

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Eriel de Araújo Santos

**Imagens Transitórias:  
dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num  
processo fotográfico**

Porto Alegre

2009

Eriel de Araújo Santos

**Imagens Transitórias:  
dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num  
processo fotográfico**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Rey.

Porto Alegre



## **Banca Examinadora**

Profa. Dra. Sandra Rey (Université Paris 1 – Paris, França)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. M<sup>a</sup> Celeste de Almeida Wanner (California College of Arts – USA)

Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Université Paris 1 – Paris, França)

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Hélio Custodio Ferverza (Université Paris 1 – Paris, França)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade de São Paulo, Brasil)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Sandra Rey, pela compreensão e sabedoria aplicada na orientação desta tese, estimulando o trânsito entre o fazer artístico e a produção científica. Amizade e respeito.

Ao Prof. Dr. Emílio Martínéz, pelo apóio e acolhimento durante o Doutorado Sanduíche realizado em Valencia. Assim também aos professores doutores: Maria José Martinez e Evaristo Navarro.

Ao Goethe-Institut Salvador, UFBA, FEEVALE, UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo da UFRGS, Muna – Museu Universitário de Arte da UFU, Galeria Mister Pink, Grupo De Reull EstiuART, Universidade Politécnica de Valencia, Museu Municipal de Tavira pelo apóio na apresentação dos trabalhos atísticos desenvolvidos durante o período desta pesquisa.

Aos professores do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com os quais pude compartilhar conhecimentos da Arte: Blanca Brites, Élide Tessler, Flávio Gonçalves, Francisco Marshall e Maria Amélia Bulhões, destacando aqueles que participaram do meu exame de qualificação: Tânia Mara Gali, Hélio Fervenza e Mônica Zielinsky, além dos professores convidados: François Soulage, Annateresa Fabris, Maria do Carmo Nino entre tantos outros profissionais que estiveram presentes em seminários e palestras realizadas no IA-UFRGS. Estendo meus agradecimentos aos professores convidados para a defesa desta tese: Maria Lúcia Bastos Kern e M<sup>a</sup> Celeste de Almeida Wanner.

Aos colegas de doutorado da turma 4 e mestrado da turma 13.

Aos amigos que estiveram sempre presentes durante meu doutorado: Mário Azevedo, Cláudia Paim, Rommulo Conceição, Juan Toboso e Antoni Lluch Andrés.

A Ronaldo Moura, grande amigo que acompanha minha produção artística há muito tempo.

A Marcos Rodrigues pela revisão do texto final.

Aos meus amigos, alunos e colegas que acreditam no meu trabalho.

Aos meus irmãos, cunhadas, sobrinhas e sobrinho pelo apóio emocional.

Meu agradecimento especial a minha mãe que sempre esteve ao meu lado, apoiando meu interesse pelo conhecimento científico e artístico. Mesmo não tendo tido a oportunidade de avançar nos estudos para realizar seu sonho de criança, possui uma sabedoria que se encontra além das palavras. Meu muito obrigado!

<b>SUMÁRIO</b>	006
<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b>	008
<b>RESUMO</b>	014
<b>ABSTRACT</b>	015
<b>INTRODUÇÃO</b>	016
<b>1. IMAGENS DO PROCESSO E IMAGENS <i>IN PROCESS</i></b>	026
1.1 Especulações do visível	028
1.1.1 Espectro do in-visível	030
1.1.2 Pontos de partida para uma poética visual	032
1.2 Laboratório de incertezas nas imagens em repouso	041
1.2.1 Imagens congeladas	042
1.2.2 Fotografia e parafina	046
1.2.3 A busca dá imagem	049
1.3 Do registro fotográfico às propostas fotográficas	056
1.3.1 Estado transitório entre arte e fotografia	060
1.3.2 Reapresentação da imagem pela fotografia	067
1.3.3 Imagens fotográfica em situações de contaminação	073
1.3.3.1 “Desforma” na imagem luz	075
1.3.3.2 “Assim seja” as imagens do precário	081
<b>2. A IMAGEM NO COTIDIANO</b>	086
2.1 Arquivos visuais contemporâneos	094
2.1.1 O percurso como método	099
2.1.2 Coleções fotográficas e estratégias artísticas	102
2.2 Ações foto-poéticas no espaço público	109
2.2.1 Baía, Bahia dia-a-dia de Todos os Santos	111
2.2.2 Arquivo doce: mel e fotografia	121
2.2.3 A imagem em circulação	125
2.2.3.1 Deus seja louvado	130
2.2.3.2 A imagem “Fora de circulação”	132

<b>3.</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE A IMAGEM NO ESPELHO, UMA SUPERFÍCIE SENSÍVEL ÀS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS</b>	135
	3.1 A imagem do espelho	140
	3.2 O espelho	150
	3.3 A imagem no espelho	161
	3.3.1 Situação espelhar	164
	3.3.2 A Terra reflete a Terra	182
<b>4.</b>	<b>A IMAGEM AGEOGRÁFICA</b>	191
	4.1 Lugares fotografados	194
	4.2 A escala insituável	197
	4.3 A imagem em movimento	201
	4.3.1 Insituável	207
	4.3.2 Diálogos <i>ageográficos</i> em sistema interativo	212
	4.4 Image em para e branco	219
	<b>CONCLUSÃO</b>	225
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	235

## ÍNDICE DE IMAGENS

### Capítulo 1

01 - Gráfico representacional do espectro da luz.	30
02 - Cromatografia de papel: separação dos componentes encontrados numa tinta de coloração preta.	33
03 - Eriel Araújo. Da série <i>Corrosão</i> . 90 X 70 cm. Acrílico sobre tela.1991.	35
04 - Eriel Araújo. Da série <i>Corrosão</i> . 90 X 70 cm. Acrílico sobre tela.1991.	35
05 - Qui Shi-hua. Open Desert. Óleo sobre tela. 183 X 366 cm. 1996.	39
06 - Yukinori Yanagi. <i>The World Flag Ant Farm</i> . Formiga, areia colorida, caixas de plástico, tubo de plástico. 170 caixas de plástico, 24X30 cm cada.	40
07 - Yukinori Yanagi. <i>The World Flag Ant Farm</i> . (foto detalhe).	40
08 - Eriel Araújo. <i>Repouso</i> . Fotografia, gelo e almofadas de algodão. 2000.	44
09 - Eriel Araújo. <i>Repouso</i> . Fotografia, gelo e almofadas de algodão. 2000.	44
10 - Eriel Araújo. <i>Repouso</i> . Fotografia, gelo e almofadas de algodão. 2000.	45
11 - Eriel Araújo. <i>Repouso</i> . Fotografia, gelo e almofadas de algodão. 2000.	45
12 - Eriel Araújo. “Mutação silenciosa” (foto detalhe). Carvão e parafina. Dimensão variável. Galeria ACBEU. Salvador – Bahia – Brasil. 2001.	47
13 - Eriel Araújo. “Mutação silenciosa” (foto detalhe). Carvão e parafina. Dimensão variável. Galeria ACBEU. Salvador – Bahia – Brasil. 2001.	47
14 - Eriel Araújo. “O desaparecimento e reaparecimento de Nossa Senhora Aparecida”. Da série Mutação. Fotografia, parafina e chumbo. 20 X 40 X 3 cm. VII Salão UNAMA de pequenos formatos. Belém. Pará. Brasil. 2001.	48
15 - Eriel Araújo. “Porta-dor de luz”. Da série Mutação. 20 X 40 X 3 cm. Fotografia, palito de fósforo e parafina. VII Salão UNAMA de pequenos formatos. Belém. Pará. Brasil. 2001.	48
16 - Eriel Araújo. “A busca d� imagem”. Espelhos, metal, parafina e velas. Exposição: SCHWARZE G�TTER, WEIKE HEILIGE – BAHIA DE TODOS OS SANTOS. IFA – Galerie Stuttgart, Bonn e Berlin. / Alemanha. 2002 – 2003.	51
17 - Eriel Araújo. “A busca d� imagem”. Instalação (foto detalhe).	52
18 - Eriel Araújo. “A busca d� imagem”. Instalação (foto detalhe).	52
19 - Rosângela Rennó. Hipocampo, (Projeto arquivo universal). Texto sobre parede com tinta fosforescente. Dimensão variada.1995.	55
20 - Eriel Araújo. “En-cantos”. Fotografia preto e branco. 80 x 120 cm.	58
21 - Eriel Araújo. “En-cantos”. Fotografia preto e branco. 80 x 120 cm.	58
22 - Foto de Marcel Duchamp vestido como Rose Sélavy, realizada por Man Ray. 1920-21.	61
23 - Thomas Lawson. Don’t Hit Her Again, 1981. �leo sobre tela. 48 x 48”.	65
24 - Zhou Wendou. “Sem Título”. Fotografia. 2005.	68
25 - Zhou Wendou. “Sem Título”. Fotografia. 2005.	68
26 - Zhou Wendou. “Sem Título”. Fotografia. 2005.	68
27 - Zhou Wendou. S. T. Fotografia, 33x50(x6) cm. 2007.	68
28 - Vik Muniz. 16 mil jardas (a partir de O sonhador, de Corot), da série Quadros de Linha. 1996.	70



29 - Jean-Baptiste Camille Corot. O sonhador. Gravura em metal. 1854.	70
30 - Wang Qingsong. "Dormitory". Fotografia. 170 x 400 cm. 2005.	72
31 - Joseph Kosuth. "Glass (one and three). Versão inglesa e versão alemã. 1965 e 1977.	74
32 - Joseph Kosuth. "Glass (one and three). Versão inglesa e versão alemã. 1965 e 1977.	74
33 - Celeste Wanner. "Desforma" (foto detalhe). Pele de jibóia. 2006.	76
34 - Eriel Araújo. Imagem fotográfica do "Poço da Madalena" em Igatu-Bahia. 2005.	77
35 - Grupo Arte Híbrida. "Desforma". Galeria da Cidade. Salvador. Bahia - Brasil. 2006.	78
36 - Eriel Araújo. "Desforma". Peça apresentada na obra coletiva do Grupo Arte Híbrida.	80
37 - Detalhes do procedimento usado para preparação e adesivação de imagem fotográfica sobre madeira folheada a ouro. 2005.	82
38 - Detalhes do procedimento usado para preparação e adesivação de imagem fotográfica sobre madeira folheada a ouro. 2005.	82
39 - Série "Assim seja". Fotografias a serem adesivadas sobre ouro. 100 x 100 cm. 2006.	83
40 - Imagem antes da adesivação sobre madeira folheada a ouro. 100 x 100 cm.	84
41. Imagem depois da adesivação sobre madeira folheada a ouro. 100 x 100 cm.	84

## Capítulo 2

42 - Eriel Araújo. Da série "Frágil poder em micro fissuras". Fotografia montada sobre acrílico. 33 x 33 cm. 2006.	92
43 - Eriel Araújo. Da série "Frágil poder em micro fissuras". Fotografia montada sobre acrílico. 33 x 33 cm. 2006.	92
44 - Jan Dibbets. Shadows on the floor of the Sperone Gallery. 1971.	100
45 - Sol Le Witt. "Parede de tijolos" (detalhe da obra). 1977.	101
46 - Sol Le Witt. "Parede de tijolos" (detalhe da obra). 1977.	101
47 - Sol Le Witt. "Parede de tijolos" (detalhe da obra). 1977.	101
48 - Sol Le Witt. "Parede de tijolos" (detalhe da obra). 1977.	101
49 - William Henry Fox Talbot. Cena em uma biblioteca (prancha VIII da obra "The Pencil on Nature, 1944.	103
50 - Rochelle Costi . "Toalhas - Frutas Podres" (1996 – 1997), plotter sobre vinil 200 x 132 cm.	104
51 - Vik Muniz. "Emerson, da série <i>Ulterior</i> , impressão Cyberchrome, 160 x 120 cm, 1998.	104
52 - Edouard Fraipont, Kodak six-20. Fotografia em cor e câmera fotográfica Kodak six-20 (Bull's eye) emolduradas (díptico). Dim: foto 58 x 73 x 12,5 cm / câmera 12,5 x 18,9 x 12,5 cm	106
53 - Zé Lobato, Rolleiflex. Fotografia em cor e câmera fotográfica Rolleiflex Automat 4 emolduradas (díptico) . Dim: foto 67,8 x 67,8 x 12,4 cm / câmera 19,6 x 17,4 x 12,4 cm	106

54 - Cristiana Miranda, Miranda DR. Fotografia em cor e câmera fotográfica Miranda DR (2o. modelo) emolduradas (díptico). Dim: foto 26,3 x 72,8 x 10,9 cm / câmera 14,3 x 21,9 x 10,9 cm	106
55 - Wang Youshen. Darkroom. Instalação. Bienal internacional de São Paulo. 1989-2006.	108
56 - Richard Long. A 21/2 Mile Walk Sculpture. 1969.	109
57 - Spencer Tunick. Mexico City 1. 2007.	110
58 - Eriel Araújo. Amostras do arquivo fotográfico “Baía, Bahia dia-a-dia de Todos os Santos”. 2003.	112
59 - Eriel Araújo. Amostras do arquivo fotográfico “Baía, Bahia dia-a-dia De Todos os Santos”. 2003.	112
60 - Eriel Araújo. Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar para montagem das caixas de vidro.	114
61 - Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar.	114
62 - Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar.	114
63 - Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar.	114
64 - Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar.	114
65 - Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar.	114
66 - Eriel Araújo. Baía, Bahia dia-a-dia de todos os santos. Fotografia, vidro e água do mar. 2003.	116
67 - Eriel Araújo. Caixas de vidro contendo água do mar da Baía de Todos os Santos. 2003.	116
68 - Eriel Araújo. Foto detalhe da instalação Baía, Bahia dia a dia de Todos os Santos. Reações da água do mar com a fotografia. 2003.	117
69 - Eriel Araújo. Foto detalhe da instalação Baía, Bahia dia a dia de Todos os Santos. Reações da água do mar com a fotografia. 2003.	117
70 - Foto detalhe da instalação Baía, Bahia dia a dia de Todos os Santos (lateral esquerda).10 m2. Vidro, água do mar e fotografia. Museu de Arte Moderna da Bahia. 2003.	119
71 - Foto detalhe da instalação Baía, Bahia dia a dia de Todos os Santos (lateral direita).10 m2. Vidro, água do mar e fotografia. Museu de Arte Moderna da Bahia. 2003.	120
72 - Eriel Araújo. Arquivo Doce. Fotografia, mel e vidro. Galeria ACBEU. 2004.	121
73 - Arquivo Doce. Fotografia, vidro e mel. Galeria ACBEU. Projeto “Agosto da Photographia”. 2004.	122
74 - Arquivo Doce. Fotografia, vidro e mel.	123
75 - Arquivo Doce. Fotografia, vidro e mel. Módulo-arquivo. “Agosto da Photographia”. 2004.	124
76 - Cildo Meireles. Marulho. 1991 – 97. Deque de madeira, livros, trilha sonora. Instalação. II Bienal de Johannesburgo, 1997.	127
77 - Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula. Gravação sobre cédula. Dimensões variáveis. 1970.	128
78 - Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula. Gravação sobre cédula. Dimensões variáveis. 1970.	128
79 - Cildo Meireles. Árvore do dinheiro. 1969. 100 cédulas de um cruzeiro dobradas, presas por dois elásticos cruzados, colocadas sobre plinto tradicional para escultura. dimensões variáveis.	129

80 - Eriel Araújo. “Deus seja louvado”.. Fotografia digital manipulada, impressão sobre vinil transparente adesivado sobre parede branca. 92 x 200 cm. Muna. 2006.	131
81 - Imagem fotográfica em vinil transparente e cédula de um real.	132
82 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe. 100 Fotografias sobre vinil transparente sobre cédula de um real. 2004-2009. Coleção particular.	133
82 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
83 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
84 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
85 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
86 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
87 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
88 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
89 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
90 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
91 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133
93 - Eriel Araújo. “Fora de circulação”. Foto detalhe.	133

### Capítulo 3

94 - Geraldo de Barros. Estação da luz, São Paulo, Brasil. Fotografia em preto e branco. 1949.	137
95 - Geraldo de Barros. Fotografia em preto e branco. 1949.	137
96 - Roy Lichtenstein. Espelho. Óleo sobre tela. 182,8 X 91,4 cm. 1971.	140
97 - Roy Lichtenstein. Interior com armário espelhado. Óleo sobre tela. 299,7 X 365,8 cm. 1991.	141
98 - Diego Velázquez. A Venus Do espelho. Óleo sobre tela. 122.5 x 177 cm. 1647-1651. Londres, National Gallery.	143
99 - Peter Paul Rubens. A Venus do espelho. Óleo sobre tela. 124 x 98 cm. Fürstlich Lichtensteinische Gemäldegalerie. 1612-1615.	143
100 - Tiziano Vecellio. A venus do espelho. Óleo sobre tela. 1554-1555.	
101 - Michelangelo Caravaggio. Narciso. Óleo sobre tela. 1598-99. Óleo sobre tela.	145
102 - Vik Muniz. Narciso after Caravaggio. Fotografia. 2005.	145
103 - Diego Velázquez. <i>Las meninas</i> . Óleo sobre tela. 318 x 276 cm 1956.	147
104 - Jean Van Eyck. O casal Arnolfini. Óleo sobre tela. 1934.	148
105 - David Buckland. <i>O casal Arnolfini. Revisado</i> . Cibachrome y platino impreso. 80 X 100 cm. 1986.	148
106 - Robert Morris. <i>Sem título</i> . Quatro cubos espelhados. 1965.	155
107 - Anish Kapoor. C- curve. 200 X 800 cm. Museu do Louvre. 2007.	156
108 - José Guedes. Projeto Cortes. Ruas de Aldeota, Fortaleza. Intervenção com espelhos sobre troncos de árvores. 2005.	157
109 - Daniel Toledo. O homem espelho. Performance. Escola Parque Lage. Rio de Janeiro. 2008.	158
110 - Eriel Araújo. Reflexo guardado. (foto detalhe). Espelho, naftalina e plástico. Dim. variável. 2001.	159
111 - Eriel Araújo. Reflexo guardado. (foto detalhe). Verso dos espelhos, imagens fotográficas de cenas do cotidiano.	160

112 - Michelangelo Pistoletto. Homem sentado. Óleo e grafite papel de seda sobre aço inoxidável. 200 x 100 cm. 1962.	162
113 - Michelangelo Pistoletto. Jaula. Galeria Giorgio Persano, 1974.	163
114 - Da série "Situação espelhar". Fotografia digital, 45 X 150 cm. 2005.	166
115 - Da série "Situação espelhar". Adesivo fotográfico sobre espelho, 45 X 150 cm. 2005.	166
116 - Richard Estes. Autoretrato duplo. Óleo sobre tela. 60,96 x 91,44 cm. 1976.	170
117 - Veronika KelIndorfer. <i>Eames Hause</i> . Silk-screen sobre vidro. 325 x 442 cm. 2005.	171
118 - Eriel Araújo. Exposição individual: <i>Situação espelhar</i> . Fotografia em vinil transparente adesivado em espelho sobre madeira. Galeria FEVALLE. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul –Brasil. 2006.	173
119 - <i>Situação espelhar</i> (foto detalhe). Galeria FEVALLE. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul. 2006.	175
120 - Eriel Araújo. Exposição individual: "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho sobre madeira. 110 x 90 cm. Galeria FEVALLE. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul –Brasil.	176
121 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 110 x 90 cm. 2006.	177
122 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 125 x 90 cm. 2006.	178
123 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 10 x 140 cm. 2006.	179
124 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 90 x 140 cm. 2006.	179
125 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 90 x 140 cm. 2006.	180
126 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 65 x 100 cm. 2006.	180
127 - Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 125 x 90 cm. 2006.	181
128 - Irina Nakova. " <i>Sitting on the Beach</i> " and " <i>Artificial Wave</i> ". Luleå 2003.	183
129 - Osang Gwon. <i>Error</i> . Impressão, técnica mista. 138 x118 x 185 cm. 2005.	184
130 - Osang Gwon. <i>Error</i> . Foto detalhe.	184
131 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	185
132 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	185
133 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	185
134 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	185
135 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	186
136 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	186
137 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	186
138 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	186
139 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	186
140 - Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra "refletir na terra". 2006.	186
141 - Eriel Araújo. Projeto "Refletir na Terra". Etapas de construção das peças para instalação em Jesus Pobre – Comunidade Valenciana – Espanha. 2006.	187

142 - Projeto “Refletir na Terra”. Etapas de construção.	187
143 - Eriel Araújo. “Reflejar en la tierra”. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. Dimensão variável. Intervenção urbano-rural. Jesus Pobre – Valencia – Espanha.	189
144 - Eriel Araújo. “Reflejar en la tierra”. Foto detalhe.	190

#### Capítulo 4

145 - René Magritte. <i>O império das luzes</i> , 1950.	192
146 - M. C. Escher. <i>Natureza morta com rua</i> , 1937.	192
147 - Ceal Floyer. <i>Light Switch</i> . Diapositivo e projetor. 1992-99.	199
148 - Gillian Wering. “60 minutes of Silence”. 1996.	200
149 - Nam June Paik. <i>Triângulo: Vídeo-Buddha e Vídeo-Pensador</i> . Vídeo instalação. 1976/1991.	202
150 - Hyun-Ki Park. Water reflection. Vídeo instalação. 1997.	204
151 - Hyun-Ki Park. Sem título. Monitor e pedras. 1978.	205
152 - June Bum Park. The Advertise ( <i>Still</i> de vídeo). DVD. 1 min. 2004.	206
153 - June Bum Park. The Advertise ( <i>Still</i> de vídeo). DVD. 1 min. 2004.	206
154 - June Bum Park. The Advertise ( <i>Still</i> de vídeo). DVD. 1 min. 2004.	206
155 - June Bum Park. The Advertise ( <i>Still</i> de vídeo). DVD. 1 min. 2004.	206
156 - Eriel Araújo. “Insituável” ( <i>Still</i> de vídeo). 2005. Vídeo. Duração 1’ 54”. Festival de Vídeo Vaga-lume. Pinacoteca Barão Santo Angelo. Porto Alegre. Rio Grande do Sul. Brasil.	209
157 - Eriel Araújo. “Insituável” ( <i>Still</i> de vídeo). 2005.	209
158 - Eriel Araújo. “Insituável” ( <i>Still</i> de vídeo). 2005.	209
159 - Eriel Araújo. “Insituável” ( <i>Still</i> de vídeo). 2005.	209
160 - Eriel Araújo. “Insituável” ( <i>Still</i> de vídeo). 2005.	209
161 - Eriel Araújo. “Insituável” ( <i>Still</i> de vídeo). 2005.	209
162 - <i>Insituável</i> . Relação entre tamanho da imagem fotográfica e a tela de saída do vídeo.	212
163 - Jeffrey Shaw. <i>Place – Ruhr</i> . Computação gráfica / vídeo instalação. Alemanha 2000.	214
164 - Esquema para dispositivo interativo produzido por Maria Jose Martinez de Pison.	215
165 - Eriel Araújo. Panorama ageográfico. Fotografia. Dimensões variáveis. 2006.	216
166 - <i>Still</i> do vídeo <i>Diálogos ageográficos</i> . 2007.	218
167 - Imagem do interior do banheiro, no Shopping Praia de Belas, em Porto Alegre.	220
168 - Recorte fotográfico digital realizado a partir da imagem do banheiro no Shopping Praia de Belas, em Porto Alegre.	221
169 - Coleção de porcelanas ( a partir da chapa III: <i>O lápis da natureza</i> William Henry Fox Talbot. Platina sobre porcelana. 1844.	222
170 - Sequência estrutural dos azulejos usados na produção da imagem-espelho.	223
171. Eriel Araújo. <i>Reflexo interno</i> . Fotografia em Platina sobre azulejo. 46,5 x 186 cm. 2009.	224
172 - Registro fotográfico da superfície em que se encontra uma imagem em prata sobre branco. 2009.	224

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre a produção da imagem fotográfica e seus desdobramentos num processo artístico. Busca investigar a presença de procedimentos adotados por artistas que pretendem ampliar o conceito de imagem fixa, propondo alterações formais e conceituais com uso de materiais diversos.

O texto apresenta análises sobre obras de artistas contemporâneos em relação com os procedimentos adotados no meu processo artístico. Desta maneira, instaura-se um campo de interação entre vários modos do fazer artístico. Durante a construção desta tese, foram identificados núcleos de análises que norteiam a organização do pensamento sobre minha conduta criadora, constituindo assim, categorias de ações e reflexões sobre imagens transitórias e as dinâmicas interativas entre o real e o imaginário nos procedimentos fotográficos.

As operações poéticas, aqui apresentadas, envolvem experiências com uso de imagens fotográficas que retornam ao tipo de material ou situação que lhe deu origem, assim como o uso de materiais que se associam de maneira metafórica ou metonímica. Tais escolhas, por consequência, promovem alterações nas qualidades visuais das imagens produzidas, fator importante para discutir o “valor” da imagem no cotidiano e seu estado transitório. Assim, os desvios produzidos nos registros fotográficos foram fundamentais para ampliar o conceito da fotografia documental e da fotografia artística, discutido aqui, a partir de uma articulação prática e reflexiva das “marcas do visível”.

Palavras-chave: Arte contemporânea, fotografia, material, processo criativo, imagem transitória.

## ABSTRACT

This research aims at a reflection about the production of the photographic image and its unfoldings in an artistic process. It tries to investigate the presence of procedures applied by artists who intend to enlarge the concept of steady image, proposing formal and conceptual changes with various materials.

The text presents some analyses about works of contemporary artists in relation with the procedures applied in my artistic process. Hence, it is established a field of interaction among various kinds of art making. During the writing of this thesis, it was possible to identify nucleuses of analyses that guide the thought organization about creating conduct, constituting this way, categories of actions and reflections about transitory images and the interactive dynamics between what is real and what is imaginary in photographic procedures.

The poetic operations, here presented, involve experiences with use of photographic images that return to the type of material or situation from which it originated, as well as the use of materials that are associated in a metaphoric way. Such choices, as a consequence, generate changes in the visual qualities of the images produced, an important factor to discuss the “value” of the image on a regular basis and its transitory state. Therefore, the deviations produced in the photographic registers were fundamental to enlarge the concept of the documental photography, discussed here, beginning from a practical and reflexive articulation of the “marks of visible”.

Key-words: Contemporary art, photography, material, creative process, transitory image.

... a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade e, no entanto, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelevada e, todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias.

Blanchot

## INTRODUÇÃO

Há muito tempo, a imagem fotográfica faz parte da percepção, conhecimento e representação do real. Com a descoberta da fixação de imagens em superfícies sensíveis à luz, deu-se início a novos caminhos para investigações científicas e artísticas. Nesta pesquisa sobre *Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário*, estabeleço relações entre o uso da imagem fotográfica e suas implicações conceituais pertinentes à minha conduta como artista-pesquisador e as poéticas contemporâneas.

Acompanhando os desdobramentos surgidos dos trabalhos elaborados por artistas desde a década de 70 do século XX, proponho discutir alguns procedimentos operacionais, nos quais o campo da fotografia é ampliado, afirmando sua condição enquanto objeto da Arte.

Em “Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num processo fotográfico” o objeto de investigação é a instauração da dúvida numa imagem fotográfica, explorado nos projetos artísticos desenvolvidos por mim. A dúvida contrapõe os princípios de verdade estabelecidos pela Fotografia documental e instaura novos campos de trabalho: uma fotografia expressiva, experiencial, transitória. Assim, o alargamento dos procedimentos fotográficos direciona algumas ações poéticas para além da imagem capturada.

Incentivado pelo retorno de procedimentos apoiados no passado, somado às novas tecnologias, o sistema das artes vem acompanhando a produção de obras híbridas, nas quais o trânsito entre o real e o imaginário, o passado e o presente



ganha incentivos para investigações cada vez mais interrelacionados com a imagem fotográfica e sua forma de apresentação. Sobre essas manifestações observamos que nas últimas décadas a participação da fotografia tem se intensificado, tornando-se capaz de interagir com todas as categorias da arte. Com isso, surgem mudanças importantes nos processos de criação e, por conseguinte, percepção e fruição.

Entendo que investigar novos meios para apresentação da imagem fotográfica produz um campo de pesquisa capaz de alargar sua atuação enquanto registro do real. O Problema apresentado nesta tese estabelece uma reflexão sobre a fotografia que transita entre o banal, o tradicional e o ficcional, construindo uma rede de possibilidades que surgem dos procedimentos para sua materialização, desmaterialização e deslocamentos conceituais. Construindo assim, jogos presentes no imaginário, no qual se evidencia o caráter fantasmagórico, uma quimera.

Experiências realizadas em laboratórios químicos influenciaram os procedimentos adotados em minhas práticas de atelier. A materialidade e as imagens produzidas a partir de suas transformações me direcionaram para a investigação das imagens instáveis, frágeis ou inapreensíveis.

A capacidade de visualização humana é insignificante perante aos muitos eventos ocorridos no universo. Para tentar ampliar sua percepção, o homem vem produzindo métodos e equipamentos capazes de ampliar sua sensibilidade visual, alcançando distâncias em nível macro ou micro. Contudo, existem procedimentos que ampliam a capacidade de visualização para além da imagem, definida pelo significado que atribuímos ao que vemos. Para isso, os artistas investigam a possibilidade de existência de uma “imagem além da imagem”. Das experimentações realizadas por mim e análise da produção artística contemporânea surgem questões que norteiam o problema levantado nesta tese relacionado ao uso da imagem fotográfica e seu caráter transitório. Assim, o questionamento nos leva a pensar:

- Sobre o comprometimento da arte fotográfica junto aos processos físicos e químicos e uma abordagem artística;

- A presença da fotografia no cotidiano e a constituição de procedimentos artísticos inerentes ao tempo e deslocamentos envolvidos no trabalho;
- O uso e criação de sistemas materiais e virtuais na apresentação da imagem fotográfica e suas implicações conceituais.

Pensar sobre as especificidades dos materiais usados na produção de imagens nos permite discutir, sobretudo, as repercussões que tais escolhas atribuem à forma física e, por conseqüência, ao pensamento dessas. Assim, as qualidades físicas, o tempo de permanência e o grau de significância de uma imagem num determinado suporte são considerados como possibilidades para se defender uma poética instaurada na dinâmica entre o que vemos e o que imaginamos, hipótese que permeia todas as investigações práticas e teóricas exploradas nesta tese.

No ano 2000, iniciei uma pesquisa sobre o comportamento dos materiais frente a propostas artísticas nas quais processos de transformação da matéria geram poéticas relacionadas com a fusão, congelamento, sublimação e evaporação, promovendo deslocamentos de significados dos materiais junto aos espaços expositivos e suas dinâmicas físico-químicas inerentes ao tempo e a qualidade dos materiais usados. Dessa investigação resultou um conjunto de obras que discute a construção de objetos não perenes, esculturas não esculpidas e desenhos não riscados.

A fotografia sempre esteve presente em meus trabalhos artísticos, seja como documento do processo criativo, seja como resultado final do trabalho, ou mesmo criando sistemas de interações poéticas entre imagens e materiais, selecionados estrategicamente, para propiciar deslocamentos práticos e conceituais no que tange ao ato fotográfico, à fixação e à apresentação de uma imagem.

O espelho foi um dos primeiros objetos que utilizei para produzir uma série de questionamentos sobre a instabilidade da imagem. Considerando que as imagens presentes numa superfície espelhada poderiam ser consideradas como uma “fotografia instável”, na qual é impossível sua fixação, elaborei alguns trabalhos. Por

exemplo, *Reflexo guardado* e *A busca dá imagem* discutem o devir numa superfície plana. Do uso do espelho junto a materiais como naftalina ou parafina à sua participação como suporte fotográfico, venho explorando tal condição para produzir uma imagem que “reflita” o fluxo da vida.

Outras incursões no uso da fotografia junto a materiais simbólicos ou meios discordantes dos métodos tradicionais de representação fotográfica estão pontuados no trabalho *Baía, Bahia, dia-a-dia de Todos os Santos*, realizado no ano de 2003. Essa instalação configura o início de um campo de investigação artístico pessoal em que a instabilidade da imagem se coaduna com a fragilidade da nossa memória, encarada como um dos aspectos da imperfeição humana. Esse e outros trabalhos são apresentados e discutidos de maneira a articular diferentes modos de produzir e pensar uma prática artística, onde a imagem fotográfica é reconfigurada a partir dos seus aspectos visuais, tendo como elementos coadjuvantes o tempo, a matéria, o objeto, o espaço, o real, o processo de trabalho e as questões relacionadas ao seu significado.

O aprofundamento das questões levantadas a partir desse trabalho me levou a construir esta tese, na qual proponho discutir as relações prático-reflexivas presentes na materialidade de uma imagem fotográfica. Os processos de construção da obra são de grande importância para sua configuração na arte contemporânea. Assim, podemos pensar na fotografia como arte, onde a instauração da dúvida na imagem desloca a produção e percepção para um devir instaurado na própria imagem.

Surge, então, a pergunta: qual a importância da materialidade na elaboração de uma imagem fotográfica na arte contemporânea?

Para responder a esta pergunta, proponho uma reflexão a partir do meu processo de trabalho, que estabelece vínculos com pensamentos surgidos da minha prática artística e de outros que promovem discussões a partir da representação da imagem do real. Para tanto, organizei este texto em quatro capítulos, articulados de acordo com os procedimentos artísticos adotados, nos quais a fotografia estabelece relações com a imagem *in process*, a imagem no cotidiano, a imagem no espelho e

a ageografia da imagem. O referencial teórico se fundamenta no pensamento de uma imagem precária, defendida por Jean-Marie Schaffer, e a defesa para uma criação da filosofia da fotografia, proposta por Vilém Fluser. Outros teóricos participam da construção deste texto, os quais contribuem para o pensamento sobre a imagem e o real.

No primeiro capítulo, apresento uma abordagem das minhas especulações sobre o visível, nas quais a produção e percepção da imagem através da luz é o foco principal para uma análise primeira do meu percurso junto à Fotografia. Para tanto, exponho os pontos de partida que me levaram a investigar as ações e reações de uma imagem materializada.

A discussão gira em torno da imagem fotográfica enquanto documento, as imagens do processo e aquelas relacionadas com uma imagem instável, a imagem *in process*. Analisamos as imagens produzidas por artistas que exploraram a temática fotográfica; constituindo assim, um referencial de obras que possam dialogar com os procedimentos e conceitos explorados nesta tese. Nesse capítulo analisamos obras de: Joseph Kosuth, Marcel Duchamp, Man Ray, Zhou Wendou, Wang Qingsong, Rosângela Rennó e Vik Muniz. As novas discussões sobre esse tema configuram-se num campo ampliado para investigação fotográfica. Ao olhar para meu processo de trabalho, reconheço alguns pontos de contato entre procedimentos a que recorro e os processos desses artistas.

Pensar nos primeiros resultados fotográficos obtidos por aqueles que iriam redirecionar o comportamento e o pensamento sobre a imagem, também permite entender as investigações presentes na atual produção visual e teórica da arte, visto que, novas características visuais e conceituais são apresentadas para fruição e análise.

O comportamento da luz sobre os corpos materiais é condição inerente a muitas pesquisas desenvolvidas no campo da arte e da ciência. Meu interesse pelos processos de transformação e configuração de uma forma ou imagem tem sua origem nas observações acumuladas, nas reações químicas e, por conseguinte, nas associações poéticas elaboradas a partir do real. Tal interesse acompanha minha

experiência como químico e artista, estabelecendo nexos com o cotidiano, onde encontramos uma diversidade de relações físicas e conceituais sobre o visível. Portanto, são reflexões que mantêm diálogos com o pensamento de André Rouillé, Jean-Marie Schaffer, Rosalind Krauss, Gilles Deleuze e Roland Barthes.

A imagem do processo, um registro do real, passa a desencadear, então, proposições e análises de situações em que a imagem *in process* se estabelece como objeto de pesquisa em arte, proporcionando um alargamento da atuação da Fotografia.

Acompanhar o cotidiano com uma máquina fotográfica é cada vez mais recorrente entre aqueles que se dispõem a perceber e fixar instantes, uma tentativa de preservar a imagem de um momento. Com a popularização da tecnologia, o ato fotográfico se estabelece junto a muitas ações no nosso dia-a-dia, incorporando-se a telefones móveis, sistemas de vigilância, máquinas e equipamentos de registro, entre outros. Assim, no segundo capítulo, apresentamos e discutimos as possibilidades poéticas em que a imagem no cotidiano estabelece relações com o tempo e a permanência da imagem em nossa memória.

O registro fotográfico de situações diárias, permite um reencontro visual dos lugares que já se encontram distantes no tempo e no espaço, ou ainda a possibilidade de construções relacionais entre as imagens e os materiais ou objetos presentes.

São procedimentos resultantes de uma fotografia em estado interativo com outras categorias das artes visuais como pintura, gravura, escultura, performances e instalações, que abrem caminhos para produção e análise de uma imagem expandida do cotidiano. Assim, muitos artistas se apropriam de situações no cotidiano público ou privado para desenvolver uma poética do fluxo existente no dia-a-dia, articulando assim, encontros entre os aspectos visuais, surgidos dos procedimentos elaborados. E as alterações ocorridas nas imagens resultantes provocam um estado de instabilidade do visível.

As imagens vistas diariamente são provenientes de vários meios: alguns diretos, vividos durante a experiência, outros através de materiais impressos ou televisivos, e até mesmo de nossos sonhos. Não é difícil entender como as imagens fotográficas contribuem para a compreensão e análise dos fatos ocorridos na história pessoal de cada indivíduo, pois revelam momentos de alegria e de dor.

Com isso, foi possível lembrar as análises de Susan Sontag, que discutem o sentido e a finalidade das imagens fotográficas, do comportamento humano, social, individual e coletivo da população diante das crueldades impostas pelas circunstâncias políticas. Enfim, situações de conflitos que as sociedades enfrentaram e novas ameaças de sofrimento que surgem.

Perceber as alterações do visível com a passagem do tempo provoca o nosso pensamento para refletir sobre o estado transitório das coisas. Desse modo, proponho uma discussão sobre a construção de arquivos visuais em nossa memória ou suportes físicos, definidos pela materialidade da imagem, e sua fragilidade junto ao tempo. Paul Virilio, Anne Rorimer, Philippe Dubois e Michel de Certeau são alguns teóricos apresentados neste capítulo para favorecer a uma análise da produção artística junto ao fluxo da vida, tendo como referências o acompanhamento, a produção e a análise da imagem no cotidiano.

O terceiro capítulo traz uma reflexão da reflexão, ou seja, discute a presença da imagem numa superfície espelhada. Nele exploramos questões relativas às imagens que se apresentam sobre o espelho, sejam elas um reflexo do espaço real ou representações pictóricas e fotográficas do reflexo e outras imagens. A sobreposição de realidades em tempos e espaços distintos são articulações que venho construindo com o uso de imagens fotográficas impressas em vinil, transparentes, adesivadas sobre espelhos, provocando assim, o contato de uma imagem do passado com o seu reflexo presente numa mesma superfície plana.

Nas obras fotográficas dos construtivistas, podemos perceber um olhar inventivo através do direcionamento das lentes nas mais variadas perspectivas descentralizadas e pontos de vista incomuns. Em alguns trabalhos que desenvolvo, observo que os procedimentos de sobreposição e espelhamento das imagens

redirecionam a objetividade fotográfica para um estado de maior incerteza. A fotografia surge como uma resposta, uma técnica que permite fixar parte da imagem do tempo. Tanto que o primeiro suporte para fixação da imagem fotográfica, o vidro, é um elemento que possui características semelhantes às qualidades de transparência e reflexão.

O espelho participa dos procedimentos artísticos mesmo antes da fotografia. A imagem do real já se encontrava registrada nas superfícies refletoras, à espera de métodos para sua fixação. Artistas quando utiliza a pintura para execução de autorretratos, têm sempre à mão um espelho para visualizar aquilo a que não têm acesso, a sua própria imagem. Curiosamente, todas as imagens ao redor estão ao nosso alcance, menos a imagem do nosso rosto, sendo necessário o artifício especular. Assim, chegamos à visualização indireta da nossa própria imagem.

Do reflexo de Narciso às reflexões pontuadas no pensamento lacaniano sobre o estado do espelho, o espelhamento ocupa uma vasta atuação técnica, científica e artística. Dada sua presença no desenvolvimento de poéticas contemporâneas, esse objeto alcança significados que estão além do que se vê refletido em sua superfície, pois reforça o exercício intelectual sobre o visível. A análise dos trabalhos que venho realizando com o uso do espelho, como coadjuvante da imagem fotográfica é reforçada pelo pensamento de artistas e teóricos que exploram suas qualidades físicas, metafóricas e psíquicas. Assim, Paul Virilio, Margarida Medeiros, Vik Muniz, Michel Foucault, Hal Foster e Michelangelo Pistoletto, por exemplo, apresentam considerações importantes no contexto dessa pesquisa.

O quarto (e último) capítulo apresenta a imagem fotográfica sob o ponto de vista da não identificação de sua origem, constituindo-se, então, numa imagem “ageográfica”. O surgimento de aforismos na produção artística estabelece suas relações com os conceitos operacionais presentes na produção. Logo, a imagem ageográfica surge como segmento de uma poética instaurada nas *imagens transitórias*, nas quais o significado dos elementos presentes em sua composição é submetido a uma desorientação geográfica, possibilitando a dinâmica entre o real e o imaginário. Neste capítulo, trabalho proposições teóricas de autores como Milton Santos, Suzan Sontag, Peter Frank, Michel de Certeau e Manuel Gausa.

Este capítulo trata de uma espécie de situação paradoxal dos projetos que desenvolvo a partir da fotografia. Esta contém a negação e afirmação de um determinado ponto, a partir do qual é possível questionar o lugar da imagem em nossa memória ou nos suportes físicos. Assim, pode-se também associar o olho à máquina fotográfica, uma vez que esta intermedia o olhar, enquanto o olho arquiva a imagem em nossa memória.

A globalização tornou-se uma palavra de ordem, imperativa e a democratização da informação desequilibrou o sistema linear de troca e de comercialização. Logo, as fronteiras foram rompidas entre as regiões mapeadas na geografia terrestre. A regionalização, quando exposta como objeto globalizado, deu lugar a um outro “lugar” não mapeado, não classificado, sem definição, sem referência, uma “ageografia”. As direções deste perfil me interessam, principalmente quando apresentam fragmentos do “real”, representados ou rerepresentados a partir de procedimentos que alteram ou deslocam o código perceptivo da imagem.

No contexto artístico, a reflexão sobre a imagem fotográfica nos direciona para uma discussão mais complexa, pois dessa emanção do real surgem informações capazes de redirecionar nossa percepção e encontrar mundos impossíveis. Assim, o nosso olhar será afetado pelas relações transitórias entre o que vemos e nossa memória. Os trabalhos desenvolvidos com imagens fixas e sua relação com o tempo, o devir, instauram dúvidas e provocam um estado transitório ao que vemos e o que foi fotograficamente registrado. Meu interesse por esses procedimentos relacionais entre uma foto e o tempo, discutindo sua interação com materiais e situações que possam distender seu significado, alcança interações com o vídeo e sistemas interativos, proporcionando o surgimento de trabalhos que instauram a dúvida numa imagem em movimento, bem como sua identificação geográfica – uma imagem ageográfica.

O desdobramento da imagem fixa para a imagem em movimento e, em seguida, sua transmissão via ondas no espaço, gera inúmeras discussões sobre sua dinâmica registrada no passado, agora existente num presente contínuo, seja pela sua reapresentação, sobreposição ou manipulação. A imagem passa então a



enfrentar diversas maneiras de exposição, algumas vezes em seu estado original, outras alteradas, gerando novas leituras do passado.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa a metodologia aplicada buscou explorar as potencialidades surgidas durante as experimentações artísticas, essas passaram por uma seleção e posterior análise para a construção do corpo desta tese. Durante as ações estabelecidas na prática, os conceitos operacionais direcionaram as reflexões pertinentes a cada trabalho. E o trânsito entre um e outro projeto, configura esta pesquisa cujo escopo é delimitado por *Imagens Transitórias* num processo artístico com base na fotografia.

De fato, a fotografia está a partir de agora envolvida num turbilhão de imagens que caracteriza nossa civilização pós-industrial, se encontra despojada de suas funções tradicionais, mestiçada, desviada, pervertida...

Régis Durand

## 1. IMAGENS DO PROCESSO E IMAGENS *IN PROCESS*

As imagens configuradas em nossa memória transitam entre o que vemos e o que já se encontra arquivado em nossa mente, nossa “caixa de memória”. Considero arquivos visuais, tudo aquilo que aguça nossos sentidos. Dos sinais mais simples, absorvidos pelo corpo, como a luz, reflexo, calor, até aqueles mais complexos, configurados pelos meios virtuais; assim, o homem vem processando inúmeras imagens vivenciadas no seu dia-a-dia.

Luz é um elemento definidor de imagens virtuais ou materiais. Com o advento da fotografia, imagens do real puderam ser fixadas sobre uma superfície. Sendo assim, surgem alterações significativas na percepção humana, onde o instante eterno<sup>53</sup> produz um jogo para o mundo das aparências. Dessa maneira podemos acessar visualmente fragmentos do passado. Contudo, é no presente contínuo que procuro construir um trabalho que se relacione com o “devir das imagens”<sup>54</sup>.

Assim, ao analisar as experiências que venho desenvolvendo, percebo que o caráter transitório das imagens apresentadas, origina-se de um confronto entre os materiais e procedimentos escolhidos. Com isso, a poética é construída a partir de uma imagem que instaura em si a dúvida, a reconfiguração, ou mesmo a sua destruição.

Discutiremos aqui a imagem fotográfica enquanto documento, as imagens do processo e aquelas relacionadas com uma imagem instável, a imagem *in process*.

---

<sup>53</sup> MAFFESOLI, Michel. O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. :Zouk, 2003.

<sup>54</sup> “devir das imagens”, define uma poética que se relaciona com a fragilidade e mutação provocada nas experiências visuais desenvolvidas por mim com uso de imagens fotográficas.

As imagens produzidas por artistas que exploraram a temática fotográfica, como Joseph Kosuth, Marcel Duchamp, Vik Muniz, dentre outros, faz surgir novas discussões sobre esse tema, em especial a instabilidade de uma imagem fixa, configurando-se assim, um campo ampliado para investigação fotográfica. Dessa maneira, ao olhar para meu trabalho, reconheço que meu *modus operandi* mantém um diálogo intrínseco com os processos desses artistas.

Pensar nos primeiros resultados fotográficos obtidos por aqueles que iriam redirecionar o comportamento e o pensamento sobre a imagem, também permite entender as investigações presentes na atual produção visual e teórica da arte, visto que, novas características visuais e conceituais são apresentadas para fruição e análise. Jean-Marie Schaeffer apresenta e discute a precariedade da imagem a partir da fotografia, na qual a instabilidade corrobora para uma reflexão sobre seu caráter documental, assim:

A precariedade da arte fotográfica está também ligada à contingência, ao caráter arriscado da gênese da imagem: bem mais do que em qualquer outra arte, o simples acaso objetivo pode produzir um resultado esteticamente tão apreciável quanto uma tomada de imagem longamente refletida segundo as exigências artísticas.<sup>55</sup>

Quando, Louis Jacques Mandé Daguerre, no século XIX, ficou conhecido por fixar uma imagem do real numa superfície revestida de prata, reuniu conhecimentos pertinentes a diversas áreas. Ele, como pintor, cenógrafo, químico e inventor francês, perseguia a idéia de trazer para uma superfície plana, o maior número possível de informações visuais extraídas do real, algo que escapasse da habilidade de um pintor realista.

