

A IMAGEM-CRIAÇÃO COMO METODOLOGIA DE PESQUISA

THE IMAGE-CREATION AS A RESEARCH METHODOLOGY.

Renata Reis Genuíno¹

Gisele Duran²

RESUMO: As imagens nos educam: provocam o pensar, sentir, reproduzir e a criar. A imagem sob a ótica da subjetivação dirá de aspectos de variações devido aos encontros que nos atravessam e fazem (ou não) parte do delinear (des)naturalizado das percepções e escolhas sobre nós mesmos e o que nos rodeia. O presente artigo visa discutir os processos de criação em pesquisas com/em imagens de modo a evidenciar as influências imagéticas, subjetivas e políticas que estão postas como atravessamentos durante a criação da pesquisa na pós-graduação em educação entre 2018 e 2020. As Pranchas, que abordaram os aspectos lacunares das imagens no contexto atual, enquanto método de seleção visual e compartilhamento do olhar, são colocadas como mais uma forma de sentir sobre o processo criativo e seus desdobramentos nos aspectos de subjetivação postos no atual.

Palavras-chave: Pesquisa em Educação; Metodologia; Imagem; Criação.

ABSTRACT: Images educate us: they induce thinking, feeling, reproducing and creating. The image from the perspective of the subjectivation tells about variations aspects due to the meetings that cross us and are (or are not) part of the (un) naturalized outline of perceptions and choices about ourselves and what surrounds us. This article aims to discuss the creation processes in researchs with/in images in order to highlight the imagetic, subjective and political influences that are seen as crossings during the research creation in education postgraduate between 2018 and 2020. The Pranchas, which approached the gap aspects of the pictures in the current context, as a method of visual selection and look sharing, are put as another way to feel about the creative process and its unfolding in the subjectivity nowadays.

Keywords: Education Research; Methodology; Image; Creation.

Durante o desenvolvimento de nossos trabalhos foram muitas as imagens (por nós e por outros) que estiveram presentes para que os trabalhos se construíssem como objeto de pesquisa. Os movimentos de escrita se colocam povoados destes reflexos-imagens-influências em que apresentá-las, em nossa visão tão importante quanto as razões epistêmicas para fazê-los:

1 Graduada em Pedagogia pela FE/Unicamp, graduanda em Psicologia pela UFSCar e Mestre em Educação pela UFSCar. [rereis.genuino@gmail.com]

2 Graduada em Pedagogia e Mestre em Educação ela UFSCar. Professora de Educação Infantil na Cooperativa Educacional de São Carlos. [gicarolduran@gmail.com]



