



RIO

PUC

Dissertação de Mestrado

A Poética da Tecnologia Tropical

Influências Climáticas Sobre a
Materialidade da Arte

Patricia Igino Borges

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Centro de Teologia e Ciências Humanas
Departamento de Artes e Design

Rio de Janeiro, 12 de dezembro 2025

Dissertação de Mestrado

A Poética da Tecnologia Tropical

Influências Climáticas Sobre a
Materialidade da Arte

Patricia Igino Borges

Orientação: Professor Dr. Claudio Freitas de
Magalhães

Coorientação: Professor Dr. Carlos Eduardo Felix da
Costa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Design pelo programa de Pós-
Graduação em Design, no Departamento de Artes e Design

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2025

A Poética da Tecnologia Tropical

Influências Climáticas Sobre a Materialidade da Arte

Patricia Igino Borges

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design. Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:

Professor Dr. Claudio Freitas de Magalhães

Orientador

Departamento de Artes e Design - PUC Rio

Professor Dr. Carlos Eduardo Felix da Costa

Co-Orientador

Departamento de Artes e Design - PUC Rio

Professor Dr. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Filosofia - PUC Rio

Dra. Rafaela Lins Travassos Sarinho

Programa de Pós Graduação em Psicanálise - Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2025

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Patricia Igino Borges

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na PUC-PR em 2000. Em 2003 pós-graduou-se em fotografia pelo Australian Centre for Photography de Sydney. É artista contemporânea há 10 anos, pesquisando a interseção entre visualidade e matéria. Possui formação complementar em roteiro e direção de fotografia pela Academia Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, design de jóias pelo Instituto Europeu de Design, Art Business pela Escola Britânica de Artes Criativas e Tecnologia de São Paulo. E especialização em Arte Moderna e Contemporânea e Design pelo MoMA em Nova York. É aluna e monitora da EAV (Escola de Artes Visuais do Parque Lage).

Ficha Catalográfica

Borges, Patricia Igino

A poética da tecnologia tropical : influências climáticas sobre a materialidade da arte / Patricia Igino Borges ; orientador: Claudio Freitas de Magalhães ; coorientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2025.

128 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2025.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Arte brasileira. 3. Design tropical. 4. Materialidade. 5. Efemeridade. 6. Entropia. I. Magalhães, Claudio Freitas de. II. Costa, Carlos Eduardo Félix da. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

CDD: XXX

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço aos meus orientadores Claudio Freitas de Magalhães e Carlos Eduardo Felix da Costa pela parceria na realização deste trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos colegas pesquisadores dos laboratórios NEXT e LINDA no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, pelas trocas e contribuições.

Ao professor Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida e à Rafaela Lins Travassos Sarinho, que participaram da Comissão examinadora e com quem muito aprendi.

A todos os professores e funcionários do Departamento.

Aos amigos e familiares que me estimularam, ajudaram e perdoaram minha ausência nos últimos dois anos — meu maior obrigada.

Resumo

Borges, Patricia Igino; Magalhães, Claudio Freitas de; Costa, Carlos Eduardo Felix da. **A poética da tecnologia tropical: Influências climáticas sobre a materialidade da arte.** Rio de Janeiro, 2025. 128p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa investiga a materialidade da arte em ecossistemas úmidos e quentes, com ênfase na adaptação das práticas artísticas e de design às condições ambientais brasileiras. O estudo se justifica pela crise climática e pelo excesso produtivo global. É proposto refletir sobre o frequente desengajamento entre materiais e clima nas produções contemporâneas. Supõe-se que a estética atual, influenciada por uma visão de futuro imutável, é moldada por fatores como: a natureza perecível que somos e a ilusão de controle humano sobre o meio ambiente; valores culturais e históricos importados; e a expectativa comercial em torno da arte. A pesquisa busca compreender como o tempo, enquanto fator entrópico geralmente associado à degradação, pode ser reinterpretado como uma força geradora de novas poéticas. Este trabalho desafia paradigmas sobre a conservação e eternização de objetos, abrindo espaço para reflexões sobre tecnologia, materialidade e transformação na arte contemporânea.

Palavras-chave

Arte brasileira, design tropical, materialidade, efemeridade, entropia.

Abstract

Borges, Patricia Igino; Magalhães, Claudio Freitas de; Costa, Carlos Eduardo Felix da. ***The Poetics of Tropical Technology: Climatic Influences on the Materiality of Art***. Rio de Janeiro, 2025. 128p. Masters Thesis - Arts and Design Department, Pontifical Catholic University Rio de Janeiro, Brazil.

This research investigates the materiality of art in hot-humid ecosystems, emphasizing how artistic and design practices adapt to Brazilian environmental conditions. It is justified by current climate crisis and global overproduction, and reflects on the frequent disengagement between materials and climate in contemporary productions. The study posits that the current aesthetic—shaped by a vision of an immutable future—is influenced by: the perishable nature of our existence and the illusion of human control over the environment; imported cultural and historical values; and the commercial expectations surrounding art. It aims to understand how time, typically conceived as an entropic factor associated with degradation, can be reinterpreted as a generative force for new poetics. By challenging paradigms of conservation and the eternalization of objects, the work opens space for renewed reflections on technology, materiality, and transformation in contemporary art.

Keywords

Brazilian art, tropical design, materiality, ephemerality, entropy.

Sumário

1. Introdução	1
2. A Impermanência como Herança: Arte, Clima e Transitoriedade na Formação Poética Brasileira	15
2.1. Imaginário Tropical, Permanência Importada e Heranças Simbólicas da Efemeridade	16
2.2. As Forças da Decomposição e a Digitalização como Contrafluxo	26
3. Tempo, Imagem e Valor: A Crise do Objeto no Sistema da Arte	31
3.1. O Fetiche da Imortalidade e a Ficção do Congelamento Temporal	34
3.2. A Impermanência no Museu: Materialidade Liminar e Valor Contingente	45
4. Ensaaios da Matéria	63
4.1. Reações e Mutabilidades: a Pesquisa como Alquimia	67
4.2. Imagens Oscilantes: a Visualidade como Estado Transitório	75
4.3. Obra como Corpo, Sala como Clima	80
4.4. Registro, Arquivo e Ativação	85
5. Considerações Finais	93
6. Referências Bibliográficas	106
Apêndice	109
Matriz de decisão	110
Protocolo de ativação - documentação - reencenação	111
Exemplos da dupla de ferramentas metodológicas em uso	112

Lista de figuras

Figura 1 - Patricia Borges. Sem Passagem Para o Céu, 2022-23. Látex, parafina e tule. <i>Site-specific</i> entre o Parque das Ruínas e o museu da Chácara do Céu, RJ.	6
Figura 2 - Patricia Borges. Akhenaton, 2024. Impressão industrial de fotografia digital sobre chapa de alumínio, a partir da digitalização de processos oxidativos em papel, RJ.	14
Figura 3 - Louise Hollandine von der Pfalz. Retrato da princesa Sofia de Hanover vestida com um manto de penas Tupi preso por um broche e, na cabeça, um cocar de penas de guará, c.1644. Óleo sobre tela. Museu de Copenhagen, Dinamarca.	21
Figura 4 - Manto tupinambá do século 16 em penas de guará. Devolvido pelo Museu Real de Arte e História da Bélgica, Bruxelas, em setembro de 2024 ao Museu Nacional, RJ.	21
Figura 5 - Mônica Ventura. À esquerda: Daqui Um Lugar, 2025. Cabaças, juta, cobre e latão. Pina Luz, SP. À direita: O Sorriso de Acotirene, 2018. Palha e cabaças. Centro Cultural São Paulo, SP.	28
Figura 6 - Paloma Bosquê. O Incômodo, 2015. Latão, mantas de chumbo e breu. Pivô, SP.	37
Figura 7- Tunga. <i>True Rouge</i> , 1997-2002. Redes, madeira, vidro soprado, pérolas de vidro, água, tinta vermelha, gelatina, feltro, esponjas do mar. Inhotim, MG.	42
Figura 8 - Nuno Ramos. Mácula, 1994. Sal, parafina, breu, vidro soprado, gás hélio, tubos de órgão, mangueira e gesso. XXII Bienal de São Paulo, SP.	43
Figura 9 - Louise Bourgeois. <i>Untitled</i> , 2007. Tecido, borracha, linha e aço. Vitrine: carvalho branco, vidro e aço inox. Em 2018 no Schinkel Pavillon, Berlin, Alemanha.	46
Figura 10 - Prática de conservação conduzida pelo museu da Universidade de Singapura, 2024. Modelo tridimensional impresso digitalmente. Arquivo 3D gerado a partir da digitalização de fragmentos do projeto, somada ao scan do painel antes de sua remoção da fachada, para demolição do edifício. Singapura, SG.	49
Figura 11 - Eva Hesse. <i>Expanded Expansion</i> , 1969. Fibra de vidro, resina poliéster, látex e gaze. Em 2010 no museu Guggenheim, NY.	53

Figura 12 - Artur Barrio. À esquerda: Situação T,T1..... 2ª Parte, 1970. Tinta acrílica sobre tecido e corda. Coleção Inhotim. À direita: Trouxas Ensanguentadas, 1970. Tinta acrílica sobre tecido e corda. Galeria Athena, SP.	54
Figura 13 - Anna Maria Maiolino. Aqui & Lá, 2012. Instalação <i>Site-specific</i> em casa de três andares e jardim. Argila modelada à mão, vegetação integrada à obra, componente sonoro com a artista recitando o poema Eu Sou Eu. Documenta 13, Kassel, Alemanha.	58
Figura 14 - Pierre Huygue. À esquerda: <i>Untitled-Untilled</i> , 2012. Kassel, Alemanha. À direita: <i>Untitled</i> , 2014. Colônia, Alemanha.	60
Figura 15 - Patricia Borges. <i>During the exhibition the gallery will be closed (cats exempted)</i> , 2025. Tubos de látex natural, tensão, espaço e fricção. Instalação <i>site-specific</i> CEAC Xiamen, China.	68
Figura 16 - Patricia Borges. <i>Los Extraños</i> , 2024. Instalação no Parque Lage, depois transferida para ateliê. Rio de Janeiro, RJ.	72
Figura 17 - Patricia Borges. Detalhes de <i>Los Extraños</i> , 2024. Ateliê Rio de Janeiro, RJ, em novembro 2025. Fonte: a autora	73
Figura 18 - Giuseppe Penone. <i>Patate</i> , 1977. Batatas e bronze. Na horta do artista em Garessio, Piemonte, Itália. Depois em 1978 no Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Alemanha.	74
Figura 19 - Alberto Burri. À esquerda: <i>Grande Bianco Plastica</i> , 1952. Óleo, têmpera, tecido, aniagem (juta), linha e Vinavil sobre tela. À direita: <i>Grande cretto nero</i> , 1978. Terra, caulim, cola, branco de zinco e acrílico preto. Museo di Capodimonte, Nápoles, Itália.	74
Figura 20 - Patricia Borges. O Passado Já Foi Alterado, 2024-25. Cianotipia não fixada em dois momentos. Acima: Singapura, 2024. Abaixo: Itu, SP, 2025.	78
Figura 21 - Patricia Borges. <i>IF/THEN [welcome]</i> , 2025. Instalação <i>site-specific</i> no <i>Flexspace A</i> , Museu CICA, Coreia do Sul.	81
Figura 22 - Patricia Borges. <i>Metawitches</i> , 2021. À esquerda: obras em técnica mista. Breu, parafina, fuligem, cabelo humano, chumbo, pedras naturais, agulhas, cílios postiços, látex, ouro, carbeto de silício e vidro. Ateliê RJ, 2021. À direita: na Web3 o NFT do scan 3D, 2021.	90

Figura 23 - Patricia Borges. <i>Metawitches</i> , 2021. Processo de digitalização e tokenização das obras físicas.	91
Figura 24 - Patricia Borges. <i>No Creo en Las Brujas, Pero Que Las Hay, Las Hay</i> , 2020. À esquerda, conjunto de obras em técnica mista. Parafina, fuligem, cabelo humano, açafraão, especiarias, tabaco, pedras naturais, agulhas de acupuntura, cílios postiços, madeira, plantas, ouro, ossos e pérolas de vidro - em sua primeira configuração material. À direita, as mesmas peças re-derretidas originam novas formas. Rio de Janeiro, RJ	99
Figura 25 - Patricia Borges. <i>Me, Myself and AI</i> , 2023. Imagens de perfil geradas por IA a partir do texto de bio da artista. <i>Web</i> .	100
Figura 26 - Patricia Borges. <i>As Insuspeitáveis</i> , 2024. Objeto termo-sensível. Cera, parafina e agulhas de acupuntura em caixa de madeira. Rio de Janeiro, RJ.	102
Figura 27 - Patricia Borges. <i>Volúvel Volátil</i> , 2020. Objeto foto-sensível. Papel vegetal sensibilizado com óxidos de ferro sem fixação, vidro, aço inox e fio de algodão encerado. Rio de Janeiro, RJ.	103
Figura 28 - Patricia Borges. <i>Diferentes Estratégias Para Lidar com o Medo, o Desejo e a Frustração da Morte</i> , 2024-25. Mixed media. Dimensões variadas. Instalações temporárias. Rio de Janeiro, RJ.	104

Introdução

[...] a colonização no Brasil se fez como esforço persistente de implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros (Ribeiro, 2006, p. 70).

Na interseção entre arte, design e as condições materiais impostas pelos ecossistemas tropicais, esta pesquisa tem como **tema** investigar a materialidade da arte em regiões de clima quente e úmido. Parte-se do entendimento de que o ambiente não apenas afeta, mas participa ativamente da constituição estética, simbólica e ética das obras. Em vez de separar natureza e sociedade, adota-se a perspectiva de híbridos e de redes de agentes, nas quais clima, técnica e matéria se co-implicam (Latour, 2008). Esta abordagem propõe, portanto, uma reavaliação dos conceitos de durabilidade e conservação no campo artístico, introduzindo a noção de *Tecnologia Tropical* — conceito autoral que será devidamente aprofundado ao longo deste estudo —, que recusa a separação entre técnica, matéria e ambiente.

Nesse cenário, o **problema de pesquisa** reside nos meios de produção poética da arte e do design, explorando a confluência entre materiais e clima. Busca-se entender qual é o impacto da metamorfose natural das coisas em nossas relações espaciais e sociais e, por consequência, como lidamos com a natureza perecível que somos. A adequação da produção contemporânea ao contexto tropical desafia os fetiches da imortalidade e de eternização das coisas. A contaminação de valores estéticos, saberes materiais e culturais importados do Hemisfério Norte por vezes resulta no desenvolvimento de objetos estrangeiros às condições ambientais brasileiras, com tempo de vida abreviado pela intensidade do sol, do calor e da umidade. Esta pesquisa propõe desvendar como a arte pode tirar proveito dos estados transitórios da matéria. Aqui nos interessa como se opera um conjunto de incertezas em campos que englobam conservação, restauração, teoria da arte e design sustentável.

As ações climáticas sobre as estruturas físicas da matéria ocorrem de forma lenta e contínua, servindo como contraponto à visualidade contemporânea acelerada em sua propagação digital. Propomos dedicar tempo para observar as alterações de estado, cor e densidade que ocorrem pela exposição de objetos estéticos ao ambiente, mudanças essas intensificadas pela implacável umidade, luminosidade e calor das regiões tropicais e subtropicais. E, por essa razão, estudar como estes processos fotoquímicos e termoquímicos que ocorrem sucessivamente sobre a matéria, desafiam nossas tentativas humanas de controlar a natureza. Considerando que a criação de obras de arte, arquitetura e design tem relação direta com a localidade geográfica aonde existem, se faz relevante investigar maneiras através das quais a metamorfose dos materiais impacta os conceitos de adaptabilidade e identidade. Talvez a permanência fictícia associada a uma dada obra nos comunique apenas a necessidade de continuar soprando vida e, de falar da individualidade efêmera que nos constitui. Assinalamos a experiência espacial da passagem ao nos deixar tocar pela natureza úmida e quente, substituindo o isolamento do ser por um sentimento de continuidade entre o corpo e o ambiente.

A poética da *tecnologia tropical* surge ao explorarmos as transformações entrópicas como forma de expressão e linguagem. Criar um diálogo entre o universo natural e as formas como habitamos e moldamos nosso entorno, é uma forma de abraçar a instabilidade e a decadência inerentes ao ambiente. Aqui, toda matéria é transformada pelos ventos e pela umidade, atacada pelo musgo, pelo sol, pela maresia. Cupins consomem a propriedade privada, a madeira, mas também o concreto; fungos digerem o mundo em que vivem e o absorvem; o organismo eucarioto engolfa uma bactéria e passa a viver simbioticamente dentro dela: a hifa paralisa o nematóide tempo suficiente para crescer pela boca do verme e digeri-lo por dentro; o micélio cresce a partir dos pés das formigas e as costura nas folhas; cupinzeiros são intestinos externos gigantes; líquens optam por viver em saliências expostas, ou em ranhuras molhadas. Esse metabolismo coletivo rearranja matéria e valor.

O Brasil é um país de exclusão social extrema, uma realidade incontornável. É um lugar onde a justiça está em questão e onde o sistema econômico que dá forma à vida contemporânea tem como característica principal a marginalidade. À medida que ética e estética se aproximam, a arte trata dessa realidade, saindo dela para retornar a ela. Nossa relação com o ambiente continua sendo impulsionada por um foco centrado no acúmulo financeiro muitas vezes à custa da destruição ecológica. Enquanto isso, a produção material incorpora a precariedade do contexto do país, com condições de existência que são, em muitos casos, de não-vida. A rudeza que surge na obra por vezes é parte constitutiva de uma linguagem de poucos recursos monetários. Lembrando que, durante muito tempo, as identidades artística e nacional do Brasil estiveram imbricadas no imaginário "tropical".

Representações que perpetuam os trópicos como um local de fantasia colonial tornam-se ainda mais problemáticas na atual crise climática, quando consideramos os impulsos capitalistas e as motivações econômicas que as guiam. O que aqui é denominado *Tecnologia Tropical*, configura uma prática que prioriza o equilíbrio ecológico e a convivência harmoniosa, esforçando-se por promover soluções estéticas éticas e poéticas que abordem as questões prementes das mudanças no meio ambiente natural e da exclusão social.

Longe de ser apenas pano de fundo, o ambiente tropical impõe ritmos, instabilidades e forças entrópicas que modificam, corroem, oxidam, apagam e desfiguram a matéria artística. Esse regime torna a obra um acontecimento situado, no qual o foco se desloca do objeto estável para condições de ativação e experiência. Em lugar de conceber a entropia¹ como mera ameaça à conservação, é proposto tomá-la como potência poética, política e crítica, capaz de reconfigurar critérios de valor e de permanência.

O objeto de pesquisa é a materialidade da arte em climas tropicais, com ênfase nas transformações entrópicas provocadas pelo ambiente sobre obras produzidas com materiais instáveis ou sensíveis — e nas implicações estéticas,

¹ Entropia: tendência de aumento de desordem e perda de forma estável. Metamorfose: mudanças de estado e aparência (físicas e semióticas) que reatualizam a obra no tempo — especialmente evidentes sob calor/umidade tropicais. (cf. Flussser, 1985; Didi-Huberman, 2003; Latour, 2008)

políticas e simbólicas dessas metamorfoses (Latour, 2008). Nesse contexto, a conservação deixa de se restringir à integridade material do objeto e passa a envolver as condições de ativação e os modos de documentação que sustentam a obra como processo.

A impermanência tropical também expõe os limites das práticas museológicas tradicionais: uma parte das obras existe como experiência irrepetível; outras dependem de instruções e reencenações; e, na esfera digital, surgem modelos imersivos de replicação técnica. A **problematização** consiste em entender como articular esses diferentes regimes de existência — experiência única, reapresentação e replicação — sem reduzir a obra, mas reconhecendo o tempo, o ambiente e a ativação como seus operadores centrais. Nessa chave, a *Tecnologia Tropical* nomeia práticas que alinham ética e estética: (i) priorizam equilíbrio ecológico, convivência e justiça social; (ii) resistem à nostalgia de pureza; (iii) que transformam precariedades em política da forma, valorizando materiais e saberes locais sem fetichizar a carência.

Essa investigação parte da premissa que é pertinente compreender o trabalho artístico não como artefato a ser preservado, mas como acontecimento sensível em transformação contínua. A partir daí, colocam-se as seguintes **perguntas**: em que medida o tempo pode ser considerado na definição de valor, conservação e imagem? Que protocolos de cuidado podem preservar o sentido sem impor uma falsa estabilidade a obras que se transformam diante do público? Como conciliar a experiência única e irrepetível da presença com as possibilidades de reencenação e imersão oferecidas pelo digital?

Com isso, o **objetivo geral** desta dissertação é compreender como o meio ambiente tropical, enquanto força entrópica, pode ser mobilizado como potência crítica e criativa na arte e no design contemporâneos. Para alcançar esse fim, a pesquisa se desdobra em quatro **objetivos específicos**: (i) investigar a aculturação da permanência no campo das artes e do design no Brasil, partindo de uma revisão bibliográfica das heranças simbólica, histórica e institucional que estruturam esse valor; (ii) estudar o tempo como ferramenta genitora, analisando práticas artísticas que operam com a transformação da matéria e com o desaparecimento da forma

— seja pela via da decomposição física ou da desmaterialização digital; (iii) promover e vivificar ocorrências poéticas da matéria por meio de registros e experimentos com materiais instáveis sob condições ambientais tropicais; (iv) explorar, na prática de ateliê, as noções de reologia e imagem fluida, realizando experimentos de oxidação, fusão, dissolução e outras reações entrópicas como procedimentos artísticos.

Para tal, este estudo se desdobra também nos seguintes **objetivos operacionais**: (i) produzir e registrar transformações termoquímicas e fotoquímicas em materiais como parafina, látex, papel e metais; (ii) documentar, por meio de diários e ensaios fotográficos, processos de metamorfose da matéria; (iii) refletir criticamente sobre os limites entre conservação, destruição e reinvenção no âmbito da arte tropical; (iv) e apresentar os resultados em exposição pública ao final do processo de pesquisa.

A **metodologia** adotada combina uma abordagem qualitativa de caráter teórico-crítico e prático-experimental, típica da pesquisa baseada na prática. Seguem-se diretrizes de *practice-based/ practice-led research* (Gray; Malins, 2004), nas quais o conhecimento é produzido através do fazer e visualizado em processos e artefatos; complementa-se com o enquadramento filosófico que reconhece a arte como forma legítima de investigação epistemológica (Cazeaux, 2017). A metodologia articula três frentes integradas: (i) revisão bibliográfica sobre impermanência, materialidade, filosofia da imagem e arte digital no Brasil; (ii) análise crítica de obras que operam com tempo e transformação — enfatizando práticas que podem ser lidas sob a chave de *Tecnologia Tropical*: um modo de fazer que, em vez de domesticar a matéria, escuta sua vontade interna e assume a ruína como gesto de vida, independente de sua origem geográfica; (iii) prática de ateliê como método, testando a interação entre materiais instáveis e condições ambientais tropicais. São apresentados alguns experimentos com ceras e resinas naturais, papel de algodão, metais e pigmentos minerais que, expostos a condições ambientais extremas, permitem acompanhar e registrar suas transformações visuais e comportamentais (Figuras 15, 16, 20 e 21). Importa destacar que, neste contexto, tais experiências não visam ilustrar conceitos, mas

produzir conhecimento sensível, ativando o campo da arte como investigação filosófica e material. Paralelamente, analisam-se obras de artistas que operam com o tempo e a transformação — como Eva Hesse, Artur Barrio, Paloma Bosquê, Tunga, Mônica Ventura, entre outros —, nas quais a impermanência vem a decorrer ora de escolha estética, imposição ambiental ou crítica institucional.

Sobre sua **justificativa e contribuições**, este trabalho busca explorar, física e filosoficamente, a visibilidade do tempo através da matéria, reconhecendo que habitamos um mundo incompreensível, por vezes surpreendente e paradoxal. Não nos preocupamos com a noção de pureza ou limites estanques: partimos do princípio de que as substâncias são vivas e de que a vontade dos materiais existe além de nossa própria intenção sobre eles. Sobretudo, afirmamos que a natureza é indomesticável. Consideramos artistas aqueles para quem o fazer é um envolvimento existencial; e arte, a própria ação que decorre de um saber sensível, independente dessa ação resultar ou não em um objeto e independente da denominação profissional de seu autor. Nesse cenário, adotamos uma noção expandida de tecnologia, compreendida não apenas como aparato técnico ou digital, mas como conjunto de procedimentos materiais, perceptivos e relacionais que modulam a experiência no mundo. Assim, entendemos o funcionamento do trabalho de arte como um dispositivo de processamento sensorial, efetivamente um artefato tecnológico (nos termos das tecnologias da inteligência), que fabrica material estético a partir de modos intensivos de produção.

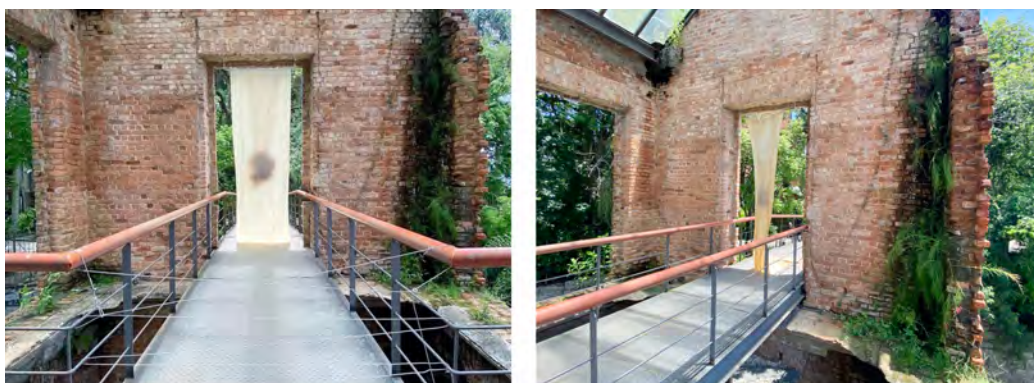


Figura 1 - **Patricia Borges**. Sem Passagem Para o Céu, 2022. *Site-specific* entre o Parque das Ruínas e o museu da Chácara do Céu - Rio de Janeiro. Cera, látex, tule, tubos de ferro, cabos de aço e vento. À esquerda: dezembro 2022 / À direita: março 2023. 320x100x70cm. Fonte: a autora.

A presente pesquisa se ancora em uma perspectiva pós-estruturalista, entendida como abordagem que privilegia o acontecimento, a diferença e a instabilidade em detrimento de categorias fixas e totalizantes. Em vez de conceber a obra de arte como objeto estável ou portador de essência, investiga-se a sua condição de processo, ativação e transformação, situando-a em redes de relações entre matéria, clima, técnica, instituição e público.

Nesse sentido, autores como Jacques Derrida (2001) fornecem instrumentos para pensar o arquivo como instância instável e iterável, sempre sujeita à reinterpretação e reinscrição; Dorothea von Hantelmann (2014) compreende a exposição como acontecimento performativo que produz realidade e redistribui modos de presença e valor contingente; Suely Rolnik (1998) enfatiza uma subjetividade antropofágica, feita de deglutição e invenção, operando contágio e reinvenção de mundos; Vilém Flusser (1985) propõe a imagem técnica como programa e operação informacional, tensionando a separação entre suporte e sentido; Boris Groys (2022) lê a condição digital como regime de fluxo, interpretação e reencenação contínua dos arquivos; e Georges Didi-Huberman (2003) concebe a imagem como oscilação entre aparecer e desaparecer, afastando-a da representação estática, em afinidade com as reflexões de David Joselit (2023) sobre propriedades, presentidade e múltiplas temporalidades das obras de arte. Essas contribuições sustentam uma abordagem ensaística e situada, que toma o ambiente tropical como coautor e a *Tecnologia Tropical* como prática estética, ética e política.

O ateliê, por sua vez, é assumido como laboratório de transformações entrópicas, e o gesto artístico como prática que acolhe a contingência, o acaso e a metamorfose. Em vez de uma metodologia normativa ou positivista, opta-se por uma epistemologia crítica e processual, que considera tanto o âmbito material quanto as forças históricas, políticas e ambientais que o atravessam. Essa inscrição pós-estruturalista não se limita à teoria, mas se estende à dimensão crítica do trabalho: ao questionar o fetiche da fixidez, os regimes de conservação e a nostalgia europeia do mercado da arte, e ao propor a *Tecnologia Tropical* como prática de resistência, a pesquisa aproxima-se de epistemologias que pensam o

local como potência e a impermanência como gesto político. Assim, em vez de buscar respostas universalizantes, assume-se a abertura — ao devir, às múltiplas temporalidades e à emergência de novos sentidos —, enquanto a prática de ateliê se afirma como investigação continuada em torno da perda, da memória e da experiência.

Ao criar, lidamos com a natureza precíval que somos e com a ficção do controle humano sobre a natureza. A necessidade de produzir objetos estéticos que levem em consideração a ação climática sobre a matéria implica em aceitar o contexto tropical brasileiro e otimizar tecnologias — configurando uma questão urgente de sustentabilidade ambiental.

A natureza é mãe e habitat do ser humano, ainda que vez por outra seja [...] um lar pouco acolhedor. O fato de a civilização perdurar e de a cultura prosseguir - e às vezes avançar - é prova de que as esperanças e objetivos humanos encontram respaldo na natureza. Assim como o crescimento evolutivo do indivíduo, desde o embrião até a maturidade, resulta da interação do organismo com o meio circundante, a cultura é produto não de esforços empreendidos pelos homens no vazio, ou apenas com eles mesmos, mas da interação prolongada e cumulativa com o meio. A profundidade das reações provocadas pelas obras de arte mostra a continuidade que há entre elas e as operações dessa experiência duradoura. As obras e as reações que elas provocam são contínuas aos próprios processos do viver, conforme estes são levados a uma inesperada realização satisfatória (Dewey, 2010, p. 97-98).

Com as mudanças climáticas e o aquecimento global, prevê-se que, em zonas tropicais, as condições de umidade, regimes de chuva, intensidade de luz solar UV (ultravioleta), ventos e pragas aumentarão, tornando crítico o estudo dos processos termoquímicos e fotoquímicos sobre os materiais.

Pelas mesmas razões, especula-se que a desmaterialização/desformalização tende a afirmar-se como uma alternativa sustentável e ecologicamente responsável. O surgimento e a prevalência das tecnologias de imagem digital, incluindo scanners tridimensionais, impressoras 3D e técnicas de realidade aumentada e virtual, trazem novas perspectivas sobre como os materiais contemporâneos e também aqueles tradicionais podem ser agora empregados na construção de imagens e objetos.

Como sabemos, fatores ambientais como umidade, temperatura, exposição ao sol e poluição afetam a legibilidade, a estética e a percepção de uma obra, alterando sua interpretação ou significado ao longo do tempo. Porém esses

processos que ocorrem de forma natural, em diversos momentos da história foram usados intencionalmente para a construção de uma narrativa de poder, associando a estética deteriorada à valores ultrapassados. Encontrar um modo de fazer artístico alimentado pela cultura eurocêntrica nos trópicos implica em uma prática de co-constituição mútua com o ambiente, onde o corporal entra em contato com o elemental. Não é novo o desafio de lidar com a dissolução da dureza material, acelerada pelo intemperismo em climas quentes e úmidos, incorporando-a na produção poética e estética das ex-colônias tropicais; tampouco trata-se de descartar a riqueza européia herdada. A poética da *tecnologia tropical* busca explorar a relação entre materiais, condições climáticas e identidades culturais, questionando a ideia de que o tempo é apenas destrutivo para a matéria.

A relação entre cultura e representação é vital na arte. Comunidades distintas mobilizam materiais e suas transformações para comunicar valores, histórias e identidades por meio de imagens, compondo um mosaico de interpretações e significados. O efêmero traz consigo a imprevisibilidade, insubmissão, frustração de expectativas formais e sociais, inadequação, desobediência e resistência, operando uma transmutação de valores — é justamente isso que nos interessa aqui. A execução precária e a fragilidade dos objetos constituem uma poderosa rejeição da ideia patriarcal de monumentalidade. Nosso objeto de pesquisa desdobra-se em uma investigação abrangente da interação entre a metamorfose de materiais e a construção de imagens, abordando aspectos históricos, filosóficos, culturais, tecnológicos e experimentais.

O estudo se justifica pela atual crise climática e pelo excesso produtivo global, que colocam em xeque a durabilidade material e os modelos tradicionais de conservação. Ao mesmo tempo, o surgimento de soluções digitais — muitas vezes apresentadas como alternativas sustentáveis e meios de prolongar a existência da obra — introduz novas contradições: a promessa de imaterialidade convive com a dependência de infraestruturas energéticas intensivas, de protocolos técnicos instáveis e de ciclos rápidos de obsolescência. Nesse entrelaçamento de crise ecológica, saturação material e expansão digital, torna-se

necessário investigar como a arte, ao acolher a transformação e a impermanência, pode propor modos críticos de existência, ativação e valor.

Localizar-se na região do Rio de Janeiro torna possível investigar empírica e poeticamente, as fases de metamorfose da matéria, dadas as condições climáticas favoráveis à realização de experimentos com luz natural, umidade e calor (Figura 1). A precariedade estrutural da cidade e do país também incide sobre essas experiências e sobre as obras, atravessadas por infraestruturas instáveis e por condições de existência que se configuram como não-vidas — como as de tantas pessoas que aqui estão. No campo material, a pesquisa apoia-se em um repertório experimental prévio com práticas em fotografia analógica e digital, arquitetura e instalação. Além disso, foram identificadas, em outros países de latitude tropical, coleções e arquivos que serão examinados em continuidade. Desse modo, o estudo busca oferecer contribuições significativas para a reflexão sobre a materialidade da arte em contextos tropicais, com possíveis desdobramentos para a produção artística, o design e as práticas de conservação.

[...] referente à realidade Latino-Americana e especificamente à Brasileira: o confronto do corpo, do fazer, é obviamente uma característica do terceiro mundo por justamente sermos economicamente subdesenvolvidos e justamente por isso mesmo o corpo está muito mais presente em qualquer tipo de ação do que em qualquer país super industrializado consequentemente super organizado, senão vejamos: numa obra, ao mesmo tempo que são utilizados os últimos tipos de máquinas, coabita ao lado dessa perfeição tecnológica o trabalho braçal, nos seus aspectos mais primários, é incrível que o estágio primário do trabalho ou seja carregar com as próprias mãos enormes calhaus (como na idade da pedra) coabita/ e simultaneamente com as mais avançadas máquinas de nossa época [...] No Brasil o corpo ainda sua (Barrio, 1978 apud Canongia, 2002, p. 157-158).

Quanto aos experimentos artístico-científicos conduzidos em paralelo à realização da parte teórica deste estudo, foram apresentadas publicamente, em residências internacionais, instalações produzidas ao longo do mestrado, criando um fórum para diálogo crítico e avaliação tanto da comunidade artística quanto do público em geral. Buscou-se, desta maneira, gerar uma interação dinâmica como artista-pesquisadora, para juntos refletirmos sobre as possibilidades e métodos criativos na realidade atual.