Tendo como ferramenta de trabalho a luz (agente silencioso que altera a dinâmica das coisas, desde estruturas mais íntimas), muitos pintores do século XIX enfrentaram o aparecimento da fotografia como um desafio para sua atividade artística. Neste sentido, podemos lembrar das palavras proferidas pelo pintor belga Antoine Wiertz, citada por Walter Benjamin:

---

<sup>55</sup> SCHAEFFER, Jean - Marie. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996, p.143

Há alguns anos nasceu uma máquina, glória do nosso tempo, que diariamente é o assombro dos nossos pensamentos e o susto dos nossos olhos. Mesmo antes que um século tenha passado, esta máquina será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a experiência, a paciência, a destreza, o alvejar, o colorido, a transparência, o ídolo, a perfeição, o extrato da pintura... que não se acredite que a daguerreotipia mata a arte... quando a daguerreotipia, esta gigantesca criança, se desenvolver, quando toda a sua arte e força se tiver desenvolvido, virá o gênio que, de repente, a pega pelos cornos e diz bem alto: anda cá! Agora pertences-me! A partir de agora, trabalharemos juntos.<sup>56</sup>

Assim, a luz, a matéria e o tempo participam constantemente da percepção e formação da imagem. A fotografia surge então como um meio para salvaguardar os elementos plásticos encontrados no real e as diversas manifestações artísticas participam de uma ampliação do seu campo de trabalho prático e teórico. A fotografia alcança o status de arte e hibridiza-se com outras linguagens, como a escultura, instalação, pintura, cerâmica, entre outras, ocupando seu lugar na contemporaneidade.

### **1.1. Especulações do visível**

Ao nascer, não me lembro das primeiras coisas que vi, nem tampouco a luz que as definiam, apenas sei que nasci e meu corpo teve acesso a tais experiências, imagens que foram absorvidas, mas não fixadas, como acontece com aquelas que se encontram no espelho. Produto de várias combinações matéricas, associadas às radiações eletromagnéticas dentre outras formas de energia. Hoje me encontro num meio complexo, o qual tentar defini-lo é um desafio.

Sempre atento e curioso às relações sociais e transformações da matéria, fatos que me levaram a conviver com o mundo das experiências, algumas vezes ancoradas em verdades sustentadas pela ciência, outras vezes nas experiências que emanam das atividades artísticas. Muitas dessas ações no meu cotidiano são transformadas em experiências visuais e formais: o corte de uma carne, organização de produtos numa prateleira, embalagens de objetos, seleção de materiais para descarte por meio de análise visual, reação nas superfícies quando atacadas por

---

<sup>56</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D'água, 1992, P.133-134

substâncias de limpeza, alterações cromáticas no ambiente, substituição da luz natural por luz artificial, enfim, todas essas ações contribuíram para a escolha do curso de Química.

Durante o período iniciado em 1984, desenvolvia minha formação como químico, trabalhando paralelamente com o grupo de artes plásticas. Naquele momento, mantinha contato com atividades de atelier e experiências científicas desenvolvidas nos laboratórios, até então desconhecidas para mim. Convivendo com universos paralelos como o da Arte e da Ciência, acabou me conduzindo para um modo híbrido de pensar e agir.

Esclarecer tal modo aproxima-se do procedimento adotado pelo escritor Louis Wolfson, discutido por Gilles Deleuze, o qual se auto denomina como “o estudante de língua esquizofrênico”<sup>57</sup>, pois ao escrever o livro *“Ma mère musicienne est morte...”* cruza o texto com protocolos médicos de sua mãe doente. Assim sendo, entendo que o processo criativo que estabeleço com fotografia e a diversidade de materiais pode ser entendido como uma linguagem que estabelece relação esquizo, dessa maneira:

O procedimento impele a linguagem a um limite, mas nem por isso o transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afronte enfim, do outro lado do seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico. O procedimento é apenas a condição, por mais indispensável que seja. Chega às novas figuras quem sabe transpor o limite.<sup>58</sup>

Ao propor relações físicas e conceituais entre a imagem fotográfica e a superfície que a contém, de caráter esquizo, procuro estabelecer conexões que instaura a expansão da fotografia como elemento sensível. Neste, sentido a percepção passa a ser impregnada pelo procedimento adotado, no qual o sensorial é afetado pelas ações definidas no trabalho. Pensar nas transformações que surgem de nossas ações e utilizando-as como ferramentas capazes de deslocar a percepção do mundo é sugerir uma suspensão do tempo, sobrepondo estas ações à nossa memória e ao nosso imaginário.

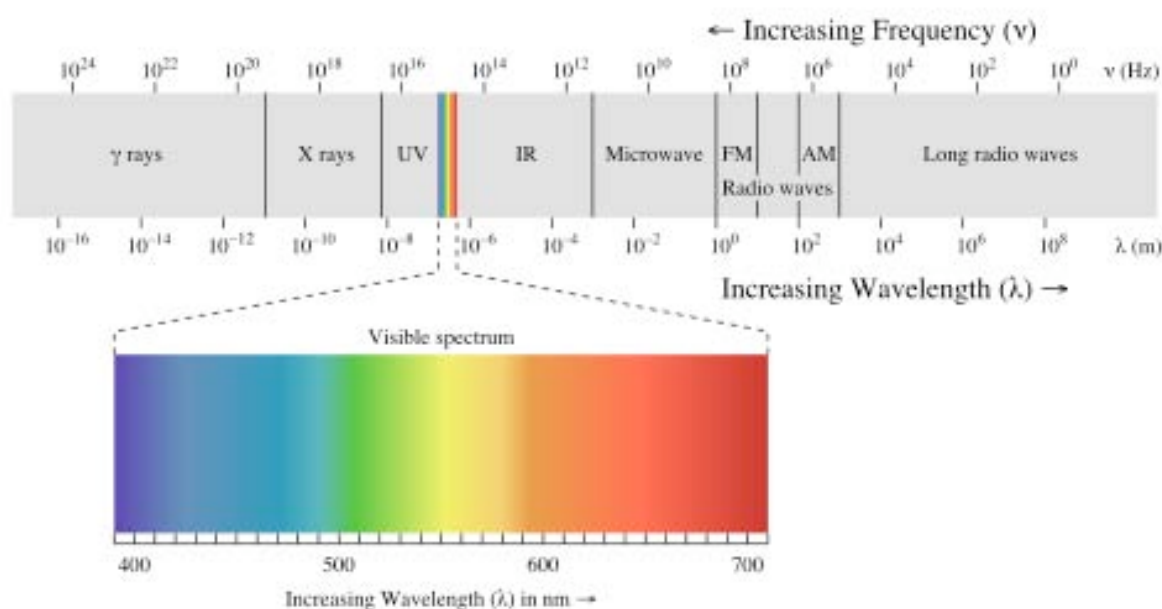
---

<sup>57</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 17

<sup>58</sup> Idem p. 30

### 1.1.1. Espectro do in-visível

Quando estudante de Química, me chamavam a atenção os valores considerados como desvio padrão, valores pré-estabelecidos para a observação das cores, somados ou subtraídos dos cálculos matemáticos pertinentes às tais análises, principalmente quando se tratava de métodos de observação direta, ou seja, a olho nu. Abaixo apresento um gráfico ilustrativo da localização aproximada do campo do visível, definido pela pequena faixa colorida do espectro.



01. Gráfico representacional do espectro da luz.

Analisando a faixa de luz pertinente ao visível (imagem 01), nós, artistas visuais, procuramos ampliar sua dinâmica, especialmente quando investigamos e propomos o uso de procedimentos que se sobrepõe ao visível, aqueles presentes no sótão de uma obra ou nos porões do processo criativo. Sabemos que muitas informações sobre a história de uma obra artística desaparece no caminho, mas, também percebemos que elas deixam marcas em sua superfície. Para ver, é necessário estar atento às imanações do invisível; o qual podemos chamar de conceitual da obra ou conceitos operacionais, quando estudamos a obra em processo.

Se pensarmos nas contribuições visuais que nosso corpo promove ao deslocar-se no espaço, poderíamos iniciar uma discussão sobre nossa existência e nossa origem, pois pertencemos a uma pequena parte reconhecida pela luz, ou seja, apenas sete por cento da massa do universo, aquela que brilha. Estes dados são reconhecidos pelos métodos fotométricos usados pelos astrônomos, restando a outra grande parte da massa do universo, imagens do desconhecido, pois não existe luz, elemento fundamental para o estudo espacial. Pensando assim, reconhecer nossa existência é identificar-se na ação da luz, mas somos tentados a descobrir o que está além da imagem, além do visível.

Podemos considerar imagens como um conjunto de capas que se superpõem, ou seja, é o resultado daquilo que foi visto e associado aos elementos presentes em nossa imaginação. Assim, o que vejo não está puro por excelência, carrega algo que escapa à minha visão. Ver pode estar além do espectro do visível, onde todas as cores, todas as formas e sons se manifestam. Nesta pesquisa, o campo expandido da fotografia instaura discussões que partem de observações do processo de construção de trabalhos que construo e sua relação com o visível. André Rouillé, ao abordar a natureza imagem-máquina, considera que:

A fotografia é portanto uma máquina para capturar mais que representar. Capturar algumas forças, alguns movimentos, algumas intensidades, algumas densidades, visíveis ou não; não é representar o real, mas produzir e reproduzir *no visível* (não o visível).<sup>59</sup>

Situar-se no espectro visível, também conhecido como espectro óptico, é estar ciente que nos limitamos ver o mundo a partir da radiação dos fótons visíveis ao olho humano. Esta radiação, conhecida por luz visível, é por sua vez responsável pela formação da imagem fotográfica. Contudo, não podemos concluir de imediato, que a imagem fotográfica seja uma visão limitada do mundo, pois a partir desta, podemos ampliar nossa capacidade de ver, principalmente quando discutimos a imagem do passado. O conjunto de trabalhos selecionados para compor a tese *Imagens Transitórias*, obedeceu a critérios estabelecidos a partir do visível, nos

---

<sup>59</sup> ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2006, p.38. Tradução pessoal. No original: "La photographie est donc une machine à capter plutôt qu'à représenter. Capter des forces, des mouvements, des intensités, des densités, visibles ou non; non pas représenter *le réel*, mais produire et reproduire *du visible* (no *le visible*)

quais imagens e materiais interagem no sentido de gerar novos protocolos que gerariam um tipo de arte fotográfica que venho desenvolvendo.

O espectro visível pode ser subdividido de acordo com a cor vermelha para os comprimentos de onda considerados longos e violeta para os comprimentos de onda mais curtos, podendo ainda ser ilustrado nas cores de um arco-íris. Contudo, encontramos uma margem ampla de radiações não acessíveis a olho nu, mas que podemos alcançar por meio de equipamentos que ampliam ou decodificam tais radiações invisíveis. Associadas a estas questões técnicas para ampliação do ver, também podemos lembrar das associações presentes no caráter semântico da imagem.

Tanto na ciência como na arte, a aparência das coisas pode ser considerado como um sinal dos fenômenos internos da matéria. Algumas análises visuais permitem entender o não visível, um processo indireto para “ver” as mutações e comportamentos dos fenômenos que se encontram além do espectro. Muitos caminhos, métodos e sistemas são percorridos para tentar desvelar, revelar ou mesmo ampliar os códigos e aparências daquilo que vivenciamos em nosso dia-a-dia.

### **1.1.2. Pontos de partida para uma poética visual**

Representar o real é uma das ações que caracteriza as atividades humanas. Sua escolha se deve ao desejo para entender as coisas e a si mesmo. Para tanto, procura aprisionar-se num sistema visual onde o tempo parece congelado, e assim estudar um fenômeno. Um dos teóricos presentes na minha pesquisa, naquele período, o físico Fritjof Capra e seu livro “O ponto de mutação” (1982), apresenta uma análise fundamental para entender o pensamento científico e suas digressões sobre a dinâmica pertinente ao entendimento dos espaços macro e micro.

Naquele momento estava interessado em estudar os movimentos da matéria, seja por atitudes e métodos discutidos pela ciência, seja por aqueles que escapam às suas regras, ou construindo outras, a arte e a religião. O pensamento de Capra

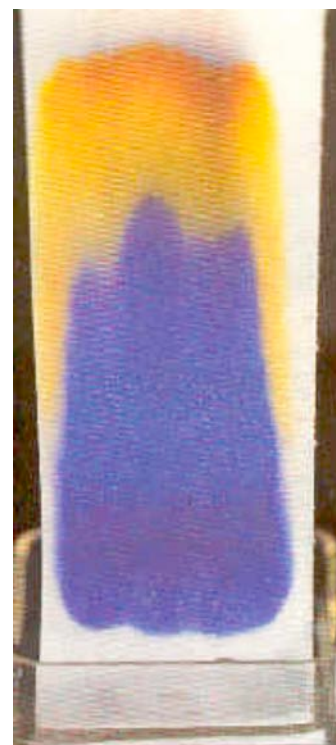


associa-se a uma nova maneira de entender a ciência, e desta forma, compreender a realidade ao surgirem questionamentos nas vertentes científicas e artísticas, e modos de interpretação da realidade que afeta nosso comportamento frente a nós mesmos e à natureza.

Capra, ao investigar as implicações e impactos de uma mudança de paradigmas, previsto e estudado pelo físico Thomas Kuhn, mais de vinte anos antes, constrói seu argumento resultado da observação dos principais problemas visíveis no século XX: ameaça nuclear, destruição do meio ambiente, desigualdades e exploração entre Norte e Sul, preconceitos políticos e raciais, entre tantos outros. Para ele, todos esses sintomas ou aspectos correspondem a uma crise fundamental, que é uma “*crise de percepção*”<sup>60</sup>, uma percepção alterada, baseada no pensamento separatista entre pessoas, coisas e eventos.

Ao apresentar *Imagens Transitórias* como título para esta tese, proponho discutir as relações entre o fluxo dos elementos que compõe o real e a imagem que podemos apreender dele, procurando entender que a realidade está além do visível. As atividades artísticas parecem aproximar-se, de alguma maneira, das imagens que emergem dessa realidade, localizada fora do campo do visível.

Minha experiência profissional teve início em laboratórios industriais, onde trabalhava como químico, realizando análises de controle de qualidade de substâncias produzidas numa petroquímica. Os métodos de análises utilizados por mim, em sua maioria, estavam relacionados com uso de equipamentos denominados por



02. Cromatografia de papel: separação dos componentes encontrados numa tinta de coloração preta. Absorção por capilaridade.

---

<sup>60</sup> CAPRA, Fritjof. O ponto de mutação, 1982.

espectrofotômetros e cromatógrafos, nomes que logo identificamos seus princípios norteadores, ou seja, análise e medições do espectro emitido pelos componentes presentes nas substâncias, identificando qualidades e quantidades químicas presentes numa mistura. Evidentemente, esses métodos passaram por várias mudanças, e hoje, são intermediados por equipamentos periféricos para decodificação indireta dos dados, seja por diferença de potenciais elétricos ou dados numéricos.

Contudo, o princípio clássico, permanece em sua essência e dentre tantos tipos de cromatografia, por exemplo, a cromatografia de papel, uma análise que determina a velocidade de migração de componentes existentes numa amostra, aproxima-se dos resultados obtidos pela prática da pintura que exploro a partir da fotografia.

Podemos descrever, por exemplo, o comportamento da tinta preta de uma esferográfica no processo de cromatografia em papel (imagem 02), no qual os componentes coloridos presentes na mistura resultante de cor preta separam-se ao percorrer as fibras do papel, arrastadas pela ação da água, colocada num recipiente transparente. A velocidade de percolação dos componentes da tinta é diferente, por este motivo ocorre a separação dos mesmos, definidos pelas manchas produzidas na superfície do papel. As características cromáticas surgidas desse processo se aproximam de uma aquarela, principalmente por se tratar de um método aquoso.

Com uma grande variedade de ensaios na área química pude, através da análise poética, ir descobrindo, com ajuda da ciência, procedimentos que configurariam em meus projetos artísticos. Ainda em 1991, quando estudava artes plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, procurava relações entre as atividades artísticas e científicas. Assim, eu acompanhava uma dinâmica estabelecida entre os métodos de análise científica e as diversas manifestações da arte.

A representação bidimensional me interessa e desafia, pois sobre a mesma investigo as possibilidades de compor, surgir ou propor emergir imagens elaboradas de situações cromáticas criadas na superfície de uma tela. Assim, surge minha

primeira série de pinturas que denominei *Corrosão* (imagem 03). Ao fazer minhas incursões sobre as diversas maneiras de expressões faciais e suas formas de representação, buscava por uma representação que se aproxima da emanção dos sentimentos através da cor.

Procurei criar um sistema pictórico que respondesse às minhas observações diárias, algo que vinha à tona quando me deparava com as mutações ocorridas na natureza. A pintura era elaborada com a tela apoiada sobre o solo, pois dessa maneira, pude criar situações propícias para a execução da mesma. Utilizando a tinta de forma fluida sobre a tela, formavam-se pequenas “poças” diversas para conter o pigmento e promover a percolação dos pigmentos, como acontece na cromatografia de papel. A imagem era então, formada pouco a pouco, a partir das sobreposições cromáticas durante vários dias.



03 e 04. Eriel Araújo. Pinturas da série *Corrosão*. 90 X 70 cm. Acrílico sobre tela. 1991.

O resultado dessa série de pinturas surge a partir das imagens fotográficas “amadoras” que realizei de pessoas amigas em estados de concentração, reflexão ou euforia. Ao transpor a imagem fotográfica para a linguagem pictórica, muitos elementos da imagem original (fotográfica) se perdia, dando margem ao surgimento de outros, pertinentes aos procedimentos adotados para elaboração da imagem pictórica.

Dependendo da distância que nos encontramos da tela verifiquei que poderíamos encontrar “outras imagens” não estruturadas pelo projeto, surgidas do encontro casual entre as “manchas”. Algumas pessoas chegam a “identificar” elementos que pulsavam aos seus olhos, “iluminados” pela memória. Tal experiência me levou a pensar na instabilidade da imagem estática, principalmente quando associada ao seu referencial imagético e as múltiplas direções formais indeterminadas, pois não comporta apenas uma interpretação<sup>61</sup>.

Concomitantemente às minhas investigações como artista e estudante da Escola de Belas Artes (1991 – 1996), descobria algumas poéticas pertinentes aos artistas que se aventuravam em “re-descobrir” formas de compor uma imagem. Com o surgimento da fotografia em 1839, confirmado pelo físico Arago, em 3 de julho daquele ano<sup>62</sup>, a imagem passou a duplicar-se em si mesmo como um espelho, a *mimesis* pictórica parecia estar com os dias contados. Contudo, artistas se apropriaram da técnica fotográfica e passaram a aventurar-se em outras possibilidades de trabalhar o bidimensional e o tridimensional. Algumas vezes a imagem fotográfica participava diretamente do processo criativo, outras afastava-se do resultado final. Assim também outros trabalhos são definidos pelos procedimentos encontrados no processo de revelação da imagem.

Os exemplos são muitos, porém gostaria de sublinhar algumas das contribuições exploradas por aqueles que usaram a fotografia como método de trabalho, atribuindo assim, novas diretrizes para a pintura. Desde o surgimento da fotografia a pintura passou por inúmeras alterações em sua visualidade e materialidade. Com a imagem e técnica fotográfica, os pintores tiveram acesso a resultados imediatos da natureza e do tempo passado, desdobrando tais observações em atividades artísticas cada vez mais distantes dos métodos tradicionais da representação.

---

<sup>61</sup> Umberto Eco, em sua “obra aberta”, defende que toda obra de arte possibilita uma submissão e julgamento do público.

<sup>62</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre la fotografia. Tradução José Muñoz Millanes. 3ª Ed. Valencia: Pré-textos, 2007, p.23.

A história da fotografia esteve presente nos movimentos artísticos, questionando seu lugar enquanto arte. As comparações entre fotografia e pintura eram severamente confrontadas, suas diferenças e semelhanças garantiram especulações e teorias que pudessem discutir a presença da fotografia na pintura e a pintura na fotografia. Rosalind Kraus<sup>63</sup>, por exemplo, discute alguns procedimentos artísticos nos quais os artistas são estimulados pelo processo fotográfico a redirecionar seu fazer artístico.

Ela considera o Impressionismo como um período que se relaciona com o narcisismo da luz, no qual os artistas são seduzidos pela ação da luz que age sobre todos os corpos da natureza, pois os impressionistas abandonaram os ateliês para construir suas experiências no mundo. Ao citar os procedimentos adotados pelo pesquisador de estudos da natureza, Daubigny, que realizava seus quadros ao ar livre, Krauss relata a resistência da crítica sobre seus trabalhos, pois

... no século XIX, o quadro se definia como unidade construída. Para que um quadro fosse identificado como tal, era necessária uma visão unificadora, uma visão que estruturasse o conjunto de fatos e estabelecesse vínculos entre eles. A obra de Daubigny se opunha a essas exigências... o que havia com Daubigny que o impedisse de transpor a natureza em pinturas que respeitassem as convenções da unidade? A única resposta que parece trazer alguma coerência à situação é a seguinte: a experiência fotográfica.<sup>64</sup>

Assim como Daubigny, muitos artistas redirecionaram sua produção artística depois do contato com a fotografia. Desta maneira, é difícil imaginar as reações frente a essa nova linguagem nos meios acadêmicos da época. Descobriam-se então, a cada momento, procedimentos poéticos instaurados a partir das novas práticas artísticas, constatando-se que “a natureza era capaz de espelhar-se” a partir da imagem fotografada. Os artistas procuravam compreender melhor o processo fotográfico e explorar as informações construídas a partir da imagem produzida.

Tais referências propõem o entendimento da importância que teve e tem a imagem fotográfica junto aos procedimentos artísticos contemporâneos, nos quais

---

<sup>63</sup> KRAUS, Rosalind. O fotográfico. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002,

<sup>64</sup> Idem, p.66.

encontro-me inserido como artista pesquisador, elaborando projetos em que a fotografia participa diretamente dos procedimentos instauradores de situações híbridas entre a presença, ausência e contaminações com os diversos materiais e meios de apresentação da imagem.

A sentença de morte recebida pela pintura, quando surgiu a fotografia, significou paradoxalmente seu “renascimento” ou “liberdade”, pois ela deixaria de ser apenas um método de registro da realidade. Durante o século XIX e primeiras décadas do século XX, a linguagem pictórica adquiriu uma dinâmica de transformações significativas, acumulando resultados que redirecionaram sua prática e percepção, apresentando características que se aproximam e se distanciam da imagem fotográfica.

Pensar num período em que a máquina, a mecanização e as novas técnicas impulsionariam o modelo modernista como representante de uma nova era, nos faz entender como a fotografia teve seu papel delimitador entre representação de uma imagem e sua cópia. Assim, a fotografia consolida-se como uma linguagem nova, com bases tecnológicas bem definidas que logo daria origem ao cinema, ao vídeo e à imagem numérica.

Com o surgimento da tecnologia digital no século XX, a fotografia apresenta, mais uma vez, possibilidades para novas investigações no campo da arte. As mutações possíveis numa imagem digital favorecem novas composições, “correções” cromáticas, alterações perspectivistas, enfim inúmeras possibilidades tecnológicas capazes de aproximá-la, por exemplo, da pintura. Um retorno à discussão entre fotografia e pintura, ancorada nos aspectos visuais e conceituais, amplia o “laboratório” alquímico da imagem e promove uma instabilidade no modo de fazer e perceber arte.

Meu processo artístico está relacionado com a produção de imagens instáveis, frágeis ou mesmo inapreensíveis, pois o que me interessa é a inapreensão do real, acompanhando nossas intervenções visuais junto ao tempo. Mesmo que todas as coisas “durmam” como numa imagem fotográfica, o tempo segue “acordado”. Despertar uma imagem por meio de escolhas de suportes ou sistemas

físicos ou virtuais é uma das diretrizes que engendram meu processo de criação. Ao estabelecer relações com a química dos materiais e seu significado social, ocorrem reações físicas e químicas como oxidação, reflexão, evaporação, cristalização entre tantas outras, que alteram a imagem fotográfica e redefine suas qualidades visuais.

Quando visitei a 23ª Bienal Internacional de São Paulo, tive a oportunidade de estar junto a muitas obras de arte contemporânea que me seduziam e alimentavam meu desejo para seguir em frente, em direção a uma produção artística centrada nos procedimentos da arte contemporânea e da pesquisa em arte. Naquela bienal, especificamente, me chamaram a atenção dois trabalhos em especial: *Open Desert* (imagem 05), de Qui Shi-hua e “The world Flag Ant Farm” (imagem 06), de Yukinori Yanagi.



05. Qui Shi-hua. *Open Desert*. Óleo sobre tela. 183 X 366 cm. 1996.

O conhecimento adquirido na Escola de Belas Artes me levou a pensar sobre a pintura de Qui Shi-hua, um trabalho que desafia a fotografia, pois a sutileza cromática encontrada na imagem só pode ser vista com o deslocamento do olhar para fora do eixo central da obra. Quando cheguei na área destinada às suas obras, o espaço que foi destinado a elas não correspondia a um distanciamento “adequado” para visualizar as telas, era estreito. A princípio, achei que se tratava de uma abstração, pois não conseguia identificar nenhuma figuração. Ao me posicionar lateralmente à tela e numa distância “incomum” para se contemplar uma pintura,



logo pude perceber todos os detalhes de uma paisagem, representados pela sutileza cromática, a qual exigia um exercício perceptivo.

Ao retornar para Salvador, pensava constantemente naqueles trabalhos que me inquietaram, pois a imagem não era definida pelos modos tradicionais da pintura, mesmo em se tratando de uma técnica tradicional, óleo sobre tela, não era o *modus operandi*, mas sim o *modus percepti* que define a poética do Shi-hua. A instabilidade da imagem em muitos dos meus trabalhos desenvolvidos, acredito ter uma relação com tais experiências.

Yukinori Yanagi, naquela mesma bienal, apresentou sua instalação *The world Flag Ant Farm*, composta por caixas acrílicas contendo areia e açúcar, interligadas por conexões tubulares, configurando um conjunto de imagens de bandeiras dos países que formam o mundo terrestre. A instabilidade em sua obra não encontra-se no deslocamento do observador, e sim dos elementos constituintes da obra, pois estrategicamente ele colocou formigas dentro das caixas. O percurso das formigas fazia com que as bandeiras pudessem se misturar ou mesmo desintegrar-se, uma proposta que dialoga entre a imagem símbolo e seus significados políticos e sociais, numa sociedade em direção à “globalização”, uma possível perda de território político.



06 e 07. Yukinori Yanagi. *The World Flag Ant Farm*. Formiga, areia colorida, caixas de plástico, tubo de plástico. 170 caixas de plástico, 24X30 cm cada.

Perambular é um conceito que norteia a poética do Yukinori Yanagi, pois ao deslocar-se entre os países, confronta-se com questões não imaginadas em seu cotidiano. Após sair do Japão, em 1988, para estudar nos Estados Unidos, dois anos mais tarde, ele apresenta “*The World Flag Ant Farm*”, que representa claramente



seu pensamento criativo, suas intenções e interlocuções com a imagem nações/bandeiras. Diferentemente, alguns anos depois, eu apresentei um trabalho que possui algumas ressonâncias com a obra de Yukinori, especificamente relacionado à mutabilidade da imagem durante o período de exposição. Trata-se da obra “Baía, Bahia dia-a-dia de Todos os Santos”; que discutiremos no capítulo seguinte. As imagens da obra de Yukinori Yanagi e do meu trabalho alteram-se a cada instante, durante o período de exposição.

Nos procedimentos artísticos me interessa investigar as relações provocadas entre os materiais escolhidos e os aspectos apresentados pela imagem, além de questionamentos sobre o tempo, a memória e o significado presente nos elementos constituintes da obra. Ao conhecer a obra desses dois artistas, houve um redirecionamento do meu processo criativo, pois seus trabalhos mantêm relações com a imagem e sua leitura conceitual e visual, embora as técnicas empregadas sejam distintas.

## **1.2. Laboratório de incertezas nas imagens em repouso**

As contribuições advindas das experiências realizadas em laboratório químico me revelaram mundos paralelos, pois entre a ação controlada pelo método científico e as observações desviadas a outras maneiras de pensar os fenômenos, configuraram uma espécie de “cotidiano particular”, construído a partir de questões presentes na razão, na emoção e no mistério.

Uma espécie de paisagem incerta se apresenta em cada experiência, pois a imagem não coincide com a imaginação, é necessário investigar meios que possam “conter” o desejo, desejo de construir algo que desliza entre o pensamento e a necessidade de ver. Considero a imagem fotográfica como um estado de repouso do espaço-tempo. Por isso a fotografia pode ser comparada a uma “pintura química”, na qual a luz dos corpos produz sua própria imagem, um reflexo de si mesmo. Essa capacidade de multiplicar um “fragmento do real”, dobrando-o e, ao mesmo tempo, fragmentando-o em “janelas” iluminadas, faz da imagem fotográfica um objeto capaz de contrair o tempo e propor novas dimensões para visualizar os espaços.

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiana e a óptica da câmara obscura). Digo: não, são os químicos. Pois o noema “Isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente.<sup>65</sup>

Roland Barthes, ao discutir as qualidades de uma foto, defende como sendo sua principal condição a referencialidade direta com o objeto. Neste fragmento retirado do seu livro “A câmara clara”(1984), ele deixa claro seu pensamento sobre as características indiciais de uma foto, algo que se encontra em repouso numa superfície sensível. A variedade de materiais existentes para “conter” a imagem fotográfica garante uma diversidade de resultados visuais para uma mesma imagem captada do real. Desta maneira, a importância para a escolha do suporte fotográfico pode somar qualidades que irão alterar os dados capturados e definir uma “nova imagem”.

### 1.2.1. Imagens congeladas

Ao desenvolver experiências poéticas com uso de materiais diversos durante o curso de mestrado<sup>66</sup>, realizei o trabalho *Repouso*, no qual a ação congelar abriu possibilidades para discutir a relação entre a palavra, os materiais e a imagem, numa prática realizada com fotografias. O trabalho tem em seu princípio técnico e conceitual, uma dupla congelação<sup>67</sup>, pois uma imagem fotográfica pode ser interpretada como sendo o congelamento de um instante, fixado sobre papel, por exemplo. Enquanto isso, o processo físico-químico no qual substâncias líquidas passam do estado líquido ao sólido, também denominado congelamento, fixa uma determinada quantidade da substância líquida numa forma definida, pois a velocidade das suas moléculas é reduzida até gerar um objeto sólido.

Investigando relações possíveis entre imagem e matéria, a impermanência de uma “imagem congelada” foi associada ao seu estado físico e visual, pois o

---

<sup>65</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

<sup>66</sup> Realizado no período 2000-2002.

<sup>67</sup> O dicionário Houaiss estabelece como sinônimos congelamento e congelação (congelar + -ção), ato ou efeito de congelar-se.

referente das imagens fotografadas estava diretamente relacionado com alguns modos de conduta social, nos quais a tradição, muitas vezes, estabelece uma fixação no modo de pensar e agir. Entretanto, tudo que nos rodeia encontra-se num estado de impermanência, seja este definido pelo estado físico das coisas ou associado a um conceito que lhe é atribuído. Pensando dessa maneira iniciei algumas experiências nas quais imagens de origem fotográfica foram impressas sobre papel de arroz e inseridas em formas sólidas aquosas, objetos construídos com água e imagem (imagem 08).

Ao mesmo tempo que uma matéria guarda ou protege uma imagem, pode também transformá-la ou até mesmo destruí-la. São alterações pertinentes às ações físicas, químicas, ou mesmo derivações simbólicas e semânticas que apontam para um horizonte desconhecido. Quando coloco em contato materiais que dialogam com uma visualidade fluída, proponho a criação de um “campo de batalha” entre os materiais. Neste sentido, as condições de apresentação e as imagens produzidas no espaço corroboram para ações intra-estruturais presentes na intimidade da obra.

Ao propor “adormecer” a imagem numa forma aquática congelada, procurei ali criar um sistema até então desconhecido para mim, água, fotografia e tecido (imagem 09). Decidi pela impressão fotográfica sobre papel de arroz, pois esta apresentaria características físicas e químicas necessárias para atuar junto ao gelo e almofada de algodão. Cada peça foi construída seguindo três etapas: seleção das imagens do meu arquivo fotográfico pessoal, congelamento parcial do objeto-água, fixação da imagem na superfície congelada, seguida de sobreposição de água para completar o volume da forma, congelamento total da peça e desenforme sobre as almofadas.

Os elementos escolhidos para compor a instalação mantinham relações físicas e conotativas com o estado de dormência, o sono, o sonho e as imagens não imaginadas. Desejava discutir os resíduos de imagens que permanecem em nossa memória, após um dia de atividades ou mesmo uma noite de sonhos, uma poética instaurada na congelação de realidades presentes em nosso cotidiano.



08. Eriel Araújo. *Repouso*. 2000. Galeria Cañizares.. Fotografia, gelo e almofadas de algodão. Salvador – Bahia – Brsil.



09. Eriel Araújo. *Repouso*. 2000. Galeria Cañizares. Fotografia, gelo e almofadas de algodão. Salvador – Bahia – Brsil.

Nas experiências que realizei durante a pesquisa "Mutação: uma possibilidade do devir instaurado na matéria"<sup>68</sup>, a água foi um dos elementos escolhidos. Assim, as alterações eram visíveis a partir das transformações ocorridas na matéria, percebidas como fragmentos de uma história ao ser narrada.

Neste trabalho, o encontro entre imagens e elementos naturais configura uma poética relacional e simbólica, onde o aspecto da surpresa se define com o devir das formas e imagens. A reestruturação visual constitui a peça fundamental na percepção desta obra, além disso, o tempo é um elemento imprescindível para seu desenvolvimento. Nesta série, as imagens residuais, após sua fusão, efeito inverso do congelamento, não possuíam mais a definição fotográfica indicial, mas, agora, de uma outra imagem, desconhecida (imagens 10 e 11). Nas almofadas que acomodaram o bloco de gelo, encontrávamos a água como resultado do descongelamento, a qual se espalhava pelo espaço, deixando ali sinais de um "sonho".



10 e 11. Eriel Araújo. *Repouso*. 2000. Galeria Cañizares. Fotografia, gelo e almofadas de algodão. Salvador – Bahia – Brasil.

Quando Jean-Marie Schaeffer discute sobre o precário e a imagem fotográfica, nos apresenta uma análise da presença do belo e do sublime como elementos de uma possível classificação da fotografia, mantendo uma relação entre o sublime e o caráter de decepção dado ao objeto com tal característica.

---

<sup>68</sup> SANTOS, Eriel de Araújo. Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em artes visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA em 2002.

... a concepção do sublime tal como entendo é independente das considerações de grandeza absoluta ou onipotência: parte do caráter decepcionante, incontrolável do objeto. É apenas por tal preço que essa concepção se revela interessante para a imagem fotográfica. O que é, pois, uma imagem sublime, uma imagem-traço.<sup>69</sup>

Na proposta apresentada anteriormente, intitulada “Repouso”, o caráter de decepção, indefinição e surpresa chama minha atenção para discutir o jogo entre o congelamento da imagem pelo ato fotográfico e seu aprisionamento em blocos de gelo, uma busca pelo desentendimento da razão de existência da imagem fotográfica. Portanto “...Se a ‘vida animada’ é movimento, ela é de essência temporal: o registro da marca-movimento é sua imagem ‘fiel’. O traço ‘ausentificante’ é a verdadeira imagem do tempo, é o tempo *em* imagem.”<sup>70</sup>

Ao experimentar procedimentos que tornam a imagem fotográfica um “lugar” instável para fixação do real, demonstrando seu estado frágil e vulnerável quando confrontado a outras realidades físicas, proponho discutir o sentido de acumular os “traços” do real, ou viver num sonho de constantes metamorfoses. É na performance dos materiais que os agentes físicos e químicos, encontrados na intimidade da obra, são capazes de construir uma poética espontânea nas mutações de uma imagem *in process*.

### 1.2.2. Fotografia e parafina

A escolha de um determinado material, muitas vezes, abre novos horizontes para o seu uso. Foi o que aconteceu quando escolhi a parafina como produto para confecção dessa obra, constituída de pedaços de fusain<sup>71</sup> de tamanhos variados imersos em blocos de parafina, dando o tom de uma sinfonia gráfica, caminhos para seu uso. Assim, a partir de uma série de desenhos com carvão sobre papel cobertos por uma camada de cera, desenvolvidos por mim durante meu percurso artístico, se

---

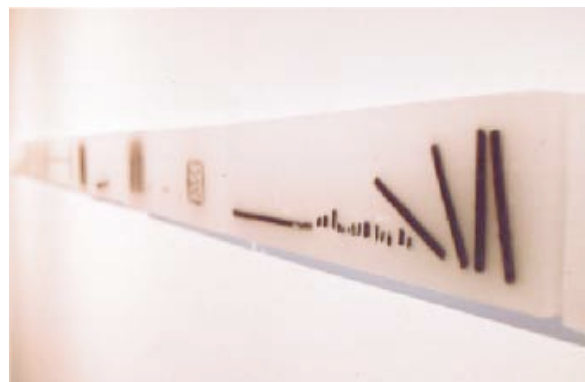
<sup>69</sup> SCHAEFFER, Jean - Marie. A imagem precária. Campinas: Papyrus, 1996, p.168.

<sup>70</sup> Idem, p.186.

<sup>71</sup> Varinha de carvão vegetal de madeiras mais ou menos dura utilizada para desenhar.

desdobraram em outros trabalhos nos quais a imagem fotográfica participa como elemento compositivo e simbólico da obra.

Vários objetos-desenho, objetos-imagem foram elaborados com uso de fotografias apropriadas e elementos existentes no cotidiano. Nos objetos-desenho o papel foi eliminado, dando lugar aos “traços apropriados”<sup>72</sup> de fusain para a construção de um “sinfonia gráfica” (imagens 12 e 13). O conjunto da obra trabalha no sentido de inserir o conceito de um desenho não riscado, pois os traços são elementos pré-existentes, nos quais apropriei-me dos bastões de carvão para compor o desenho.



12 e 13. Eriel Araújo. *Mutação silenciosa* (foto detalhe). Carvão e parafina. Dimensão variável. Galeria ACBEU. Salvador – Bahia – Brasil. 2001.

A experiência com uso da parafina resultou no desdobramento de outros trabalhos em que exploro as características físicas e sígnicas, esteja ela em estado sólido ou líquido. O uso de imagens fotográficas passou então a fazer parte dos “objetos” de parafina, construindo relações conceituais entre sua aparição e disposição junto a outros elementos. Os dois trabalhos seguintes participaram do VII Salão de Pequenos Formatos, ocorrido no Pará.

---

<sup>72</sup> SANTOS, Eriel de Araújo. *Mutação, uma possibilidade do devir instaurado na matéria*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFBA em 2002.



14. Eriel Araújo. *O desaparecimento e reaparecimento de Nossa Senhora Aparecida*. Da série *Mutação*. Fotografia, parafina e chumbo. 20 X 40 X 3 cm. VII Salão UNAMA de pequenos formatos. Belém. Pará. Brasil. 2001.



15. Eriel Araújo. *Porta-dor de luz*. Da série *Mutação*. 20 X 40 X 3 cm. Fotografia, palito de fósforo e parafina. VII Salão UNAMA de pequenos formatos. Belém. Pará. Brasil. 2001.

Nestes dois trabalhos a relação entre imagem, composição material e título se coadunam para gerar dilatações no seu significado. Ao escolher a imagem de Nossa Senhora Aparecida, um dos ícones da religiosidade católica brasileira, padroeira do Brasil, proponho polemizar o mistério e a presença da imagem da fé. O *desaparecimento e reaparecimento de Nossa Senhora Aparecida* (imagem 14) é aqui apresentado como um jogo entre o que podemos apresentar ou representar num objeto-imagem, sua referência histórica e o jogo semântico encontrado no título, que nos faz pensar no que vemos e cremos. As imagens foram recortadas em sua configuração específica e acondicionadas em camadas distintas dentro do bloco de parafina, velando-a paulatinamente. Enquanto isso, ao lado direito do objeto, elaborei um pequeno rebaixo para conter uma reprodução tridimensional em chumbo.

No segundo trabalho, *Porta-dor de luz* (imagem 15), existe uma ordem sequencial de palitos de fósforos queimados, representando diversas etapas desse processo. As relações simbólicas e físico-químicas contribuem para uma leitura do



processo construtivo do objeto e dilatação do significado de tais ações, acender um palito de fósforos ou uma vela. A potência inserida na composição desses materiais está relacionada com a luz, e que por sua vez com a formação da imagem fotográfica, pois a luz é o principal elemento formador da imagem fotográfica.

O que me interessa da fotografia são as possibilidades de instaurações poéticas com uso de materiais que possam ampliar significados e suas relações com espaço, tempo, objetos, transformações, questões simbólicas, modos de apresentação, recepção e processos de trabalho. Desta maneira, a busca por situações que possam discutir o estado das coisas e da imagem em nosso universo, me estimula a investigar novos direcionamentos poéticos para entender as marcas deixadas pelo visível.

### **1.2.3. A busca dá imagem**

Refletir sobre uma determinada imagem fixada numa superfície plana nos faz pensar naquelas que são instáveis, seja pelo seu caráter físico e químico precário, seja pela sua significação alterada pela percepção. Assim o projeto “A busca dá imagem” explora o pensamento sobre uma imagem “fotográfica instável”, de caráter fugidia, uma imagem no espelho.

O trabalho aqui apresentado mantém um diálogo poético com as imagens encontradas em espelhos, elemento que considero suporte para imagens instantâneas, não fixáveis. Intitulei o trabalho de *A busca dá imagem*, uma instalação composta por dezesseis espelhos apoiados sobre uma mesa metálica de seis metros de comprimento, cobertos por uma camada de parafina sólida e cinco mil velas brancas disponibilizadas junto ao rodapé da galeria, para serem usadas pelo visitante, caso desejasse participar da obra. Era necessário colocar velas acesas sob o tampo da mesa, o que promoveria a fusão da parafina, revelando assim, a sua imagem.

Seguindo um caminho pertinente ao uso de materiais capazes de colocar em “questão” a imagem do real, nessa instalação conferi um estado instável entre o que vemos e o que queremos ver. O desejo e o exercício para desvelar uma imagem é mantido durante a participação do público com a obra, pois a procura por uma imagem recai naquele que faz da obra um instante vivo, onde a própria imagem se refaz a cada momento.

Hoje, se pode fazer outras pontuações a respeito da arte e da estética, sobretudo numa época marcada pela refundição das práticas em uma espécie de “esteticidade difusa” e “artisticidade fragmentada” na especificidade de seus campos operativos.<sup>73</sup>

A refundição destacada por Espartaco na citação acima, parece conservar ações do ato criativo e perceptivo presentes no desconstrucionismo, fundamentada na concepção pluralista e polissêmica do fazer e perceber uma obra de arte. Assim sendo, o estado provisional das imagens que emergem do processo participativo em “A busca da imagem” (imagem 14) recai sobre o modo como se percebe a si mesmo e o entorno. Pensando dessa maneira, a escolha dos materiais e procedimentos para construção do objeto e a disposição dos elementos, corroboram para distintas maneiras de apresentação e percepção da obra, pois o caráter imaginativo retorna ao campo reflexivo.

Em uma palavra, o conhecimento que aporta a arte não é uma relação a nenhuma gnoseologia científica, mesmo nas chamadas ciências humanas, porque a necessidade da prova é estranha ao seu comportamento. O conhecimento artístico é antes de tudo imaginativo ou imaginante, ou está em “imago”, surgindo do que Lacan designa como o “imaginário”. Mas, até aí é da mesma ordem que o fantasma, o sonho, ou a vigília, engendrados de ficções e que tem certa função estimulante para a cultura, não obstante que por natureza se subtrai a prova da realidade.<sup>74</sup>

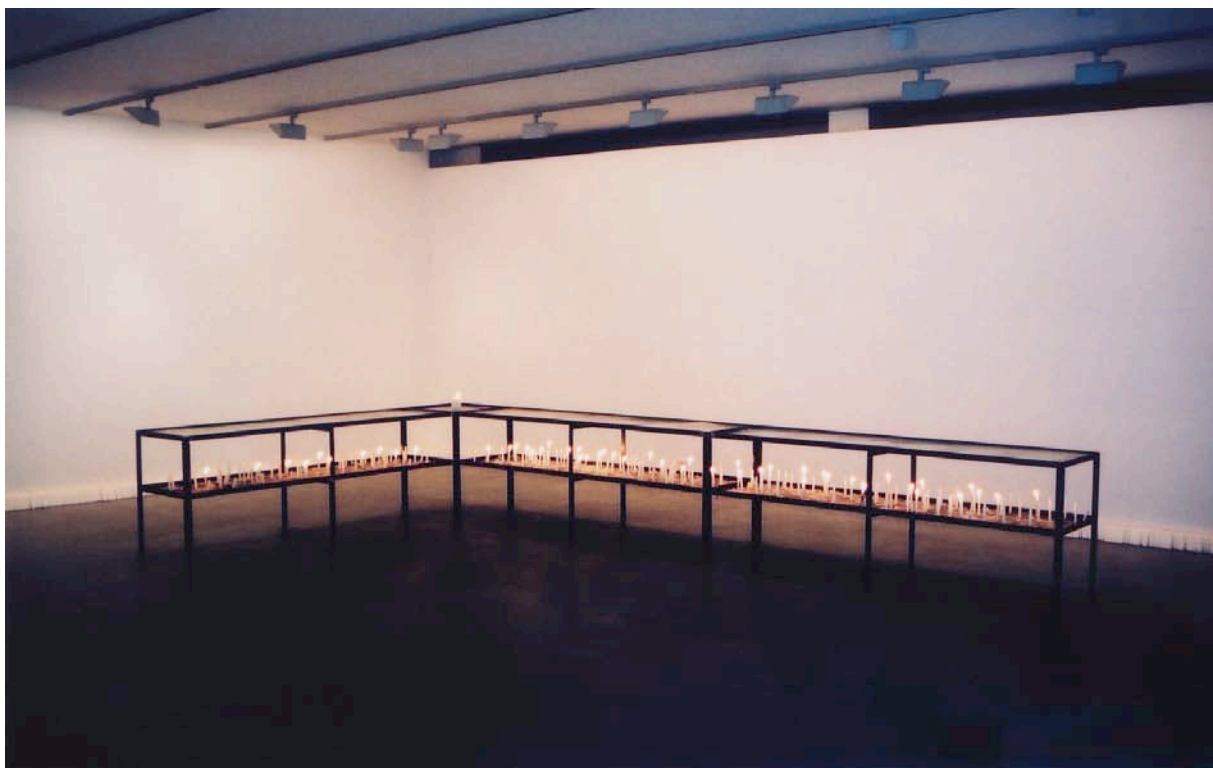
Neste sentido as confluências reveladoras do caráter imaginário, presentes na memória do participante, se confronta com as imagens reveladas na superfície dos espelhos, uma catarse da ordem do real, pois a necessidade de uma “prova” para existência da obra é nesse instante associada à presença da imagem do participante, revelada pela simples mudança de estado da matéria.

---

<sup>73</sup> ESPARTACO, Carlos. Estetico provisorio. Buenos Aires: Fundacion Federico Jorge Klemm, 1998, p.17

<sup>74</sup> Idem, p.40.

As características “fotográficas” aqui apresentadas distanciam-se daquelas discutidas pelos fotógrafos, pois essas surgem do encontro entre materiais e procedimentos que, de alguma maneira, se aproximam daqueles encontrados numa bancada para revelação química. As imagens são reveladas pelo aquecimento da camada sólida de parafina encontrada sobre os espelhos. Contudo, a permanência da imagem na superfície do espelho depende de dois fatores: permanente aquecimento da mesa metálica com adição de velas na parte inferior e a permanência do participante junto à área de captura da imagem, delimitada pelo formato do espelho.



16. Eriel Araújo. *A busca dá imagem*. Espelhos, metal, parafina e velas. Exposição: SCHWARZE GÖTTER, WEIKE HEILIGE – BAHIA DE TODOS OS SANTOS. IFA – Galerie Stuttgart, Bonn e Berlin. / Alemanha. 2002 – 2003.