Imagem 1. Criar mundos visíveis

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

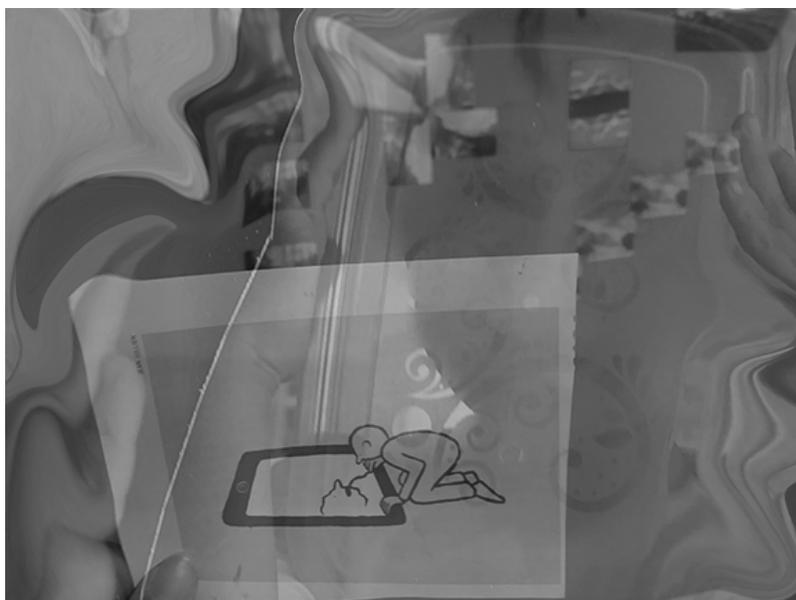


Imagem 2. Reflexos da infância touch

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

As imagens apresentadas foram concebidas e realizadas ao longo de dois anos de pesquisa (2018 a 2020) fizeram parte de dois trabalhos que se propuseram a criar e produzir saberes com imagens, não entendendo-as como suportes auxiliares do texto, mas como possibilidades de tensionar esses aspectos e disseminar nossas formas singulares de nos relacionar com o mundo- a partir de colagens produzidas pelas autoras - os aspectos naturalizados em nos relacionar com as imagens do

mundo. Cartografamos nosso processo como pesquisadoras criando um mapa coletivo, em que olhos – e não apenas um par destes. Olhos múltiplos e multiplicantes, olhos vários, que apresentam como vimos e sentimos a pesquisa:



Imagem 3. Depois da queda

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.



Imagem 4. Olhares

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

Os processos de criação foram inspirados na noção de Atlas, do alemão-judeu Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte que operou diligências metodológicas que permitiram outras formas de compreensão sobre a imagem, dispondo-as na

forma de Pranchas - estudadas a fundo pelo teórico Didi-Huberman (1953-x). As Pranchas funcionavam como telas retangulares de fundo preto sobre as quais eram dispostas algumas das imagens da História da Arte mundial sem que obedecessem, para tanto, critérios de ordem cronológica, espacial, ou referentes a escolas e estilos artísticos semelhantes.

As imagens eram fixadas sobre as Pranchas de tal modo que a ordem de disposição inicial pudesse ser alterada, remontada e refeita, permitindo uma infinidade de combinações – e, portanto, de sentido sequencial – distintas. A composição das pranchas enquanto disposição de saberes-imagens possibilita formas de relação entre as figuras, não baseadas em uma noção de pureza epistêmica, partida da tradição platônica, uma vez que “introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18-19).

Trabalhar com imagens, de diferentes formas, nos remontou. Exigiu que imaginássemos para além das interpretações, desdobrando os fluxos de relação com o visual em que a imagem e escrita foram tidas como dispositivos marcados pelas suas incompletudes e inquietações:

Mnemosyne é de fato esse dispositivo estranho – fantasmático a sua maneira – que exige mais do que existe. O que ele exige é admirável e nos solicita, ainda hoje, que o consideremos como um novo início na historiografia das imagens; a esse título, solicita que seja interpretado, no sentido musical do termo, para desdobrar todas as suas versões, todos os recursos possíveis. O que existe permanece marcado pela incompletude e por uma inquietação – até mesmo um desequilíbrio – constantemente recolocados em jogo, jogo no qual toda a configuração é colocada em crise, logo que apresentada. É por essa razão que Mnemosyne não é, de forma alguma, uma síntese de sua pesquisa na longa duração, como afirmam os discípulos e biógrafos de Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.270).

Desse processo, a forma de apresentação das imagens, foi escolhida pela não similaridade em um olhar único sobre as imagens postas: não queremos, não nos atreveríamos - e nem conseguiríamos- remontar o “real” mas sim “introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18-19).

Não desejávamos a aproximação por familiaridade temporal, temática ou autorral. Mas que nossos observadores-leitores se colocassem dentro das sobreposições visuais que nos marcaram durante o processo:

Em algumas cartas significativas, escritas por Warburgh entre 1927 e 1929, para explicar seu projeto de atlas, jamais encontramos as palavras Synthesis ou Einheit, mas, antes, as palavras ou expressões que giram em torno do advérbio *zusammen*, isto é, da ideia, mais modesta e empírica, de um recolher-junto. Warburg bem sabe, então, que sua coleção de imagens funciona como um conjunto de “pranchas” – ou “mesas de orientação” – sobre as quais coisas adversas e com frequência bastante heterogêneas vêm se encontrar. É por isso que ele evoca o quadro de inteligibilidade de Mnemosyne como um “quadro sólido, mas móvel, articulável” para sua história cultural das sobrevivências da Antiguidade (DIDI-HUBERMAN, 2018, p 272).