O conteúdo deste trabalho é distribuído em cinco capítulos que contribuem para a construção do argumento central da pesquisa.

Neste **Capítulo 1** (Introdução), apresento o tema, o objeto, o problema, as questões norteadoras, os objetivos, a opção metodológica e a estrutura da pesquisa, além dos autores que orientam o percurso, suas possíveis contribuições e a justificativa da dissertação (Cazeaux, 2017; Malins, 2004).

O **Capítulo 2** apresenta uma perspectiva histórico-crítica da impermanência na arte brasileira, articulando heranças simbólicas, clima e tecnologia para mostrar a poética tropical como método (ético/estético do devir) e não como exotismo. À luz de Rolnik (antropofagia como deglutição/invenção) e Flusser (imagem técnica como programa/fluxo informacional), é discutido como o ambiente atua como coautor das obras e quando o registro digital prolonga ou reduz o acontecimento.

2.1 Imaginário Tropical, Permanência Importada e Heranças Simbólicas da Efemeridade: reflete sobre como os ideais de permanência/pureza importados são deglutidos e re-traduzidos por práticas locais (Rolnik, 1998).

2.2 As Forças da Decomposição e a Digitalização como Contrafluxo: apresenta o ambiente tropical como colaborador das obras; e programas de comportamento da matéria que reorientam suporte e sentido. Discute como o fluxo da imagem técnica pode prolongar, traduzir ou reduzir o trabalho; e critérios para quando o registro potencializa o acontecimento (Flusser, 1985)

O **Capítulo 3** se debruça sobre o sistema da arte e sua relação com valor, conservação e imagem. Analisa como o fetiche da eternização molda mercado e instituições e como práticas efêmeras, processuais e digitais enfrentam esse paradigma. Derrida propõe o arquivo como instância instável/iterável; enquanto Hantelmann entende a exposição como acontecimento performativo que produz realidade e redistribui valor.

3.1 O Fetiche da Imortalidade e a Ficção do Congelamento Temporal: reflete sobre a promessa de eternização como base de políticas de conservação e legitimação; do “salvar a coisa” ao “salvar condições de sentido” (Derrida, 2001; Huyssen, 2000).

3.2 A Impermanência no Museu - Materialidade Liminar e Valor Contingente: apresenta o espaço museológico como palco de tensões entre preservação e transformação; a exposição como acontecimento que redefine valor e presença (Hantelmann, 2014; Taylor, 2013). E propõe repensar a obra a partir de uma condição entre-presenças, nem totalmente preservada, nem dissolvida, mas em regime de materialidade liminar. Defende-se que o valor contingente emerge como efeito situado, passível de ativações e reativações no tempo (Kwon, 2002; Godfrey, 2007).

A imagem digital, a fotografia e a documentação aparecem, ao longo do capítulo, como arenas de disputa entre fixação e fluidez, explicitando a crise do objeto no sistema da arte. Sendo outro entendimento possível de materialidade liminar: aquilo que opera entre o digital e o dito real, um tipo de perenidade não baseada na conservação de uma única forma, mas na atualização constante do que é essencial.

O **Capítulo 4** reúne experimentos práticos, com suas respectivas anotações de campo, tratando o espaço de criação como um laboratório alquímico no qual materiais são ativados, transformados ou degradados sob calor, umidade e tempo (Figura 2). Mais do que ilustrar conceitos, são apresentadas peças que assumem a instabilidade como método, documentando êxitos e fracassos para pensar o trabalho como processo. Enquanto a exposição é tomada como argumento (Filipovic, 2013) e o registro é pensado em chave de arquivo e repertório (Taylor, 2013); a digitalização de obras efêmeras é discutida como dispositivo de memória e de dilatação temporal (Huyssen, 2000).

4.1 Reações e Mutabilidades - A Pesquisa como Alquimia: operações com oxidação, fusão e dilatação, entendendo a matéria como agente ativo (Latour, 2008).

4.2 Imagens Oscilantes - A Visualidade como Estado Transitório: a fotografia e a cianotipia como processos fundados na instabilidade e no desaparecimento (Sontag, 2004; Didi-Huberman, 2003; Flusser, 1985).

4.3 Obra como Corpo, Sala como Clima: a instalação *site-specific* como um organismo que respira e reage ao ambiente (Filipovic, 2013).

4.4 Registro, arquivo e ativação: distinção entre documentos que ativam e aqueles que apenas fixam; o registro como partitura que prolonga o acontecimento (Joselit, 2023; Huyssen, 2000); a materialidade digital impermanente (Groys, 2022), com atenção à especificidade das peças baseadas em mídia e seus desafios de obsolescência.

No capítulo 4, o espaço do ateliê se expande para processos instalativos, realizados em espaços institucionais e privados durante o período da pesquisa. É proposta uma dupla de instrumentos metodológicos para lidar com obras impermanentes, que consiste em uma Matriz de decisão + Protocolo heurístico-adaptativo, que podem ser usados para orientar escolhas curatoriais e museológicas em ecossistemas tropicais, entendendo o cuidado como acompanhamento do acontecimento, não garantia do idêntico. No Apêndice apresentamos a aplicação prática destes instrumentos nas duas últimas instalações realizadas em 2025 (Figura 15, p. 68; e Figura 20, p. 78).

O **Capítulo 5** consolida a proposta da *Tecnologia Tropical* como poética-método para um regime de arte orientado à transformação, não à fixidez, articulando implicações para preservação, apresentação e circulação de obras que operam por intermitência, ativação, documentação e reencenação. Expõe a dimensão política dessas práticas — que tensionam lógicas coloniais e o fetiche do objeto durável — e argumenta pela valorização de materiais e situações locais. E, por último, traduz esse horizonte oferecendo algumas estratégias práticas para lidar com a impermanência na arte: (i) desfazer/refazer, (ii) desmaterialização/desformalização, (iii) adaptar-se, (iv) cultivo da estranheza e da desobediência material/técnica. Vale mencionar que o escopo deste trabalho é limitado, não havendo pretensão de padronização técnica, testes de durabilidade ou modelagens de valor. Reafirmando, assim, o caráter qualitativo, situado e prático-experimental da presente pesquisa.

Nos trópicos, as obras são lugares de passagem: a matéria derrete, transpira e mistura memórias; a diferença se faz forma e o tempo instala eternidades provisórias. É nesse metabolismo — entre clima, técnica e o signo material da arte — que esta pesquisa inscreve seu método.

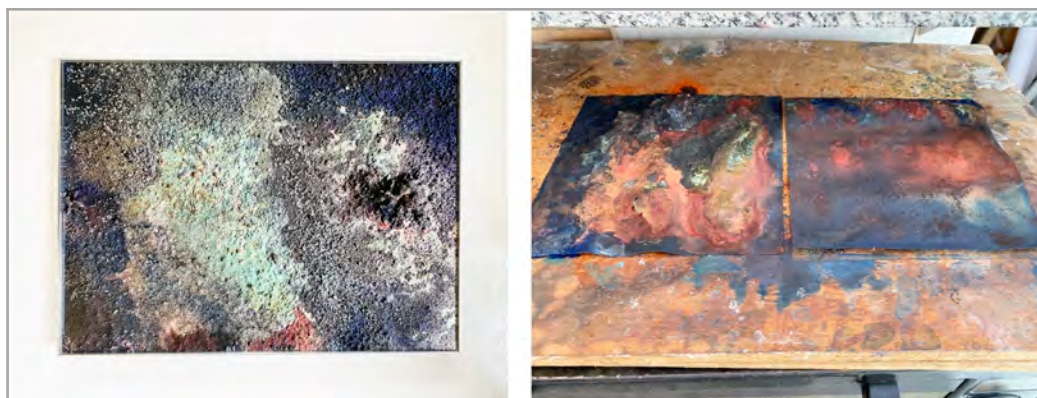


Figura 2 - **Patricia Borges**. Akhenaton, 2024. Impressão industrial de fotografia digital sobre chapa de alumínio (à esquerda), à partir da digitalização de papéis oxidados, antes de sua completa deterioração (à direita). 44x60cm. Fonte: a autora

A partir desse enfoque, propõe-se a *Tecnologia Tropical* como orientação ético-estética e método de investigação: acolher a transformação e a instabilidade como operadores de sentido, deslocando, sempre que possível, o cuidado do “mesmo objeto” para suas condições de ativação, documentação e reencenação. Ao longo dos capítulos seguintes, a perspectiva histórico-crítica (Cap. 2) examina a impermanência no imaginário e na matéria; a discussão relativa ao sistema da arte (Cap. 3) aborda conceitos como o valor contingente e materialidade liminar da arte contemporânea; e, por fim, apresenta-se o laboratório de ateliê (Cap. 4), com experimentos práticos que nos ajudam a entender como lidar com reações entrópicas em clima quente e úmido. Consolida-se esse percurso com dois instrumentos metodológicos — uma matriz de decisão e um protocolo de registro, — voltados à efemeridade material de obras visuais (Cap. 5), acompanhados de propostas estratégicas para artistas que operam em esferas de instabilidade.

Por hora, tentemos imaginar uma forma de existência na qual os seres ignorassem totalmente a morte. Eles estariam desde sempre presentes, desde sempre contemporâneos. Além disso as palavras tais como “sempre” e “contemporâneo” não existiriam provavelmente no vocabulário, visto que, de fato, o tempo seria ausente do seu universo. Tudo dado desde sempre, eles não teriam ideia de um esgotamento e de uma renovação, ainda menos a da transformação ou da transfiguração. Tudo sendo repetível e diferenciável, não haveria para eles nem ela irresistível nem desejo irreprimível para uma realização. (...) Nos vem ao espírito uma palavra que parece caracterizar essa noção, a palavra é “devir”. Sim, é esta a vida: algo que acontece e se transforma. Sem devir não haverá vida; a vida só é vida transformando. Por consequência, nós compreendemos a importância do tempo. Ora, o tempo é precisamente a existência da morte que nos o tem conferido! Vida-tempo-morte é um todo indissociável (Cheng, 2019, p. 21-22).

2.

A Impermanência como Herança: Arte, Clima e Transitoriedade na Formação Poética Brasileira

A impermanência, conceito central no budismo (*anicca*), descreve a transitoriedade de todas as coisas e desafia a noção de fixidez ontológica. Na filosofia ocidental, Heráclito já apontava a mudança constante como a única certeza. Atualmente, esse princípio extrapola o campo espiritual e inspira teorias epistemológicas que questionam a essencialização e a perenidade dos objetos de estudo. Ao acolher o devir como base para a compreensão da realidade, a impermanência oferece uma abordagem crítica mais dinâmica, especialmente relevante em tempos de transformação acelerada por fatores ecológicos e culturais.

O capítulo 2 situa a pesquisa no contexto temporal e cultural das zonas tropicais, oferecendo uma perspectiva histórica sobre as ocorrências poéticas da matéria na arte brasileira, sob o aspecto da impermanência; desde o período pós-Cabralino até os dias atuais. Abrindo com uma breve análise da representação do Brasil no imaginário tropical: como o país foi retratado historicamente e como essa estética influenciou a produção artística ao longo de séculos. Na sequência, algumas contribuições estéticas e materiais da impermanência originadas nas culturas indígenas e africanas que contribuíram para a formação da arte visual brasileira. E como, no Brasil contemporâneo, diversos artistas exploram a efemeridade a partir dessa interseção única entre herança cultural, materiais e meio ambiente.

Ao investigar como uma sensibilidade baseada na impermanência é influenciada por heranças simbólicas, pelo clima e pelo arquivo, este capítulo propõe entender a poética tropical não como uma estética exótica, mas como um pensamento ético e geopolítico, apoiando-se em Suely Rolnik e Vilém Flusser para compreender, respectivamente, as heranças simbólicas de uma subjetividade que se faz por deglutição/invenção, e o papel das imagens técnicas como contrafluxo informacional à entropia material.

2.1.

Imaginário Tropical, Permanência Importada e Heranças Simbólicas da Efemeridade

Os europeus chegaram ao Brasil com seus modos inflexíveis e disciplinados; utilizavam mármore, bronze e traziam consigo o conceito de eternidade como valor. Essa dureza e esse rigor contrastavam com a cultura nativa, mais espontânea e em consonância com um ambiente de estruturas maleáveis e de coisas perpetuamente crescendo e apodrecendo que aqui encontraram. Historicamente, mudanças técnicas deslocaram padrões de valor: do óleo renascentista às ligas e pigmentos industriais, a matéria reconfigura o que conta como “boa forma” e “durável”, lançando bases para hierarquias que serão importadas e reeditadas no Brasil (cf. Huyssen, 2000; Didi-Huberman, 2003).

A colonização do Brasil constituiu-se, desde o início, como uma tentativa de transplantar uma ideia de civilização fundada na permanência. Como aponta Suely Rolnik, citando Darcy Ribeiro, houve a “resistência birrenta da natureza” à imposição de estruturas rígidas (Rolnik, 1998, p. 129–131). Essa natureza insubmissa, ao mesmo tempo exuberante e corrosiva, foi interpretada pela lente europeia como algo a ser domesticado. Daí a insistência em materiais perenes e monumentos de pedra, como forma de fundar uma narrativa civilizatória durável. Esse projeto ganha corpo na Missão Artística Francesa e na Academia Imperial, que institucionalizam padrões europeus de fixidez e arquivo para enquadrar o trópico.

A arte ocidental, informada por valores clássicos e modernistas, conferiu à durabilidade material um status de valor. A chave não é a fixação identitária, mas a potência de devorar e recriar mundos: “A subjetividade Latino-Americana é, antes de tudo, antropofágica.” (Rolnik, 1998, p. 129). À luz desse gesto, práticas artísticas brasileiras metabolizam modelos europeus, reconfigurando-os para um ambiente instável, fértil e corrosivo. O resultado não é cópia, mas recomposição: incorporações, desvios e invenções que transferem a ênfase do objeto estável para formas de ativação.

A aura da obra — frequentemente associada à sua resistência ao tempo — colide, nos trópicos, com ciclos de deterioração e regeneração. Temperaturas elevadas, umidade persistente, fungos e microrganismos desafiam tanto o paradigma conservador quanto o modelo de museu como templo da imortalidade. Se a modernidade monumentalizou o passado para fixá-lo, a experiência tropical evidencia temporalidades em disputa. Essa negociação entre o tempo linear, monumental e acumulativo; e o tempo cíclico, entrópico e mutante dos trópicos dá-se também entre epistemologias: uma fundada na fixidez, outra na transformação — eixo que atravessa esta dissertação.

Ao serem transplantados, os regimes de fixidez também se materializam em protocolos de preservação que isolam o objeto do corpo do público — vitrines, cordões, normas de “não toque” —, convertendo a experiência em distância e neutralizando a instabilidade como parte da obra. Essa museologia de controle, embora vise a longevidade, empobrece a experiência sensível e não elimina a deterioração dos materiais suscetíveis ao clima, apenas desloca a peça para longos períodos em depósitos e reservas técnicas.

Assumir e reafirmar a ética antropofágica como legado da tradição brasileira, é descartar qualquer idéia de identidade nacional. À primeira vista, isto pode parecer paradoxal, mas não o é se entendermos que, pensando nestes termos, o que rege a formação das obras de cultura e de existência no país, é exatamente a mistura. Não uma mistura que faria nascer novas identidades, agora mestiças, mas uma incansável e variada mistura, que implica sempre em devir-outro. Assim, regidos por aquilo que tenho chamado de ‘princípio antropofágico de individuação’, os brasileiros tenderiam a não caracterizar-se por qualquer espécie de representação substancializada de si, para serem, ao contrário, aquilo que constantemente os separa de si mesmos, seja qual for o contorno da auto imagem em funcionamento e por mais sedutora que ela se apresente (Tunga apud Rolnik, 1998, p. 124).

Usualmente, a relação entre os povos originários e os materiais empregados em suas manifestações estéticas pauta-se por uma perspectiva animista, na qual os objetos são vistos como entidades vivas, com agência e poder próprios. A escolha e o tratamento dos materiais, bem como a concepção e o uso dos objetos produzidos, estão intimamente ligados a cosmologias, rituais e sistemas de crenças específicos de cada cultura. Essa visão da arte como algo orgânico e transitório difere significativamente da concepção europeia predominante de trabalhos de arte como objetos estáticos e permanentes,

destinados à apreciação e contemplação (Squeff, 2005). Aos olhos de hoje, entende-se que a utilização de materiais perecíveis e a incorporação da deterioração e da renovação como partes intrínsecas do processo criativo revelam uma compreensão da arte como fenômeno vivo, em diálogo constante com o entorno natural e social.

A cerâmica, difundida entre várias etnias, empregava argila e terra como materiais primários nas peças que, feitas a mão ou moldadas, resultavam em formas utilitárias e decorativas. Eram adornadas com pinturas e incisões que representavam padrões geométricos e figuras antropomórficas e zoomórficas, imbuídas de significado cultural e religioso. Vasos, panelas e outros utensílios de cerâmica cozida serviam para armazenar alimentos, água e bens essenciais, além de cumprir funções rituais e decorativas. O uso de fibras vegetais, como algodão, abacaxi, folhas de palmeira e cascas, prevalecia na produção de têxteis, cestos e outros objetos tramados. Esses materiais eram selecionados e processados em determinada época do ano, refletindo a compreensão e valorização do ambiente natural. Sofisticadas técnicas de tecelagem produziam cordas, redes e tecidos para vestimentas, armazenamento e pesca; sendo a coloração dessas fibras obtida a partir de pigmentos naturais extraídos de plantas e minerais, o que demonstra profundo conhecimento botânico e mineralógico.

Adornos corporais como colares, brincos e pulseiras, eram confeccionados a partir de penas, conchas, ossos e sementes. "Esses elementos eram selecionados tanto por sua beleza quanto por seu significado social e espiritual, servindo como indicativos de status e identidade cultural dentro das tribos" (Ribeiro, 2008, p. 13). Muitos desses adornos eram duráveis, sendo passados de geração em geração e continuando a transmitir informações sobre o status e a identidade cultural de seu portador — caso do manto Tupinambá (Figura 4). Objetos cotidianos, como instrumentos musicais, armas e utensílios domésticos, eram também decorados com padrões pintados usando pigmentos naturais. Esses objetos não apenas desempenhavam funções práticas, mas também exerciam um papel central na expressão artística e simbólica da cultura indígena.

Práticas culturais como a pintura corporal e a tatuagem, utilizavam pigmentos naturais como o urucum, que conferia uma cor vermelha intensa, e o jenipapo, que proporcionava um tom preto. Esses pigmentos eram aplicados na pele em padrões que variavam de acordo com o contexto social, religioso e estético, indicando status e identidade dentro da comunidade. Enquanto as tatuagens podiam ser permanentes, a pintura corporal era geralmente temporária, assim como os artefatos criados para cerimônias religiosas ou ritos de passagem, intencionalmente efêmeros; máscaras e decorações feitas para eventos específicos eram frequentemente destruídas ou abandonadas após o uso. Hoje é possível argumentar que, a biodegradabilidade reflete uma visão de mundo que abraça a condição cíclica da vida, onde transformação e decomposição são processos integrais. Essa aceitação da finitude contrasta com a preferência cultural ocidental por formas de arte duráveis e permanentes.

Também a escultura desempenhava um papel crucial na expressão estética dos povos originários, com a madeira sendo o principal material utilizado. Ossos, cabelos, dentes e pedras eram incorporados para criar figuras frequentemente dotadas de significado espiritual. Esses objetos duráveis – figuras antropomórficas e zoomórficas – desempenhavam papéis importantes em rituais religiosos e eram preservados por gerações. Arquitetonicamente, moradias como as ocas em palha e madeira eram construídas com materiais encontrados em um raio próximo ao local de edificação. Essas estruturas refletiam uma adaptação funcional ao ambiente em suas relações de sombreamento e ventilação, possuindo também valor estético e simbólico. A dualidade entre objetos duradouros e efêmeros reflete uma cultura que valoriza tanto a preservação de tradições quanto a adaptabilidade e renovação contínua.

Essa tendência de valorização e uso de materiais naturais, profundamente enraizada nas práticas dos povos originários, encontra continuidade na produção artística contemporânea. Artistas indígenas como Gustavo Caboco (Wapichana) e Glicéria Tupinambá exploram e criticam a história de ocupação e suas consequências, revisitam tradições, reinterpretando-as à luz das questões atuais — como a preservação ambiental e a valorização cultural. Utilizando madeira, fibras,

sementes e outros elementos naturais, esses artistas não apenas resgatam técnicas ancestrais, mas também ampliam suas possibilidades estéticas, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente.

Em contraste com as práticas efêmeras descritas acima, a colonização portuguesa fez emergir um barroco luso-brasileiro — hegemônico entre os séculos XVII e XVIII — cuja retórica da permanência e da transcendência se materializa na arquitetura devocional. Igrejas ricamente ornamentadas, com talhas douradas e afrescos, buscavam elevar o espírito e afirmar a eternidade da fé; o uso dramático de luz e sombra reforçava a pedagogia moral do período e a dualidade entre bem e mal (Squeff, 2005). Ao mesmo tempo, no período compreendido entre os séculos XVI e XIX, artistas europeus incorporaram influências provenientes da interação com culturas tropicais gerando obras que celebravam a exotização, mas também traziam novas perspectivas sobre o passageiro e o momentâneo. Essa transformação estética é observada na escolha de materiais efêmeros, na temática e no estilo artístico, que refletiam uma complexa rede de trocas culturais e econômicas da era colonialista, o que incluía a apropriação de objetos levados do Brasil como um manto tupinambá feito de penas (Figuras 3 e 4).

Artistas europeus retornando de expedições às Américas, África e Ásia levaram consigo materiais provenientes das colônias ao sul do Equador, como madeiras e pigmentos naturais que, suscetíveis à degradação, conferiam às peças um caráter efêmero. Albert Eckhout, que acompanhou a expedição de Maurício de Nassau ao Brasil no século XVII, usou pigmentos naturais e elementos da flora e fauna locais para representar pessoas indígenas e paisagens brasileiras, capturando a exuberância e transitoriedade da natureza tropical (Squeff, 2005).

A apropriação de estéticas tropicais também se manifestou na ornamentação e no design de interiores europeus. O movimento Rococó, popular no século XVIII, frequentemente incorporava motivos tropicais — folhas de palmeira, frutas exóticas e aves — em elaborados desenhos decorativos. Essas escolhas refletiam a fascinação europeia pelo exotismo das colônias — e empregavam em sua feitura materiais efêmeros como gesso e madeira leve, necessários à execução intrincada dos detalhes.



Figura 3 - **Louise Hollandine von der Pfalz**. Retrato da princesa Sofia de Hanover vestida com um manto de penas Tupi preso por um broche e, na cabeça, um cocar de penas de guará, c.1644. Óleo sobre tela, 116x84cm. Museu de Copenhagen, Dinamarca. Fonte: codart.nl



Figura 4 - Manto tupinambá do século 16, devolvido pelo Museu Real de Arte e História da Bélgica, Bruxelas, em setembro de 2024 no Museu Nacional, RJ. Fonte: CNN Brasil

Além dos materiais, a arte do período apropriou-se de técnicas e estilos das culturas originárias. Adiante, na era vitoriana, a moda de colecionar e exibir objetos tropicais levou à criação dos gabinetes de curiosidades, onde artefatos indígenas, da fauna e flora eram exibidos ao lado de obras europeias, reconfigurando hierarquias e misturando regimes de valor. As ilustrações científicas do período também refletem esse impacto do contato com o novo. Naturalistas e artistas que acompanhavam expedições científicas, como Alexander von Humboldt, produziram detalhadas ilustrações botânicas e zoológicas com tintas aquarela capturando as espécies encontradas em zonas tropicais. Essas obras documentavam descobertas científicas e expressavam admiração estética pelo “novo mundo”, reforçando a circulação global de imagens, materiais e imaginários sobre o efêmero.

A maneira como os invasores foram representados na arte dos povos indígenas oferece uma janela para compreender como esses grupos interpretaram e reagiram ao impacto da ocupação estrangeira em seu território (Nimuendajú, 1987). Essas representações — entre as quais muitas foram consumidas pelo

incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018 — testemunham formas de resistência diante da colonização e oferecem perspectivas críticas sobre o passado e o presente das relações interculturais no Brasil. Cerâmicas, máscaras e objetos de madeira registraram não apenas a presença europeia, mas também respostas e reelaborações próprias, constituindo um patrimônio artístico e histórico cuja materialidade, entretanto, vem se perdendo ao longo dos séculos.

O Brasil foi retratado pelos olhos de artistas europeus, aqui e lá como um paraíso exuberante e extravagante, repleto de natureza indomada e rica diversidade cultural. Esse imaginário enfatizava a suposta primitividade de seus povos nativos, servindo aos interesses do imperialismo retratá-lo como uma terra de recursos e potencial para exploração inesgotáveis. Também na pintura gerava-se uma polinização cruzada: Jan Van Kessel, Henri Rousseau e Pieter van der Aa, sem nunca terem vindo ao Brasil buscaram inspiração nas formas e cores vibrantes das culturas tropicais, incorporando-as em seus trabalhos. Para tal usavam material secundário como base: descrições textuais, gravuras científicas, diários de viajantes e objetos levados para a Europa — como o manto pintado por von der Pfalz (Figura 3).

No século XIX, à medida que o Brasil avançava em direção à independência e à formação de uma identidade nacional, o movimento romântico europeu por vezes exaltava a natureza selvagem como reflexo do sublime, como um espaço de transcendência (Squeff, 2005). Imagens romantizadas por esse fascínio pela alteridade desempenharam um papel significativo na formação da consciência brasileira, fomentando um sentimento de orgulho pela beleza única do país — uma tendência estética que, de certo modo, ainda persiste na arte contemporânea, como veremos a seguir.

O início do século XX trouxe o surgimento de novas posturas estéticas, filosóficas e culturais que desafiaram as noções tradicionais de continuidade. A Antropofagia, articulada por Oswald de Andrade, promovia a ideia de ‘canibalismo cultural’, assimilando e transformando influências estrangeiras em algo exclusivamente brasileiro. Estava sendo enfatizada e celebrada a natureza fluida e transitória da cultura, rejeitando as representações datadas da era imperial

em favor de uma identidade dinâmica e em evolução (Rolnik, 1998). Além disso, correntes como o Regionalismo e o Tropicalismo, que dialogaram com o ideário modernista, impactaram significativamente a cena artística brasileira, incentivando artistas a explorar novas formas de expressão e a reimaginar a narrativa cultural do país de maneira que reconhecesse tanto suas raízes históricas quanto sua condição contemporânea. Um bom exemplo são as criações do brasileiro Vicente do Rego Monteiro que, embora esteticamente inovadoras para a época, suscitam críticas quando examinadas sob a ótica da representação do país na história da arte. Em *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (1923), Rego Monteiro busca captar a “essência” das culturas indígenas amazônicas, mas resulta em uma estilização cubista, com influências *art déco*, que exotiza e simplifica cosmologias complexas — uma leitura ocidentalizada que não escapa às armadilhas do imperialismo cultural.

Portanto, a trajetória da arte brasileira e sua relação com as estéticas tropicais revelam um campo de tensão entre apropriações, celebrações e resistências. Desde o fascínio europeu por nossas riquezas naturais e culturais, até os esforços modernistas para reinterpretar e transformar essas influências, a construção de uma identidade artística nacional tem oscilado entre narrativas impostas e narrativas ressignificadas. É possível afirmar que, ao mesmo tempo em que obras como as de Rego Monteiro refletem os limites do olhar mediado pelo colonialismo e vanguardas europeias, movimentos como a Antropofagia e o Tropicalismo representam tentativas de subverter essas influências, criando algo genuinamente brasileiro.

Importa frisar que não se trata aqui de uma análise de museus etnográficos nem de uma história da arte em chave antropológica. O recorte desta pesquisa se concentra na produção de obras impermanentes no campo da arte contemporânea, ainda que, em diversos momentos, essa produção dialogue com cosmologias, técnicas e materialidades oriundas de povos originários e de comunidades afro-diaspóricas. Interessa menos classificar essas práticas por sua “origem cultural” e mais perceber como elas tensionam, desde dentro do sistema da arte, as expectativas de permanência, estabilidade e neutralidade material.

A prática contemporânea tropical por vezes assume esse legado como método: derreter, reutilizar, dissolver e fundir materiais são formas de romper com a tradição e assumir a precariedade como condição histórica e ambiental. Trabalhar com cera, látex, metais ou fibras naturais sob umidade, calor e luz intensa é explorar a metamorfose natural das coisas, convertendo-a em linguagem. No horizonte latino-americano, isso extrapola a escolha técnica e torna-se visão de mundo: crônicas de uma morte anunciada. A efemeridade, aqui, funda a ética e a poética do fazer, contaminando os fetiches de imortalidade importados. Essa herança processual definitivamente reverbera na produção de obras que atualizam tradições para reabrir sentidos no presente, não para fixá-los.

Muitos dos elementos materiais inicialmente associados às práticas de povos originários e afro-diaspóricos — argila, terra, fibras, madeira, penas, conchas, juta, entre outros — não pertencem a um “passado” fixo: seguem em uso e são ressignificados em contextos contemporâneos. Ao mesmo tempo, essas materialidades são frequentemente combinadas com substâncias e dispositivos de origem industrial, como látex, plásticos, tecidos sintéticos, espumas, eletrônicos ou componentes químicos instáveis. Essa aproximação entre materiais orgânicos e industriais, entre o que é entendido como “tradicional” e o “tecnológico”, reforça que a impermanência não é uma novidade da indústria, mas um campo expandido de experimentação em que clima, corpo e técnica se articulam de modos complexos. Nesse sentido, o foco deste capítulo não é opor “ancestral” e “contemporâneo”, mas compreender como, em obras produzidas hoje, essa continuidade de materiais e técnicas se reconfigura sob condições tropicais e sob a pressão de um sistema da arte ainda orientado pela permanência.

Em chave cosmológica, a transmissão de saber se dá como repertório vivo. “As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (Taylor, 2013, p. 27). Embora no eixo afro-diaspórico, muitos objetos rituais — máscaras, instrumentos, esculturas — fossem concebidos para cumprir um propósito e depois se decomporem, simbolizando transitoriedade material e continuidade espiritual, no Brasil o trauma do desenraizamento também levou à ressignificação

e à guarda de certos artefatos como elos com o passado. Em contraste com essa guarda comunitária, há casos em que a conservação decorreu da violência institucional: por volta da década de 1920, o Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro manteve sob custódia objetos de religiões afro-brasileiras (umbanda, candomblé), confiscados de terreiros e templos sob suspeitas políticas e morais, reunidos na chamada Coleção de Magia Negra². Nessas operações, oficiais atuaram como etnógrafos e historiadores improvisados — catalogando os objetos e seus usos — e “disciplinaram” os artefatos de duas maneiras: contendo seus supostos poderes e convertendo-os em objetos de estudo. Paradoxalmente, esse ato de guarda estatal acabou por reconhecer e, em certo nível, perpetuar a eficácia simbólica atribuída a tais objetos (Buono, 2015).³

Ao trazer matrizes não-europeias ao circuito contemporâneo, artistas indígenas e afro-brasileiros frequentemente adaptam-se ao paradigma colecionável e a lógica do congelamento temporal — alguns insistindo na ativação como forma. Em paralelo, debates museológicos e de conservação tendem a converter acontecimentos em arquivo; mas, como lembra Huyssen, “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais” (Huyssen, 2000, p. 9).

A herança antropofágica projeta uma ética do devir: identidades e formas não se encerram; compõem-se no contato e na diferença. Em lugar de uma memória monumental, privilegia-se uma memória em ato, que legitima o efêmero como modo de existência. Em termos de prática, isso implica acolher materiais

² A antiga Coleção de Magia Negra, mantida no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, foi oficialmente renomeada Acervo Nosso Sagrado e transferida ao Museu da República, entre 2020 e 2023, em processo de reparação histórica e de enfrentamento ao racismo religioso.

³ No original: “By the 1920s, the museum also served as a place of incarceration for spiritually dynamic objects of Afro-Brazilian religions [...] These were confiscated from Candomblé terreiros or temples, which police suspected of harboring communist sympathizers, and other ‘disruptive’ elements” [...] The police were instructed to deposit anything ‘sinister, strange, primitive, [or] grotesque,’ or that had ‘immaterial and intangible ritual dimensions’, in a special space in the museum called the Coleção Museu de Magia Negra. Officers who were assigned to this post became reluctant ethnographers and historians through the research they conducted about the artifacts and how they were used. They also disciplined these objects in two ways: by attempting to contain and restrict their power, and by subjecting them to ethnographic and cultural study, inadvertently, as it were, turning them into objects of scholarly scrutiny. Paradoxically, though, the very act of incarcerating these objects had the effect of officially confirming and at some level perpetuating the real presence of their magical powers” (Buono, 2015, p. 30-31).

instáveis (cera, látex, fibras, metais reativos) e procedimentos abertos à deriva, à recombinação e à dissolução. Em Rolnik (1998), a obra se atualiza como processo relacional — mais como um campo de forças do que como substância imóvel.

Como poderia haver fixidez — identitária, matérica ou epistemológica — quando processos ecológicos e digitais tensionam a permanência de tudo ao nosso redor? Talvez revisitar criticamente as múltiplas histórias culturais e os processos de adaptação que sustentam nossa herança simbólica seja um caminho para imaginar novas possibilidades de relação com o ambiente quente e úmido que nos envolve. Do mesmo modo, a produção de objetos estéticos efêmeros e instáveis, bem como de linguagens artísticas digitais, pode abrir espaço para reflexão e diálogo sobre a transitoriedade e a interdependência entre seres humanos, natureza e tecnologia. Em um contexto de impermanência, a arte se coloca não apenas como resistência, mas também como instrumento de reconexão com os fluxos orgânicos e virtuais que moldam nossa existência. Operações de apropriação — da colagem à escolha de materiais “não nobres” — mostram que a aparência precária não é carência, mas política de tradução e invenção localizada (cf. Rolnik, 1998; Kwon, 2002).

A instituição em si já é, hoje, uma noção cega e anacrônica, pois trabalha com a imobilidade e a paralização dos fenômenos, quando a própria ciência opera com fundamentos provisórios, cada vez aproximando-se mais de seu último horizonte, que é a total incerteza (Canongia, 2002, p. 201).

2.2.

As Forças da Decomposição e a Digitalização como Contrafluxo

Da fotografia à química dos pigmentos sintéticos, o suporte sempre teve programas de comportamento; nos trópicos, calor, umidade e salinidade tensionam esses programas e tornam visível a agência do ambiente (cf. Flusser, 1985; Latour, 2008). Em vez de resistir ao clima, propõe-se uma escuta ativa da matéria: reações termo/fotoquímicas induzidas, reaproveitamentos e recombinações que exibem a passagem do tempo como parte do sentido. A arte torna-se processo — retrato em movimento — mais do que objeto estabilizado.