Neste trabalho, meu interesse poético atravessa questões que partem do próprio título, pois qualquer tipo de investigação científica, artística ou religiosa, produz uma imagem, mesmo quando esta não seja visível ou decifrável, podendo perder-se no esquecimento ou resfriamento do “pensamento”. Para que isso não

ocorra, é necessário um esforço para que esta se mantenha “clara” em nossa consciência. Assim sendo, a escolha dos materiais para elaboração desta instalação, comunga das estratégias simbólicas e características físicas dos elementos constituintes da mesma, favorecendo àqueles que desejam participar de *A busca dá imagem*. Quando o público participava da obra, colocando velas acesas sob o tampo da mesa, estava exercitando o corpo para manter “iluminada” a imagem reflexo, reflexo de si e do ambiente. Minha proposta configura-se numa metáfora para discutir a necessidade de um certo esforço para manter uma “imagem” definida, entendendo como imagem qualquer tipo de resultado mental.



17 e 18. Eriel Araújo. *A busca dá imagem*. Instalação (foto detalhe).

Nas imagens acima podemos observar a participação do público na Alemanha e no Brasil (imagem 17 e 18), respectivamente, locais em que a obra foi apresentada. Observei algo que considero importante durante a fruição da obra e as características culturais dos dois países, principalmente quando relacionadas às questões religiosas, fortes no Brasil, e de ordem psíquica na Alemanha. Aqui destaco a função da experiência do eu discutido por Lacan, visto que este trabalho foi elaborado a partir do pensamento defendido por ele, nesses termos:

Com efeito, para as *imagos* – cujos rostos velados é nosso privilégio ver perfilarem-se em nossa experiência cotidiana e na penumbra da eficácia simbólica –, a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela *imago do corpo próprio*, quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza ou suas projeções objetais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorgr Zahar, 1998, p.98.

Ao analisar o trabalho *A busca dá imagem* à luz do pensamento lacaniano, proponho associar tal experiência com aquelas que deparamos em nosso dia-a-dia, principalmente quando nos esforçamos para compreender nossas ações e daqueles que encontramos, experimentando assim o deslizar entre o *eu* especular e o *eu* social. O esforço que realizamos ao tentar manter aceso o papel da imagem na construção do conhecimento de si, é assim elaborado a partir das escolhas simbólicas e processuais dos materiais usados na instalação.

Podemos observar também que as “imagens *in process*” ali encontradas não se restringem apenas às imagens produzidas durante a participação do público sobre o objeto, mas também nas alterações ocorridas sobre o ambiente, provocadas pelo calor, iluminação instável e nos reflexos reproduzidos em outros planos, onde o virtual e o real, o dentro e o fora se misturam numa mesma superfície.

*A busca dá imagem* é um projeto que reúne um conjunto de elementos onde exploro sua carga simbólica, pois a vela, o espelho e o metal são usados como símbolos para múltiplas interpretações da imagem: velada, revelada, transparente, opaca, fugidia, instável. Ao aproximar este trabalho do pensamento da fotografia como reflexo de uma realidade fixada, arquivada, alterada ou mesmo negada, deixa margem para um número cada vez mais crescente de artistas que exploram tais características para além da imagem fotográfica, pois:

A fotografia, por ser um meio de expressão individual, sempre prestou a incursões puramente estéticas; a imaginação e a criação artística é pois inerente a essa forma de expressão... A fotografia não pode ser entendida apenas como registro da realidade dita factual. A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades têm sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um visível fotográfico. Seu respectivo registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte.<sup>76</sup>

A partir desta citação de Kossoy, podemos estender as discussões sobre a presença da fotografia em muitos projetos artísticos contemporâneos, nos quais a

---

<sup>76</sup> KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ática, 1989, p.33.

elaboração de uma situação, ou mesmo o deslocamento de outras, encontradas em nosso cotidiano público ou privado, afasta os princípios fotográficos para além de suas origens, estejam elas definidas pela imagem digital, analógica ou de outra natureza, que se encontram distantes do processo fotográfico mas, próximas da imagem desejada ou desejante.

Como o próprio autor afirma, o binômio “testemunho/criação” é algo inerente aos trabalhos desenvolvidos fotograficamente, pois o resultado contém algo do real vivido e algo pessoal do autor, mas também do fruidor.

No senso comum, quando alguém se refere a uma fotografia, na realidade refere-se à sua expressão: à imagem, ao assunto nela representado. A fotografia, porém não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem, o assunto; faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo.<sup>77</sup>

Para falar da configuração do conteúdo fotográfico nos procedimentos contemporâneos, também podemos estender o pensamento àquelas ações nas quais a imagem se configura por sua ausência, como no caso do trabalho *Hipocampo* (imagem 19) realizado por Rosângela Rennó. Neste trabalho apresentado pela artista, em 1994, podemos verificar que ela inicia sua proposta com a escolha do título, pois hipocampo é a estrutura localizada nos lobos temporais do nosso cérebro, considerada a principal localização da nossa memória. Nada melhor para falar das imagens que ficam em nossa memória, pois a artista apresenta nessa instalação os textos-legenda encontrados nas imagens apropriadas de jornais.

---

<sup>77</sup> Idem, p.49.



19. Rosângela Rennó. *Hipocampo*, (Projeto arquivo universal). Texto sobre parede com tinta fosforescente. Dimensão variada.1995.

Em *Hipocampo*, assim como em *A busca dá imagem*, o público é convidado a procurar por uma imagem dentro do espaço expositivo. Contudo, em ambos os trabalhos, a imagem se faz presente apenas com a participação imprescindível do mesmo. É quando o “conteúdo sensível”<sup>78</sup> se atualiza a partir das características inerentes aos materiais usados nos trabalhos, instaurando-se assim, um exercício de percepção e reflexão deflagrados pela nossa presença física.

O jogo estabelecido entre a ausência e a presença da imagem, bem como a participação voluntária ou involuntária do público, se define quando “a estética da desapareição renova a aventura da aparência”<sup>79</sup>. Nesse sentido, os trabalhos aqui discutidos, apresentam características relacionadas com a surpresa, na qual cada participante interage de acordo com seu imaginário e as imagens obtidas do real.

Ao refletir sobre a aparição do mundo, numa conduta que ressalta o “infraordinário”<sup>80</sup> como elemento importante para um estado de atenção da vida, Virilio diz: “O mundo é uma ilusão, e a arte consiste em apresentar a ilusão do mundo”<sup>81</sup>. Assim sendo, a instabilidade visual, produzida pelas qualidades inerentes

<sup>78</sup> VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. 1998.

<sup>79</sup> Idem, p. 58.

<sup>80</sup> Idem. P.40.

<sup>81</sup> Idem. P 39.

aos materiais usados nas instalações, resulta numa estética distante daquelas apresentadas pela fotografia clássica, onde a imagem é fixada num material sensível. Contudo, o surgimento de uma série de imagens *in process*, provoca nossa percepção para a apreensão das circunstâncias inerentes ao desaparecimento de algumas imagens e o surgimento de outras, estejam elas presentes em nosso campo de visão ou nosso imaginário.

### **1.3. Do registro fotográfico às propostas fotográficas**

O registro fotográfico que desenvolvo no atelier e espaços expositivos funciona, a priori, como documentos dos resultados obtidos. Contudo, sabemos que é necessário conhecer intimamente uma técnica para propor novas diretrizes poéticas. No início do curso de graduação em Artes Plásticas, na Escola de Belas Artes da UFBA (1991-1996), registrava minhas experiências artísticas com certa precariedade técnica, pois não possuía, até então, equipamento e conhecimento técnico específico da fotografia. Decidi, então, comprar uma máquina fotográfica analógica profissional e participar de um curso de fotografia. Realizei o curso na Casa da Fotografia, com o fotógrafo Marcelo Reis, experiência que me rendeu não apenas o conhecimento do uso da máquina, análise da imagem fotográfica, como também experiências no laboratório de fotografia em preto e branco.

Daquelas experiências pude perceber que a fotografia poderia me oferecer mais que um registro documental, podendo contribuir diretamente com meu processo criativo, pois ao entrar no laboratório para revelar minhas fotografias, encontrava opções para uma prática que ia além do registro. Os resultados conquistados no curso me fizeram surgir uma série de fotografias que intitulei “Encantos”, cujas “imagens reduzidas” do seu referente, direcionavam meu olhar para uma poética da desaparecimento parcial das imagens fixadas do real. O enquadramento, saturação e tempo de exposição, explorados de maneira pessoal por mim, no laboratório de revelação, garatiram características do “minimal” na imagem fotográfica, uma foto-grafia-desenho em preto e branco.



Daquelas experiências obtidas com o trabalho fotográfica em preto e branco, resultaram imagens contraditórias à verossimilhança, conduzida pela fotografia “bem revelada”, algo que ouvia sempre do técnico no laboratório onde realizava minhas ampliações. Ele criticava minhas imagens, pois achava que eu gastava muito para pouco, ou seja, tinha poucas informações do real na imagem resultante. Contudo, mesmo trabalhando nessa faixa mínima da imagem revelada, havia uma exigência da minha parte que Popó, laboratorista, associava às exigências observadas por Pierre Verger em suas ampliações, pois ele trabalhou por muito tempo com o fotógrafo francês, que escolheu a Bahia para se fixar e relevar a complexidade visual encontrada nesta cidade. Se: “ O quarto escuro, conhecido gerador de metáforas e paradoxos, que promete valor e subverte a autenticidade, revela as contradições de nossa cultura” <sup>82</sup>, podemos então propor novos horizontes a partir da imagem fotográfica, seja durante a escolha do enquadramento, seja pelos procedimentos adotados ou alterados durante a revelação, fixação e apresentação de um fragmento do real.

Na série *En-cantos* (imagem 20 e 21), apresento uma desterritorialização do lugar fotografado, pois ao impedir a ação da luz sobre o negativo, procurava distanciar as referências dos elementos visuais que compunham a imagem do real, eu buscava construir um “outro real” a partir das manipulações laboratoriais durante a revelação fotográfica.

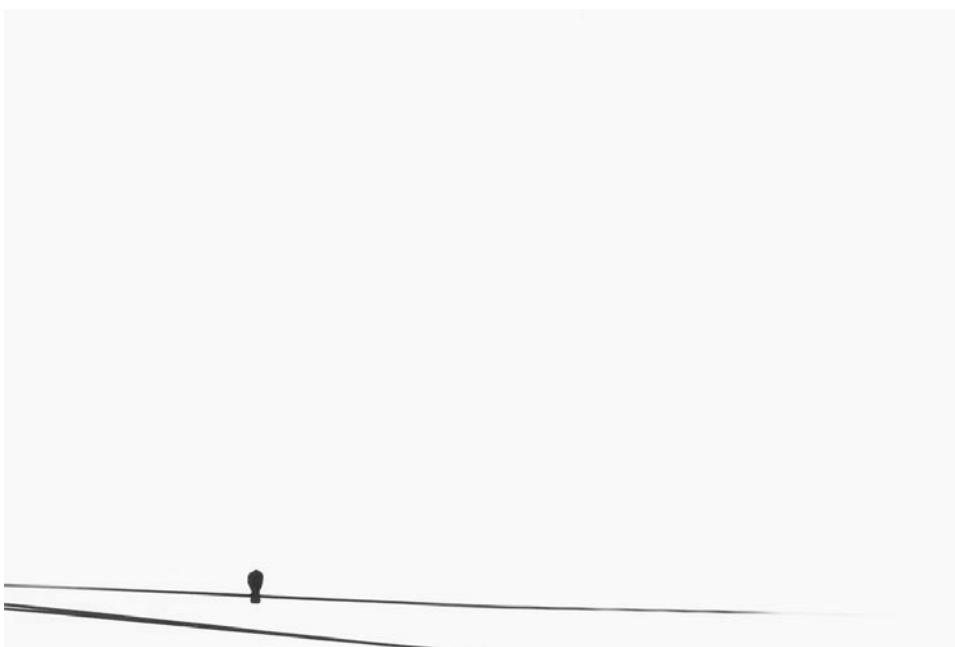
Surge então, uma espécie de redesenho do registro fotográfico, auxiliado pela luz e seus desdobramentos qualitativos resultantes na imagem fixada, tendo como elemento coadjuvante para tais experiências, o tempo indefinido para a revelação.

---

<sup>82</sup> KRAUS, Rosalind e MICHELSON, Annette. Fotografia: número especial. IN: RIBALTA, Jorge. Efecto real, debates pós-modernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.149.



20. Eriel Araújo. Da série *En-cantos*. Fotografia preto e branco. 80 x 120 cm.



21. Eriel Araújo. Da série *En-cantos*. Fotografia preto e branco. 80 x 120 cm.

O trabalho realizado num laboratório fotográfico analógico é uma experiência que mantém um diálogo com o tempo e a materialidade de uma imagem, pois as substâncias químicas encontradas na superfície do papel sensível, bem como aquelas presentes nas bandejas para revelação e fixação da imagem, estão

submetidas a ação da luz e do tempo de contato entre elas, somadas àquelas presentes no registro do real. Essa outra realidade, encontrada na reconstituição do passado, continua a sofrer influências do tempo, agora controlado pelo artista, ou mesmo entregue ao acaso definido pelas alterações químicas encontradas nos diversos tipos de papéis e soluções reveladoras. Assim também, podemos lembrar das diversas significações encontradas nas composições fotográficas que pulsam aos nossos olhos, mas que são “definidas” pela sua ausência. Pois, como diz Roland Bathes:

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*.<sup>83</sup>

Ao definir dois conceitos para suas escolhas fotográficas, Barthes denomina em primeiro o *studium*, elemento presente em nossa consciência, que está dirigido pelo juízo de valor oriundo do nosso saber, da nossa cultura. O segundo elemento que o mesmo atribui às imagens que seleciona o *punctum*<sup>84</sup>, pertence ao dado imediato, aquele que surge da imagem observada, do acaso encontrado na superfície maculada pela ação da luz, uma imagem *in process*, ou uma imaginação em processo.

No meu processo, além da experiência com a fotografia em preto e branco, sigo trabalhando com a imagem colorida, registrando instalações e procedimentos artísticos desenvolvidos por mim, nos quais o caráter transitório participa da obra quando instalada no espaço expositivo. Uma espécie de alquimia entre as propostas artísticas produzidas e as características dos materiais e imagens surgidas dos processos de transformação. Interessa-me esse estado indefinido entre a imagem fotográfica e o real.

---

<sup>83</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.83.

<sup>84</sup> Idem, p.46. “... punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados...”

### 1.3.1. Estado transitório entre arte e fotografia

O trânsito entre arte e fotografia se define num fluxo de vai-e-vem, cruzamentos e bifurcações encontrados em vários momentos da história da arte, pois algumas vezes encontramos projetos artísticos que refletem princípios fundamentais de uma experiência ou movimento do passado.

Ao depararmos com uma imagem fotográfica temos a sensação de estar frente a frente com um passado, algumas vezes vivido, outras não, pois dos arquivos visuais existentes, o arquivo fotográfico participa do cotidiano de muitas pessoas desde sua popularização, quando o químico, arqueólogo, linguista e pioneiro da fotografia, William Henry Fox Talbot, inventou o negativo fotográfico. Ele descobriu uma maneira de revelar sobre o papel a imagem fotográfica, diferentemente de Daguerre, que trabalhava com a revelação fotográfica sobre vidro. Talbot produzia um papel emulsionado com sais de prata, que possibilitava a reprodução de cópias positivas, que ele chamou de *photogenic drawing*. Neste período iniciou a produção do primeiro livro comercial com ilustrações fotográficas, *The Pencil of Nature* (1844).

Perseguir novas maneiras para apresentar uma imagem fixada de um espaço-tempo presenciado por aquele que facilitou a eficiência reveladora da luz numa superfície sensível, atravessa a história e faz novas histórias. Assim como Talbot, outros fotógrafos e artistas do passado e presente, debruçam sobre projetos para descobrir maneiras de apresentar uma imagem do real. A especificidade dos projetos, abrange desde imagens produzidas com uso de técnicas antigas até aquelas elaboradas pela tecnologia da imagem atual.

Nos projetos apresentados por mim nesta tese, as imagens fotográficas abrangem ações realizadas com uso de câmeras analógicas, digitais e até máquinas descartáveis; resultando em imagens sobre papel fotográfico, impressões digitais sobre papel e outros suportes necessários aos projetos desenvolvidos, como por exemplo imagem fotográfica impressa em vinil adesivo transparente. A escolha se dá em função das estratégias artísticas elaboradas, logo, a variação na qualidade visual da imagem caracteriza-se por uma diversidade encontrada em cada trabalho.

Assim, o encontro de imagens do precário em suportes preciosos como ouro, cédulas, entre outros e as imagens fotográficas que assumem qualidades precárias, quando acondicionadas em ambientes que favorecem sua transformação e até mesmo desaparecimento, define minha poética a partir das especulações do visível fotográfico.

É importante lembrar que a fotografia surgiu junto a inúmeras invenções científicas, desenvolvidas durante a Revolução Industrial, caracterizando um marco importante para registrar as mudanças que a história moderna proporcionou, desde aquelas presentes na paisagem urbana e rural àquelas reveladas pelo comportamento do homem moderno. Assim:

A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.<sup>85</sup>

O conhecimento, a partir de uma imagem fotográfica, alcançou diversas mudanças quanto ao seu grau de veracidade documental, pois seu caráter indicial alcançou um estado icônico, principalmente quando artistas se apropriam de algumas delas para construir um novo jogo semântico em seu trabalho. Aqui poderíamos lembrar das imagens produzidas por Man Ray em companhia de Marcel Duchamp, desvelando realidades aparentes em suas composições irônicas como em *Rose Sélavy* (imagem 22), por exemplo.



22. Foto de Marcel Duchamp vestido como Rose Sélavy, realizada por Man Ray. 1920-21.

---

<sup>85</sup> KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ática, 1989, p.15.

Nos primórdios das manifestações artísticas do século XX, encontramos nos trabalhos desenvolvidos por Man Ray, o uso de técnicas fotográficas para recriar situações advindas de uma realidade alterada ou construída. Suas imagens ficaram conhecidas principalmente pelos processos de solarização e a “rayografia”, hoje conhecida por fotograma, técnica criada por Henry Fox Talbot, no início da história da fotografia. Man Ray representa o surrealismo em fotografia, alcançando a fotografia abstrata. Com isso, ele mergulha num universo fotográfico descomprometido com a representação da realidade, contariando assim, o pensamento de Charles Baudelaire, que defendia a idéia da fotografia apenas como auxiliar da memória, não podendo, então, ocupar lugar na criação artística. Baudelaire declarou, então:

Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudí-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós!<sup>86</sup>

Se para Baudelaire o uso da fotografia seria uma espécie de “degeneração” do processo criativo, para muitos artistas, esta passou a ser seu principal “pincel”, “buril” ou “modelo” usados no desenvolvimento de suas obras. Assim, somos atraídos para o desafio colocado a partir da prática fotográfica e as ações artísticas.

Para Roland Barthes, por exemplo, existe uma espécie de *animação* que faz com que uma determinada imagem nos seduz, e outras não. Para ele, “A própria foto não é nada animada (não acredito em fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura produz.”<sup>87</sup> E por falar em aventuras, sinto-me impulsionado a aventurar-me nas pesquisas artísticas quando apresentadas por uma “animação” que surge da estrutura física ou conceitual da imagem fotográfica, principalmente quando esta se encontra com seu referente, produzindo um “outro”, um estranhamento na imagem “pura”.

Ao analisar os procedimentos artísticos desenvolvidos a partir da segunda metade do século XX, alguns artistas procuravam investigar não apenas a maneira de representar o real, mas refletir a partir deste.

---

<sup>86</sup> Apud. DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papirus, 1993, p.29.

<sup>87</sup> BARTHES, 1984, p.37

As experiências acumuladas durante os anos pré e pós-guerra direcionaram alguns trabalhos relacionados entre arte e vida, nos quais os artistas pareciam seguir algo que poderíamos associar ao fato de que “Tudo que é sólido se desmancha no ar”<sup>88</sup>, posto que o homem contemporâneo é atingido em suas certezas e nas premissas que utiliza para construir opiniões de segurança e verdade.

Marshall Berman critica o princípio básico adotado pela modernidade para definir o desenvolvimento, aquele que acontece de forma dialética, destruindo o antigo para construir o novo. Esta pode ser a caracterização mais simples para a definição do “turbilhão moderno”. O processo construído de começo, meio e fim, parece se perder e passa a funcionar em função de uma interrupção sempre eminente.

Um relacionamento sem consequências, promessas e obrigações pode ser facilmente rompido com um simples ato. Berman apresenta sua opinião sobre a importância de Baudelaire e o pensamento moderno, principalmente em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (1859-1860), no qual afirma: “Por ‘modernidade’ eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável”<sup>89</sup>.

A imagem fotográfica artística se distancia da fotografia unária, pois como diz Barthes: “A Fotografia é unária quando transforma enfaticamente a realidade, sem duplicá-la, sem fazer vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio.”<sup>90</sup> Contudo, podemos encontrar uma diversidade de duelos, distúrbios e leituras indiretas presentes nas obras de artistas que se utilizam da fotografia como elemento potencializador de suas idéias.

---

<sup>88</sup> BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

<sup>89</sup> Idem, p.170

<sup>90</sup> BARTHES, 1984, p.66.

A minha especulação na existência de um trânsito entre arte e fotografia, corrobora para os estudos sobre os modos de apresentação e configuração de uma imagem fotográfica dentro das manifestações atuais da arte contemporânea, pois sua materialidade define campos de atuações poéticas que resgatam temas, técnicas e conceitos distribuídos ao longo da história da fotografia e da arte.

Douglas Crimp destaca em seus ensaios teóricos a importância da fotografia como alternativa da pintura na pós-modernidade, principalmente quando tratamos de temas relacionados com a apropriação da fotografia ou alegorias. Crimp considerou a fotografia como responsável por superar as representações que se baseiam no conceito da aura, além de reivindicar uma “fotografia subjetiva”, não realizada por fotógrafos e sim por artistas:

É então quando a atividade fotográfica do pós-modernismo já não opera segundo estilos (como ocorria com a abstração e o realismo), mas sim em cumplicidade com os modos da fotografia como arte, para subvertê-los e superá-los.<sup>91</sup>

E ainda:

Se a fotografia havia sido “inventada” em 1839, não foi “descoberta” até a década de setenta: ‘O apetite pela fotografia na década passada foi insaciável. Artistas, críticos, colecionadores, curadores de exposições e estudantes de escolas de arte se apropriaram da fotografia para fugir da sua inimiga, a pintura<sup>92</sup>’.

Assim, a metodologia da apropriação como instrumento para uma “nova pintura” se apresenta como saída para o impasse entre a pintura moderna e suas direções contemporâneas.

Outro teórico e também artista, Thomas Lawson, que defende a importância da imagem apropriada, declara:

Nós conhecemos a vida real tal como aparece representada em filmes e vídeos. Todos estamos envolvidos em um espetáculo de satisfação que acaba sendo alienante. Em todas estas manifestações, a câmera é nosso deus...<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Douglas Crimp. *The Photographic Activity of Posmodernism*, p.92. Apud. GUASCH, Anna Maria . *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2007, p 344.

<sup>92</sup> Idem, p 345.

<sup>93</sup> Thomas Lawson. “Last Exit: Painting”. In: *Artforum*, outubro de 1981, p. 43. Apud. GUASCH, Anna Maria . *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2007, p 345.



Ele caracteriza seus trabalhos para uma “re-duplicação dialética” nos questionamentos sobre a imagem apropriada. Quando desenvolveu sua série de retratos de crianças que eram abusadas (imagem 23), retirados de publicações em jornais e revistas, ele propunha uma duplicação do anonimato, pois tanto o autor da fotografia como aqueles que eram fotografados são anônimos, logo sua pintura reproduz algo do real, originário do fotográfico indicial, mas sugere o distanciamento do referente.

Além da apropriação das imagens fotográficas encontradas no cotidiano, a apropriação da alegoria participa da prática artística contemporânea. Craig Owens, também contribuinte da revista *October*, associava o confisco das imagens alegóricas como fenômeno pós-moderno. Para ele, tais imagens devem passar por determinados processos para o esvaziamento da sua carga de significação:



23. Thomas Lawson. *Don't Hit Her Again*, 1981. Óleo sobre tela. 48 x 48”.

As imagens desses artistas – comenta Craig Owens - solicitam, uma vez que frustram, nosso desejo de que a imagem seja diretamente transparente em seu significado. Como consequência, parece estranhamente incompletas, fragmentos ou ruínas que devem ser decifradas.<sup>94</sup>

A apropriação de uma imagem ou alegoria passa por vários tipos de manipulações para atingir o objetivo poético do artista, que algumas vezes, não se encontra visível no resultado final, pois carrega em si conceitos operacionais pertencentes à crítica ou dúvida instaurada na originalidade da obra. Podemos lembrar como sinal desta

<sup>94</sup> GUASCH, Anna Maria . El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza, 2007, p 346.

prática adotada por artistas no final da década de 70 do século XX, o trabalho da artista Sherrie Levine, por exemplo, que apresenta algo singular para se discutir sobre questões de autoria e originalidade da imagem. Levine, que refotografou imagens de outros artistas, fotógrafos reconhecidos nas décadas de 30 e 40, ela se negava a criar suas próprias imagens e com isso buscou realizar um trabalho partindo da crítica desconstrutiva da representação.

Sherrie Levine selecionou fotógrafos masculinos para desenvolver seu trabalho, como: Walker Evans, Edward Weston y Alexander Rodchenko. Ela refotografou seus trabalhos sem nenhuma alteração visual dos originais, tornando-se então, segundo Rosalind Krauss, uma das primeiras artistas a desconstruir a originalidade, o mito e a modernidade por excelência. A “desmasculinização” da arte iniciada por Levine promove um desencadeamento de atitudes que vem defender uma produção artística que discute, além da originalidade, as questões de gênero. Numa entrevista com Paul Taylor ela conclui:

Ao final dos setenta e princípios dos oitenta – afirma S. Levine – o mundo da arte só queria imagens sobre o desejo masculino. Por isso me permiti assumir uma atitude de ‘menina má’: queres isto, eu te darei. Mas, naturalmente, já que sou uma mulher, estas imagens se convertem em trabalho de uma mulher<sup>95</sup>

Seu trabalho segue em outros meios de apropriação, subvertendo técnicas, composições e formatos de obras de artistas masculinos do século XX, enfatizando na década de 80, o artesanal, frequentemente associado ao trabalho feminino. Indubitavelmente o apropriação surge para direcionar a fotografia a uma participação direta ou indiretamente dos processos poéticos contemporâneos, seja por apropriações visíveis, indicadas no resultado final do trabalho, seja por aquelas que estão presentes nos lugares mais “escuros” do processo criativo.

Dessa maneira, os pontos de interseção, interação e distanciamentos entre as práticas fotográficas e artísticas promovem alargamentos práticos e teóricos para a pesquisa em arte, onde a apresentação, representação ou reapresentação de uma imagem faz com que os limites entre as áreas artísticas se tornem difusas, capazes de conter além das imagens visíveis.

---

<sup>95</sup>Idem, p 352.

### 1.3.2. Reapresentação da imagem pela fotografia

Olhar para o passado da arte não significa apenas alimentar um sentimento nostálgico ou estudo dos seus valores estéticos e conceituais, mas também propor diálogos com momentos distantes. Em alguns projetos artísticos atuais, o “espelhamento” de uma pintura, por exemplo, alcança desdobramentos pertinentes à simulação de imagem produzida no passado. Para tanto, o uso de procedimentos específicos, introduz aspectos poéticos individuais numa obra já conhecida, seja por uma performance elaborada num cenário montado para o ato fotográfico, seja por acumulações de elementos que “re-qualifica” o significado da imagem.

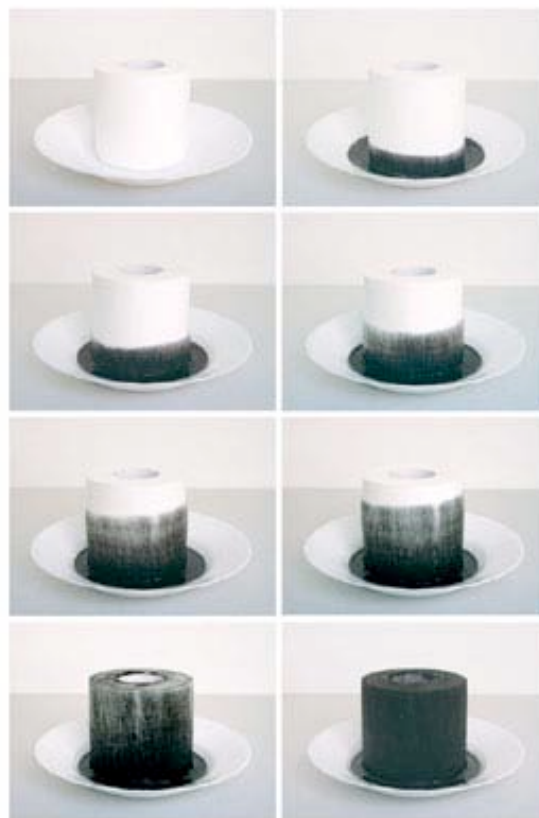
Reapresentar um determinado trabalho artístico por meio da ação fotográfica vem se difundindo entre alguns artistas do Ocidente e Oriente, cujo ato fotográfico representa mais que uma imagem, mas também maneiras diferentes de produzir e pensar um lugar, objeto ou paisagem. O trabalho desenvolvido pelo chinês, nascido em Pequim, Zhou Wendou, por exemplo, produz uma complexidade de relações culturais e históricas a partir dos simples gestos registrados por uma câmera fotográfica. Seu trabalho surge da simplicidade do jogo infantil e da fruição singela da cor e do objeto.

O trabalho de Wendou me chama a atenção para discutir nesta tese é o conjunto de fotografias *Sem Título*. Ao tratar do tema discutido por Duchamp em 1917, com a apresentação de seu trabalho “Fonte”, o urinol, que passou por tantas reinterpretações, assume uma nova configuração na proposta de Wendou. Ele destrói uma peça de porcelana no mesmo formato do urinol utilizado por Duchamp, até torná-la fragmentos, contudo sua ação é acompanhada pelo registro fotográfico até sua recomposição, agora em forma de um jarro. Entretanto, resta uma dúvida quanto ao ato, se ele deixou cair de uma certa altura, ou o fez a golpes secos sobre a peça. O importante é observar que o resultado da reformulação do urinol em um jarro, se dá com um gesto estético, mantendo um caráter tosco nas uniões das partes, algo que denuncia a operação, acompanhado pela sequência fotográfica apresentada.



24, 25 e 26. Zhou Wendou. *Sem Título*. Fotografia. 2005.

A sequência das imagens fotográficas apresentadas por Wendou corresponde ao número de três, nas quais podemos verificar o processo de “refazer o destruído”. É importante salientar que o jarro, com sua configuração denunciante do processo, é uma peça existente, mas que para o autor a apresentação das três imagens é suficiente para o trabalho. Logo podemos admitir na poética do Zhou Wendou que o registro fotográfico é uma proposta artística definida pela ação e deslocamentos dos elementos simbólicos de culturas e histórias distintas, até mesmo aquelas que surgem do olhar atento para elementos do nosso cotidiano (imagem 27) e que nos provocam a pensar em associações de significância plástica.



27. Zhou Wendou. *S. T.* Fotografia, 33x50(x6) cm. 2007.

Zhou Wendou trabalha o sentido narrativo da obra de maneira que possamos observar o processo de criação, acompanhado pelo registro fotográfico e para isso se apropria de objetos fabricados; contudo, ele declara:

... em minha visão particular, utilizo esses objetos, não pela função para que foram construídos. Quer dizer, a utilidade passa para um segundo plano, já que considero que o mais importante é o aspecto estético apresentado por este: a cor, a forma exterior, o material de que é feito e a identificação identitária industrial. A partir dessas premissas e aproveitando esses elementos, proponho uma desconstrução da forma material de maneira a perder todo seu sentido utilitário. E a partir da acumulação das partículas resultantes, reconstituo os resíduos a fim de gerar uma nova vida formal, de tal maneira que o objeto inicial, agora livre de toda conotação utilitária, dotase de maior carga estética possível.<sup>96</sup>

A simplicidade com que Wendou opera em seus projetos, resulta num trabalho que mantém um diálogo entre a forma e a imagem, de maneira a atribuir valores estéticos ao documento fotográfico que, neste caso, trata-se de uma narrativa visual dada pela sequência de ações definidas a cada proposta, levando em conta o conceito explorado no mesmo.

Reapresentar uma imagem ou objeto referenciado pela história da arte significa instaurar novos rumos para o mesmo tema, incorporando dados pessoais ou mesmo críticas ao sistema da arte. Vik Muniz, é um artista que utiliza o registro fotográfico para dar “saída” às suas investigações estéticas com uso de materiais diversos para conformação de imagens selecionadas da história da arte, além de outras presentes em seu banco de imagens, aquelas registradas a partir de experiências vividas. Os procedimentos adotados por ele traduz uma das posições que o registro fotográfico ocupa na produção artística atual.

Para ilustrar uma de suas séries de trabalho relacionado com temas e desenvolvido por outros artistas, Vik Muniz resgatou imagens de gravuras realizadas no século XIX para reapresentá-las como fotografia. Contudo, suas preocupações estéticas se entrelaçam com experiências vividas no seu cotidiano. Seu interesse pela paisagem como tema pictórico, por exemplo, levou-o a experimentar materiais

---

<sup>96</sup> <http://www.galeriaestampa.com/cms/archives/000824.html>

que pudessem reconstruir uma nova gravura com uso de materiais pertinentes à sua imagem originária.

Sempre tentei usar um *modus operandi* que produzisse uma imagem baseada na maneira como eu a assimilo. Assim, tive a idéia de renovar o acidental, como conceito primário, para fazer paisagens, sem ignorar as genealogias históricas das imagens que eu copiava. Eu dava preferência a quadros complexos – imagens de pinturas feitas em cima de fotografias...<sup>97</sup>

Numa série que denominou *Quadros de Linha* (imagem 28), o procedimento adotado para elaboração das imagens participa de um jogo entre o espaço representado e a quantidade de material (medidas em jardas) utilizada para sua execução, uma poética que procura aproximar a imagem de uma paisagem com um material simples, usado para medir um terreno, a linha.



28. Vik Muniz. *16 mil jardas (a partir de O sonhador, de Corot)*, da série *Quadros de Linha*. 1996.

---

<sup>97</sup> MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.51.



O processo de construção dessa série procura discutir os modos de representação do espaço investigado por muitos artistas do passado clássico, principalmente aqueles que pertenceram ao período do Renascimento e ao estudo da perspectiva. Contudo, a linha utilizada por Vik Muniz corresponde ao “traço apropriado”<sup>98</sup> meticulosamente organizado para significar, de maneira abstrata, as distâncias encontradas na imagem.

A referência que Vik Muniz faz às obras escolhidas tem uma preocupação direta com seus interesses pessoais enquanto artista, pois nessa série de *Quadros de Linha* ele direciona seu estudo sobre o volume, perspectiva e invenção do espaço pictórico. Ao lado podemos observar uma das imagens utilizadas para desenvolver esta série, a partir da qual ele escolheu a linha para significar uma maneira abstrata de conquistar distâncias e tomar medidas.



29. Jean-Baptiste Camille Corot. *O sonhador*. Gravura em metal. 1854

Wang Qingsong é outro artista que propõe um diálogo do passado com suas preocupações relacionadas com a realidade artística, social, política e econômica que está vivendo a sociedade chinesa, onde o consumismo vem modificando não só a aparência das grandes cidades, mas também o seu estilo de vida. Em suas obras, diferentemente de Vik Muniz, ele utiliza o corpo humano para rerepresentar imagens e símbolos definidos pela história da arte ou de uma cultura, especialmente quando chama a atenção para a perda dos valores tradicionais, recorrendo, algumas vezes, por uma representação híbrida entre o pensamento budista e o capitalismo. Suas colagens digitais e montagens fotográficas consolidam-se num sarcasmo e ironia presentes nas imagens resultantes. Para ele:

---

<sup>98</sup> Conceito operacional discutido anteriormente na página 32.

O fotógrafo documental trabalha com imagens tomadas diretamente da realidade, mas eu, em minhas obras, me centro nas contradições. Observo muitos aspectos diferentes da sociedade e por isso creio que minhas fotografias ‘fabricadas’ são mais realistas, pois ilustram diferentes aspectos do contexto social.<sup>99</sup>

Para “fabricar” suas imagens, ele recorre a uma investigação não apenas na história, mas também nos lugares onde se encontram símbolos de outras culturas “consumidos” por sociedades que desconhecem os valores tradicionais ou históricos daquele símbolo.

Na imagem *Dormitory* (imagem 30), podemos identificar inúmeras referências à história da arte, desde o “homem vitruviano”, desenho elaborado por Leonardo da Vinci por volta de 1490, até referências às fotografias realizadas por Man Ray, *O violino de Ingres* de 1924. Neste trabalho, Wang Qingsong estabelece, a meu ver, uma teia de ressignificações com a imagem observada, pois a estrutura caótica em que se encontram as representações canônicas da arte, juntamente com aquelas que discutem os padrões da representação, nos faz despertar para uma história que anuncia sua importância no pensamento do homem atual.



30. Wang Qingsong. *Dormitory*. Fotografia. 170 x 400 cm. 2005.

---

<sup>99</sup> Wan Quingsong em entrevista com Laia Manonelles Moner para a revista LAPIZ 235, ano XXVI. 2007.



Oriundo de uma prática artística voltada para pintura, decidiu, a partir de 1996, trabalhar com a fotografia, pois não mais conseguia expressar suas idéias pela pintura. Contudo, seu comportamento junto à fotografia se estende a ações performáticas e instalações. Como ele mesmo disse em entrevista:

Me interessa muito a arte de ação... Também me interessam as instalações, mas para realizar uma grande instalação é necessário muito tempo, muito dinheiro e um grande espaço, e por isso não podemos fazer a qualquer momento... Em minhas fotografias, o público pode encontrar muitos detalhes, muitas histórias, como numa pintura, e isto se deve a minha formação como pintor. Meus projetos se articulam a partir destas histórias pictóricas, performances e instalações.<sup>100</sup>

O interesse pelo estudo da obra de Qingsong está na escolha dos temas e materiais aplicados para compor a “cena” fotográfica, nos quais a carga simbólica possui um significado muito peculiar em cada obra. Dessa maneira a escolha de elementos usados para compor suas fotografias, também se encontram presentes em alguns projetos que venho desenvolvendo. O ouro, por exemplo, usado em sua obra *Future*, na qual os *performers* dirigidos por ele são cobertos por uma tinta dourada, bem como os elementos que carregam e vestem.

Estas referências artísticas aqui apontadas mostram algumas das muitas direções que a fotografia tem apresentado. As propostas fotográficas encontram-se amalgamadas com praticamente todas as manifestações das artes plásticas, permitindo assim, seu inter-relacionamento sincrônico e diacrônico com a história, colocando-nos enquanto artistas, pesquisadores e fruidores nas diversas imagens que transitam no visível.

### **1.3.3. Imagens fotográficas em situações de contaminação**

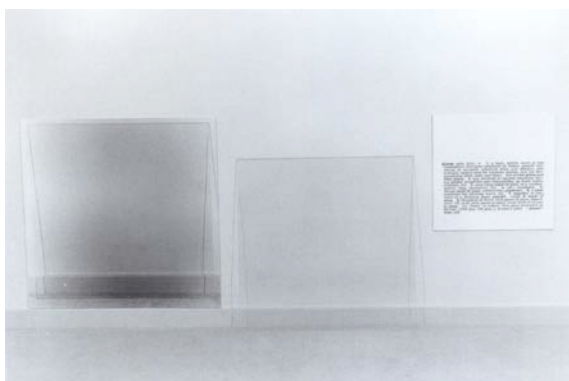
Os resultados obtidos pela aproximação cada vez mais intensa da fotografia, com procedimentos de atelier não fotográfico, abrem espaço para sua contaminação, seja esta dada por alterações provocadas durante a execução da imagem, seja pela sua apresentação, tornando cada vez mais complexo identificar

---

<sup>100</sup> Wang Qingsong em entrevista com Laia Manonelles Moner In:La nueva China. LAPIZ 235. Ano XXVI. 2007, p.30

as características de uma imagem fotográfica. Desde a escolha do suporte, técnica empregada, ou sistema de apresentação, a imagem fotográfica acumula qualidades oriundas de outras áreas. Assim podemos tomar como exemplo o trabalho desenvolvido por Joseph Kosuth, o qual discute a relação entre objeto, imagem e conceito.

A Arte Conceitual investigada por Joseph Kosuth e pelos artistas britânicos pertencentes ao grupo “Art & Language”, proporcionou discutir a justaposição de três categorias conhecidas: objeto, imagem e conceito. Denominada “proto-investigações”, Kosuth desenvolveu uma série de trabalhos que provocavam um efeito de “curto-circuito” no espectador, pois o ato de ver está imediatamente associado ao ato de ler e compreender. Nos trabalhos tripartidos da proto-investigação, um objeto utilitário (como uma cadeira, vassoura, lâmpada, guarda-chuva, martelo, serrote ou caixa) é fotografado em preto e branco e reproduzido em escala correspondente ao tamanho do objeto, bem como a reprodução do texto extraído do dicionário correspondente ao seu significado.



31 e 32. Joseph Kosuth. *Glass (one and three)*. Versão inglesa e versão alemã. 1965 e 1977.

O projeto *Glass (one and three)* (imagens 31 e 32), em especial, adquire múltiplas informações visuais quando apresentado em lugares distintos, pois além da mudança do texto, extraído de diferentes dicionários, a imagem fotográfica e as características visuais do espaço atravessam e são refletidas pelo vidro. As “contaminações” ocorridas nesse trabalho se destacam daqueles que Kosuth utiliza objetos opacos. A transparência é uma das qualidades que me interessa na fotografia, pois a imagem fotográfica mantém-se suspensa no espaço até encontrar uma superfície onde possa repousar.

Ao escolher uma placa de vidro transparente, Kosuth estava ciente das interferências que esta iria promover em sua série, pois durante a execução da fotografia da mesma, o equipamento fotográfico e o fotógrafo também seriam registrados pelo reflexo encontrado no vidro. Portanto, a imagem do processo fotográfico também participa do resultado final da obra. Neste sentido, a instalação *Glass (one and Three)* corrobora para discutirmos a participação e escolha de um determinado elemento para compor uma obra, pois a contribuição visual do ambiente, a imagem do fotógrafo presente no registro fotográfico e os reflexos do ambiente permanecem junto às imagens do público que transita em frente à obra, constantemente observadas na superfície do vidro. Este trabalho tornou-se de grande importância para análises dos processos de contaminação, numa imagem fotográfica.

O visual estabelecido pelas contaminações surgidas nos trabalhos que venho explorando, pertencentes às estratégias estabelecidas em cada trabalho, na sua maioria é resultante de desdobramentos surgidos a partir da surpresa, do inesperado. Isso porque, as diversas maneiras utilizadas para construir um trabalho estão relacionadas com os movimentos internos do material escolhido, conferindo qualidades visuais mutantes, associados àqueles dirigidos pelo ato fotográfico, definindo uma percepção visual instável.

#### **1.3.3.1. *Desforma* na imagem luz**

Os deslocamentos conceituais ou estéticos de uma determinada imagem são características de uma estratégia que construo para que estas se “re-apresentem” de maneira alterada em seu estado final, podendo alcançar um novo ciclo de “vida”, pois desvelará interpretações, algumas vezes fechadas em si mesmas, outras vezes com o tempo e o espaço expositivo.

*Desformas* corresponde a um dos resultados artísticos obtidos pelo Grupo de Pesquisa Arte Híbrida<sup>101</sup>. Neste trabalho de investigação, na Vila de Iगतu, na Chapada Diamantina, em 2005, alguns componentes do grupo realizaram experiências fotográficas a partir das situações apresentadas pela região, construindo assim, cada um, seu arquivo visual e etnográfico. A visita a essa região foi acompanhada de reuniões para discutir conceitos e diretrizes pertinentes aos projetos individuais e coletivos dos componentes do grupo.

Após analisar os elementos encontrados em nosso cotidiano, decidimos desenvolver um trabalho coletivo a partir da observação e reinterpretação de um réptil, a cobra, tomando como referência desse ofídio a sua pele, no caso da jibóia.



33. Celeste Wanner. *Desforma* (foto detalhe). Pele de jibóia. 2006.

A cobra é um animal que participa como signo em muitas representações artísticas, religiosas e científicas, além de ganhar conotações aladas. Dessa aparência enigmática, deslizante e mimética, podem surgir outras denominações, definidas pelas poéticas artísticas contemporâneas. Quando Anne Cauquelin discute as questões da “aparência da aparência” nos revela que:

---

<sup>101</sup> <http://grupoartehibrida.blogspot.com>

O filósofo artista ou artista filósofo precisa fazer o atual, do qual deve se desprender, não para assegurar sua tranquilidade e a serenidade de sua alma à maneira dos estóicos – Dionísio e Apolo reunidos o impediriam –, mas para escutar o barulho do combate deles, participar da luta que dilacera eternamente os homens, combater o que acontece (a atualidade) em nome do inatual, da origem indiscutível. Combate que implica, evidentemente, estar presente a essa atualidade, mas presente de tal maneira que se possa revirar o modo pelo qual a atualidade parece atual, não a desmascarando como aparência e opondo-lhe uma verdade que estaria escondida atrás (é o que a filosofia transcendente faz), mas suscitando outra aparência, mãe de todas as aparências, as quais, numa profundidade bastante longínqua, jorram do conflito dos deuses.<sup>102</sup>

Pensar nos desdobramentos que um signo, imagem ou idéia nos oferecem é arriscar-se numa aventura visual que surgem das novas aparências. Assim, o resultado apresentado como instalação, proporcionou ao grupo “Arte híbrida” revelar-se de maneira individual e coletiva, partindo de referências que vão desde aquelas encontradas nas escrituras “sagradas” – na bíblia, por exemplo – às manifestações apontadas pela condição do homem na Terra.

A composição da obra contempla oito trabalhos individuais que seguem o formato alongado desse réptil e sua dimensão, acompanhados por técnicas e conceitos distintos, inerentes a cada artista, pois “a ficção não ‘ficciona’ sem regras; sob as margens mais originais se esconde uma rigorosa geometria”<sup>103</sup>.



34. Eriel Araújo. Imagem fotográfica do “Poço da Madalena” em Igatu. 2005.

Na instalação foram usados pele de cobra com fibra de vidro, fotografia digital, cerâmica, plástico, vidro, metal e tecido. Tais materiais estão relacionados com as experiências e regras defendidas pelos artistas participantes.

<sup>102</sup> CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. São Paulo: Martins, 2005, p.48.

<sup>103</sup> Idem, p.66.

Durante a visita realizada à cidade de Igatu, nossas caminhadas diárias revelaram situações que despertavam a atenção de diversas maneiras. Ao chegarmos no Poço da Madalena, deparei-me com um rio de coloração avermelhada que corria sobre uma camada de areia branca. A imagem observada naquele momento, me fez pensar sobre os raios solares que refletiam na superfície da água. A “textura” luminosa (imagem 34), formada pelo movimento do ar sobre o rio, associava-se visualmente com a textura encontrada na pele desse animal, a cobra. Decidi, então, que usaria essa imagem para desenvolver minha peça e compor a instalação (imagem 35).



35. Grupo Arte Híbrida. *Desforma*. Galeria da Cidade. Salvador. Bahia - Brasil. 2006.

Neste projeto, apresento o retorno da imagem à sua condição de registro, ou seja, aquela em que a luz do sol era em parte refletida na superfície translúcida da água e outra parte absorvida pela areia do fundo do rio.

Naquele período eu começava a trabalhar com a fotografia impressa sobre vinil adesivo, favorecendo a imagem fotográfica “contaminar-se” com suportes e



meios escolhidos para responder ao pensamento que conduz a uma poética do retorno. Pensando neste sentido, escolhi reproduzir um fragmento da imagem da superfície do Poço da Madalena montado numa caixa de luz, com dimensões correspondentes ao réptil.

