

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

ESPECTROS:
INTERPOSIÇÕES DO REFLEXO

Natália Rizzi Figueiró

Orientador:
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Banca de Avaliação:
Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza
Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre, dezembro de 2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
HISTÓRICO	3
A IMAGEM	12
O ESPELHO COMO FILTRO	14
A IMPORTÂNCIA DA LUZ E DA SOMBRA	18
A FORMA E O TEMPO	22
ARTISTAS REFERÊNCIA.....	24
JOHN COPLANS.....	24
IRVING PENN	27
VILMA SONAGLIO	30
CONCLUSÃO PARCIAL.....	33
BIBLIOGRAFIA	35
IMAGENS	37
ÍNDICE DE IMAGENS.....	46

INTRODUÇÃO

Desde o início, minha produção artística vem se baseando na imagem refletida no espelho. Todo esse processo surgiu através da descoberta desses espelhos no Instituto de Artes, durante a cadeira de Foto 5. E, a partir desse ponto, se desenvolveu o trabalho que me levaria a fazer o projeto de graduação. Os espelhos tinham uma característica muito importante que me chamou a atenção: o desgaste pelo tempo. Sua superfície se encontrava totalmente debilitada, e assim foi possível criar uma imagem abstrata do corpo junto com o recurso da luz.

O projeto consiste em uma série de fotografias feitas a partir do reflexo de espelhos. O que está refletido nesse espelho é o meu corpo, ou parte dele, que também acaba sofrendo modificações na imagem final, e se transforma em algo desconhecido. O que busco, por entre camadas e filtros, é uma imagem que faça o retrato perder o sentido para deixar de ser reconhecível, buscando a abstração do corpo.

A partir daí quem entra em contato com estas fotografias, pode chegar a conclusões sobre a forma da imagem e o que ela pretende expressar, mesmo sob outro ponto de vista divergente do meu. É uma pesquisa sobre o efeito que a imagem e suas

determinadas características provocam no espectador, a partir de metamorfoses feitas através do reflexo do espelho.

HISTÓRICO

O auto-retrato sempre foi um tema constante em minha produção, que começou em 2006, sendo realizado inicialmente através de experiências com múltipla exposição sobre o mesmo negativo. O efeito causado na imagem fotográfica era a mesma figura repetida várias vezes, porém em posições diferentes. A idéia de identidade se perdia nesse emaranhado, pois, apesar de ser a mesma figura, o rosto não era mostrado.

O objetivo era o de que a imagem não aparecesse ali, entregue, sem dúvidas; a intenção, desde o começo, era buscar criar um limiar entre o corpo exposto e, ao mesmo tempo, escondê-lo no interior de um labirinto no qual o espectador seria inserido pela não obviedade da imagem e, ao mesmo tempo, pelas sugestões de formas reconhecíveis. O foco ainda era o auto-retrato e esse era realizado de forma mais intuitiva. O resultado final não era previsto, e o objetivo era testar as possibilidades do uso da luz e dos filtros.

A partir da disciplina de Foto 3, em 2007, eu passei a testar diferentes materiais, tais como o plástico, papel vegetal e vidro, usados como uma superfície que servisse de filtro entre a lente da câmera e a imagem a ser fotografada, com o objetivo de deixar a imagem difusa. Porém, os resultados obtidos com esses materiais não atingiram o objetivo, a imagem não ficava suficientemente difusa.

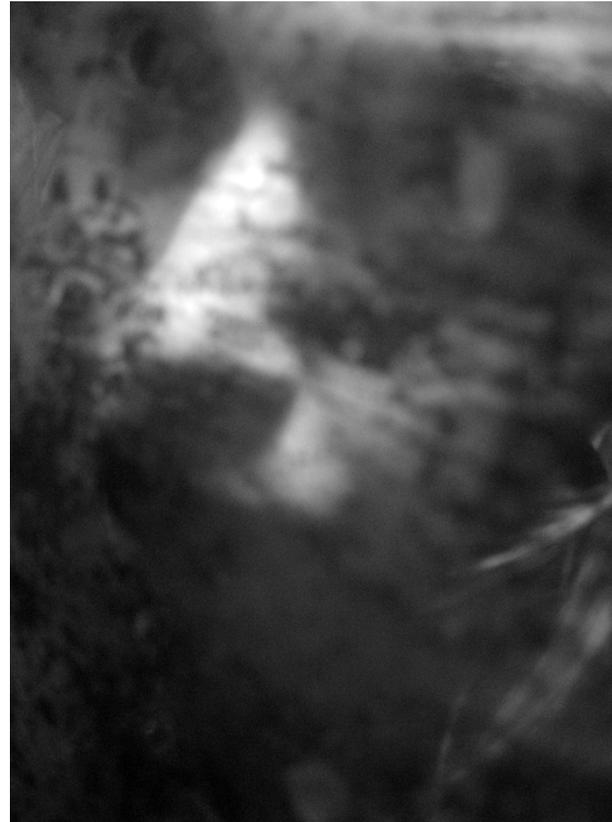


Experimentações com filtros (papel vegetal em moldura), 2007 – 2008.

Na disciplina de Foto 5, acabei encontrando, por acaso, espelhos antigos dos banheiros do Instituto de Artes, e fiz uso deles nas fotografias. A imagem se deformava ao ponto de o retrato se fundir aos vincos e manchas, dificultando o seu reconhecimento, como um retrato perdido em meio a uma superfície desgastada. Esse resultado era, até então, o mais próximo do meu objetivo.

As primeiras fotos, realizadas em 2008, foram feitas com uma iluminação fraca, onde a parte do corpo aparecia por inteiro, ou seja, era possível identificá-la. Essas séries eram mais voltadas ao auto-retrato. Por isso, naquele momento, eu não enfatizava tanto a abstração da imagem do corpo, como nas fotos mais recentes.