Essas escolhas prático-materiais confrontam o “fetiche da imortalidade” e modelos formais herdados do Norte global, cuja inadequação ambiental frequentemente produz objetos estrangeiros às condições brasileiras, com vida abreviada por sol, calor e umidade. Assumir a metamorfose não é capitular: é ajustar técnica e valor a um regime tropical de forças.

À primeira vista, a digitalização parece garantir uma reprodução exata e literal de um texto ou de uma imagem e a sua circulação nas redes de informação de forma mais eficaz do que qualquer outra técnica conhecida, sendo apenas uma versão tecnicamente melhorada da reprodução mecânica. No entanto, não é tanto a imagem ou o texto digital, mas antes o arquivo de imagem ou de texto, os dados digitais, que permanecem idênticos no processo de reprodução e distribuição. Mas o arquivo de imagem não é uma imagem — o arquivo de imagem é invisível. A imagem digital é um efeito da visualização do arquivo de imagem invisível, dos dados digitais invisíveis. Assim, uma imagem digital não pode ser meramente exibida ou copiada (como pode ser uma imagem analógica “mecanicamente reproduzível”), mas sempre apenas representada ou interpretada. Aqui, a imagem começa a funcionar como uma peça de música, cuja partitura não é idêntica à peça — a partitura não é audível, mas silenciosa. Para ser ouvida, a música tem de ser interpretada. Poder-se-ia dizer que a digitalização transforma as artes visuais em artes performativas. (Groys, 2022, p. 169-170).

Nessa perspectiva, diversos artistas brasileiros incorporam as condições térmicas e higrométricas como linguagem: Artur Barrio radicaliza a instabilidade de materiais orgânicos e perecíveis em “situações” urbanas nas quais odor, tempo e decomposição produzem sentido, fazendo a obra se dissolver no espaço vivido; Tunga expõe ligações, tensões e oxidações como motores formais — cordas, ímãs, metais e parafinas que aceitam deriva, escorrimento e reação; Paloma Bosquê trabalha com materiais porosos e frágeis, numa prática que “escuta a vontade dos materiais”, recusando forma definitiva e acolhendo o estado em mudança; Mônica Ventura ativa fungos, mofo e matéria orgânica deteriorada para tensionar fronteiras entre natureza e cultura, de modo que o metabolismo do próprio trabalho — crescimento, manchas, decomposição — integre o sentido. Esteticamente, trata-se de um deslocamento do objeto para o processo/acontecimento: a obra se define por ativações e deriva temporais — não por uma forma final estabilizada (Figura 5).

Sob o clima tropical, essa “entropoestética” não é falência, mas possibilidade: aceitar a alteração, a contaminação e o desgaste como operadores de presença — o que repercute na conservação e no registro. A documentação por

foto ou vídeo intermedia o devir, mas também o transforma em arquivo. A fotografia fixa um vestígio que já é passado — participa da mortalidade do que captura (Sontag, 2004). Com Vilém Flusser (1985), pode-se pensar a obra como um sistema de programas e instruções que orientam o que pode vir a acontecer. Nesse quadro, "as imagens técnicas não mostram o mundo, mas conceitos sobre o mundo" (Flusser, 1985, p.10). Transpondo a intuição, assume-se que as condições ambientais atuam como um “programador” difuso que ativa estados materiais. O que importa aqui é que a obra deixa de ser fim e torna-se trajetória: sequência de estados sensíveis em negociação constante com o ambiente.



Figura 5 - **Mônica Ventura**. À esquerda: *Daqui Um Lugar*, 2025. Terra batida, cabaças, juta, latão e cobre. Pina Luz, SP. À direita: *O Sorriso de Acotirene*, 2018. Cabaças e palha da costa. Centro Cultural São Paulo, SP. Fonte: monicaventura.art

Em síntese, quando Barrio, Tunga, Bosquê e Ventura assumem calor, umidade, vento, evaporação, porosidade e peregibilidade como parceiros de trabalho, a resistência dá lugar à colaboração com o tempo. A matéria deixa de ser problema para tornar-se método; a obra deixa de ser o que se guarda, para ser o que se atravessa.

Hoje, além das substâncias físico-químicas, entram em cena mídias e infraestruturas computacionais, ampliando a noção de material para incluir protocolos, *codecs*⁴ e ciclos de obsolescência. (cf. Flusser, 1985; Joselit, 2023). Se a matéria orgânica tropical é instável, a imagem técnica oferece a promessa —

⁴ *Codec* (de *coder/decoder*): algoritmo que codifica e decodifica mídia digital, definindo graus de compressão (com ou sem perdas), qualidade, peso do arquivo e compatibilidade de reprodução. Exemplos: H.264/AVC, HEVC/H.265 (vídeo), ProRes (pós-produção), MP3/FLAC (áudio), JPEG/PNG (imagem). A escolha do *codec* afeta a materialidade da obra (qualidade, durabilidade, portabilidade e obsolescência).

quase mítica — da permanência. Como lembra Vilém Flusser, essas imagens não resultam de uma impressão do real: cada fotografia é a realização de uma entre as possibilidades contidas no programa da câmera. Ao deslocar a ênfase da matéria para o código, o imaginário técnico produz a ilusão de eternidade — mas, como todo programa — permanece vulnerável a apagamentos, obsolescências e dependências infraestruturais; questão retomada no exemplo prático da série *Metawitches* (Cap.4). Em contexto tropical, esse refluxo digital não cancela a entropia: apenas a reescreve em termos informacionais. Nessa direção, a preservação de obras em mídia requer uma cultura centrada em condições de ativação, documentação e reencenação, e não na ilusão de fixidez do suporte. Em vez de remédio contra a entropia, o digital constitui um fluxo inverso, capaz de prolongar o acontecimento quando ativado como partitura (instruções, protocolos, versões), mas também de reduzi-lo quando opera apenas como fixação de vestígios. Desse modo, propõe-se alguns critérios práticos: (i) tratar cada registro como gatilho de reativação, não como fim; (ii) documentar parâmetros ambientais e procedimentos para permitir novas ocorrências; (iii) aceitar que “permanência” no digital é prática, não atributo — exige manutenção programada, migração e negociação entre artistas e instituições.

A documentação digital de peças efêmeras, ao tentar preservá-las, muitas vezes acentua sua ausência; a reologia digital⁵ permite pensar a imagem como corpo fluido, maleável e instável. Retomando Susan Sontag, “toda fotografia é um *memento mori*” (Sontag, 2004, p. 26) — o instante capturado já não existe; o gesto de fotografar participa da mortalidade do que registra e reforça a “ficção do congelamento temporal” como tentativa de suspender o fluxo do tempo.

No plano institucional brasileiro, a digitalização não garante permanência por si: sem registro, sistematização e manutenção, parte significativa do que foi

⁵ Reologia digital: por analogia à reologia (estudo do fluxo e da deformação dos materiais), designa a abordagem que trata imagens e objetos midiáticos como corpos com parâmetros de “fluxo” e “viscosidade” técnicos. Seu comportamento varia conforme *codecs* e taxas de compressão, transcodificação/recompressão em plataformas, interpolação temporal e espacial (*frame blending*, *upscaling* por IA), conversões de cor (LUTs, *gamut*), *bitrates* e condições de rede, *pipelines* de software/hardware e ciclos de migração/obsolescência. Em vez de suporte estável, a imagem digital escoa por versões e estados, acumulando perdas ou transformações (p. ex., *streaming* com *bitrate* adaptativo, GIFs em *loop*, reexportações sucessivas, “filtros” e *presets*). Essa perspectiva fundamenta protocolos de ativação, documentação e reencenação que registram parâmetros técnicos e versões como parte da materialidade da obra.

produzido se perdeu e tende a perder-se, sobretudo quando hardware e linguagens se tornam obsoletos.⁶ A permanência, no digital, é prática, não atributo: exige migrações, emulações, protocolos de ativação e equipes interdisciplinares capazes de incorporar procedimentos aos acervos. Reduzir variáveis para “facilitar” a preservação empobrece a poética; é necessário adotar modelos abrangentes de acervo e negociação continuada com artistas para reativação e reencenação.

Daí o paradoxo do arquivo: arquivar a efemeridade é tentar salvar o que, por definição, escapa. Como propõe Jacques Derrida (2001, p. 27), “o arquivo é a experiência do porvir” — ele se volta para a prescrição do futuro tanto quanto para a conservação do passado. Na prática, o digital promete estabilidade, mas opera num meio viscoso: formatos mudam, servidores colapsam, plataformas fecham, chaves criptográficas expiram. Mais uma vez, a “permanência” depende de migrações, emulações e protocolos de ativação (e não de fixidez ontológica).

Isso posto, propomos então, pensar a digitalização como contrafluxo e não como antídoto contra a entropia: ela contraria perdas materiais enquanto introduz entropias informacionais, tornando mais visível a tensão entre memória e esquecimento. Permanência deixa de ser atributo do objeto e passa a ser prática: migração, documentação, ativação, emulação e pactuação institucional-artista sob um regime de instabilidade.

Esse capítulo buscou mapear os cruzamentos entre tradição, clima e tecnologia que informam um pensamento artístico tropical. Se a arte hegemônica ainda privilegia a permanência, a estabilidade e o monumento, a poética tropical propõe o oposto: instabilidade, metamorfose e desaparecimento. Trata-se de um convite a pensar o tropical não como estilo ou exotismo, mas como método — uma forma de habitar o tempo que aceita o devir como princípio e a dissolução como gesto criador.

Ao articular Rolnik e Flusser, a poética tropical aparece como metodologia de mundo: de um lado, uma subjetividade que devora e reinventa (Rolnik, 1998);

⁶ "Muito do que foi realizado em arte digital dos anos 1960 até hoje se perdeu e continuará se perdendo sem registro, sistematização e manutenção, e sem a efetiva incorporação dessas obras aos acervos; mesmo havendo interesse de curadores ou colecionadores, faltam equipes interdisciplinares e protocolos para recriação quando as linguagens se tornam obsoletas". (Gasparetto, 2016, p. 246).

de outro, um regime técnico que programa e reprograma possibilidades sensíveis (Flusser, 1985). Entre a entropia material e os contrafluxos informacionais, não se busca abolir o tempo, mas trabalhar com ele — deslocando a permanência de substância para prática de ativação e documentação. No fim, desfazer/refazer não são acidentes, mas gramática: as coisas não são exatamente coisas, são mais como possibilidades e temporalidades; cada nova existência é remanência do que foi e abertura ao que pode vir. Portanto, a poética da *tecnologia tropical* assume a dissolução de fronteiras entre físico e digital e exige que a permanência deixe de ser atributo do objeto para tornar-se prática — migração, documentação, ativação, negociação — sob um regime de instabilidade climática e informacional.

Em termos de implicação, isso afeta procedimentos de ateliê, curadoria e conservação: requer protocolos que registrem condições ambientais e versões técnicas, a admissão de reencenações como parte da obra, bem como matrizes de decisão capazes de lidar com variáveis materiais e digitais sem empobrecê-las. Supõe, ainda, uma ética do cuidado que reconhece o ambiente como agente e coautor, e uma política de acervo que trate a documentação como operadora de sentido, não mero vestígio. No capítulo seguinte, examina-se o mercado da arte preparando o terreno para os desdobramentos práticos e metodológicos que virão.

3.

Tempo, Imagem e Valor: A Crise do Objeto no Sistema da Arte

Os termos “museu” e “arte” implicam a ideia de observar objetos e propriedades materiais, e, em seguida, de confirmar, transportar e segurar os bens. Em contraste, para a Documenta 5 podemos esperar que todos os eventos sejam preparados e encenados em Kassel, e que a organização se concentre em projetar eventos, em vez de julgar e transportar objetos. A Documenta 5 não é, em primeiro lugar, um lugar de acumulação estática de objetos, mas um processo de eventos que se referem uns aos outros (Szeemann, 1969 apud Voorhies, 2017, p. 82).⁷

⁷ No original: “[...] The terms 'museum' and 'art' imply the idea of viewing objects and material property, then of confirming, transporting, and insuring the goods. In contrast, for Documenta 5 we can expect that all the events will be prepared and staged at Kassel, and that the organization will focus on projecting events rather than the judging and transporting of objects. Documenta 5 is not, in the first instance, a place for a static accumulation of objects, but a process of events that refer to one another” (Szeemann, 1969 apud Voorhies, 2017, p. 82).

A ideia de permanência, como visto, é uma construção cultural e histórica que atravessa a arte ocidental e organiza seus sistemas de valor, circulação e legitimidade. Ao observar práticas artísticas desenvolvidas em climas tropicais — ou que assumem a instabilidade como princípio estético — esse paradigma começa a ruir. Este capítulo examina como o tempo, enquanto operador de processo, desafia a lógica da fixidez no sistema da arte, expondo as tensões entre valor, conservação e imagem.

A obra de arte não se reduz ao objeto físico: nela se condensam histórias, influências e conflitos do tempo e do espaço de sua concepção. Transformações e resistências aparecem nos materiais e, simultaneamente, nas narrativas culturais e sociais que os atravessam. Ao explorar a interação entre materiais locais e tecnologias emergentes, a obra incorpora camadas de sentido que articulam a transitoriedade não como falha, mas como método — reconfigurando modos de presença, memória e visibilidade.

Este trabalho se posiciona na interseção entre conhecimento científico, expressão artística e a natureza transitória da existência. Convém distinguir corrosão de desgaste: a corrosão resulta de reações químicas (p. ex., oxidação), enquanto o desgaste decorre de atrito, abrasão ou uso mecânico — processos distintos que, contudo, podem coexistir no clima tropical. A interação entre ambiente e obra, bem como a fricção entre estéticas locais e valores importados, orienta a exploração poética da *tecnologia tropical*. Nessa perspectiva, torna-se possível evidenciar a dinâmica própria da arte, acolhendo a brevidade como condição e reconhecendo a potência gerada pelos processos de transformação material ao longo do tempo.

A partir desse deslocamento materialista, propõe-se que a categoria “obra” deixe de ser pensada primordialmente como objeto estável para ser reconhecida como processo/acontecimento. Essa inflexão — já identificada pela crítica — desloca o valor ancorado na durabilidade para um valor derivado de ativação, relação e presença, sobretudo em práticas site-specific, processuais e relacionais, nas quais a experiência e a circunstância operam como núcleo de sentido. Em termos de legitimação, “permanecer” implica menos fixidez ontológica e mais

condições de reativação e protocolos de apresentação. Nessa chave, o espaço expositivo deixa de ser cofre e torna-se instância comunicacional, convertendo a exposição em experiência estética.

No quadro tropical, materiais “não comportados” tornam-se operadores de linguagem: mofam, pingam, vazam, oxidam — e, ainda assim, circulam e são valorizados. A produção de peças efêmeras e conceituais exige reconsiderar estratégias de preservação: torna-se central documentar o conhecimento tácito entre artista e instituição, que passa a orientar reapresentações e reencenações.

Essa virada material e metodológica repercute na crítica e no mercado: persiste a nostalgia de uma suposta pureza europeia — austeridade de formas e valorização de técnicas “precisas” — que tensiona a valoração de peças instáveis. Contudo, a questão não é “salvar o objeto” em si, mas o sentido que ele carrega, frequentemente ameaçado pelo tempo. Onde localizar o valor quando o trabalho se transforma e se desdobra em diferentes aparições?

Em contextos brasileiros e latino-americanos, frequentemente atravessados por calor, umidade e materiais de comportamento instável, a questão se adensa: práticas que derretem, transpiram ou corroem deslocam o eixo de apreciação para a experiência e para as condições ambientais de existência. Ao desafiar a nostalgia de pureza e as formas técnicas precisas associadas ao cânone europeu, essas poéticas evidenciam que o valor é construção histórica passível de reconfiguração — não por capricho, mas por necessidade material, ética e política. Esse deslocamento repercute no sistema da arte (museus, mercado, crítica): cresce o reconhecimento de que o registro do saber-fazer do artista e suas decisões de ativação/reencenação são decisivos para a persistência de obras instáveis no tempo, exigindo novos modelos de acervo.

Importa frisar que esta dissertação não se propõe a oferecer um manual de conservação ou um conjunto de protocolos para museus e coleções. O recorte é o da prática artística situada em esfera tropical, com ênfase nas escolhas de matéria, tempo e procedimento. Ainda assim, quando se reconhece que a produção contemporânea é largamente composta por obras impermanentes, processuais e dependentes de ativação, as consequências para museus e curadorias tornam-se difíceis de ignorar. Critérios de aquisição, documentação, montagem e

conservação são interpelados por práticas que recusam a estabilidade como valor supremo e, nesse sentido, a *tecnologia tropical* se apresenta também como um desafio epistemológico às instituições que insistem em pensar a obra apenas como objeto durável.

Para examinar como o tempo ressignifica os modos de valor, conservação e imagem no sistema da arte, parte-se da hipótese de que a permanência deixa de ser atributo intrínseco do objeto para tornar-se prática situada, em diálogo com ambientes, materiais e infraestruturas técnicas. Em outras palavras, a crise do objeto é a oportunidade de recalibrar critérios de valor para um regime em que a transformação não é falha, mas condição de existência. Para sustentar o argumento, aciona-se Jacques Derrida (2001, p. 22) que pensa o arquivo como instância instável e iterável: “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade; não há arquivo sem exterior”. E convoca-se Dorothea von Hantelmann para compreender a exposição como acontecimento performativo que produz realidade e redistribui valor: “faz pouco sentido falar em ‘obra performativa’, porque toda obra tem uma dimensão de produção de realidade” (Hantelmann, 2014, s.p., tradução da autora).⁸ Essas formulações desmontam a fantasia de um objeto estável, isolável e atemporal: o arquivo projeta e prescreve — não apenas conserva — e a exposição fabrica presença — não apenas mostra.

3.1.

O Fetiche da Imortalidade e a Ficção do Congelamento Temporal

O corpo, por sua característica perecível, deseja permanecer.
A consciência, que está de passagem, é em essência livre.
Dessa maneira a vida surge. Do encontro entre dois entes — matéria
e consciência — que, unidos em um instante cósmico, permanecem
essencialmente divergentes em desejo.
Uma luta para não perecer, o outro mal pode esperar para ser livre.
São como gêmeos que habitam uma só casca.
Ou melhor seria dizer que são muitos.
Porque nem é um só corpo, nem uma só mente.

(Bosquê 2010 apud Lozano, 2022, p. 55)

Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), aborda a tensão entre a necessidade de preservar e a inevitabilidade da perda, destacando como as obras

⁸ “It makes little sense to speak of a ‘performative artwork,’ because every artwork has a reality-producing dimension” (Hantelmann, 2014, s.p.).

estão imersas em circunstâncias temporais que afetam sua interpretação e longevidade. Para o autor, cada obra é tratada como uma existência única, enraizada no lugar em que se encontra, sujeita aos impactos ecológicos do ambiente e aos regimes de propriedade e poder que a cercam. As mudanças ambientais atuais intensificam essas reflexões, ao confrontar-nos com a fragilidade do planeta e a impermanência de nossas criações. A arte torna-se um meio vital para explorar e questionar essas transformações, oferecendo perspectivas críticas e poéticas sobre nossa relação com a natureza. A permanência tem sido historicamente associada ao valor no campo da arte ocidental. Desde a Antiguidade clássica até o advento do museu moderno, a durabilidade física da obra tornou-se critério de excelência estética, institucional e mercadológica. A busca por imortalidade — da forma, da matéria e da autoria — está entranhada nas estruturas simbólicas que sustentam o sistema da arte, consolidando uma lógica de fixação e congelamento do tempo como forma de legitimação. A tecnologia, por sua vez, reconfigura nossas concepções de identidade e morte. A possibilidade de existência virtual, de memória digital e de presença mediada por dispositivos tecnológicos desafia as noções tradicionais de individualidade e finitude.

Talvez essa fixação advenha de um medo ancestral da decomposição, do desaparecimento e da morte. O desejo de imortalidade possivelmente nasce do terror diante do tempo. A obra de arte, então, torna-se um artifício de resistência: um objeto que desafia a entropia e promete sobrevida à memória.

O artista não é um fazedor, suas obras não são feitura (objetos) mas sim gesto, ato. Ao transferir a ênfase colocada na obra para o processo enxergamos de outra forma o tempo que corrói o trabalho.

A autora

Este capítulo examina como o fetiche da eternidade molda conservação, mercado e autenticidade. Reposiciono o problema do objeto para as condições de operação: a promessa de suspensão do tempo oculta a produção institucional do valor. Em lugar de "salvar a coisa", trata-se de salvar condições de sentido — ativação, documentação e reencenação que mantêm a obra atuante no presente. O arquivo não garante presença plena; ele institui um regime de repetição diferida.

Daí sua ambivalência: preserva e transforma. Se não há arquivo sem o fora do arquivo (cf. Derrida, 2001), toda prática de conservação é também prática de edição do futuro. O valor, então, não decorre da mera longevidade da matéria, mas da capacidade de seguir sendo ativado.

Para Andreas Huyssen, a obsessão moderna com o arquivamento e a preservação reflete um trauma coletivo diante da aceleração histórica, da perda e da obsolescência. “Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (Huyssen, 2000, p. 33-34). O museu e o arquivo tornam-se, assim, espaços simbólicos de negação da impermanência — estruturas de fixação que procuram suspender o tempo.

Em termos genealógicos, a noção de valor ligada à permanência encontra uma formulação clássica em Alois Riegl: o culto moderno dos monumentos organiza uma tipologia de valores (memória, antiguidade, histórico, uso) na qual a antiguidade — com o seu “sinal do tempo” — converte-se em critério privilegiado de preservação (Riegl, 2014). Em contrapartida, Cesare Brandi (2017) desloca a questão do “salvar a coisa” para o reconhecimento crítico da obra no presente: a intervenção deve ser legível, reversível e não fictícia, preservando a instância estética sem apagar a passagem do tempo. Esse par conceitual explicita como a modernidade instituiu a permanência como regime de valor e como, hoje, as poéticas da instabilidade exigem outra ética de conservação.

Esse *ethos* de fixação funciona também como dispositivo de valor: o museu impõe uma pausa ao fluxo da história: fixa, congela, imobiliza; sob a “sociedade da memória”, cresce um desejo quase patológico de arquivar tudo diante do temor do esquecimento, ao passo que a arte efêmera e processual tensiona esse regime e expõe seus limites.

O paradigma, contudo, é contestado por práticas que operam na instabilidade, na transformação e na ruína. A partir da leitura de Mark Godfrey (2007) sobre poéticas do *temporary*, entende-se que a efemeridade atua como linguagem crítica e sensível, não em oposição à permanência, mas como reconfiguração desta em termos de presença provisória. Nessa chave, o que está

em jogo não é a durabilidade, mas o acontecimento, o processo, o gesto: a obra deixa de ser objeto para tornar-se fluxo.

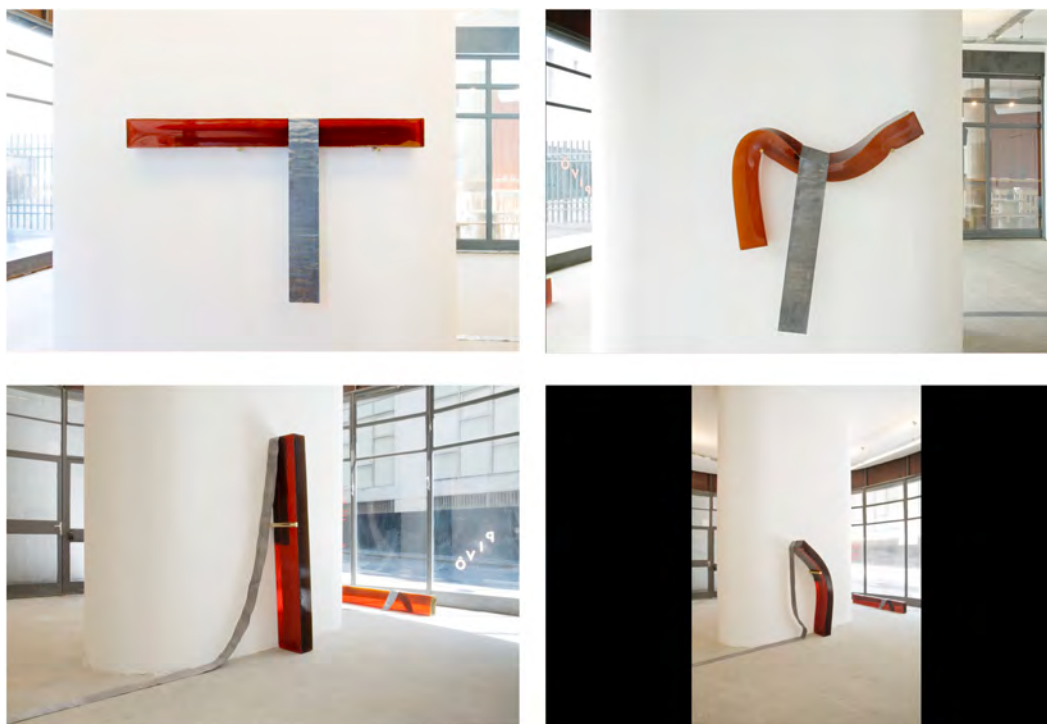


Figura 6 - **Paloma Bosquê**. O Incômodo, 2015. Latão, mantas de chumbo e breu. À esquerda: configuração inicial das obras. À direita: ação do tempo sobre as mesmas. Fonte: Pivô, SP. Disponível em: <https://pivo.org.br/exposicoes/o-incomodo-paloma-bosque-hello-again/> Acesso em: 01/11/2025

Em esfera tropical, o problema se adensa: calor, umidade e maresia impõem uma lógica entrópica à própria matéria artística. Aqui, a impermanência não é apenas escolha conceitual, mas condição física; a durabilidade torna-se exceção, não regra. Em vez de combater, muitos artistas incorporam a ação do tempo e da ambiência em seus procedimentos, assumindo materiais sensíveis e reativos — casos como Tunga, Artur Barrio e Paloma Bosquê. Na entrevista à Pivô sobre o projeto O Incômodo (2015)⁹, a artista fala da “percepção de que nada ali é permanente”, da “impossibilidade de uma forma final” e de obras sempre em forma transitória. Paloma Bosquê explicita uma posição de método ao afirmar que, sua recusa à imposição de formas definitivas escuta a vontade dos materiais, a força do trabalho não vem de sua permanência, mas de sua insistência em permanecer em mudança. Seus trabalhos — com tecidos, argilas cruas, cinzas,

⁹ <https://pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-paloma-bosque/>. Acesso em: 01/11/2025

breu, chumbo, grafite, baba de milho, areia e cera — assumem a vulnerabilidade da matéria como potência poética (Figura 6).

A crítica institucional ao modelo fixador evidencia o duplo movimento da conservação: preservar e, ao mesmo tempo, simular. O que se conserva não é mais a obra, mas uma versão mediada e posterior dela, transformando o efêmero em simulacro. Daí o dilema ético: ou desvirtua a obra para conservá-la, ou a perde.

Assim, percebe-se que o tempo da arte, ao atuar como agente ativo na narrativa sobre a vida e a experiência humana, expande nossa compreensão da existência em um mundo em transformação. A integração de materialidade, tecnologia e mudanças ambientais nas práticas artísticas funde, de certa forma, teoria e prática, estimulando a reflexão e abrindo outros caminhos para a exploração crítica. A arte torna-se, então, não apenas um reflexo do mundo, mas um participante ativo na construção de significado e na alteração da realidade.

Exercício:

Observar o objeto que guarda em si as marcas da passagem do tempo.

Rugas (o objeto despido de uso é um espelho que reflete sombras).

Tatear na superfície do corpo a comprovação da finitude.

Limites (materialidade aguda das margens).

(Bosquê 2010, apud Lozano, 2022, p. 127)

Em síntese, o fetiche da imortalidade faz do museu e do mercado uma máquina de fixação; a arte contemporânea, especialmente no eixo tropical, devolve o tempo ao centro do problema. Entre o medo de perder (que arquiva) e o risco de deixar acontecer (que ativa), abre-se um campo em que o valor deixa de estar ancorado exclusivamente na durabilidade da matéria para se articular em torno de presença, operação, processo e situação. Preservar não é manter intacto: é salvaguardar condições de sentido — aceitando que o que “permanece” o faz como presença provisória. Se antes examinamos o desejo de eternizar, agora enfrentamos seu expediente: a crença de que a fotografia pode deter o tempo.

Algo que nunca existiu

Que passa a existir,

E que nunca mais existirá,

e que será visualizado, ou não, unicamente através de registro...

(Barrio, Experiência no.17, 1999 apud Canongia, 2002, p.114).

A fotografia, desde seu nascimento, emerge como uma alquimia capaz de

capturar e eternizar instantes que, de outra forma, se perderiam no fluxo incessante da vida. Não se limitando a registrar o visível; ela tece uma trama onde o efêmero é suspenso, permitindo que momentos singulares sejam revisitados e reinterpretados através da história. Esse congelamento temporal assemelha-se a um espelho mágico que reflete não apenas imagens, mas também a essência de nossa própria mortalidade e o desgaste inevitável da matéria. O ato fotográfico é como um feitiço que suspende o tempo, criando a ilusão de permanência em um universo onde tudo está em constante mutação. Essa ilusão reflete nosso anseio por imortalidade, estabelecendo um paralelo entre o desgaste inexorável da matéria e a finitude da vida humana. Ao fixar um instante que já se esvaiu, a fotografia nos confronta com a passagem inevitável do tempo e com a efemeridade de nossa própria jornada.

A promessa de capturar e paralisar o momento atravessa a história da arte ocidental como um desejo civilizatório. Sustentada por uma concepção cronológica e linear — o tempo como flecha, progresso e acúmulo —, essa promessa institui a permanência como critério de valor e legitimação. Daí o modelo ocidental de museu como espaço de suspensão do tempo, onde a obra é retirada do mundo e mantida numa espécie de “eternidade artificial”. No corpus desta pesquisa, tal “ficção de suspensão” é formulada como ponto de partida para, em seguida, ser tensionada por práticas que devolvem o devir ao centro da obra.

Denomina-se “ficção do congelamento temporal” o dispositivo cultural que pretende fixar a obra num instante ideal. Ele se expressa tanto na exaltação do objeto intacto quanto em certas formas de documentação que aspiram a equivaler-se ao acontecimento. Em chave derridiana, a fixação esbarra na iterabilidade: toda reaparição é uma diferença. O arquivo, por definição, adia o presente e é nesse intervalo que o trabalho continua a existir. Em vez de buscar a identidade absoluta entre versões, adotam-se protocolos de reapresentação (design paramétrico do ecossistema) — instruções, parâmetros ambientais, margem de variação —, aceitando que a obra vive como uma série de aparições situadas.

Diferentemente da noção de ilusão que reinou na arte renascentista e realista, noção que se confundia com a representação da realidade e das cópias fiéis do mundo, a ideia de ilusão hoje é produtiva, positiva, no sentido de acompanhar de perto a impossibilidade de apreensão absoluta do real, sendo a fatalidade do real justamente essa sua condição de existência temporária e ilusória (Canongia, 2002, p. 201).

A fotografia, enquanto um gesto de resistência ao esquecimento, tenta reter fragmentos do real contra a corrente do tempo. Essa promessa, porém, é parcial — a imagem não suspende o desgaste da matéria nem a mortalidade; oferece apenas uma superfície para olhar aquilo que já não é. Como lembra Susan Sontag, “toda fotografia é um *memento mori*”: ao registrar um instante, a fotografia simultaneamente o preserva e o distancia, fixando um vestígio enquanto reafirma a fugacidade do que registra (Sontag, 2004, p. 14). A tensão entre permanência e impermanência que atravessa a fotografia espelha a nossa própria condição: cientes da finitude, buscamos prolongar memórias e presenças. Ainda assim, as fotografias também envelhecem — cores desbotam, contornos se rarefazem, suportes perecem, arquivos se perdem em servidores obsoletos — lembrando que nenhum dispositivo detém a ação do tempo. Para a autora, essa operação revela um paradoxo do *medium*: ele captura e, ao mesmo tempo, perde o instante que captura (Sontag, 2004). Fotografar é, portanto, participar da mortalidade das coisas; fixar um indício que, enquanto sinal de presença, confirma a ausência do que já passou. A promessa de permanência nunca se separa do luto que ela pressupõe. No contexto digital, a estabilidade prometida pela técnica deve ser entendida como efeito de programação, não como atributo ontológico da imagem: aquilo que se apresenta como plano contínuo resulta de pontos computados e, sob escrutínio, dissolve-se (pixelização).

O arquivo, nesse horizonte, não é um repositório neutro, mas também um operador epistemológico e político que define o que lembrar e o que esquecer (Derrida, 2001). Como contraponto, Diana Taylor (2013) propõe distinguir entre arquivo e repertório. O arquivo reúne suportes relativamente estáveis — documentos, fotografias, vídeos, textos, gravações — que podem ser conservados, catalogados e recirculados. Já o repertório diz respeito às formas de memória incorporada: gestos, posturas, vozes, modos de fazer transmitidos pela performance. Em vez de compreender a performance apenas como arte condenada

ao desaparecimento, Taylor a descreve como um conjunto de “atos de transferência”, em que saberes, afetos e narrativas passam de um corpo a outro, reconfigurando o presente. Nessa chave, a efemeridade deixa de ser apenas perda material e passa a operar como um regime específico de permanência: aquilo que não se fixa no objeto persiste como prática, reencenada e transformada a cada ativação (Taylor, 2013).

A arte contemporânea confronta essa ficção da fixidez propondo obras-processo nas quais o tempo faz o trabalho. Em Pierre Huyghe, por exemplo, a instabilidade é estrutura: organismos vivos, máquinas, algoritmos e condições ambientais operam mudanças contínuas. Não se trata mais de “preservar o mesmo objeto”, mas de acompanhar modos de existência que variam, reconfigurando a própria ideia de conservação — de fixidez para ativação. Nesse sentido, conserva-se a obra mantendo-a viva em reapresentações. Em termos curatoriais, dialoga-se com a noção de “exposição como ecossistema” (Hantelmann, 2014), isto é, acontecimento aberto e não fixável.

Em Tunga, *True Rouge* (1997)¹⁰ explicita a passagem da fixidez à ativação: um aparato de vidros suspensos, tubos e recipientes conduz um líquido vermelho que migra por gravidade e inclinação, instaurando a obra como circuito de transferências, não como imagem estática. Nas ativações performáticas, corpos e fluido tornam-se coautores: o líquido escorre, mancha, evapora, altera a densidade; o “mesmo” jamais reaparece idêntico. Nesse sentido, cada reapresentação de *True Rouge* funciona como ato de transferência no sentido de Taylor: o que se transmite não é apenas um objeto, mas um modo de relação entre corpos, matéria e espaço (Taylor, 2013). A fotografia oferece um recorte tentador — o instante ideal —, mas são o protocolo de montagem, as condições ambientais e a execução que mantêm o trabalho vivo. *True Rouge* torna visível que, aqui, conservar significa reativar: repor o líquido dos vidros, limpar o vermelho do piso, zelar pela disposição do aparato, pelo fluxo, pelo tempo e pelo risco — preservar condições de sentido em vez de fetichizar um estado final que nunca se

¹⁰ Em diferentes montagens, Tunga descreve a ativação da obra como “instauração”, termo com que designa ações performáticas que envolvem corpos, materiais e objetos em situação ritual. Uma versão de *True Rouge* integra o acervo do Instituto Inhotim, onde a instalação é apresentada com circuitos de líquido vermelho, vidros suspensos e tubos interligados.

cumpre. Em algumas montagens, como na de Inhotim, adota-se a reposição do líquido em intervalos aproximados de trinta, quarenta dias; a experiência da obra se dá sobretudo entre reposições, através das marcas/ índices de evaporação aderidas aos recipientes de vidro (Figura 7).