Ao selecionar tal situação para compor o trabalho, a imagem montada no sistema de *backlight* provoca o distanciamento das características visuais encontradas na natureza (neste caso cobra – rio), em que eu proponho chamar a atenção para a experiência cada vez mais rara do homem contemporâneo junto à natureza.

A imagem finalizada em *backlight* reforça a idéia do processo da construção fotográfica, pois a luz é importante, tanto para registrar a cena como também para fixar a imagem num papel fotossensível. Isso quando falamos de uma fotografia analógica. Contudo, neste trabalho, a imagem é iluminada por detrás, provocando assim, uma inversão da função da luz para sua apresentação.

A polissemia encontrada na leitura dos trabalhos, mostra a importância que a escolha dos materiais e técnicas atribuem a um determinado elemento comum, sejam eles usados no sentido figurado, metafórico ou metonímico.

Quando deslocadas do seu “habitat” natural, de reconhecimento imediato, as imagens concorrem para novos significados, pois: “a imagem fotográfica é resultante de um ato onde um olhar e o “mundo” se encontram: mas essa resultante conserva o traço da “resposta” do real ao olhar e não o olhar em sua intencionalidade específica.”<sup>104</sup> Sendo assim, o deslocamento da imagem do rio para um outro sistema, o fotográfico, apresenta uma visão subjetiva e arbitrária na estética da apresentação.

---

<sup>104</sup>SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996, p.179.



36. Eriel Araújo. *Desforma*. Peça apresentada na obra coletiva do Grupo Arte Híbrida.



### 1.3.3.2. *Assim seja* as imagens do precário

Os valores sígnicos dos materiais conversam diretamente com as imagens que utilizo para reproduzir encontros entre materiais preciosos e imagens precárias, assim também imagens raras em suportes precários, ou mesmo reativos, capazes de destruir a própria imagem.

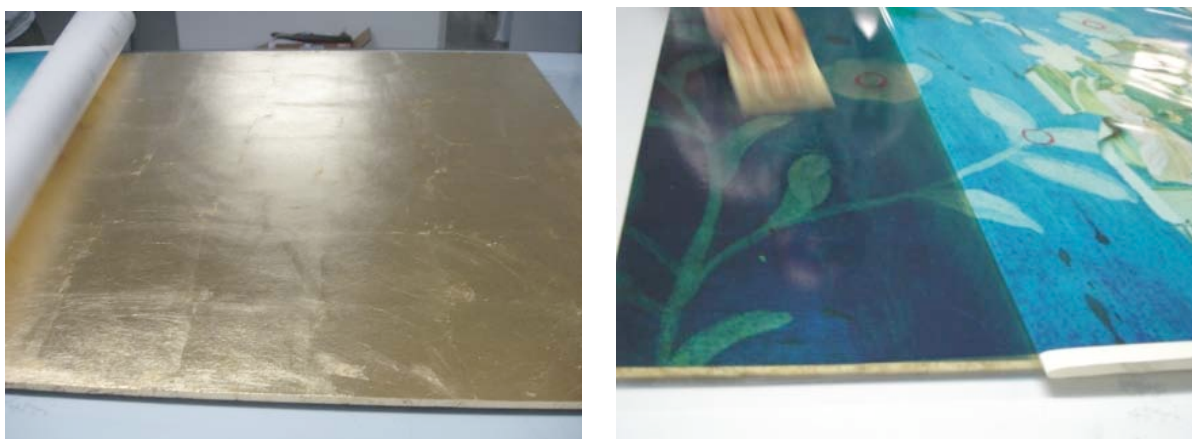
*Assim seja* é uma série que produzi a partir de imagens fotográficas que realizei durante viagem ao Recôncavo baiano, região de forte influência religiosa. Ao chegar numa loja de antiguidades, deparei-me com um conjunto de oratórios particulares em estado de deterioração e abandono. Inicialmente analisei o estado das peças e realizei algumas fotografias, onde essas imagens do precário seriam transferidas para suportes preciosos. Escolhi então o ouro como elemento para trabalhar com tais imagens, nas quais o branco da fotografia seria substituído pelo ouro, pois pretendia contrapor valores adversos: religiosidade e economia.

O ouro (do latim *aurum*, brilhante), por ser um metal raro, sempre foi associado às questões de poder político, econômico e símbolos religiosos. Conhecido desde a Antiguidade, o ouro foi um dos primeiros metais trabalhados pelo homem; sendo encontradas referências em várias passagens no Antigo Testamento, além da existência de hieróglifos egípcios datados de 2600 a.C. que descrevem algumas características desse metal. A variedade de suas aplicações abrange áreas médicas, biológicas, industriais, astrofísicas, entre outras. Na fotografia, por exemplo, é usado sob a forma de ácido cloroaúrico.

O caráter simbólico do ouro assume papéis relacionados com pureza, valor, realeza, ostentação, entre tantos outros, fazendo com que os alquimistas procurassem investigar a possibilidade de produzir ouro a partir de outras substâncias. As operações mercadológicas do ouro alcançam valores que variam de acordo com sua aplicação ou sistema de apresentação. A disputa pela extração e acumulação do ouro no Brasil marca historicamente muitas cidades brasileiras, como Ouro Preto, Rio de Contas, Serra Pelada, dentre outras que receberam inúmeros imigrantes de outras regiões, todos em busca da riqueza promovida pela extração desse mineral.

A escolha do ouro como elemento “co-participante” das fotografias realizadas para a série *Assim seja* foi acompanhada de etapas que, inicialmente, consiste em revestir uma placa de madeira com a técnica de douração. Assim, teremos uma superfície “preciosa”, preparada para conter e “contaminar” uma imagem que se refere ao estado precário de uma determinada situação, neste caso específico, aquela relacionada aos oratórios encontrados num antiquário. No interior dos oratórios, identifiquei algumas imagens simbólicas dos ícones religiosos marcados pela abrasão de substâncias presentes na poluição ambiental, agressão de insetos e principalmente pela intervenção humana.

Contraopondo a cor, o brilho e o “valor”, que o ouro impõe a um determinado objeto ou imagem, àqueles presentes nos registros dos ícones religiosos em degradação, procurava defender uma proposta na qual o suporte usado para conter a imagem fotográfica, sai do seu papel neutro, passando a atuar diretamente na apresentação da imagem. As cores presentes nas imagens foram impressas numa película vinílica transparente, promovendo assim, sua fusão com as características naturais do ouro (imagens 37 e 38).



37 e 38. Detalhes do procedimento usado para preparação e adesivação de imagem fotográfica sobre madeira folheada a ouro. 2005

A presença da folheação a ouro, encontrada nos ornamentos das igrejas católicas, sempre me chamou a atenção para quão paradoxal é, pois os valores materiais se confundem com os valores espirituais. Evidentemente que não podemos negar a beleza dos entalhes ali presentes. Contudo, ao observar a simplicidade das pinturas realizadas naqueles oratórios, identifiquei uma espécie de

valor superior àqueles defendidos pelo mercado dos materiais raros. Assim, propus agregar “valor” a outros valores, ou seja, impor o valor do ouro àquelas imagens da fragilidade material religiosa.

Diante dos detalhes pictóricos encontrados naqueles nichos, podemos perceber também a presença de resíduos produzidos por insetos, dilaceração parcial das imagens coladas por seus devotos e marcas de vandalismo, nos quais encontramos imagens já alteradas pelo tempo. Dessa maneira, ao escolher dois elementos paradoxais: o ouro e a imagem do precário, construo uma imagem relativa entre o profano e o sagrado.



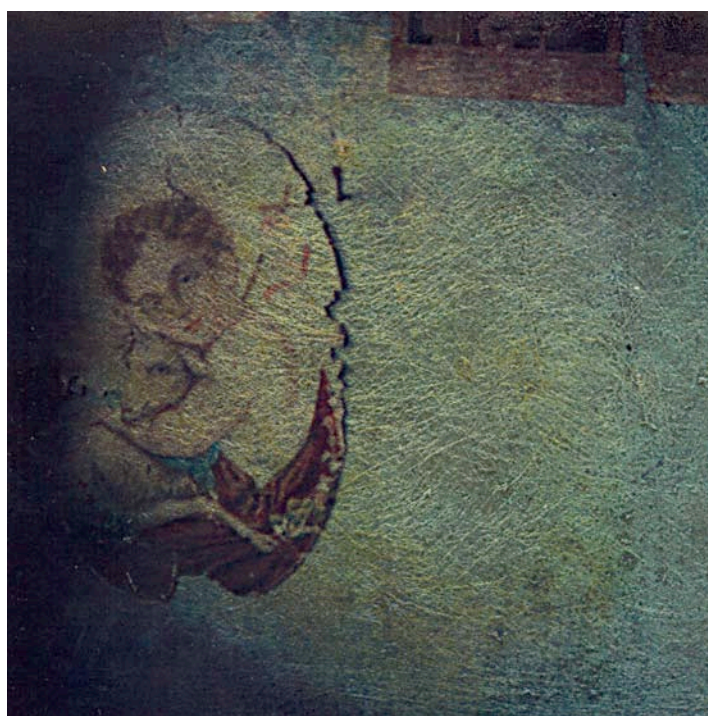
39. Série *Assim seja*. Fotografias a serem adesivadas sobre ouro. 100 x 100 cm. 2006.



A proposta assume um caráter de contaminação pelos deslocamentos dos significados presentes na imagem e no material, pois o ouro ao se unir à imagem fotográfica colorida, proporciona alterações em sua qualidade cromática. A seguir podemos acompanhar as alterações cromáticas de que falamos:



40. Imagem antes da adesivação sobre madeira folheada a ouro. 100 x 100 cm.



41. Imagem depois da adesivação sobre madeira folheada a ouro. 100 x 100 cm.

As experiências com imagens fotográficas impressas em vinil adesivo transparente remetem àquelas encontradas no atelier de pintura, onde a imagem é formada por ações realizadas com uso de pigmentos aplicados sobre uma superfície plana e protegida por uma camada de verniz que, no trabalho aqui descrito, o vinil adesivo transparente, contém e protege uma “pintura fotográfica”. Assim, a película possui a capacidade de aderir-se a novos suportes, sejam eles de ordem orgânica ou inorgânica, incorporando valores e qualidades simbólicas à imagem em questão.

Seja realizando ações na escolha de materiais, métodos de trabalhos, ou criação de situações poéticas, a fotografia se expande a cada dia, somando-se às investigações que muitos artistas contemporâneos vêm desenvolvendo. Neste sentido, acredito que a velocidade com que têm aperfeiçoado suas técnicas de registro e reprodução, bem como sua capacidade de hibridizar-se ou mesmo mestiçar-se no meio artístico, direciona os procedimentos fotográficos para novas reformulações conceituais e teóricas, bem como o retorno de algumas técnicas do passado, convivendo democraticamente imagens tecnológicas com aquelas que possuem características artesanais.

A fotografia segue metamorfoseando em todo e qualquer tipo de relação com o real, interagindo em nosso imaginário e resgatando partes da nossa memória. Seguimos questionando os valores presentes nas imagens fotográficas. Contudo, sabemos que é a partir do dado imediato que as relações se constroem, diariamente nascem coisas das coisas e a imagem no cotidiano precisa de atenção.

Realmente, existe uma interação estreita entre os fenômenos e a vida concreta... Há na imagem cotidiana, na imagem arquetípica, uma dimensão trans-histórica. Podemos mesmo dizer que expressa, no dia-a-dia, uma espécie de eternidade.

Michel Maffesoli

## **2. A IMAGEM NO COTIDIANO**

Se, por um lado, na sociedade contemporânea, o homem conquistou uma série de procedimentos, instrumentos e suportes para a produção e reprodução de imagens, por outro lado, parece alcançar uma cegueira, dada pela saturação no seu dia-a-dia. Algumas propostas artísticas que desenvolvo a partir da linguagem fotográfica estão relacionadas com a reflexão sobre a condição do homem contemporâneo na cidade, esteja ele dentro ou fora da circulação instituída pelo estatuto de uma sociedade.

Sempre que observo um grupo de estrangeiros num local para eles desconhecido, percebo que seus olhos são “substituídos” por pequenos aparelhos fotográficos. Daí que surge, por exemplo, uma das minhas perguntas: quando essas pessoas terão oportunidade de ver o desconhecido ao retornar à sua cidade e visualizar as imagens num monitor? Acredito que a experiência visual hoje, muitas vezes, se dá num tempo e espaço ampliado, pois o instante fotográfico permite guardar a memória visual de uma situação, gravada e transmitida via espaços virtuais ou analógicos. Desta maneira, o deslocamento das imagens enviadas por meios eletro-eletrônicos como televisão, celular e computador, poderá gerar uma satisfação ou desilusão dessas imagens.

Considero nosso cotidiano um verdadeiro laboratório para construção de experimentos artísticos, permitindo uma diversidade de atitudes frente ao real. Partindo da observação direta do seu fluxo, o registro fotográfico de situações presentes a cada dia, permite um reencontro visual dos lugares que já se encontram distantes no tempo e no espaço, bem como a possibilidade de construções relacionais entre as imagens e os materiais ou objetos ali presentes.

São procedimentos resultantes de uma fotografia em estado interativo com outras categorias das artes plásticas como pintura, gravura, escultura, performances e instalações, abrindo caminhos para produção e análise de uma imagem expandida do cotidiano. Entendendo o cotidiano como um “laboratório de incertezas”, observo que muitos artistas se apropriam de situações no cotidiano público ou privado para desenvolver uma poética do fluxo existente no dia-a-dia, articulando assim, encontros entre os aspectos visuais, escolha de materiais e conceitos operacionais surgidos dos procedimentos elaborados em cada projeto. Assim, as alterações ocorridas nas imagens produzidas provocam um estado de instabilidade do visível.

As imagens que visualizamos diariamente são provenientes de vários meios: alguns diretos, vividos durante o acontecimento, outros através de materiais impressos ou televisivos, podendo muitas vezes se manifestar em nossos sonhos. Não é difícil entender como as imagens fotográficas contribuem para a compreensão e análise dos fatos ocorridos na nossa história pessoal e dos outros. Assim, a fotografia releva momentos de alegria e de dor.

Ao rememorar situações de conflitos que as sociedades enfrentaram e novas ameaças de sofrimento que continuam a surgir, podemos lembrar das análises desenvolvidas por Susan Sontag, que discutem sobre o sentido das imagens fotográficas e sua finalidade, questionando o comportamento humano, social, individual e coletivo da população diante das crueldades impostas pelas circunstâncias políticas. Para ela:

Fotografar é, em essência, um ato de não-intervenção... A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir... Mesmo que incompatível com a intervenção, num sentido físico, usar uma câmera é ainda uma forma de participação. Embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação... é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa.<sup>105</sup>

Ao estar diante da dor dos outros é difícil manter-se imparcial. Por mais distante que estejamos do fato, a imagem fotográfica, por sua vez, nos aproxima e nos faz pensar sobre esse assunto. Susan Sontag está consciente da

---

<sup>105</sup> SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, P.22-23.

impossibilidade de respostas precisas diante da dor do outro, ela propõe uma reflexão sobre as guerras das quais não participamos, mas conhecemos pelas fotografias que nos fazem imaginar o que é a dor, dirigida pelo trânsito entre o real e o imaginário. Por isso, ela própria admite que escreve sobre o abismo que existe entre as imagens e a realidade.

Ao propor uma análise sobre as imagens registradas por fotógrafos em situações de sofrimento humano, saliento que além da dor encontrada nas grandes catástrofes, também acompanhamos “dores” presentes em nosso cotidiano, e que muitas vezes, não são mais percebidas como tais, pois sua persistência diária nos entorpece e as colocam no lugar comum da percepção ordinária.

A desigualdade social, quando alcança níveis baixíssimos de qualidade de vida, provoca o surgimento de situações que nos faz pensar na própria existência humana. Pessoas que se expõem nas ruas e avenidas, como fragmentos orgânicos descartados pela sociedade, seja pelo abandono, seja pelas condições sociais inalcançadas, instauram um lugar da dor em nosso cotidiano. Assim, acompanhamos diariamente a dor daqueles que, de alguma maneira, se encontram numa guerra constante, a guerra da sobrevivência numa cidade desenvolvida.

Neste capítulo, trataremos de alguns trabalhos desenvolvidos por mim a partir de um olhar fotográfico diário, no qual desenvolvo arquivos de imagens pessoais. Os arquivos, quando completados, passam por uma série de procedimentos necessários a uma reconfiguração das imagens e posterior apresentação, especialmente quando essas fotografias se encontram submersas em substâncias que provocam reações adversas em sua composição.

Observo que alguns desvios na apresentação das imagens fotografadas promovem uma situação esquizo, pois as inúmeras relações semânticas entre a imagem e matéria escolhida para construção da obra, afastam-nas das premissas encontradas na apresentação clássica de uma foto. Neste sentido, surgem em nossa mente não somente as imagens propriamente ditas, mas também aquelas que se configuram em nosso imaginário ou nas interpretações presentes no estado latente da significação.



Para Roland Barthes, “a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O ‘não importa o quê’ se torna então o ponto mais sofisticado do valor.”<sup>106</sup> Neste sentido, penso que a dinâmica promovida entre o real e o imaginário pode conduzir à visualização de imagens até então impedidas por uma espécie de saturação do visível, quando nossa capacidade de ver encontra-se no seu grau zero.

Ao rememorar as atitudes artísticas do passado, o Impressionismo, por exemplo, mantinha a observação do cotidiano como um dos elementos para suas experiências pictóricas. Acompanhar as alterações cromáticas de uma paisagem e sua posterior representação com uso de cores primárias justapostas sobre a tela, a pintura impressionista resultava no “realismo integral”<sup>107</sup>, enfrentando o cotidiano sem o apoio “clássico” ou “romântico”, onde os artistas eram orientados para enfrentar a realidade. Claude Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pizarro e Sisley apresentaram as primeiras impressões do impressionismo<sup>108</sup>, conduzindo a um novo modo de representar o mundo, estimulados pelo surgimento da fotografia.

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.<sup>109</sup>

Ao “enfrentar” a natureza, o artista procura decodificar o fluxo do cotidiano e inscrever sua pesquisa sob um determinado *modus operandi*, no qual o tempo encontra-se presente no processo de construção da sua obra.

Escutar os ecos produzidos pelas experiências artísticas, desenvolvidas no passado, é um dos exercícios praticados por muitos artistas contemporâneos, discutindo, criticando ou mesmo retomando alguns elementos conceituais ou

---

<sup>106</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.57.

<sup>107</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo. Companhia das Letras, 1992, p. 75.

<sup>108</sup> O movimento formou-se em Paris entre 1860 e 1870, apresentando-se pela primeira vez em 1874 com a exposição de artistas “independentes” no estúdio do fotógrafo Nadar.

<sup>109</sup> Idem, p75.

técnicos do fazer artístico. Esta espécie de retorno parece contrair o tempo e sobrepor experiências vividas na atualidade. Por isso, a pesquisa que retorna ao passado, melhor pode entender o curso do presente. Meu interesse pelo presente contínuo estabelece diretrizes instauradas num processo em que o ato de acumular imagens fotográficas ou ações específicas do campo da arte, promove novas criações, nas quais o tempo determina as qualidades visuais, conceituais e processuais da obra.

Perceber nosso cotidiano é uma tarefa que depende de uma decisão, pois estamos cercados por uma infinidade de imagens, pulsando a todo instante frente aos nossos olhos. Além do simples ato de olhar e ver, existem aqueles que necessitam de uma decisão mais efetiva, dependentes de uma ação para se fazer presente, abrir um arquivo visual (por exemplo: gavetas, armários, pastas, computadores, portas etc.). Nosso cotidiano é formado por realidades paralelas, algumas são acessadas por nosso corpo, outras desaparecem com o tempo, perdendo-se no espaço.

Assim, sinto a necessidade de criar uma espécie de protocolo para a elaboração dos meus projetos, seguindo estratégias construídas a partir de dados visuais encontrados no meu dia-a-dia, selecionando espaço, tempo e materiais, acumulando situações que possam gerar uma poética que surge do devir. A fotografia participa, na sua maioria das vezes, como instrumento de construção da obra, na qual cenas do real são colecionadas para uma posterior apresentação. Como afirma Régis Duran:

De toda maneira, a fotografia está, a partir de agora, presente num turbilhão de imagens que caracteriza nossa civilização pós-industrial, afastada de suas funções tradicionais, mestiçada, desviada, pervertida, participando de um contínuo que põe em dúvida a natureza de suas relações com o real.<sup>110</sup>

Neste sentido Duran coloca em discussão o significado da imagem fotográfica no cotidiano, principalmente quando esta instaura a dúvida, distanciando-se cada

---

<sup>110</sup> DURAN, Régis. El tiempo de la imagen: Ensaio sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, p.8.

vez mais do seu caráter indicial, reivindicando “novas formas de imagem”, em direção a uma “in-definição” da imagem do real.

Nesta forma de imagem que parece estar sempre à espera de algo, num estatuto indefinível: nem significante, nem índice, nem ícone, etc. Este caráter indefinível contribui, sem dúvida, a uma fascinação que exerce e explica a riqueza do seu uso na criação contemporânea.<sup>111</sup>

A fotografia é uma das ferramentas na elaboração dos meus projetos, configurando-se não apenas como resultado, mas também como mecanismo de criação. As qualidades imagéticas da obra inscreve processos inerentes à fotografia e à escolha de suporte ou situações de fixação ou exposição, o que garante o surgimento de outras realidades visuais. Proponho uma espécie de deslocamento, alargamento ou mesmo ampliação no ato de ver, a partir do ato fotográfico.

Discutir as questões trazidas pela fotografia, e as inquietações geradas no corpo teórico, abrange desdobramentos práticos e conceituais que se encontram além da imagem fotográfica. Não podemos restringir somente as condições de reprodutibilidade, discutidas por Walter Benjamin, mas também seu grau de verossimilhança, no qual Roland Barthes aponta para uma análise do referente e sua representação intuitivamente verdadeira, atribuída a uma realidade portadora de aparência ou de uma probabilidade de verdade, uma relação ambígua que se estabelece entre imagem e idéia. Juntamente com as imagens observadas no meu cotidiano, as idéias se entrelaçam com a percepção em função, muitas vezes, de um pensamento crítico do real.

Ao pensar na produção artística a partir das décadas de 50 e 60 do século XX, identificamos questões relacionadas à representação, simulação, apropriação, adaptação, entre tantas outras maneiras, para se discutir ou mesmo negar as contribuições deixadas pelos períodos antecedentes. As duas grandes guerras, ocorridas nesse mesmo século, deixaram sinais visíveis e invisíveis no cotidiano da sociedade, criando uma espécie de estado de suspensão. Várias são as respostas promovidas por artistas que buscavam discutir suas inquietações frente a tais

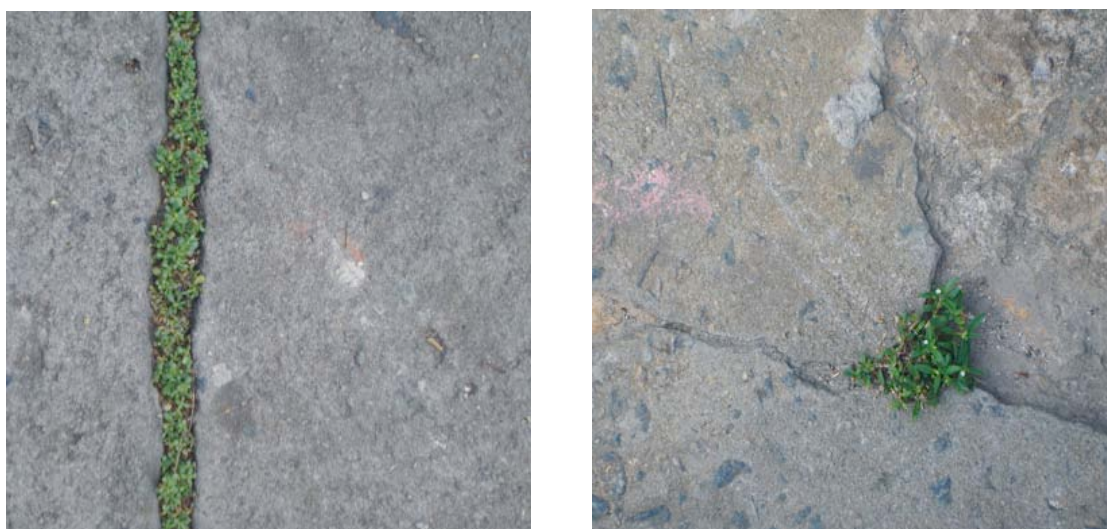
---

<sup>111</sup> Idem, p.15.

realidades, desde aquelas que mantinham um caráter descompromissado com o passado, àquelas que propunham uma espécie de retorno analítico das condições sociais.

O acompanhamento do real por meio do registro fotográfico participa dos sistemas de arquivamento, difusão e análise daquilo que vivemos diariamente. A ciência, a comunicação e as atividades artísticas estão cada vez mais “dependentes” dos procedimentos fotográficos como ferramentas de trabalho.

Nosso cotidiano também apresenta respostas que estão fora do nosso alcance, ações que surgem a partir do esforço da natureza em manter seu equilíbrio, sua permanente mutação para o reequilíbrio natural. Assim, podemos pensar a cidade como um desenho racionalizado de forma deficiente, ou como uma construção de caráter orgânico, em constante mutação. Quando participei do projeto *Ciudad Invadida / Cidade invadida*<sup>112</sup>, o qual propunha debater sobre a cultura e a natureza, apresentei uma imagem fotográfica pertencente à série *Frágil poder em micro fissuras* (imagem 42 e 43), com situações em que a natureza tenta resistir às manifestações promovidas pelo homem e o desenvolvimento do concreto, cobrindo cada vez mais a superfície do planeta com esse material, escondendo assim a própria vida, a terra.



42 e 43. Eriel Araújo. Da série *Frágil poder em micro fissuras*. Fotografia montada sobre acrílico. 33 x 33 cm. 2006. Exposição *Ciudad Invadida/ Cidade Invadida*.

---

<sup>112</sup> Projeto artístico coordenado por Guillermo Aymerich Goyanes, da Universidade Politécnica de Valencia.

O projeto apresentou algumas premissas norteadoras definidas pela curadoria, pois “aos artistas convidados, lhes é sugerido explorar a relação conflituosa e caótica entre a cidade como desenho racionalizado e a natureza como força de organização e destruição”<sup>113</sup>.

Registrando diariamente o movimento da vida, observo seus componentes como personagens partícipes de um jogo entre o real e o imaginário. Tais registros são deslocados para uma poética relacionada com a performance da imagem. Assim, a série *Frágil poder em micro fissuras*, traz o registro fotográfico de situações de resistência. São imagens de fissuras encontradas nas ruas e avenidas, das quais surgem pequeníssimas vegetações. Naquele momento, havia lido o livro *Marcovaldo ou as Estações na Cidade*, de Ítalo Calvino, escrito em 1963.

Em plena selva de asfalto e cimento da cidade industrial, o operário Marcovaldo busca a Natureza. Mas será que ainda existe a boa e velha Natureza? Ou tudo não passa de imitação, artifício e engano? O personagem apresenta-se com seu comportamento cômico e melancólico. O sonhador 'Marcovaldo' não tem olhos adequados para semáforos, cartazes ou vitrines, signos da vida urbana e da sociedade de consumo. Mas, ele está atento aos cogumelos que brotam no ponto do bonde, ao mofo nas bancas de jornais, às aves migratórias ou às possibilidades de caçar e pescar dentro da cidade, enfrentando as mudanças de estação e descobrindo as misérias da existência.

É uma tarefa difícil observar os movimentos sutis da natureza, escondidos pelas grandes cidades. Para tanto, é necessário estar atento aos sinais coexistentes na sociedade desenvolvida. O trabalho poético desenvolvido com a imagem adquirida do real estabelece um jogo entre o real e o imaginário. Portanto, “a imagem extrai sua força nas conotações simbólicas do olhar sobre as pequenas batalhas travadas no cotidiano das grandes cidades”<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> GOYANES, Guillermo Aymerich. In: *Ciudad invadida / cidade invadida: um proyecto itinerante*. Valencia: UPV, 2006, p.21.

<sup>114</sup> REY, Sandra. In: *Ciudad invadida / cidade invadida: um proyecto itinerante*. Valencia: UPV, 2006, p.45.

## 2.1. Arquivos visuais contemporâneos

Paul Virilio, em seu livro *Estética de la desaparición*, relata a história da cantora francesa Amanda Lear. Ela substituiu os espelhos do seu apartamento por um circuito de vídeo integrado e a imagem luz que emana dos monitores, lhe persegue como a mais íntima das companhias, ou seja, sua sombra. Sendo assim, Amanda não precisava temer ao encontrar seu reflexo, revelando sua decrepitude diária, bastando para tanto, interromper a gravação de um dia escolhido, aquele que apresenta sua aparência eternamente jovem, num lugar em que o tempo parece estar parado.

O meio de visualização definido pelas imagens capturadas pelas câmeras de vídeo ou fotografia se transforma, através de um sintetizador, num meio capaz de unir o real e o virtual, uma espécie de imagem-jogo a combinar-se indefinidamente com o cotidiano. Paul Virilio lembra, a partir desta história, o pensamento de Baudelaire, que diz: “Infinitas camadas de idéias, imagens e sentimentos caíram sucessivamente como a luz. Parecia que cada uma sepultava a anterior mas, em realidade, nenhuma havia desaparecido”<sup>115</sup>. Pensando desta maneira, acompanhamos alguns procedimentos artísticos contemporâneos, nos quais não se eliminam as experiências conquistadas por artistas do passado, ou mesmo nossas experiências pessoais, mas sim acumulação e sobreposição de idéias, práticas e conceitos em direção a resultados com caráter aditivo.

Acumular imagens por meios técnicos, em especial o fotográfico, persiste desde o surgimento desta técnica. Os arquivos fotográficos estiveram sempre junto ao sistema de documentação, acompanhando os fatos históricos deflagrados pelas sociedades, bem como aqueles de caráter íntimo, quando relacionados às conquistas pessoais ou familiares.

---

<sup>115</sup> VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988, p.31.

Acompanhar as mudanças da própria imagem, por exemplo, consiste numa prática que está associada a um estado de espelho, no qual tentamos verificar as mudanças ocorridas em nosso corpo, em especial atenção para nosso rosto. A busca por uma eterna juventude traz em sua história muitos experimentos alquímicos para tal realização, resultando numa corrida ao “elixir da longa vida”. Não obstante, verificamos que existem vários caminhos para tal interpretação, conduzindo a diversos resultados.

Ao contrapor a história descrita por Virilio sobre a cantora Amanda Lear, por exemplo, o artista John Coplans experimenta revelar detalhes das transformações ocorridas durante o envelhecimento do seu próprio corpo com o passar do tempo. Muitas de suas imagens fotográficas, contudo, perdem a referência identitária, pois Coplans não pretende trabalhar o retrato, mas sim uma estética fotográfica caracterizada por detalhes do seu corpo em mutação, acompanhada de posições e cortes fotográficos elaborados para uma “desaparição” do retrato e revelação de um outro corpo.

Quando estive realizando meu estágio doutoral na Espanha, junto ao Laboratório da Luz da Universidade Politécnica de Valencia, tive a oportunidade de estar com a artista Esther Ferrer, durante uma conferência apresentada naquela universidade, onde ela pontuou sua produção fotográfica junto à sua performance no cotidiano, deslocando o documental fotográfico para o expressional. Para Esther Ferrer, sua relação com o espaço e o tempo está relacionado especificamente com uma situação dada ou construída. Em seu texto *Install-action*, ela apresenta algumas considerações pertinentes ao seu modo de agir e pensar o espaço:

Gosto de dizer que na performance o que predomina é a ação e na instalação a contemplação, mas nos dois casos existe a situação. Na situação (in-situ-ação) existe sempre a presença e o espaço/tempo, porém em estados diferentes. É como a água, seus elementos podem estar no estado sólido, líquido ou gasoso; contudo, serão sempre hidrogênio e oxigênio mesmo que percebamos de forma distinta, pois em cada um dos estados sua função é diferente, como ocorre no caso da performance e da instalação.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup>Texto publicado no nº 74 da revista *Inter Art Actuel* – Québec. Canadá. Tradução pessoal: “J'aime bien dire que dans la performance il y a surtout l'action, et dans l'installation la contemplation, mais dans toutes les deux il y a la situation, ce qui leur correspond parfaitement. Dans la situation (in-

Pensar a situação das coisas em seus estados de presença nos permite discutir tal pensamento de Esther Ferrer para o campo da fotografia, visto que surgem possibilidades poéticas a partir do olhar e da tentativa de fixação de uma imagem do cotidiano, investigando ações e procedimentos até alcançar o resultado próximo do esperado, ou desejado.

Durante sua conferência no auditório da Universidade de Valencia, em 2007, Ferrer nos contou sobre uma de suas obras com uso da fotografia. Ela acompanhou a revelação de sua imagem no laboratório fotográfico, onde definia o tempo de exposição de forma aleatória, como ela mesma afirmou, uma tentativa de revelar as várias Esther existentes numa mesma imagem. Neste trabalho, ela usa uma estratégia muito simples para interromper a revelação, melhor dizendo, uma atitude para interromper o processo de revelação, um grito: pára! Este seria então seu método para determinar o tempo usado para o surgimento de sua própria imagem, ou como ela mesma disse: “a possibilidade para revelar as várias Esther que existem numa mesma imagem fotográfica”.

Ao estabelecer relações com nosso cotidiano, é necessário definirmos certos critérios para a elaboração de um trabalho, podendo ser estabelecido por um instante ou atingir a eternidade. A fotografia, a cronofotografia, a videografia, ou mesmo as imagens presentes no ciberespaço, resgatam um fragmento do tempo-espaço disperso no fluxo do que vemos. Os procedimentos artísticos propõem alternativas para dilatação, contração ou contaminação destes fragmentos poéticos que podem atingir o estado de desaceleração ou hiperaceleração e, conseqüente, desintegração dessas imagens em nossa mente. São resultados dos devires do encontro, encontro entre imagens e materiais, imagens e imagens, passado e presente. Assim:

A arte também atinge esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos... E

---

situ-action) il y a toujours la présence et l'espace/temps, mais dans des états différents. C'est comme l'eau, ses éléments peuvent être solides, liquides ou gazeux, mais ils restent pareillement de l'Hydrogène et de l'Oxygène, nous les percevons seulement de différents façons et dans chaque état leur fonction est différente, comme dans la performance et l'installation.”



como os trajetos não são reais, assim como os devires não são imagináveis, na sua reunião existe algo de único que só pertence à arte.<sup>117</sup>

Quando Gilles Deleuze discute o grau de surpresa existente em algumas obras de arte, aponta para além das alterações físicas e químicas presentes nos processos naturais ou artificiais, pois também existem aqueles de ordem psíquica, metafórica, relacional e até mesmo de ordem espiritual. Interessam-me as relações indiretas entre o que vemos e o que acontece fora do nosso alcance visual, mas que, pouco a pouco, se revela quando nos mantemos atentos para os fatos no nosso dia-a-dia. Assim sendo, sigo investigando e desenvolvendo pesquisas articuladas com o fluxo das coisas. Retomando um pensamento elaborado durante meu mestrado em Artes Visuais realizado em 2002, afirmo que:

A todo instante registramos marcas nos objetos, desenhamos caminhos por onde passamos, modelamos o espaço com a presença do nosso corpo e de outros que nos acompanham. Assim também, somos fotografados por corpos que refletem a nossa imagem, absorvidos por outros que permitem a nossa presença e impedidos por aqueles que bloqueiam a nossa passagem. Somos teimosos e lutamos com nossas limitações, algumas vezes ganhamos, outras não, regras são construídas e reconstruídas a fim de dar mobilidade às coisas em direção não se sabe para onde, e quando se sabe surgem novas opções, é preciso decidir, arriscar.<sup>118</sup>

Diferentemente daqueles artistas que observam seu próprio corpo em mutação, eu procuro por sinais em outros corpos, objetos e materiais que estão em contato direto ou afastados do meu corpo, eles são capturados pelo processo fotográfico em situações diversas e arquivados para o desenvolvimento de projetos pré-estabelecidos.

O espaço urbano, rural, público, privado, virtual ou real carrega em si uma quantidade de informações visuais disponíveis para construções de arquivos visuais. Assim, venho propondo construções de arquivos fotográficos dirigidos por intenções definidas junto a um espaço num determinado período, configurando-se, então, um rito diário para construção da obra.

---

<sup>117</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.78.

<sup>118</sup> SANTOS, Eriel de Araújo. *Mutação, uma possibilidade do devir instaurado na matéria*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2002.

A fotografia também tem acompanhado ações artísticas que procuram alterar o estado “normal” do fluxo de um lugar ou espaço, seja pelo registro fotográfico realizado por Walter De Maria, quando instala pára-raios numa superfície plana da terra e aguarda a ação da natureza para compor a obra, seja pelas intervenções de Robert Smithson, Christo, Richard Long, ou mesmo as fotografias de Spencer Tunick, que convida pessoas a ficarem nuas e comporem uma cena de ocupação performática em praças, ruas ou instituições públicas. A paisagem passa então a sofrer alterações específicas a cada intervenção, resultando em imagens e discussões estéticas, redirecionando a aparência e a percepção de um lugar.

A preparação da paisagem, seja esta urbana ou rural, para a realização do ato fotográfico, altera visualmente o real, muitas vezes redirecionando o seu fluxo “normal”, restando apenas a imagem fotográfica, como testemunha e obra. Contudo, ao olhar para a imagem fotográfica realizada de uma intervenção urbana ou rural, não estamos apreendendo a obra completamente. De acordo com Anne Cauquelin:

A presença efetiva nos locais, ou seja, a relação visual que sempre é, de algum modo, de natureza emocional, está esmaecida. É claro que há algo do visível, mas está fora do alcance; é apenas seu duplo, uma marca de segundo grau que atesta sua possível realidade. A fotografia do trabalho efetuado no sítio não é, nesse caso, uma reprodução do real, mas um índice. Ela não pode ser tomada pela obra completa, em si, mas como uma simples testemunha.<sup>119</sup>

Quando estamos junto a uma obra instalada no centro de uma cidade ou na natureza, verificamos uma certa instabilidade no fluxo junto ao tempo, algo inapreensível pelos meios fotográficos. Podemos associar tal experiência àquela quando nos encontramos frente ao espelho, pois embora estejamos presentes num determinado local (*in situ*), o conceito entre real e representacional, por mais próximo da “imagem perfeita” que estamos vendo, estará sempre associada à dúvida. Esta característica da dúvida cerca nosso cotidiano. É quando nos deparamos com situações capazes de provocar nossa percepção e redirecionar o visível para além do olhar.

---

<sup>119</sup> CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2005, P.141.

Podemos acompanhar outros procedimentos adotados por artistas que apropriam-se no cotidiano para elaborar seus pensamentos e ações, dos quais poderia citar alguns que se aproximam do meu pensar e interesse poético, referenciando o cotidiano a propostas fotográficas em suas criações. São eles: Jan Dibbets, Marcel Duchamp, Man Ray, Andy Warol, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Vik Muniz, Roy Liechtenstein, Irina Nakova, June Bum Park, Gwon Osang, Wang Qingsong, Zhou Wendou, León Ferrari, Rosângela Rennó, Rochelle Costi, entre outros. Eles investigaram e investigam as possibilidades de aproximação e fusão entre a imagem fotográfica e um cotidiano em constante mutação visual.

### **2.1.1. O percurso como método**

Andar pelas ruas e avenidas de uma cidade, olhar pela janela de nossas casas, janelas dos diversos meios de transporte, ou mesmo pelas aberturas presentes nos edifícios públicos, vivenciamos diariamente um fluxo de imagens que provoca muitas sensações, sejam elas de cunho social ou emanadas de uma catarse pessoal. São imagens “fotografadas” por nossos olhos e fixadas em nossa memória. Sabemos da existência do jogo de seleção e sobreposição, pertinentes a cada história de vida pessoal, sensibilizadas por uma espécie de emulsão<sup>120</sup>, uma mistura provocada pela união daqueles elementos presentes na razão e emoção.

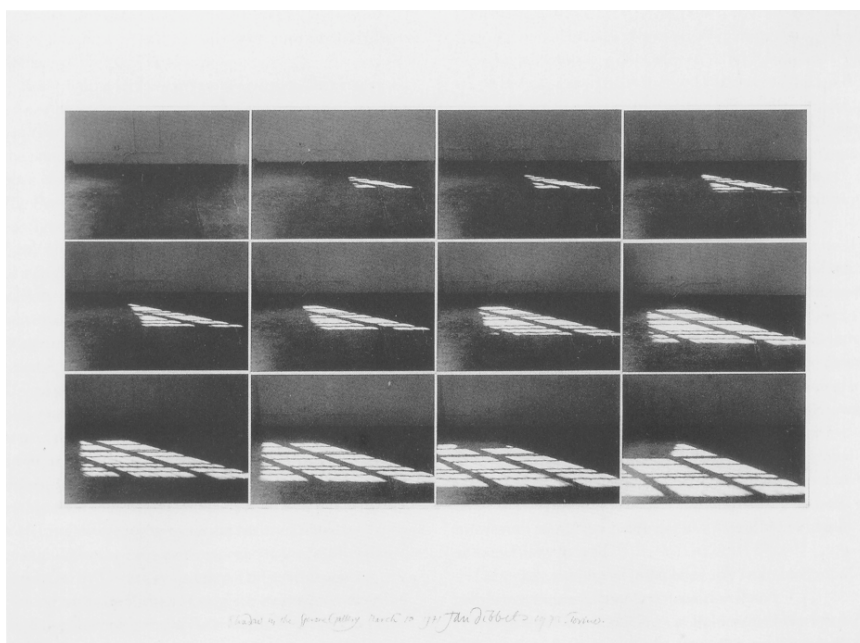
Quantas vezes nos aborrecemos por não possuir uma máquina fotográfica para registrar um determinado momento que não queremos esquecer, ou mesmo compartilhar com outras pessoas. Acompanhar os fenômenos naturais e os fatos corriqueiros com o auxílio de um equipamento que possa “congelar” aquele momento, se torna a cada dia mais comum, tornando-se quase obrigatório. Uma prótese do olhar e da memória. Surge então, a partir das ações provocadas pela luz, poéticas que discutem as alterações visuais em nosso percurso diário, definindo assim, um método de trabalho.

---

<sup>120</sup> Termo originário da química dos materiais que representa a mistura de dois líquidos imiscíveis. As emulsões são instáveis termodinamicamente; ou seja, não se formam espontaneamente, sendo necessário uso de energia para sua formação. Por esse motivo trago para o texto como uma metáfora para criação e percepção humana.

Podemos observar na obra de Jan Dibbets, por exemplo, as alterações provocadas pela luz, quando altera a visualidade do espaço arquitetônico. O acompanhamento das variáveis do visível num determinado local participa das poéticas que assumem o tempo como ferramenta para acompanhar a elaboração das imagens acumuladas do “toque” da luz sobre a matéria.

Segundo Anne Rorimer, “o uso da câmera capacitou Dibbets a virar às avessas a ilusão pictórica tradicional”<sup>121</sup>, configurando uma abstração bidimensional a partir da ilusão obtida numa realidade tridimensional. A realidade tridimensional sempre esteve presente nas preocupações daqueles que investigavam a “melhor” maneira de representar o espaço. Muitas escolas e métodos foram desenvolvidos até o surgimento da fotografia, que apresenta uma ilusão “perfeita” do conjunto linear usado para construir a imagem do espaço.



44. Jan Dibbets. *Shadows on the floor of the Sperone Gallery*. 1971

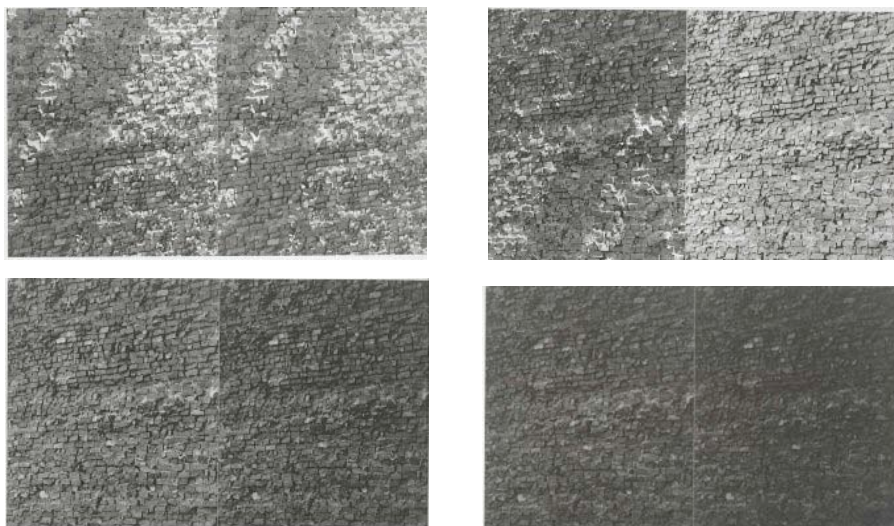
A documentação fotográfica desenvolvida por Jan Dibbets procura redirecionar o aspecto de pesquisa sobre o passado, pois lhe interessa uma imagem sem referência geográfica, mesmo se tratando de fotografias em *site specific*.

---

<sup>121</sup> RORIMER. 2001, p.129. tradução pessoal: “Use of the camera enabled Dibbets to turn traditional pictorial illusionism inside out.”

Dibbets participa dos movimentos relacionados com a *Land Art* e Arte Conceitual dos anos 1969 e 70. Seu principal interesse está voltado para o estudo do comportamento da luz, perspectiva e espaço. A não identificação geográfica de uma imagem pertence ao que denomino por “ageografia” da imagem. Sobre este tema discutiremos no último capítulo desta tese.

Seguindo o mesmo princípio explorado por Jan Dibets, no qual o percurso da luz sobre uma superfície sólida, Sol LeWitt, em 1977, desenvolveu a série “Parede de tijolos”. Nesta obra ele apresenta sua persistente observação das alterações visuais de um mesmo ponto de referência, registrado em vários momentos do dia ou da noite. Um trabalho fotográfico que representa a dinâmica da serialidade, composto por 30 fotografias, tiradas de uma das janelas da sua casa, onde ele determinou um ponto de vista fixo. Trata-se de um conjunto de informações visuais do mesmo lugar alterado pelos elementos naturais arrastados pelo tempo.



45, 46, 47 e 48. Sol Le Witt. “Parede de tijolos” (detalhe da obra). 1977

O conceito existente em tais procedimentos participa de ações fotográficas programadas junto ao percurso do tempo. Dessa maneira, “se o artista leva sua idéia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes”<sup>122</sup>. Quando o procedimento adotado é fotográfico,

---

<sup>122</sup> LeWitt, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.179.

passamos a acumular imagens e construir nossos arquivos visuais, configurados pelas idéias definidas e defendidas inicialmente. Contudo, as regras construídas para cada projeto funcionam como vetores, indicam a direção, mas não o produto final.

Neste capítulo, apresentamos três projetos que desenvolvi a partir de arquivos fotográficos pessoais, produzidos em atividades cotidianas. *Arquivo doce*, *Baía*, *Bahia dia-a-dia de todos os santos* e *Fora de circulação* são títulos atribuídos a esse projeto. As coleções fotográficas do meu acervo particular se unem às estratégias criadas por mim, nas quais a escolha dos títulos, materiais ou substâncias são incorporadas às imagens presentes no trabalho.

Diferentemente daqueles artistas que fotografam as transformações visuais do dia-a-dia, proponho alterações nas imagens capturadas dessas transformações oriundas de um rito fotográfico, pois essas imagens participarão de situações em que seu aspecto visual, além das qualidades inerentes à revelação fotográfica, irão sofrer alterações de acordo com o tipo de contato físico e acondicionamento expositivo estabelecido para as mesmas.

### **2.1.2. Coleções fotográficas e estratégias artísticas**

Quando os museus começaram a colecionar fotografias como obras de arte, os artistas já haviam adotado esta prática, pois a imagem do real, seja ela fotográfica ou impressa num periódico, traz referências importantes para ações sobre um passado no presente. O método do colecionismo alcança o status de obra nos procedimentos daqueles que desenvolve ou mesmo se apropria de coleções fotográficas para compor seus trabalhos. As estratégias elaboradas por esses artistas baseiam-se no interesse processual para desenvolver um projeto em que as imagens serão selecionadas a partir de uma escolha pessoal.