Imagem 5. Ficai com o corpo

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

Tentamos trazer esses “recolher-junto” como montagens, como criações. As imagens em suas formas como uma (re)montagem do que se lê por “realidade” - ou talvez deveríamos dizer realidadeS, principalmente frente aos acontecimentos políticos no Brasil, que atravessaram o pensar a educação, a imagem e as formas de subjetivação

Evidenciar os processos de montagem postos no olhar ao mundo nos levou a algumas necessidades enquanto forma de operar sob tais recortes apresentados nas imagens e suas sobreposições visuais. A imagem em seu capo virtual não deve ser entendida como dicotômica (falsa versus verdadeira) ou uma ilusão: o recorte que há em todas as imagens, coloca-se em dimensões diferentes que se sobrepõem, também, como forma de subjetivação. A “realidade (pós) humana” se coloca, para nós e nossas criações com as imagens, além da sua visualização de enquanto dialética:

O atlas Mnemosyne, com seus bizarros blocos ou constelações de imagens, encontra sua razão de ser prática e teórica numa exposição das multiplicidades, que se tornou a partir de então o centro de cada conferência. Daí a superação, e mesmo a inversão ótica, das habituais projeções de slide por um dispositivo mais experimental em que o conferencista, bem como seu auditório, era rodeado, envolvido por uma multiplicidade de imagens que faziam o papel de pontos de referências visuais na exposição de seu argumento (...) Desse modo, a cada vez que Warburg toma a palavra – sua tentativa para expor um argumento – ele virá acompanhada de exposições de imagens em que o argumento busca sua formação visual congruente, antes ao invés da simples “ilustração cognitiva” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.268).

Nossas propostas de produções acadêmicas foram formas de reinventar as educações que nos foram postas e internalizadas nas relações com o mundo, de modo que tentassem ultrapassar determinações epistemológicas fixas em que

apresentamos argumentos tendo como elementos aspectos que não dizem da palavra. A criação das imagens como uma tentativa que faça sentido e sentir com o agora:

Mas Warburg não (...) queria compor enciclopédias, repertórios ou inventários exaustivos (...) Ele não buscava adequar a noção de atlas à de arquivo ou de dicionário. Sua preocupação era bem outra: como apresentar um argumento tendo por elementos, não palavras ou proposições, mas imagens eventualmente distantes no espaço e no tempo? Como ultrapassar a simples determinação iconográfica, a que dispõe sobre uma página dupla a “fonte” antiga de um lado e a sua “cópia” renascente de outro, assim como se pode ver em seus primeiros trabalhos, por exemplo, sua tese de Botticelli? Em 1906, constata-se já nas duas publicações de sua conferência sobre a morte de Orfeu, a vontade de modificar esse esquema dispondo, sobre o mesmo plano – sobre uma mesma prancha – os diferentes elementos de uma sobre determinação iconológica que sua análise colocaria em evidência (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.267).

As Pranchas, sob a sua condição móvel – nas quais as imagens são dispostas com a fluidez de objetos que se movem sobre uma mesa de trabalho -, produzem outros sentidos com as composições formadas, como reflexos novos, que não condizem com os modos conceituais, normativos ou canônicos de se relacionar com a imagem, denegando as noções de pureza epistêmica e estética ao introduzir “o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem”:

[...] o atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver. Mas, para reunir, para imbricar ou implicar os dois paradigmas que supõe está última expressão – paradigma estético da forma visual, paradigma epistêmico do saber - o atlas subverte de fato as formas canônicas em que cada um desses paradigmas encontrou sua excelência e mesmo sua condição fundamental de existência (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 18).