Figura 7- **Tunga**. *True Rouge*, 1997-2002. Redes, madeira, vidro soprado, pérolas de vidro, tinta vermelha, água, esponjas do mar, feltro, bolas de cristal. 1315 x 750 x 450 cm. Inhotim, MG. Fonte: Inhotim

Deslocada para o trópico, a crítica à fixação ganha densidade material: aqui, a presença pode ser provisória sem perder intensidade; o valor deixa de medir a resistência da matéria e passa a medir a intensidade de sua passagem — reivindica-se a fragilidade como força e o desaparecimento como forma de presença (cf. Taylor, 2013; Sontag, 2004).

Em síntese, a ficção do congelamento temporal aparece como dispositivo cultural que projeta permanência onde a experiência insiste em se dar como fluxo. E o museu arquiva para não perder; as poéticas contemporâneas — e, de modo agudo, as tropicais — respondem habitando o tempo: não como linha que se fixa, mas como meio no qual a obra vive, muda e se refaz. O que permanece já não é a imobilidade do objeto, e sim a capacidade de ativar sentidos por meio de protocolos, condições e relações que acompanham — em vez de paralisar — a transformação.

Em *Mácula* (1994)¹¹, Nuno Ramos desloca a obra do regime do contorno para o da mancha como acontecimento. A mácula não é forma acabada, mas processo: escorre, infiltra, adere, migra, decanta — convertendo o suporte em campo de passagem. Cada apresentação ativa relações entre gravidade, viscosidade, poeira, temperatura e circulação do público; não há “imagem final”, mas um regime de aparições. A fotografia captura efeitos, mas não a sua cinética material; o arquivo registra estados, não o devir. Nessa chave, conservar não é congelar, e sim reativar condições de sentido (disposição, densidade/quantidade de material, faixas climáticas, zonas de risco), com documentação seriada que acompanhe os desvios. Em *Mácula* o valor emerge da intensidade da passagem e da possibilidade de reencenação sob protocolos (Figura 8).



Figura 8 - **Nuno Ramos**. *Mácula*, 1994. Sal, parafina, breu, vidro soprado, gás hélio, tubos de órgão, mangueira e gesso. XXII Bienal de São Paulo. Fonte: nunoramos.com.br

¹¹ Ativação da obra: ao acender as lâmpadas da instalação, o circuito elétrico aciona dois tubos de órgão (afinados em Fá e Si), que soam simultaneamente e produzem o trítono; a mesma luz que torna visível o conjunto dispara o som, fazendo a experiência resultar da coincidência entre iluminação e acústica, modulada pela arquitetura e pela presença do público. O texto em Braille ampliado desloca a fruição do puramente visual para uma relação temporal e tátil/sonora. Breu: negro, absorvente e termo-sensível, funciona como “mácula” — pesa o campo luminoso, registra calor e tempo (amolece, deforma, adere pó), encenando impureza e contato. Sal: cristal higroscópico, atua como contraponto luminoso e climático — reflete a luz, absorve umidade, recristaliza e forma crostas/eflorescências, tornando visível a ação do ambiente. A obra existe como evento enquanto luz e som estão em funcionamento.

Na era digital, a ficção do congelamento temporal enfrenta novos desafios com o advento das fotografias geradas por algoritmos. Essas imagens, produzidas sem a necessidade de um instante real para serem capturadas, emergem de cálculos matemáticos e inteligência artificial, criando representações que nunca existiram no mundo sensível (Groys, 2022). Aqui, a fotografia desvincula-se ainda mais do tempo linear e da realidade tangível, tornando-se um simulacro sem referência direta ao real. Essa nova forma de imagem questiona a própria essência da fotografia como testemunha do “isso foi”. Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1991, p. 20), discute como a reprodução técnica pode levar à hiper-realidade, na qual a distinção entre o real e o imaginário se dissolve, produzindo algo “mais real do que o real”. Nesse sentido, as fotografias algorítmicas são a própria manifestação dessa hiper-realidade, em que o tempo não é mais congelado, mas sim fabricado, inexistente em sua origem.

Se em Baudrillard a ênfase recai sobre a perda de referência – o simulacro que se autonomiza em relação ao real –, em Groys o problema se desloca para o destino temporal dessas imagens. Mesmo quando fabricadas por algoritmos e descoladas de um “isso foi”, elas passam a integrar arquivos que prometem conservar, organizar e projetar essas imagens para um futuro.

De certa maneira, o arquivo dá ao sujeito a esperança de sobreviver à sua própria contemporaneidade e de revelar um verdadeiro eu no futuro, pois o arquivo promete manter e tornar acessíveis os textos e as obras de arte do sujeito após a sua morte. A promessa utópica ou - para usar o termo de Foucault - heterotópica - do arquivo é crucial, uma vez que permite ao sujeito desenvolver uma distância e uma atitude crítica em relação ao seu próprio tempo e à sua audiência imediata (Groys, 2022, p. 221).

O congelamento ficcional do tempo “pena” nessas imagens geradas por máquinas porque falta-lhes a ancoragem em um momento vivido, em um fragmento de tempo que foi capturado e preservado. Elas não carregam o peso da mortalidade, do desgaste da matéria ou da memória humana. São criações autônomas, desvinculadas da experiência sensorial direta, e, portanto, não evocam a mesma contemplação sobre a finitude e a passagem do tempo. Mesmo quando “visualizam” o futuro, o fazem a partir de referências imagéticas passadas. Enquanto a fotografia tradicional nos conecta ao passado, às histórias e às emoções encapsuladas em um instante real, as imagens algorítmicas flutuam em

um limbo temporal, sem raízes na experiência humana. Elas refletem um mundo onde a realidade pode ser inteiramente sintetizada, onde o tempo não precisa ser congelado porque nunca fluiu de fato - o que altera nossa relação com a imagem e o tempo.

Se a fotografia deixa de ser um vestígio do real para tornar-se uma construção puramente artificial, perdemos a conexão visceral com a mortalidade e a impermanência que ela tradicionalmente nos proporcionava. De certa maneira, a consciência do "isso foi" se dilui, e com ela, a oportunidade de contemplar nossa própria transitoriedade. Ao mesmo tempo, a ausência de um referente real pode ser utilizada para criar narrativas que desafiam as percepções convencionais, convidando-nos a reconsiderar o que entendemos por experiência, memória e presença.

A fotografia, ao capturar a realidade e permitir sua multiplicação, altera a relação entre o objeto e o observador. Esse processo pode ser visto como uma forma de alquimia inversa, onde o singular é transformado em múltiplo, e a experiência única é democratizada. Na contemporaneidade, com o advento das imagens digitais e aquelas geradas por computação, a tecnomancia assume o papel que a alquimia ocupava no passado. Artistas tecnomânticos manipulam códigos e dados, transmutando *bits* e *bytes* em imagens que desafiam a percepção e a compreensão. Essa prática espelha a alquimia, onde elementos básicos eram combinados e transformados em busca de algo superior.

3.2.

A Impermanência no Museu: Materialidade Liminal e Valor Contingente

No panorama contemporâneo das instituições de arte, tem sido prática recorrente isolar objetos artísticos da experiência humana direta, alega-se ser um método adotado com o intuito de preservá-los. Essa abordagem, embora enraizada na nobre missão de garantir a longevidade das obras, levanta questões profundas sobre a natureza da interação entre arte e espectador. Tradicionalmente, museus e galerias têm empregado medidas físicas como vitrines de vidro (Figura 9), cordas de isolamento e rigorosas normas de "não toque", estabelecendo uma barreira

tangível entre o observador e a peça de arte. Essa prática, apesar de suas intenções conservacionistas, pode inadvertidamente limitar a profundidade da experiência artística, restringindo a capacidade da arte de provocar, inspirar e engajar em um nível mais íntimo e sensorial.



Figura 9 - **Louise Bourgeois**. *Untitled*, 2007. Tecido, borracha, linha e aço inox (144,8 x 139,7 x 61 cm). Vitrine: carvalho branco, vidro e aço inox (193 x 208,2 x 101,6 cm). Exposição *The Empty House*. Schinkel Pavillon, Berlin. 2018. Fonte: e-flux.com

À medida que avançamos pela interseção entre conservação e experiência, torna-se imperativo discutir o equilíbrio entre proteger as obras e promover um diálogo vivo entre objeto e público. As escolhas de apresentação e mediação não apenas refletem filosofias curatoriais: elas moldam ativamente a relação entre arte, espectador e espaço. Nesse cenário, multiplicam-se experiências de espaços e curadores que desafiam convenções, propondo formas de engajamento mais imersivas e participativas sem comprometer a integridade das instalações.

Para além do objeto físico, é nesse contexto que ganha relevância a noção de *ephemera*: um conjunto de materiais que inclui registros fotográficos e em vídeo, programas de exposição, convites, instruções, plantas de montagem e anotações de artista ou de conservadores. Esses elementos, produzidos na órbita

da obra, tornam-se frequentemente seus principais vestígios e, em muitos casos, a própria condição de possibilidade de sua futura (re)apresentação no museu. Assim, o que antes poderia ser considerado documentação secundária passa a integrar o campo expandido da obra e das estratégias de preservação.

A questão da preservação de materiais sensíveis às condições climáticas em instituições de arte revela a tensão intrínseca entre os esforços de conservação e a inevitabilidade da deterioração material. Mesmo quando peças de arte são mantidas longe dos olhos do público, resguardadas em ambientes cuidadosamente controlados, a verdade é que alguns materiais, por sua própria natureza, estão fadados a um processo de envelhecimento e deterioração acelerados, que não pode ser completamente evitado.

Materiais orgânicos — como papel, tecidos de seda ou algodão, madeira e certos pigmentos — são particularmente vulneráveis a variações de temperatura, umidade e luz. Esses fatores aceleram processos físico-químicos e biológicos de degradação, mesmo sob condições ideais de armazenamento. A ironia é que, apesar de esforços meticulosos de preservação, tempo e ambiente seguem atuando, pondo em xeque a própria ideia de fixidez na arte.

Esse dilema ressalta a necessidade de refletir sobre o que significa preservar: manter a obra em suspensão temporal, isolada do ambiente e do público? Ou admitir a deterioração como parte da vida da obra — testemunho de seu encontro com o tempo e o espaço? Tais questões convocam abordagens que reconheçam a descontinuidade como elemento constitutivo da experiência artística. Nesse sentido, a vulnerabilidade dos materiais sensíveis desafia as instituições a experimentar metodologias e tecnologias de conservação, bem como a repensar modos de apresentação. Isso pode envolver mostras que justamente enfatizem o processo de transformação como parte da narrativa do trabalho, que produzam a documentação frequente de condições ambientais e procedimentos de ativação, além do uso criterioso de registros e modelos tridimensionais de alta fidelidade para dar acesso a estados efêmeros que não podem ser perpetuados — sem, contudo, substituir a obra por sua imagem.

Aceitar a finitude pode enriquecer nossa apreciação das obras, permitindo-nos ver reflexos da nossa própria temporalidade. Este reconhecimento da extinção pode, paradoxalmente, oferecer uma dimensão à nossa fruição artística, que honra tanto a beleza da existência momentânea quanto a profundidade encontrada na aceitação daquilo que é passageiro. Não há sentido em preservar uma peça se a experiência que ela poderia propiciar está impedida pelo modo como está exposta. Entretanto, é desafiador mantê-la a salvo de perigos físicos como luz e umidade, especialmente quando lidamos com mídias sensíveis como papel ou filme.

É nesse campo que se insere a conservação: utilizada em conjunto com termos como preservação e restauro, designa o campo de estudo e prática voltado ao cuidado e à manutenção do patrimônio cultural. Embora frequentemente associada à investigação material e ao tratamento de objetos museológicos e sítios arqueológicos, a área expandiu-se para abarcar edificações e espaços urbanos, reconhecidos como componentes significativos da vida social e da identidade contemporânea. Suas práticas se enraízam tanto na reconstituição de aparatos físicos em direção à forma conhecida quanto na manutenção da integridade material e da estabilidade do estado atual — em diálogo com ciências e humanidades (Brandi, 2017). Numa abordagem forense, o conservador mobiliza tecnologias e investigações científicas para compreender materiais e seus comportamentos, articulando esses dados a fontes históricas que iluminam a origem dos objetos e suas relações com as sociedades que os criaram ou utilizaram.

Assim, a conservação contemporânea não busca congelar a obra, mas viabilizar sua experiência: documenta processos, define limites de risco, calibra condições de apresentação e, quando necessário, estabelece protocolos de reativação e reencenação. As estratégias de preservação incluem registrar a intenção do artista, sistematizar procedimentos e parâmetros ambientais, empregar tecnologias de digitalização (inclusive para volumes) e redigir diretrizes de reapresentação. Museus em realidades diversas têm procurado equilibrar suporte material e coerência conceitual das obras efêmeras, enquanto os princípios de conservação — voltados a sustentar a memória cultural em um futuro mutável —

se diferenciam conforme condições de prática e exigências éticas. Dilemas como a preservação de restos mortais ou o impacto sobre comunidades e sítios arqueológicos pedem negociação situada. Na arte contemporânea, trabalhos efêmeros e mediados por tecnologias já obsoletas intensificam o desafio de conciliar intenção artística, responsabilidade institucional e modos de atualização (Duguet, 2004).

No âmbito técnico, cuidados preventivos e interventivos descrevem como métodos de contenção e tratamento são aplicados, cientes de seus riscos e limites. Recursos como a restauração virtual e a preservação digital permitem evitar intervenções especulativas sobre o original e ampliar o acesso contínuo do público, preservando a integridade do signo material. Como lembra Walter Benjamin (2013), há aí uma dupla natureza: de um lado, a estética objetiva — tangível, matérica e efêmera —; de outro, o domínio conceitual das imagens, que constitui a essência da arte e ultrapassa limites físicos, proporcionando um terreno fértil para a criatividade, ironicamente indestrutível.



Figura 10 - Prática de conservação conduzida pelo museu da Universidade de Singapura, 2024. À direita: modelo tridimensional impresso digitalmente. Arquivo 3D gerado à partir da digitalização de fragmentos do projeto (à esquerda), somada ao scan do painel antes de sua remoção da fachada, para demolição do edifício. Singapura, 2024. Fonte: a autora

No Museu da Universidade Nacional de Singapura (NUS), em 2024, foi exposto o processo de conservação de um mural decorativo instalado no campus. A peça fora comissionada nos anos 1970 para um hotel depois demolido; do projeto original restavam apenas fragmentos —, devorados por insetos. Em 2010, diante da incerteza sobre a resistência da obra à remoção e ao transporte, e da ausência de desenhos técnicos originais em condições de uso, a equipe do museu

realizou a conservação virtual do mural, gerando uma cópia digital tridimensional de alta fidelidade. Quando a obra foi de fato transferida, por conta da demolição do hotel, alguns trechos se quebraram, e o modelo serviu como referência para reconstituir e integrar as partes perdidas, permitindo a apresentação atual (Figura 10).

Sob a crescente ameaça das mudanças climáticas e da degradação ambiental, pensar novas formas de preservação torna-se urgente. Ganham relevo o uso de materiais de baixo impacto no restauro, práticas de conservação que reduzam a pegada ambiental e intervenções menos invasivas — pilares de uma abordagem sustentável do patrimônio (Brandi, 2017).

A preservação virtual das peças, pode garantir sua acessibilidade e proteção contra danos físicos. Essa abordagem não apenas assegura a integridade material e artística das obras, mas também aumenta sua circulação, já que um maior número de pessoas, independente de sua localização geográfica, têm acesso aos arquivos digitais. Entretanto, aspectos éticos e culturais devem ser cuidadosamente considerados para garantir que a apresentação das obras em outros enquadramentos expositivos respeite sua intenção original e o momento no qual foram produzidas. Em trabalhos que tocam traumas históricos ou políticos, a preservação e a apresentação pedem escuta ativa e parceria com comunidades diretamente envolvidas. Trata-se de compatibilizar integridade da obra, responsabilidade social e sustentabilidade ambiental, reconhecendo que políticas de acervo e expografia operam efeitos concretos sobre memória e território.

Nos últimos anos, a espetacularização dos museus ganhou centralidade no debate público. Buscando imersões mais envolventes, entende-se o espaço expográfico como instância comunicacional: um ambiente que favorece diálogo e transforma a exposição em experiência estética. Ao mesmo tempo, a instituição museológica — tal como se consolidou na modernidade ocidental — funciona como dispositivo de congelamento do tempo, estabilizando objetos e narrativas sob um ideal de permanência. Não por acaso, a própria exposição tornou-se o ritual central dessa ordem: lugar onde se negocia entre conservação e experiência,

e onde se decide o quanto ativar, mediar e contextualizar sem reduzir a obra a mero espetáculo.

Enquanto a ordem socioeconômica foi regida por “produção e progresso”, a exposição foi o local privilegiado para performar ritualmente o encontro subjetivo com objetos — um dispositivo em que valores da modernidade são praticados e encenados em relação ao objeto material. (Hantelmann, 2014, s.p., tradução da autora).¹²

Ao reconhecer a exposição como ritual moderno, evidencia-se que a promessa de durabilidade não é neutra: ela organiza valores (o que merece ser guardado), ritmos (o que pode ou não entrar em cartaz) e formas de presença (o objeto estável como unidade de sentido). Como resume Elena Filipovic: “Uma exposição não é apenas a soma de suas obras, mas também as relações criadas entre elas, a dramaturgia ao seu redor e o discurso que as enquadra”¹³ (Filipovic, 2013, p. 75, tradução da autora).

Essa virada é coerente com o diagnóstico de Miwon Kwon sobre a transformação do *site-specific*: de um vínculo fixo ao lugar para modos móveis e relacionais de inscrição (comunidades, programas, redes, durações). Em *One Place After Another*, Kwon observa que “o lugar passa agora a ser estruturado (inter)textualmente em vez de espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário: uma sequência fragmentária de eventos e ações através de espaços — isto é, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista”¹⁴ (Kwon, 2002, p. 29, tradução da autora). Para o museu, isso implica cuidar menos do objeto e mais das condições de existência e reexistência da obra.

Tal inflexão, por consequência, abala o fetiche da imortalidade ao recolocar tempo e condições de apresentação como matéria da experiência museal — um desafio especialmente agudo quando lidamos com instalações efêmeras,

¹² No original: “As long as this order was determined by premises of production and progress, the exhibition was able to be the privileged site for ritually performing a subjective encounter with objects. Historically it was an institution of liberal government in which essential values of modern subjectivity could be practiced and enacted vis-à-vis the material object” (Hantelmann, 2014, s.p.).

¹³ No original: “An exhibition isn’t only the sum of its artworks, but also the relationships created between them, the dramaturgy around them, and the discourse that frames them” (Filipovic, 2013, p. 75).

¹⁴ No original: “The site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions through spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist” (Kwon, 2002, p. 29).

orgânicas, processuais ou dependentes de condições ambientais (como no quadro tropical discutido neste trabalho). Do ponto de vista histórico-crítico, Mark Godfrey mostra que o próprio campo artístico vem reconfigurando seu pacto com o passado e com o arquivo:

Avançando de 1979 até o presente, a pesquisa e a representação históricas parecem completamente centrais na arte contemporânea. Há um número crescente de artistas cuja prática literalmente começa com pesquisa em arquivos e outros que utilizam o que é denominado pesquisa arquivista (com um elemento de pesquisa levando à outro). Esses processos variados conduzem a obras que convidam os espectadores a pensar sobre o passado; a fazer conexões entre eventos, personagens e objetos; e a reconsiderar as maneiras pelas quais o passado é representado na cultura mais ampla (Godfrey, 2007, p. 142-143 tradução da autora).¹⁵

Um giro que não elimina a crise do museu, mas a reposiciona. O espaço expositivo deixa de ser mero cofre e passa a ser plataforma de dramaturgias temporais, nas quais conservação e ativação entram em negociação. A consequência institucional é clara: preservar “o objeto” já não basta quando a obra se realiza na temporalidade do acontecimento; é preciso cuidar de protocolos de reencenação, condições de ambiente, documentação performativa — e aceitar perdas, variações e imprevisibilidades. Exemplo célebre de uma peça em acelerado processo de deterioração, que foi reconstruída usando os mesmos materiais que a artista empregou nos anos 60, é *Expanded Expansion* de Eva Hesse — recuperada pelo Guggenheim NY em entre 2020-2022. A obra em látex de 1969 entrou para a coleção do museu em 1975 e ficou guardada de 1988 a 2020. Sendo exposta ao público em 2022 após o longo processo de restauro, que foi acompanhado por Doug Johns, amigo e assistente de Hesse nos anos 60, junto com seus cadernos de anotações da época (Figura 11). Conservação e restauro da obra, portanto, não significa resgatá-la para seu estágio inicial; e sim, acomodar o tempo que ela carrega em si.

¹⁵ No original: "Fast forward from 1979 to the present, however, and historical research and representation appear completely central to contemporary art. There is an increasing number of artists whose practice literally starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of enquiry leading to another). These varied research processes lead to works which invite viewers to think about the past; to make connections between events, characters, and objects; to join together in memory; and to reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture" (Godfrey, Mark. *The Artist as Historian*. Outubro, n. 120, 2007, p. 142–143).



Figura 11 - **Eva Hesse. *Expanded Expansion***, 1969. Fibra de vidro, resina poliéster, látex e gaze. 309.9 × 762 cm. À esquerda, 1969. À direita, 2010. Museu Guggenheim, NY. Fonte: <https://www.guggenheim.org/video/the-afterlife-of-eva-hesses-expanded-expansion> . Acesso em: 11 nov. 2025

Nessa chave, é interessante citar Mark Godfrey, que lê o tempo presente como paradoxo cultural entre a amnésia acelerada e hipertrofia memorialística: “A cultura capitalista globalizada está cada vez mais amnésica... Ao mesmo tempo, essa mesma cultura produz representações do passado cada vez mais espetaculares e românticas” (Godfrey, 2007, p.142-143, tradução da autora).¹⁶ O museu se vê, assim, dividido entre a urgência de reter e a necessidade de abrir-se ao devir das obras. Quando o que está em jogo é a relação entre calor, umidade, fungos, oxidação e gesto artístico, a instituição precisa admitir que impermanência não é falha de conservação, mas poética e método.

Assumir esse cenário implica revisar o próprio ritual expositivo. Em vez de aspirar à neutralidade do cubo branco ou à eternidade do pedestal, novas curadorias passam a orquestrar relações e ritmos que acolhem variação, desgaste e ativação — aquilo que Filipovic (2013) define como dramaturgia do conjunto, e que Hantelmann (2014) identifica como ritual moderno a ser criticamente trabalhado. Em suma: a impermanência no museu não é apenas um problema técnico; é uma questão estético-política que demanda novas éticas de cuidado, documentação e apresentação.

A arte efêmera — performances, instalações perecíveis, peças realizadas com materiais sensíveis ao tempo, ao calor ou à ação do público — escapa à lógica de conservação que até então sustentava o museu. O problema é que, para a instituição, o acontecimento é inaceitável em sua fugacidade, sendo necessário

¹⁶ No original: “On the one hand, globalised capitalist culture is increasingly amnesiac... On the other hand, this very culture produces ever more spectacular and romantic representations of the past” (Godfrey, 2007, p. 142–143)..

transformá-lo em documentação, reencenação ou registro, sob pena de perdê-lo. Essa tentativa de capturar a experiência artística em sistemas de arquivamento — por meio de vídeos, fotografias ou textos — gera uma duplicação problemática: o que se conserva não é mais a obra, mas uma versão mediada e posterior dela, transformando o efêmero em simulacro.

Nesse sentido, o museu entra em crise: ou desvirtua a arte para conservá-la, ou a perde. O dilema ético que se coloca é profundo: quando obras como os *Ninhos de Tunga*, os *Bólides de Hélio Oiticica*, ou as *Situações de Artur Barrio* se tornam peças de acervo, qual a natureza do que está sendo conservado? O corpo relacional da obra — seu potencial de interação e de mutação — reduz-se a uma carcaça, presença residual de algo que foi, mas que já não é. Preservar a matéria não é, necessariamente, preservar o sentido, o gesto ou a potência (Figura 12). Barrio, além de reconhecer a incapacidade inerente aos registros de reviverem a atmosfera das ações, o seu manancial energético, dispensa a sua recuperação pelo mercado (Canongia, 2002). O artista, inclusive, sempre demandou que as fotografias — renegadas por ele como produtos artísticos e considerados tão somente material de informação e difusão — tivessem a mesma precariedade técnica das ações. Pois ao mesmo tempo em que essa precariedade (riquíssima, segundo ele) persegue o clima do trabalho realizado *in loco* e em ato, reforça o aspecto de sua não recuperação posterior no circuito comercial. O que nos faz pensar precisamente em Hito Steyerl, em defesa da *poor image*. Mas isso é um outro assunto.



Figura 12 - À esquerda: **Artur Barrio**. Situação T,T1... 2ª Parte, 1970. Tinta acrílica sobre tecido e corda. Coleção Inhotim. Fonte: Umbigo Magazine. À direita: **Artur Barrio**. Trousas Ensanguentadas, 1970. Tinta acrílica sobre tecido e corda. 30 x 40 x 30cm. Fonte: Galeria Athena, SP.

ARTUR Barrio 25/30-10-2000/ 16:35 H

Texto:

?Arte contemporânea?

1) Instituições e outras (coisas)... - utilização de (do) espaço... - interferências - materiais

2) Restauros? Ex. - extensão - a lente

11) a utilização do espaço sem a necessidade de um projeto ou qualquer restauro -, restauração -, não aceitando essa possibilidade e portanto tendendo ao desaparecimento (daí o registro,etc) -, assim qualquer trabalho de minha autoria que seja restaurado perde pura e simplesmente toda a qualidade de (“obra”) trabalho original (passando a ser), (tornando-se) falsa automaticamente..., vejamos a seguir 3 casos distintos:

1) Trouxa(s) Protótipo(s), feita(s) em 1969 que de uma certa maneira nada mais são que meros objetos menores já que a crítica irresponsável tentou supervalorizá-las em detrimento verdadeiro trabalho que são as Situações (1969) e (1970) criadas a partir das Trouxas com ossos/carnes, sangue, etc...,

Evidentemente, (que) caso as Trouxas (Protótipos) Ensangüentadas da coleção MAM do Rio (G.C.) ou coleção MAC de Niterói (J.S.) sejam restauradas perderão seu significado, ainda (que protótipos)...

(Barrio, 2000, apud Canongia, 2002, p. 158)

Retomando, é preciso lembrar que, esse modelo museológico enraizado em epistemologias eurocêntricas, comumente marginaliza ou distorce práticas que não se ajustam ao paradigma da permanência. Como discutem Huyssen (2000) e Taylor (2013) práticas ameríndias, africanas e afro-brasileiras — pautadas por transitoriedade, repetição ritual e oralidade — resistem à fixação monumental; uma vez que, tentativas de musealização tendem a produzir congelamentos e perdas de vitalidade processual. A ideia de que o valor de uma obra está na sua longevidade — para fins de patrimonialização, exibição ou mercado — revela uma ideologia que privilegia o preservável em detrimento do experienciável.

Diante disso, artistas contemporâneos propõem estratégias que não apenas escapam à captura museológica, mas a colocam em xeque. Lá atrás, Lygia Clark dissolve o objeto em processos de cura e interações táteis-subjetivas que não deixam vestígios formais. Helio Oiticica com seu *Brasil Diarréia*¹⁷, defende a ideia de que o transformar, aqui, faz ainda mais sentido, podendo inclusive ser mais eficiente em uma sociedade de estrutura precária e volúvel como a nossa. Hoje, também Pierre Huyghe constrói ecossistemas em constante transformação,

¹⁷ *Brasil Diarréia* é um texto escrito por Hélio Oiticica em 1970, no qual o artista diagnostica a cultura brasileira como atravessada pela “convi-conivência” — doença típica feita de cinismo, hipocrisia e culpa — e afirma que, no Brasil, apenas uma “posição crítica universal permanente” e “o experimental” podem ser elementos construtivos: “Tudo o mais é diluição na diarréia”. Oiticica, Hélio. *Brasil diarréia*. In: Gullar, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 147-149.

nos quais tempo, entropia e acaso são constitutivos do trabalho. Essas práticas não são apenas incompatíveis com o museu tradicional — elas o criticam ao recusar o domínio da conservação como ideologia. Godfrey (2007) nota que o artista contemporâneo se torna um historiador anômalo, não interessado em fixar narrativas, mas em gerar atritos com o passado, criando dispositivos de memória ativa e imperfeita.

Como já apresentado, o museu passa de receptáculo a plataforma performativa. Logo, com Hantelmann (2014) entende-se a exposição como prática que não apenas enquadra, mas produz realidade. Dessa forma, conservar é também coreografar condições de presença. Em contextos tropicais e em obras processuais, isso implica reconhecer ambiente e público como coadjuvantes e, deslocar recursos do controle da matéria para o cuidado de ritmos, parâmetros e gestos que mantêm a obra viva.

Gosto de pensar em ambientes visuais/sonoros para minhas performances. Sempre acabo fazendo instalações para minhas ações, pois vejo performance como um quadro explodido. Na mostra do CCSP a performance está contida na obra em si. [...] Entendo como uma ação rito. [...] Entendo que o período de montagem também pode ser lido como uma ação performática (Monica Ventura, 2018, disponível em: <https://monicaventura.art/o-sorriso-de-acotirene>).

A arte contemporânea apresenta cada vez mais obras que se situam em zonas de indeterminação material, dissolvendo limites entre objeto e processo, permanência e desaparecimento. Essas práticas não apenas desafiam modelos tradicionais de exibição e conservação, como desestabilizam fundamentos simbólicos e econômicos do sistema da arte. Ao colocar em questão a fixidez da forma, do suporte e da autoria, instauram uma lógica material liminar: a obra habita um estado transitório, mutável e, por vezes, volátil, que escapa às categorias clássicas de valor estético e mercantil.

Essa condição não se restringe à fragilidade física dos materiais, mas implica um gesto ético e epistemológico de recusa a regimes de controle e estabilização que historicamente definiram o que deve ser conservado, institucionalizado e monetarizado. Peças feitas de matéria instável — sujeitas ao tempo, ao clima e à interação do público — não aspiram a resistir ao desaparecimento; tensionam o próprio desaparecimento como linguagem. Trata-se

de um deslocamento do paradigma moderno da obra acabada para uma concepção de arte como processo contínuo de constituição e dissipação. Nesse horizonte, o fim da matéria não é necessariamente o fim do trabalho, mas parte constitutiva de seu ciclo vital (Hantelmann, 2014).

É proposta, então, a noção de materialidade liminar para nomear estados entre preservado e dissipado, nos quais o valor emerge como contingente — efeito de relações entre obra, tempo, espaço, público e meios de apresentação. Sob essa ótica, a exposição torna-se o lugar por excelência de produção de valor (Hantelmann, 2014), e o arquivo o lugar de sua reinscrição no tempo (Derrida, 2001).

No campo das mídias e artes tecnológicas, Anne-Marie Duguet (2004) argumenta que é preciso “uma nova cultura de preservação”, voltada menos à fetichização do suporte e mais às condições de ativação: documentação técnica e poética, protocolos de reencenação, negociação com artistas e equipes interdisciplinares. Em paralelo, no contexto brasileiro, Débora Aita Gasparetto (2016) registra que grande parte do que foi produzido em arte digital não ingressou nos acervos e, por falta de políticas e técnicas adequadas, se perdeu — o que reforça a urgência de sistematização, manutenção e incorporação institucional. Em ambos os casos, permanência deixa de ser atributo ontológico do objeto para tornar-se prática: migrar, emular, ativar, reativar. Sendo outro entendimento possível de materialidade liminar: aquilo que opera entre o digital e o dito real, um tipo de perenidade não baseada na conservação de uma única forma, mas na atualização constante do que é essencial.

Com isso, também se transformam os critérios de valoração. A lógica de mercado — calcada em durabilidade, escassez e propriedade — encontra limites quando aplicada a obras que não se fixam, que se corrompem, que vivem enquanto acontecimento. O valor torna-se variável, relacional, intensivo, desdobrando-se na capacidade de instaurar temporalidades e afetos singulares (cf. Godfrey, 2007; Hantelmann, 2014). Como visto com Kwon¹⁴ (2002) o *site-specific* e as práticas processuais fazem o trabalho existir como relação, portanto o valor deixa de ser essência acumulável e passa a ser efeito situado — ou

contingente. Em paralelo, o mapeamento de Godfrey (2007) sobre o artista-historiador reforça que a centralidade da temporalidade e do arquivo desancora o valor da durabilidade, que migra da durabilidade para a ativação.



Figura 13 - **Anna Maria Maiolino.** *Aqui & Lá*, 2012. Instalação *Site-specific* em casa de três andares e jardim. Argila modelada a mão (série *Terra Modelada*), vegetação do jardim integrada à obra, componente sonoro com a voz da artista recitando o poema *Eu Sou Eu*. Documenta 13, Kassel, Alemanha. Fonte: artnexus.com

Esse deslocamento se articula ao que Elena Filipovic descreve como dimensão relacional e dramática da própria exposição, em que o sentido não se esgota nas obras isoladas, mas é produzido pelas relações que se estabelecem entre elas, pela dramaturgia que as envolve e pelo discurso que as enquadra¹³ (Filipovic, 2013, p. 75). Nessa chave, a obra liminar exige curadorias e museologias orientadas ao processo mais do que à fixação. Um bom exemplo é o trabalho *Aqui & Lá*, de Anna Maria Maiolino, na Documenta 13, em 2012; nela, a instalação ocupava uma casa de três andares em Kassel (Figura 13). Na forma de auto-entrevista, a artista relacionou a apresentação a um rito:

Ocupando uma casa com um trabalho de arte, com seu significado de moradia e de lugar próprio do indivíduo e da família, o símbolo de vivenda permanece imanente na sua base, a estrutura. As experiências do viver servem como fundamentos e promovem algumas das metáforas apresentadas, sem serem as únicas, já que este trabalho de arte se constrói sobre múltiplos interesses, num exercício experimental de liberdade. É um espaço real, não ilusório. É o que é, apesar das associações possíveis.” O significante modela-se em formas básicas e essenciais de argila. O corpus de *Terra Modelada* assenta-se na plástici-

dade de determinadas formas básicas da civilização da cerâmica (bolinhas e rolinhos), mas isto não reitera um sentido qualquer. Cada instalação é única e a mesma (Maiolino, 2012 apud Miyada, 2022, p. 137-139).