Para tal discussão, não poderíamos deixar de lembrar dos elementos que norteiam o projeto *Passagens*, elaborado por Walter Benjamim. Para ele, a memória, o arquivamento e o colecionismo, juntamente com a filosofia, funcionariam como método de estudo para a dinâmica estabelecida entre o passado e o presente;

inconsciente e consciente, assim também o ir e vir contido em nosso cotidiano. Assim, as informações encontradas em documentos, textos e imagens, podem ser colecionadas desordenadamente. Para Benjamin, o mundo é fragmentário e o conhecimento é produzido via colagens aparentemente paradoxais.

Entre a figura do *flâneur* e do colecionador, a fotografia se faz presente, principalmente quando falamos do ato fotográfico no fluxo do cotidiano, esteja este relacionado às pequenas vilas rurais ou às megacidades espalhadas pelo mundo. Contudo, o ato de colecionar, pode atingir sua multiplicação na qual encontramos uma coleção de coleções. Para citar como exemplo, podemos lembrar do primeiro livro de imagens fotográficas, produzido por William Henry Fox Talbot. Nele encontramos fotos de sua coleção de porcelanas e cenas de uma biblioteca, agora presentes nas coleções daqueles que adquiriram o livro ou reprodução deste.



49. William Henry Fox Talbot. Cena em uma biblioteca (prancha VIII da obra *The Pencil on Nature*, 1844).

Suas escolhas estão relacionadas a fatos encontrados na sua vida cotidiana, mas em cada imagem produzida, existem intenções que se relacionam com seu modo de estudar o mundo. Assim,

Do começo ao fim da obra de Fox Talbot, as fotografias servem para ilustrar os argumentos desenvolvidos no texto à maneira de demonstração ou de aula de ciências naturais. A fotografia de um monte de feno, por exemplo, fornece a prova visual da afirmação de Talbot de que a imagem mecânica pode trazer uma infinidade de detalhes em um só conjunto visual, enquanto a visão natural do ser humano tende a resumir e simplificar em termos de massas... A fotografia dos livros sendo a encarnação de uma projeção especulativa, seu papel é conceitual em determinado nível. Este papel imposto ao objeto fotográfico está no entanto totalmente integrado ao tema da referida imagem.<sup>123</sup>

<sup>123</sup> KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.32.



É preciso estar atento às direções que a imagem fotográfica ocupa no cotidiano daqueles que escolhem o “real” como ferramenta de trabalho. Desde o surgimento da técnica fotográfica, estamos sempre nos apropriando de algo, uma imagem “pronta”. Mas também podemos organizar objetos e materiais para compor ou decompor uma imagem do nosso cotidiano. Assim, podemos lembrar os trabalhos desenvolvidos por Vik Muniz, Rosângela Rennó e Rochelle Costi.

Rochelle Costi e Vik Muniz se aproximam quanto aos procedimentos adotados para compor uma imagem e em seguida fotografar. Não se trata de uma coleção propriamente dita, mas sim de uma organização de elementos apropriados do cotidiano para representar o mesmo.



50 e 51. Rochelle Costi . *Toalhas - Frutas Podres* (1996 – 1997), plotter sobre vinil 200 x 132 cm. Vik Muniz. *Emerson*, da série *Ulterior*, impressão Cyberchrome, 160 x 120 cm, 1998.

Nestes dois trabalhos apresentados acima, podemos perceber que a fotografia registra outras realidades a partir do cotidiano. A composição elaborada por Rochelle Costi é indicada por uma estética popular existente nas estampas encontradas nas toalhas plásticas produzidas industrialmente. A substituição dos elementos encontrados nas toalhas “originais” por frutas podres conduz uma carga irônica sobre consumo.



Do outro lado, vemos um exemplo da obra que Vik Muniz vem desenvolvendo com uso de elementos do cotidiano para compor suas imagens metafóricas e críticas da sociedade. A série *Ulterior* foi produzida a partir de um estímulo oriundo dos meios de comunicação, o jornal. Naquele momento, em 1998, quando convidado para participar da Bienal de São Paulo, foi informado do número assustador de crianças que viviam nas ruas de São Paulo infectadas pelo HIV. A escolha pelo material descartado nas ruas o motivou a produzir a série, onde ele afirma:

Decidi que os retratos dessas crianças seriam feitos de lixo urbano, principalmente dos restos que são encontrados nas ruas em todas as quartas-feiras de cinzas, o dia seguinte após o Carnaval. A culpa e o fatalismo na beleza dos confetes coloridos, das lantejoulas barrentas e plumas molhadas, das tampas de garrafa de cerveja e cachaça, do ouropel e dos fragmentos de fantasias descartados seriam, segundo eu imaginava, parte da obra.<sup>124</sup>

Estabelecer uma relação poética entre material utilizado e as imagens produzidas por esses e outros artistas, nos faz pensar nas possibilidades de expansão da fotografia como arte. Neste caso, a imagem apresentada vai além do discurso forjado pelas questões eminentemente técnicas para a reprodução de um fragmento de realidade. Trata-se de uma construção na qual o pensamento do autor favorece o surgimento de novos significados para uma imagem colecionada do cotidiano.

Colecionar imagens de jornais, revistas, fotografias pessoais, adquiridas em feiras ou doadas por amigos e parentes, tem despertado a atenção para investigações poéticas. No Brasil, a artista Rosângela Rennó possui um trabalho construído a partir de coleções adquiridas por ela. As estratégias elaboradas para apresentação de uma determinada coleção, acrescentando novos significados às imagens quando expostas, constitui um jogo em que o conjunto de imagens apresentado por ela, estabelece novas relações com o cotidiano. No projeto *A última foto*, ela convida vários fotógrafos para realizar as últimas imagens de uma câmera escolhida de sua coleção particular. Aqui também deixa aparente seu hábito como colecionadora de objetos.

---

<sup>124</sup> MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.67.

A proposta apresentada por Rennó estabelece relações entre o direito de imagem, técnica fotográfica, autoria da obra de arte, entre outros elementos que fizeram parte do protocolo que ela estabeleceu para realização do trabalho. A imagem escolhida seria fotografada por vários profissionais, ou seja, o Cristo Redentor no Rio de Janeiro.

Convidei 43 fotógrafos profissionais para fotografar o Cristo Redentor usando câmeras mecânicas de diversos formatos, das câmeras de chapa 9x12 cm, do início do século 20, até as câmeras reflex, para filme 35mm, da década de 80, que colecionei ao longo dos últimos 15 anos. As câmeras, usadas pela última vez, foram lacradas. As fotos foram editadas por mim e seus autores. O projeto *A última foto* é constituído por 43 dípticos, compostos pelas câmeras e a última foto registrada por elas.<sup>125</sup>



52. Edouard Fraipont, Kodak six-20

Fotografia em cor e câmera fotográfica Kodak six-20 (Bull's eye) emolduradas (díptico)  
Dim: foto 58 x 73 x 12,5 cm / câmera 12,5 x 18,9 x 12,5 cm

53. Zé Lobato, Rolleiflex

Fotografia em cor e câmera fotográfica Rolleiflex Automat 4 emolduradas (díptico)  
Dim: foto 67,8 x 67,8 x 12,4 cm / câmera 19,6 x 17,4 x 12,4 cm



54. Cristiana Miranda, Miranda DR

Fotografia em cor e câmera fotográfica Miranda DR (2o. modelo) emolduradas (díptico)  
Dim: foto 26,3 x 72,8 x 10,9 cm / câmera 14,3 x 21,9 x 10,9 cm

<sup>125</sup> Rosângela Rennó em <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/21>.

A diversidade interpretativa dos participantes do projeto *A última foto*, demonstra como uma proposta fotográfica pode apresentar discussões que atingem, desde a estética fotográfica à sua forma de apresentação. As estratégias elaboradas por Rosângela Rennó definem uma exposição que une uma coleção dentro de uma outra coleção, pois as máquinas pertencentes à coleção da autora do projeto se apresentam lado a lado com seu último resultado fotográfico.

Ao afirmar que não é uma fotógrafa, Rennó vem trabalhando com coleções de imagens fotográficas de outros, até mesmo daqueles anônimos, que nunca imaginaram ocupar dimensões tão surpreendentes. Trabalhar com fotografia sem ser fotógrafo é um dos desafios que artistas propõem para expandir o conceito e as práticas fotográficas.

A posição da fotografia documental passa então a atuar de outras maneiras, pois os artistas se apropriam dessa categoria para atingir seus objetivos cada vez mais próximos da vida cotidiana, na qual a presença da “desconfiança cara a cara com a realidade”<sup>126</sup> é mais presente nestes que nos fotógrafos.

Wang Youshen apresentou em 2006, na Bienal Internacional de São Paulo, a instalação *Darkroom*. Neste trabalho, o artista disponibiliza um estúdio fotográfico para revelação de fotografias em preto e branco, contendo parte da coleção de seus negativos fotográficos. As imagens produzidas durante a exposição são resultantes de um soma de ações e determinações definidas pelo projeto da instalação. Na entrada da “instalação-laboratório”, encontrávamos as diretrizes para participar da obra:

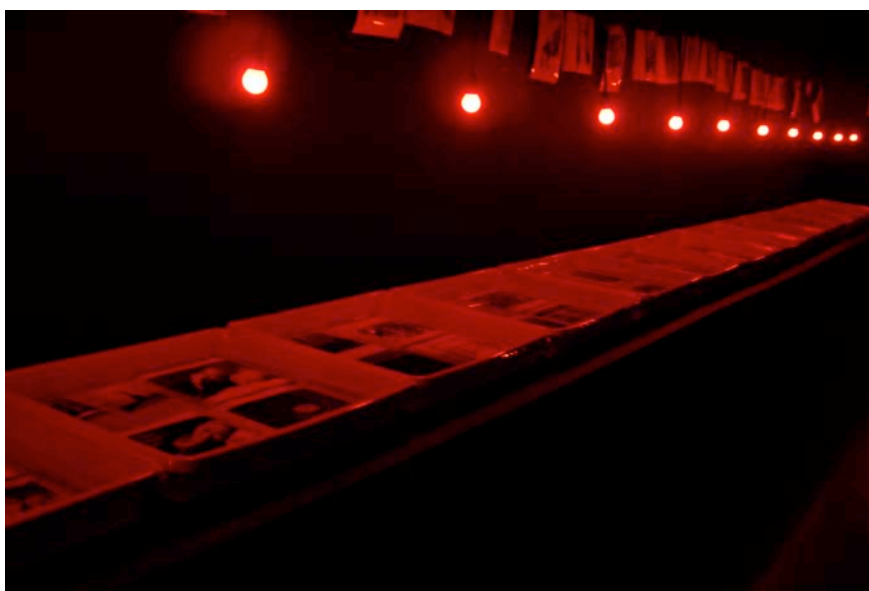
- Este laboratório fotográfico é aberto ao uso do público durante o período da exposição, sob a orientação do monitor responsável.
- Antes de revelar uma foto, por favor preencha o Livro de Registros.
- Colocar o avental e entrar na área de revelação.
- Os negativos do artista (escolha no máximo 2) estarão disponíveis para revelação. Uma das fotografias reveladas poderá ficar com o visitante e a outra deve permanecer nas bandejas do laboratório.

---

<sup>126</sup> ROULLÉ, André. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005, p.496.

- O visitante poderá trazer seus próprios negativos; deve, porém, revelar apenas 2 deles. Por favor, deixe uma de suas fotos nas bandejas.
- O tempo disponível para o visitante ampliar sua(s) foto(s) é de no máximo 1 hora.

Com estas observações, Youshen definiu algumas estratégias para seu projeto *Darkroom* (imagem 55), onde o processo de revelação fotográfica atinge o grau de instalação artística, além do trabalho ser alterado constantemente, seja pelas imagens escolhidas pelo público, seja por aquelas trazidas por este, ou mesmo pelo desaparecimento parcial das imagens reveladas durante a exposição. Trata-se de uma obra que desloca o ateliê-laboratório para o campo da exposição, oferecendo ao público a oportunidade de compartilhar o acervo fotográfico do artista, juntamente com a participação pública, uma proposta na qual a imagem fotográfica permanece em constante mutação.



55. Wang Youshen. *Darkroom*. Instalação. Bienal internacional de São Paulo. 1989-2006.

A instalação possui características físicas de um laboratório fotográfico analógico. Dessa maneira, Youshen nos convida não apenas para uma participação em sua obra, mas também para discutir questões relacionadas aos acervos público e privado, permanência e impermanência de um registro fotográfico, ou mesmo a instabilidade da imagem fotográfica, pois, ela sempre esteve passível de manipulações estrategicamente elaboradas para satisfazer os desejos do fotógrafo, artista ou público.

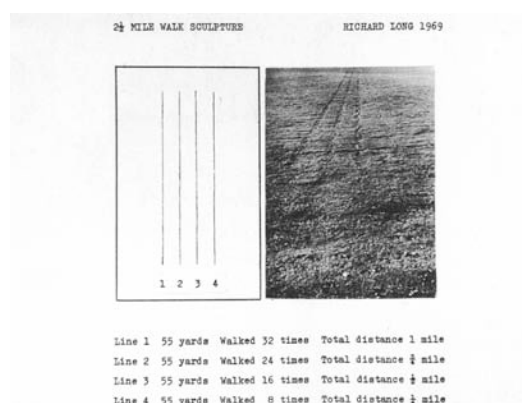
## 2.2. Ações foto-poéticas no espaço público ou privado

A escolha de um recorte fotográfico no cotidiano pode induzir à formação de um sistema acumulativo de imagens, materiais ou situações que se apresentam numa determinada região, conduzindo uma interação artística configurada na idéia de “estar” próximo do real. A ocupação ou apropriação de um espaço público para realização desse tipo de trabalho está, muitas vezes, associada ao registro fotográfico, seja a partir da alteração momentânea da aparência do lugar, seja pelo acompanhamento das modificações provenientes dos fenômenos naturais ou atividades humanas.

A necessidade de interferir na natureza remota aos primeiros homens. Eles elaboravam suas manifestações gráficas e pictóricas nas paredes das cavernas que encontrava, registrando as ações desejantes em seu dia-a-dia, tendo como principal motivo a caça. No século XX, muito tempo depois, homens continuam a interferir na natureza, e em muitos casos para desenvolver seu trabalho artístico, conhecido por *land art*. Nesta atividade os artistas se apropriam da técnica fotográfica para registrar suas intervenções, passando então a existir um tipo de linguagem onde os dois elementos, intervenção e foto, convivem numa interdependência harmônica.

Andy Goldsworthy, Walter De Maria, Robert Smithson e Richard Long são alguns nomes que atuaram diretamente na natureza para realizar suas experiências foto-poéticas, pois somente com o registro fotográfico poderíamos acessar seus projetos: a dimensão alcançada nos trabalhos de Robert Smithson, inacessibilidade aos locais escolhidos por Andy Golsworthy, ações instantâneas provocadas por

Walter De Maria ou as relações de espaço e distância elaborados por Richard Long, quando este apresenta lado a lado os dados do projeto e a imagem resultante.



56. Richard Long. *A 2 1/2 Mile Walk Sculpture*. 1969.

Spencer Tunick, conhecido como fotógrafo das multidões nuas, ocupa espaços públicos ou institucionais com cenas formadas por corpos nus. Nesta ação, podemos discutir a relação entre o espaço público e a imagem privada do indivíduo, pois esses se unem numa proposta fotográfica em que as pessoas se despem das suas características pessoais de comportamento para atender aos comandos do artista, numa performance instaurada para um ato fotográfico. Spencer vem documentando a figura humana nua em público, com fotografia e vídeo, desde 1992.



57. Spencer Tunick. *Mexico City 1* (Zócalo, MUCA/UNAM Campus). 2007.

Suas intervenções incluem centenas de voluntários. Tais indivíduos são agrupados em massa, metamorfoseando para gerar uma nova forma, na qual a individualização é dissipada sobre as diversas superfícies dos espaços, nos quais os corpos estendem-se sobre a paisagem como um “lençol”. Estas massas agrupadas não sublimam a sexualidade, tornam-na abstrata que, segundo o autor, desafia a configuração da identidade e privacidade. Spencer Tunick considera seu trabalho como instalações, porém, acredito que se trata de algo mais, e o registro fotográfico tem um papel importante para a conclusão do trabalho, pois é impossível ter acesso visual a determinados ângulos do ambiente, conseguidos apenas com uso de equipamentos e posicionamentos específicos.

A arte contemporânea usa a fotografia para integrar o ato artístico. A fotografia não está mais em busca da pintura, tornou-se elemento sgnico à performance artística.

### **2.2.1. *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos***

Rememorar experiências do passado, estejam estas mais ou menos distantes do lugar num determinado tempo, é talvez reencontrar-se com um jogo dissimulado entre o existir e sua possibilidade de desaparecimento, esquecimento. O desaparecimento está sempre pautado, muitas vezes, num simples deslocamento ou mudança de estado nesse corpo material, ou mesmo de um pensamento. É traduzido como desaparecido, mas é nesse "jogo" da memória que encontramos seu resgate. Os fenômenos naturais fazem parte de um devir em torno da matéria, mudam de estado físico, emanam odores, ou mesmo se volatilizam num piscar dos olhos. Assim, acompanhamos o movimento da vida.

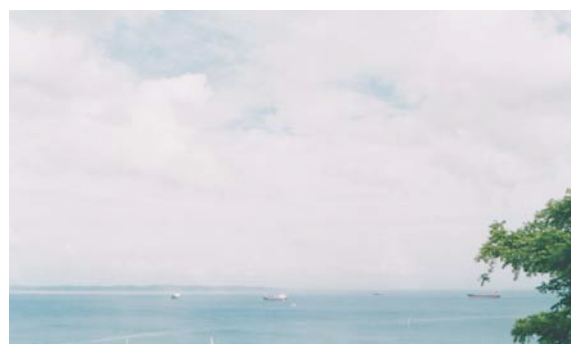
Todos os dias lembramos de algumas imagens presentes em nossos sonhos. Ao abriremos os olhos, começa mais um dia de observações e registros que serão guardados em nosso corpo. Ao percorrermos espaços físicos e virtuais, verificamos, no entanto, a impermanência das imagens. Surgem daí informações visuais a serem decodificadas num determinado instante, percorrendo nossa memória em busca de um sentido para sua existência.

Uma das práticas mais habituais em nosso dia-a-dia corresponde ao encontro da nossa imagem diante do espelho. Em 2003, decidi realizar um projeto onde, diariamente, fazia uma foto da janela do meu apartamento. A proposta baseava-se no uso de uma câmera fotográfica descartável posicionada num ponto fixo, tendo como enquadramento a janela do apartamento e como fundo a Baía de Todos os Santos. O ato fotográfico acontecia nas primeiras horas da manhã, sendo construído com meu primeiro olhar sobre esta paisagem.

Ao observar, diariamente, a imagem da Baía de Todos os Santos, espaço geográfico e simbólico da história do Brasil, o trabalho se estendeu por todo o ano de 2003. Assim, desde o primeiro até o último dia do ano de 2003, realizei o registro

fotográfico diário do espaço geográfico da baía. A obra foi se construindo, paulatinamente, um arquivo visual da Baía de Todos os Santos naquele ano.

As imagens surgidas pelo registro fotográfico revelavam momentos distintos da mesma cena, capturados a cada dia, pois as mudanças meteorológicas, as quais definiram as qualidades cromáticas existentes entre o céu e o mar eram somadas à participação ocasional de elementos externos como embarcações, aviões ou pássaros que cruzavam este enquadramento fotográfico definido pela câmera fotográfica utilizada. Constrói-se então um acervo de tons e formas pertinentes aos fenômenos ocorridos a cada dia.



58 e 59. Eriel Araújo. Amostras do arquivo fotográfico pessoal usado no projeto artístico *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*. 2003.

*Baía, Bahia dia a dia de todos os santos* é um trabalho que constrói uma relação com o tempo, a espacialidade de um lugar e uma realidade socioreligiosa atribuídos a este espaço geográfico. Após a revelação das imagens fotográficas, essas foram relacionadas ao santo referente a cada dia, baseadas no livro *Um santo para cada dia*, de Luigi Giovannini, às quais foram identificadas pelo dia, mês e ano, juntamente com o nome do referido santo daquele dia, informações estas que foram adicionadas no verso de cada foto.

As imagens produzidas não permanecem estáveis, elas foram acondicionadas em pequenos aquários de vidro hermeticamente fechados contendo água do mar, construindo, dessa maneira um jogo onde estabeleço o contato direto entre a fotografia produzida e a água do mar que, neste caso, é um dos elementos formadores da imagem.



Este projeto apresenta um dos pontos fundamentais para discutir os conceitos operacionais pertinentes a esta pesquisa, pois nele encontramos relações poéticas entre imagem e matéria, nas quais o estado transitório entre eles caracterizam a precariedade da imagem e, por conseqüência, a fragilidade da memória sobre a história de um lugar.

Ao fotografar a Baía de Todos os Santos, diariamente, muitas vezes me perguntava sobre aquele lugar: possui uma memória? uma história? No entanto, o enquadramento escolhido para o ato fotográfico desarticulou a identificação geográfica do lugar da imagem, podendo se associar a qualquer outro lugar, qualquer Baía. E para lembrar sobre o jogo existente entre o lugar e sua imagem, Philippe Dubois relata:

A “arte da memória” nasceu na Antigüidade grega e nos foi transmitida por alguns grandes textos latinos (o *De oratore* de Cícero, a *Institutio oratoria* de Quintiliano e a *Ad Herennium* de autor desconhecido), nos quais é definida como uma das cinco grandes categorias da Antiga Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio – ou pronunciatio*) [ ... ] a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções complementares fundamentais, todo o tempo retomadas em todos os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*).<sup>127</sup>

O trabalho apresenta imagens de vários instantes de um mesmo lugar, um conjunto de fragmentos do passado, revelados pelas mais variadas intensidades de luz, um devir instaurado nas mutações cromáticas encontradas entre luz e matéria. Ao imaginar as inúmeras modificações físicas, perceptíveis ou não, resolvi usar, além da imagem da baía, a materialidade do lugar, a própria água do mar da Baía de Todos os Santos. Direcionei o projeto para além do nosso controle perceptivo, pois as reações ocorridas durante o contato entre a fotografia e a água do mar não poderiam ser controladas, nem mesmo definidas previamente, fazendo surgir, então, imagens inimagináveis, estimulando nossa percepção a todo momento para que voltássemos ao museu onde a obra estava instalada. As imagens apresentavam-se de maneira diferente a cada dia, respondendo às reações físico-químicas ocorridas durante o processo de absorção capilar da água pelo papel fotográfico. Assim, o

---

<sup>127</sup> DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus, 1993, p.314.

apagamento, a dissolução das imagens nos aquários nos provoca a pensar no apagamento dos fatos e lembranças que passeiam em nossa memória.

Somente o homem possui a capacidade de elaborar imagens de coisas ausentes, utilizando essas imagens nas mais variadas situações também imaginárias. Um objeto observado pelo olho, pode remeter a outras imagens formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto em suas características físicas imediatas, o olhar é ir além, é captar estruturas, é interpretar o que foi observado.<sup>128</sup>



60, 61, 62, 63, 64 e 65. Eriel Araújo. Sequência de imagens do processo de coleta da água do mar e montagem das caixas de vidro contendo as imagens colecionadas durante o ano de 2003 e uma pequena quantidade da água fotografada.

<sup>128</sup> ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte. Campinas: Autores associados, 1998, p.56.

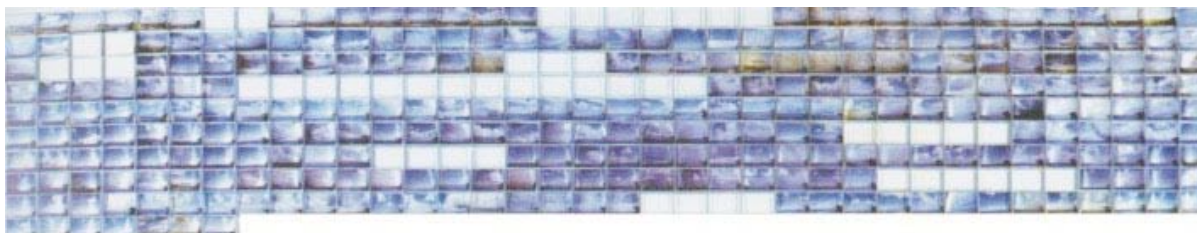
Sabemos que para a permanência de uma imagem fotográfica é necessária sua fixação sobre um suporte, além das ações de conservação e preservação, contra a presença de umidade, calor, luz excessiva, entre outros agentes que possam danificar o material usado e, por conseguinte, a imagem. Mas, a intenção neste trabalho estende-se para algumas possibilidades plásticas e conceituais sobre a imagem fotográfica, que surgiu de uma dúvida, uma pergunta e, conseqüentemente, proposição de um trabalho investigativo sobre a fotografia: o que acontece quando uma imagem fotográfica se encontra com uma das substâncias presentes na imagem de referência?

Para “responder” a essa inquietação, iniciei uma série de operações artísticas aplicadas às imagens fotográficas, promovendo encontros ou confrontos com materiais ou substâncias que pudessem alterá-las, ou mesmo destruí-las.

Procurando construir um diálogo entre a imagem representada e seu objeto, experimentei colocar em contato matéria e imagem. Uma quantidade da água da Baía foi coletada para compor a obra, onde cada fotografia, após receber uma fina camada de parafina para sua impermeabilização temporária, foi imersa num volume de água da Baía, quantidade suficiente para atingir o limite da linha do horizonte definido pela imagem fotografada, uma imagem bipartida entre céu e mar.

Em cada pequeno aquário foi adicionada quantidade equivalente de água do mar correspondente ao volume até alcançar a linha do horizonte existente em cada imagem fotográfica, sendo imediatamente lacrada.

Foram confeccionadas ao todo 365 pequenas caixas de vidro medindo 11 X 16 X 2,5 cm, para conter em cada uma delas a imagem ampliada com tamanho 10 X 15 cm e volume específico de água do mar, correspondente à linha de horizonte. A instalação (figura 67) consiste em justapor os trezentos e sessenta e cinco “aquários”, número correspondente à quantidade de dias existente naquele ano, contendo a fotografia e água do mar da baía, fixados na parede do museu. As “caixas-aquários” foram hermeticamente fechadas para não permitir a dispersão da água, mantendo um ciclo de evaporação e condensação junto às imagens.



66. Eriel Araújo. *Baía, Bahia día a día de todos os santos*. Fotografia, vidro e água do mar. 2003.

Agora, o espaço da Baía encontrava-se aprisionado na imagem e na matéria existentes em cada “aquário”, como um instante que reverbera no tempo e no devir da matéria.

Em alguns dias, não foram feitos registros fotográficos, pois eu não estava presente no lugar “registro-rito”, derivando então um vazio presente no conjunto de fotos daquele ano. Porém a água da Baía continuava a existir. Decidi, então, que as “caixas-aquários” referentes a esses dias ficaram preenchidas somente com a água do mar.



67. Eriel Araújo. *Caixas de vidro contendo água do mar da Baía de Todos os Santos*. 2003.

Após a conclusão da instalação<sup>129</sup>, iniciou-se então, a “metamorfose” das imagens fotográficas contidas em cada “caixa de memória”. O processo de evaporação e condensação, acompanhado pela variação da temperatura no ambiente, parecia aproximar-se do fenômeno ocorrido no espaço natural da Baía, formadores de nuvens e precipitações em forma de chuva. Assim também, podemos acompanhar a migração da água pelo processo de capilaridade, promovendo uma variação “espetacular” das imagens (imagens 69 e 70) surgidas a cada dia, donde formas, cores e fenômenos encontram-se unidos em seus espaços específicos, correspondendo a uma obra que está em constante devir de imagens, *imagens in process*.

<sup>129</sup> Premiada no X Salão da Bahia em 2003



68 e 69. Eriel Araújo. Foto detalhe da instalação *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*. Reações da água do mar com a fotografia. 2003.

Poderíamos afirmar que este trabalho se trata de imagens precárias, pois seu caráter transitório e até mesmo efêmero, podendo, inclusive, ocorrer seu desaparecimento total, é desencadeado por meio de reações não controladas, promovidas pelo encontro dos materiais constituintes da imagem fotográfica e aqueles presentes em cada caixa de vidro. Assim, o conceito de imagem precária não está associado aos materiais percíveis aplicados à constituição de uma foto, mas sim pela condição estratégica de elaborar e compor o trabalho, ou seja, o contato direto entre a imagem fotográfica bipartida entre céu e mar e seus componentes.

As reações químicas ocorridas em cada caixa são de difícil determinação, pois as condições inerentes à composição de cada caixa são muitas, desde a quantidade de luz incidida em cada película fotossensível (que gerou a foto), variação no volume de água do mar contido em cada aquário, composição química da água do mar, até a variação das condições de temperatura e pressão existentes no espaço de exposição, como também no seu interior. Desse modo, o conteúdo presente nas caixas de vidro funciona como um ringue, onde a imagem e a matéria que lhe deu origem se encontram dando origem a uma “luta” de permanência, onde não confirmamos vencedores nem perdedores, e sim uma inter-ação entre ambos.

A Fotograficidade<sup>130</sup>, termo usado por François Soulages, defende uma articulação da irreversível obtenção do negativo e o inacabável trabalho com o mesmo. Ele afirma que alguns artistas exploram e trabalham principalmente a fase

<sup>130</sup> Soulages, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca. 2005.

do irreversível, outros do inacabável e, finalmente, outros na articulação entre irreversível e o inacabável. Pensar no irreversível ou inacabável é talvez construir uma relação entre o real e o imaginário, onde o que parece fixo, duro, poderá sofrer mutações provocadas por ações físicas ou mesmo de ordem perceptiva. Tom Drahos, por exemplo, experimenta a fotograficidade de maneira a construir um diálogo entre a fotografia e a estética do desaparecimento, transformando a imagem fotográfica em fantasma.

As operações que Drahos promove nas suas imagens fotográficas estão relacionadas com ações de destruição física, nas quais a foto é triturada, ou até mesmo queimada, restando apenas seus restos guardados em tubos, uma precariedade alcançada pela violência física, provocada pelo artista, sobre a foto. Enquanto isso, na obra analisada anteriormente, *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*, fica sublinhada a participação efetiva dos materiais usados na apresentação da mesma, dando início a uma poética que engloba fixação, transformação e desaparecimento.

Entender este trabalho como pertencente a uma “poética líquida”, discutida na tese de Hugo Fontes<sup>131</sup>, permite analisar as relações possíveis entre os fenômenos físico-químicos da água e algumas conotações simbólicas, exploradas pela maneira de construção da obra e a escolha dos materiais, produzindo uma dinâmica capaz de alargar o sentido do lugar de origem de uma imagem fotográfica.

Quando fotografei diariamente as águas calmas da Baía de Todos os Santos, acumulava, além das imagens, reflexões a respeito das diversas particularidades daquele lugar, representado por sua forma, cor e significados históricos, assim também, podemos pensar nas várias concentrações aquáticas encontradas na superfície terrestre, que funcionam como meios para o deslocamento fluvial, separações geográficas, habitat de espécies aquáticas, além da sua importância religiosa em várias culturas, Ocidentais e Orientais, caracterizando-se como “o elemento primordial nos mitos da criação e na definição dos temperamentos, mas

---

<sup>131</sup> JÚNIOR, Hugo Fernando Salinas Fortes. Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea. São Paulo: USP, 2006.



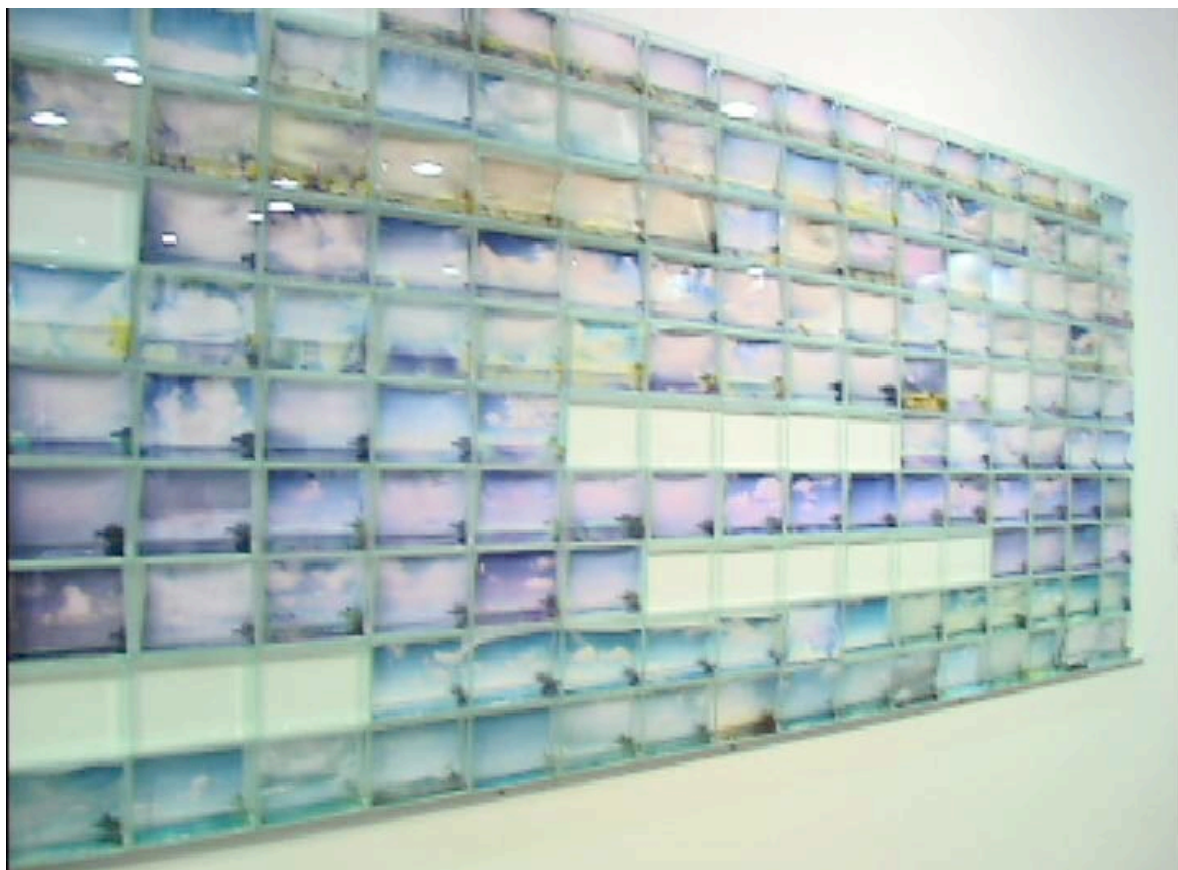
incorpora também elementos de destruição e transformação em sua simbologia”<sup>132</sup>. Deste modo, a natureza nos mostra, também, seu poder de reconstituição do equilíbrio, manifestado por meio de tempestades, maremotos, ou mesmo através da sua ausência, durante grandes períodos de estiagem.



70. Foto detalhe da instalação Baía, Bahia dia a dia de todos os santos (lateral esquerda). 10 m2. Vidro, água do mar e fotografia. Museu de Arte Moderna da Bahia. 2003.

---

<sup>132</sup> JÚNIOR, Hugo Fernando Salinas Fortes. Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea. Tese de doutorado apresentada na USP. São Paulo: USP, 2006, p.20.



71. Foto detalhe da instalação Baía, Bahia dia a dia de todos os santos (lateral direita).10 m2. Vidro, água do mar e fotografia. Museu de Arte Moderna da Bahia. 2003.

A Baía de Todos os Santos parece ser um ponto de encontro de seres originários de distintas culturas, desde aqueles pertencentes aos mitos gregos àqueles presentes nas manifestações populares. São como espécies de arquétipos que atravessam os mares e os séculos para atuar em terras desconhecidas.

Em especial atenção para os espaços aquáticos existentes na Bahia, podemos observar manifestações mitológicas oriundas de diversas partes da Terra, numa confluência de significados mágicos ou religiosos, associados com os que aqui já existiam, como os seres identificados pela cultura indígena e africana como a sereia yara, o boto lembrados pelos índios, assim como Oxum e Yemanjá, deusas das águas doce e salgada, cultuadas pela religião afro-brasileira. Assim, poderíamos associar às águas da Baía de Todos os Santos, como um ponto de encontro de vários elementos mágicos ou religiosos, desde aqueles mais conhecidos da mitologia como Netuno, Narciso, as Sereias, Ophelia (personagem de



Shakespeare), Iemanjá, Oxum, entre tantos outros criados por histórias contadas em livros, ou mesmo transmitidas de geração em geração, por meio da oralidade.

Certamente, as imagens que conhecemos dos seres que representam ações místicas, históricas, religiosas, ou mesmo fruto da nossa imaginação estão presentes na materialidade dos fenômenos naturais ou sintéticos. Na instalação “Baía, Bahia dia-a-dia de Todos os Santos”, a imagem fotográfica aprisionada junto à matéria que lhe deu origem, faz surgir novos “personagens”, ou ainda definir novos deuses, santos ou elementos que se encontram presentes em nossa cultura.

### 2.2.2. *Arquivo doce: mel e fotografia*

Percorrendo espaços públicos e privados, encontramos uma diversidade de informações visuais que são fotografadas por nossos olhos e arquivadas em nossa memória. O homem, algumas vezes, escolhe alguns instantes para fixá-los num determinado suporte, por meio de técnicas desenvolvidas em seu meio cultural. Usando a fotografia enquanto linguagem de apreensão de instantes de homens e mulheres que trabalham na cidade de Salvador, *Arquivo Doce* (imagem 73) é uma obra que encontra uma relação entre o tempo e o processo construtivo da imagem de uma cidade.



72. Eriel Araújo. *Arquivo Doce*. Fotografia, mel e vidro. Galeria ACBEU. 2004



73. *Arquivo Doce*. Fotografia, vidro e mel. Galeria ACBEU. Projeto “Agosto da Photographia”. 2004

A escolha do mel é uma proposta que apresento como fator significante para realização do trabalho, visto que ele, um produto do trabalho coletivo das abelhas, está sendo comparado com a imagem de uma cidade, produto coletivo do trabalho humano. Neste sentido, algumas outras relações poderão surgir com a fruição da obra, pois o significado da imagem e da matéria apresentadas, percorrem universos distintos. *Arquivo Doce* é uma obra em processo, pois a qualquer momento poderão ser incorporadas novas informações visuais da cidade, bem como o surgir alterações plásticas resultantes do contato físico entre o mel e a fotografia.



74. *Arquivo Doce*. Fotografia, vidro e mel. Galeria ACBEU. Projeto “Agosto da Photographia”. 2004

Barthes, ao falar dessa imobilidade da imagem fotográfica e a mutabilidade da imagem do eu, seja por relações físicas ou psíquicas, nos coloca uma questão fundamental para refletir nosso cotidiano imerso num turbilhão de imagens do eu e, a partir deste, constituir, assim, uma pulsão para análise e criação de obras que pensam a imagem do eu e do outrem no cotidiano. Em seus questionamentos sobre a imagem fotográfica, “grita”:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique!<sup>133</sup>

É quase impossível alcançar um grau zero de significação nas imagens fixadas por nós. Sendo assim, me deixo levar por impulsos carregados de emoções e comoções com a situação dos nossos semelhantes, alguns em acordo com o ritmo

---

<sup>133</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.24.

da cidade, outros em desalinho, mas fazendo parte dela. *Arquivo doce* é um dos trabalhos que desenvolvi com o passar do tempo, pois a obra pode aumentar em número de elementos (garrafa, vidro e mel) ou mesmo alterar-se com os processos de cristalização do mel e ainda reagir com as imagens fotográficas.

Cada garrafa contém uma situação apreendida de uma cidade que altera-se a cada instante. E a escolha por fotografar pessoas que desenvolve suas atividades profissionais nas ruas, relaciona-se com o trabalho coletivo, também encontrado na natureza, pois as abelhas, por exemplo, para produzir o mel, é necessário passar por uma série de atividades, muitas vezes, não tão “doce”. Por isso, ao unir elementos tão distantes em seu uso, mel e fotografia, proponho uma relação metafórica e visual no encontro desses elementos.



75. *Arquivo Doce*. Fotografia, vidro e mel.  
Módulo-arquivo. “Agosto da Photographia”. 2004

Em um dos projetos destinados à passagem do tempo e suas contribuições na formação e transformações de uma mesma imagem, proponho um olhar para além do corpo do artista, um olhar para fora. Partindo de um olhar interno, crio ações que permitem alterações infra-visíveis que, pouco a pouco, revelam contribuições visuais próprias do contato entre imagem e matéria. *Arquivo doce* é um projeto que revela e esconde elementos próprios dos procedimentos fotográficos, aqui substituídos pelo processo de contaminação, alteração e resignificação da imagem fotográfica e seus desdobramentos simbólicos e perceptivos junto ao material escolhido, o mel.

### **2.2.3. A imagem *Fora de circulação***

Pensar sobre a imagem que se encontra em circulação, é atribuir o caráter comunicativo que um determinado meio adquire, no qual idéias e ideais deslocam-se entre fluxos informativos pertencentes ao mundo virtual e físico. O projeto que deu origem à série *Fora de circulação*, iniciada em 2005, correlaciona o trabalho com aspectos socioeconômicos, pois ao associar imagens de realidade social precária a suportes de valor econômico, como a cédula de um real, minha proposta era provocar um encontro dissonante entre elementos simbólicos distintos.

As associações que se fazem presentes nos meus projetos estão sempre relacionados a conotações semânticas dos materiais, imagens, processo de trabalho e título usado na obra. Logo, o projeto *Fora de circulação* encontra-se articulado com uma sequência de procedimentos que apontam para várias maneiras de apresentação do trabalho. Como boa parte da minha produção artística, iniciei com o registro fotográfico cotidiano das pessoas que encontrava dormindo sobre as calçadas ou mobiliários urbanos. Evidentemente, não saí em busca de tais situações, elas acontecem enquanto estou caminhando em direção ao trabalhos ou outras atividades. São encontros casuais ao perceber que em meio a tantas ações presentes no dia-a-dia de uma cidade, algumas pessoas encontram-se desconectadas, somando-se aos ruídos e outras manifestações inerentes à dinâmica urbana.

Muitos artistas trazem em suas obras experiências vividas durante seu convívio social público, privado ou mesmo individual. Assim, penso que surge, em meio a essas experiências, uma espécie de dilatação do tempo e espaço para outros tempos e espaços, concorrentes para uma dinâmica interpretativa das imagens que produzimos a partir do nosso ato de ver. O voyeurismo estabelecido durante nossas caminhadas na cidade que habitamos ou visitamos mantém, em certo sentido, relações com nosso pensamento e imaginação, onde procuramos relações históricas ou vivenciais com algumas imagens que visualizamos, uma espécie de tentativa de retorno, que podemos associar à fotografia. Contudo, a cidade expressa uma dinâmica onde passado, presente e futuro parecem estar dissolvidos sobre uma malha em constante mutação, na qual podemos escapar para devaneios oriundos da nossa memória em choque com o real, ou mesmo:

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja, superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca* e *cega* da cidade habitada. Uma cidade *transmutante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto da cidade planejada e visível.<sup>134</sup>

Das operações que surgem a partir do visível cotidiano, concorrem manifestações artísticas que desencadeiam processos de resignificação das imagens vividas, alteradas, ou mesmo esquecidas de uma cidade, algo responsabilizado pela experiência do corpo na cidade. O mesmo corpo que circula num espaço geopolítico, também pode perder sua identidade quando participa da “massa” que compõe o fluxo social. É preciso estar atento às situações que atingem nossos sentidos e provocam reações de entendimento.

Minha experiência visual com pessoas que dormem durante o dia, se intensificou quando passei a viver na cidade de Porto Alegre (RS), durante meu curso de doutorado. Até então, tinha acompanhado visualmente o movimento daqueles que se acomodam nas ruas desertas do comércio em Salvador que se encontra fechado durante a noite. Ao chegar a Porto Alegre, me surpreendi com o número de pessoas que dormem nas ruas e avenidas movimentadas do centro da cidade. Logo pensei em registrar fotograficamente tal situação. Contudo, ficava a interrogação do por que tais pessoas dormiam durante o dia e não à noite. Imediatamente veio a resposta, veiculada num jornal produzido pelos “moradores de rua”, informando que tais pessoas se sentiam mais seguras quando dormiam sob a “vigilância” da cidade que estava “acordada”, pois quando esses “moradores de rua” resolviam dormir durante a noite nas mesmas condições, sofriam agressões humanas e de animais que por eles passavam. Da discrepância socioeconômica existente em maior número no país, escolhi a cédula de um real, que deixou de ser produzida desde o ano de 2006, para servir de base a essas imagens capturadas nas ruas.

---

<sup>134</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008, p.172.



Ao circular por diversos lugares do Brasil e em alguns países da Europa, pude observar a mesma situação: pessoas em estado de sono profundo, fora de circulação social. Passei, então, a incorporar imagens daquelas pessoas para meu arquivo fotográfico pessoal. Com isso, este arquivo corresponde aos registros fotográficos realizados nas cidades de Salvador, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Buenos Aires, Valência, Madrid, Barcelona, Paris, Londres, Berlin e Amsterdam. Independente da situação sociocultural do país de origem, tais pessoas apresentam-se quase sempre enroladas em tecidos ou materiais perecíveis como papelão, plásticos e outros materiais que possam proteger sua identidade ou seus corpos das agressões do tempo.

Cildo Meireles pautava sua escolha por elementos para compor situações, nas quais o que vemos está relacionado com a materialidade que deu origem à imagem, como na obra *Marulho*, onde ele compôs uma instalação usando livros abertos na posição da imagem de mares pertencentes ao globo terrestre. A representação do mar, com a reunião de imagens do mar, propõe um novo lugar para discutir a produção da imagem e discutir o lugar. Sua obra reitera a discussão crítica sobre a ideia convencional de espaço empregado desde o início de sua carreira, seja numa dimensão física ou geopolítica.



76. Cildo Meireles. *Marulho*. 1991 – 97. Deque de madeira, livros, trilha sonora. Dimensões variáveis. Instalação. II Bienal de Johanesburgo, 1997.

Ao tratarmos neste momento sobre o trabalho que desenvolvi, *Fora de circulação*, não poderia deixar de mencionar o projeto realizado por Cildo Meireles durante a década de 70, em especial atenção para aquele denominado *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula e projeto coca-cola*, pois:

Num período marcado pela violenta repressão à informação e à livre expressão. INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS propunha uma forma clandestina e eficaz de expressão individual, cujo alcance pudesse ser multiplicado em grande escala. O artista, neste caso, aparece como proponente de uma ação, não como detentor de uma ideologia a ser veiculada através dessa ação.<sup>135</sup>

As ações realizadas por Meireles provocam, em certa medida, discussões a respeito dos atos produzidos por artistas que escolhem determinados suportes ou veículos para propor uma reflexão sobre o real e as manobras existentes para camuflar, ou mesmo fazer desaparecer situações que pulsam em nosso cotidiano. A escolha da cédula de um cruzeiro para receber a frase carimbada “Quem matou Herzog?” pressupõe operar naquela superfície uma ação que pudesse alcançar uma escala que se estende para além do significado dos materiais envolvidos.



77 e 78. Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula*. Gravação sobre cédula. Dimensões variáveis. 1970.

A apropriação de um suporte e meio de apresentação não convencional, torna a ação artística livre dos cânones clássicos. Permitindo, assim, alguns projetos em que possamos resignificar signos que se situam em nossa memória. Assim como em *projeto cédula*, Cildo Meireles produziu, no período entre 1974–1978, as obras

<sup>135</sup> HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva 2001, p.56.