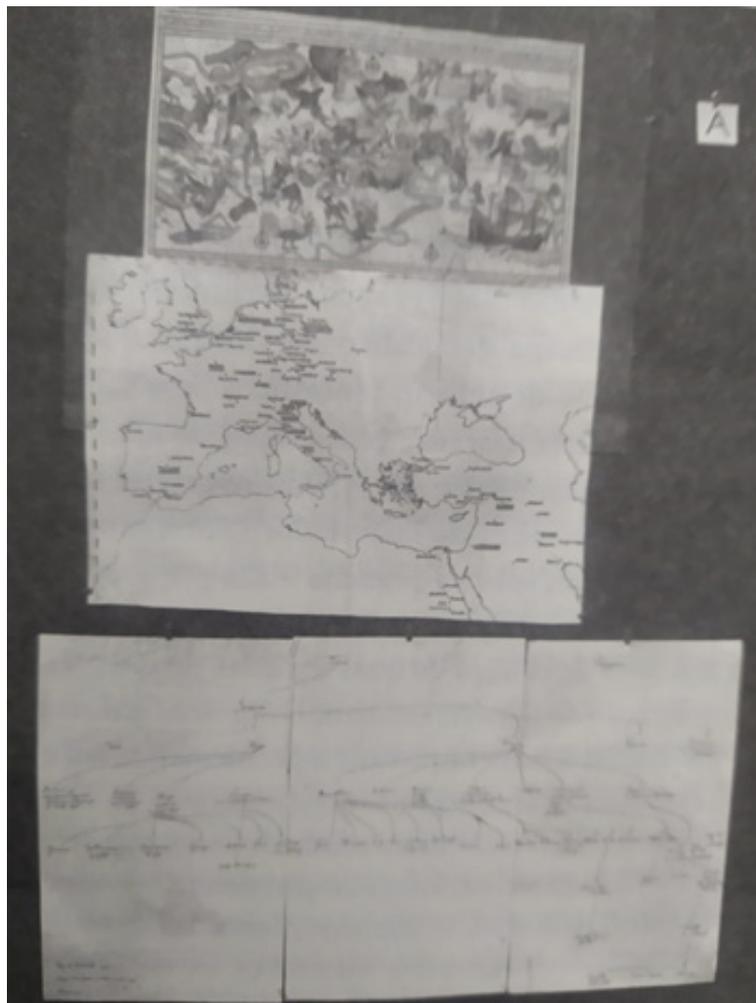


Figura 1. Atlas Manemosyne - Aby Warburg

Fonte: DIDI-HUBERMAN (2018)



Figura 2. Atlas Mnemosyne - Aby Warburg

Fonte: DIDI-HUBERMAN (2018)



Figura 3. Atlas Manemosyne - Aby Warburg

Fonte: DIDI-HUBERMAN (2018)

As imagens foram nossa escolha como processo de relembrar. Remontar de nossas imagens como o remontar nossas memórias (re)editadas: colorimos algumas partes, evidenciamos o recorte de outras, colocamos zoom ao que nos interessava. Criamos outros mapas visuais de nós mesmas para que puséssemos reaprender a sentir o mundo montado que nos atravessa, essa foi uma de nossas (in)conclusões ao debater tais temáticas:

O atlas de imagem Mnemosyne (...) se apoia na intuição primordial de que uma redistribuição regulada, uma nova apresentação ou uma remontagem problematizada dos materiais acumulados durante trinta anos de pesquisas eruditas eram capazes, aos olhos de Warburg, de liberar uma fecundidade heurística até então desconhecida, uma verdadeira renovação de seu “espaço de pensamento”, de todo o seu *Denkraum*. Observamos que a questão é tanto prática como

teórica: as teorias não saem da cabeça dos sábios “já armadas”. Elas dependem diretamente dos “aparelhos de memórias” – cuja o antigo vocabulário dos hypomnêmata Michel Foucault reatualizou, mas cuja a longa história, desde a antiguidade até o Renascimento, Frances Yates havia estabelecido, no âmbito do Instituto Warburg – esses “teatros da memória” aos quais *Mnemosyne* se assemelha, com evidência (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.264).

