde os diferentes seres vivos formam um composto híbrido biológico, e propõem outras epistemologias capazes de inventar e dar a ver convivências inespecíficas em mundos comuns. Trata-se aqui de perceber, como sinalizou Florencia Garramuño em sua análise sobre a obra do artista brasileiro Nuno Ramos que: “(...) não se trata simplesmente de um cruzamento de meios diversos, mas também da combinação de diferentes mundos de referência que todos estes materiais introduzem na instalação”¹⁰ (GARRAMUÑO, 2015, p. 170).

Nesse modo propositivo de chamar a atenção para territórios ameaçados pelas crises do Antropoceno, é importante esclarecer que não se trata nas obras da série “Detrás del Têxtil” de retomar uma visão de natureza como algo puro e não contaminado pela ação do homem sobre o planeta. Essa perspectiva equivocada seria tanto indesejável quanto catastrófica, à medida que reproduz o modelo epistemológico sobre o qual se sustentaram as práticas de colonização, dominação e destruição de seres e territórios tradicionais, como mostra Luz Horne (2021) em sua análise sobre o filme “Serras da Desordem” (2016), de Andrea Tonacci, onde um retorno a essa natureza como um gesto nostálgico em busca de uma origem do mundo seria um grotesco equívoco de interpretação. Tal retorno a uma natureza pré-adâmica, pura, livre da ação humana seria exatamente o modo de compreensão que permitiu que a natureza fosse percebida como um recurso, uma matéria-prima, um lugar passivo e, por isso, sempre prestes a ser dominado, domesticado, explorado e exterminado. Para Horne:

¹⁰ Tradução da autora. Do original: “(...) no se trata simplemente de un cruce de medios diversos, sino también de la combinación de diferentes mundos de referencia que todos estos materiales introducen en la instalación” (GARRAMUÑO, 2015, p. 170).

(..) é justamente esse modo de compreender o natural que desliza até o índio – ou o negro, ou o pobre, ou o feminino, ou o gay, ou o *queer*, ou o imigrante (e a lista segue) – e que permite considerar certas formas do humano como uma sub-humanidade ou uma extensão do natural e, portanto, aquele que habita o extermínio (HORNE, 2021, p. 243).¹¹

5 Conclusões

No contexto da arte contemporânea, as questões que envolvem a destruição e a sobrevivência dos seres humanos no planeta vêm sendo abordadas, de diferentes modos, por diversos artistas. O número expressivo de exposições em museus e galerias de arte que têm no título a palavra Antropoceno evidencia a importância dessa temática para o campo da arte em vários continentes. É nesse cenário que podemos observar o protagonismo dos artistas latino-americanos, à medida que oferecem perspectivas, abordagens criativas, relações imprevistas entre técnicas, seres vivos, modos de ver, e modos de conhecer, a partir de obras que refletem sobre as possibilidades de manutenção da vida em um contexto de destruições. Desde uma perspectiva capaz de superar o dualismo centro-periferia, este artigo propôs observar o trabalho da artista peruana Ana Teresa Barboza de modo situado, de modo a ressaltar tanto as particularidades das questões e das epistemologias dos povos ancestrais andinos, sua visão de mundo baseada no sistema não dualista da co-criação a partir de cuidados mútuos, como também o seu investimento em questões de interesse internacional à medida que suas obras propõem um inédito entrecruzamento epistemológico. A relação que a artista estabelece entre diferentes culturas, a andina e a ocidental, e seus modos de conhecer e de produzir imagens, compõe a tônica dessas obras que nos instigam a ver e a pensar outros modos de viver em comum não previstos pelo nosso projeto de mundo ocidental vigente.

¹¹ Tradução da autora. Do original: “(..) es justamente esse modo de compreender lo natural que se desliza hacia lo índio – o lo negro, o lo pobre, o lo feminino, o lo gay, o lo queer, o lo imigrante (y la lista sigue) – y que permite considerar ciertas formas de lo humano como una sub-humanidad o una extensión de lo natural y, por lo tanto, el que habilita el extermínio” (HORNE, 2021, p.243).