*Zero dólar e Zero cruzeiro.* Neste, ele reelaborou a imagem da cédula de dez cruzeiros com a inserção da imagem fotográfica de um índio kraô, num lado da cédula, e do outro lado, ele usou a imagem de um interno de um hospital psiquiátrico. Neste trabalho, Cildo Meireles não propõe uma imagem em circulação, mas talvez, enfatizar imagens daqueles que se encontram fora de circulação, seja por questões psíquicas, seja por uma segregação cultural.

O uso do dinheiro como elemento para realizar algumas de suas obras, Meireles o faz em várias situações, desde a apropriação à recriação. Assim:

O dinheiro é um elemento frequentemente utilizado no trabalho do artista para questionar os diversos sentidos de idéia de valor: desde seu aspecto pecuniário mais imediato até as implicações simbólicas que determinam, por exemplo, o caráter artístico de um objeto.<sup>136</sup>

Contrariamente ao projeto *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula*, Cildo Meireles apresentou, em 1969, a obra *Árvore do dinheiro* com o elemento de valor monetário em estado de repouso, afastado de suas características próprias, quando este se encontra em circulação. Para ele:

ÁRVORE DO DINHEIRO deu origem a trabalhos posteriores como ZERO DOLAR e ZERO CRUZEIRO. O “x” do problema era a pergunta sobre o estatuto de valor de uso e valor de troca. Interessava-me a permanente passagem da metáfora para a coisa em si, o que é impossível, porque o dinheiro já é a metáfora de outra coisa: o lastro ouro. O trabalho também apontava, de certa maneira, para esse toque de Midas que a arte tem, que é um pouco a operação de *ready-made*. Neste trabalho, o dinheiro é tema, suporte e modo ao mesmo tempo.<sup>137</sup>



79. Cildo Meireles. *Árvore do dinheiro*. 1969. 100 cédulas de um cruzeiro dobradas, presas por dois elásticos cruzados, colocadas sobre plinto tradicional para escultura. dimensões variáveis.

<sup>136</sup> Idem, p.52.

<sup>137</sup> MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles, Geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p.52

O trabalho apresentado por Cildo Meireles, com uso de cédulas de dinheiro, mantém relações com suportes que venho pesquisando para “substituir” o branco da fotografia pelas características visuais daqueles que compõem a superfície, cédulas, ouro, espelho, entre outros. Por este motivo, apresento inicialmente seu trabalho, para, em seguida, discutir meu ponto de vista sobre a apropriação de imagens pessoais e a utilização de suportes não convencionais em que a fotografia corrobora para a dinâmica presente no meu processo criativo.

Parece que as aproximações entre o trabalho desenvolvido por Cildo Meireles e minha proposta de trabalho *Fora de circulação*, procuram por desvios no significado do elemento apropriado e as imagens e carga simbólica que atuam em sua superfície. Desta maneira, podemos lembrar que a cada ação humana, podem surgir novas direções para uma mesma imagem ou para um mesmo objeto do nosso cotidiano.

#### **2.2.3.1. Deus seja louvado**

A primeira apresentação do projeto que elaborei para uma série intitulada *Fora de circulação* se deu numa exposição coletiva apresentada pelo grupo de pesquisa do qual participo junto ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFRGS. A exposição foi montada no Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, na qual o conceito dos trabalhos artísticos elaborados pelo grupo possuíam características relacionadas com aspectos híbridos da fotografia contemporânea.

Selecionei apenas uma imagem do meu arquivo, apresentando-a numa ampliação que escapa à escala humana, somada à imagem da cédula de um real. As duas imagens foram sobrepostas com uso de procedimentos digitais e consequente ampliação e impressão sobre vinil adesivo transparente, este aplicado diretamente sobre a parede da galeria. A efemeridade da obra soma-se à efemeridade da condição humana e seus valores de troca, em especial atenção para a cédula de um real que se encontra em processo de recolhimento pelo Banco Central do Brasil.



80. Eriel Araújo. *Deus seja louvado*.. Fotografia digital manipulada, impressão sobre vinil transparente adesivado sobre parede branca. 92 x 200 cm. Muna. 2006.

A proposta para ampliação da imagem se deu estrategicamente no intuito de chamar a atenção para a frase existente nas cédulas brasileiras: *Deus seja louvado*, algo polêmico no que se refere à liberdade de crença, num país rico em diversidade religiosa, ou mesmo na ausência da crença em Deus. Contudo, o que me estimulou a produzir tal obra foram as relações visuais que a sobreposição das imagens produziu, coincidências e ambiguidades presentes na escolha do corte fotográfico e posicionamento da imagem, onde a duplicidade de realidades se encontram para discutir a imagem do homem na sociedade contemporânea, ou seja, real sobre real.

Imaginar as sobreposições de imagens sociais sobre suportes de valor econômico, como ouro ou dinheiro, me faz refletir sobre os valores sociais e de troca existentes em nossa sociedade. Assim, ao escolher elementos que se encontram *Fora de circulação*, proponho discutir o sistema social e as práticas adotadas por aqueles que estudam alguns “desarranjos” espalhados pelas cidades. Seguindo o viés das associações e valores impregnados a uma imagem ou elemento de troca monetária, podemos lembrar que: “As riquezas são riquezas porque as estimamos, assim como nossas idéias são o que são porque no-las representamos. Os signos monetários ou verbais são a elas somados por acréscimo”.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.242.

Quando uso materiais e imagens em meus trabalhos, procuro estabelecer certos confrontos, antagonismos ou similaridades referentes às suas origens, promovendo muitas vezes contaminações irreversíveis à imagem. Contudo, nesta série que desenvolvo a partir das imagens de seres humanos em condições precárias numa sociedade “desenvolvida” e é associada aos valores sociais e econômicos que, sistematicamente, perdem o poder de troca, e conseqüentemente seu desaparecimento social.

### 2.2.3.2. A imagem *Fora de circulação*

Ao elaborar a série *Fora de circulação*, além das associações simbólicas presentes nos elementos postos em contato (cédula e imagem fotográfica) unem-se outras questões relacionadas com o número de imagens acumuladas e apresentadas, estejam eles vinculados com a unidade, dezena ou centena de imagens. Outro fator importante que se associa à obra é a correspondência à escala das mesmas imagens fotográficas, pois estas atendem às dimensões encontradas numa cédula de um real.

A escala admitida para apresentar essas imagens parece reduzir o valor humano ao valor da cédula (imagem 81) ou sobrepor a essa mesma imagem o que ela possui de frágil e insignificante, quando o poder resolve eliminar seu valor social. Assim, também, penso naqueles seres humanos que são descartados da sociedade, uma realidade de aparências que sobrevive às mudanças de estado, sendo este físico ou político.



81. Imagem fotográfica em vinil transparente e cédula de um real.





82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93. Eriel Araújo. *Fora de circulação*. Foto detalhe. 100 Fotografias sobre vinil transparente sobre cédula de um real. 2004-2009. Coleção particular.

As imagens individualizadas apresentam-se em posição horizontal, decisão que tomei em função da carga simbólica usada nas questões pertinentes ao horizonte, considero como horizontes instáveis, pois a qualquer momento o corpo se move, desperta e aquele horizonte se desfaz, uma espécie de horizontes improváveis. Participando do fluxo diário de uma grande metrópole, as pessoas fotografadas estão num estado em que se encontram *Fora de circulação*, com sua identidade esquecida, ou mesmo desfigurada, ou reconfigurada por ações próprias, ou oriunda de ações externas.

Agora vemos como em espelho, em enigma, mas depois veremos face a face. Agora o meu conhecimento é limitado, mas depois conhecerei plenamente, como também sou plenamente conhecido.

Coríntios

### **3. REFLEXÕES SOBRE A IMAGEM NO ESPELHO: UMA SUPERFÍCIE SENSÍVEL ÀS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Do primeiro encontro com sua imagem por meio do reflexo existente numa poça d'água à possibilidade de sua clonagem, o homem vem se deparando com o espelhamento num processo de reconhecimento do eu, almejando um estado de permanência.

Estar frente à sua própria imagem não é uma característica exclusiva do humano, pois a natureza apresenta condições de espelhamento em muitos de seus elementos constituintes, revelando sua dinâmica sob nossos olhos. Contudo, o homem desenvolve métodos de purificação e sintetização de alguns materiais, favorecendo um alto grau de espelhamento de suas superfícies, seja por meio dos cristais ou metais polidos, ou da criação de sistemas para uma simulação especular em realidades virtuais.

Além das características físicas encontradas no espelhamento dos materiais e realidades virtuais, concorrem diversos mecanismos gráficos e conceituais que poderíamos denominar de “jogo dos espelhos”, pois trata-se do questionamento das diversas expressões usadas a partir do “espelhamento” tão comum em nossa sociedade.

Podemos pensar em algumas expressões que se referem às características do espelho tais como: “A arte é o reflexo de seu tempo”, “a cultura reflete os aspectos da sociedade”, “a pintura renascentista é o reflexo da mentalidade...”, entre tantas outras. Contudo, sabemos que o ato da reflexão não é apenas uma reprodução passiva da imagem ou pensamento, pois trata-se de uma dinâmica presente entre o que vemos e pensamos, possibilitando direcionamentos do reflexo para um olhar atento. “Olhar”, não apenas no sentido de captar o objeto, mas também, como um

exercício intelectual, pois em toda forma de conhecimento humano há um retorno; são dessas construções, que elaboramos e que por fim nos elaboram.

Imaginar as possibilidades pelas quais podem ser apreendidos o conhecimento e as identidades a partir de um “outro”, de forma profunda, nos faz percorrer uma espécie de labirinto espelhado, no qual sobre um mesmo objeto pode-se captar diversos ângulos e formas. Contudo, a partir do momento em que a imagem refletida vai além da sua percepção sensível, acaba se constituindo num veículo ideológico, uma idealização que parte de uma imagem refletida numa superfície espelhada até tornar-se um exercício de combate ao próprio estado de espelhamento.

Podemos dizer que assim nascem os estereótipos resultantes de um pensamento cristalizado numa imagem construída. Por isso, frequentemente usamos e ouvimos frases que traduzem uma determinada idéia pré-estabelecida de uma imagem ou comportamento: “me passaram uma falsa imagem sua”, “eu tinha uma impressão melhor daquele lugar”, “esta não era a imagem que queria passar”. A imagem correta encontrada num espelho, muitas vezes, esconde ou apresenta ângulos capazes de redirecionar o olhar para uma desconstrução da imagem fixa, pois tudo muda quando refletimos num espelho.

Experiências visuais acompanhadas nos diversos tipos de espelho garantem uma variedade de resultados da imagem ali presente, pois as formações ou deformações reconfiguram os elementos presentes no espaço e no tempo. O mesmo pode ocorrer no jogo de espelhos, presentes numa máquina fotográfica, em que pode-se alcançar a “fidelidade” morfológica do real ou aberrações geométricas causadas pelo desvio dos raios de luz que entram na câmera.

As distorções encontradas nas superfícies espelhadas corroboram para uma tensão no olhar, como naqueles revestimentos espelhados encontrados nos objetos arquitetônicos de uma cidade. Percebemos em suas configurações e situações de montagem e funcionamento que estes promovem distorções da visualidade no cotidiano, provocando, assim, desvios na percepção e surgimento de questões

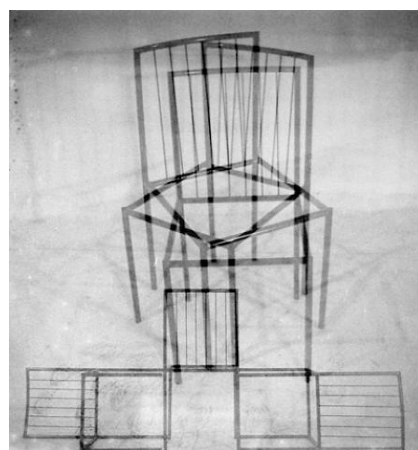
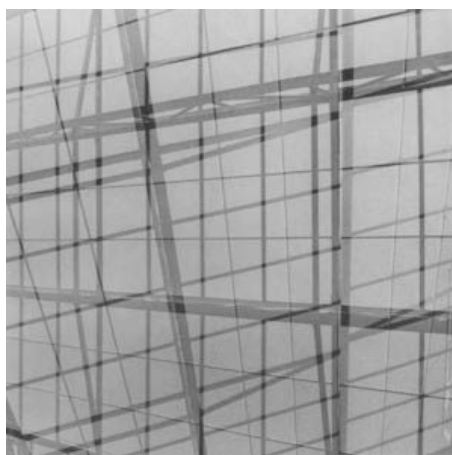


relacionais entre o modo de ver e existir das coisas. E a fotografia desses encontros colaboram para uma “estética funcional” analisada por Schaeffer:

A estética funcional é uma estética cognitiva, mas postula um conhecimento das formas e não um conhecimento dos objetos. É a forma fotográfica que é cognitiva. Isto é, as configurações e as relações espaciais que ela exhibe. Os conteúdos não são especificamente fotográficos ou óticos: podem referir-se a um conhecimento extra-fotográfico, isto é, já constituído. A imagem modifica nossa maneira de ver as coisas, isto é, o conjunto das relações e conexões que existem “entre” as coisas e que as estruturam na globalidade de um “mundo vital”.<sup>139</sup>

Nas ações fotográficas apresenta-se o signo ótico inteiramente objetivo, no qual se afasta de qualquer subjetivismo, como afirma Shaeffer. Nas obras fotográficas dos construtivistas, por exemplo, percebemos uma fotografia inventiva. Nelas aparecem um arranjo formal promovido pelo direcionamento das lentes nas mais variadas perspectivas descentralizadas e pontos de vistas incomuns. Em alguns trabalhos que desenvolvo observo que os procedimentos de sobreposição e espelhamento das imagens redirecionam a objetividade fotográfica para um estado de maior incerteza, que será discutido neste capítulo em dois projetos executados: “Situação espelhar” e “Reflejar en la tierra”.

Os resultados obtidos por Geraldo de Barros apresenta um construtivismo fotográfico composto por “fantasmas” de uma mesma realidade. O espelhamento múltiplo da imagem de um objeto do nosso cotidiano numa mesma superfície.



94 e 95. Geraldo de Barros. *Estação da luz*, São Paulo, Brasil. Fotografia em preto e branco. 1949.

<sup>139</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas. Papyrus, 1996, p.181.

Geraldo de Barros, em depoimento, acredita que os procedimentos fotográficos podem espelhar uma criatividade artística independentemente do sistema operacional aplicado:

Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. Sempre trabalhei com uma câmera Rolleiflex, de 1939, que me possibilita duplas ou mais exposições do filme, o que me permite compor quando fotógrafo. Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica.<sup>140</sup>

Na série de trabalhos designada de *fotoformas*, Barros explora as estruturas de objetos e arquiteturas a partir do registro fotográfico em várias posições, construindo assim, uma imagem fotográfica em tempos e direções angulares variáveis, sobre uma mesma superfície. A desconfiguração da forma e escolha angular adquire uma “ageografia” da imagem referente. As imagens construídas por camadas de ações fotográficas a partir de uma mesma situação, promovem a desintegração do unidirecional, pois vários pontos de vistas são agrupados num mesmo plano. O resultado visual desestabiliza a referencialidade com o real.

Na obra de Geraldo de Barros encontramos uma situação construída pela ação fotográfica. Entretanto, veremos que nos trabalhos apresentados no final deste capítulo, refere-se a ações descentralizadoras das imagens já existentes em nosso cotidiano, aquelas pertencentes às superfícies espelhadas, somadas às possibilidades de manter-se em processo de espelhamento contínuo. Para tanto, a investigação de materiais e suportes para apresentação fotográfica num determinado projeto artístico respeita a origem da imagem “congelada”.

Água, vidro, metais e polímeros, são materiais que possuem propriedades capazes de criar um meio para promover o espelhamento. Mas, o que muda ao escolher um ou outro para discuti-lo? As condições de sua apresentação: a água em estado de repouso ou movimento, pura ou poluída; uma lâmina de vidro inteiro ou fragmentos, transparente ou revestido por materiais que alteram suas características visuais (translucidez ou reflexão); ou ainda os metais quando em estado sólido ou líquido, fosco ou polido; e finalmente os diversos tipos de polímeros usados na

---

<sup>140</sup> BARROS, Geraldo. Geraldo de Barros: Sobras + Fotoformas. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.7

fabricação de superfícies específicas para reprodução das imagens numéricas. Mas ao encantar-se com as características do espelhamento:

O homem, deslumbrado consigo mesmo, fabrica seu duplo, seu espectro inteligente, e confia a tesauroização do seu saber a um reflexo. Uma vez mais estamos no âmbito da ilusão cinemática, do espelhamento que produz a precipitação da informação na tela do computador. Mas o que se oferece é justamente informação, não sensação: se trata da apátheia, essa impassibilidade científica que faz com que quanto mais informado esteja o homem, mais se estenda a seu redor o deserto do mundo.<sup>141</sup>

Alguns artistas porém, estudam métodos para discutir e refletir sobre o duplo, pela informação ou pelas sensações de si mesmo. A fotografia surge como uma das respostas para esse desejo, uma técnica que permite fixar parte da imagem do tempo. Não é à-toa que o primeiro suporte para fixação da imagem fotográfica tenha sido o vidro, elemento que possui características semelhantes às qualidades de transparência e reflexão, como a água, citado anteriormente.

O espelho participa dos procedimentos artísticos mesmo antes da fotografia. Procedimentos que denomino como uma “protografia”, pois a imagem do real já se encontrava registrada nas superfícies refletoras, à espera de métodos para sua fixação. Artistas que realizam seus estudos pictóricos para execução de auto retratos, têm sempre à mão um espelho para visualizar aquela imagem que não tem acesso, sua própria imagem. Algo no mínimo curioso, pois temos acesso às imagens que se encontram ao nosso redor, menos a imagem do nosso rosto, sendo necessário o artifício especular. Assim, estamos “condenados” à visualização indireta da nossa própria imagem.

É a partir do surgimento da fotografia, que o auto-retrato pintado surpreende o tempo, pois as definições de forma, cor e sombra são fixadas para um olhar atento à imagem fotografada, um tempo parado. Pensar o espelho apenas como auxílio para a execução do auto-retrato é deixar de lado sua capacidade de deslocar o pensamento para além da imagem refletida. Sua carga simbólica e qualidades visuais, influenciam artistas clássicos, modernos e contemporâneos, cujo *modus operandi* faz do espelho elemento chave para elaborações poéticas que sensibilizam a percepção para além da sua superfície.

---

<sup>141</sup> VIRILIO, Paul. Estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama, 1998, p.50.

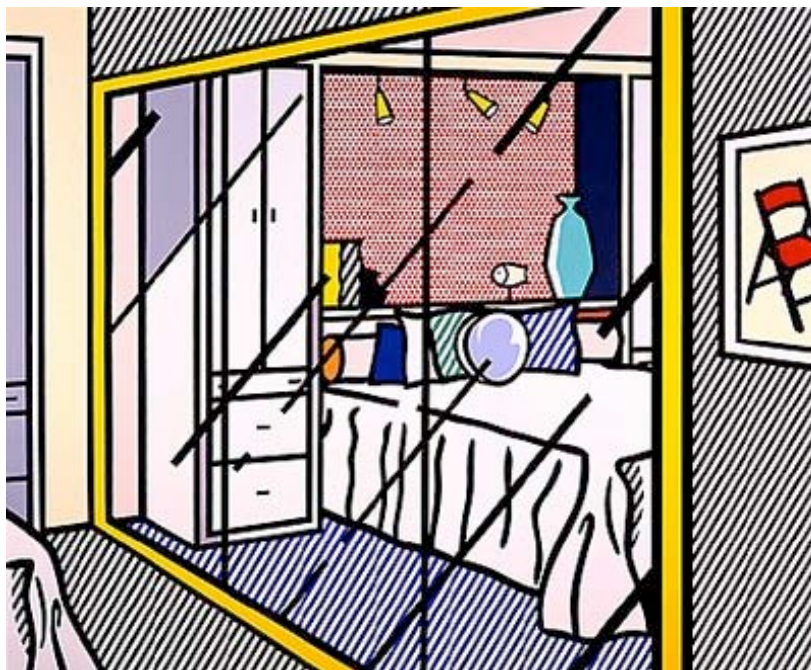
### 3.1. A imagem do espelho

A representação do espelho acompanha exercícios pictóricos clássicos, modernos e contemporâneos. Os métodos de trabalho adotados pelos artistas corroboram para chamar a atenção desse objeto presente em nosso cotidiano. Assim os artistas usam o efeito do reflexo para construir suas imagens dobradas, ou mesmo representação simplificada pela técnica pessoal, como no caso da representação realizada por Roy Lichtenstein (imagem 96). A observação por meio do espelho seduz pela maneira como nós e o entorno nos apresentamos no “espaço” virtual disponível em sua superfície.



96. Roy Lichtenstein. *Espelho*. Óleo sobre tela. 182,8 X 91,4 cm. 1971.

Da simples representação do espelho quase “puro”, contendo apenas detalhes que se aproximam da abstração ao jogo encontrado nas composições pictóricas com uso do espelhamento, Lichtenstein trabalha numa linguagem próxima da representação gráfica. Com isso o jogo de linhas e retículas, aproximam seus trabalhos numa imagem que se dilui entre real e representacional, pois a intensidade gráfica dada às duas situações se correspondem. Seguindo alguns temas da representação pictórica, ele investigava os movimentos do cotidiano associado à representação gráfica encontrada nas revistas em quadrinhos, bem como os closes, super close e ângulos fotográficos. Desta maneira, o cotidiano das pessoas comuns, consideradas a massa populacional, era estudado e representado pelos artistas da *Pop Art*, movimento do qual Roy Lichtenstein foi um dos representantes.



97. Roy Lichtenstein. *Interior com armário espelhado*. Óleo sobre tela. 299,7 X 365,8 cm. 1991

Roy Lichtenstein pode ser considerado como um bom fotógrafo porque ele consegue, através do seu estilo que lembra as histórias em quadrinhos americanas, captar os sentimentos contidos no cotidiano das pessoas. Um dos aspectos de sua pintura a ser pensado é o plano de enquadramento da fotografia: o superclose ou o *close-up*; o segundo aspecto é daquele que se refere a uma foto tirada no interior de aposentos (quarto, sala, estúdio), dos quais encontramos o espelho como elemento co-participante da cena e pensamento plástico.

O seu interesse pelas histórias em quadrinhos (banda desenhada), como tema artístico, ampliou as características da banda desenhada e dos anúncios comerciais, e reproduziu à mão, com fidelidade, os procedimentos gráficos. Assim, “Os seus quadros, desvinculados do contexto de uma história, aparecem como imagens frias, intelectuais, símbolos ambíguos do mundo moderno. O resultado é a combinação de arte comercial e abstração”<sup>142</sup>. Ele empregou, inicialmente, uma técnica pontilhista para simular os pontos reticulados das histórias. Cores brilhantes, planas e limitadas, delineadas por um traço negro, contribuíam para o intenso impacto visual.

---

<sup>142</sup> Lisa Phillips, curadora da exposição retrospectiva “Vida Animada – Desenhos de Roy Lichtenstein”.

Roy Lichtenstein, entre outros nomes, foi importante para uma difusão do cotidiano na estética moderna, em especial o cotidiano norte-americano, apresentado pelos artistas do movimento *pop* como Andy Warhol, Wayne Thiebaud, Yayoi Kusama (japonesa) e Peter Blake. Assim,

A partir de imagens vulgares e banais, extraídas de cartum, história em quadrinhos e anúncios publicitários, Lichtenstein demonstrou que as imagens veiculadas pelos canais de comunicação em massa são meticulosamente produzidas com a finalidade de esvaziar o pensamento, rebaixar a leitura e a escrita, transformar a fala numa forma de expressão repleta de gírias e balbucios sem sentido.<sup>143</sup>

É a partir desse cotidiano cheio de informações visuais que surgem algumas notas de uma sinfonia visual composta por ruídos e saturações provocadas pela produção excessiva de imagens, principalmente aquelas resultantes da multiplicação espelhar.

Nas atividades clássicas da pintura já encontrávamos muitos exemplos de sua representação, principalmente quando associados às imagens das musas inspiradoras dos grandes mestres da pintura, bem como situações provocadas para um olhar desviado da cena, onde poderíamos visualizar as duas faces de uma mesma moeda, como podemos verificar na pintura de Diego Velázquez, Peter Paul Rubens, Tiziano Vecellio, entre tantos outros.

A representação clássica do espelho numa determinada pintura renascentista, por exemplo, utiliza-se de sua localização na cena e a capacidade para criar efeitos potencializadores dos significados numa imagem, garantindo desdobramentos múltiplos para um mesmo tema, como podemos constatar na composição que representa Vênus, a deusa do amor, e seu filho, o cupido. A título de ilustração para uma breve análise comparativa, podemos identificar representações pictóricas distintas, nas quais a Vênus se faz presente:

---

<sup>143</sup> Agnaldo Farias, depoimento apresentado durante exposição no Museu Oscar Niemeyer em 2005 <http://www.museuoscarniemeyer.org.br>





98. Diego Velázquez. *A Venus Do espelho*. Óleo sobre tela. 122.5 x 177 cm. 1647-1651. Londres, National Gallery



99 e 100. Peter Paul Rubens. *A Venus do espelho*. Óleo sobre tela. 124 x 98 cm. Fürstlich Lichtensteinische Gemäldegalerie. 1612-1615. Tiziano Vecellio. *A venus do espelho*. Óleo sobre tela. 1554-1555.

As três representações pictóricas acima mostram algumas das muitas articulações que os pintores clássicos utilizaram para demonstrar a presença do espelho numa determinada cena criada para revelar o jogo das aparências e significado simbólico de sua presença, principalmente com o simbolismo mitológico, em especial atenção para aqueles em que a beleza se faz importante.

A imagem do nu na pintura, quase que exclusivamente de mulheres, seguiu na história da arte como algo aceitável até na invenção da fotografia. As formas humanas retratadas com tamanha realidade, como se fosse um reflexo no espelho. A beleza presente nas práticas artísticas de quase todos os tempos da história parece perguntar ao espelho onde se esconde os “defeitos” da imagem a ser representada pela pintura.

O retrato é outro tema que está relacionado diretamente com a imagem do espelho. O pintor ou mesmo o fotógrafo olha para o real a partir de um espelho, seja na representação de si mesmo, quando se trata da produção do auto-retrato, seja pela apreensão da imagem do outro ou de outros com auxílio das lentes e jogos de reflexão espelhar, encontrados no corpo de uma máquina fotográfica. A duplicação de uma imagem como característica narcisista em potencial, existente nas retratadas, nos faz refletir sobre suas qualidades distintas, assim:

O que nos parece então poder diferenciar o retrato pintado do retrato fotográfico não são nem a sua motivação geral (a representação de si/do outro) nem os seus códigos simbólicos; é antes a forma como a fotografia, pelo seu caráter imediato e pseudo-transparente, vem acentuar a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo. O retrato fotográfico, ‘pseudo real’, pseudo-especular, mas ainda assim real e especular, vai permitir ao sujeito jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro.<sup>144</sup>

Para mim a representação do mito de Narciso, executada por Michelangelo Caravaggio, é uma das pinturas mais expressivas sobre a condição no espelho, onde o enebriamento da própria imagem leva até a morte provocada pela paixão do eu. Michelangelo Caravaggio apresenta uma extraordinária representação do “auto-admirador”. sua pintura demonstra o limite que separa o reflexo e seu “dono”. A obra dirige para a reflexão da imagem dentro da imagem, dado que a presença do objeto e seu reflexo se dão numa mesma imagem, num mesmo plano – a tela.

---

<sup>144</sup> MEDEIROS, Margarida. Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p.55.



O trabalho de Caravaggio me chama a atenção por se tratar de uma pintura que estabelece relações intrigantes, desde a escolha dos seus modelos para representação dos temas bíblicos até os resultados relacionados com uma atmosfera mágica, incerta e introspectiva. A tela *Narciso* pertence ao período considerado transitório na carreira desse artista, porque não estava bem resolvida nem entendida. Talvez esta indecisão tenha contribuído para o surgimento de um trabalho que se situa próximo da instabilidade inerente aos procedimentos contemporâneos, nos quais os artistas experimentam uma dinâmica mutável em seus projetos. Assim, também, podemos observar a releitura executada por Vik Muniz, em sua obra *Narciso*, quando usa materiais, sucatas e objetos para reelaborar a tela pintada por Michelangelo.



101 e 102. Michelangelo Caravaggio. *Narciso*. Óleo sobre tela. 1594-96. Vik Muniz. *Narciso after Caravaggio*. Fotografia. 2005

Meu interesse pelas rerepresentações artísticas na contemporaneidade reafirma o desejo pela escolha de materiais que estabelecem outras leituras visuais para uma mesma imagem, construindo a partir daí uma espécie de “abismo” quando replicamos uma imagem em diversos materiais ou suportes. O trabalho fotográfico de Vik Muniz traduz essa experiência da escolha de materiais para representar o

mesmo ou outras derivações conceituais que aproximam uma espécie de espelhamento entre imagem e o material que a compõe.

Seus trabalhos fotográficos de imagens de crianças realizados com açúcar, imagens de soldado compostas por miniaturas em plástico colorido, ou mesmo a imagem acima composta por diversos materiais que o próprio homem produz, reflete o que poderíamos chamar de outros tipos de espelhamentos, reflexos de uma imagem materializável.

Seguramente, foi o reflexo que levou o homem a entender o que é a imagem. Deve ter sido pelo reflexo que o homem pela primeira vez percebeu o passado como um fato do destino. Lembremo-nos de Narciso em seu mergulho fatal, um mergulho que representa toda a história da representação – da ignorância ao egocentrismo e do egocentrismo à auto-anulação. O mito de Narciso fala de um amor que somente pode ser satisfeito pela autotranscendência. Talvez não fosse pelo seu reflexo que Narciso tenha suspirado, mas sim pela sedutora imensidão por trás de sua imagem. Ao mergulhar em seu reflexo, ele, inventando um futuro delineado à revelia da vontade dos deuses, inverteu a predestinação repetitiva e cíclica de sua época, buscou um futuro sob seu controle. Desde então, como sugere o personagem de René Magritte, em *La Reproduction interdite* (A reprodução proibida), nós continuamos a viagem transcendental de Narciso através das profundezas do universo de imagens.<sup>145</sup>

O universo das imagens, a partir do reflexo no espelho, nos impulsiona para uma espécie de abismo, ao atingir a reprodução de uma situação real, passando, evidentemente, pelas características relacionadas ao duplo. Contudo, é o duplo que, após o patenteamento da máquina fotográfica Kodak de George Eastman, em 1884, que estabelece a condição de replicação de uma determinada situação que já não existe mais, permanecendo apenas seu “representante”, uma imagem fotográfica.

A lógica estabelecida a partir do olhar, muitas vezes, pode ser reinterpretada por estratégias elaboradas pelos artistas que trabalham com o replicar de imagens e das situações de espelhamento. Quando Diego Velázquez pintou *Las meninas*, no qual aborda a questão do espelhamento como uma espécie de “labirinto”, é exigido um esforço para entender o jogo formal promovido pelo pintor. Muitos teóricos analisam tal proeza elaborada sobre uma superfície plana, onde olhar e representação entram em conflito constante, como acontece nas imagens rebatidas por um espelho.

---

<sup>145</sup> MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo, 2007, p.113.

Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde o pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas... Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.<sup>146</sup>

Michel Foucault compara essa tela como uma espécie de gaiola virtual, podendo atualizar-se a cada análise possível, análises que transitam entre o que se apresenta entre nós e as referências que temos de espaço representado e das personagens ali presentes. Dessa maneira ele sugere uma reflexão sobre a representação de um espelho localizado numa posição estratégica da composição do quadro:

Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, porquanto exterior ao quadro, mas, prescrito por todas as linhas de sua composição? Que espetáculo é esse, quem são esses rostos que se refletem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois dos cortesãos e do pintor e, finalmente, na claridade longínqua do espelho? Mas a questão logo se desdobra: o rosto que o espelho reflete é igualmente aquele que contempla; o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena. Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado...<sup>147</sup>



103. Diego Velázquez. *Las meninas*. Óleo sobre tela. 318 x 276 cm 1956.

A descrição acompanhada de análise que Foucault faz da tela *Las meninas* de Diego Velázquez pontua de maneira surpreendente a participação do “espelhamento” como método de trabalho na representação de uma pintura. Não apenas a forma de representação do espelho, mas também uma maneira de agir com a composição dos elementos presentes num quadro.

<sup>146</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.5.

<sup>147</sup> Idem, p.17.

Além deste, podemos discutir sobre o quadro elaborado por Jan Van Eyck, *O casal Arnolfini*, conhecido pelo debate provocado a partir da inscrição deixada pelo artista, despertada curiosidade deixada pelo reflexo do espelho presente ao fundo do quadro entre o casal. Várias teorias foram apontadas para esse detalhe no quadro de Van Eyck. Uma delas diz que o pintor se retratou porque seria ele um dos poucos presentes na cerimônia do casamento. Por isso está escrito no quadro, em latim, "*van Eyck esteve aqui*". Independente das hipóteses sobre o registro, o interessante nessa obra nos conduz a uma investigação sobre o conceito de perspectiva da imagem: o espelho em segundo plano reflete um outro plano, uma forma de mostrar o que aparentemente está invisível.

Algumas investigações pertinentes aos resultados obtidos por artistas do passado vêm se refletindo na fotografia contemporânea, apresentando maneiras de "reeditar" certos trabalhos, principalmente aqueles relacionados com a linguagem da pintura. É como se pudéssemos espelhar o passado representado pictoricamente e refletir no presente com um ato fotográfico. Para tanto, artistas buscam, a partir da reunião de duas ou mais linguagens artísticas, para compor suas obras, como por exemplo a fotografia apresentada por David Bucklad, quando reproduziu a situação encontrada na obra *O casal Arnolfini*, de Van Eyck.



104 e 105 Jean Van Eyck. *O casal Arnolfini*. Óleo sobre tela. 1934. David Buckland. *O casal Arnolfini. Revisado*. Cibachrome. 80 X 100 cm.1986

A obra apresentada por Bukland propõe discutir a questão do duplo na arte, pois coloca a fotografia no lugar da pintura, uma performance da repetição, na qual encontramos o jogo da presença num determinado lugar, uma espécie de simulacro do simulacro, ou o espelho da imagem. Contudo, esse espelhamento não corresponde a uma re-produção, ou mesmo rerepresentação da cena “original”, mas sim uma re-criação da imagem a partir de novas diretrizes, definidas como estratégias próprias do autor. Como define Dominique Baqué, trata-se de um “pastiche da grande pintura”, onde o cinismo da imagem aponta para práticas artísticas relacionadas à imagem da imagem, oriundas de um pensamento neopictorialista, pois:

O que faz o neopictorialismo é propor uma reordenação das características modernistas: se trata de renunciar às separações para pensar a obra como uma mestiçagem de práticas e de materiais, como articulação do objetivo e do subjetivo, conjunção feliz da matéria e da forma, reconciliação da técnica e da arte.<sup>148</sup>

A discussão proposta por Dominique Baqué sobre a “fotografia plástica” nos conduz a uma análise dos desdobramentos adquiridos pela fotografia, principalmente quando esta se encontra com as diversas manifestações das artes plásticas, incorporando em sua dimensão estética qualidades advindas das apropriações, mestiçagens e hibridações. Estes, certamente, são alguns pontos norteadores do meu processo de criação, principalmente quando elaboro projetos relacionados às matrizes tradicionais da arte e as relações simbólicas projetadas aos materiais e imagens.

O espelho, por sua vez, é um dos materiais que exploro junto às imagens fotográficas, podendo ocupar o lugar de representante ou de representado. Quando unidas, imagens fotográficas realizadas a partir de superfícies espelhadas e o próprio espelho, espero por resultados que surgiram de um desdobramento das imagens junto ao tempo e deslocamento dos objetos produzidos, que, por sua vez, captam instantes refletidos em sua superfície já maculada por outras imagens fixadas de um passado.

---

<sup>148</sup> BAQUÉ, Dominique. La fotografía plástica. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.148



### 3.2. O espelho

Do reflexo de Narciso, passando pelas histórias de bruxas em seus castelos, aos parques de diversões com suas salas de espelhos ou ainda no palácio de Versailles, este objeto que nos reflete, nos mostra quem somos, em que invólucro estamos contidos, nos dá a noção de qual contorno ocupamos. No espelho vemos a nossa duplicidade.

O espelho é um objeto no qual podemos duplicar os espaços, efeito produzido pela ilusão, ou mesmo ampliar uma imagem projetada por um feixe de luz. Assim, encontramos esse objeto presente em muitas situações do conhecimento humano, ocupando espaço entre as áreas da ciência, religião e arte. Sua produção se dá em escala industrial, trata-se de uma superfície lisa, podendo ser de vidro ou cristal, que possa receber uma fina camada de metal em uma de suas faces, sendo em seguida coberta por uma película protetora. Contudo, já existem no mercado substâncias que possuem características físicas do espelho tradicional, podendo ser aplicadas sobre outros tipos de superfícies.

A importância que o espelho apresenta para conhecer o mundo não se aplica apenas nas pesquisas científicas, mas também como elemento metafórico ou mesmo mágico, aproximando ao seu grau simbolista com o “outro lado da vida”. Na Bíblia, Jô:18, encontramos o seguinte trecho: “Mas todos nós, com rosto descoberto, refletindo como um espelho a glória do Senhor, somos transformados de glória em glória na mesma imagem, como pelo Espírito do Senhor”. O espelho usado como referência metafísica nos aproxima do mistério, do imaterial, presente no campo sensível e perceptivo das coisas. Assim acontece com nossa imagem refletida numa superfície espelhada, algo imaterial, mas existencial.

Formado segundo as tradições da religião católica, desde criança ouvia a frase que nos aproxima da imagem de Deus, pois “Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou”<sup>149</sup>. Nessa semelhança não especular,

---

<sup>149</sup> Gênesis 1:27.

percebemos pois nossas diferenças quando nos entreolhamos, restando apenas a ligação tênue entre eu e os outros, reforçada pela “fé” especular.

Falar com o espelho é algo recorrente em muitos contos e histórias infantis que ouvimos, a mais famosa delas está relacionada com o egocentrismo: “espelho, espelho meu, existe alguém mais lindo(a) que eu?”, assim o mundo segue consolidando-se em universos particulares, protegidos pelo narcisismo presente em cada ação anti-social. Também presente nos mitos e características de divindades, o espelho apresenta razões para alcançar diversas configurações físicas e representações espirituais. O cristianismo (assim como o judaísmo) adaptou mitos, histórias e lendas de diversas religiões e culturas do mundo pagão da sua época e posterior a elas.

No Candomblé, por exemplo, Oxum é a rainha dos rios e das lagoas, do ouro e do amor, em uma das mãos sempre traz o *Abebê*, um espelho-leque, que serve para espelhar-se e defender-se, uma dupla função para um mesmo objeto. O mesmo não podemos afirmar sobre o mito de Narciso, pois ele pode se defender de si mesmo, morrendo por sua própria imagem refletida no espelho d’água. Assim, também podemos pensar no uso do espelho como elemento usado para impedir a entrada ou aprisionamento de energias negativas num determinado ambiente, defendido pelo pensamento do Feng Shui. O praticante do Feng Shui acredita que podemos dirigir a circulação de energias negativas e positivas em um espaço, usando espelhos estrategicamente direcionados para tal fim. O significado do uso do espelho para fins espirituais não está relacionado apenas a um redirecionamento do campo de energia sutil, mas também na crença estabelecida entre o material e sua imagem reflexo.

A palavra *Speculum*, originária do latim, espelho, deu nome à especulação. Originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas com o auxílio de um espelho. Um exemplo de como o espelho é a representação da realidade está no filme infantil *A Bela e a Fera*<sup>150</sup>. No filme, o espelho era usado

---

<sup>150</sup> Filme produzido em 1991, sob direção de Gary Trousdale e Kirk Wise, e trata-se de uma animação realizada nos estúdios da *Walt Disney Pictures*.



como reflexo da realidade, mostrando a verdade que a pessoa desejasse ver.

O espelho, do mesmo modo que a superfície da água, é utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos. Suas repostas às questões colocadas se inscrevem nos reflexos. No Congo, os adivinhos utilizam esse procedimento salpicando o espelho (ou a superfície da água) com pó de caulim: os desenhos do pó branco, emanção dos espíritos, lhes dão a resposta. Na Ásia Central, os xamãs praticam a adivinhação através do espelho dirigindo-o rumo ao Sol ou à Lua, ao que se atribui a qualidade de espelhos sobre os quais se reflete aquilo que passa na terra. Por outro lado, as vestimentas dos xamãs são muitas vezes enfeitadas com espelhos que refletem as ações dos homens ou, ainda, protegem o xamã contra os dardos dos espíritos.

O tema da alma considerada com *espelho*, esboçado por Platão e por Plotino, foi particularmente desenvolvido por Santo Atanásio e por Gregório de Nissa. Segundo Plotino, a imagem de um ser está sujeita a receber a influência de seu modelo, como um espelho (Enéadas, 4:3). De acordo com a sua orientação, o homem enquanto espelho reflete a beleza ou a feiúra. O importante está, acima de tudo, na qualidade do espelho, pois sua superfície deve estar perfeitamente polida.

Para os sufistas, todo o universo constitui um conjunto de espelhos nos quais a essência infinita se contempla sob múltiplas formas ou que refletem em diversos graus a irradiação do Ser único. Os espelhos simbolizam as possibilidades que tem a essência de se determinar a si mesma, possibilidade que ela comporta de maneira soberana em virtude de sua infinitude.

Quem nunca ouviu falar de histórias do espelho e suas características mágicas, supersticiosas ou simbólicas? Em nosso cotidiano, seus significados estão presentes nas suas mais variadas manifestações, reais ou virtuais, sutis ou declaradas, clássicas ou populares; uma enciclopédia de fatos que brotam da simples imagem refletida no espelho, ou mesmo da sua ausência, como relatado sobre a impossibilidade de um vampiro refletir-se no espelho.

Por que será que aquele que quebrar um espelho terá sete anos de azar? Admirar-se num espelho quebrado é ainda pior pois, dizem, os anos de azar dobram. Deve-se evitar olhar num espelho à luz de velas? E duas pessoas não devem olhar para um único espelho ao mesmo tempo? As superstições são numerosas e parecem proteger a integridade do espelho e sua relação individual e solitária com o ser.

Talvez pudéssemos pensar a partir do que Paul Virilio nos coloca: “Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oíría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario.”<sup>151</sup> Um infra-ordinário que poderia, certamente, estar relacionado com uma percepção sublime das coisas, uma imagem na superfície do espelho.

A minha imagem é algo que penso de mim, somada àquelas que pensam de mim, associada à mutação ocorrida no meu corpo e as alterações promovidas por ele junto ao fluxo da vida. Não é tão fácil desenhar o conceito de uma imagem, é preciso “refletir” – sempre. É um exercício presente em nossa percepção. E por falar em exercícios de percepção, por que não se “espelhar”, um ato simples, deparando-se frente ao seu espelho raso, aquele presente em nossa casa, e perguntar o que de fato se vê? A imagem poderá até permanecer estática, basta que não se mexa, só é preciso ter cuidado com o impacto dos ecos. Estes sim, muitas vezes quebram estas superfícies que não podem ser remendadas. De toda maneira, a fragilidade encontrada na alma pode deparar-se com seu representante no mundo material, do qual nascem as relações possíveis para seu uso na Arte.

Ao olharmos o mundo podemos destacar um momento, um lugar e, quando confrontamos com a nossa imagem podemos então revelar algo que escapa a qualquer análise racional, por encontrar-se dissolvida numa solução de aparências diversas, pertencente a cada indivíduo. Ao chamar a atenção sobre o pensamento proustiano, Virilio ressalta que:

Proust verifica a idéia sofista do *apate*, a instantaneidade da entrada possível numa outra lógica, que dissolve os conceitos de verdade e ilusão, de realidade e aparência, e que é definida por *Kairós*, ao que poderíamos

---

<sup>151</sup> VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988, p.40

chamar 'a ocasião' aquilo que escapa ao universal e abre espaço à diferença, o *epieikes*, o que resulta adequado em um momento particular e é, por definição, diferente ... O mundo é uma ilusão, e a arte consiste em apresentar a ilusão do mundo.<sup>152</sup>

Ao considerar o mundo como ilusão, poderíamos pensar sobre o espectro do visível que define nossas observações visuais e consequentes investigações científicas e artísticas, inseridas num pequeno feixe de luz. Os reflexos da luz garantem um olhar multidirecional, promovendo imagens especulares da natureza e suas transformações definidas pelo homem.

Na mitologia grega, *Apate* era um espírito que personificava o engano, o dolo e a fraude, foi um dos espíritos que saíram da caixa de Pandora. Assim, podemos entender e estudar alguns procedimentos artísticos que se caracterizam por uma configuração ou reconfiguração do estado das coisas no espelho. Na produção artística contemporânea, verifico que existem inúmeras experiências com uso do espelho como elemento catalisador de poéticas relacionadas com o duplo, seja pela apresentação da imagem numa superfície polida, seja pelo uso de sistemas digitais na multiplicação ou reflexão virtual da imagem.

Ao utilizar o espelho ou objetos espelhados em suas poéticas artísticas, Robert Morris, Michelangelo Pistoletto e Anish Kapoor propõem a fusão com outras categorias da arte como escultura, pintura, gravura, o que contribui para uma ampliação da percepção do mundo.

Robert Morris, por meio de suas ações minimalistas, usava, entre outros materiais, o espelho como elemento multiplicador, ou mesmo questionador da materialidade no espaço. Como assinala Hal Foster, seu trabalho instaura uma *mise-en-abîme*<sup>153</sup> entre o espaço, os objetos e nós mesmos. Um dos seus trabalhos mais discutidos foi produzido em 1965 e até hoje sofre alterações, principalmente por se tratar de objetos constituídos em sua superfície, espelhos.

---

<sup>152</sup> Idem, p.39.

<sup>153</sup> FOSTER, Hal. El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

Na medida em que os trabalhos minimalistas alertam o espectador por meio de suas formas, tipos de superfície e o seu posicionamento no local de exposição, eles provocam o surgimento de um tipo diferente de espectador, pois sua experiência está associada à intimidade, ao detalhe da obra.



106 Robert Morris. *Sem título*. Quatro cubos espelhados. 1965.

Enquanto isso, Anish Kapoor propõe uma relação que vai além dos aspectos físicos do espelho. A partir de suas esculturas espelhadas, ele encoraja algumas aproximações referentes ao campo espiritual, atribuído aos materiais relações com o conhecimento sutil, o mistério. Ele “nos empurra, através de algumas obras, ao vazio, exterior e interior, um vazio que contém o todo e que ao mesmo tempo abriga o nada...”<sup>154</sup>

Em sua série de objetos e instalações com uso de metais polidos, Kapoor constrói obras nitidamente definidas e que refletem sobre o visível, nas quais, o espectador contempla uma superfície polida. “Assim, Kapoor permite a convivência do sublime com o cotidiano, do dentro com o fora”<sup>155</sup>. Então que dúvida surge, da contemplação do vazio espelhado. Muitas culturas sinalizaram: não se pode olhar uma divindade diretamente, cara a cara, não se pode entender a verdade através do pensamento racional, algumas das questões que mais preocuparam Marcel Duchamp, o artista dos reflexos, das transparências, dos mecanismos paradoxais.

---

<sup>154</sup> CAMPO, Eva Fernández del. Anish Kapoor. San Sebastián: Nerea, 2006, p.64

<sup>155</sup> Idem, p.69

Ao visitar o Museu do Louvre, em 2007, percorrendo parte da história da arte e observando alguns procedimentos adotados pelos artistas do passado, encontrei uma obra do artista Anish Kapoor. Uma peça espelhada encontrava-se instalada justamente na sala onde estavam fragmentos do passado da mesopotâmia, datada do século VIII a.c. A obra de Kapoor, um objeto côncavo e convexo, espelhado em ambos os lados, provocava a reflexão deformada e invertida do entorno e de nós mesmo. Para mim, esta obra discute muito mais do que a simples característica inerente às formas côncavas espelhadas oferece. Sua leitura pode alcançar discussões que se fazem presentes no tempo e na história da humanidade.