Segundo a artista "cada montagem é uma nova obra" (Maiolino apud Miyada, 2022). Outro ponto de Aqui & Lá que interessa à nossa pesquisa, refere-se ao que acontecerá com a argila ao longo das reapresentações da instalação e, por consequência a importância do registro fotográfico:

Tudo aqui é efêmero e reciclável. A argila-terra não cozida utilizada cumprirá seu devir natural: desidrata, passa pela petrificação transitória, a decomposição dos volumes e retorna à condição de pó fértil. Voltar ao estado de pó não alude à morte, mas confirma a realização plena de seu projeto ecosófico. No entanto, se acrescentarmos água, teremos uma excelente massa para reiniciar o trabalho (Maiolino, 2012, apud Miyada, 2022, p. 139).

No aspecto técnico-filosófico, voltaremos a Vilém Flusser, para quem os aparelhos programam as imagens; como vimos, não se trata de "impressão do real", mas de ecologias da informática. Transposta para a materialidade liminar, essa intuição ajuda a compreender por que a estabilidade das peças mediadas por tecnologia tende a migrar do suporte físico para as ecologias informacionais (softwares, hardwares, formatos, infraestruturas).

No plano histórico-crítico, Mark Godfrey demonstra a centralidade contemporânea da pesquisa e da representação histórica na prática artística, o que desloca o valor da obra para modos de relação com o tempo: "O artista é um historiador que pode abrir novas formas de pensar o futuro" (Godfrey, 2007, p. 171, tradução da autora).¹⁸ Esse artista-historiador, mais do que objetos estáveis, opera configurações temporais; logo, o valor se liga à capacidade de reconfigurar o passado no presente. O que nos leva ao fato que o registro do trabalho, somado ao depoimento do artista é o que sobreviverá na história. Ambos voláteis.

A discussão se adensa ao considerarmos a *tecnologia tropical* um operador poético imensurável. Incorporando a decomposição como parte da narrativa, artistas deslocam intencionalmente o foco da permanência para a transformação: o trabalho passa a conter o "discurso da efemeridade" de forma romântico-preditiva como argumento de convencimento — ou venda. Mesmo quando a peça não foi

¹⁸ No original: "And so I want to end these thoughts... the artist is a historian who can open up new ways of thinking about the future" (Godfrey, 2007, p. 171).

projetada para tal, ou quando as modificações são ínfimas. Esvaziando o argumento — daí para a geração de imagens algorítmicas dessas mesmas obras em decomposição acelerada, é um pulo. Mas, da mesma forma que a *poor image* de Steyerl, simulações são um outro assunto —, o último tratado no sub-item 3.1.

Em resumo, nesse cenário o valor contingente mede a potência de ativar e atravessar temporalidades, não de permanecer imutável. O sistema da arte se reconfigura quando: (i) o arquivo é tratado como prática performativa de futuro (Derrida, 2001) e (ii) a exposição é assumida como acontecimento e não recipiente (Hantelmann, 2014). A “crise do objeto” abre caminho para critérios de valor baseados em ativação e presença situada, e para políticas de conservação orientadas a protocolos e reativações — não à utopia de fixidez.

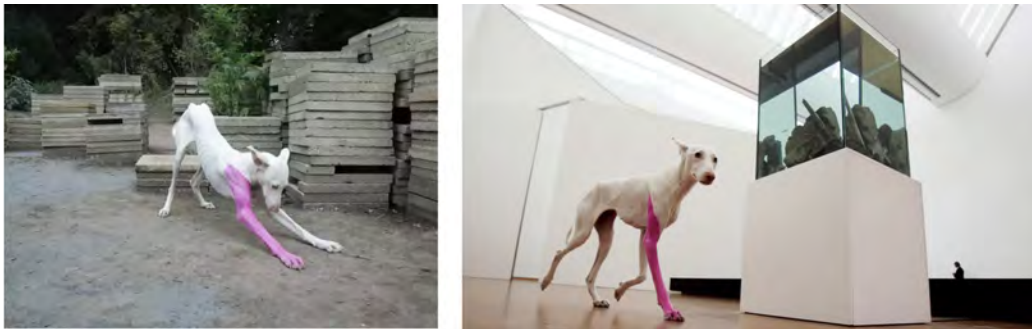


Figura 14 - À esquerda: **Pierre Huyghe**. *Untitled/Untilled*, 2011-2012. Conjunto de entidades vivas e coisas inanimadas (plantas medicinais, abelhas/colmeia, água/poças com algas, entulho, estátua de figura reclinada com colmeia como máscara, cão galgo ibicenco *Human* com pata dianteira pintada de rosa, árvore de Beuys desarraigada, banco de Dominique Gonzalez-Foerster, pista de gelo negra, pilha de composto e circulação de visitantes por trilha). Parque Karlssaue, área de compostagem. Kassel, Alemanha. Fonte: ArtReview. À direita: **Pierre Huyghe**. *Untitled*, 2014. Elementos trazidos da Documenta 13: *Human* (cão) circulando pelos espaços da exposição e escultura com colmeia. Aquário com eremita habitando a cabeça da *Sleeping Muse* (modelo de Brancusi), rochas vulcânicas, caranguejos setas, pista de gelo negra e intervenção arquitetônica que expõe “camadas de exposição (camadas de tinta na arquitetura do museu). Museu Ludwig, Colônia, Alemanha. Fonte: Radio France.

Vale trazer o caso paradigmático de Pierre Huyghe, artista francês cuja produção se estrutura como ecossistemas vivos em transformação e rompe com a ideia de obra como entidade fechada. Sua prática articula protocolos abertos e “condições de existência”: em vez de formas finais, concebe situações que se autonomizam, co-evoluem com agentes não humanos, incorporam temporalidades biológicas e tecnológicas e exigem uma ética de cuidado e manutenção. Em instalações como *Untitled* (2011-2012), seres vivos, matéria orgânica, sistemas computacionais e condições climáticas atuam como parceiros de criação, instaurando uma lógica de imprevisibilidade que desafia noções de controle e

completude. Em termos curatoriais, o trabalho aproxima-se do que Hantelmann descreve como situações que produzem realidade. Assim, não se trata de fixar um objeto, mas de ativar um acontecimento cuja continuidade depende de ambiente, cuidado e reativação — e cujo valor emerge dessas condições (Figura 14).

Nessa zona de instabilidade e porosidade, a arte torna-se também crítica à obsessão ocidental pela imortalidade dos objetos culturais. Em vez de negar a impermanência, transforma-a em gesto, política e linguagem. A poética tropical, ao propor uma estética da dissolução, oferece uma alternativa radical ao paradigma monumental: reivindica a fragilidade como força e o desaparecimento como forma de presença. Ao mesmo tempo, quando obras recusam ser objeto-fetice e priorizam processos e relações, elas desestabilizam regimes de controle, confrontam hierarquias herdadas e desafiam a lógica colonial que associa valor à permanência e à pureza formal; reposicionando o valor como efeito situado de ativação no tempo.

Nas montagens de Huyghe em Kassel e Colônia, a impermanência comparece como método e não como exceção: *Untitled/Untilled* (2011–12) e a retrospectiva do Museum Ludwig operam como condições de existência em curso, nas quais clima, seres vivos, infraestruturas e decisões curatoriais co-produzem a forma. O cão *Human* que circula, a escultura com colmeia, os *Zoodrams* (aquários-ecossistemas) e superfícies instáveis como a pista de gelo negro instauram o regime que Hantelmann descreve como situações que “produzem realidade”: não se expõe um objeto, ativa-se um acontecimento regido por protocolos de cuidado, manutenção e risco. Nessa chave, a arte existe como intervalo entre estados — aquilo que nomeio materialidade liminar —, e seu valor emerge de reativações situadas (temperatura, manejo de seres vivos, circulação de público), deslocando a conservação da promessa de permanência para a gestão consciente da mudança.

Esse modelo ilumina diretamente a poética tropical aqui proposta: ainda que fora do trópico, Huyghe faz do ambiente um motor de variação, aproximando-se dos experimentos com calor, umidade, oxidação e emulsões que orientam esta pesquisa. A lição é dupla. Primeiro, com Hantelmann, a exposição como ritual

evidencia que toda forma depende de um arranjo técnico-social (tempos, corpos, regras) — logo, é processual. Segundo, em diálogo com Latour (1994), a coabitação entre agentes humanos e não humanos revela que estabilidade é efeito provisório de ecologias de prática: mais do que entidades separadas, natureza e cultura compõem coletivos híbridos que se transformam mutuamente, e as obras-ecossistema tornam visível essa mútua implicação. Assim, contra o fetiche da imortalidade — e alinhado à crítica do paradigma monumental —, o valor deixa de ser medido pela duração física e passa a inscrever-se na qualidade da passagem e dos vínculos que a obra produz e sustenta ao longo do tempo.

Como sugere Boris Groys, a arte contemporânea desloca o valor da obra do objeto autônomo para o seu regime de inscrição no tempo: aquilo que importa não é apenas o que se conserva, mas a forma como se conserva — os modos de manutenção, circulação e reativação que permitem que uma obra continue a atuar após a sua produção (Groys, 2022). Nas instalações de Huyghe, essa lógica torna-se explícita: o arquivo já não é só o conjunto de documentos, mas o próprio ecossistema em funcionamento, cuja “sobrevida” depende de protocolos de cuidado (com seres vivos, clima, infraestrutura), decisões curatoriais e negociações contínuas. A obra vale na medida em que consegue sustentar essas relações ao longo do tempo, e não por uma suposta intangibilidade imortal do objeto.

Dessa forma, o museu como local físico para abrigar uma coleção de coisas valiosas — a serem mantidas seguras e mostradas para educar o público, ou preservadas no acervo para pesquisas futuras — encontra nos processos tecnológicos um aliado decisivo. A arte digital, juntamente com a digitalização e o registro de obras efêmeras, contribui para a construção de um “novo museu”, expandido para além do edifício. Mas essa expansão não está a salvo dos agentes do tempo: enfrenta outros desafios materiais, como a obsolescência de formatos, a sustentabilidade energética dos servidores e a vulnerabilidade das infraestruturas digitais. Em ambos os casos, físico e virtual, conservar significa lidar com ecossistemas em transformação — humanos, climáticos e tecnológicos — e não garantir uma imunidade impossível ao tempo.

4. Ensaaios da Matéria

[...] o devir da matéria e a passagem/interação perceptiva das pessoas cria o verdadeiro campo de forças da obra, seu desenvolvimento psico-orgânico. Em toda instalação, há elementos fixos em sua natureza e elementos transformantes/transformáveis, materiais e imateriais, gerando várias dimensões (Helder apud Canongia, 2002, p. 215).

Leitor, aqui tomo a liberdade de passar à primeira pessoa do singular, uma vez que tratarei de uma pesquisa artística individual; depois, o tom neutro-acadêmico será retomado. Interessa-me, em particular, pensar a relação entre materiais, espaços e registros, e a forma como processos químicos atuam no resultado plástico do trabalho. Pergunto-me quais operações e materiais acionar em cada obra, independentemente da técnica: desenho, instalação espacial, escultura, fotografia com e sem câmera, cianotipia, cristalotipia, *watergrams*, impressão digital, vídeo, realidade aumentada, arte digital, arte generativa. Escolhas que levam em consideração as condições ambientais (clima e disponibilidade material) do lugar no qual estou produzindo.

Em arte contemporânea, é comum que a ausência deixe de ser perda para transformar-se em linguagem. O desaparecimento torna-se estratégia poética e política, não apenas efeito colateral. A obra já não é apenas aquilo que se vê, mas o que se evoca, sugere ou esvazia — colocando o espectador diante de uma presença que é, paradoxalmente, constituída de ausência. Na prática de ateliê, investigo as transformações entrópicas que ocorrem nas matérias-arte: corrosão de metais, oxidação do papel e suas consequentes alterações cromáticas, por meio de manipulações oxidativas induzidas e procedimentos de mudança de estado — queima, derretimento, fusão, calcinação ou dissolução intencionais.

Ao longo deste estudo, a materialidade da arte foi tratada não como suporte neutro, mas como campo sensível de tensões entre tempo, clima, corpo e tecnologia. Neste capítulo, para explorar melhor os conceitos abordados até aqui, volto-me para o espaço do meu próprio ateliê como lugar de escuta e experimentação, onde a instabilidade dos materiais deixa de ser problema e torna-se potência poética. As experiências relatadas não pretendem ilustrar teorias previamente fechadas; ao contrário, derivam do estudo da matéria em condições

tropicais para, então, buscar modos de fazer que acolham a mutação, o desgaste e a metamorfose como linguagem estética. A pesquisa desdobra-se, assim, em uma série de ensaios da matéria — procedimentos nos quais o ambiente opera como cocriador da forma (ou da imagem).

Minhas obras nascem no calor e na umidade, e alimentam-se de luz. Sua indisciplina material fala de insubordinação, resistência e transformação. Adentramos paisagens diluídas e ambíguas que parecem desafiar diferentes formas de poder, desacatar o autoritarismo. A grande maioria dos trabalhos desenvolvidos durante a pesquisa aqui apresentada evoca a transitoriedade da existência humana e o processo entrópico e irreversível da passagem de um estado a outro. Vejo nisso a profunda poesia da impotência, a força do tempo, do universo, da predestinação. Busco compreender as possibilidades de contato entre o corpo e o mundo natural em uma época mediada pela tecnologia, considerando as relações sensíveis que estabelecemos com o meio que nos cerca. Talvez seja coisa de quem sempre conviveu com o mar — ele próprio, o elemento da transformação.

Somos ideologicamente ambíguos e isso se dá porque a vida nos surpreende: é paradoxal e, em grande medida, incompreensível. Para alguns, a arte é uma forma de enxergar na escuridão, decifrar o avesso das coisas. Já que pouco podemos controlar a vida, por vezes tentamos controlar as coisas do mundo — sobretudo aquelas que julgamos inadequadas ou fugidias. Sem falar que é difícil aceitar a violência. A ferrugem agride porque é aquela mudança que acontece diante dos nossos olhos: lenta, insistente, incontornável. Talvez seja justamente aí que a matéria nos convoca a pensar o tempo — e a aceitar que toda tentativa de permanência se escreve sobre um fundo de transformação.

Artistas buscam retirar sentido de uma ordem estabelecida e sugerir ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo, procedimento que passa inevitavelmente pelo mercado de arte e pelo pensamento capitalista moderno de indivíduos racionais agindo em seu próprio interesse. Sendo o trabalho ao mesmo tempo arte, objeto e passagem do ato, registro e obra, uma peça materialmente instável é capaz de imprimir algum tipo de desvio ou fissura

no interior das lógicas e narrativas que constroem e estruturam nossas sociedades; pois afirma a consciência de existirmos num limiar entre o visível e o invisível, entre o sonho e a realidade, entre o desejo e a frustração, e, em última instância, no agora — no intervalo entre a vida e a morte.

Transformações materiais podem configurar práticas reparativas em tempos de crise ecológica. Reutilizar matérias é uma forma de construir narrativas que releem o passado com uma nova espessura poética, e por vezes essa estratégia sugere metáforas de um corpo estranho e fragmentado que desafia conceitos de unidade e mortalidade. Assim também pode-se afirmar que as coisas não são exatamente coisas, elas são mais como possibilidades, temporalidades. Que por sua vez, não têm pausa. Nelas prevalece um regime de urgência permanente. A arte, nesse sentido, se apresenta como uma resposta à instabilidade e imprevisibilidade do tempo em que vivemos.

Essa resposta também pode ser observada na transformação material de obras arquitetônicas. A escolha e a manipulação de materiais que sofrem alterações ao longo do tempo representam uma aceitação da natureza efêmera e dinâmica da vida. A ferrugem no aço, o zinabre no bronze, as eflorescências no concreto aparente, a pátina no alumínio e o envelhecimento da madeira sem tratamento são testemunhos visíveis da passagem do tempo e das condições ambientais. Essas transformações não são apenas reações passivas, mas sim atos de resistência à ideia de perfeição e estabilidade. Ao permitir que os materiais se modifiquem, desafiamos a concepção tradicional de beleza e funcionalidade, abraçando a sedução da imperfeição e da mudança.

Nesse contexto, a pesquisa sobre a interseção entre clima, arte e design se dá através do uso de materiais que envelhecem e transformam-se — ao mesmo tempo em que os museus demonstram um crescente interesse por esse novo legado, ainda que ele suscite muitos questionamentos. Uma das principais questões enfrentadas pelo campo da conservação diz respeito a como lidar com a natureza dinâmica que emerge da arte do século XX. Este foi um período marcado por mudanças rápidas e constantes nos conceitos e meios artísticos. A discussão sobre o que constitui arte foi revista, com artistas adotando uma postura que vai

além de simplesmente propor formas: questionamos os próprios fundamentos do que pode ou não ser considerado arte, a partir de Marcel Duchamp.

Este capítulo explora como a alta umidade e os padrões climáticos intensos dos trópicos podem influenciar diretamente a prática artística. A partir de exemplos de obras realizadas durante o mestrado, torna-se possível refletir que o verdadeiro entendimento das questões ecológicas ocorre quando o ser humano reconhece seu papel no meio ambiente e aceita que é parte integral do mundo natural, apesar de suas peculiaridades e tendências predatórias.

No âmbito dos ensaios da matéria em clima quente e úmido — seja em ateliê, residências ou montagens institucionais — as obras são primeiro instaladas e, a partir dessas experiências, desenvolvi dois instrumentos metodológicos que organizam as decisões tomadas e tornam a prática replicável, ainda que situada: a **Matriz** de Decisão – Digital como Contrafluxo e o **Protocolo** de Ativação / Documentação / Reencenação.

A **Matriz** avalia, em cada ativação (montagem ou reapresentação), dez critérios (dependência do processo *in situ*, agência climática, papel do público, compressão temporal do registro, risco de fetichização da imagem, rastreabilidade de condições, reprodutibilidade ética, impacto no valor público e institucional, entre outros) e produz três saídas possíveis relacionadas à digitalização da obra: (i) registrar & publicar (quando o registro prolonga o acontecimento), (ii) registrar com mediação (quando o registro exige contenções curatoriais) ou (iii) priorizar a ativação com planejamento de reencenação (quando o registro tenderia a reduzi-la).

Já o **Protocolo** desdobra a prática em cinco fases (i) pré-ativação, (ii) ativação/exposição, (iii) documentação, (iv) reencenação e (v) pós-ativação — especificando faixas ambientais (temperatura / umidade relativa), variantes / invariáveis materiais, padrões de metadados e formas de partitura.

Tomo como estudo de caso duas instalações efêmeras de minha autoria, realizadas em residências artísticas na China e na Coreia do Sul. Após a montagem *in loco*, aplico os dois instrumentos metodológicos — Matriz de Decisão e Protocolo — para avaliar cada trabalho, explicitando ajustes, êxitos e

fracassos em relação aos objetivos propostos e às condições materiais e climáticas encontradas. As versões integrais dos formulários preenchidos encontram-se no Apêndice (ver “Matriz de Decisão” e “Protocolo”). Após as imagens de cada trabalho, apresenta-se — recuada, à direita — a transcrição do meu caderno de apontamentos, onde registrei dados técnicos da instalação, descrição da obra e o método de reação ou mutabilidade utilizado em cada caso.

A seção 4.1 apresenta a instalação *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed (cats exempted)* realizada em uma galeria de Xiamen, China, em 2025, por quarenta e cinco dias. E, a série *Los Extraños*, que teve duas montagens no Rio de Janeiro em 2024 e 2025.

A seção 4.2 acompanha o trabalho *O Passado Já Foi Alterado (2024-2025)* em dois momentos: em Singapura e em Itu, SP.

A seção 4.3 apresenta a peça *IF/THEN [welcome]*, instalada por um mês no verão de Seoul, em uma instituição na Coreia do Sul.

Por fim, a seção 4.4 discute a obra *Metawitches (2021-2025)* em suas versões digital e física.

4.1. Reações e Mutabilidades - A Pesquisa como Alquimia

No clima onde o calor dilata, a umidade infiltra, o mofo tinge e o tempo oxida, o espaço expositivo se converte em laboratório alquímico. Trabalhar com cera, óleo, resina vegetal, látex natural e matrizes proteicas como o colágeno sob essas condições é lidar com reações pouco previsíveis, em que os agentes atmosféricos atuam como catalisadores estéticos e energéticos. Ao contrário da lógica do projeto, do controle técnico e da permanência da forma, o gesto aqui é de liberação: permitir que a matéria responda, que os elementos interajam, que a peça se transforme no tempo e nos surpreenda. Com Latour (2008), o design contemporâneo desloca os objetos modernos da condição de “coisas” neutras para a de questões compartilhadas, convidando-nos a pensar a partir delas: abandonar a ideia de matéria como passividade. Não se trata de representar a natureza, mas de deixá-la agir, dialogar. É nessa direção que se inserem as instalações a seguir, nas

quais o ecossistema de cada local escolhido opera como cocriador e a variação material torna-se método poético.

Em *During the Exhibition the Gallery Will be Closed (cats exempted)*, a expansão da pele do tubo de látex tensionado, reagindo ao calor e à variação de umidade do espaço expositivo cria volumes que não se repetem: inflam e rompem-se, ou murcham e tornam-se flácidos (Figura 15). As ancoragens nas paredes, posicionadas na extensão máxima da borracha, são levadas ao limite: em certos pontos, a tração é suficientemente intensa para arrancar buchas e parafusos da alvenaria. Quando isso acontece — seja de forma espontânea, seja quando alguém esbarra na estrutura —, os tubos de látex se soltam em movimentos bruscos, projetando-se no espaço com efeito de estilingue. A intenção da obra é reagir às condições de trabalho oferecidas pela instituição chinesa e dinamizar a estaticidade da galeria, rompendo com a unidade espaço/tempo/inacção — isto é, a ideia de um espaço neutro, congelado no tempo e destinado à contemplação passiva — que ela costuma impor aos objetos e às atividades que exhibe. A malha de fios entrecruzados passa a bloquear diariamente o percurso da galerista até o posto de trabalho, convertendo seu acesso em performance cotidiana, enquanto seus dois gatos permanecem livres — e por vezes, entretidos — no espaço.

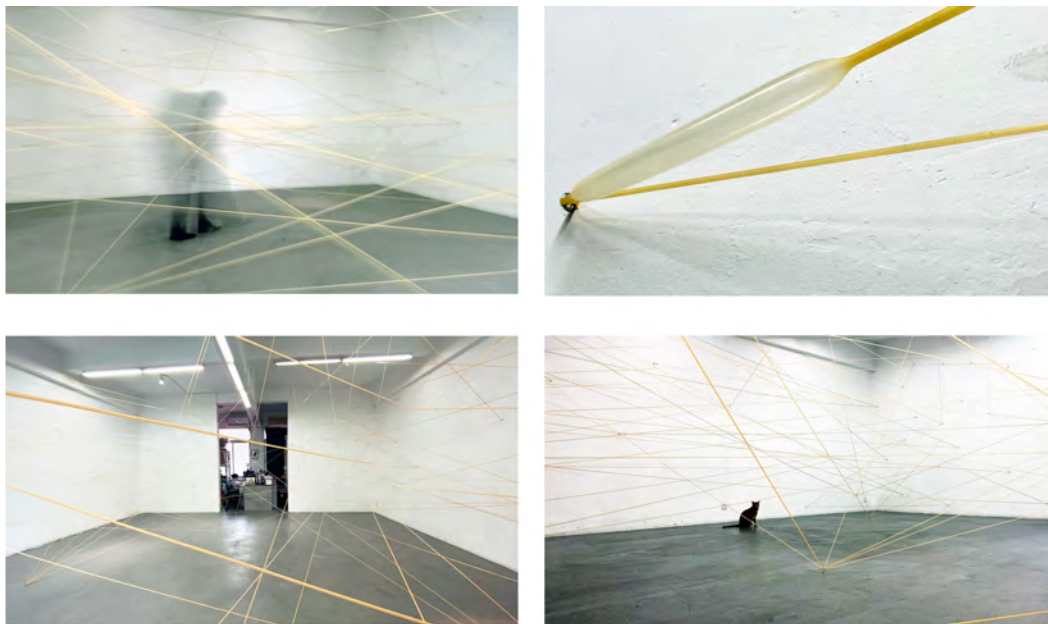


Figura 15 - **Patricia Borges**. *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed (cats exempted)*, 2025. Instalação site-specific no Chinese European Art Centre. Tubos de látex natural, tensão, espaço e fricção. Dimensões da galeria: 320cm x 690cm x 670cm. Xiamen, China. Fonte: patriciaborges.com

CADERNO DE APONTAMENTOS

Obra: *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed (cats exempted)*, 2025.

Instalação site-specific realizada no CEAC, em Xiamen, China. A galeria está situada em um *cat building* — um edifício comercial dedicado a lojas e serviços para gatos —, condição não informada durante o processo de seleção para a residência artística de 45 dias, assim como as condições precárias do ateliê oferecido à artista, a visita pública mínima e a presença de dois gatos no próprio espaço expositivo.

Materiais/processos: tubos de látex natural tensionados, ancoragens em metal, atrito entre linhas e arquitetura; ativação corporal do público.

Dimensões do espaço: 680×670cm/ ocupação volumétrica integral por rede tensionada.

Condições ambientais: clima quente-úmido (~38°C; umidade relativa ~90%). Durante 30 dias as variações térmica e higrométrica afetam a elasticidade, atrito e estabilidade do látex.

Descrição e método (reação e mutabilidade): A galeria é convertida em um campo obstruído por uma malha densa de linhas elásticas que cruzam o espaço em múltiplos vetores. A tensão acumulada torna-se perceptível e é ativada pelo corpo em deslocamento — ver é também contornar e evitar o toque. Sensível ao calor e umidade, o látex responde ao microclima (dilatação, amolecimento, variações de tração), instaurando um comportamento desgovernado do sistema. O procedimento combina o cálculo inicial de ângulos e tensões com o acompanhamento diário das derivas do material. A reação, portanto, é físico-química e fenomenológica: o espectador mede a resistência do espaço com o próprio corpo, e o tempo-clima catalisa estados provisórios em vez de uma forma final. Com o passar dos dias algumas partes dos tubos de látex incham-se de ar e rompem, espontaneamente ou em contato com o corpo da galerista que precisa atravessar a instalação para chegar a sua mesa de trabalho. Mesmo com o fluxo público reduzido, quando alguém adentra o espaço tensionado, por vezes esbarra nas linhas e dispara o sistema de ancoragem, que se desprende da parede com violência. A variação climática gerada pela oscilação do ar-condicionado — ligado durante o dia e desligado à noite — acelera a decomposição do látex e, ao longo de um mês, a forma da instalação é alterada: ora os tubos tensionados arrebentam, ora se distendem e perdem a tensão. Nesse contexto, a obstrução não é apenas metáfora: torna-se atmosférica, corporal e processual.

Desenvolvida durante residência¹⁹ de um mês em Xiamen (julho de 2025)

¹⁹ Entende-se aqui residência artística como programa temporário em que artistas são convidados a desenvolver pesquisa e/ou produção em determinado contexto institucional ou territorial, em geral com apoio parcial de espaço, tempo e recursos.

— cidade com temperaturas em torno de 35 °C e umidade próxima de 85% —, a instalação transforma a galeria em um campo obstruído. Ao longo dos 45 dias de exposição, a galeria deixa de funcionar apenas como espaço neutro e passa a operar como meio: um campo elástico de restrição à navegação diária da galerista e de seus poucos visitantes. Em diálogo com perspectivas fenomenológicas, o espaço só se revela plenamente pela experiência encarnada; o obstáculo deixa de ser um elemento externo e converte-se em extensão da própria percepção, afetando corpo, deslocamento e tempo de permanência. A obra responde, assim, às forças invisíveis — climáticas, institucionais e laborais — que moldam a maneira como a arte é produzida, exibida e experienciada naquele ambiente específico.

Ao tensionar corpo, clima e instituição, a instalação explicita que aquilo que costuma ser tratado como “infraestrutura neutra” — temperatura, ventilação, circulação, regras de acesso — é, na verdade, parte constitutiva da obra. O circuito interno de câmeras da galeria, mantido em funcionamento contínuo, registra os deslocamentos hesitantes de funcionários e visitantes durante o dia e a circulação livre dos gatos à noite, produzindo um arquivo visual das diferentes maneiras de negociar o obstáculo. Como argumenta Hantelmann (2014), exposições não apenas mostram objetos, mas instauram situações nas quais espaço, protocolos e corpos produzem uma determinada realidade; aqui, essa realidade inclui a precariedade institucional e o clima intenso como agentes ativos. O látex, sensível ao calor e à umidade, torna visível essa negociação contínua: o que se dilata, rompe ou desaba não é apenas o material, mas o próprio pacto de hospitalidade da galeria.

Em chave latouriana, esses elementos — mangueiras, buchas, arquitetura, corpos humanos e não humanos — compõem um coletivo em que nenhuma parte é pano de fundo neutro (Latour, 1994). Ao deixar “os gatos isentos” e obstruir o posto de trabalho, o dispositivo devolve em forma espacial a assimetria das condições oferecidas à artista, transformando precariedade em linguagem. O valor não está na estabilidade do arranjo final, mas na intensidade da passagem — nos reajustes, reparos, desvios e corpos que precisam reinventar suas rotas. Aqui, a

tecnologia tropical opera como crítica encarnada: o clima deixa de ser fundo e torna-se argumento, agente e medida da experiência.

During the Exhibition the Gallery Will be Closed (cats exempted) resiste à clareza e à neutralidade frequentemente esperadas da arquitetura expositiva, optando por densidade, fricção e navegação desordenada. Dessa forma, sugiro que em climas de excesso, a percepção precisa se adaptar: mover-nos de outro modo. Aquilo que é negado — neste caso, a própria mostra pública — permanece acessível, ainda que sob tensão. A resistência não encerra o sentido; ela o mantém em um estado liminar.

Ao adotar a parafina, usualmente empregada em conservação como selagem protetora para retardar a ação do tempo sobre a matéria, e colocá-la à prova em clima quente e úmido, *Los Extraños* encena o atrito entre o ideal moderno de permanência e a realidade entrópica dos materiais. Em chave derridiana, cada nova instalação confirma que não há reaparição idêntica: o “mesmo” retorna sob a forma de diferença, e é nesse intervalo que a obra existe. Em diálogo com Latour, os materiais deixam de ser mero suporte inerte e passam a atuar como actantes: metais, sais, breu e látex, por um lado, e luz UV, temperatura e umidade, por outro, compõem um coletivo em que nenhuma instância é neutra, de modo que aquilo que se chama “obra” é o desenho provisório dessas relações (Latour, 1994). Ao mesmo tempo, a peça dramatiza aquilo que Boris Groys identifica como deslocamento do valor da obra para o seu regime de inscrição no tempo: o que importa não é preservar um estado original hipotético, mas acompanhar as curvas de transformação que se produzem entre uma montagem e outra (Groys, 2022). Essas curvas, porém, não se deixam apreender em um único encontro: são mutações lentas, quase imperceptíveis, que só se tornam evidentes para quem convive com a obra por longos períodos — artista, curadores, equipe técnica, funcionários de galeria ou museu — enquanto o público eventual encontra apenas indícios, um recorte provisório desse processo em curso.

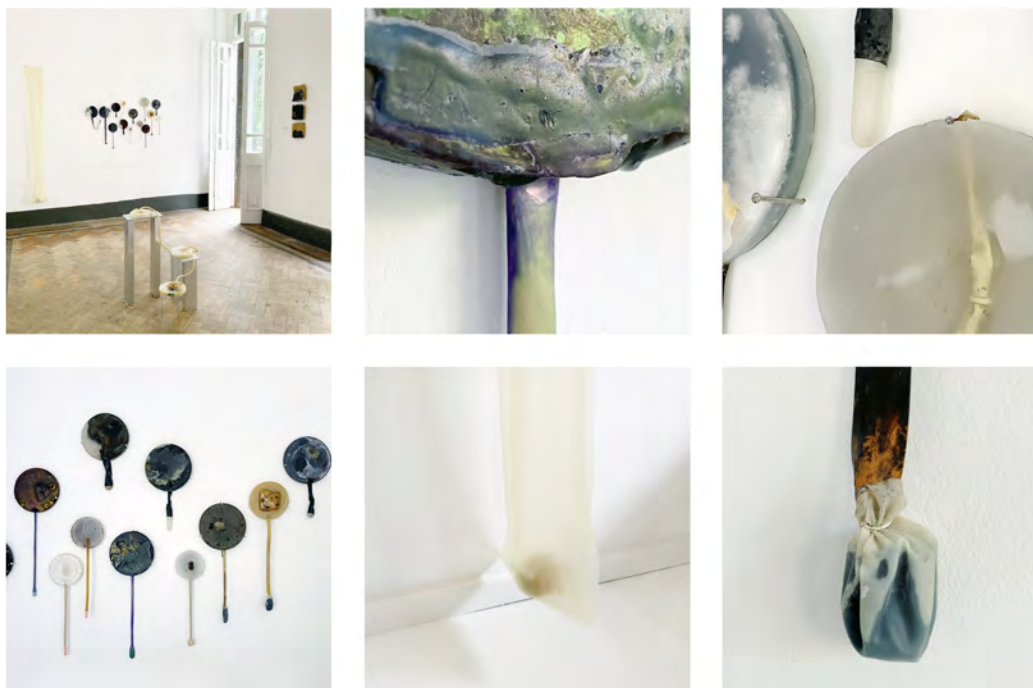


Figura 16 - **Patricia Borges**. *Los Extraños*, 2024-2025. Instalação no Parque Lage, Rio de Janeiro. Depois transferida para o ateliê na mesma cidade. Cera de abelha, látex, pedras naturais, parafina, pregos de aço, limalha de ferro, cobre em pó, resina do colofônia, sal, sulfato de magnésio, permanganato de potássio, fluoresceína sódica e violeta genciana. Aprox. 160 x 290 x 30 cm. Ateliê Rio de Janeiro - RJ. Fonte: patriciaborges.com

CADERNO DE APONTAMENTOS

Obra: *Los Extraños*, 2024

Instalação realizada no Parque Lage, Rio de Janeiro e depois transferida para o ateliê na mesma cidade.

Materiais/processos: cera de abelha, látex, pedras naturais, parafina, pregos de aço, limalha de ferro, cobre em pó, resina do colofônia, permanganato de potássio, fluoresceína sódica, sal e violeta genciana aquecidos e amalgamados. Reações químicas seguem em curso ao

longo da instalação, tendo suas formas e cores modificados.

Dimensões aproximadas: 210x160cm

Condições ambientais: clima quente-úmido no verão (~35°C; UR ~80%) / temperado e úmido no inverno (~25°C; UR~70%)

Descrição e método (reação e mutabilidade): Ao longo dos 18 meses de instalação, as variações de temperatura e umidade afetam tanto a estabilidade cromática dos discos de cera quanto a elasticidade e a resistência do látex que deles pende. Sob a ação combinada da gravidade e dos pesos fixados nas extremidades, o comprimento das peças se modifica gradualmente: algumas alongam-se até o limite, outras acabam por se romper, liberando a pedra ou o volume de cera que sustentavam. As tonalidades do amálgama metálico alteram-se continuamente, seja pela oxidação dos diferentes metais presentes, seja por reações químicas desencadeadas pelo contato prolongado com o ar. Com o tempo, certas peças começam a pingar: escorrimentos roxos e amarelados marcam a parede e acumulam-se

no piso, evidenciando o processo químico em curso (Figura 17). Nos dias mais quentes, o amolecimento da cera reduz a aderência dos discos à parede; os pregos deixam de ser suficientes para fixá-los, o disco se deforma e, em alguns casos, se desprendem e caem no chão.