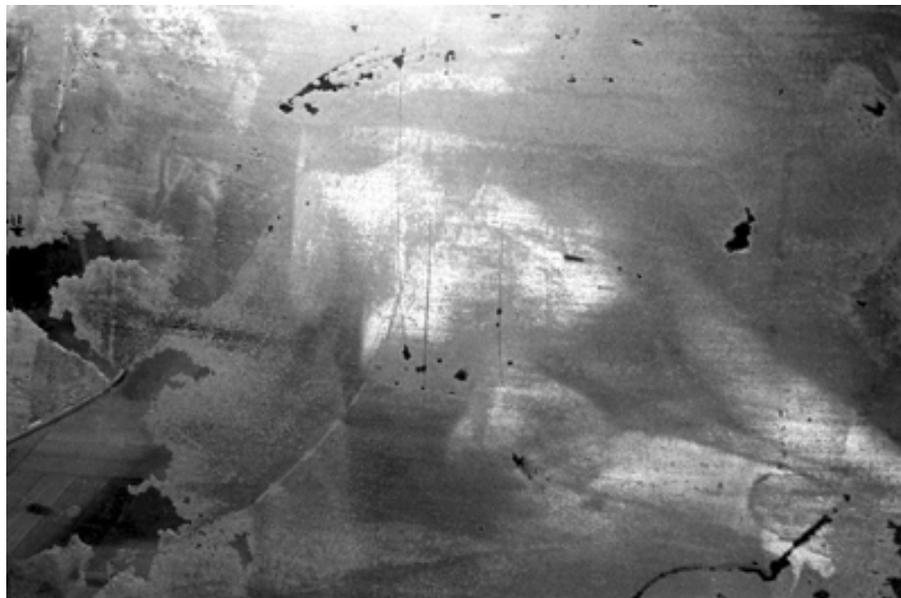




Figuras 1 e 2: umas das primeiras tentativas feitas com o uso do espelho, 2008

O foco foi mudando um pouco ao longo do tempo, porque nas primeiras fotos era possível achar uma figura presente, depois, era preciso tentar achar um corpo dentre as ranhuras do espelho. A foto se compunha pelo corpo refletido em meio à superfície machucada do espelho, nos interstícios, nos hiatos. Como citado, a iluminação anterior era fraca, porém não o bastante para poder mostrar somente algumas partes do corpo iluminadas. Com o tempo, e pesquisando alguns outros meios de iluminação, acabei achando a lanterna um bom instrumento de trabalho, e assim foi possível fragmentar o corpo, para poder iluminar somente pequenas partes dele, com o objetivo de abstrair a imagem.





Figuras 3 e 4: fotografias com luz mais pontual feitas no começo de 2009.

Os resultados obtidos nas imagens fotográficas nesta última série, feita no segundo semestre de 2009, foram mais pensados e detalhados, pois já havia um objetivo delimitado, buscando o aspecto desejado. Passei a usar um tríptico de espelhos, colocado na vertical onde era possível refletir todo o corpo. Foi difícil captar os detalhes que saíam

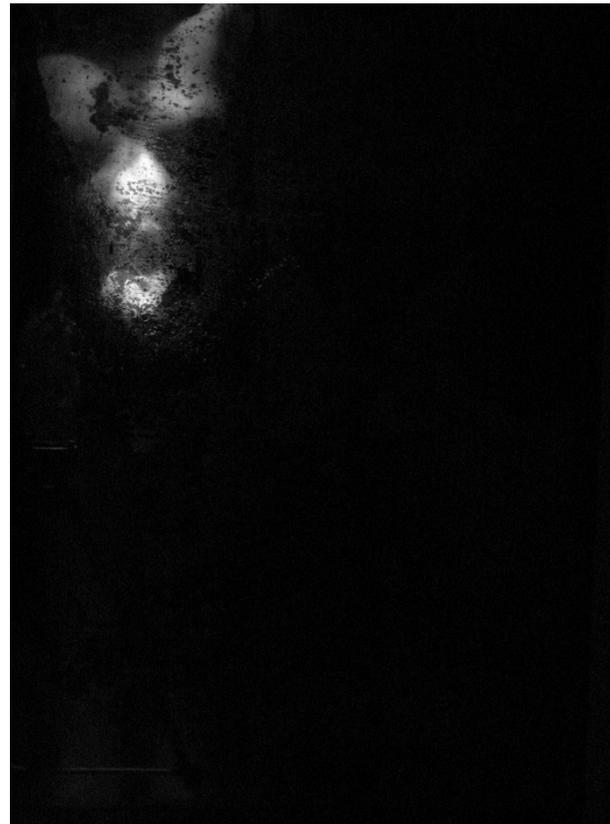
na fotografia, porque o enquadramento foi feito de modo aleatório, sendo impossível prever o que sairia na foto, já que eu sou ao mesmo tempo, fotógrafa e modelo. Por isso, em muitas das fotografias o corpo saiu em alguns cantos, ou em partes superiores ou inferiores. O resultado ficou, na minha opinião, interessante porque a imagem se forma mais por sombras do que luzes, ou reflexos manchados. O uso da lanterna transformou o trabalho: a luz pontual fez com que somente frações do meu corpo aparecessem por entre as sombras. É o escuro que delinea toda a parte mostrada na fotografia, e o reflexo do espelho ajuda a fragmentar ainda mais a imagem.

A luz, a sombra, o reflexo e o enquadramento são quatro aspectos importantes no projeto. Eles constituem as fotografias em suas características principais: a imagem do corpo que se fragmenta no reflexo e se mostra em pequenos detalhes, a luz que ilumina e ressalta, a sombra que esconde o modelo e traz a intimidade necessária, e o enquadramento que hierarquiza.

O fato de a figura do refletida ser emoldurada pela sombra torna mais atraente a fotografia. A luz se revela em pequenas partes, e o espelho fragmentado se perde na sombra (seus fragmentos se misturam com o preto). Nas fotos P&B as variações de cinza e o branco destacam a figura refletida, e vai se perdendo na sombra aos poucos. Nas fotos coloridas, a cor da pele refletida pela luz amarela, revela talvez um pouco mais, porque pode parecer um corpo, mas também parece uma escultura, porque a cor parece irreal,

manipulada. Por não revelarem um corpo real, figurativo, e sim um corpo subjetivo, escondido por entre camadas, as fotografias têm um caráter mais escultórico. Fala ao imaginário do receptor, já que ele busca alguma referência quando a contempla – questionando sobre o que é aquilo retratado: um corpo ou um objeto?