Criar outras formas de relação com a imagem, inventar nossa forma de *Mnemosyne* foi como conseguimos recompor as partes de nossa esfera de criação e seus atravessamentos:

Mnemosyne teve por ambição remontar um mundo desmontado pelos desastres da história, reatar os fios da memória para além dos episódios, renovar sua cosmografia intelectual, como se a esfera que carrega o titã mitológico, no Atlas Farnèse, destruída pelos tempos modernos, devesse ser inteiramente recomposta, redesenhada novamente por esse vidente do tempo que foi Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.263).

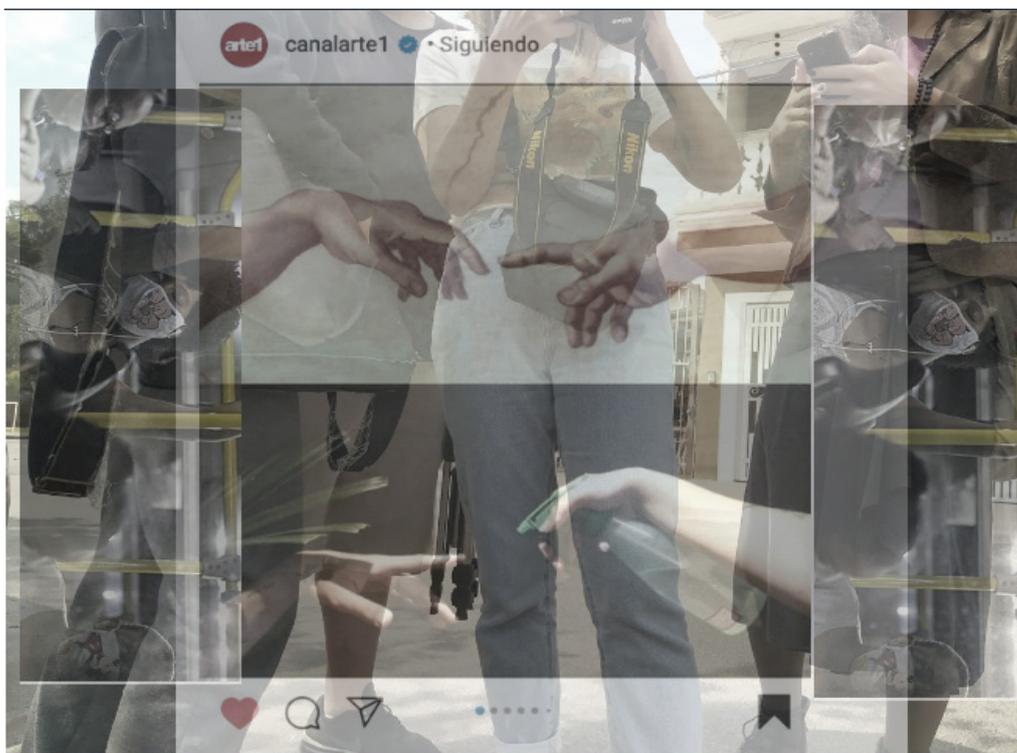


Imagem 6. (criação)

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

Nossos movimentos com a imagem foram tentativas de coloca-las, em um campo que já a forma: nômade, não autoral, editável; formando-se repleta de sentidos e camadas de montagem, perspicaz, nos confundindo e debochando da nossa falsa verdade explícita no “vi com meus próprios olhos”:

Não seria exagero dizer que com o atlas *Mnemosyne*, Aby Warburg encontrou verdadeiramente o dispositivo que sua investigação buscava há muito tempo: um método capaz de manipular enquanto objetos interpretantes, as próprias imagens que constituíam, primeiro, seus objetos a serem interpretados (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 270).

Levando-se em conta a imagem como forma de *afectar* (DELEUZE, 1992) destacamos em nossas escolhas os aspectos de formação subjetiva que a relação com a imagem produz em nós, enquanto nos produz – na infância, nas relações com audiovisuais, nas relações em redes.