Figura 17 - **Patricia Borges**. Detalhes de *Los Extraños*, 2024. Ateliê Rio de Janeiro - RJ em novembro 2025. Fonte: a autora

Lidas em conjunto, *During the Exhibition the Gallery Will be Closed (cats exempted)* e *Los Extraños* explicitam a passagem da “conservação da forma” para a escuta da matéria, convertendo opacidade e instabilidade em valor contingente — experiência, acontecimento, processo. Ao aceitar a variação climática como parte do método, reafirma-se a pesquisa como alquimia: um fazer que negocia com agentes externos e incorpora a transformação como linguagem. A *tecnologia tropical*, nesse sentido, é procedimento: uma maneira de trabalhar na qual o clima deixa de ser fundo e torna-se parceiro na construção de sentido, de modo que o valor da obra se mede menos pela resistência física e mais pela relevância das passagens que ela convoca no tempo. Nessa chave, o trabalho aproxima-se mais de um organismo em adaptação contínua do que de um objeto fixo a ser preservado tal como é.

Essa exploração da matéria e de suas transformações na contemporaneidade dialoga com a Arte Povera (1967-72), que privilegiou materiais comuns e processos naturais como operadores poéticos. Entre seus artistas, Giuseppe Penone, em *Patate*, por exemplo, investiga o crescimento

vegetal, a pele e a inscrição do tempo (Figura 18). Já Alberto Burri, embora não pertença à Arte Povera — é de geração anterior, ligada ao informalismo matérico —, antecede e tensiona esse campo: dos *Sacchi* (anos 1950) às *Combustioni* e aos *Cretti* (1960–70), sua prática evidencia fissuras, craquelamentos e texturas como marcas de temporalidade e ambiente (Figura 19). Nessas experiências, a transformação deixa de ser acidente para tornar-se elemento constitutivo da obra, narrando processos de mudança e impermanência. Ao deslocar esses referenciais para o contexto tropical, as obras aqui analisadas passam a integrar um debate internacional sobre a matéria em crise, mas respondem a condições ambientais e políticas específicas.



Figura 18 - **Giuseppe Penone**. *Patate*, 1977. O artista realiza moldes anatômicos em gesso de seu rosto e os enterra onde cultiva batatas; ao crescerem em contato com essas cavidades, os tubérculos assumem parcialmente seus traços. Detalhes do rosto do artista — boca, orelhas e perfil — aparecem na superfície das batatas, e todo o desenvolvimento é documentado fotograficamente. Em seguida, Penone seleciona cinco batatas cultivadas segundo esse procedimento e as funde em bronze. Na exposição, essas peças fundidas são apresentadas junto a batatas reais. Cultivo realizado em 1977, na horta do artista em Garesio, Piemonte, Itália; apresentação em 1978 no Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Alemanha. Fonte: giuseppepenone.com

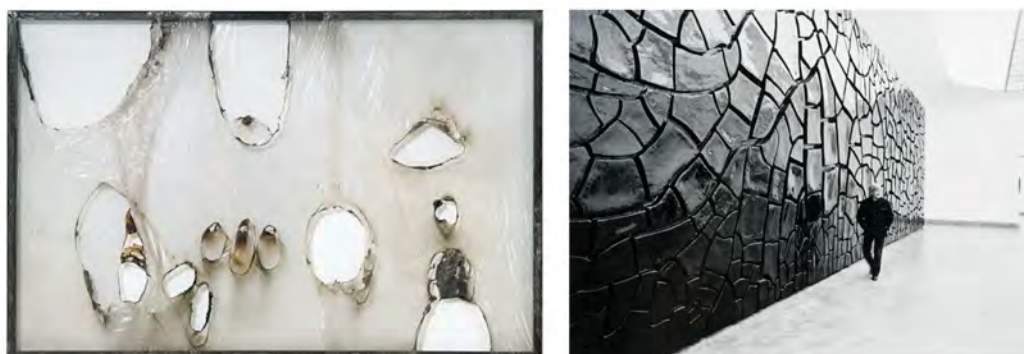


Figura 19 - **Alberto Burri**. À esquerda: *Grande bianco plastica*, 1952. Óleo, têmpera, tecido, aniagem (juta), linha e Vinavil sobre tela, 151x251cm. À direita: *Grande cretto nero*, 1978. Terra, caulim, cola, branco de zinco e acrílico preto. 503x1524x15cm. Museo di Capodimonte, Nápoles. Fonte: fondazioneburri.org

4.2. Imagens Oscilantes - A Visualidade como Estado Transitório

A fotossensibilidade ao ambiente na produção de imagens latentes revela uma intersecção real entre matéria, tempo e percepção. Fotografias impressas, sejam originadas de matriz analógica ou digital, ao envelhecer adquirem tonalidades esmaecidas, testemunhando a passagem do tempo sobre a superfície do papel. Mesmo antes desse desgaste, o tom azul característico da cianotipia já carrega consigo a melancolia do envelhecimento, evocando nostalgia, distância e transitoriedade. Nesse campo, o olhar *foto-gráfico* deixa de ser apenas registro e passa a ser consciência da própria erosão do que se vê.

No resgate de processos artesanais de impressão articulados ao uso de tecnologia digital de documentação, somos convidados a refletir sobre um mundo onde as imagens existem entre o virtual e o real, entre o arquivo e o desaparecimento. Na cianotipia, a imagem visível se forma através da exposição à luz ultravioleta²⁰ (UV) — espectro luminoso invisível ao olho humano — o que desloca a confiança na visão direta e introduz uma dimensão quase cifrada à experiência. Esse caráter invisível dos agentes que produzem a imagem abre questões filosóficas e históricas sobre o que pode ser visto, o que permanece oculto e como a técnica reorganiza nossos limiares de percepção. Ao trabalhar com um procedimento dependente de condições ambientais específicas, a cianotipia atualiza um debate contemporâneo sobre imagem como fenômeno expandido, mais próximo de um acontecimento do que de um objeto estático.

O contraste entre o papel e o ferro, elementos essenciais nesse procedimento fotossensível, remete à tensão entre a fragilidade da natureza e a intervenção humana. O papel, vulnerável, age como a pele que recebe as marcas do sol; o ferro, resistente, nos remete à industrialização. Essa dualidade material evoca reflexões sobre a relação entre cultura e natureza, e como a arte enquanto tecnologia do saber pode vir a mediar esse encontro. A interação entre os componentes químicos e as condições ambientais introduz variáveis que escapam

²⁰ A luz ultravioleta (UV) é uma forma de radiação eletromagnética com comprimento de onda menor que o da luz visível. Na cianotipia — um processo fotográfico alternativo do século XIX — a luz UV é essencial para provocar a reação fotoquímica que transforma os sais de ferro sensibilizados em pigmento azul (ferrocianeto de ferro ou azul da Prússia). Assim, a exposição à luz solar direta ou a uma fonte artificial de UV revela a imagem sobre o papel sensibilizado.

ao controle absoluto da artista. Essa instabilidade amplia a reflexão sobre a fugacidade e a transitoriedade da imagem, enraizando-a em um contexto que transcende o mero registro visual (Flusser, 1985). A investigação da transformação material e seu impacto na construção da imagem é essencial para compreendermos a relação entre materialidade e imagem. Conforme aponta Susan Sontag (2004, p. 26 e p. 180), a fotografia é uma forma de aprisionar a realidade, mas também de testemunhar sua inexorável transformação. Como estar aqui agora, prestar atenção no momento, sem sermos paralisados pela certeza do destino previsível de desaparecimento com o tempo? Talvez produzir imagens impermanentes, que sofrem alterações contínuas, seja uma forma de apreciar a efemeridade, a beleza que habita todo processo de mudança.

A imprevisibilidade inerente à ação da natureza e à deterioração dos materiais, manifesta no processo da cianotipia, nos convida a contemplar a impermanência da arte e de nossa própria existência. A imagem resultante não se configura como um produto final, mas como registro das interações entre matéria, luz e tempo — um registro que seguirá se transformando enquanto estiver exposta. Essa dinâmica reflete a ideia de que a arte é viva, sujeita às mesmas forças que moldam o mundo natural. O papel ameaça romper-se, tensionado pela água que o encharca e pelo ferro que o corrói. A repetição das etapas necessárias para obter, quimicamente, outros tons além do azul provoca o desgaste gradual da superfície, transformando a obra em testemunho de uma experiência em vias de se perder. Exposições sucessivas ao ambiente moldam e deterioram o trabalho, resultando em um índice visual da transformação e da decadência tonal, o que nos faz voltar a Vilém Flusser (1985), para quem a materialidade da imagem é intrinsecamente ligada ao seu significado, e a degradação física pode acrescentar camadas de profundidade e interpretação.

Descrevo minha produção como formas expandidas de fotografia. Desde 2019, minha pesquisa principal se concentra em registros fotográficos sem câmera, em especial em trabalhos em papel que exploram e atualizam o processo histórico da cianotipia. As imagens resultam de uma série de imprevisibilidades que envolvem a exposição à luz ultravioleta, a pigmentação produzida por reações

químicas e a relação atmosférica com os materiais que utilizo para ultrapassar os limites da técnica²¹ — sais, água do mar, água da torneira na cidade aonde estou produzindo, água quente, álcool, areia da praia. Na série O Passado Já Foi Alterado (2020 - em andamento), o sol deixa de ser apenas luz refletida para tornar-se um pincel alquímico (Figura 20). Saio do laboratório e me afasto das máquinas — computador, câmera, celular — para trabalhar ao ar livre, experimentando as contradições do ambiente natural na cidade. Nada pode ser totalmente controlado: nem a temperatura do ar, nem a inconsistência da luz natural, ou o vento, a poluição atmosférica, os insetos que pousam sobre o papel.

No processo que desenvolvi, de cianótipos sem fixação²², as imagens resultantes não são instâncias paralisadas, mas campos em movimento. A fotografia, tradicionalmente associada ao congelamento do instante, é aqui tensionada por procedimentos que dilatam o tempo de exposição à luz e corroem a estabilidade do suporte: a ação contínua dos sais e óxidos de ferro que se espalham sobre o papel e apagam contornos. A gradativa absorção da umidade e da luz do ambiente expositivo contribui para uma visualidade instável, como se o olhar fosse convocado a habitar a impermanência.

As reações químicas originam diferentes tons de azul; o ferro da fórmula oxidada tanto para verde quanto para laranja, e as imagens continuarão a mudar ao longo do tempo, pois não foram completamente reveladas e fixadas — os óxidos férricos seguem reagindo ao espectro ultravioleta presente no ambiente. Com essa imagem viva, desejo criar uma reflexão histórica sobre os caminhos percorridos pela fotografia, desde um meio artesanal no mundo pré-industrial até sua versão digital pós-internet, quando tudo parece igualmente transitório.

²¹ A cianotipia é um processo fotográfico de contato, no qual uma superfície previamente sensibilizada com sais de ferro (geralmente citrato de ferro amoniacal e ferricianeto de potássio) é exposta à luz ultravioleta. A radiação reduz o ferro, formando azul da Prússia nas áreas atingidas, e a imagem se revela e se fixa após a lavagem em água, o que faz com que clima, intensidade da luz, temperatura, tipo e impurezas da água interfiram diretamente no resultado visual.

²² Na prática fotográfica, “fixação” designa a etapa em que a superfície sensibilizada é lavada para remover os sais de ferro (ou prata) não reagidos, estabilizando a imagem e interrompendo sua sensibilidade à luz. No procedimento que desenvolvo com cianótipos sem fixação, essa etapa é suprimida ou reduzida, de modo que parte dos compostos permanece ativa nas fibras do papel. Com isso, as imagens continuam vulneráveis à ação da luz, da umidade e do tempo, alterando-se gradualmente ao longo dos anos em vez de se estabilizarem.



Figura 20 - **Patricia Borges**. O Passado Já Foi Alterado, 2024-2025. Em 2 momentos: Acima: Instinc Gallery, Singapura (janeiro/2024). Abaixo: Protegida por plexiglass UV, Itu, SP (maio/2025). Cianotipia modificada. 130 x 330cm. Fonte: patriciaborges.com

CADERNO DE APONTAMENTOS

Obra: O Passado Já Foi Alterado, 2024

Cianotipia realizada em mostrada em Singapura, exposta no Parque Lage - RJ, e depois transferida para Itu - SP, onde foi protegida por plexiglass UV para redução na intensidade dos desgastes.

Materiais/processos: óxidos férricos sobre papel de algodão sem fixação.

Dimensões: 130x330cm. Obra única.

Condições ambientais: clima quente-úmido em Singapura (~38°C; UR ~90%) / temperado e úmido no Rio (~25°C; umidade relativa ~70%) / quente e seco em Itu (~30°C; umidade ~40%)

Descrição e método (reação e mutabilidade): Ao longo de 16 meses, variações térmicas e higrométricas afetam a estabilidade das cores produzidas pela oxidação fotoquímica na obra em papel. Como consequência, a imagem em sua superfície também se modi-

fica gradualmente. A instalação de uma chapa de plexiglass com tratamento UV desacelera esse processo, mas não o interrompe. Exposta à luminosidade natural e à lâmpadas artificiais, a cianotipia — que não foi completamente lavada e fixada — segue reagindo à luz UV do ambiente. Quanto maior a intensidade luminosa, mais rapidamente as cores se apagam e a imagem tende a desaparecer; quando a obra é guardada no escuro, as tonalidades mais profundas tendem a se reavivar e, aos poucos a imagem reaparece.

Ao fotografar as cianotipias, não se fixa uma versão definitiva do trabalho, mas se arquivam estados sucessivos da imagem, à medida que a peça em papel segue seu curso de apagamento ao longo de meses e anos. Isso não significa, porém, que a cópia digital seja uma solução para a perda material ou que se constitua automaticamente como obra: trata-se de outro regime de existência, com seus próprios limites e opacidades, que não substitui a experiência temporal da matéria em transformação.

Trata-se de um deslocamento de paradigma: a imagem *foto-gráfica* deixa de ser índice de algo que aconteceu e passa a constituir a presença de algo que está acontecendo. Aqui, a visualidade torna-se estado transitório, como propõe Didi-Huberman ao pensar a fotografia que surge “na dobra entre a próxima desapareição do testemunho e a irrepresentabilidade do testemunho” (Didi-Huberman, 2003, p. 16).²³ São fotografias que não se completam: permanecem à deriva, convocando o espectador a conviver com elas e acompanhar sua lenta metamorfose. Nesse sentido, a experiência estética produzida por uma técnica fotográfica do século XIX, modificada, reformula sua natureza indicial. O papel é colocado em confronto com forças maleáveis, e nós, com a percepção da atividade estética dessas forças — formas líquidas, cores fugidias — nunca uma imagem meramente estática.

Ao meu ver, a digitalização do trabalho acrescenta uma outra camada perceptiva ao desgaste natural. Ao compararmos as diversas “fases” da obra, o tempo é comprimido, a transformação se acelera diante de nós e a ansiedade se instala. A certeza de que estamos de passagem e o desejo de reter o tempo

²³ No original: “C’est dans la pliure de ces deux impossibilités – disparition prochaine du témoin, irreprésentabilité certaine du témoignage – qu’a surgi l’image photographique” (Didi-Huberman, 2003, p. 16).

alimentam simultaneamente a vontade de guardar a peça no escuro — para que ela pare de esmaecer — e de possuir imediatamente o registro, seu duplo digital teoricamente estável. Entretanto, como vimos anteriormente, imprimir industrialmente a obra escaneada em seu estágio inicial não a torna "mais ela". Guardar sua fotografia, suas fotografias, vídeos e impressões digitais configura antes um procedimento arquivístico do que propriamente artístico (Figura 19).

4.3. Obra como Corpo, Sala como Clima

Nas instalações *site-specific* realizadas em residências no exterior, a galeria é tratada como sala-clima: um meio sensível no qual a obra respira, reage e deriva. Assumir o trabalho como organismo vivo implica deslocar a ênfase do controle técnico para a escuta da matéria, admitindo que fatores como ar, calor, umidade, cheiro, luz e som deixem de ser “contexto” e tornem-se coautores de seus estados formais (Filipovic, 2013). Em certa medida, a obra deixa de ser objeto de e para consumo, passando a configurar-se como lugar ou instrumento de relação com o real. À semelhança de um jardim japonês, essa ativação espacial, além de possibilitar a oscilação da atenção entre os detalhes e a apreensão do todo, induz um movimento contínuo que acompanha a topografia da obra. O observador torna-se parte do trabalho — uma parte em ritmo de anda e para — de modo que a forma da montagem é pensada a partir de como uma pessoa acelera ou desacelera, lembra e pressente. Há também momentos de desconforto nessa passagem, pois, não raro, as peças instauram outro tipo de oscilação, em que a mera presença do público, implicado no experimento, interfere nos resultados.

De certa maneira, o modo como os experienciadores são envolvidos levanta a questão de como eu mesma reajo aos meus locais de exposição, mesmo antes do trabalho ser instalado. Em geral, reluto em classificar minhas obras como

²⁴ No original: “Any living organism, including a human being, is a complex material system. It consists of a huge number of particles combined in a special way. Each of us is made of matter that had a largely inanimate history before finding its way onto our plates or those of our parents. It was once probably part of the sun, but matter from another galaxy would do as well. If it were brought to earth, and grass were grown in it, and milk from a cow that ate the grass were drunk by a pregnant woman, then her child’s brain would be partly composed of that matter. Anything whatever, if broken down far enough and rearranged, could be incorporated into a living organism. No constituents besides matter are needed” (Nagel, 1979, p. 181).

site-specific — transportá-las para outro espaço não significa necessariamente, destruí-las. Em vez disso, eu definiria que são trabalhos sensíveis ao lugar (*site-sensitive*, se essa expressão existir), quer dizer, no sentido de Kwon (2002), obras que respondem ao espaço mas continuam semi-autônomos em sua relação com ele — assim como uma teia de aranha ou um ninho que, ainda que se valham de seu entorno, funcionam a partir das próprias estruturas, dos próprios termos.

Tento construir sistemas que desenvolvam, em certa medida, condições climáticas próprias: aproveitando-se do próprio ar, da luz e das conexões matéricas já presentes em seu interior. Elas não se fecham numa forma definitiva nem cristalizam sua essência, porque esta será sempre mais caótica e escorregadia do que previsível. De alguma maneira, a corrupção da vida entra na obra, está presente ali também, em suas reações químicas (condensação, fusão, desgastes, aquecimentos) e mecânicas (ocultação e desvelamento). Essa compreensão da obra como sistema material em permanente reorganização ressoa com a formulação de Thomas Nagel sobre a própria constituição dos organismos vivos:

Qualquer organismo vivo, incluindo um ser humano, é um sistema material complexo. Ele consiste em um enorme número de partículas combinadas de uma maneira especial. Cada um de nós é composto de matéria que teve uma história em grande parte inanimada antes de chegar aos nossos pratos ou aos de nossos pais. Essa matéria provavelmente já fez parte do Sol, mas matéria de outra galáxia serviria igualmente bem. Se ela fosse trazida à Terra, e se nela crescesse grama, e o leite de uma vaca que comeu essa grama fosse bebido por uma mulher grávida, então o cérebro de seu filho seria parcialmente composto dessa matéria. Qualquer coisa, se for suficientemente decomposta e rearranjada, pode ser incorporada a um organismo vivo. Nenhum constituinte além da matéria é necessário (Nagel, 1979, p. 181).²³



Figura 21 - **Patricia Borges**. *IF/THEN [welcome]*, 2025. Instalação *site-specific* no Flexspace A, Museu CICA, em Seoul. Látex natural, colágeno de peixe, conchas, sementes, vidro, aço, ímãs e liquin. 350 x 750 x 670cm. Gimpo, Coreia do Sul. Fonte: patriciaborges.com

CADERNO DE APONTAMENTOS

Obra: *IF/THEN [welcome]*, 2025

Instalação *site-specific* no Museu CICA. Gimpo, Coreia do Sul.

Materiais/processos: Mangueiras de látex natural, colágeno de peixe, conchas, sementes, vidro, aço, ímãs e Liquin.

Dimensões: 350 x 750 x 670cm

Condições ambientais: clima quente-úmido do verão na Coreia (ar condicionado desligado: ~38°C; umidade relativa ~90% / ar condicionado ligado: ~20°C; umidade relativa ~50%)

Descrição e método (reação e mutabilidade): Ao longo de um mês, a sala do museu é ocupada integralmente por um sistema de vasos comunicantes: mangueiras de látex conectam recipientes de vidro transparentes preenchidos com colágeno de peixe hidratado, no qual estão imersas conchas trazidas do mar de Xiamen e sementes de frutas coreanas. Em diversos pontos do circuito, cânulas de aspiração de vidro cheias de Liquin — um composto químico amarelo e viscoso usado como aditivo em pintura a óleo — atravessam ora as mangueiras, ora as esferas de colágeno já solidificado, ou perfuram as paredes. Sensível ao calor e à umidade, o látex responde ao microclima (dilatando, amolecendo, variando sua tração), assim o sistema passa a se comportar de maneira distinta. Durante o dia, com o ar-condicionado ligado, as substâncias tendem a enrijecer; à noite, sem climatização artificial, amolecem e escoam pelos tubos, acumulando-se no piso. A partir da terceira semana, o transbordamento se intensifica: o colágeno quase não volta a solidificar, mesmo quando a temperatura é controlada durante o dia. O Liquin, por sua vez, provoca um desgaste progressivo nas mangueiras, amolecendo e fragilizando o látex. Com o tempo, alguns segmentos tornam-se tão flácidos que se soltam das cânulas de vidro e desabam no chão, que fica cada vez mais pegajoso e malcheiroso em sua mistura de colágeno e liquin. Circular por dentro do sistema torna-se, pouco a pouco, mais difícil e desconfortável para o público.

Talvez essas instalações tenham um papel mais arquitetônico do que científico; atuando como um lugar no qual algum comportamento da matéria é evidenciado, é descoberto. Um laboratório-ateliê-registro-temporal onde ele possa ser estudado e testado. Uma apropriação estética da vivência material. A construção de um mundo paradoxal, onde, ainda que os efeitos do humano pareçam onipresentes, nossa agência torna-se diminuída. Ao adentrar a obra, somos absorvidos em sistemas que estão além do nosso controle. Formas transitivas recolhidas apenas por fotografias — fluxo temporal cujos registros denunciam seu estado latejante.

Em muitos casos, é o próprio regime de residência artística que potencializa esse grau de sensibilidade ao lugar: trabalhar em espaços temporários, com infraestruturas precárias ou excessivamente normatizadas, obriga a negociar cada decisão com as condições disponíveis, e não com um “cubo branco” ficcional. As obras funcionam como sismógrafos desse arranjo, registrando, na maneira como se instalam e se transformam, a assimetria entre expectativas institucionais e realidade material. Nesse sentido, a residência não é apenas pano de fundo biográfico ou geográfico, mas um dispositivo que altera o tempo de produção, os modos de circulação e as formas de hospitalidade — e que deixa sua marca na própria lógica dos trabalhos.

A partir desse horizonte, *IF/THEN [welcome]* evidencia o encontro entre protocolo e clima, mais do que a simples soma dos dois: a estrutura normativa da montagem e as alterações do ambiente ao longo de semanas produzem uma instância que se atualiza no tempo e no corpo do espectador (Figura 21). A instalação ocupa integralmente o Flexspace A do CICA Museum, em Gimpo, Coreia do Sul, durante o verão (agosto de 2025), formando um sistema de vasos comunicantes em látex natural que conecta recipientes de vidro preenchidos com colágeno de peixe hidratado, conchas e sementes. Em vários pontos, esse circuito é interrompido: pipetas de vidro cheias de Liquin²⁵ atravessam as mangueiras e os blocos de colágeno, criando zonas de fricção entre sólido e líquido, suporte e fluido, contenção e vazamento. Com dimensões aproximadas de 350x750x670cm, o trabalho deixa de se restringir a um objeto no espaço e converte a sala em uma malha imersiva de relações matéricas que o público precisa literalmente atravessar, ajustando o próprio corpo a esse campo de tensões.

O sistema de mangueiras de látex interligadas aos recipientes de vidro que condensam umidade não é apenas um conjunto de componentes materiais, mas um operador de percepção: instaura resistências e fluxos que produzem um campo em que ver implica contornar, tocar e ajustar o corpo. O espaço converte-se,

²⁵Liquin é um líquido viscoso usado como aditivo em pintura a óleo, destinado a alterar a secagem e a fluidez da tinta. Aqui, sua circulação pelas pipetas de vidro e pelo látex introduz outra temporalidade material: em contato prolongado, o produto ácido amolece e enfraquece o látex, favorecendo microfissuras, vazamentos e colapsos parciais da estrutura.

assim, em campo fenomenológico, e a experiência estética acontece como variação contínua, mais próxima de um metabolismo do que de um objeto fixo.

Essa polifonia matéria, apresentada no clima quente-úmido do verão coreano — com o ar condicionado desligado, a temperatura aproximando-se de 38 °C e 90% de umidade relativa, e ligado, em torno de 20 °C e 50% de umidade —, parte da lógica condicional da programação *IF/THEN*²⁶ para tensionar os códigos de acolhimento institucional (*welcome*). Ao reinscrever o “depende” como método, a obra desloca a causalidade rígida para um regime de variação: se o protocolo define, o clima desvia; se o suporte contém, a matéria transborda. O resultado não é um estado final, mas um circuito de estados no qual o microclima atua como autor conjunto.

IF/THEN [welcome] condensa, na escala da sala, a passagem da conservação da forma para a escuta da matéria, reafirmando o espaço expositivo como clima e a obra como corpo. No interior desse dispositivo, a variação de temperatura e umidade provocada pelo ar-condicionado da galeria — ligado durante o dia e desligado à noite — produz mudanças bruscas de estado nas matérias viscosas e pegajosas. O colágeno endurece quando o ar refrigerado é acionado e volta a amolecer no calor úmido, escorrendo gradativamente de um recipiente de vidro aos outros, às vezes solidificando e ficando preso dentro das mangueiras. Já na terceira semana, porém, se tornou evidente a alteração desse ciclo: a substância de origem animal praticamente deixa de solidificar, mesmo com a climatização ligada. Em movimento lento e contínuo, a solução cartilaginosa e amarelada transborda pelo chão, deixando à mostra as conchas e sementes que antes envolvia. O Líquido oleoso e denso, por sua vez, opera um desgaste progressivo nas mangueiras: sua acidez corrói e amolece o látex, que, cada vez mais flácido, já não sustenta as cânulas de vidro que perfura as mangueiras e as paredes. Os vidros, pouco a pouco, se desprendem e caem, rompendo o sistema antes fechado e espalhando o fluido pelo piso.

²⁶ *IF/THEN* é uma estrutura condicional básica em programação e lógica computacional: se uma condição (“*if*”) é satisfeita (verdadeira), então (“*then*”) uma determinada ação ou conjunto de ações é executado; caso contrário, o programa segue outro caminho ou nada acontece.

A visualidade emerge como imagem-condição: não uma figura estabilizada, mas um campo de passagem entre contenção e excesso. O valor estético deixa de residir na fixidez formal e passa a operar como contingente, isto é, inseparável do lugar, do tempo e da experiência corporal do público, de modo que cada encontro com a obra corresponda a uma configuração distinta dessa mesma imagem.

Ao fim de algumas semanas, todo o conjunto assume um aspecto pesado, encharcado pelo volume dos líquidos que se deslocam por ação da gravidade. O odor de colágeno de peixe, conchas e sementes úmidas toma conta da galeria, e caminhar no interior do sistema torna-se um percurso mais lento e desconfortável, com o calçado aderindo ao piso pegajoso. A experiência da obra deixa de ser apenas ótica e passa a envolver peso, cheiro, fricção, viscosidade — um regime sensorial em que a própria dificuldade de circulação confirma que não há distância segura entre espectador, clima e matéria.

4.4. Registro, Arquivo e Ativação

[...] com a mudança da fotografia para a sua reciclagem digital, a arte da reprodução mecânica de Benjamin recuperou a aura da originalidade. O que mostra que o famoso argumento de Benjamin era apenas uma parte da história; esqueceu-se que a modernização, para começar, criou ela mesma a sua aura (Huyssen, 2000, p. 23-24).

Na arte contemporânea, o tempo não aparece apenas como tema, mas deixa de ser um pano de fundo abstrato para tornar-se matéria de trabalho. Instalações temporárias, fotografias de longa exposição, filmes e vídeos exploram a passagem, a suspensão e a repetição, testando modos de condensar ou dilatar o “agora”. Usando os mesmos dispositivos de registro — câmeras, sensores, softwares, telas —, a videoarte e a arte digital produzem *loops* temporais e distorções que desafiam a percepção linear, abrindo uma experiência simultânea de passado, presente e futuro. Se a arte efêmera nos lembra a transitoriedade da vida ao existir por um breve intervalo antes de desaparecer, essas abordagens convidam o espectador a reconsiderar sua relação com o instante e a habitar o tempo como campo instável.

Arte eletrônica, robótica, genética e outras vertentes agrupadas sob o rótulo de *new media art* foram assim denominadas por explorarem tecnologias

emergentes com fins artísticos. Nos anos 1990, quando termos como *net*, *web* e *.com* entraram no vocabulário da arte, parecia anunciar-se uma ruptura estrutural: da produção industrial às economias da informação, da circulação localizada à distribuição global, da escassez à promessa de acesso ampliado. Contudo, a internet que hoje organiza a vida cotidiana é ela própria composta por hardware e software estrangeiros, hierárquicos e normativos, governados por protocolos que filtram, organizam e modulam a experiência. Como observa Boris Groys (2022), essas infraestruturas digitais não escapam às lógicas de poder: tendem a assumir o mesmo papel colonizador e opressor de dispositivos anteriores, apenas reconfigurando suas formas de controle e circulação.

A chamada arte pós-internet, termo que surge para descrever obras atravessadas pela ubiquidade da rede e das novas mídias na vida diária, opera num espaço em que o digital e o físico se interpenetram. A materialidade, aqui, não se restringe ao objeto tangível, mas inclui a “corporalidade” dos meios digitais: infraestrutura tecnológica, centros de dados, cabos submarinos, dispositivos de consumo, servidores que armazenam arquivos e algoritmos que governam o acesso. Muitas dessas obras transitam entre tela e espaço expositivo, entre dispositivo portátil e instalação, explorando a interseção entre o virtual e o real, e fazendo do próprio trânsito um elemento constitutivo da forma.

O paradigma que se configura é o de uma arte produzida em meio a uma rede de imagens digitais que buscam imitar ou simular a realidade visível. Não se trata mais de figuras de registro, e sim de simulações — geradas por cálculos estatísticos, redes neurais, sistemas de visão computacional — que tendem a apagar a diferença entre captura e fabricação. A abstração sensorial da tecnologia funda-se, no entanto, numa base material concreta: computadores, telas, cabos, satélites e *datacenters* têm peso, consumo energético, custo ambiental e geopolítico. Interfaces, bancos de dados e algoritmos têm uma materialidade própria, que afeta a percepção e a relação com a obra de arte, mesmo quando o ambiente aparenta ser “imaterial”.

Os computadores têm pouco mais de cinquenta anos de idade e, no entanto, já estamos precisando de “arqueólogos de dados” para desvendar os mistérios dos primeiros programas (Huyssen, 2000, p. 33).

E, como tudo está de passagem, talvez a própria aquisição online dos materiais que compõem o trabalho possa ser lida como sintoma do estado de coisas no qual vivemos: ao mesmo tempo em que somos submetidos à triagem algorítmica de sugestões de compra, experimentamos uma supressão abrupta das distâncias. Transporte rápido e comunicação instantânea aceleram o tempo e comprimem deslocamentos físicos, criando a sensação de que tudo está igualmente próximo — ainda que as cadeias de produção permaneçam desiguais.

Trazer à tona a materialidade oculta dessas redes globais — centros de dados, rotas logísticas, dispositivos de consumo descartáveis — amplia o entendimento de materialidade para abarcar dimensões sociais, econômicas e ambientais. A “materialidade virtual” envolve a manipulação de dados, a estética da interface, a imersão em ambientes digitais. Embora não tenha massa física convencional, ela produz presença, corpo e efeito, redefinindo as maneiras pelas quais a arte ocupa espaço e tempo.

Habitamos a falsa crença da comunhão entre o natural e o artificial, nela se estrutura a cidade, o urbano, o industrial. A realidade artificial e a chamada “inteligência” computacional são feitas de metal, sílica, plástico, vidro — matérias naturais transformadas, extraídas e re-processadas. As narrativas de hibridismo e transgressão que celebram a fusão entre orgânico e tecnológico muitas vezes ocultam o afastamento em relação à natureza e o desvio de perguntas existenciais mais incômodas: a quem servem esses dispositivos, quem os mantém, quem é excluído de seus circuitos?

Apenas a técnica ou o meio não são suficientes para tornar um trabalho de arte cidadão do seu próprio tempo; o modo como ele se instala no mundo é fundamental. Uma obra não é mera tradução neutra de uma ideia para um suporte: ela institui relações, produz significações que não preexistiam a ela, gera consequências materiais e simbólicas. Não é instrumento, é instituinte — fecunda porque pode dar origem a algo que não previu, inclusive narrativas e valores que escapam ao controle do artista, das instituições ou do mercado.

Para David Joselit em *Art's Properties*, as obras de arte compõem um coquetel de “futuridade”, na medida em que carregam a expectativa de viver

através do tempo — ou a evidência de já o terem atravessado — além de uma experiência de presentidade quase absoluta. É essa possibilidade de ocupar simultaneamente o aqui-agora e um outro lugar ou tempo (ou de outra forma) que o autor identifica como alteridade constitutiva da arte. Talvez seja justamente o desejo de apropriar-se dessa liberdade temporal — de existir sob os mesmos termos e condições para além do presente — que leva diferentes poderes a tentarem capturá-la, ou ao menos, conferir-lhe o estatuto de eternidade. No entanto, na medida em que pode ser continuamente reinscrita em registros, arquivos e ativações expositivas, a obra de arte produz um excedente de narrativas que nunca se deixa esgotar: seu valor não se reduz a um estoque finito de significados, mas se realiza como experiência em transformação (Joselit, 2023).