Figuras 5 e 6: fotografias da última série, 2009.

A IMAGEM

A questão plástica da imagem surgiu ao longo do processo, e a partir do momento em que se tornou peça importante no trabalho, a pesquisa se intensificou e se focou mais nas características que compunham as fotografias da série. Passou de um conceito mais objetivo para um mais subjetivo. Mais subjetivo porque não tem mais uma função pré-estabelecida: se eu dissesse que era um auto-retrato, o espectador partiria do pressuposto que sou eu ali retratada e relacionaria a imagem às questões ligadas à minha identidade. Assim, quando não se diz nada sobre a imagem, cabe ao outro instaurar seu ponto de partida e daí fazer seus questionamentos.

O conceito de imagem abrange muitos tópicos, e o que interessa aqui neste trabalho é como o receptor recebe uma imagem e o que ela causa nele. Pois essa relação não é gratuita, sempre haverá uma mediação de ambos os lados (a imagem sempre causará algum impacto), que haverá uma reação por parte do espectador.

Passar do auto-retrato, que é algo completamente pessoal onde, no fundo, busca-se um reconhecimento meu a partir do outro, para algo tão abrangente como o outro se reconhecer nas minhas fotos, foi bastante difícil e na verdade foi a pouco tempo que percebi que buscava isso.

É claro que ainda existe a auto-referência, mas é subentendida, atrás de filtros, e deixou de ser o foco central do processo.

As fotografias são formas que não se identificam com o conhecido, com o real, e fazem com que o espectador busque alguma referência, algum conceito que lhe remeta àquela imagem. Nota-se uma presença, mesmo que vaga, de alguém ou alguma coisa, e é impossível saber o que o público relacionará com a fotografia. Cada um terá sua própria visão, e isso gera uma riqueza de conceito muito maior do que se já tivesse partindo de um pressuposto estabelecido pelo artista. Segundo Nelson Goodman, qualquer imagem pode representar qualquer referente, desde que assim se decida¹.

É o espectador que constrói a imagem a partir de suas experiências e de sua relação com o mundo, e como minhas imagens não são óbvias e possuem formas abertas, essa troca se torna um pouco mais complexa, e os resultados são totalmente divergentes em sua maioria. Para Gombrich, “(...) a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas”².

¹ AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

² AUMONT, 1993.

O ESPELHO COMO FILTRO

“(...) cada corpo na natureza é composto de séries de espectros em camadas sobrepostas ao infinito, folheadas em películas infinitesimais (...) E, é claro, cada operação daguerriana, cada fotografia vem surpreender, destacar e reter aplicando-se nela uma das camadas do corpo. Daí, para o tal corpo , e a cada operação repetida, perda evidente de um de seus espectros, Isto é, parte de sua essência constitutiva”³.

O uso do espelho no trabalho foi decisivo para a questão de mudança de foco no conceito. Passou de uma busca pelo eu, no caso o auto-retrato, para a perda do sujeito por meio do reflexo.

O estado de conservação física em que esses espelhos se encontram também mudou a direção do projeto, pois a imagem do corpo refletido se perdia nas marcas feitas

³ NADAR. **Quand J'étais Photographe**. Paris: Editora A. Hubschmidt, 1979.

pelo tempo, e deu novas características à imagem final do trabalho que se tornaram muito mais interessantes do que o simples retrato. O corpo é mais representado do que exposto. A presença existe, mas é subentendida, não totalmente revelada, e o corpo vivo se transforma em figura não reconhecida. A foto, com o uso do espelho, “deixa de ter relações com a realidade imediata, não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos”⁴.

O espelho acabou criando uma anamorfose do corpo, e mostra algo que o lembre, mas que parece mais uma escultura, por exemplo. Não se assemelha a um retrato. A busca incessante pelo auto-retrato acabou fazendo com que se perdesse em meio a tantas alterações da imagem. Segundo Philippe Dubois, “o auto-retrato condensa na mesma pessoa duas instâncias bem distintas do processo de representação: o objeto a ser pintado e o sujeito que pinta”⁵, ou seja, é impossível captar a essência completa, já que o fotógrafo é o próprio retratado e “a forma não aparece como duração normal, a não ser vista de um determinado ângulo (...)”⁶.

É possível relacionar o uso do espelho ao mito de Narciso, como um processo de (re)conhecimento e de procura por algo que logo se perde, para algo novo ser criado em

⁴ SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone. **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre, RS: Editora UFRGS, 2004.

⁵ DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 2008.

⁶ BUYDENS, Mirelle. **A Imagem Dentro do Espelho**. Paris: Editora La Lettre Volée, 1997.

seguida. Dubois fala que “sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho. Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo”⁷; nas fotografias a figura não é identificável à primeira vista, mas ao contemplá-la com atenção, o reconhecimento vem à tona, o espectador se identifica, mesmo que vagamente com a imagem, que pode lhe remeter a algo conhecido, mas não é uma figura familiar para que seja um reconhecimento imediato. Cada sujeito busca sua própria referência ao contemplar uma obra de arte e, assim, essa busca será feita ao contemplar as formas da fotografia.

O espelho reflete a imagem em sua semelhança e no meu trabalho, particularmente, buscava a minha própria imagem ali refletida à distância. Como os espelhos têm sua superfície machucada, fizeram com que a imagem do corpo perdesse o sentido, pois a busca pela abstração se tornou maior do que a busca pela auto-representação, já que esta perdeu lugar para outro tipo de referência: a do reconhecimento do outro na imagem do disforme. Já não se trata mais da busca do eu, mas sim do reconhecimento do outro em mim: o que o outro toma como referência a partir do meu trabalho, ou como o espectador recebe a minha visão do eu. Como já havia citado antes, o eu nunca é algo que se possa mostrar em uma fotografia por completo, em apenas um instante captado, o ser é muito mais amplo, por isso a busca exacerbada pelo

⁷ DUBOIS, 2008.

abstracionismo do corpo. Segundo Annateresa Fabris, “(...) o retrato fotográfico devolve ao indivíduo uma imagem morta criada por uma suspensão temporal”⁸, ou seja, é impossível ver-se como realmente somos e como os outros nos vêem. O máximo que conseguimos com o retrato é obter uma imagem congelada de um momento passado, de onde partem interpretações daquilo que é mostrado, mas não uma visão do geral.