107. Anish Kapoor. *C-curve*. 200 X 800 cm. Museu do Louvre. 2007.

O espelho faz parte do nosso cotidiano público e privado, esteja ele presente nas fachadas de prédios e edifícios, esteja na decoração de ambientes internos, principalmente em banheiros, local onde as pessoas param por um instante para se ver e acompanhar suas modificações ou atualizações.

Aqui no Brasil, José Guedes chama a atenção do público com a obra *Cortes*, instalada pelas ruas da cidade de Fortaleza, onde ele propunha uma reflexão sobre a derrubada indiscriminada de árvores na capital cearense. Guedes procurou desenvolver seu trabalho no caminho cotidiano que ele percorre, ao colocar um espelho sobre cada tronco de árvore cortada encontrada no seu trajeto, que passou a refletir fragmentos da cidade.



108. José Guedes. Projeto *Cortes*. Ruas de Aldeota, Fortaleza. Intervenção com espelhos sobre troncos de árvores. 2005

Ele declara: “Sempre que passava por estes locais via os toquinhos, geralmente de árvores que foram cortadas desnecessariamente. Um ato de quem só pensa no momento, de quem esquece o futuro, dos filhos e netos que vão sofrer com a devastação. Ficava imaginando, não entendia a razão para o corte indiscriminado”, e conclui, “As obras refletem as imagens dentro do corte, revelam como a cidade está devorando a natureza de maneira desordenada”. O uso do espelho já não era novo em sua poética. Guedes já participou da Bienal de São Paulo com fotografias de poças d’água, nas quais podíamos ver a cidade refletida. Porém, ele invertia as fotografias e o que era virtual passava a ser real, numa posição natural.

De maneira diferente, o artista carioca Daniel Toledo apresenta em uma performance uma “roupa” confeccionada com espelhos, na qual poderia proteger sua imagem identidade. A performance *O homem espelho*, apresentada pela primeira vez em 2004, nos mostra um homem vestindo uma roupa e um escafandro construído de espelhos. Para Toledo esta obra aproxima-se dos parangolés de Oiticica e a idéia de escultura. No entanto, ele acredita na existência da obra, apenas quando as pessoas se relacionam com ela, seja pela ação de se ver nos fragmentos de espelho, seja como espectador da performance.



É impossível apreender qualquer característica própria ao homem espelho, qualquer faceta do seu “mundo interno”. Quem procura algo nele só encontra a si mesmo e aos cacos de outros; não há nada que seja próprio do homem espelho, se não a sua habilidade de chamar atenção para as pessoas que não se encontram e os olhares que, na cidade, não se cruzam.<sup>156</sup>



109. Daniel Toledo. *O homem espelho*. Performance. Escola Parque Lage. Rio de Janeiro. 2008.

O que me interessa nos artistas que trabalham com o uso de espelhos, é sua relação com o pensamento fotográfico pois, assim como Guedes, Toledo desenvolve uma série de trabalhos relacionados à fotografia, além de experimentar diversos suportes e materiais nas construções de seus projetos sobre imagens transfiguradas. Assim, podemos afirmar que o reflexo do tempo e do espaço, fixados por um instante nos objetos espelhados, corroboram para refletir sobre a dinâmica do tempo sobre espaços e ações refletidas.

Em 2001, desenvolvi alguns trabalhos que relacionavam-se com características inerentes às qualidades do espelho explorado juntamente com outros elementos que mantêm relações poéticas entre si, como foi apresentado na instalação *A busca da imagem*, discutida no capítulo 1. Um outro trabalho referente ao uso do espelho mantém uma dinâmica relacional entre o reflexo no espelho e o

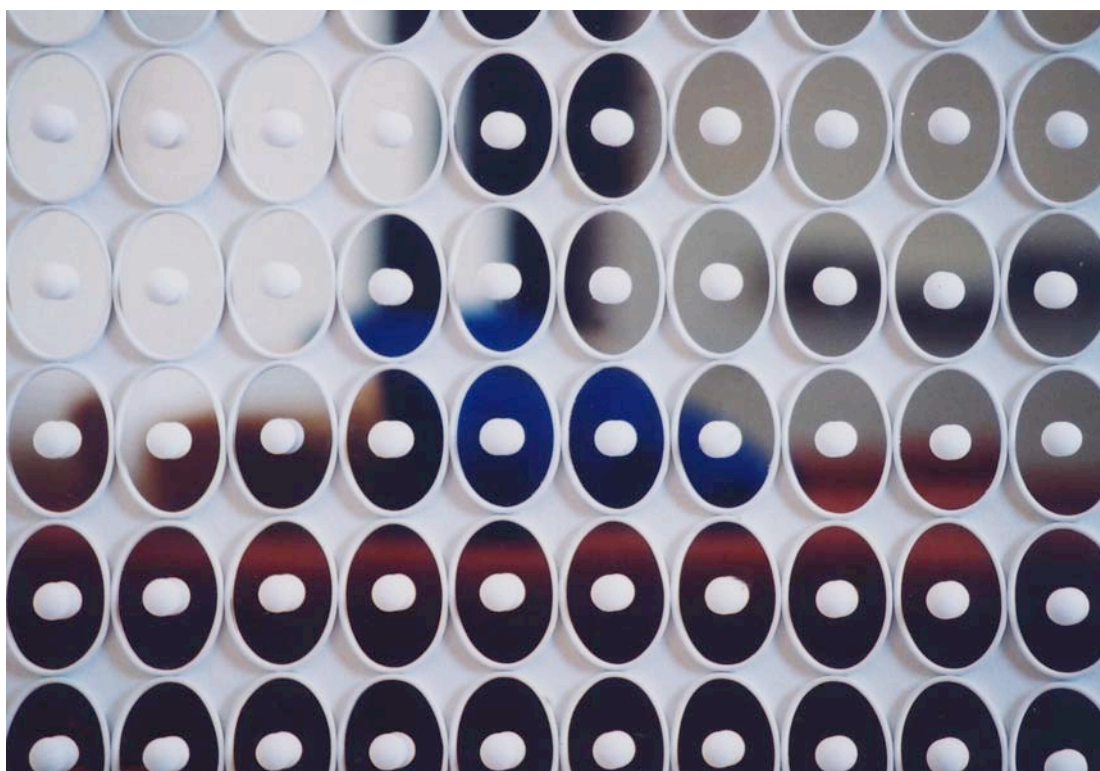
---

<sup>156</sup> <http://conversearteexpandida.wordpress.com>



cheiro de naftalina<sup>157</sup>, fixada sobre pequenos espelhos ovais, daqueles encontrados nas feiras populares.

Na instalação *Reflexo guardado*, a imagem do transeunte era registrada temporariamente, quando o mesmo passava em frente à obra. E mesmo sem visualizar sua imagem refletida nos espelhos, podia-se sentir o aroma da naftalina, o que reforçava a lembrança daquele momento.



110. Eriel Araújo. *Reflexo guardado*. (foto detalhe). Espelho, naftalina e plástico. Dim. variável. 2001.

As questões produzidas a partir dessas experiências artísticas foram importantes para seguir em direção a novos resultados e propostas relacionadas com a imagem e sua ligação com materiais simbólicos capazes de atingir novos valores de significação. A justaposição dos espelhos, por exemplo, apresenta a fragmentação da imagem refletida, explorando outras dimensões espaciais da imagem reflexo, somando à carga simbólica despertada pelo odor da naftalina.

---

<sup>157</sup> A naftalina é usada normalmente para proteger alguns pertences, como tecidos e papéis, guardados em lugares fechados.

A fragmentação dada também na obra de Daniel Toledo é somada à dinâmica do corpo que a contém, promovendo assim o duplo envolvimento dos elementos da obra: a imagem reflexo e a performance do artista.

Encontramos na História da Arte um número significativo do uso do espelho, seja pela representação gráfica, pictórica, fotográfica, videográfica ou mesmo sua presença física em objetos, esculturas, instalações ou intervenções. O admirável contingente de informações, conceitos e teorias que surgem a partir da imagem refletida numa superfície polida, encontra reverberações em muitas situações de ritos religiosos, métodos científicos, sistemas óticos, estudos psicanalíticos, como também em metáforas e comparações encontradas em textos, poemas, contos e conceitos operacionais, pertinentes ao fazer artístico.



111. Eriel Araújo. *Reflexo guardado*. (foto detalhe). Verso dos espelhos, imagens fotográficas de cenas do cotidiano .

Além das características visuais encontradas no espelhamento dos materiais e realidades virtuais, ocorrem diversos mecanismos gráficos ou conceituais pertinentes ao que poderíamos denominar de “jogo dos espelhos”. Trata-se do pensamento formador de expressões que surgem a partir do “espelhamento”, tão comum em nossa sociedade. Assim, poderíamos pensar em algumas expressões que estão relacionadas com o espelho, tais como: “A arte é o reflexo de seu tempo”, “a cultura reflete os aspectos da sociedade”, “a pintura renascentista é o reflexo da mentalidade...” entre outras. Contudo, sabemos que o ato da reflexão não é apenas um processo físico, uma reprodução passiva da imagem, mas de uma dinâmica presente no que vemos, possibilitando direcionamentos do reflexo para um olhar atento. Olhar, não apenas para captar a imagem de um objeto ou situação, mas, também, como exercício intelectual, já que em toda forma de conhecimento humano existe um retorno. Talvez seja dessas construções que tanto elaboramos como somos elaborados.

### 3.3. A imagem no espelho

A imagem presente numa determinada superfície espelhada, parece aguardar por um “milagre”, sua fixação. Durante esta pesquisa, o espelho retorna em alguns procedimentos, agora associado a uma imagem fotográfica adesivada sobre o mesmo. O branco da fotografia é ocupado por superfícies espelhadas. Assim, as características da superfície espelhada ocupa o lugar do branco na fotografia. Seguindo procedimentos de adesivação da imagem fotográfica impressa em vinil adesivo transparente, esse processo me permitiu articular procedimentos em diversos materiais escolhidos por mim para construção de relações poéticas entre imagem e matéria.

Alguns trabalhos artísticos que venho desenvolvendo se aproximam da obra desenvolvida por Michelangelo Pistoletto, justamente por promover a fusão entre materiais e imagens que possam construir uma dinâmica de resignificação da imagem original. Consequentemente, o material escolhido irá contribuir de forma significativa para sua percepção visual e simbólica. A série de trabalhos que Pistoletto desenvolveu, com uso de chapas de metal polido e espelhos, contém imagens selecionadas para compor um jogo entre a imagem refletida, do ambiente e dos visitantes da exposição junto àquelas presentes na superfície espelhada.

O encontro das imagens em contínua mutação, refletidas no espelho, e aquelas elaboradas pelo artista, fixadas com técnicas de impressão serigráfica, garante a dinâmica da obra em suas diversas modalidades perceptivas, pois ao passar, ou mesmo permanecer em frente a suas obras, logo percebemos nossa participação. A superfície espelhada que não possui nenhuma imagem produzida pelo autor, absorve o fluxo cotidiano do espaço em que se encontra exposto. “Nada pode escapar do espelho. O grande espaço está no espelho, o tempo (inteiro) já está no espelho e o espaço tem a dimensão do tempo.”<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> PISTOLETTO, Michelangelo. Michelangelo Pistoletto. Barcelona: MACBA, 2000, p.30



112. Michelangelo Pistoletto. *Homem sentado*. Óleo e grafite papel de seda sobre aço inoxidável. 200 x 100 cm. 1962.

A série de trabalhos realizados por Pistoletto com uso de aço inoxidável polido e sobreposição de imagens coladas na superfície espelhada propõe uma dinâmica participativa do observador. Independentemente de seu interesse em participar da obra, sua imagem é capturada imediatamente após seu posicionamento frente à obra, como acontece também com sistemas interativos que capturam a presença física do fruidor no espaço expositivo. Tal situação denomino como sendo uma atividade artística na qual ocorre uma “participação involuntária” daquele que observa o trabalho exposto.



Além do jogo elaborado por Pistoletto, onde utiliza imagens humanas em tamanho natural fixadas sobre superfícies espelhadas, ele também propõe jogos conceituais entre a imagem percebida e as possibilidades de aprisionamento dessas numa superfície sensível à sua fixação, mesmo que seja por um instante. Como podemos observar na instalação realizada em 1974, *jaula*.



113. Michelangelo Pistoletto. *Jaula*. Galeria Giorgio Persano, 1974.

A situação de espelhamento que observamos na obra de Pistoletto, nos impulsiona a pensar na relativa dinâmica estabelecida entre o real, ficcional e imaginário, na qual a presença das imagens sobre superfícies espelhadas constrói relações com o tempo e o espaço, definidas para cada obra. Nesta obra, *jaula*, em especial, o jogo entre as imagens percorre caminhos que estão além do visível, presentes numa dada situação espelhar.

### 3.3.1. *Situação espelhar*

Em nosso cotidiano podemos encontrar situações advindas de uma imagem que desperta nossa atenção e direciona o pensamento para a criação de projetos artísticos. Foi dessa maneira que me surgiu o projeto *Situação espelhar*. Pensando no número cada vez maior de informações visuais encontradas nas grandes cidades, acredito que essas provocam uma certa “cegueira”. Faz-se necessário então, um isolamento do tema para que este possa ser estudado em suas diversas modalidades. O tema escolhido por mim naquele momento se deve ao fato de alguns objetos arquitetônicos estarem revestidos de um determinado material com capacidade para refletir imagens, um espelho.

A cidade de São Paulo é conhecida por sua arquitetura composta de arranha-céus, objetos que definem um “estar” na cidade desenvolvida. Foi numa caminhada pela conhecida Avenida Paulista que me deparei, por um instante, com um edifício, no mínimo incômodo ao meu olhar, pois não conseguia identificar seus elementos constituintes, ou melhor dizendo, eles se multiplicavam a cada passo que eu dava. Em sua estrutura havia um revestimento espelhado que fazia com que toda a sua superfície “absorvesse” o entorno. Naquele momento registrei a imagem com uma máquina fotográfica digital compacta, resultado do encontro visual do prédio e seus reflexos.

A partir daquele momento parecia que os prédios que contêm em suas fachadas algum tipo de película refletora, multiplicavam-se em meio à dinâmica das cidades. Eu não conseguia ficar inerte frente aos detalhes ou mesmo às grandes áreas espelhadas encontradas nas cidades que tenho transitado. Passei então a fotografar janelas, portas, fachadas e elementos decorativos que contêm em sua estrutura o espelhamento.

Com isso deu-se início à construção de um arquivo sobre “situações de espelhamento” encontradas em meu cotidiano. O espelho ganhou, mais uma vez, destaque para uma nova produção artística, pois me despertava algo que não compreendia até então. Em concordância com Michelangelo Pistoletto: “Me

interessa mais a transição entre os objetos que o objeto em si. Me interessa a faculdade da percepção, a sensibilização do indivíduo”<sup>159</sup>.

Após análise das imagens obtidas de várias situações de espelhamento, optei por experimentar a união da imagem do espelho a uma superfície espelhada, uma espécie de abismo para a imagem fotográfica. O branco da fotografia agora poderia refletir o espaço e sua dinâmica exercida pelo tempo no ambiente em que a imagem se encontrar.

O uso da impressão fotográfica sobre vinil transparente favoreceu a execução desse meu propósito, tornando a imagem fotográfica instável, passível de qualquer tipo de contaminação promovido pelos raios de luz que adentrassem na estrutura reflexiva do espelho, que se encontrava atrás da imagem. Um dos pontos que destaco nessa série de trabalhos, é que ela não se restringe ao processo de espelhamento da imagem fotográfica, realizada a partir de um espelho, mas também as múltiplas experiências observadas nas imagens presentes na superfície espelhada. Suas “deformações” alteram nossa percepção e criam dúvidas no ato de ver através de elementos espelhados.

A primeira imagem que obtive a partir das estruturas arquitetônicas espelhadas foi produzida e apresentada na disciplina “Interfaces”, durante o curso de doutorado, no ano de 2005. A imagem corresponde a um detalhe do prédio que fotografei na Avenida Paulista. Naquele detalhe pude observar a dinâmica visual provocada pelos reflexos, bem como as interrupções e redirecionamentos do reflexo, quando algumas persianas estavam abertas, provocando assim, outras direções da imagem já então fragmentada.

Na imagem seguinte, temos a composição reflexo/estrutura arquitetônica obtida pelo ato fotográfico realizado por mim, em 2005. A geometria definida pela esquadria de alumínio e vidros espelhados pertencente à fachada do edifício se contrapõe à organicidade dada pelo reflexo presente em sua superfície. Resultando

---

<sup>159</sup> Idem, p.7.



numa imagem paradoxal, na qual o que se encontra posterior e anterior à posição do ato fotográfico é registrado num único *clic*.



114. Da série *Situação espelhar*. Fotografia digital, 45 X 150 cm. 2005.

É certo que alterações formais e cromáticas ocorrem quando a imagem do entorno é refletida na estrutura quadricular da fachada aqui demonstrada, pois o posicionamento das lâminas de vidro espelhado e suas qualidades refletoras produzem outras informações plásticas à imagem refletida do real. Contudo, essa imagem da imagem refletida, agora se somará a outras imagens refletidas do real, quando estas forem adesivadas sobre espelhos.



115. Da série *Situação espelhar*. Adesivo fotográfico sobre espelho, 45 X 150 cm. 2005.

Como podemos verificar acima, a imagem fotográfica em seu estado original está contaminada pela refletividade adotada na estrutura da fotografia adesivada no espelho. A primeira corresponde à imagem fotográfica antes de ser aplicada sobre o espelho, a segunda corresponde ao registro da mesma quando instalada num ambiente, verificamos então a participação dos elementos dessa outra arquitetura, agora presente na imagem.

As informações visuais presentes e ausentes nesta série de trabalhos, nos aproximam do pensamento de Umberto Eco, quando ele discute questões relacionadas às estruturas ausentes no signo arquitetônico, principalmente no que se refere às conotações geradas a partir de sua construção. Com isso:

[...]o objeto arquitetônico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético chegava a denotar uma função de abrigo, mas não há dúvida de que com o passar do tempo terá conotado também 'família, núcleo comunitário, segurança, etc'. E é difícil dizer se essa sua natureza conotativa, essa sua 'função' simbólica seria menos 'funcional do que a primeira.<sup>160</sup>

Quando Umberto Eco propõe estudar as possíveis novas leituras para antigas funções atribuídas a um determinado objeto arquitetônico, podemos transpor tal reflexão para os elementos constituintes numa determinada arquitetura, em especial atenção, nesse caso, para os revestimentos espelhados. Nesse sentido, quando encontramos um objeto espelhado em meio a um conjunto arquitetônico de uma cidade, podemos associar, como sugere Umberto Eco, que:

[...] este jogo de oscilações entre as formas e a história é um jogo de oscilações entre estruturas e eventos, entre configurações fisicamente estáveis (e descritíveis objetivamente enquanto formas significantes) e o jogo mutável dos acontecimentos que lhes conferem novos significados.<sup>161</sup>

Pensar no jogo de imagens presentes em determinados prédios com espelhamento em sua estrutura externa e a composição arquitetônica presente em seu redor, respondendo a modelos do passado e do presente, é articular o exagerado número de informações, na qual as imagens se duplicam e provocam “um excesso de conhecimento que não se transforma em renovação, e portanto age como narcótico”<sup>162</sup>. Dessa maneira, o amortecimento dos sentidos passa a atuar sobre a percepção das formas e da história que estas podem oferecer. O vidro usado na arquitetura, por sua vez, quando espelhado, é responsável por replicar a

---

<sup>160</sup> ECO, Humberto. A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.202.

<sup>161</sup> Idem, p. 210.

<sup>162</sup> Idem, p. 213.

dinâmica da cidade, bem como aqueles elementos que se encontram estáticos, à espera das intervenções cromáticas dada pela luz.

Dos primeiros usos na arquitetura para permitir a passagem da luz à sua reflexão, quando revestidos com películas espelhantes, o vidro participa da elaboração de projetos arquitetônicos que denotam sentidos de conforto ambiental, uso da luz natural, entre outras características de embelezamento, ou mesmo às estratégias de proteção, ou exposição das atividades desenvolvidas em seu interior.

Na história do vidro, identificamos que seu primeiro uso estava relacionado aos adornos e objetos de pequeno porte para conter líquidos. Os romanos foram os primeiros a usar vidros nas janelas, iniciando então a grande trajetória do uso desse elemento como auxiliar nos projetos arquitetônicos, alcançando grandes inventos na história da arquitetura. Dos grandes palácios aos projetos mais contemporâneos, observamos que sua aplicação, cada vez mais, alcança modos de utilização que vão além do funcional, mas também intencional.

O uso de revestimentos na estrutura de um objeto arquitetônico acompanha o momento histórico de uma sociedade. O vidro, por sua vez, se faz presente nas intenções atribuídas a determinados projetos, em especial atenção para aqueles que se relacionam com a modernidade e a Revolução Industrial. As características de opacidade, transparência e reflexão, possuem em seus significados outras leituras dadas as suas atribuições funcionais, quando utilizadas em projetos arquitetônicos. Estas palavras podem ser usadas como elementos de conotação sócio-política em determinadas situações.

O Centro Georges Pompidou, é um exemplo do uso intencional do vidro associado ao metal. Em seu complexo, o centro abriga diversos equipamentos culturais, refletindo em sua estrutura a tendência da arquitetura high-tech, explorada nos anos 70. Alguns teóricos afirmam ser este um dos marcos que inicia o período pós-moderno das artes. A expansão do uso do vidro chega a atingir números surpreendentes nas grandes cidades desenvolvidas como Tóquio e Nova York.

O arquiteto Ludwig Mies van der Rohe, por exemplo, se destacou ao ser considerado como um dos principais nomes da arquitetura do século XX. Em seus projetos é constante a presença do metal e do vidro, como elementos representantes do cosmopolitismo. Contudo, ele buscava a simplicidade formal norteada pelo princípio minimalista de que menos é mais.

Na história da arquitetura, o uso do vidro transparente, colorido ou mesmo revestido de películas espelhadas, acompanha até nossos dias numa crescente capacidade para duplicar ambientes e situações promovidas nas cidades velozes. Entretanto, não é objetivo deste texto enveredar por uma análise sobre revestimentos arquitetônicos, e sim explorar a dinâmica experimentada pelo indivíduo que passa em frente a um objeto espelhado, seja este de caráter artístico ou não. Vale salientar que em cada escolha do material usado num projeto arquitetônico, este responderá a uma ideologia ou comportamento. Assim, por exemplo, na escolha de um determinado revestimento transparente surge a possibilidade de leitura de uma vida sem mistérios, na qual qualquer um poderá acompanhar as ações do outro.

Alguns espaços fechados podem ser pensados como área de proteção e isolamento, mantendo a individualidade salvaguardada das atenções públicas ou inimigas; além daquelas elaboradas para funcionar como verdadeiras fortalezas, capazes de impedir não somente os olhares externos, mas também o acesso a qualquer tipo de “estrangeiro”, seja este do ponto de vista ideológico, cultural, ou mesmo social.

Observar o comportamento das imagens refletidas nas construções, que usam espelhos ou películas espelhadas, garante uma dinâmica perceptiva que, no mínimo, faz “dobrar” a realidade em seu entorno. Tal experiência nos insere numa situação de instabilidade, ou mesmo, poderíamos dizer, em outros estados de realidade das coisas, podendo alcançar algo a mais para o engano dos nossos olhos, como fazem as experiências do *Trompe-l'oeil*, também exploradas pelo hiperrealismo e surrealismo, uma espécie de dinâmica interativa existente nas imagens do real, manifestadas de três maneiras:

[...] A primeira consiste em representar a realidade aparente como um *signo* codificado... A segunda é reproduzir a realidade aparente como uma *superfície* fluida... Segundo a terceira, se representa a realidade como uma *charada* visual com reflexos e refrações de muitas classes[...] <sup>163</sup>

Ao chamar a atenção para as charadas visuais elaboradas por pintores que exploram questões que surgem das múltiplas situações das imagens refletidas, Hall Foster destaca para as intrincações barrocas elaboradas por pintores como Velásquez. Contudo, na pintura de Richard Estes, podemos destacar seu quadro *Autoretrato duplo*, no qual a representação de uma situação de reflexão experimentada a partir do registro fotográfico de um restaurante em Nova York, ele reelabora tal situação, onde o que está fora, dentro ou detrás, encontra-se numa mesma superfície, na qual “... exprime um paradigma barroco da flexibilidade pictórica...”<sup>164</sup>



116. Richard Estes. *Autoretrato duplo*. Óleo sobre tela. 60,96 x 91,44 cm. 1976.

Para Foster, a idéia do “ilusionismo traumático” relaciona-se com o discurso que Lacan estabelece entre a repetição do reprimido como sintoma ou significante e

<sup>163</sup> FOSTER, Hal. El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001, p. 146

<sup>164</sup> Idem, p.146.

o retorno de um encontro com o real. Assim, “... analogias entre o discurso psicanalítico e a arte visual valem pouco se nada as media, mas aqui, tanto a teoria como a arte relacionam a repetição e o real com a visualidade e o olhar<sup>165</sup>”. Quando exploro as fotografias em suportes flexíveis, transparentes e adesivadas em superfícies com capacidade de repetição, contaminação e reflexão do real, são reverberações das experiências praticadas por aqueles que estudam o reflexo, partindo de um *modus operandi* que restabelece imagens que pulsam de uma realidade difusa. Assim, a série que venho desenvolvendo, *situação espelhar*, estabelece um *mise-en-abyme*<sup>166</sup> da imagem fotografada a partir de um reflexo.



117. Veronika KelIndorfer. *Eames House*. Silk-screen sobre vidro. 325 x 442 cm. 2005.

O trabalho desenvolvido por Veronika KelIndorfer consiste no trânsito da imagem fotográfica para a técnica do *silk-screen*, reproduzindo em escala natural a situação de transparências encontrada no momento da foto. Aqui ela explora as qualidades físicas do material. O trabalho é realizado em preto sobre transparência, ficando a parede branca da galeria como responsável pelo branco da imagem.

<sup>165</sup> Idem, 2001, p.141.

<sup>166</sup> termo francês usado para designar narrativas que contêm outras narrativas dentro de si mesma.



Ao analisar os procedimentos adotados por Veronika Kellndorfer percebo que minha série *Situação espelhar* se aproxima de suas preocupações, principalmente na escolha do material que irá conter a imagem, pois este possui uma singularidade nas características físicas referentes da imagem fotografada: transparência e reflexão. Ela produziu suas imagens a partir de situações encontradas em fachadas revestidas com vidros transparentes, enquanto eu realizei o registro a partir de fachadas com revestimentos espelhados, nos quais a visualização interna estava condicionada às aberturas ou uso de luz no interior do ambiente.

O uso de técnicas diferentes entre o projeto elaborado por Veronika Kellndorfer e a série que desenvolvi com imagens em vinil adesivo transparente, responde a modos de trabalhos escolhidos de acordo com o propósito. As qualidades reflexivas que proponho, permite que os reflexos das pessoas e do ambiente em que o trabalho fique exposto estejam entre a imagem fotografada e o reflexo no espelho. Enquanto isso, nas imagens produzidas por Veronika não é permitida a reflexão total das pessoas e do entorno, pois a tinta utilizada pela técnica de impressão, o *silk-screen*, e a reflexão parcial da lâmina de vidro impede tal situação. No entanto, são propostas que se assemelham enquanto apropriação de situações presentes em nosso cotidiano e que atingem um grau de artisticidade quando tais situações são projetadas para suportes que permitem a sobreposição de qualidades alheias às qualidades do suporte escolhido.

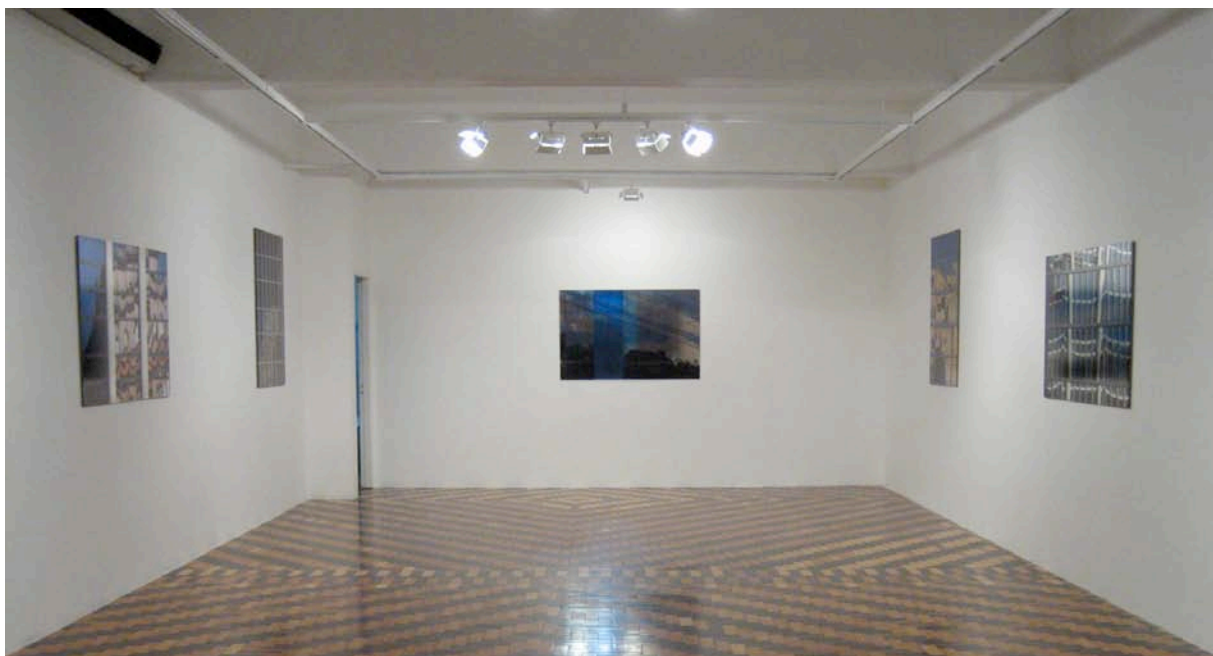
Ao perceber a diversidade visual que surgem das reflexões e refrações encontradas nas superfícies espelhadas que venho registrando fotograficamente, poderia mesmo afirmar que trata-se de uma experiência que não possui conclusão. As possibilidades dos registros se cruzam com muitas variáveis encontradas durante o ato fotográfico, bem como as contaminações visuais que a imagem sobre o espelho irá “absorver” em razão do seu caráter reflexivo. Ao falar que uma única imagem fotográfica se caracteriza por um testemunho visual de aparências, e que pode conter uma carga de informação capaz de dilatar nossa percepção para além do que vemos, Kossoy afirma:

Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. O espaço



urbano, os monumentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali congelados na escala habitual do original fotográfico: informações multidisciplinares nele gravadas – já resgatadas pela heurística e devidamente situadas pelo estudo técnico-iconográfico – apenas aguardam sua competente interpretação.<sup>167</sup>

Contudo, quando se trata de uma imagem difusa, como no caso das imagens de arquiteturas espelhadas, a soma de informações apreendidas de sua estrutura física, delata algo de impróprio à imagem como documento, porque apóia-se quase numa imagem surrealista, na qual um certo grau de abstração acompanha o enquadramento fotográfico, intensificado pela técnica de apresentação que escolho. Em outras palavras, é o retorno da imagem de um espelho para uma superfície espelhada. Como se fosse possível transformar uma situação fotográfica estática numa aparente dinâmica dada pelas características da reflexão.



118. Eriel Araújo. Exposição individual: *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente adesivado em espelho sobre madeira. Galeria FEVALLE. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul –Brasil. 2006.

---

<sup>167</sup> KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989, p.69)

No ano de 2006, a série *Situação espelhar* foi apresentada numa exposição individual que aconteceu nas cidades de Novo Hamburgo e Rio Grande no Rio Grande do Sul. Durante essa mostra, outras experiências visuais contribuíram para a reflexão do trabalho, acompanhado por encontros e debates. Também é importante salientar a interrelação visual entre as obras, dispostas no espaço, pois percebemos a reflexão dos elementos presentes na galeria intercalados entre elas.

As imagens selecionadas para esta mostra apresentam situações complexas surgidas dos elementos encontrados durante o ato fotográfico, porque o jogo estabelecido entre a geometria da perspectiva arquitetônica da imagem frontal e aquela refletida no espelho estabeleceu uma tensão na imagem produzida. Esta complexidade de informações numa única superfície, garantiram desdobramentos para na percepção destas, surgimento de outras leituras quando a obra se encontrava em exposição, com participação dos visitantes, alteração cromática a partir da luz ambiental, entre outras

A partir da primeira experiência, iniciamos uma construção de “regras” pertinentes ao projeto, com intenção de potencializar a idéia proposta: imagens espelhadas que retornam para o espelho. Contudo, alguns detalhes são importantes para a elaboração da obra, em especial atenção para o enquadramento ou reenquadramento da estrutura da arquitetura que se encontra em frente ao aparelho fotográfico, o qual procuro manter o mais geométrico possível, mantendo os ângulos retos bem definidos. Enquanto isso, a imagem refletida do entorno apresenta-se distorcida, seja pelas características físicas do vidro ou película adesivada, seja pelo ângulo escolhido por mim no ato fotográfico.

Durante a exposição, percebi que existia uma espécie de “participação involuntária” por parte dos visitantes. Seu reflexo participava da composição da imagem quando o mesmo passava em frente à obra, juntando-se ao conjunto de reflexos fotografados e refletidos dos vários ambientes reais e virtuais.



119. *Situação espelhar* (foto detalhe). Galeria FEVALLE. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul. 2006.

As imagens fotografadas refletem detalhes dos diversos tipos de arquiteturas encontrados nos centros urbanos que tenho visitado, onde objetos arquitetônicos de estilos distintos interagem visualmente sobre a superfície de outros. Assim, acontece o encontro de estilos arquitetônicos distintos, alguns representando modelos do passado sobre aqueles que espelha-o no presente.

Muitos casarões de estilos clássicos, barrocos, neoclássicos, entre outros, por exemplo, que encontramos no meio das construções atuais, tornam-se espaços adaptados para o serviço público, preservando, algumas vezes, as características dos indivíduos que ali residiam, mantendo parte da memória daquele lugar. Agora atualizado, ganha novas histórias a partir das atividades desenvolvidas no campo social, político ou econômico.

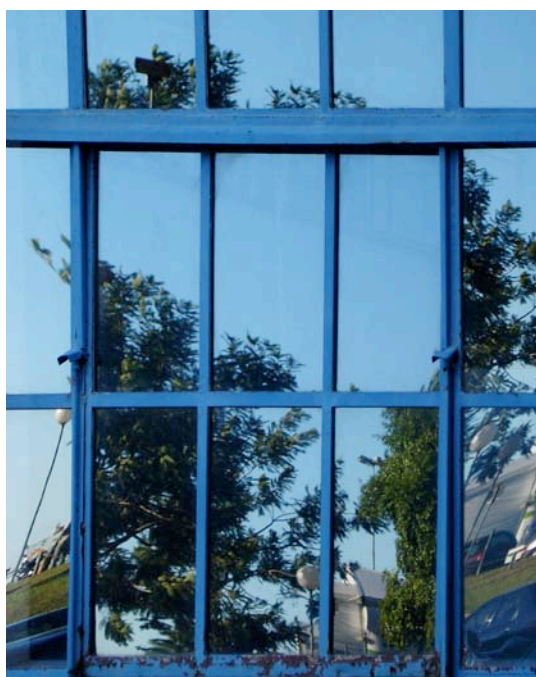
Ao roçar o passado num presente contínuo dado pelos espelhamentos encontrados na cidade, as arquiteturas espelhadas me despertaram para o desenvolvimento de uma prática artística em que a imagem fotográfica possa, de alguma maneira, “repetir” a situação dada pelas fachadas daqueles prédios, portas e janelas espelhadas.

Para muitos exemplos, podemos discutir entre outras coisas, a aparência da imagem fotografada, subordinadas às diferentes qualidades de reflexos. As distorções, valores cromáticos, enquadramento, respeitando a geometrização da estrutura arquitetônica frontal e alguns ruídos pertinentes aos ataques que a superfície espelhada sofreu, somam-se às situações de distanciamento, intervenções de luzes internas, ou mesmo a participação direta ou indireta daqueles que habitam o espaço fotografado.



120 Eriel Araújo. Exposição individual: *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente adesivado em espelho sobre madeira. 110 x 90 cm. Galeria FEVALLE. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul – Brasil.

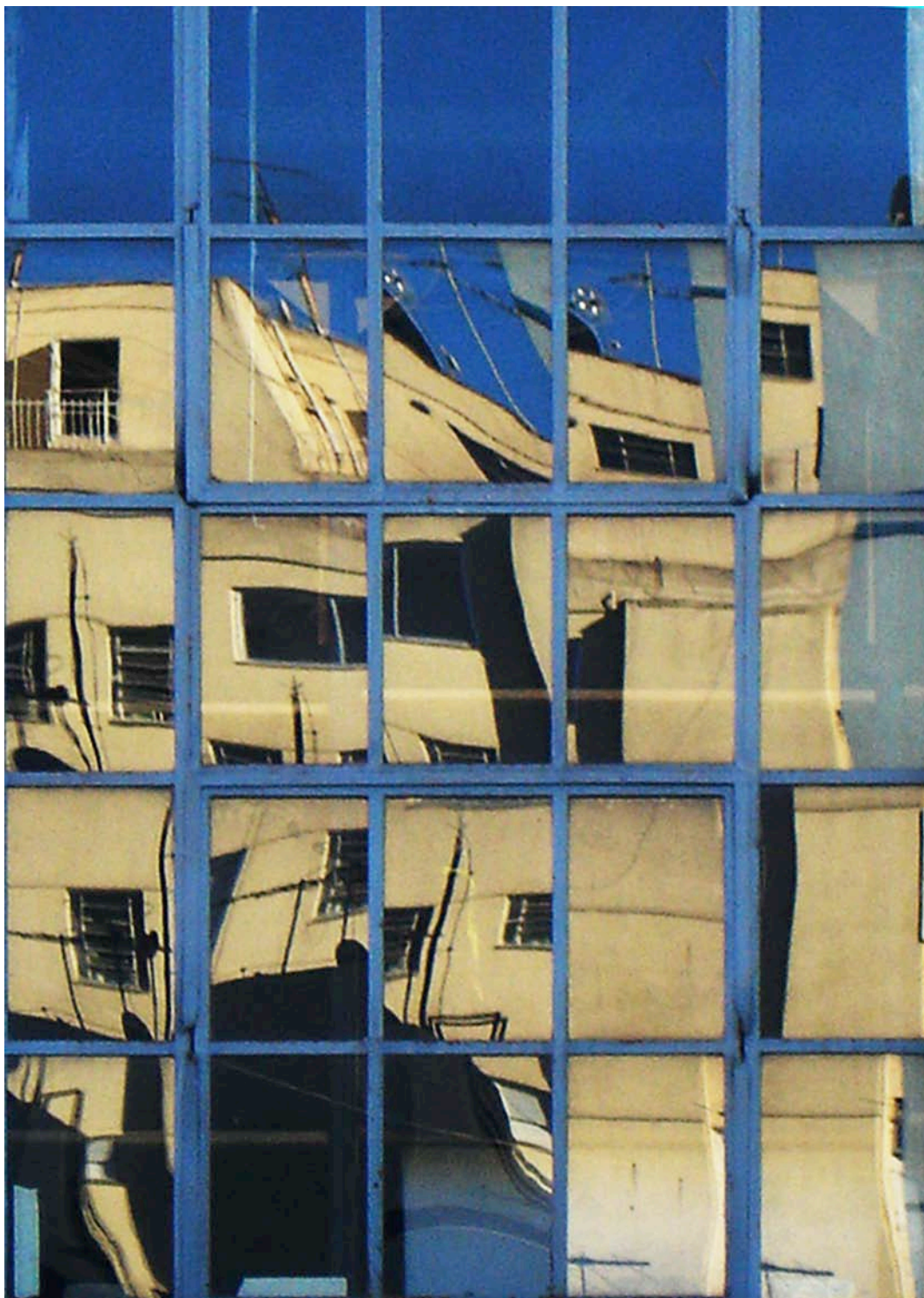
A seguir, apresentaremos algumas das situações que me chamaram a atenção para compor a série *Situação espelhar*, visto que em cada uma delas encontramos situações favoráveis a uma análise compositiva. A escala para apresentação dessas imagens varia de acordo com os cortes realizados a partir da imagem inicial. A posição do resultado também obedece às esquadrias ali encontradas, podendo estar em posição vertical ou horizontal. Nos encontros com reflexos de outras arquiteturas situaram também aspectos relativos aos distanciamentos e perspectivas definidas pelo meu posicionamento frente à imagem.



121. Da série *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 110 x 90 cm. 2006.

Assim, partindo da série *Situação espelhar* e alguns pressupostos relacionados à metodologia de trabalho aplicado no processo criativo e seus desdobramentos conceituais, proponho instaurar o conceito '*readymade situation*' para aquelas imagens adquiridas fotograficamente em determinadas superfícies que se dobras em si mesma. A série *Situação espelhar* corresponde às imagens realizadas a partir de superfícies espelhadas que retornam ao material que lhe deu origem – o espelho. Desta maneira, os limites entre imagem e objeto, real e virtual se encontram numa obra/imagem de caráter difuso, instável.

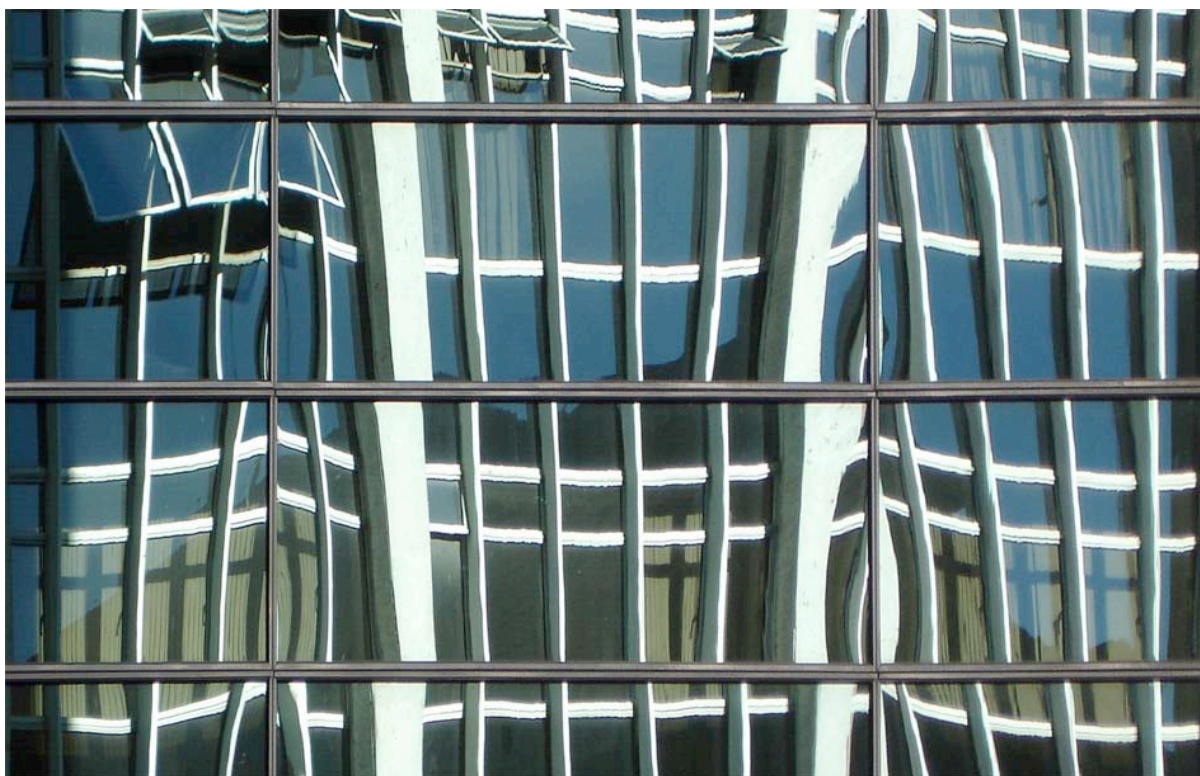




122. Da série "Situação espelhar". Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 125 x 90 cm. 2006.

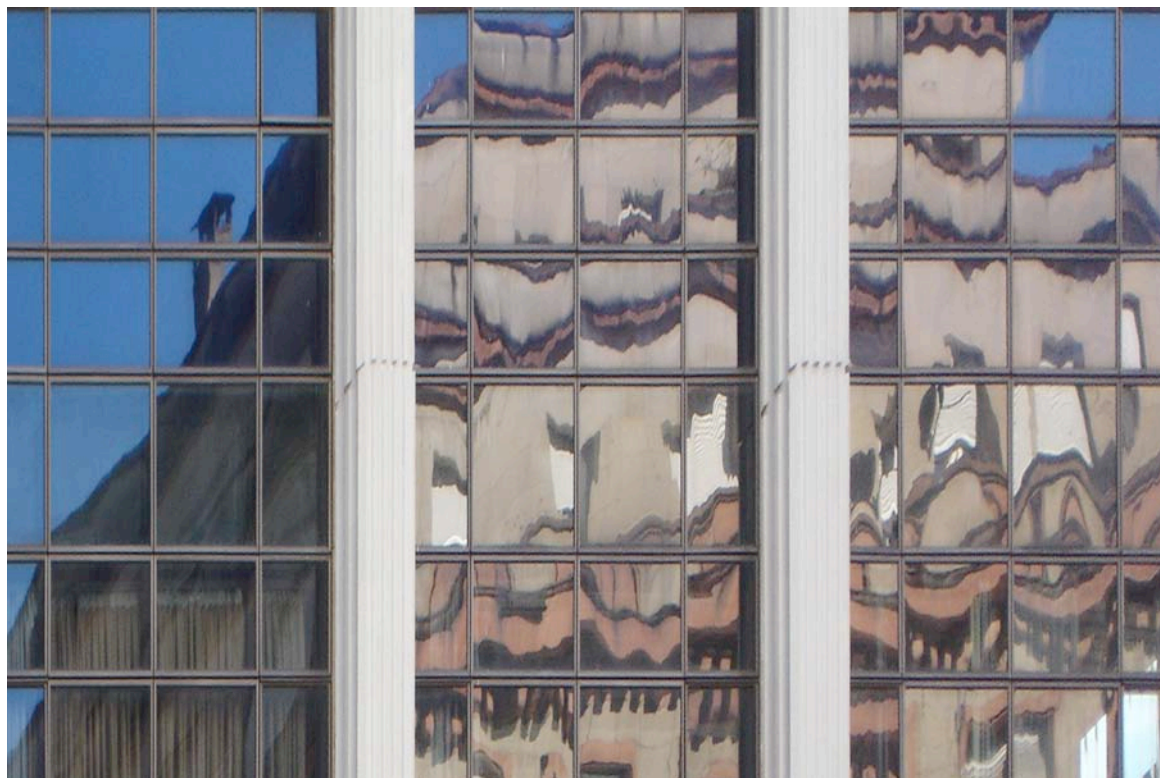


123. Da série *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira.  
90 x 140 cm. 2006.

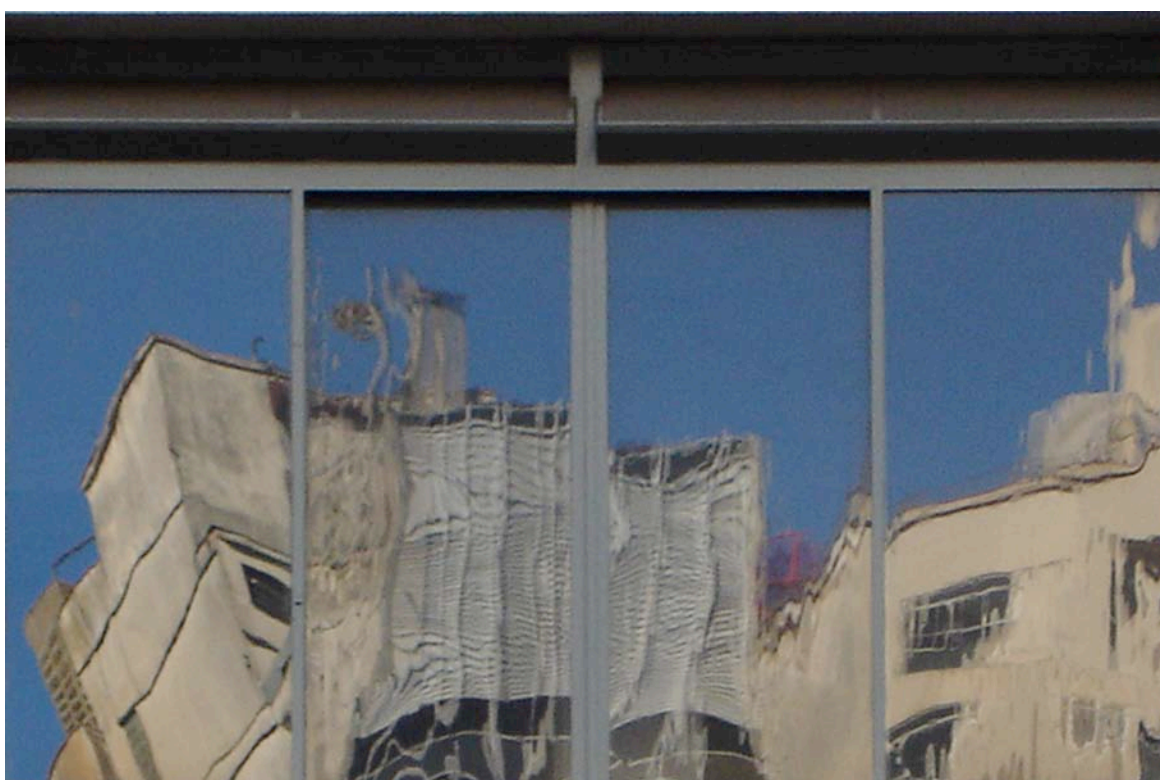


124. Da série *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira.  
90 x 140 cm. 2006.





125. Da série *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 90 x 140 cm. 2006.



126. Da série *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. 65 x 100 cm. 2006.



127. Da série *Situação espelhar*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira.  
125 x 90 cm. 2006.

A imagem fotográfica de um reflexo no espelho adesivada numa outra superfície espelhada me faz lembrar do *Livro de areia*, escrito por Jorge Luis Borges, no qual estende-se ao infinito a possibilidade de existência de suas páginas, estejam elas no início ou final do livro. Semelhante situação encontraremos nas imagens espelhadas adesivadas no espelho, pois estará sujeita a tudo que exista ao seu redor, quando a luz se faz presente, e em nenhum momento nos encontraremos com a imagem “pura”. Ela estará sempre se contaminando com o agora.