No chamado “espaço virtual”, a repetição torna-se método e sintaxe: obras podem ser multiplicadas *ad infinitum* e instaladas ao mesmo tempo em diversos não-lugares. Já não estamos sujeitos à gravidade, a limitações físicas de escala, iluminação ou orçamento de produção e instalação; em princípio, tudo pode ser replicado, deslocado e modificado com um clique. Por outro lado, sem a tangibilidade física, o antagonismo entre indivíduo e sociedade tende a intensificar-se: o espaço que antes era público passa a parecer inteiramente moldável à medida do usuário. Se nada é fixo ou permanente, não há fricção nem campo de tensões entre o corpo do visitante e a obra; a experiência estética torna-se de outra ordem, outra natureza, mais próxima da navegação do que do confronto. Sem o olho angular humano se deslocando num ambiente material, desaparecem as associações enigmáticas que surgem ao girar o corpo no espaço; se “voamos” no metaverso, esvai-se a atmosfera de incerteza que caracterizava a exploração de um espaço físico, com seus pontos de vista situados e seus limites concretos.

É justamente no atrito entre essa promessa de replicabilidade ilimitada e a resistência dos materiais em clima tropical que se situa este trabalho. É nesse entrelaçamento de temporalidades — entre arquivo digital e ativação física, entre a possibilidade de copiar e a inevitabilidade de desgaste — que se inscrevem as questões aqui desenvolvidas. Registrar, arquivar e reativar não são etapas neutras,

mas decisões que definem que formas de presença a obra poderá assumir no futuro e sob que condições essas presenças continuarão a ser, ao mesmo tempo, sensíveis ao clima e politicamente ativas. Protocolos desse tipo dialogam com práticas da performance e das “ações situadas”, em que instruções e partituras orientam reativações futuras. No âmbito desta pesquisa, contudo, o foco recai sobre obras em que a instabilidade material — e não o corpo do artista como *medium* principal — constitui o eixo do problema de conservação e apresentação.

Esse impasse entre a lógica da circulação digital — potencialmente infinita e indiferente ao contexto — e a vulnerabilidade das obras materiais aparece de maneira exemplar na produção de muitos artistas pós-internet, cujos trabalhos se constroem como híbridos que habitam simultaneamente o espaço digital e o dito real. Instalações físicas incorporam elementos online, projeções, realidade aumentada; objetos analógicos são complementados por componentes virtuais; páginas, links e contratos em *blockchain* passam a integrar a própria forma da obra. A materialidade, nesses casos, deixa de ser atributo exclusivo do objeto tangível para tornar-se conceito fluido e deslocável, atravessando servidores, telas, pisos de galeria, *tokens* e arquivos em nuvem — um reflexo direto da experiência contemporânea, interconectada e instável, em que nenhuma camada (virtual ou física) é neutra em relação às demais.

É nesse cenário que situo *Metawitches* (2021), uma série realizada com materiais instáveis, que já nasce em tensão com suas possíveis versões digitais. As esculturas foram produzidas a partir de um amálgama de cera de abelha, breu, látex, parafina, carbetto de silício, chumbo, cabelo humano, unhas e sal marinho: um composto extremamente sensível ao calor e à umidade, cuja forma, cor e textura se alteram lentamente. A ação química do sal, que absorve a água do ambiente, faz a peça transpirar e perder o contorno. O breu amolece com as altas temperaturas do verão, de modo que as esferas de chumbo e vidro migram para a base do volume, enquanto a cera se torna amarelada e fosca em resposta à luz natural. Nada permanece idêntico de uma semana a outra — cada superfície é um campo em transformação.

De fato, a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados, esta parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo (Huyssen, 2000, p. 33).



Figura 22 - **Patricia Borges**. *Metawitches*, 2021. À esquerda: obras em técnica mista - breu, parafina, fuligem, cabelo humano, chumbo, pedras naturais, agulhas, cílios postiços, látex, ouro, carbetto de silício e vidro (aprox. 15x12x22cm cada), no ateliê RJ, 2021. À direita: NFTs do respectivo modelo 3D gerado no formato .glb e salvo como .mp4 em 2021, acesso web inexistente em 25/08/2025. Fonte: <https://patriciaborges.com/nftart>

Numa tentativa de reter o tempo, escaneei as esculturas com tecnologia 3D e gerei vídeos digitais que, transformados em NFTs, deveriam habitar a web “para todo o sempre”. Em teoria. Na prática, os objetos em constante mutação seguem no ateliê: pingam, derretem e se solidificam novamente; oxidam, esmaecem, ressecam e craquelam; partes se desprendem e caem. Enquanto isso, o seu duplo digital desapareceu da web3: quatro anos depois, o link do NFT mintado²⁷ aponta para uma página inexistente. A promessa de eternidade cumpre-se apenas na minha memória (Figuras 22 e 23).

²⁷ Mintar (cunhar) um NFT é criar, um token único em uma *blockchain* e atribuí-lo a um endereço (carteira). O token recebe um ID e um tokenURI que aponta para os metadados (JSON) da obra — normalmente contendo título, autor e o link do arquivo de mídia (hospedado em servidor, IPFS, Arweave etc.). Importante: a mídia não fica *on-chain*; o token apenas referencia um endereço externo. Assim, a permanência depende da disponibilidade desse endereço (*pinning* no IPFS, manutenção do provedor/*marketplace*). Mesmo que o registro do token siga íntegro na *blockchain*, o link pode quebrar (*gateway* fora do ar, metadados removidos, tokenURI mal configurado, etc), fazendo o duplo digital tornar-se inacessível.

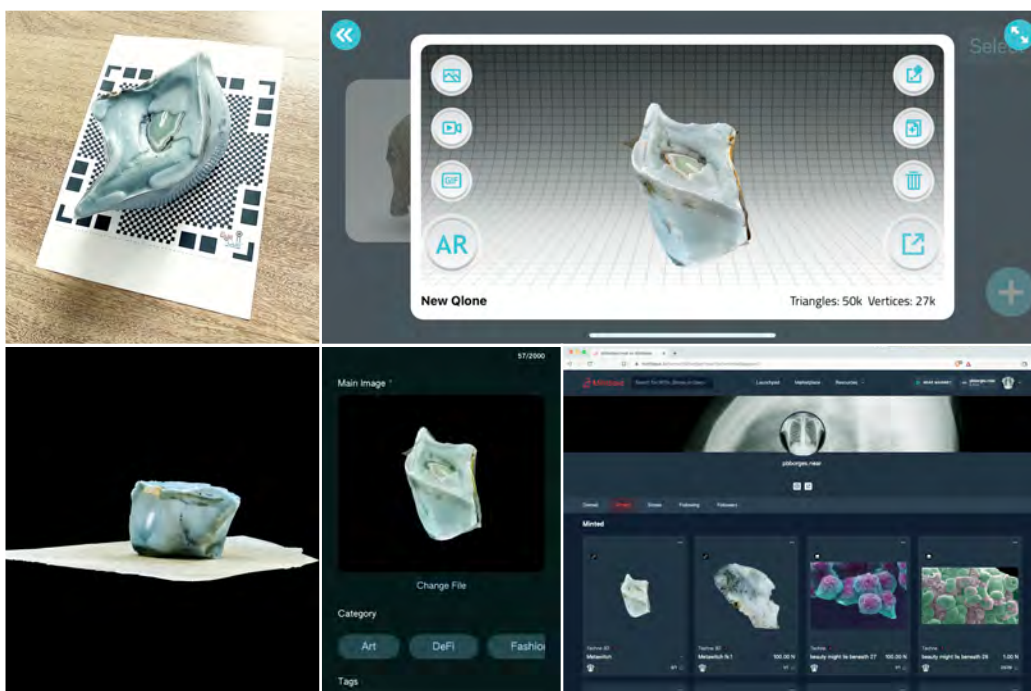


Figura 23 - **Patricia Borges**. *Metawitches*, 2021. Processo de digitalização e tokenização das obras físicas.

Portanto, a arte pós-internet envolve uma reflexão crítica sobre a infraestrutura tecnológica que permite essas novas formas de criação e interação. Isso inclui uma conscientização sobre a materialidade dos dispositivos por meio dos quais o design contemporâneo é experienciado, assim como das redes e sistemas que sustentam a comunicação digital. No meu entendimento, a partir do próprio projeto *Metawitches* (2021) e outros trabalhos que se seguiram com IA generativa — *Me, Myself and AI* (2023), *Como Nascem as Barbies* (2023) e *Technopoetics* (2024-2025) —, uma boa alternativa para lidar com o atual estado da arte digital é a criação de obras que exploram ou expõem essa infraestrutura como parte da linguagem. Em vez de tomar os algoritmos como caixa-preta neutra, esses trabalhos tornam visíveis seus filtros, vieses e limites, desafiando o espectador a refletir sobre as tecnologias que atravessam a vida cotidiana. Nesse sentido, a imagem deixa de ser apenas resultado final na tela e passa a ser sintoma de uma cadeia de decisões técnicas, econômicas e políticas. Formam-se, assim, novas modalidades de manipulação e controle, muitas vezes recobertas por uma estética sedutora e interfaces amigáveis, que tendem a mascarar as assimetrias de poder inscritas nesses sistemas.

A construção de espaços e de objetos no metaverso, seguindo os princípios de gravidade e espacialidade com os quais estamos familiarizados no mundo físico, reflete o grande paradoxo da experiência humana digital. Apesar da liberdade quase ilimitada oferecida pelos ambientes virtuais, onde as leis da física podem ser redefinidas ou completamente ignoradas, optamos frequentemente por ancorar nossas criações digitais em regras e estruturas reconhecíveis. Essa escolha parece ser motivada, em parte, pela necessidade de encontrar pontos de referência compreensíveis e eixos que facilitem a navegação, a interação e a orientação dentro desses espaços. Alguns arquitetos e designers de ambientes digitais defendem que, ao replicar certas condições do mundo físico — como gravidade, perspectiva e escala —, cria-se um senso de familiaridade e conforto que ajuda os usuários a se adaptarem mais facilmente ao metaverso. Ao mesmo tempo, essa mimese espacial indica o quanto o chamado “virtual” continua preso a matrizes modernas de organização do espaço, reencenando o cubo branco e suas lógicas de circulação sob a forma de plataformas e galerias digitais. Nesse contexto, a relação entre corpo e imagem não se resolve; apenas se desloca. Diante da tela, a experiência tende a ser acelerada, seriada e sem escala: percorremos museus virtuais, *viewing rooms* e arquivos online com o mesmo gesto de rolagem, como se todas as obras compartilhassem um tempo homogêneo. Já na obra situada, permanecem o peso, a demora e a resistência da matéria, que exigem um corpo em deslocamento e um olhar que se reposiciona.

Para encerrar este capítulo, recorro a um trecho de David Joselit em *Art's Properties* (2023), que ilustra com precisão a justaposição temporal e espacial que frequentemente experimentamos ao lidar com a versão digitalizada de obras de arte, seja em museus, livros ou na web:

Se você encontra com uma amiga em um restaurante e, de repente, quando o garçom traz as bebidas, percebe que este é o mesmo bistrô onde você brigou com um ex-namorado seis anos atrás, você se verá ocupando dois momentos ao mesmo tempo, sendo duas pessoas ao mesmo tempo, mas permanecendo no mesmo lugar: tomando uma bebida agradável com a amiga e revivendo um rompimento traumático. Trata-se de uma partitura experiencial simples, você tem duas alternativas: numa performance silenciosa você pode continuar conversando, ou como forma de construir intimidade pode compartilhar a lembrança do fim de um relacionamento. Se essa história for publicada em forma textual como um livro de memórias, então uma camada adicional de complexidade temporal é adicionada pelos sucessivos leitores, cada um lidando com essa mesma

experiência de uma forma diferente, a partir de suas próprias associações e projeções. O que a arte visual oferece é a espacialização dessas diferentes respostas afetivas, colocadas lado a lado para que suas harmonias e contradições possam tornar-se visíveis. As obras de arte traçam uma partitura complexa de durações, executada de modo diferente por cada espectador, a cada vez que ele as olha (Joselit, 2023, p. xvi-xvii, tradução da autora).²⁷

5 Considerações Finais

No presente capítulo, consolida-se a *Tecnologia Tropical* como poética-método orientada à transformação, articulando seus desdobramentos para preservação, apresentação e circulação de obras que operam por intermitência, ativação e reencenação. O objetivo aqui não é fixar uma síntese imutável, mas explicitar critérios e gestos operativos que assumem a mudança como condição — deslocando o cuidado do “mesmo objeto” para condições de sentido que podem ser novamente ativadas no tempo.

Em termos de percurso: O Capítulo 1, delimitou o tema, objeto, problema, perguntas, objetivos e metodologia, situando o método como pesquisa baseada na prática (Gray; Malins) com aporte teórico (Cazeaux). O Capítulo 2, elaborou uma leitura histórico-crítica da impermanência na arte brasileira: das heranças simbólicas e do clima como coautor à digitalização como contrafluxo que pode prolongar, traduzir ou reduzir o acontecimento (Rolnik; Flusser). O Capítulo 3, examinou o sistema da arte e a economia da fixidez: o arquivo como instância instável (Derrida) e a exposição como acontecimento performativo que redistribui

²⁸ No original: “If we think of artworks as temporal compositions— or scores— which may be 28 played differently by different spectators in any single instance, then we have a model of visual art as a durational medium. Such temporal scores evoke a kind of dispossession that everyone is familiar with from everyday experience: if you meet a friend in a restaurant and suddenly realize, as a server brings your drinks, that this is the same bistro where you fought with an ex-lover six years ago, you will find yourself occupying two moments at once, being two different people at once, while remaining in the same place— having a pleasant drink and reliving a wrenching breakup. This is a simple experiential score— you could play it as a performance of sullen silence toward your friend or as a way of building intimacy with her by telling the story of your soured relationship. If the anecdote I just recounted were published in textual form as a memoir, then an additional layer of complexity is introduced by all successive readers, each of whom would have played the score of their reading as the singular experience of their own personal associations and projections. What visual art offers is the spatialization of such different affective responses, set side by side so that their harmonies and contradictions may become visible. Works of art score a complex configuration of durations, played differently by each spectator, each time they look” (Joselit, 2023, p. xvi-xvii).

valor (Hantelmann), propondo os conceitos de materialidade liminar e valor contingente. O Capítulo 4, apresentou experimentos práticos de ateliê como laboratório alquímico — reações, imagens oscilantes, sala-clima e regimes de registro/ativação — e propôs dois instrumentos operativos (Matriz de decisão e Protocolo heurístico-adaptativo) para orientar escolhas curatoriais e museológicas em contextos tropicais. Estes elementos fornecem a base para, agora, enunciar implicações, limites e estratégias do método, bem como apontar horizontes de pesquisa.

A segunda metade do século XX assiste à miscigenação dos meios artísticos: imagem, texto, som e objeto passam a operar de forma cada vez mais indissociável, a fotografia volta-se para o imaterial e a imagem articula-se com o corpo. É também o momento em que surgem obras que colocam em questão os próprios dispositivos de exposição — a obra já não está apenas na história, mas se realiza como acontecimento no presente.

Nesse mesmo movimento, a produção de obras efêmeras, conceituais e dos seus *ephemera*²⁹ na arte contemporânea introduz novos conceitos de experiência, que obrigam a reconsiderar estratégias correntes de preservação em coleções de museus. O significado de uma obra transitória é muitas vezes transmitido por seus aspectos não tangíveis e pela partilha de conhecimento tácito, por exemplo, entre o artista e o profissional do museu. Para a preservação e apresentação dessas obras de modo compatível com o que foi inicialmente pretendido, a documentação do saber intangível torna-se cada vez mais importante, sobretudo quando ela se torna a principal fonte para a (re)apresentação da obra. Embora a literatura sobre *ephemera* inclua fortemente a arte da performance, aqui o termo é mobilizado sobretudo para pensar vestígios, instruções e registros de obras materiais em transformação, nas quais a reencenação responde às variações de clima e de suporte tanto quanto às ações humanas.

²⁹ Como discutido no Capítulo 3 (p.47), *ephemera* como o conjunto de materiais produzidos em torno da obra ou do evento: convites, programas, folhetos, plantas, e também registros audiovisuais, anotações, instruções, protocolos, *scores*, e-mails, etc.; muitas vezes, são os únicos vestígios de uma obra que não se mantém materialmente — e, portanto, passam a integrar o próprio dispositivo de conservação/apresentação.

Entre essas práticas, as obras de performance e as ações situadas — ainda que não constituam o foco deste trabalho — tornam particularmente visível esse deslocamento: nelas, corpo, instruções e memória partilhada funcionam como suportes instáveis. Em Situação T/T1³⁰ (1970, Figura 12, p. 64) de Artur Barrio, por exemplo, o que retorna ao museu não é a ação urbana em si, mas um conjunto de vestígios, fotografias e textos que operam como partitura para novas ativações, deslocando o cuidado do “mesmo objeto” para as condições de reapresentação.

Nessa perspectiva, torna-se evidente também a dimensão política das obras efêmeras, que ao contrariarem padrões vigentes em nossas sociedades pensam o fazer artístico como ato de resistência. A obra que não se constitui como objeto sacralizado imprime um tipo de desvio ou fissura no interior das lógicas e narrativas que constroem e organizam a arte comercial. Esse tipo de trabalho tensiona as lógicas de controle e dominação sobre o objeto, escapando à racionalidade colonial de ordem, hierarquia e fetiche pelo poder. Confronta a premissa de um mercado de arte fundado na austeridade das formas puras, na precisão técnica e na durabilidade dos materiais, bem como na violência da imposição da lógica e da imagética do Norte sobre o Sul. Formas intencionalmente não-sofisticadas, despojadas do romantismo dos materiais, não correspondem aos valores estéticos tradicionais: inovação técnica, refinamento, complexidade e virtuosidade. Imperfeição, simplicidade e crueza conferem uma aparência não polida em oposição aos princípios de uma sociedade onde tudo baseia-se no pragmatismo, na limpeza simplificada da produção em massa e na ideologia do otimismo como motivação sociopolítica. É um desafio criar valor para trabalhos que evoquem a nostalgia de um mundo gasto, objetos usados, habitados pela melancolia da idade; quando sua execução rude indica o mundo em que foram criadas, em que vivemos.

³⁰ Situação T/T1 (1970) integra a série de “situações” de Artur Barrio realizadas no contexto da manifestação Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte, durante a ditadura civil-militar brasileira. Na ação, o artista espalha pelas margens e pelo leito do Ribeirão Arrudas as chamadas Trouxas Ensanguentadas — embrulhos de tecido amarrado, manchados de vermelho e recheados com restos orgânicos — e, em uma etapa posterior, desenrola dezenas de rolos de papel higiênico sobre as pedras do rio. A obra confronta o público com a imagem de corpos anônimos e descartados, aludindo aos desaparecimentos e à violência de Estado, e é frequentemente lida como exemplo de “arte-guerrilha”. As versões em tecido e corda hoje presentes em acervos institucionais, como Inhotim, funcionam menos como escultura autônoma e mais como vestígio material e documental desse gesto processual e efêmero (Figura 12, página 64).

Os que adquirem uma obra de arte compram, em verdade, um suporte que responde à classe dos desejos — não a obra em si, mas a superfície obtida. Consumimos formas de vida: compramos maneiras de ver, sentir, pensar, perceber ou de morar e vestir. No quadro da *tecnologia tropical*, a poética aqui proposta surge justamente como uma forma de resistência e subversão às narrativas hegemônicas da arte globalizada.

Para além dos aspectos efêmeros, o caráter cada vez mais idiossincrático da arte contemporânea desafia a sua preservação. Hoje, artistas atribuem significados singulares aos materiais, técnicas e meios de comunicação, e muitas vezes, constroem linguagem com objetos triviais enraizados na cultura de massa. Por isso, torna-se difícil interpretar essas obras com base em um cânone teórico ou em noções partilhadas a nível conceitual, material ou mediático, uma vez que são numerosas as variáveis que concorrem para a produção de sentido.

A posse de objetos tem um sentido existencial: eles te ajudam a acreditar que a vida possui uma ordem e uma razão de ser (Bourgeois, 1998, apud Helfenstein, 2002, p. 11, tradução da autora).³¹

Cuidar de coisas etéreas é negociar com o tempo: compreender a perenidade e o instante através do desgaste da matéria. Esse cuidado implica resistir ao desejo mais radical de interferir — de conduzir, conter, evitar falhas — e, ao mesmo tempo, elaborar estratégias para lidar com o medo, com o desejo, a morte e a frustração da perda. Acompanhar o desaparecimento de um objeto roído pela temporalidade é também testar limites, trabalhar com exceções e testemunhar a luta de substâncias vivas contra sua transformação e mutação, reconhecendo a força dos materiais para além da nossa vontade sobre eles. Para muitos, prolongar a resistência da matéria configura, em si, uma forma de existência.

A produção artística atual por vezes transita entre a futurologia da ficção científica e a bruxaria dos conhecimentos ancestrais. Em diversos sentidos, nos situamos em uma espécie de pré-cambriano contemporâneo, à sombra de sabedorias arcaicas que fazem de nós seres anteriores a nós mesmos. Na chama alquímica, todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo, ainda que

³¹ No original: “The ownership of objects, either artworks or artifacts, has an existential meaning. Both can help you believe that life has an order and a *raison d’être*” (Bourgeois apud Helfenstein, 2002, p. 11)

este, por vezes, pareça estático. É justamente o poder de atração da matéria que nos faz sentir e interpretar o mundo ativamente. Ao remexer, misturar e dissolver uma coisa na outra, decompomos pedaços de vida — esse labor de transmutação contém a promessa do instante na transparência aparentemente inofensiva do tempo. A dificuldade do viver transmuta-se em arte: um procedimento poético converte em estética o tropeço, a fealdade, a miséria. Assim, deformamos o mundo com nossa presença.

Como vimos, a preservação de obras de arte efêmeras e baseadas em mídia digital apresenta desafios específicos no campo da conservação. Enquanto as obras materiais podem ser restauradas e preservadas por meio de intervenções físicas, as obras digitais exigem outras abordagens em função de sua natureza transitória e da rápida obsolescência das tecnologias que as sustentam. Ao enfrentar o desafio do cuidado de obras instáveis, os conservadores e demais profissionais da arte buscam equilibrar a preservação da intenção original do artista com as demandas da era digital, garantindo que essas expressões culturais efêmeras continuem a inspirar e desafiar as sensibilidades estéticas e éticas das sociedades contemporâneas. O ambiente digital, composto por cores e céus até então impossíveis, constitui o próprio cenário de geologia distópica: nele o usuário navega livremente em primeira pessoa, criando seus próprios caminhos, por uma paisagem ilocalizável e de temporalidade expandida.

A poética da *tecnologia tropical* assimila a prática científico-laboratorial como forma de pesquisa e produção artística. Ela reside em abraçar a intermitência e a transitoriedade da existência e encontrar a beleza que se instala nos diversos estágios da matéria-arte. É proposto celebrar o processo contínuo de mudança e decadência, reconhecendo que a nossa presença como artistas e criadores tem a capacidade de moldar e transformar o mundo que nos rodeia. É nessa tensão entre o fluxo da matéria em transformação que se inscreve o interesse por processos de mudança biológicos e psicológicos. Observa-se uma busca crescente pela não objetividade na arte, por modos de alcançar um mundo menos preso à representação de objetos e coisas reconhecíveis. Ao mesmo tempo, estamos imersos em um tempo veloz e fragmentado, no qual obras são

consumidas rapidamente, como se não tivessem história ou futuro. Nesse contexto, o calor, tomado como catalizador de transmutação, figura como processo vital que amalgama passado e presente para forjar o futuro, criando novas perspectivas existenciais.

Essa pesquisa parte da noção de ecologia como interconectividade total, um ambiente não antropocêntrico, não dicotômico — no sentido de não separar cultura da natureza — e, de um senso de urgência que é ao mesmo tempo climático e social. Trata-se de uma perspectiva que abraça a pluralidade de formas de vida e propõe caminhos para nos relacionarmos com o planeta e seus agentes. Em vez de reforçar imagens consagradas, a pesquisa coloca em questão imaginários e representações do Brasil como paraíso nos trópicos, colosso modernista, eterna promessa de decolagem econômica, bem como seu ímpeto conservador e autoritário. Parte-se ainda do entendimento de um mundo em transformação — da transmutação corpórea dos seres e das coisas, de hibridismos e interrelações mediadas pela reprodução técnica e digital em tempo real — em que a tecnologia de ponta convive com a gambiarra engenhosa, e a alta conectividade da internet abriga *biohacking*, transumano, ciborgues e pós-humano.

Interessa aqui observar como a matéria se prolifera, como se alimenta de outras fontes, como se vincula e desvincula de corpos que estão vivendo e morrendo, mas também como esses corpos podem repousar enquanto ainda pulsam. É como se os materiais — cera, breu, látex, pedra, algodão, vidro, metal, cartilagem de peixe, algas e cogumelos — se tornassem matéria-origem, substância, pensamento.

Este trabalho não aborda procedimentos de conservação/restauração química profunda ou testes laboratoriais padronizados de durabilidade; modelagem econômica de valor, seguros, políticas de precificação ou análises de mercado; aspectos jurídicos (direitos autorais, contratos) e normativos de museologia; nem soluções de engenharia climática de precisão ou padronização universal de protocolos entre instituições. A pesquisa opera em chave qualitativa, teórico-crítica e prático-experimental, centrada na materialidade situada em

ecossistemas tropicais. Na prática, o processo se desdobra em três momentos principais: instalação e observação da obra em condições climáticas específicas; aplicação da matriz de decisão para orientar escolhas de preservação e ativação; e uso do protocolo para documentação e reencenações. A dupla de instrumentos proposta (matriz e protocolo) é heurística e adaptativa, voltada à decisão contextual e à documentação ao longo desse ciclo, não a prescrições técnicas exaustivas ou generalizações fora dos recortes aqui definidos.

Diante desses recortes e opções de método, são apresentadas, a seguir, estratégias de ação — situadas, processuais e adaptativas — formuladas a partir da posição de artista-pesquisadora. Ainda que pensadas desde o ateliê, elas também sugerem deslocamentos institucionais: pensar exposições como processos; prever em contratos a possível transformação, desgaste ou desaparecimento das obras; adotar formas de documentação que funcionem não só como registro, mas como partitura para futuras ativações.

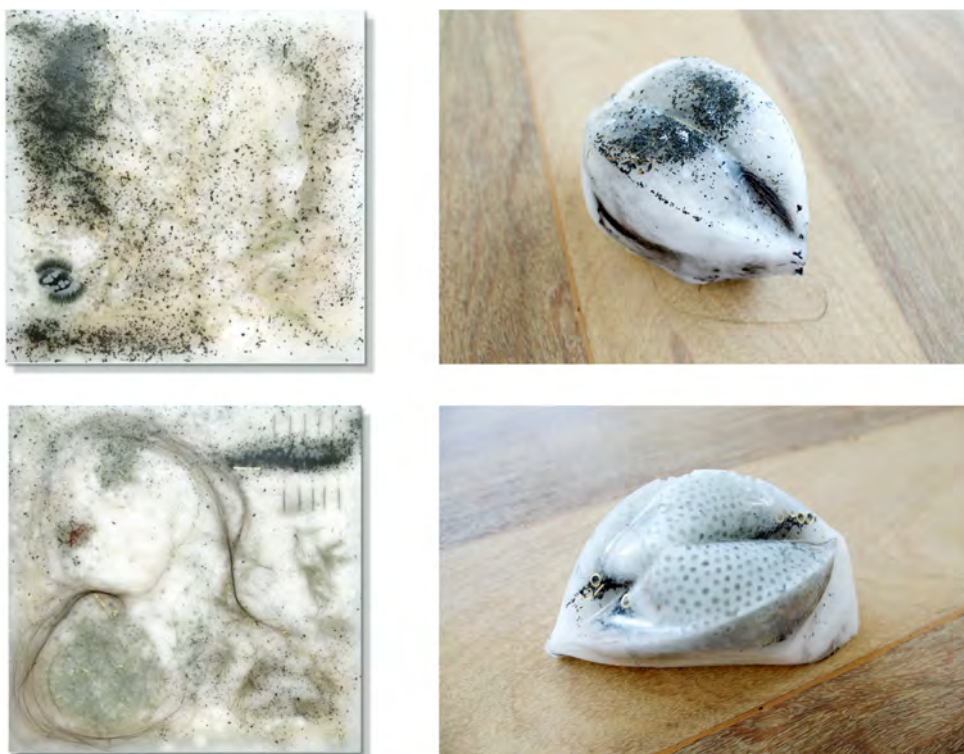


Figura 24 - **Patricia Borges**. *No Creo en Las Brujas, Pero Que Las Hay, Las Hay*, 2020. À esquerda, conjunto de obras em técnica mista (parafina, fuligem, cabelo humano, açafraão, especiarias, tabaco, pedras naturais, agulhas de acupuntura, cílios postiços, madeira, plantas, ouro, ossos e pérolas de vidro), em sua primeira configuração material (33x33x3,3cm). À direita, meses depois, as mesmas peças são re-derretidas e originam novas formas (aprox. 15x12x22cm), evidenciando o desfazer e refazer da obra como estratégia poética que lida com a impermanência. Ateliê, Rio de Janeiro - RJ. Fonte: patriciaborges.com

Desfazer e refazer refletem estados psíquicos nos quais os significados não são fixos, mas estão em constante mutação e permanecem fundamentalmente ambíguos. O ato canibal de reconfigurar trabalhos existentes, reutilizando um mesmo material para compor novas obras, acompanha a história da arte e nos permite afirmar que as coisas não são exatamente coisas, mas possibilidades e temporalidades. A ideia de eterno é sempre a ideia de alguém vivo; já os objetos possuem corpos sujeitos a uma gramática da vitalidade, atravessados pela experiência espacial da passagem do tempo. Em cada nova existência de um objeto fruto de re-materialização temos o retrato de um processo em movimento, em que algo de sua existência antepassada está presente (Figura 24).

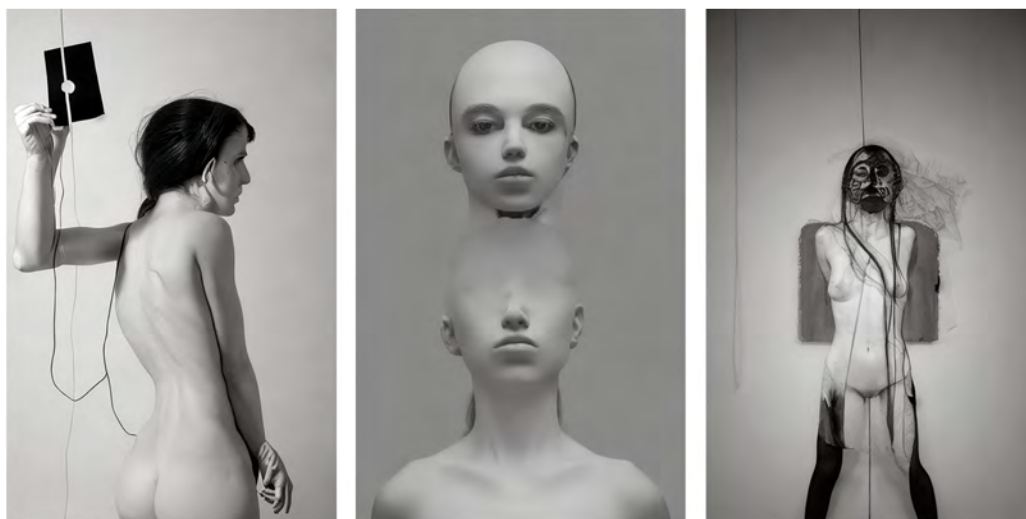


Figura 25 - **Patricia Borges**. *Me, Myself And AI*, 2023. Conjunto de imagens de perfil geradas por inteligência artificial a partir do texto de bio da artista, configurando uma obra nativamente digital, sem suporte físico. Evidenciando a desmaterialização da obra como estratégia poética que lida com a impermanência. Aqui, a “imagem de si” é mediada por algoritmos de leitura e síntese textual, revelando também os vieses estéticos e normativos dos modelos de IA utilizados. Fonte: patriciaborges.com

Tenho uma atitude canibalística em relação ao meu trabalho. Eu o deixava em repouso até que pudesse usá-lo para fazer um novo trabalho. Ele precisava atingir um certo estado de familiaridade. Então eu podia incorporá-lo a uma nova obra. (Bourgeois, 1988, p. 41, tradução da autora).³¹

Ao **desmaterializar** ou **desformalizar** uma obra, seja pela decomposição física ou por vias digitais, inicia-se uma verdadeira saga de desaparecimentos: a forma cede lugar a signos, protocolos e rastros. A ausência de materialidade paupável em uma obra implica na suspensão de um certo modo de pensamento

³² No original: "I have a cannibalistic attitude to my work. I would let it sit until I could use it to make new work. It had to reach a certain state of familiarity. Then I could incorporate it in a new work" (Bourgeois, 1988, p. 41).

racional, na dissolução de uma estrutura para que outras possam emergir segundo novos parâmetros de organização. Quando a obra se torna imaterial — menos dependente do suporte físico e menos mimética de objetos reais — emerge uma *poética da tecnologia tropical* que explora modos de expressão capazes de transpor limites matéricos, articular humano e digital, e inscrever o tempo como agente. Nessa passagem, não se apaga o mundo físico: ao contrário, as próprias condições materiais e institucionais intensificam tensões entre sujeito, público e espaço — um lugar que já não é plenamente comum nem plenamente privado. A experiência artística desloca-se para uma zona híbrida, onde virtual e real coexistem, e onde a permanência é menos um dado e mais um acordo provisório (Figura 25). Por isso, torna-se crucial considerar as interações recíprocas que incidem sobre o objeto — sobretudo o contexto museal que o abriga e redefine —, pois é nesse ecossistema que a poética em questão produz sentido, negocia sua visibilidade e reformula os modos de produção e leitura da arte, a essa altura já movida tanto pela reprodução mecânica quanto pela simulação eletrônica.

Antes do regime digital de reprodução, a permanência estava ancorada principalmente em suportes físicos duráveis; sem eles, o mundo comum se dissolveria em ciclos de produção e consumo, sem referências capazes de atravessar gerações. Hoje, a arte algorítmica e a digitalização de obras, embora assentadas em suportes tecnicamente instáveis e dependentes de infraestrutura material, ainda assim, configuram estratégias de permanência relativa: resistem em alguma medida ao fluxo biológico e econômico, podem durar o bastante para criar continuidade histórica e sustentar formas de mundo compartilhado. Por habitarem a rede, mídias digitais passam a existir em múltiplos endereços simultaneamente, o que as protege parcialmente de ataques físicos localizados e amplia suas possibilidades de circulação e memória.

No entanto, essa permanência deixa de ser garantida pela solidez do objeto singular e passa a ser negociada em uma camada infraestrutural opaca, corporativa e energeticamente custosa. A conservação de arquivos, imagens e dados depende de servidores privados, formatos atualizáveis, protocolos de segurança e algoritmos de visibilidade que podem, a qualquer momento, obsoletar, apagar ou

tornar invisível aquilo que supostamente permaneceria — como no caso da obra *Metawitches* (Figuras 22 e 23, p. 90 e 91). Nesse quadro, práticas efêmeras, tropicais, performáticas ou liminares não significam a recusa da memória, mas a disputa de seus modos de inscrição: ao assumir a instabilidade climática, técnica e política como parte da obra, afirmam uma permanência contingente e vulnerável, que torna explícita a pergunta sobre quem é preservado, quem é apagado e a que custo se sustenta o ideal de durabilidade.