Sem mais o intuito de querer o auto-retrato, o uso do espelho passou a ser um meio de abstração onde não interessa mais me mostrar. O que passa a ser prioridade são as características plásticas da imagem, de como o corpo vai se mostrar por trás de tantos artifícios. Encontrar maneiras de esconder e revelar certas partes sob as manchas do espelho, fragmentos anatômicos reconhecidos a muito custo, em busca “de uma figura universal alheia ao fluxo da história e de toda sugestão iconográfica enraizada da cultura”⁹.

⁸ FABRIS, Annateresa. **Identities Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁸ FABRIS, 2004.

A IMPORTÂNCIA DA LUZ E DA SOMBRA

Desde o surgimento da fotografia, crê-se que ela serve como um meio de reprodução fiel da realidade. Atualmente, virou um processo totalmente particular do artista a partir de sua própria interpretação, é uma manifestação visual da qual o autor impõe seu ponto de vista, como se fosse uma apropriação da realidade. Existem vários meios de transformar a imagem, e um dos principais é a manipulação da luz, pois a fotografia é composta basicamente pela presença ou pela ausência dela. “A mesma luz que forma a imagem pode fazê-la desaparecer no momento do processo (...)”¹⁰, e isso depende do que o artista propõe e busca em seu processo de trabalho.

No meu processo, a luz e a sombra são fatores essenciais para compor as imagens, pois através delas eu delinheiro a forma do corpo, mostro pequenas partes com a luz e escondo a maior parte com a sombra. A grande dificuldade do processo foi encontrar uma maneira de usar a luz como um pequeno foco, onde apenas fragmentos se revelassem. Assim, foi possível - com pouca ou quase nenhuma visibilidade - focar formas que quase nunca se costumam olhar, criando superfícies inusitadas com a ajuda do reflexo. O

¹⁰ SONAGLIO, Vilma. **A Metamorfose da Luz: Impressões Definitivas de Presenças Imaginárias**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

reconhecimento da imagem é possível, mas preterido à profundidade do meio, o que estimula a procurar o que é a forma ali retratada.

Sabe-se que existe uma presença, presença essa que não pode ser revelada, mas sim buscada pelo olhar e pela percepção. Segundo Henri Focillon, a forma “tem um sentido, mas que lhe é específico, um valor pessoal e particular que não se deve confundir com os atributos que lhe são impostos”¹¹. A forma pode apresentar semelhanças com algo já conhecido, mas não se identifica com ela: “(...) a forma é uma abstração (...) com a estrutura dos elementos visuais que compõem um objeto visível”¹².

A série de fotografias é composta por formas mutáveis, já que são formas não integradas, e variam de significado de acordo com o olhar projetado sobre ela. Cada um que direcionar sobre a imagem sua visão irá definir um conceito, um padrão, uma definição que parecerá absoluta – e que talvez, se o olhar for lançado por uma segunda vez, o conceito mude novamente, mas se levarmos em consideração o todo, nenhum conceito está formado e nenhuma verdade se sobressai. É uma “forma informe”¹³.

As imagens são formadas em sua maioria, basicamente por sombras e escuridão. É ela que compõe a maior parte das imagens e é através dela que as formas aparecem, para

¹¹ FOCILLON, Henri. **Vie des Formes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

¹² AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

¹³ SONAGLIO, 1997.

logo desaparecer novamente, não identificando o corpo, criando novas formas, induzindo assim a diferentes leituras.

E em todo o processo, a sombra foi de suma importância, pois ela deu a forma à superfície da imagem. As partes que sofreram exclusão na fotografia por se perderem na escuridão para, em contrapartida, deixar somente pequenas partes se destacarem, formam uma presença de igual ou maior importância na foto. É o que faz pensar no significado das imagens mostradas, do por que ela foi escolhida para estar visível e de como é a parte que está escondida sobre as sombras. Pressupõe-se o inteiro através dos detalhes e dos fragmentos mostrados:

“(...) ao trazer à tona um conceito como semi-visível é preciso considerar que alguma coisa esteja ocultada. Mas as partes obstruídas (...) mostram algo em seu lugar. Algo some nas imagens para dar a ver outra forma, mas também forma nenhuma”¹⁴.

Pode-se dizer que o que está exposto e o que está suposto são partes complementares, sem um o outro não existiria, e as imagens perderiam o significado. O que fica para interpretar é esse ponto de intersecção entre essas duas características paradoxais, pois passa de uma intensidade para outra, caracterizada por oscilações de

¹⁴ CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. **Meia Paisagem e Meia: Algumas Considerações Sobre o Semi-Visível**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

claro e escuro. É nesse sistema de inversões que se acha o verdadeiro significado da obra. É onde está presente sua essência, e sem a qual o trabalho não se sustentaria.

O fotográfico é um processo de metamorfose, onde as partes claras se transformam em escuras, e as sombras se transformam em luzes. Onde a presença se torna ausência. Naquele único instante onde não temos controle sobre a imagem, há uma total transformação, e descobre-se que a fotografia é algo além do que podemos imaginar, pois usá-la como meio de expressão artística implica que tenham mudanças que não tenhamos previsto, principalmente no uso da luz. Os resultados podem sair totalmente diferentes com a mínima alteração de iluminação, e o acaso, de certa forma, impera durante o processo. E a partir do resultado, cabe ao artista definir a intensidade da luz “(...) que é mancha (...) mostrando-nos que a luz extingue formas e a mesma luz cria formas”¹⁵.

¹⁵ SONAGLIO, 1997.

A FORMA E O TEMPO

“O ato fotográfico implica (...) não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a idéia de uma passagem, de uma transposição do irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado (...)”¹⁶.

A fotografia capta o instante e, em sua maioria, tem a finalidade de datar aquele momento. Mas para isso é preciso ser captada de modo convencional. É o momento que se destina a durar para sempre, é uma parte do tempo que não volta mais.