Evidenciamos também como a utilização do imagético se coloca como ato político, em que a não compreensão das formas de atuação dessas pode nos levar – principalmente pelas ações algorítmicas – a crer em falsas “verdades” disparadas, compartilhadas, comentadas e tidas como verdadeiras de acordo com grupos e interesses políticos-econômicos:



Imagem 7. O que? Vai dizer que tá surpreso?

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

Remontar, então, o mundo de imagens, nos pôs frente à imagem no hoje: conectado, compartilhado, virtual e mais real e presente que nunca. Tais pontos trazem sobre as (novas) mudanças no modo de subjetivação que a relação com o olhar nos proporciona enquanto produção de si. As formas de nos relacionar com a imagem, e também enquanto produção destas, ganham outros aparatos tecnológicos: digitais, touch, temos filtros, recebemos like, compartilhamentos, pagamentos, aceleramos, pausamos, editamos.

Esta relação com a imagem renuncia toda unidade visual e a toda imobilização temporal: espaços e tempos heterogêneos não cessam de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou de se “amalgamar”:

O quadro é uma obra, um resultado em que tudo foi decidido: a mesa é um dispositivo em que tudo poderá sempre se repetir. Um quadro é uma obra, um quadro se pendura nos frisos de um museu; uma mesa se utiliza para novos banquetes, novas configurações. Como no amor físico em que o desejo constantemente se repete, se lança, é preciso, em suma, constantemente repor a mesa.

Nada ali é fixo, de uma vez por todas, tudo está para ser feito – mais por prazer recomeçado, do que por castigo sisifiano -, redescoberto, reinventado (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 68).

O fotografar, como registro e compartilhamento nos são rotina e peças centrais para trazer a subjetivação ao campo do imagético como outras formas de ser, se relacionar e se recriar, hoje. Os registros visuais, ao pensarmos em tal relação com a virtualidade, nos produzem enquanto as produzimos, as imagens em relação são postas, muitas vezes, como forma única de comunicar sendo produzidas e reproduzidas (em memes compartilhados nas redes sociais, figurinhas como respostas no *WhatsApp*, etc). Dessa forma, pensar as imagens nos mostra muito de nosso olhar para o hoje.

O produzir da memória, cada vez mais, se associa à utilização da imagem como forma de estar no mundo. Discuti-las, então, no campo do subjetivo, é necessariamente atravessarmos, e sermos atravessadas, pelos aspectos políticos que acompanharam a escrita e seu suceder. E foram muitos, e forma tantos:



Imagem 8. Covard - 17

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

As imagens, por nós sentidas e produzidas, não são postas em uma “mão dupla” (quem fotografa e quem se relaciona com a imagem), uma vez que já se encontram desvinculadas de uma centralidade na relação (todas as produzimos e as consumimos).

A relação com o ato de fotografar não ocorre na ordem da posse, assim como os processos que nos atravessam enquanto subjetivação: segundo Guattari & Rolnik (1996), a subjetivação não deve ser compreendida como um estado de posse, mas como uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Outro, este, que pode ser compreendido como o outro social, mas também com invenções, acontecimentos ou outras possibilidades que produzam efeitos nos corpos. Nesse sentido, a “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (Guattari & Rolnik, 1996, p. 31).

As imagens se espalham, crescem, ganham outras releituras, são rizomáticas. Assim como nossa compreensão ao pensar os processos de subjetivação, as relações com a câmera e o olhar enquanto um processo infindo, que se multiplica, cresce para todos os lados. Trabalhamos as alterações das imagens para que os recortes tensionassem a percepção e os sentidos não permanecessem fixos, mas potencializassem as relações entre elas:

[...] uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens. Ora, quanto a percepção se torna puramente óptica e sonora, com o que entra ela em relação, já que não é mais com a ação? A imagem atual, cortada de seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho (DELEUZE, 1992, p. 69).

A constituição de subjetividades, ainda na perspectiva dos autores, é tida como processos de produções nos quais comparecem e participam múltiplos componentes, por isso a subjetivação não é compreendida como dissociável (...) da materialidade de onde emanam e sustentam-se se dá por produções coletivas: “(...) subjetividade não passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (Guattari & Rolnik, 1996, p. 31).