Independentemente da capacidade institucional de absorver práticas artísticas não convencionais, em grande medida o mercado e o sistema midiático mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais. A experimentação com suportes e linguagens de difícil inserção comercial ultrapassa a mera adoção ou negação das regras do mercado; sugere redirecioná-las, buscando outros fins — como formas de circulação, memória e participação — que não se esgotam no valor de troca.



Figura 26 - **Patricia Borges**. *As Insuspeitáveis*, 2024. Objeto termo-sensível em parafina, cera e agulhas de acupuntura em caixa de madeira (56x26x2,4 cm). Concebida como corpo sensível em sala-clima, a peça reage às variações de temperatura do ambiente: o amálgama de ceras amolece, deforma-se lentamente e permite o deslocamento gradual das agulhas nas zonas mais macias. Evidenciando a apropriação climática como estratégia poética que lida com a impermanência. Rio de Janeiro. Fonte: patriciaborges.com

Outra estratégia poética possível é a **apropriação climática**: não proteger a obra do ambiente em que ela se insere, mas incorporá-lo como operador interno da forma. Em vez de pensar o calor, a umidade e a luz como ameaças à integridade do objeto, esses elementos passam a ser incorporados como forças de desenho, de escrita e de temporalização da matéria. Nesse gesto, o ambiente deixa de ser um “fora” hostil a ser controlado — ou apenas “destruidor” da matéria — e

passa a integrar o próprio vocabulário plástico: a variação térmica, o escorrimento, a condensação, a oxidação, a movimentação, o desbotamento deixam de ser acidentes e tornam-se parte do dispositivo de produção de sentido. Apropriar-se do clima significa aceitar que a obra se inscreve numa ecologia concreta — tropical, instável, em transformação — e que sua potência não está apenas em sobreviver a essas condições, mas em explicitá-las como conteúdo e método.

Em obras termo-sensíveis, como *As Insuspeitáveis* (Figura 26), o calor deixa de ser ameaça para tornar-se linguagem. A mistura de cera e parafina reage ao ambiente, às variações de temperatura e ao liga/desliga do ar condicionado; a peça funciona como um corpo exposto, enquanto a sala opera como clima que a afeta. A superfície nunca é totalmente estável, operando numa zona de latência entre a forma construída e a forma por vir. Esse tipo de procedimento desloca a expectativa de conservação estática para uma lógica de acompanhamento: a obra é menos um objeto concluído do que um organismo material em vigília, cuja integridade depende justamente da sua disponibilidade à alteração. O clima quente, aqui, não destrói; ele escreve.



Figura 27 - **Patricia Borges**. *Volúvel Volátil*, 2020. Objeto foto-sensível em papel vegetal sensibilizado com óxidos de ferro para cianotipia sem fixação, montado dentro de cânulas de vidro de borossilicato, aço inox e fio de algodão encerado. 254x23x0,5cm. Dependendo da incidência de raios UV, a tonalidade do papel se desloca ora para o verde, ora para o azul; quando guardado no escuro, o objeto recupera gradualmente a coloração inicial e reverte parcialmente o esmaecimento. Evidenciando a apropriação climática como estratégia poética que lida com a impermanência. Rio de Janeiro. Fonte: patriciaborges.com

De modo análogo, em trabalhos foto-sensíveis como *Volúvel Volátil*

(Figura 27), a luz deixa de ser apenas risco de desbotamento para funcionar como agente de pigmentação contínua. O papel vegetal sensibilizado com os sais de ferro da cianotipia e protegido por vidros de borossilicato, reage diretamente à incidência de raios UV: dependendo da intensidade e da duração da exposição, a tonalidade oscila ora para o verde, ora para o azul, enquanto, quando guardado no escuro — como acontece em *O Passado Já Foi Alterado* (Figura 20, p. 78) —, o objeto tende a recuperar a cor inicial e reverter parcialmente o esmaecimento. A deliberada ausência de fixação do processo, a escolha de suportes vulneráveis e a exposição prolongada às variações lumínicas instauram uma temporalidade expandida: a imagem não é um instante preservado contra o tempo, mas um campo em lenta modulação, em que cada dia de incidência de luz altera o grau de visibilidade, de cor e de contraste. Ao assumir essa dependência, a obra transforma o clima em parceiro e, ao mesmo tempo, explicita o custo e a precariedade de toda promessa de permanência. Trata-se menos de capitular diante das condições tropicais e mais de reivindicá-las como técnica deliberada — uma tecnologia climática que recusa o ideal de neutralidade ambiental do cubo branco e inscreve a materialidade artística no mesmo regime de vulnerabilidade que atravessa corpos e cidades.

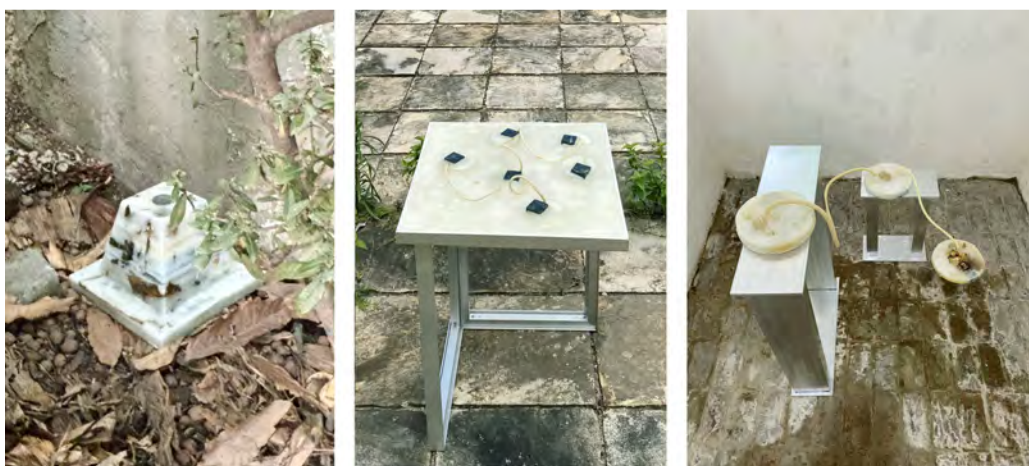


Figura 28 - **Patricia Borges**. *Diferentes Estratégias Para Lidar com o Medo, o Desejo e a Frustração da Morte 2024-2025*. Instalações temporárias fora do cubo branco, evidenciando a estranheza como estratégia poética que lida com a impermanência. Parafina, látex, alumínio, pedras naturais, sulfato de magnésio, sementes, pérola de vidro, pregos de aço, algodão, cílios, cabelos humanos, cera de abelha, cogumelos, dente, látex, medicamentos, sal marinho e breu de colofônia. Dimensões variadas. Fonte: patriciaborges.com

A última estratégia poética sugerida é assumir a **estranheza** como eixo de trabalho — e, com ela, escolher o risco: do silêncio, da incompreensão, do

anonimato. Entretanto, é justamente nesse intervalo entre o que não se explica e o que não se retira, que abre-se uma outra atenção, mais porosa, mais vulnerável. Minha aposta é que a estranheza não apenas desorganiza os sentidos, mas também os reeduca. O desafio está, em criar obras que se transformam de maneira imprevisível com o tempo, que desaparecem, que resistem à fotografia ou ao arquivamento; que não nascem da preocupação em extrair qualidades estéticas das matéria, mas de uma disposição para acompanhar seus estados; obras que não querem ser entendidas, mas sentidas no tempo incerto da presença; sobretudo, obras que se apresentam fora de sua espacialidade específica — na rua, no porão, no terreno abandonado —, ou ao menos fora do cubo branco, correndo o risco da invisibilidade, da indiferença. Esse tipo de prática não se encaixa nos protocolos convencionais da arte-espetáculo nem na lógica da legibilidade digital (Figura 28). Falar da estranheza a partir da teoria é, sem dúvida, necessário; mas vivê-la enquanto forma, processo e campo de decisão estética é um exercício diário de enfrentamento (Borges; Magalhães e Costa, 2025). Como artista, não me interessa a confirmação, a resposta, o reconhecimento imediato da forma ou do sentido; interessa-me aquilo que atrasa o olhar, que perturba o gesto automático da interpretação, que exige do espectador uma presença menos passiva, mais aberta ao desconhecido.

O trabalho, assim, é também desobediência: possui um lado indomesticável. É uso expandido de materiais, técnicas e estratégias que não obedecem ao previsto. Produzindo produtos dissonantes e desconfortáveis, que desafiam o que é esperado dentro dos campos de interesse social, político e mercadológico do objeto duradouro. Por vezes, precisamente por não estarem em um museu ou galeria, revelam uma qualidade outra da matéria. Por não serem compostos de materiais nobres, permanecem teimosamente físicos e singulares, mesmo na era digital e comunicacional.

Naquilo que o artista diz e como diz, há o desejo e a intenção de representar o seu tempo, permanecendo vital no tempo histórico que virá. Inevitavelmente, as obras se deslocam no espaço, saem da cidade, da sociedade

que as produziu; vão parar em outras línguas, outros mundos, numa viagem sem fim rumo ao incompreensível.

Em síntese, se a poética tropical é método, sua prática demanda instrumentos. A matriz de decisão e o protocolo aqui propostos não encerram a obra: amparam escolhas e documentam desvios. Podem ser apropriados por artistas, conservadores e curadores em situações de apresentação e preservação de obras sensíveis ao clima. É neles que esta dissertação encontra sua forma de cuidado: não garantir o mesmo, mas atentar-se ao acontecimento.

No espaço inter-relacional do mundo, onde tudo habita, as coisas surgem justamente de um processo de mudança e mutação constantes. Como humanos, interessa-nos tudo o que nos aproxime da possibilidade de desvendar os mistérios da vida; talvez daí venha esse desejo de fazer perdurar aquilo que não compreendemos, o que é percebido como falta — a ser completada por quem nos suceder, pelos artistas que ainda surgirão. Esta pesquisa, contudo, não se limita à ordem da matéria ou do corpo físico: propõe também a aplicação do conceito de *tecnologia tropical* a esferas subjetivas, sociais, políticas e espirituais — experiências transformadoras em um espectro mais amplo de dinâmicas vitais.

6

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BORGES, Patricia.; MAGALHÃES, Claudio; COSTA, Carlos Eduardo Felix. **Atenção em suspenso: a estranheza como estratégia estética na arte contemporânea**. Revista Delos, [s. l.], v. 18, n. 71, p. 64-83, 2025.

BOURGEOIS, Louise. *Deconstruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. Editado por Marie-Laure Bernadac; Hans-Ulrich Obrist. London: Violette Editions, 1998.

BOURGEOIS, Louise. Entrevista a Donald Kuspit (1988). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 39-41.

- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.
- BUONO, Amy. *Historicity, Achronicity, and the Materiality of Cultures in Colonial Brazil*. **Getty Research Journal**, n.7, p. 19-34, 2015.
- CANONGIA, Lúgia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- CAZEAUX, Clive. **Art, Research, Philosophy**. New York: Routledge, 2017.
- CHENG, François. **Cinco meditações sobre a morte**. Tradução: Marilda Inchausti. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2019.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DUGUET, Anne-Marie. **Media Art and Preservation: toward a new culture**. *Leonardo*, v. 37, n. 1, p. 36–41, 2004.
- FILIPOVIC, Elena. **“What is an Exhibition?” In: Ten Fundamental Questions of Curating** (ed. Jens Hoffmann), p. 73-81, Mousse Publishing / Fiorucci Art Trust, 2013.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GASPARETTO, Débora Aita. **Arte digital no Brasil e as (re)configurações no sistema da arte**. 2016. 289 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — UFRS, Instituto de Artes, PPG em Artes Visuais, Porto Alegre, 2016.
- GODFREY, Mark. **The Artist as Historian**. *October*, n. 120, p. 140–172, 2007.
- GRAY, Carole; MALINS, Julian. **Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design**. New York: Routledge, 2004.
- GROYS, Boris. **Arte em fluxo**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.
- GUGGENHEIM MUSEUM. **The Afterlife of Eva Hesse’s “Expanded Expansion”** [vídeo]. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/video/the-afterlife-of-eva-hesses-expanded-expansion>>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- HANTELMAANN, Dorothea von. **The Experiential Turn**. In: *On Performativity* (Walker Living Collections Catalogue, v.1). Minneapolis: Walker Art Center, 2014. Disponível online. Acesso em: 31 out. 2025.
- HELFENSTEIN, Josef. **Louise Bourgeois: The Early Work**. Champaign, IL: Krannert Art Museum, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2002. 154 p. Catálogo de exposição.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JOSELIT, David. **Art’s Properties**. NJ: Princeton University Press, 2023.

- KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- LOZANO, Catalina. **Paloma Bosquê: Matéria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MIYADA, Paulo. **Anna Maria Maiolino - Pssiiuuu...** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2022.
- NAGEL, Thomas. *Mortal Questions*. UK: Cambridge University Press, 1979.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. Tradução Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec USP, 1987.
- PIVÔ. **O Incômodo - Paloma Bosquê @Hello.Again**. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://pivo.org.br/exposicoes/o-incomodo-paloma-bosque-hello-again/>>. Acesso em: 1 nov. 2025.
- PIVÔ. **Pivô entrevista Paloma Bosquê**. Blog Pivô, 17 out. 2023. Disponível em: <<https://pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-paloma-bosque/>>. Acesso em: 1 nov. 2025.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- ROLNIK, Suely. **Instaurações de mundos**. In: Tunga: 1977-1997. Curadoria de Carlos Basualdo. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 115-136.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SQUEFF, Leticia. Revendo a missão francesa: a missão artística de 1816, de Afonso D'Escagnolle Taunay. **Encontro de História da Arte**, Campinas, n.1, p. 563-570, 2005.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- VOORHIES, James. **Beyond Objecthood: the exhibition as a critical form since 1968**. Cambridge, MA: the MIT Press, 2017.

APÊNDICE

MATRIZ DE DECISÃO - DIGITAL COMO CONTRAFLUXO

Objetivo. Decidir quando o registro/mídia digital prolonga o acontecimento, quando reduz, e quando ativar reencenação.

Como usar. Avalie cada critério em uma escala -1 (reduz), 0 (neutro), +1 (prolonga). Some os pontos e siga a regra de decisão ao final. Preencha também o quadro de evidências.

Critérios (marque -1 / 0 / +1):

1. Dependência do processo material in situ (obra exige reações ao clima/local?)
2. Agência climática (calor/umidade/biologia atuam de modo determinante?)
3. Papel do público (presença/participação altera o curso do trabalho?)
4. Compressão temporal do registro (o registro "achata" a duração/processo?)
5. Instrução possível sem neutralizar a instabilidade (é viável orientar sem congelar?)
6. Risco de fetichização da imagem (o registro vira substituto-mercadoria?)
7. Reprodutibilidade ética (é legítimo reencenar sem trair o sentido?)
8. Rastreabilidade de condições (é possível guardar dados climáticos/materiais?)
9. Impacto no valor público (o registro amplia acesso/compreensão?)
10. Impacto institucional (facilita conservação/circulação sem desfigurar a obra?)

Regra de decisão (pontuação total):

- $\geq +5 \rightarrow$ REGISTRAR & PUBLICAR (com instruções e dados; registro prolonga o acontecimento)
- Entre +1 e +4 $\rightarrow$ REGISTRAR COM MEDIAÇÃO (enxuto; enfatizar processo/dados; evitar fetichização)
- 0 ou negativo $\rightarrow$ PRIORIDADE À ATIVAÇÃO (registro privado/técnico; planejar REENCENAÇÃO)

Modos de registro (escolha conforme critérios):

- Processual expandido: vídeo de duração/intervalos + logs climáticos + fotos RAW + áudio/ambiente + texto curatorial de processo.
- Score + dados: documento-instrução (partitura) + checklist + faixa climática + 10 a 15 fotos técnicas.
- Vestígios: amostras/fragmentos + macrofotografia detalhes + gráfico de variação climática + relatório sucinto.

Quadro de evidências (preencher):

- Local/data: _____
- Faixa climática (T/UR): _____ / _____
- Materiais e seus “programas” esperados: _____
- Interações do público previstas: _____
- Riscos críticos: _____
- Formato(s) de registro escolhido(s) & justificativa: _____
- Uso futuro (arquivo, ensino, reencenação, empréstimo): _____

Checklist anti-fetichização:

- ☐ Mostrar processo (antes-durante-depois), não só “imagem-final”
- ☐ Incluir dados ambientais e temporalidade do acontecimento
- ☐ Sinalizar limites do registro (o que ele não captura)
- ☐ Evitar trilha/edição que dramatize e oculte instabilidade
- ☐ Garantir consentimentos e direitos (público/equipe)

PROTOCOLO DE ATIVAÇÃO - DOCUMENTAÇÃO - REENCENAÇÃO

Finalidade. Padronizar como ativar, documentar e reencenar obras-processo em climas quentes/úmidos, preservando agência material e sentido.

A) Pré-ativação (planejamento)

Identificação. Título/versão, autores, responsáveis, local, datas.

Objetivos estéticos/éticos. Quais efeitos/processos devem emergir? O que não pode ocorrer?

Materiais & faixas de operação. Composição, fornecedores, lotes; T/UR mín–máx; luz/fluxo de ar; agente biológico permitido?

Invariantes vs variáveis. O que é essencial (não-negociável) e o que pode ajustar ($\pm$ tolerâncias).

Funções e segurança. Montagem, monitoramento, EPI, primeiros socorros, descarte.

Crítérios de sucesso. Sinais de ativação; indicadores de valor público; limites de risco.

B) Ativação/Exposição (execução)

Montagem. Passo a passo; diagrama da sala; pontos de ancoragem; ensaios de tensão/carga.

Condições ambientais. Alvos de T/UR; ventilação; luz; intervalos de checagem (ex.: a cada 2 h).

Interação do público. Áreas livres; instruções; mediação; limites táteis/sonoros/olfativos.

Monitoramento. Log de T/UR; fotos intervalares (ex.: a cada 30–60 min); vídeo de processo; notas de campo.

Contingências. Planos A/B/C para picos de UR/temperatura; quebra/colapso; contaminação biológica.

C) Documentação (padrões)

Mídias. Foto RAW (tripé, carta de cinza); vídeo contínuo/intervalado; áudio ambiente; macro de texturas.

Metadados mínimos. Data/hora; T/UR; equipe; posição de câmera; lente; exposição; materiais; eventos do público.

Arquivamento. Estrutura de pastas; nomenclatura; consentimentos; licenças; backup 3–2–1.

Publicação. Evitar “imagem-final” isolada; incluir processo e dados; legenda com faixa climática.

D) Reencenação (score)

Partitura. Lista de passos, tempos e condições; janelas de tolerância ambientais e materiais.

Elementos essenciais. Materiais críticos e suas alternativas equivalentes (se houver); tabela de compatibilidades.

Tempo. Duração total; estágios; gatilhos de transição.

Ética & autenticidade. O que caracteriza a obra (efeito/processo) e o que é mera circunstância; documentação do desvio aceitável.

Kit de reencenação. Materiais, ferramentas, sensores, EPIs, fichas técnicas, termo de ativação.

E) Pós-ativação

Desmontagem responsável. Reuso/reciclagem/descartes.

Vestígios (se parte da obra): coleta, acondicionamento, rotulagem.

Relatório técnico-crítico. O que funcionou/falhou; cruzamento com dados climáticos; sugestões de ajuste.

Extra: Formulários rápidos (preencha e anexe)

- Mapa de invariantes/variáveis (com tolerâncias)
- Plano ambiental (T/UR-alvo, luz, ventilação)
- Plano de documentação (quem, quando, como; metadados)
- Partitura de reencenação (passos, tempos, janelas)
- Avaliação anti-fetichização (5 itens)
- Relatório pós-ativação (1 página)

EXEMPLO PREENCHIDO 1 — IF/THEN [welcome] (CICA Museum, Coreia do Sul, 2025)

1) MATRIZ DE DECISÃO — DIGITAL COMO CONTRAFLUXO (preenchida)

Local/data. CICA Museum, Gimpo-si, Gyeonggi-do (01–30/08/2025)

Faixa climática (T/UR). Sala: 24–29 °C; 58–78% UR (picos externos até 86%)

Materiais e programas. Látex natural tensionado; colágeno de peixe em pó hidratado; sementes de frutas locais, conchas naturais de Xiamen/China; estrutura de vidro e cabos de aço, ímãs; pipetas de vidro borossilicato e Liquin. Esperado: ressecamento parcial do látex nas bordas + adesão variável; amolecimento/retração por UR/temperatura e ação químico-corrosiva do Liquin; odor orgânico; microfungos sob UR alta; transbordamentos de matéria gelatinosa que se liquefaz, evaporação da água da mistura com colágeno.

Critérios (–1/0/+1):

1. Dependência do processo in situ (+1)
 2. Agência climática determinante (+1)
 3. Papel do público (proximidade, fluxo de ar) (+1)
 4. Compressão temporal do registro (risco de “imagem-final”) (–1)
 5. Instrução possível sem neutralizar instabilidade (+1)
 6. Risco de fetichização da imagem (–1)
 7. Reprodutibilidade ética (reencenação) (+1)
 8. Rastreabilidade de condições (sensores T/UR) (+1)
 9. Impacto no valor público (compreensão aumenta com registro de processo) (+1)
 10. Impacto institucional (facilita circulação com partitura/dados) (+1)
- Total: +6 → REGISTRAR & PUBLICAR (com instruções e dados)

Formato de registro escolhido e justificativa:

Processual expandido (vídeo intervalado + trechos contínuos), logs T/UR dia a dia, fotos RAW seriadas (macro de bordas/aderências/transparências), áudio ambiente (ruído das pipetas de vidro quebrando no chão quando a mangueira de látex se desprende do sistema), texto curatorial ancorado no processo. Justificativa: amplia compreensão do acontecimento e habilita reencenação informada.

Quadro de evidências:

- Interações do público: fluxo alto em fins de semana → variação térmica local; proximidade para leitura de textura.
- Riscos críticos: fungos em colágeno; rompimento súbito dos encaixes vidro/látex; ruptura de pontos tensionados pelo deslocamento do líquido; odor forte; quebra das pipetas de vidro em choque com o piso.
- Uso futuro: arquivo; ensino; reencenações; empréstimos institucionais.

Checklist anti-fetichização (aplicada)

- ☒ Sequências antes–durante–depois
- ☒ Inclusão de curvas T/UR na legenda
- ☒ Nota sobre limites do registro (não captura odor/viscosidade)
- ☒ Edição neutra (sem trilha dramática)
- ☒ Consentimentos de imagem obtidos com a instituição

2) PROTOCOLO — *IF/THEN [WELCOME]* (CICA MUSEUM, COREIA DO SUL, 2025) (preenchido)

A) Pré-ativação

- Identificação. Versão 1; artista: P. Borges; responsável institucional: Erin Kim; montagem: 14–21/08/2025; abertura: 23/08/2025.
- Objetivos estéticos/éticos. Evidenciar fricção entre condicional algorítmica (*IF/THEN*) e matéria orgânica instável; aceitar marcas do clima sem causar riscos à saúde/estrutura.
- Materiais. Látex natural 1,2mm em tubos de 6mm; 8kg de colágeno granulado; sementes de frutas, conchas marinhas; vidro temperado; cabos de aço; imãs de neodímio; 2 litros de Liquin. T/UR alvo: 24–28 °C / 60–75% UR; luz difusa, sem UV direto; troca de ar limitada.
- Invariantes. Tensionamento cruzado do látex; presença do colágeno em contato parcial; circulação do público entre os vetores (toque acidental).
- Variáveis. Posição de 3–5 vetores (fixação piso, parede e teto); densidade do colágeno hidratado; cadência de aspiração do Liquin com as cânulas de vidro em seringa para teste (se UR <60% / AC ligado).
- Segurança. EPI para montagem; teste de carga imãs (25% acima do previsto); plano de correção para ruptura; descarte de biológicos em saco apropriado.
- Critérios de sucesso. Aparição de aderências; variações de brilho e intensidade dos amarelos; leve flacidez dinâmica; engajamento do público sem toque porém apresentando desconforto com o piso colante.

B) Ativação/Exposição

- Montagem. Fixar ancoragens nas paredes e teto entre 0,3 m e 2,9m; tensionar e testar vibração; posicionar colágeno em três zonas de contato.
- Ambiente. Checagens a cada 2 h; se UR > 80% por > 3 h → ativar ventilação baixa; se T > 30 °C → reduzir luminosidade dos *spots*.
- Público. Trilhas de circulação ou livre acesso?
- Monitoramento. *Logs* (2 pontos: todo e detalhe); fotos intervalares 60 min; vídeo contínuo de 15 min em horários de pico; notas de campo (cheiro, brilho).
- Contingências. Microfungo: borrifar com álcool, higienizar com pano seco + troca de segmento; ruptura: substituir tirante; condensação no vidro: pano de microfibra, sem químicos ou deixar pingar? Cola no chão: remover com álcool, água morna e Tira-Grude (Go Goo)

C) Documentação

- Mídias. RAW 24–35 mm; macro 90–105 mm; vídeo 4K timelapse (1 fps) + trechos 5–8 min; áudio estéreo ambiente.
- Metadados. Data/hora; T/UR; posição câmera; lente; exp.; materiais; eventos; intervenção técnica.
- Arquivamento. Pastas 202508DD_montagem ou 202508DD_obra; nomenclatura IFTHEN_v1_####; licenças CC para material educativo; backup 3–2–1.
- Publicação. Série de 6–9 imagens com processo; gráfico T/UR(?); legenda com notas sobre odor/viscosidade.

D) Reencenação (*score*)

- Partitura (resumo). 1) Preparar sala (T/UR alvo). 2) Instalar vetores em cruzamentos alternados. 3) Fixar látex em tensão média (20–30%). 4) Aplicar colágeno em bombas de vidro e Liquin nas cânulas. 5) Abrir sala 12 h para estabilização. 6) Monitorar e ajustar luz/ventilação conforme ar condicionado. 7) Documentar conforme plano.
- Essenciais. Látex natural; relação tensão x área; contato parcial de colágeno com o Liquin; circulação pública dentro do campo.
- Alternativas equivalentes. Se colágeno indisponível: gelatina grau fotográfico 240 Bloom (ou ágar-ágar) — anotar desvio. É possível que não haja odor incômodo.

- Tempo. Duração mínima 10 dias; marcos: 24 h (primeiras aderências), 72 h (microflacidez), 14º dia (variações irreversíveis).
- Autenticidade. Efeitos/processos > configuração geométrica; qualquer ajuste que elimine a resposta ao clima invalida a reencenação. (Ex.: ar condicionado ligado constante)
- Kit. 100m mangueira de látex diâmetro 6mm; 8 potes de colágeno de peixe (1kg cada); 30 m cabos de aço 12mm; 50 parafusos e 50 imãs de neodímio p/ 4kg carga, sensores T/UR; EPIs; fichas 1–6.

E) Pós-ativação

- Desmontagem. Descarte biológico conforme norma; separado vidro/metal; reuso do látex e conchas em obras de derretimento.
- Vestígios. Guardar 3 amostras (10×10 cm) com rótulos e metadados.
- Relatório. Consolidar dados T/UR; cruzar com imagens; registrar decisões e desvios; recomendações para próxima montagem.
- Obs.: manter portar fechadas durante a montagem, odor do colágeno atrai pets e insetos.

EXEMPLO PREENCHIDO 2 — *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed (cats exempted)* / (Xiamen, China, 2025)

1) MATRIZ DE DECISÃO — DIGITAL COMO CONTRAFLUXO (preenchida)

Local/data. Galeria CEAC em “Cat building” (prédio multicomercial focado em serviços felinos), Xiamen · 01/07/2025 - 15/08/2025

Sala. Aproximadamente $7 \times 7 \times 3,6$ m ($\approx 176,4$ m³); circulação periférica parcial; odores fortes; ruído intermitente.

Faixa climática (T/UR). 32–38 °C; 80–90% UR; variações por abertura de porta, ar condicionado e densidade de público.

Materiais e programas. Tubos de borracha tensionados em múltiplos vetores (parede–parede / parede–piso–teto); ancoragens mecânicas; pontos de interseção; sinalização mínima. Esperado: alongamento progressivo; microflacidez em picos de UR/temperatura; acúmulo de poeira/pelos; vibração por fluxo de ar; odor de borracha, rompimento por fricção nos corpos.

Critérios (–1/0/+1):

1. Dependência do processo in situ (+1)
 2. Agência climática (UR/temperatura sobre tensão e fricção) (+1)
 3. Papel do público (corpos desviam/perturbam o campo) (+1)
 4. Compressão temporal do registro (risco de “imagem-final” fotogênica) (–1)
 5. Instrução possível sem neutralizar instabilidade (+1)
 6. Risco de fetichização da imagem (forte apelo gráfico) (–1)
 7. Reprodutibilidade ética (reencenação possível com score) (+1)
 8. Rastreabilidade de condições (logs viáveis) (+1)
 9. Impacto no valor público (registro ajuda a entender “bloqueio/permitido”) (+1)
 10. Impacto institucional (dados ajudam a gerir risco/circulação) (+1)
- Total: +6 → REGISTRAR & PUBLICAR (com ênfase em processo, risco e dados ambientais)

Formato de registro escolhido & justificativa.

Processual expandido (vídeo de percurso do público + vídeos do campo de tensões) + logs T/UR + fotos RAW de detalhes de ancoragens/interseções + mapa de campo (diagramas). Justifica: evidência que a obra é o dispositivo espacial em tensão (não um “fundo” fotográfico) e documenta riscos/variações.

Quadro de evidências.

- Interações do público: desorientação inicial; zig-zag; hesitação; toques eventuais → necessidade de mediação/ não mediar ?
- Riscos críticos: ruptura de elástico; efeito chicote; escorregamento de ancoragem; alergias/odores.
- Uso futuro: arquivo; ensino; reencenações; negociação com instituições (protocolos de segurança).
- Faz sentido a instalação em local não destinado à gatos?

Checklist anti-fetichização (aplicada).

- ☒ Registrar trajetórias em vídeo (não só *stills*)
- ☒ Incluir mapa de vetores e T/UR
- ☒ Notas sobre limites do registro (não captura sensação tátil/obstrução corporal)
- ☒ Edição neutra; sinalização de riscos e mediação
- ☒ Consentimentos/avisos em múltiplos idiomas

2) PROTOCOLO — *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed (cats exempted)* / (Xiamen, China, 2025) (preenchido)

A) Pré-ativação

- Identificação. Versão 1; artista: P. Borges; responsável institucional: May Lee; assistente de montagem: Mr.Chu. montagem: 18-19/07. exibição: 20/07-15/08/2025.
- Objetivos estéticos/éticos. Obstruir visualmente e impedir passagem da galerista para sua área de trabalho; converter frustração/opacidade institucional em experiência corporal; tirar proveito do contexto “gatil” do edifício.
- Materiais. Tubos elásticos de borracha (diâmetro 6 mm), parafusos-chumbadores tipo gancho (consultar carga do drywall/alvenaria), T/UR alvo: 32–38 °C / 80–90% UR; luz difusa.
- Invariantes. Campo tridimensional de tensões em todas as direções; corredores de passagem 40–60 cm; pontos de fuga visuais obstruídos.
- Variáveis. Densidade de vetores; altura média dos cruzamentos; elasticidade (pré-tensão 15–25%).
- Segurança. Teste de carga em 10 vetores (125%); EPI na montagem; seguro/ termo de risco.
- Critérios de sucesso. Sensação de “acesso negado/entrada permitida”; leitura imediata do campo; fluxo contínuo e curioso; zero incidentes; gatos circulando a vontade e brincando com os fios de látex; galerista irritada.

B) Ativação/Exposição

- Montagem. Marcar grelha 70–110 cm; fixar ancoragens (parede/piso/teto); tracionar vetores em diagonais e ortogonais; testar vibração/retorno. Usar a maior metragem de tubos sem emenda que for possível.
- Ambiente. Checagens 2–3×/dia; se UR > 80% por > 2 h → reduzir tensão.máxima em 10%; reposicionar 2–3 vetores para aliviar pontos críticos.
- Público. Mediação ativa; placas “não tocar / não cortar caminho por baixo”; rotas de 2 sentidos; idioma bilíngue. (?)
- Monitoramento. Logs T/UR; vídeo do percurso (câmera alta); fotos de detalhe; notas de campo (cheiro/ruído). Se apropriar das imagens do CCTV.
- Contingências. Em caso de ruptura: amarrar 30cm cada ponta; ancoragem frouxa: reaperto com torque especificado; odor excessivo de borracha: aumentar troca de ar.

C) Documentação

- Mídias. RAW grande angular 16–24 mm + normal 35–50 mm; vídeo 4K (walkthroughs); áudio ambiente. + imagens CCTV deslocamento pessoas/gatos.
- Metadados. Data/hora; T/UR; mapa de vetores (versão datada); torque aplicado; densidade de público (baixa/média/alta); ajustes feitos.
- Arquivamento. Pastas 202507DD_montagem ou 202507DD_obra; nomenclatura GALLERYCLOSED_v1_####; diagramas SVG das ancoragens; backup 3–2–1.
- Publicação. Série com mapa + percurso + dados; legenda clara sobre riscos/ condições; nenhuma imagem isolada sem contexto.

D) Reencenação (score)

- Partitura (resumo). 1) Medir sala e calcular volume ($\approx 176 \text{ m}^3$). 2) Definir densidade-alvo de vetores (ex.: 1–3 vetores/ m^3). 3) Posicionar ancoragens conforme grelha. 4) Tracionar elásticos com pré-tensão 15–25% (medir alongamento). 5) Abrir circulação em corredores 40–60 cm. 6) Estabilizar 12 h. 7) Documentar e monitorar conforme plano.
- Essenciais. Campo tridimensional; permeabilidade com obstrução visual; participação do público em baixa velocidade.
- Alternativas equivalentes. Elástico têxtil com miolo de borracha (se látex natural indisponível); usar proteção transparente em áreas de rosto infantil, ou capacete.

- Tempo. Duração mínima 7 dias; marcos: dia 1 (leitura do dispositivo), dia 3 (microflacidez/não ajustar), dia 7 (acúmulo de vestígios). Registrar rompimentos.
- Autenticidade. Predomina experiência corporal e bloqueio visual; qualquer ajuste que transforme o campo em “fotocabine” ou “escultura estática” invalida a reencenação.
- Kit. 300–500 m de tubos de latex; 150-200 ancoragens com buchas 6mm; luvas protetoras; sensores T/UR; EPIs; furadeira, chaves/torquímetro; fichas F1–F6.

E) Pós-ativação

- Desmontagem. Remover tubos sob controle; descartar/reutilizar conforme estado; reparar furos/ancoragens.
- Vestígios. Guardar 2–3 segmentos de elástico usados + fotos macro de desgaste.
- Relatório. Cruzar variações T/UR com necessidade de retensionamento; recomendações para densidade e segurança em futuras montagens.