No meu projeto, os filtros usados formaram uma imagem disforme. Quem a observa tem a impressão de que é uma imagem antiga, pois os elementos usados (luz e espelhos) criaram esse efeito. Com isso, desregula o presente, e nos faz pensar na forma fotografada (lembra talvez uma escultura antiga) e a que época ela pertence.

¹⁶ DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

Essas imagens remetem a uma idéia de presença, de que algo ou alguém ali se faz presente, pode aplicar-se “diretamente a um quadro estranho que, à primeira vista, parece representar apenas um pedaço de muro feito de blocos de pedra mas no qual surgem paisagens fantásticas”¹⁷. Essa citação de Baltrusaitis fala sobre rochas que têm imagens em sua superfície, onde linhas confusas e divergentes formam paisagens e figuras. Assim como a fotografia, onde se pode formar imagens a partir das formas que surgem em sua superfície, tudo depende do imaginário pessoal do espectador.

As imagens se formam a partir de quem a vê, mas sua identidade temporal faz o espectador perguntar se não é uma imagem antiga. Essa travessia do tempo entre o espectador e a fotografia causam uma certa confusão, pois “o tempo da foto não é o do Tempo”¹⁸. É difícil interpretar o significado temporal, sem nos depararmos com lembranças, ou situações puxadas da memória para localizar algo que nos identifique com a imagem.

¹⁷ BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações: Ensaio Sobre a Lenda das Formas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

¹⁸ DUBOIS, 2008.

ARTISTAS-REFERÊNCIA

1. JOHN COPLANS

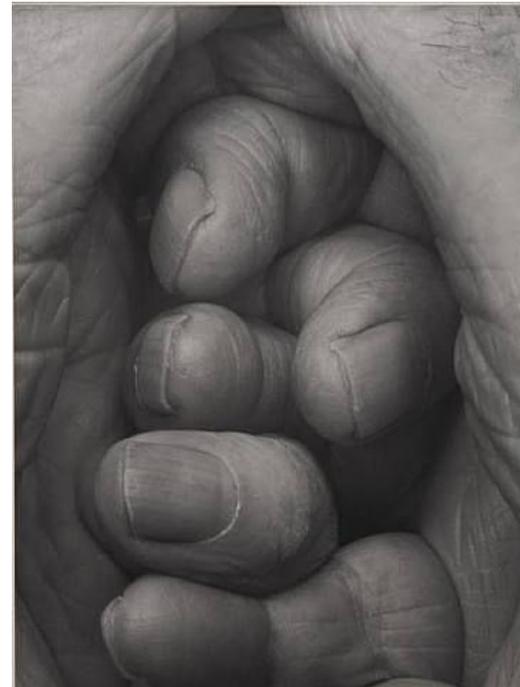
John Coplans é uma referência para o meu trabalho pela sua série de (auto) retratos de nus, que fez baseando-se na idéia de memória genética, após ter pesquisado seus ancestrais remotos. A partir daí, fotografou somente seu corpo, sem o rosto, para que sua identidade não fosse referida. Só é possível saber que é um auto-retrato a partir do nome da obra.

Essa série intitulada *Self-Portrait*, realizada a partir de 1984, foi de grande importância para mim, pela busca que o artista realizou indo atrás de uma figura que fosse universal: “(...) Coplans privilegia a nudez primordial, em busca de uma “figura arcaica”, que fosse ele e não fosse ele ao mesmo tempo”¹⁹. Seu corpo, de um homem já idoso, em nenhum momento foi modificado ou moldado para que ficasse mais apresentável. Ele (o corpo) é apresentado com todos os seus defeitos como pêlos, rugas, cicatrizes, etc.

Muitas vezes, suas fotos fazem referência também ao corpo feminino, ou então ele faz determinadas poses onde as formas se confundem. Ele retrata um corpo destituído de

¹⁹ FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

identidade ou de qualquer outra referência, transformando o corpo em uma imagem abstrata.



John Coplans. *Self-portrait (Interlocking Fingers No. 19)*, 2000.



John Coplans. *Self-Portrait (Hands on Knees)*, 1988.

2. IRVING PENN

O trabalho de Irving Penn é voltado quase totalmente à moda, exceto por algumas séries que produziu em vida. Uma dessas séries é a chamada *Earthly Body*, um estudo de nus que realizou durante cerca de um ano, entre 1949 e 1950.

Esses estudos foram feitos com corpos femininos, com o enquadramento somente em algumas partes do corpo, com as modelos em diferentes posições. O uso da luz e o tratamento dado durante a revelação fizeram com que as fotografias tivessem um efeito visual onde “filtra a maioria dos detalhes e suprime a sutil modelagem do corpo para deixar apenas um espaço branco, quase aplanado, propício à transformação, à mutação, à abstração”²⁰.

A forma produzida pelo processo de revelação e pela luz, como já citado antes, parece uma colagem ou remete a uma escultura. O fato é que Penn executou a foto de tal modo que conduz a “outro campo de possibilidades formais: o campo da pintura, da escultura e das artes gráficas”²¹. É a isso que meu trabalho remete, o fato de parecer não só fotografia, mas lembrar talvez outro meio de expressão.

²⁰ KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editora GG, 2002.

²¹ KRAUSS, 2002.



Irving Penn. *Earthly Body*, 1949-50.



Irving Penn. *Earthly Body*, 1949-50.

3. VILMA SONAGLIO

Em *A Metamorfose da Luz: Impressões Definitivas de Presenças Imaginárias*, Vilma Sonaglio produziu um trabalho com características às quais o meu trabalho se assemelha muito. Em sua produção, ela faz uso da luz, da sombra e do corte da fotografia como instrumento de abstração das imagens.

São fragmentos de formas não reveladas que se misturam a um jogo de luz e sombra, para formar uma imagem onde não é possível identificar de imediato o que significa, são as *formas informes*²²: “Estas possuem um estatuto muito especial: não são dotadas de qualquer estabilidade estrutural, mas assumem o aspecto de qualquer atrativo estável que surja no seu campo de ação”²³.

Esses detalhes que a artista escolhe para fazer o corte das fotos são passíveis de interpretação do espectador, e a parte excluída do ato do corte faz com que o mesmo espectador imagine o que ali havia e do porque da parte escolhida para ser exposta. É essa relação público – obra que interessa à artista, exatamente como no meu trabalho.