Os processos de subjetivação ocorrem, então, necessariamente por intermédio de componentes heterogêneos, de materiais distintos, de linhas e vetores diversos relativos às existências e movimentações, o que propicia construções coletivas e vivas caracterizadas como atravessamento de devires em que a criação sob um único campo do saber não se coloca como possível:

[...] é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. A filosofia não tem aí nenhum pseudoprímado de reflexão, e por conseguinte nenhuma inferioridade de criação. Criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras, ou criar funções científicas. O que é preciso ver é que as interferências entre linhas não dependem da vigilância ou da reflexão mútua (DELEUZE, 1992, p. 160).

A trabalhada virtualidade, pensada enquanto potência - nem algo idealmente positivo, ou negativo, mas algo já associado e intrínseco às relações atuais - não mais se associada à irrealidade. A definição do virtual também é explanada por Lévy (2010), que aponta sua interpretação em ao menos três sentidos sendo, então, o sentido filosófico abaixo destacado:

O primeiro [sentido da palavra virtual] é técnico, ligado à informática, um segundo corrente e um terceiro filosófico (...) na acepção filosófica, é virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma atualização. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está virtualmente presente no grão) (Lévy, 2010, p. 46).

Discutir durante os nossos processos de pesquisa, e principalmente, criar com tais modos, foram nossas escolhas educativas (pelo menos para nosso processo de formação como pesquisadoras, foi indiscutivelmente), para lidar com essas novas formas da imagem em relação, como tentativa de estabelecimento de outro saber visual:

Mnemosyne é, portanto (..) essa aposta epistêmica revolucionária, essa nova forma de saber visual em que tudo que está ali reunido, coletado, libera multiplicidades de relações impossíveis de serem reduzidas a uma síntese. É obra de uma crise da unidade salutar e de uma crise da totalidade necessária, um conjunto de mesas para recolher o despedaçamento do mundo das imagens, para além de toda esperança – idealista ou positivista – de síntese (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 271).

A criação vem, também, como forma de desnaturalizar as possíveis educações voltadas ao consumo, a uma produção de si que segue as linhas hegemônicas de sentir-ver o mundo: a subjetivação capitalística pensada no contexto de rede faz referência aos fluxos pré-determinados, que redirecionam o desejar com propósitos de “consumo-divulgação”. A alteração e criação, então, postas sob as imagens que nos chegam, chegam agora como um convite ao reolhar e ressentir o mundo que nos atravessa:

Basta percorrer as pranchas Mnemosyne – ou seja, perder-se em suposições ao buscar as enigmáticas relações que se tecem entre cada elemento dessa multiplicidade de imagens (...) Longe de constituir uma síntese e de se mostrar como unitário (Einheit) o atlas Mnemosyne parece sobretudo redispersar constantemente tudo aquilo que ele, contudo, recolhe (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.271).

Os olhos, agora e cada vez mais sob lentes, se reapropriam do que – ainda – costumamos a chamar de real. E, em nossa visão, só depois do necessário abandono do lidar com as Verdades da imagem poderíamos jogar com o poder que ela tem sobre nós, brincar com as formas de se ver e ver o mundo e, talvez assim, sabotar as estruturas das formas únicas, ou binárias de nossas potências no mundo:

Mnemosyne reúne, de fato, o que as fronteiras disciplinares tinham costume de separar, como mostrou Ernst Cassirer, mas nem por isso o que ele reúne forma uma “unidade”, tampouco uma “totalidade”. Daí uma crise da legibilidade, que é sentida a cada vez que nos interrogamos sobre a significação – a interpretação ou a narrativa subjacente – das relações expostas por Warburg entre as imagens de seu atlas. Não resta dúvida de que Mnemosyne tenha sido, aos olhos de seu criador, um instrumento iconológico e uma coleção de “migrações simbólicas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.271).



Imagem 9. Não materialidade

Fonte: Parte do acervo de pesquisa das autoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1992. 288 p.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história**, III. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 458 p.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LÉVY, P. **Cibercultura**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 270p.