As foto-esculturas aqui apresentadas podem ser observadas como pequenos laboratórios experimentais, nos quais os diferentes métodos de conhecimento e de produção da vida se interpenetram, se afetam, e se criam mutuamente. Ao questionar os dualismos que sustentam as bases de nosso modo de produção de conhecimento, sujeito e objeto, natureza e cultura, Ana Teresa Barboza desafia tanto nosso modo de conhecer e de ver, quanto os próprios parâmetros que estruturam o campo da arte, inserindo uma produção têxtil ancestral, qualificada no âmbito da cultura popular, para estabelecer novas relações entre esses mundos. Ao aproximar fotografia e arte têxtil, a obra de Ana Teresa Barbosa coloca em relação não apenas os usos e os modos de produção da fotografia, da escultura e do têxtil, totalmente distintos dentro do campo da arte, mas também visões de mundo antagônicas, conflitantes, que problematizam as fronteiras entre os meios de produção de imagens, tanto quanto os limites da compreensão do papel da arte na atualidade.

De que forma esse atravessamento entre diferentes meios no campo da arte contemporânea é capaz de produzir um pensamento crítico sobre as transformações em nossos modos de ser e de estar em comum foi a preocupação central deste artigo. Foi de nosso interesse observar em que medida o esgotamento do planeta, dos modos de produção, e da própria centralidade do humano se reflete também no esgotamento de um pensamento ontológico sobre a imagem fotográfica, sobre o qual se constituíram os dispositivos de produção visual e audiovisual modernos. Sob essa perspectiva, não há lugar para o sujeito cartesiano que, iludido pela falsa aparência, contemplaria o mundo à sua semelhança. Ao descartar o paradigma da ilusão, Ana Teresa Barboza produz uma articulação do têxtil tradicional andino com a fotografia que é capaz de produzir diferença, onde os sujeitos e as imagens se associam de modo múltiplo, nas passagens, nos entrecruzamentos entre os fios e as tramas que atravessam suas fotografias, para produzir uma experiência criadora de outros mundos possíveis. Sua obra produz experiências estéticas e políticas baseadas na alteridade, se desviam dos conhecidos regimes de imagem e

de subjetividade modernos, e se constituem a partir de outras epistemologias não humanistas.

6 Referências

BAKER, George. Photography's Expanded Field. **October Magazine**, n. 114, p.10-140, Fall 2005.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70, 1984.

BRIZUELA, Nathalia. What's the matter with photography? In: BRIZUELA, Nathalia; ROBERTS, Jodi. (Org) **The matter of photography in the Americas**. Stanford: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University and Stanford University Press, 2018.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation**. Austin: University of Texas Press, 2007.

CARVALHO, Victa de. **O Dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

CIAFARDO, Mariel. Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. **Octante**, n. 1, p. 23-33, agosto 2016. Disponível em: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>. Acesso em: 7 nov. 2023.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ENTLER, Ronaldo. Paradoxos e Contradições da Pós-fotografia. **Revista Icônica**. [online], 19 ago. 2020. Disponível em <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>. Acesso em: 7 nov. 2023.

ESPEJO, Elvira. Yanak Uywaña, la crianza mutua de las artes. **Malba Diario** [online] 2022. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/tag/elvira-espejo-ayca/?v=diario>. Acesso em: 7 nov. 2023.

FATORELLI, Antonio. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (Org.) **Fotografia contemporânea. Desafios e Tendências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento de vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Revista FACOM**, n. 16, p. 10-19, 2006. Disponível em: https://www.fAAP.br/REVISTA_FAAP/REVISTA_FACOM/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 7 nov. 2023.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos em Comum. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2015.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2020.

HARAWAY, Donna J. **O manifesto das espécies companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HORNE, Luz. **Futuros menores: filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Arte e Ensaios**, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137>

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ROSSI, Veronica. Paisagem Desbordado. *In: Catálogo MALBA Tejer las Piedras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: MALBA, 2022.

SCHMIDT, Paulo. SANTOS, José Luiz. O uso dos quipus como ferramenta de controle tributário e de accountability dos incas. **Revista Brasileira de Gestão de Negócios**, v. 19, n. 66, p. 613-626, out.-dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.7819/rbgn.v0i0.3099>.

VARGAS, Rosa María. **El arte del Perú Antiguo como medio para la construcción de la identidad peruana y su aplicación en el diseño têtil: El legado de Elena Izcue (1925-1930)**. Lima: Actas EDK: Anuario de Arte y Diseño, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Déborah. **Há mundo por vir ? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2017.