²² SONAGLIO, Vilma. **A Metamorfose da Luz: Impressões Definitivas de Presenças Imaginárias**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

²³ SONAGLIO, 1997.



Vilma Sonaglio. *Sem Título*, 100 x 170 cm, 1995.



Vilma Sonaglio. *Sem Título*, 100 x 170 cm, 1994.

CONCLUSÃO PARCIAL

Durante todo o desenvolvimento do processo, a única certeza que sempre tive foi a de fotografar meu corpo refletido sobre os espelhos. A que caminhos isso me levaria era uma incógnita, e durante todo o processo de trabalho e pesquisa foram se abrindo novos caminhos a serem seguidos e novas visões a serem buscadas.

E nessa questão de novos horizontes a serem buscados, a pré-banca me ajudou imensamente porque, apesar de ter mudado bastante o foco do projeto e de ter buscado novas referências, o processo se tornou muito mais rico e me fez mudar a visão que tinha sobre o trabalho.

Iniciei esse projeto sem grandes pretensões, mas em certo momento se revelou algo muito maior. Esse trabalho de conclusão foi a junção de um procedimento que vinha realizando desde o começo da graduação – o auto-retrato – com a descoberta dos espelhos como instrumento que proporcionou muitas outras possibilidades de retratar o corpo. Durante a revisão do histórico, descobri como meu trabalho passou por várias modificações usando somente o corpo e o espelho.

Não considero este o ponto de chegada. O processo artístico nunca se conclui, e quanto mais o exploramos, mais possibilidades são descobertas. Pretendo seguir percorrendo esses caminhos, e me redescobrir em cada nova etapa que surgir.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações: Ensaio sobre a Lenda das Formas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BAQUE, Dominique. **La Photographie Plasticienne**. Paris, Regard, 2000.

BUYDENS, Mirelle. **A Imagem Dentro do Espelho**. Editora La Lettre Volée, Paris, 1997.

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. **Meia Paisagem e Meia: Algumas Considerações sobre o Semi-Visível**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOCILLON, Henri. **Vie des Formes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

JOHN, Richard. **Projeto de Graduação: Pintura**. 1992.

_____. **As Faces da Origem: Morfologias Possíveis para uma Poética de Identificações**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editora GG, 2002.

MAKOS, Christopher. **Warhol**. Editora Plume, 1989.

NADAR. **Quand J'étais Photographe**. Paris: Editora A. Hubschmidt, 1979.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, Nenhum e Cem Mil**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

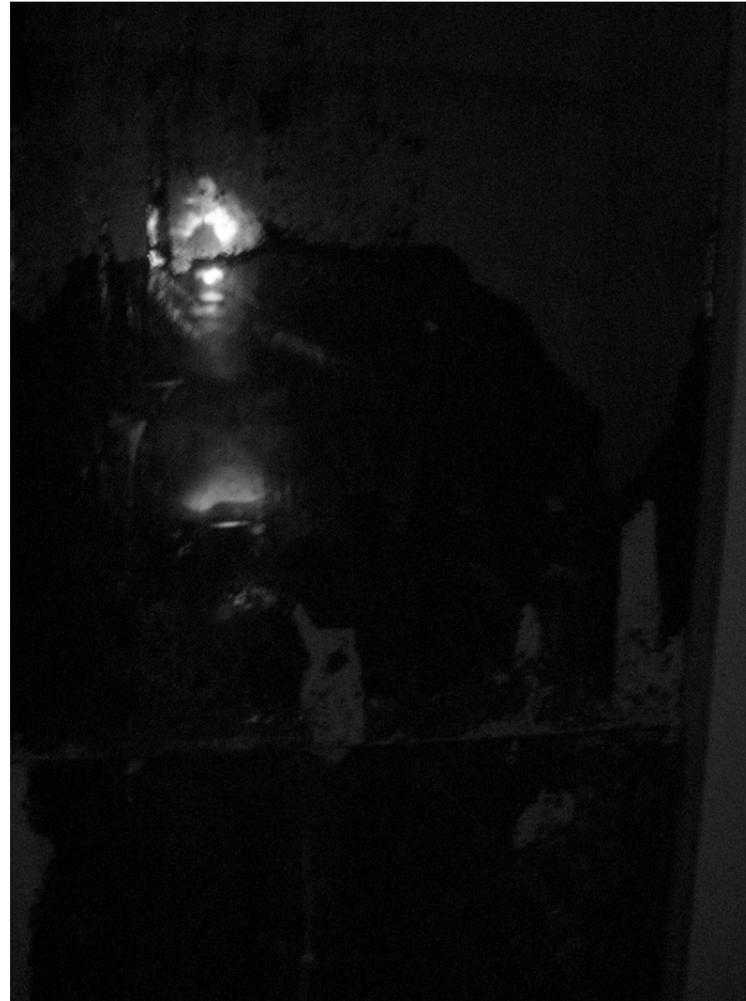
SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2004.

SONAGLIO, Vilma. **A Metamorfose da Luz: Impressões Definitivas de Presenças Imaginárias**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol**. Nova Iorque: Editora Penguin, 2007.

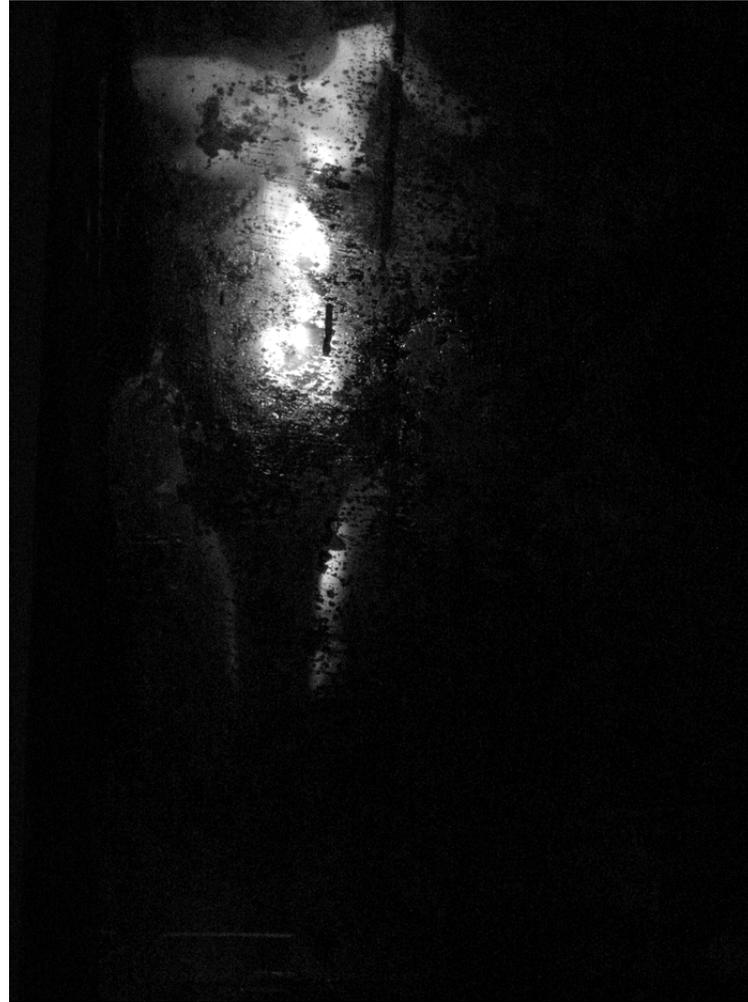
IMAGENS



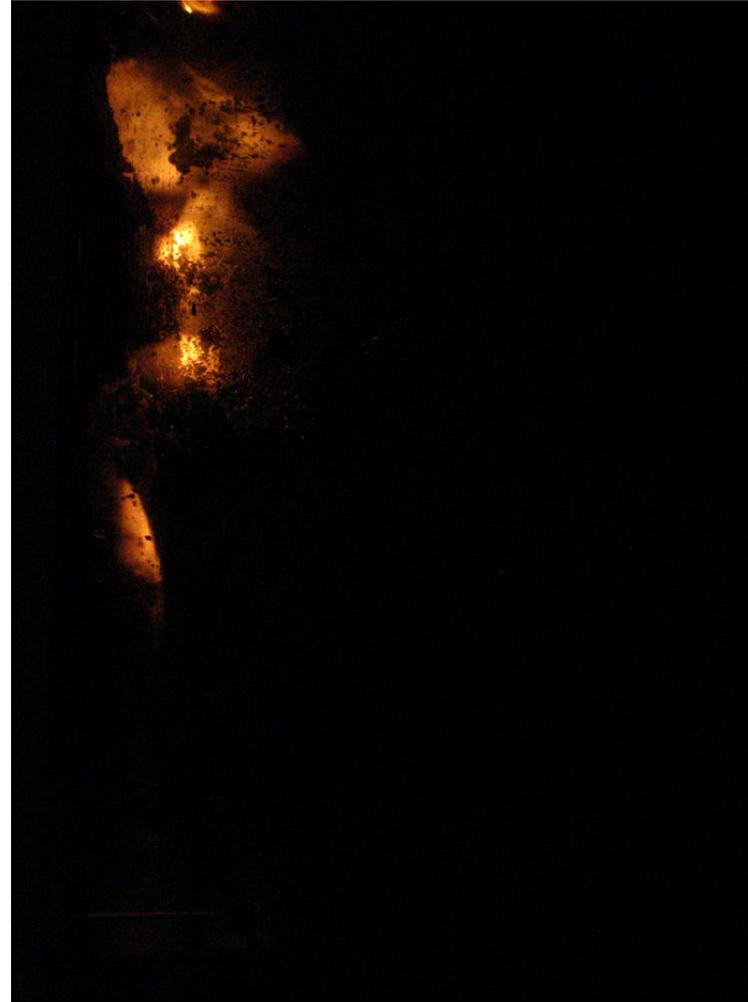
Anexo 1 – Sem Título #1, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



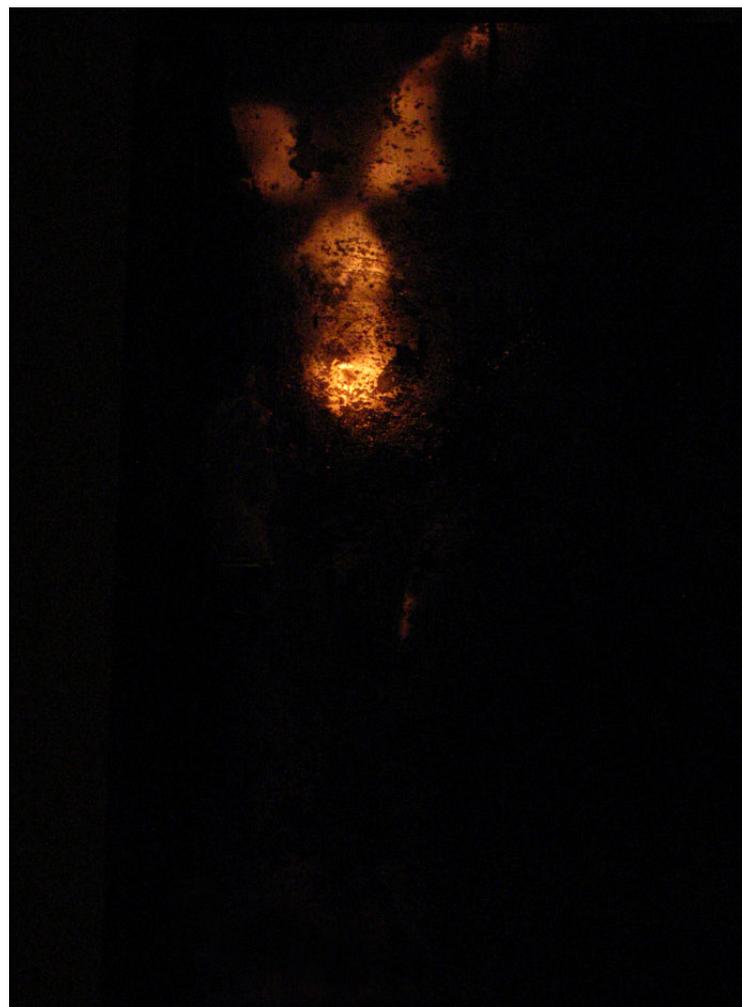
Anexo 2 – Sem Título #2, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



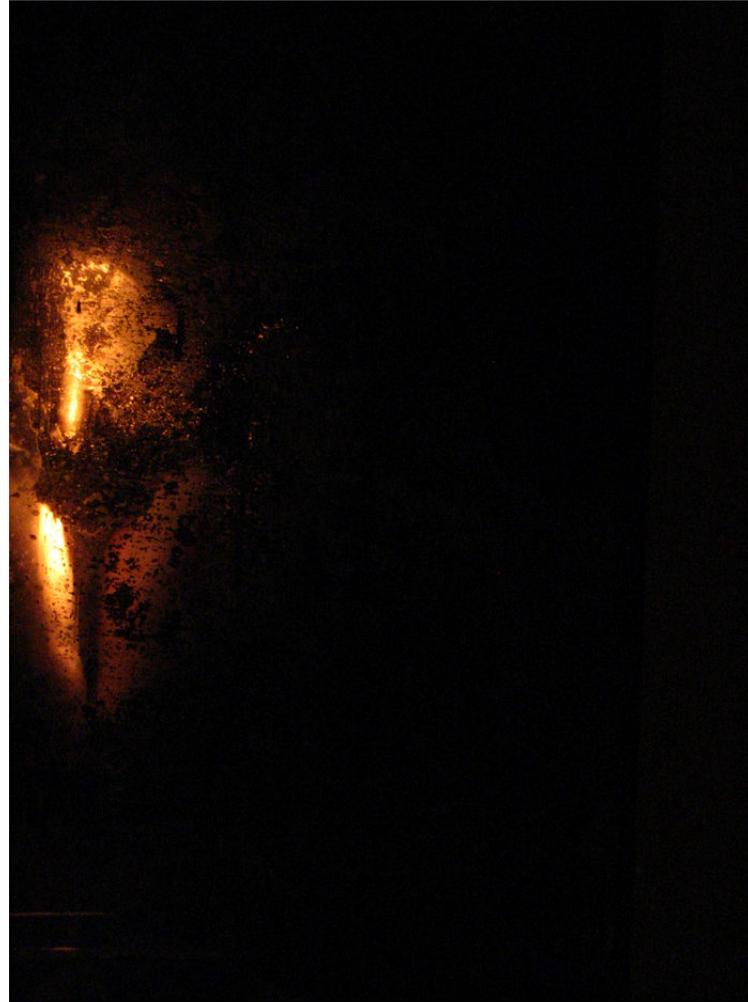
Anexo 3 – Sem Título #3, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



Anexo 4 – Sem Título #4, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



Anexo 5 – Sem Título #5, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



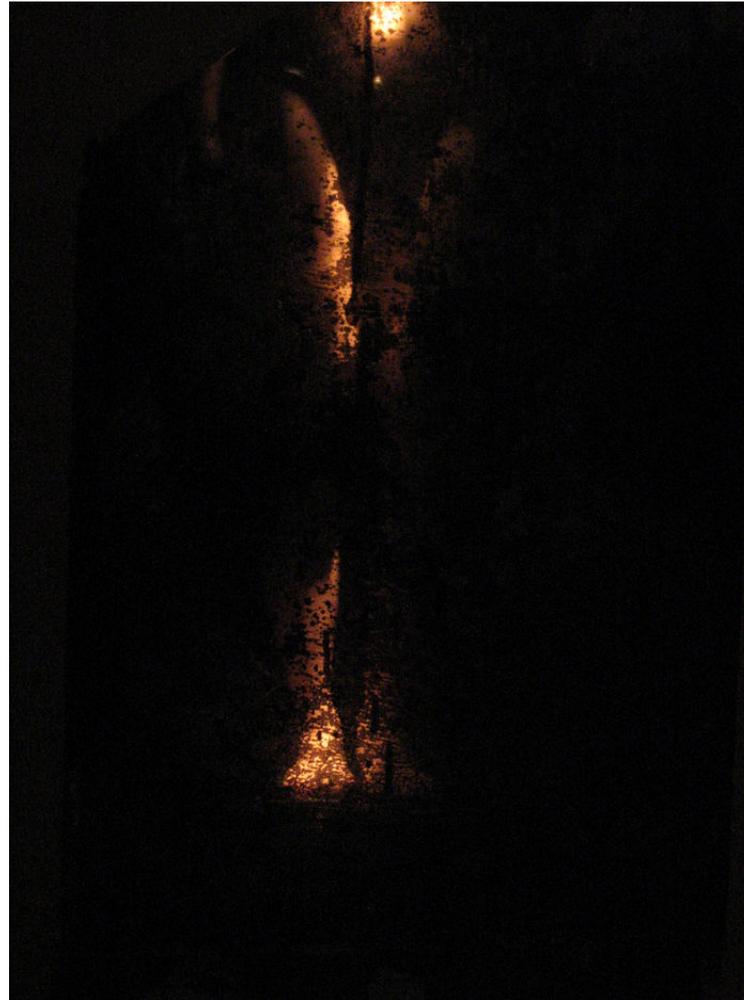
Anexo 6 – Sem Título #6, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



Anexo 7 – Sem Título #7, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



Anexo 8 – Sem Título #8, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.



Anexo 9 – Sem Título #9, 2009. Fotografia digital, 100 x 75 cm.

ÍNDICE DE IMAGENS

Anexo 1 - Sem Título #1, 2009	37
Anexo 2 - Sem Título #2, 2009	38
Anexo 3 - Sem Título #3, 2009	39
Anexo 4 - Sem Título #4, 2009	40
Anexo 5 - Sem Título #5, 2009	41
Anexo 6 - Sem Título #6, 2009	42
Anexo 7 - Sem Título #7, 2009	43
Anexo 8 - Sem Título #8, 2009	44
Anexo 9 - Sem Título #9, 2009	45