### **3.3.2. A Terra reflete a Terra**

Partindo dos resultados obtidos na série *Situação espelhar*, projetei um outro trabalho denominado Refletir na terra. Neste, as imagens foram produzidas numa localização estabelecida para instalá-las. O projeto se constitui como *site specific* numa posição limite entre os espaços urbano e rural localizados no Morro Jesus Pobre, pertencente à comunidade Valenciana, na Espanha.

Após a escolha do lugar para a intervenção, iniciei o estudo para sua apresentação, pois minha intenção voltava-se para uma instalação com uso de fotografias daquele lugar inseridas no mesmo ponto do registro. Assim, realizei dois ensaios fotográficos em pontos distintos, porém próximos entre si. O meu posicionamento garantiu a execução de um panorama fragmentado daquele espaço, gerando as imagens que formariam dois cubos a serem inseridos no ambiente.

Frequentemente encontramos situações em que a fotografia corresponde aos registros de ações artísticas executadas no espaço urbano ou rural, como aquelas produzidas por Richard Long, Walter de Maria, Eleanor Antin, entre outros. Contudo, o projeto que desenvolvi apresenta a imagem fotográfica como parte da intervenção, dialogando com seus próprios reflexos.

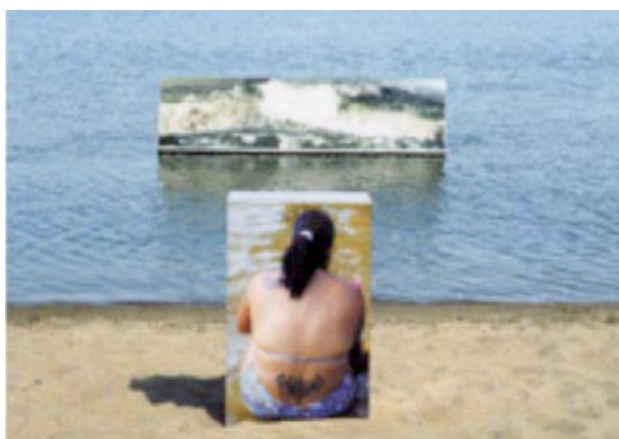
Para a realização do projeto foi necessária a utilização de suportes para conter as imagens. Escolhi, então, adesivá-las sobre a superfície de dois cubos construídos de madeira revestida com espelhos. A escolha da forma cúbica se deu



por associação com a teoria<sup>168</sup> defendida por Platão, na qual ele atribui ao cubo a representação da terra.

Os cubos espelhados são comparados àqueles produzidos por Robert Morris. Porém, no meu caso, existem em cada face dos cubos as imagens correspondentes a cada uma, adesivadas após impressão sobre vinil transparente. Ao refletir sobre as relações que este trabalho constrói entre a imagem, o espaço, o tempo e o objeto produzido, configuram-se como procedimentos de hibridação entre a fotografia e outras maneiras de apresentação, ampliando sua condição de registro do espaço-tempo.

Ao verificar tais características encontradas neste projeto *Refletir na terra*, me lembro de dois trabalhos que propõem de maneira distinta outros alargamentos para apresentação e reflexão da imagem fotográfica. Refiro-me aos trabalhos desenvolvidos por Gwon Osang e Irina Nakova, que se utilizam da fotografia para compor situações que dialogam com o espaço, objetos e tempo.

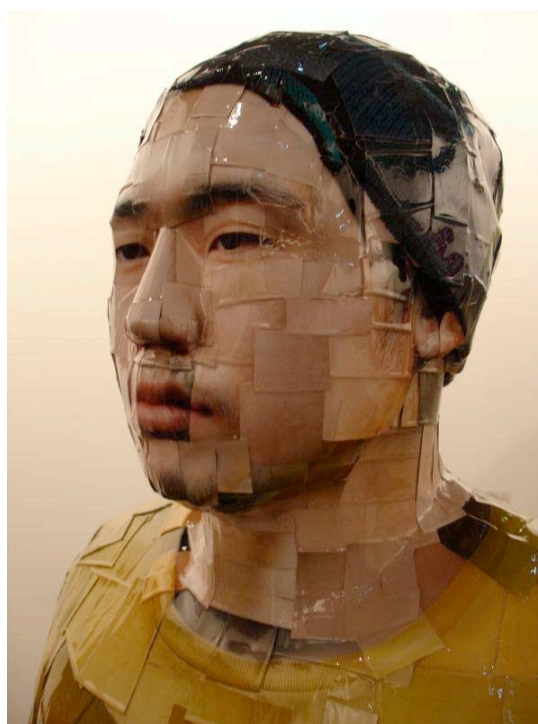


128. Irina Nakova. "Sitting on the Beach and Artificial Wave. Luleå 2003.

A proposta apresentada por Irina Nakova para o Festival de Verão, que acontece na cidade de Lulea, traduz a fusão entre fotografia, escultura e intervenção, onde passado e presente estão construindo uma relação como lugar, mas não necessariamente como mesmo espaço geográfico.

---

<sup>168</sup> A teoria definida por Platão deu origem aos conhecidos sólidos platônicos: cubo (terra), tetraedro (fogo), dodecaedro (cosmos), icosaedro (água) e o octaedro (ar).



129 e130. Osang Gwon. *Error*. Impressão, técnica mista. 138 x118 x 185 cm. 2005.

O trabalho de Osang Gwon reconstitui um certa situação na qual o elemento tridimensional, após fotografado em vários ângulos, é reconstituído em sua dimensão e volume a partir da impressão das imagens produzidas, reconfigurando assim, o estado anterior da imagem. As foto-esculturas elaboradas por Gwon são resultantes de vários pedaços de uma mesma imagem impressa várias vezes, surgindo um trabalho no qual os “erros” de impressão são justapostos para gerar uma aproximação com o real fotografado.

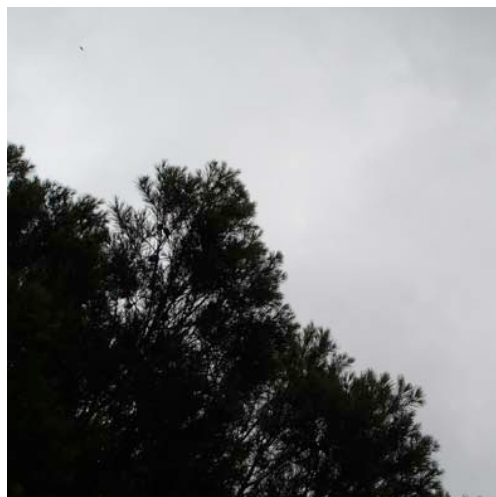
Seguindo uma série de projetos desenvolvidos com uso de imagens fotográficas adesivadas sobre espelho, uma espécie de retorno da imagem ao material ou situação de origem, elaborei o projeto *Refletir na terra*. Dessa maneira, a escolha pelo cubo, para compor a obra, se deu por este ser o elemento que representa a terra, segundo ocorrem diversas relações entre os elementos constituintes da mesma, elementos formadores e destruidores das imagens a que temos acesso por meio da luz refletida dos materiais e situações de transformações ocorridas por meio natural ou ação da humanidade.

Primeiramente visitei a região destinada às intervenções que os artistas dispunham para desenvolver seus trabalhos. Logo, identifiquei uma pequena área que apresenta características urbanas e rurais, algo que me interessa por exprimir a não identificação exata da imagem do lugar. Dessa forma, o registro fotográfico dos dois panoramas foram projetados nas laterais dos cubos. A posição dos cubos foi determinada pelo deslocamento translacional e rotacional do meu corpo no espaço destinado para a instalação.



131, 132, 133 e 134. Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra *refletir na terra*. 2006.





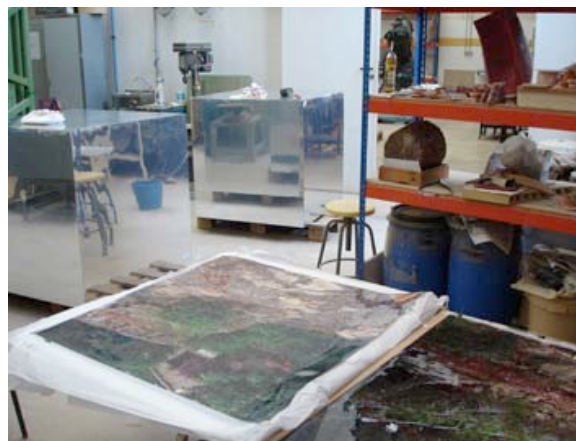
135, 136, 137, 138, 139 e 140. Eriel Araújo. Imagens que compõem a obra *refletir na terra*. 2006.



Jesus Pobre é uma população integrada à cidade de Dénia, que conta com aproximadamente 600 habitantes, situada numa área privilegiada que procura manter uma estrutura e desenvolvimento de acordo com um crescimento controlado. A intervenção foi realizada no início do “Camí del Depòsit” já chegando na montanha, marco divisor entre as ruas típicas da cidade e a área rural.

Após a realização das imagens fotográficas do lugar, o segundo momento consistiu em elaborar os objetos que iriam compor a obra, ou seja os dois cubos de madeira revestidos com espelho, seguido da aplicação das imagens previamente transferidas para o vinil adesivo transparente.

Por se tratar de uma intervenção numa área susceptível às intempéries naturais, foi necessário investigar um tipo de madeira que pudesse resistir a tais agressões naturais. Todos os procedimentos de construção e aplicação dos adesivos foram realizados nos laboratórios de escultura da Universidade Politécnica de Valencia (Espanha).



141 e 142. Eriel Araújo. Projeto “Refletir na Terra”. Etapas de construção das peças para instalação em Jesus Pobre – Comunidade Valenciana – Espanha.

Jean-Marie Sheaffer nos apresenta um argumento que me interessa do ponto de vista analítico das intenções que proponho em alguns projetos relacionados com o devir na imagem no espelho, já que o instante fotográfico é ampliado na condição de espelhamento dado ao suporte da imagem.

O momento propício é o instante astigmático no qual a totalidade re(a)presenta-se, ou pelo menos anuncia-se, na impressão, transformando-

a em mônada. A imagem não é mais o registro do tempo aberto que se esvai, mas a representação da temporalidade cíclica de um organismo fechado em si mesmo. A eternidade e a permanência que tentamos reter desesperadamente ao longo da existência, cremos poder salvaguardar na imagem artística.<sup>169</sup>

Para Shaeffer, a fotografia parece não aceitar o fluxo temporal, salvo quando nos referimos à permanência, a natureza morta. Mas, sabemos que ela possibilita o registro do movimento, e vemos apenas marcas fantasmagóricas, principalmente naquelas experiências realizadas pelos primeiros fotógrafos da cronofotografia.

As opiniões se dividem quando o assunto está centrado na fotografia como representação e não como registro da “vida”. E o espelho, que considero suporte momentâneo para registro de uma imagem em fluxo, participa de poéticas que alargam a questão da imagem fotográfica.

Ao instalar a obra no local determinado, os dois panoramas configurados na superfície dos cubos provocavam algumas reflexões que iam além do ato físico. Poderíamos pensar sobre a expansão das cidades em direção à área rural, um reflexo do crescimento humano e descontrole ambiental, tão discutido nos últimos tempos. Contudo, tais leituras parecem apenas apontar para algumas interpretações geradas pela experiência com a obra.

Outras associações surgiram desde o início da sua construção e, por fim, as relações entre o cubo, a arquitetura e a terra definem metáforas simbólicas existentes em cada escolha, associando diferenças pertinentes ao corpo da imagem e a imagem fotográfica.

---

<sup>169</sup> SCHAEFFER, Jean - Marie. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996, p.187



143. Eriel Araújo. *Reflejar en la tierra*. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. Dimensão variável. Intervenção urbano-rural. Jesus Pobre – Valencia – Espanha.

O “realinhamento improvável” das imagens fotografadas e refletidas dão lugar a novas experiências visuais e, conseqüentemente, novas fotografias que, a princípio documentais, parecem direcionar para outras conquistas do olhar, no qual o ato fotográfico de materiais e situações encontradas em nosso cotidiano gera uma infinidade de modos de ver o mundo.

Ao escolher um lugar próximo do núcleo urbano, convertendo-o em seu “quilômetro zero” particular, o cubo sinaliza como sinal inequívoco do lugar e suas manifestações como simulacro e realidade numa mesma superfície.





144. Eriel Araújo. *Reflejar en la tierra*. Foto detalhe. Fotografia em vinil transparente sobre espelho, sobre madeira. Dimensão variável. Intervenção urbano-rural. Jesus Pobre – Valencia – Espanha.

Nesta foto detalhe, podemos observar a possibilidade que a peça instalada no monte Jesus Pobre pôde apresentar. A imagem parece alcançar uma espécie de abismo da perspectiva, uma vez que as arestas do cubo revestido com espelho e imagens fotográficas apresentam-se confrontadas num ponto de vista específico, no qual as três faces registradas referem-se a direções diferentes do entorno, associadas às reflexões sobrepostas sobre sua própria imagem.

Neste trabalho, apresento a possibilidade de reflexão de uma imagem sobre si mesma, pois cada imagem fotográfica adesivada sobre a face específica do cubo, “olha” e reflete a si mesma, promovendo assim um encontro do passado (fotografado) com o presente (reflexo) uma tentativa de aproximar dois tempos numa mesma superfície plana. Uma imagem que está sempre se contaminando com o fluxo da vida.

No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira.

Susan Sontag

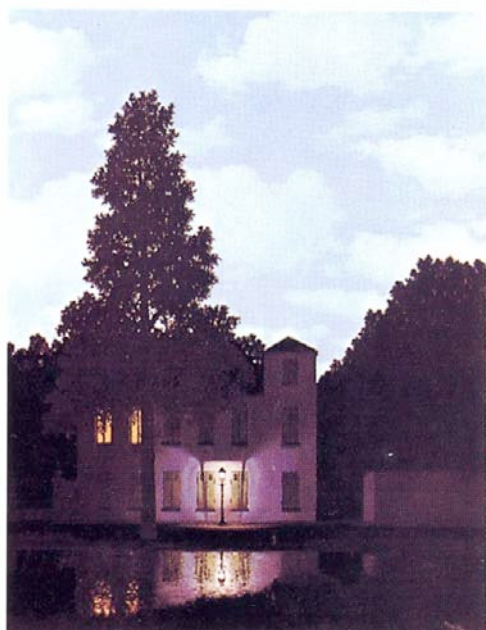
#### **4. A IMAGEM AGEOGRÁFICA**

A identificação ou o significado geográfico de uma imagem nos permite construir diversas leituras sobre as informações contidas na mesma. A não identificação imediata de sua origem geográfica admitida por mim como uma ageografia visual, é quando olhamos para uma determinada imagem e não encontramos referências a espaços geográficos conhecidos, ou mesmo passíveis de sua existência, aqueles presentes nos sonhos.

Representar espaços impossíveis foi um dos temas explorados pela pintura surrealista, provocando inúmeras dúvidas sobre a realidade. Hoje o tema está presente nas imagens digitais alteradas numericamente, seguindo novos rumos para um espaço indefinido, duvidoso. Uma nova realidade a partir de uma ficção visual. Ao configurar um lugar numa superfície plana, passamos da representação gráfica e pictórica àquela relacionada à tecnologia numérica, comumente associada à idéia de *ciberespaço*. Para entender esse neologismo aplicado primeiramente ao conjunto de relações estabelecidas nas redes de computadores, podemos pensar nas várias manifestações encontradas em qualquer outra interface digital. Assim, podemos sugerir uma atualização presente nas atividades desenvolvidas por artistas que buscam relacionar o espaço real e o ficcional.

Atendendo às operações utilizadas nos trabalhos desenvolvidos durante esta pesquisa, com uso da interpolação entre uma imagem estática e sua dinâmica interativa com a linguagem do vídeo, trago para este último capítulo uma análise sobre as possibilidades de interações entre uma imagem fixada do real e sua dinâmica apresentada em vídeos-instalação.

A pintura surrealista de René Magritte, por exemplo, nos oferece alguns pressupostos sobre a criação de mundos impossíveis projetados a partir de uma determinada realidade conhecida, pois “uma das funções primordiais das artes plásticas consiste em capturar a realidade fugaz e prolongar assim sua existência”<sup>170</sup>. Mas, há também a possibilidade de apresentar realidades aparentemente impossíveis, já que a dinâmica interativa entre os dados visuais encontrados numa mesma superfície, quando utilizamos meios capazes de provocar a fusão entre espaços e tempos distintos, constrói-se o que poderíamos atribuir a uma imagem ageográfica, ou de localização indefinida.



145 e 146. René Magritte. *O império das luzes*, 1950. M. C. Escher. *Natureza morta com rua*, 1937.

Para ilustrar duas situações representadas no plano correspondente ao estado ageográfico de um lugar, as imagens acima nos mostram a coexistência de tempos e espaços distintos, presentes numa mesma imagem. Observamos então as possibilidades ficcionais atribuídas às composições planas oriundas de realidades já conhecidas.

---

<sup>170</sup> ERNST, Bruno. *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*. Köln: Taschen, 2007, p. 67.



O que está representado num quadro é aquilo que vêem os olhos; é a coisa ou as coisas que o espectador já possui uma idéia. Assim, as coisas que se vêem em *O império das luzes* são coisas que me eram conhecidas, ou seja: uma paisagem noturna com um céu iluminado pela luz do dia. Creio que a evocação conjunta do dia e da noite tem o poder de nos surpreender e de nos encantar. Esta força é o que eu chamo poesia.<sup>171</sup>

Ao requerer um mundo impossível, os artistas propõem uma espécie de alargamento da idéia de realidade. Mesmo com o surgimento da fotografia, como uma espécie de espelhamento do real, quando esta promove uma idéia irrefutável do seu valor documental, seguimos em direção a constantes questionamentos daquilo que observamos, seja por meio de uma imagem, seja diretamente pelos nossos olhos. Sobre as imagens fotográficas, podemos lembrar que:

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser.<sup>172</sup>

No contexto artístico, a reflexão sobre a imagem fotográfica nos direciona para uma discussão mais complexa, pois dessa emanção do real surgem informações capazes de redirecionar nossa percepção e encontrar mundos impossíveis. Assim, o nosso olhar será afetado pelas relações transitórias entre o que vemos e nossa memória. Os trabalhos desenvolvidos com imagens fixas e sua relação com o tempo, o devir, instauram dúvidas e provocam um estado transitório ao que vemos e o que foi fotograficamente registrado. Meu interesse por esses procedimentos relacionais entre uma foto e o tempo, discutindo sua interação com materiais e situações que possam distender seu significado, alcança interações com o vídeo e sistemas interativos, proporcionando o surgimento de trabalhos que instauram a dúvida numa imagem em movimento, bem como sua identificação geográfica – uma imagem ageográfica.

---

<sup>171</sup> MAGRITTE, René. Apud: ERNST, Bruno. *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*. Köln: Taschen, 2007p. 69.

<sup>172</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia da letras, 2004, p.170.

#### 4.1. Lugares fotografados

As leituras estabelecidas a partir de uma determinada imagem fotográfica, por exemplo, predomina, normalmente, sobre o local de referência, identificando uma região geográfica, arquitetônica, seres e símbolos. Os referentes simbólicos encontrados nas fotografias, quando identificados por aqueles que o reconhece, fazem parte de uma história vivida. Assim, ao adquirir um cartão postal de uma cidade, a imagem representa algo estabelecido, categorizado, um padrão que procura “definir” aquele lugar.

Contudo, pensar sobre lugares não vividos, presentes numa imagem fotográfica, faz parte da crença de uma imagem definida como “isso foi” discutida por Roland Barthes. Quando Barthes nos fala da morte na fotografia, impulsiona nosso pensamento para uma tarefa árdua em que “o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte”<sup>173</sup>. Mas de que maneira podemos pensar a fotografia como algo que pulsa como a vida? Experimentar uma dinâmica visual fotográfica, seja esta promovida pelos aspectos físicos dos materiais usados, ou pelos procedimentos de união entre a imagem fixa e em movimento, nos permite discutir sobre aquilo que vemos e o que pode ser, um exercício que experimentamos diariamente no devir das imagens.

Ao apresentar alguns resultados obtidos na pesquisa de atelier e análise das minhas produções atuais, em que verificamos uma dinâmica entre uma imagem e sua referência geográfica, apresento o jogo entre o visível e o imaginário, elementos pertinentes às poéticas insituáveis, nas quais não decodificamos, de imediato, os códigos presentes no trabalho.

O conceito que utilizo para responder a algumas questões pertinentes aos trabalhos apresentados neste capítulo, *insituável*, é oriundo do vídeo que realizei em 2005, um vídeo que leva o mesmo nome. Esse conceito direciona nosso

---

<sup>173</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.28.

pensamento à não identificação ou decodificação daquilo que se apresenta para nós, neste caso específico, a imagem.

Apresento neste capítulo outro trabalho desenvolvido para integrar um sistema interativo criado durante o estágio doutoral na Universidade Politécnica de Valencia em 2006, o que foi apresentado nas duas cidades promotoras, Valencia e Porto Alegre. O princípio norteador do trabalho, após várias reuniões elaboradas pelos artistas colaboradores, está relacionado com o conceito “cidades interativas”, a partir do qual todos trabalharam com imagens das cidades de referência.

Ao final deste, discuto o resultado poético que acredito condensar muitos dos meus pensamentos sobre a construção de uma “imagem plástica” a partir da fotografia, no qual a imagem, após tratamento digital e outros procedimentos técnicos, adquire aspectos do material referencial, ou seja, uma imagem espelho. O espaço geográfico foi elegido a partir de um banheiro público, localizado num shopping de Porto Alegre.

A palavra insituável, usada para definir este capítulo, traz em sua etimologia, uma espécie de situação paradoxal apresentada nos projetos que venho desenvolvendo a partir da imagem fotográfica. Assim, entendo que ela contém a negação e afirmação de uma determinada situação, a partir da qual podemos questionar o lugar da imagem em nossa memória ou nos suportes físicos. Assim também, podemos associar o olho e a máquina fotográfica, uma vez que esta intermedia o olhar, enquanto o olho arquiva a imagem em nossa memória.

Globalização tornou-se uma palavra de ordem, ou da moda. A democratização da informação pelos meios de comunicação descarrilou o sistema linear de troca e de comercialização, atingindo a quebra das fronteiras entre as regiões mapeadas na geografia terrestre. A regionalização, quando exposta como objeto globalizado, deu lugar a um outro “lugar” não mapeado, não classificado, não definido, não referencializado, uma ageografia. Tal característica possui direções que me interessam, principalmente quando fragmentos do “real” são apresentados, representados ou rerepresentados a partir de procedimentos que alteram ou deslocam o código perceptivo da imagem para um estado alterado do “ver”.

A reapresentação de uma determinada obra artística do passado, por exemplo, é uma prática que participa de algumas poéticas desde a década de 60 do século XX. E para tanto o ato fotográfico contribui incontestavelmente na “tradução” de tal intenção, em que se discute questões presentes na identidade, autoria, e valor da imagem. Sherry Levine, por exemplo, ao apropriar-se da imagem de um fotógrafo, refotografando suas imagens, reivindica o *lugar* da mulher na produção artística, bem como a discussão sobre autoria na obra fotográfica. Nesse caso, o lugar fotografado não está relacionado como uma cena do real, mas sim de uma imagem deste.

Produzir uma imagem fotográfica de um lugar também evidencia algumas práticas adotadas por aqueles que interferem nos espaços públicos ou privados propondo, muitas vezes, a não identificação geográfica ou política de um lugar.

Segundo Marc Augê, em sua tentativa de produzir uma interpretação antropológica da especialidade no mundo contemporâneo, há diferença entre *espaço e lugar*. Enquanto o primeiro se relaciona com as superfícies não simbólicas do planeta, o segundo está vinculado às superfícies inscritas e simbolizadas, ou seja, aos espaços antropologizados. Para o mesmo autor, *não-lugares*, por sua vez, são aqueles que se encontram em duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.<sup>174</sup>

Quando olhamos para uma imagem fotográfica, sempre pensamos no seu grau de veracidade, origem e período em que foi realizada. Muitas técnicas surgem para análise de alguns desses critérios, sejam elas de ordem iconológicas, iconográficas ou mesmo científicas, confrontando constantemente sua fragilidade existencial e semântica. Como vimos nos capítulos anteriores, ao colocar uma imagem fotográfica em situações de “risco”, favorecemos sua capacidade de estar sempre se refazendo.

Quando Joseph Kosuth apresenta sua série de “objeto-imagem-conceito”, explorando o direcionamento tautológico sobre trabalhos, que literalmente dizem o

---

<sup>174</sup> SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos. A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: UFRGS, 2004, p.44.

que são, nos sentimos inseguros sobre tais situações que nos apresentam em nosso dia-a-dia. O conceito apresenta-se associado ao que vemos, mesmo quando não manifesto. O conceito também se apresenta nos procedimentos adotados pelos artistas, ou mesmo na escolha do material que irá “representar” seu trabalho. Assim, a instabilidade perceptiva, pode alcançar níveis que vão desde uma interpretação literal das coisas à multiplicação de significados de um lugar fotografado.

#### **4.2. A escala insituável**

A importância da escala na apresentação de uma fotografia e outras representações bidimensionais não passa apenas por questões técnicas, mas também poéticas, definidas pelo protocolo estabelecido pelo artista quando escolhe uma determinada escala para apresentar seu trabalho. Pensando dessa maneira, procurei adaptar as imagens produzidas em cada projeto às escalas pertinentes aos meios e processos escolhidos para sua apresentação.

Antes mesmo do desenvolvimento tecnológico para construção de uma imagem, a escala é muito importante durante sua elaboração, salvo aquelas que participam do nosso imaginário, pois não há dimensão, apenas relações formais e conceituais com o real. Os limites impostos pela tecnologia atuam diretamente no resultado visual apresentado por uma imagem. Assim também podemos observar nos valores tonais padronizados usados em máquinas para revelação fotográfica, ou mesmo naquelas presentes em monitores de televisão e computadores, fixados para atender a uma necessidade de produção em série e que, por sua vez, define a fruição da imagem.

Ampliação ou redução de uma imagem faz parte da prática artística desde muito tempo. Esta pode garantir a mimesis quando se aproxima da escala real, ampliar-se até atingir uma escala monumental ou mesmo adequando-se aos suportes miniaturizados, como jóias e documentos. Na história da fotografia, a limitação está relacionada aos processos de captura da imagem e sua ampliação. No início as fotos tinham seu tamanho reduzido devido às limitações técnicas.

As dimensões de uma ampliação fotográfica hoje podem atingir alturas equivalentes a um edifício de doze ou mais andares, por exemplo. Contudo, sabemos que tal ampliação só tornou-se possível graças à tecnologia digital, que transcodifica uma imagem em sistema numérico capaz de alterar, ampliar e imprimir o resultado em diversos suportes físicos.

Quando escolho uma determinada dimensão para apresentação dos meus projetos artísticos, encontro soluções acordadas com as estratégias previstas. Assim como vimos nos capítulos anteriores, alguns projetos foram realizados com escalas próximas das pinturas de cavaletes, reduzidas e adaptadas às dimensões de uma cédula ou mesmo ao tamanho padronizado das revelações automáticas.

Quando estamos conectados com o *ciberespaço*, encontramos um número surpreendente de imagens fotográficas digitalizadas, que estão disponíveis para visualização e apropriação. Ao abrir um arquivo virtual, a imagem apresenta-se “vulnerável”, pois suas qualidades visuais dependem do equipamento usado. O usuário da máquina também é responsável por sua aparência e suas ações sobre o sistema escolhido influencia nas qualidades e dimensões da imagem, tornando seu acesso uma experiência visual interativa.

A interatividade sobre a imagem fotográfica, porém, saiu do laboratório úmido, chegou aos sistemas numéricos digitais e atingiu o “espaço virtual”, onde sua capacidade de multiplicação e aparição não tem limites geográficos. A democratização do seu acesso atinge aqueles que nunca pensaram “ver” a imagem proibida, perdida numa estrada que nos leva a horizontes inesperados, ou se desejarmos, bifurcações indesejáveis.

Quando visitava a exposição “Turner Prize 2006”, em Londres, duas instalações me chamaram a atenção. Uma com escala reduzida para adequação representacional do assunto, que trata da projeção da imagem de um interruptor e uma outra que, apresentada numa escala ampliada, configurando um conjunto de pessoas reunidas para o ato fotográfico, na verdade tratava-se de um vídeo com duração de 60 minutos.



O trabalho de Ceal Floyer chama a atenção para algumas interrogações propostas na arte contemporânea, principalmente quando se discute o modo como se apresenta uma imagem e, por conseguinte, seu significado ampliado do ato fotográfico, quando o tempo e o lugar entram em questão, propondo uma ampliação do processo criativo a partir de meios já conhecidos. Em *Light Switch* (1992-99), Ceal Floyer cria uma situação de “retorno” numa obra que se aproxima dos aspectos apresentados pelos *ready made* discutidos por Duchamp, bem como aqueles defendidos pela arte conceitual de 1960.



147. Ceal Floyer. *Light Switch*. Diapositivo e projetor. 1992-99.

Neste trabalho, Ceal Floyer estabelece uma relação entre a imagem de um objeto e sua localização (imagem 147), ou seja, a posição onde poderíamos encontrar um interruptor, normalmente estabelecidas pelas regras da arquitetura. A altura e posicionamento de um interruptor instalado numa sala seguem as normas ergométricas para seu acionamento. Além disso, verificamos que a escolha desse objeto traduz uma intenção na visualidade a partir da luz, pois o interruptor, por acionar a presença da luz, é por sua vez apresentado via projetor.

Em 1997, Gillian Wering ganhou o “Turner Prize”, pelo vídeo *60 minutos de silêncio* (imagem 148), onde um grupo de atores vestidos com uniformes da polícia ficou durante um hora na posição clássica para uma “foto” documental.

Quando me aproximei da sala em que o trabalho de Gillian Wering estava exposto, a princípio pensei que era uma pintura ou fotografia, mas logo compreendi que se tratava de um vídeo. Olhar para aquela projeção de vídeo é uma experiência no mínimo inquietante, pois a qualidade e escala da imagem e o silêncio presente no ambiente apontam para algo inesperado, mas que não chega. Observamos então apenas alguns pequenos movimentos dos atores participantes, imperceptíveis na sua totalidade dada à escala do trabalho.

Este trabalho me fez pensar muito sobre a fotografia e seus desdobramentos com as artes plásticas, o vídeo e o cinema, algo que acredito poder proporcionar uma dilatação dos aspectos tradicionais da imagem fotográfica.



148. Gillian Wering. *60 minutes of Silence*. 1996.

Ao retornar da viagem, pude perceber nas pesquisas sobre a artista que este talvez seja seu melhor trabalho. Para mim, aquele “silêncio” representa a desaceleração e reflexão sobre o estado das coisas, algo insituável. Evidentemente que o trabalho de Gillian Wering não está relacionado apenas a uma questão do tempo, mas também dos ícones usados para elaboração do “espetáculo”, onde toda a cena é dirigida para um registro fotográfico que nunca acontece. O tempo se estende até uma hora e o *clic* fotográfico não acontece, ficando apenas a sensação de um instante estendido.

### 4.3. A imagem em movimento

A cronofotografia foi a primeira representação do movimento de uma imagem adquirida do real, indicada pela sequência do movimento de um objeto ou ser, o deslocamento no espaço. Usada por muitos cientistas e artistas, esta técnica pôde ajudar no estudo do movimento passo a passo, restando então produzir a dinâmica dessas imagens, conhecidas atualmente por *frames*, traduzido como *quadro*, em português. Das primeiras animações aos efeitos especiais adaptados às cenas cinematográficas, acompanhamos a cada dia sua aceleração ou desaceleração, atendendo aos propósitos estipulados em cada projeto artístico.

No fim do século XIX revela-se definitivamente a magia da imagem em movimento, com a produção e exposição de filmes de curta duração e com velocidade distanciada daquela que experimentamos em nosso cotidiano. E o cinema não parou mais de crescer e encantar. Em seguida, no século XX, já poderíamos experimentar a transmissão de imagens via ondas eletromagnéticas, capturadas pelo aparelho que conhecemos como televisão, através do qual poderíamos acompanhar imagens produzidas em outros espaços geográficos do planeta, alcançando a transmissão em tempo real. Hoje, além dos sistemas tradicionais para animação de uma imagem, existem os sistemas numéricos que possibilitam não só a animação de imagens fixas, mas também sua transmissão por satélites posicionados na órbita terrestre.

Quando observamos uma imagem em movimento, nos deparamos com uma duplicação de realidades distintas, seja pelo tempo, seja pela geografia definida na tela onde se localiza a imagem. Sem perceber, sentimos a sensação de estar vivenciando aquele outro espaço, pois a dinâmica promovida em nossa mente provoca certo descolamento da realidade em que nos encontramos e nos transporta para o mundo das imagens em movimento.

Com o surgimento da interatividade entre espaços separados geograficamente podemos vivenciar situações que corroboram para uma aproximação e coexistência desses. Assim, muitas pessoas trocam informações e

experiências estéticas por sistemas interativos dispostos no sistema virtual de informações, a internet.

Com a popularização da produção da imagem em movimento, os artistas vêm propondo o uso desta para produzir seus trabalhos com apresentações em monitores de televisão e projetores multimídias. Assim como no cinema, a imagem de vídeo possui suas características visuais compatíveis com o sistema de saída. O monitor torna-se nas mãos dos artistas, mais que um objeto de decodificação de imagens em movimento, ele se faz presente como objeto de arte.

Comumente, se considera o vídeo como um meio temporal. Sem dúvida, a natureza tecnológica do vídeo proporciona não só no tempo, mas também no espaço. Devido à(s) natureza(s) de seu modo de apresentação, o vídeo existe de maneira espacial, ademais temporal. Toda uma área do vídeo arte tem tirado proveito deste fator espacial, permitindo a manipulação do vídeo não somente como imagem, mas também como objeto.<sup>175</sup>

Ao entendermos que o vídeo passa a ter valores como objeto, nas produções artísticas ao longo dos anos, verificamos que as possibilidades para relacionar-se com imagens estáticas, em movimentos e outros materiais e objetos, faz do vídeo um elemento multifuncional no que diz respeito à sua aplicação em instalações que manifesta um diálogo com esse sistema que denomino objeto-imagem.



149. Nam June Paik. *Triângulo: Vídeo-Buddha e Vídeo-Pensador*. Vídeo instalação. 1976/1991.

<sup>175</sup> FRANK, Peter. Primeira generación: Arte e imagem en movimento (1963-1986). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.63.

A posição assumida pelo vídeo acompanha desde sua apresentação sobre bases tradicionalmente reconhecidas para suportar esculturas, aquelas em que o mesmo se dirige a um posicionamento específico junto às instalações contemporâneas. Nam June Paik, considerado como o pai do vídeo-arte, em sua obra *Triângulo: Vídeo-Buddha e Vídeo-Pensador* (imagem 149), apresenta um sistema de duplicação de uma imagem fechada nela mesma, cíclica, além da exploração conceitual do que entendemos por estático, pois as imagens reproduzidas nos monitores de TV referem-se a esculturas. Essas esculturas foram escolhidas estrategicamente, pois sua significância está além do que elas apresentam. O encontro entre culturas distintas e distantes por uma geografia dividida entre oriente e ocidente fez Paik escolher vivenciar outras realidades. “O salto geográfico experimentado por Paik – da Coreia a Colônia, do Oriente ao Ocidente – colocou à prova o sentido do Eu.”<sup>176</sup>

Considerado como um nômade global, Nam June Paik combinou a união de três distintas culturas: asiática, europeia (especificamente alemã) e norte-americana, para produzir trabalhos em que propunha expor realidades distintas num mesmo local, usando para isso a tecnologia de transmissão televisiva. A simultaneidade sempre esteve presente em suas operações artísticas. Em sua instalação *Wrap Around the World* ele aproveitou a oportunidade para criar um vínculo com todo o mundo, conectando entre si as audiências da América do Norte, América do Sul, Europa e Ásia. Paik incluiu vários programas, desde aquelas seções culturais de elite, passando por programas populares até partidas de futebol. Desta forma, estaria promovendo o estreitamento das fronteiras entre a cultura de elite e a cultura de massa, presentes num mesmo lugar.

O uso de imagens ageográficas em vídeos-instalação tem garantido inúmeros desdobramentos poéticos, criando situações em que a imagem se relacionada com o lugar onde está inserido o trabalho ou associando-se com espaços em que o enquadramento desvirtua a identificação geográfica. Hyun-Ki Park é outro coreano que desenvolve um trabalho voltado à vídeo-instalação,

---

<sup>176</sup> JAMES, Laura. Apud: Primeira generación: Arte e imagem en movimento (1963-1986). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p.290.

procurando investigar a relação entre a imagem videográfica e os materiais que usa para construir sua poética.



150. Hyun-Ki Park. *Water reflection*. Vídeo instalação. 1997.

*Water reflection* é uma vídeo-instalação que altera, entre outras coisas, a disposição para apresentação da imagem em movimento que, neste caso, consiste de um recorte da superfície de uma água em seu estado de repouso, acompanhado por pequenas alterações provocadas pelo vento e luz do ambiente de registro. Aqui, o artista propõe uma disposição para apresentação próxima do estado em que se encontrava a imagem do real, ou seja, na posição horizontal, contrariando a normalidade da apresentação de uma imagem em exposição. O suporte usado para refletir a projeção aproxima-se do pensamento minimalista, no qual ele se apropria de dois paralelepípedos construídos de madeira e pintados na cor branca, apoiados sobre o solo.

Park é conhecido como o fundador do *Korean Minimal Vídeo Art*, ele vem usando monitores com imagens em movimento como parte integrante de suas esculturas, o qual estabelece uma outra maneira de usar os materiais tradicionais como madeira e pedra... O artista não tem a intenção em dirigir seu trabalho para aspectos tecnológicos e sociais com uso da técnica do vídeo, mas usa-a amplamente para fins estéticos, ordenando para representar a harmonia do material e da palavra imaterial, localizada em algum lugar entre natureza, homem e tecnologia.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> NUSSER, Uta. Lunapark: contemporary art from Korea. Stuttgart: Verlag Das Wunderhorn, 2001, p.12



Os trabalhos de Hyun-Ki Park em alguns momentos se aproximam daqueles desenvolvidos por Nam June Paik, quando expõem a relação entre materiais e sua imagem projetada no mesmo espaço em que se encontram. Contudo, Park está mais próximo de uma vídeo-escultura que uma vídeo-instalação, mas não podemos esquecer que se tratam de instalações com uso de imagens em movimento, objetos e materiais que se relacionam entre si. Mas o que dizer desse movimento encontrado no trabalho de ambos, visto que a imagem em movimento trata-se de uma escultura ou uma pedra?



151. Hyun-Ki Park. *Sem título*. Monitor e pedras. 1978.

A imagem de uma pedra representada por um monitor de vídeo me faz pensar nas aproximações com características estáticas presentes numa foto. Esta traduz uma “petrificação”, “congelamento” de um espaço-tempo aprisionado num retângulo dado como enquadramento para imagem, o mesmo que ocorre com a imagem encontrada num monitor usado por Park.

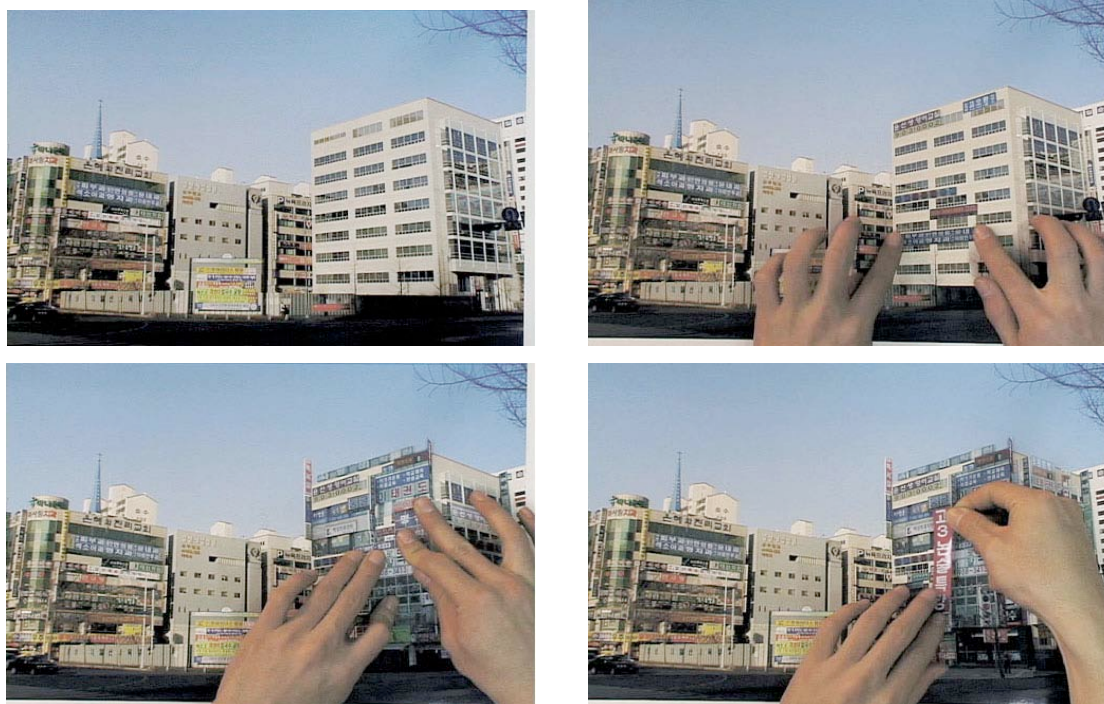
Os exemplos explorados por artistas que usam o vídeo como objeto para suas operações poéticas junto a imagens que possam interagir com materiais, conceitos, espaços e objetos, apontam para uma animação daquilo que se encontra em estado inanimado, como uma imagem fotográfica.

Ao visitar a Feira Internacional de Arte Contemporânea ARCO em 2007, na quando os coreanos foram homenageados, mais uma vez encontrei um artista que trabalha com a animação de imagens estáticas. Mas, desta vez fiquei surpreso com a aproximação do seu trabalho com o projeto que desenvolvi em 2005, um vídeo que denominei *Insituável*<sup>178</sup>, e posteriormente pôde ser apresentado numa

---

<sup>178</sup> Apresentado primeiramente no Festival de Vídeo Experimental de Porto Alegre. V Vaga-lume.

instalação, pois a escala e o uso de um monitor adequado lhe proporcionaram tal categorização.



152, 153, 154 e 155. June Bum Park. *Advertise* (Still de vídeo). DVD. 1 min. 2004.

No trabalho desenvolvido por June Bum Park, a escala é um dos elementos primordiais para suas elaborações poéticas com uso do vídeo. Ao aproximar suas mãos da superfície de uma imagem em movimento, produz um estranhamento na composição, admitindo sua interferência física para compor a cena. No vídeo *Advertise*, ele reproduz em escala reduzida os anúncios que estamos acostumados a ver nas fachadas dos prédios das grandes cidades, uma alusão ao ato de fazer publicidade, ao afixar informações sobre o bloco arquitetura-imagem.

Em outros trabalhos que ele vem desenvolvendo, suas mãos acompanham a dinâmica de uma cidade, como se estivesse organizando os espaços públicos com suas próprias mãos. Nas suas películas de curta duração, o estacionamento de veículos, por exemplo, é direcionado pelo movimento de suas mãos. Assim, também acontece com um grupo de pessoas que se aglomeram à espera para cruzar uma rua no centro de uma cidade. Para estes trabalhos, não importa a determinação exata do espaço geográfico, pois as cenas cotidianas são usadas em função de uma poética estabelecida pelas circunstâncias da escala da imagem. Com o

agigantamento das suas mãos, as pessoas e os objetos de uma cidade ou paisagem transformam-se em brinquedos. As manipulações aparecem reduzidas e seus movimentos parecem determinar antecipadamente todas as ações aparentes na dinâmica de uma cidade.

#### **4.3.1. Insituável**

O deslocamento entre espaços desconhecidos favorece um certo estranhamento em nossa memória, acostumada aos mesmos lugares e situações vividas em nosso cotidiano. Ao olharmos para uma foto, podemos reconhecer pessoas e lugares vividos, experienciados. Contudo, ao acumularmos tais informações visuais é possível que ocorram sobreposições de alguns aspectos presentes em tempos e lugares distintos, resultando um estado de condensação de fatos.

Ao adotar procedimentos para construir uma poética instaurada nas especulações do visível, com uso da imagem fotográfica percorrendo diversos meios de apresentação, o vídeo *Insituável* é um trabalho que reúne alguns elementos presentes nas questões atribuídas à apropriação de imagens, deslocamento do significado visual, referências ao precário, o cotidiano, instabilidade do visível e o tempo. O tempo atribuído a uma imagem fixa está sempre associado ao ato fotográfico quando a imagem foi realizada. Porém, é mister salientar que é possível intervir nesta afirmativa, pois a aplicação de simples medidas pode deslocar o nossa percepção de tempo quando rerepresentamos a imagem num meio cíclico, como num vídeo em constante retorno.

O vídeo *Insituável* foi produzido quando procurei retomar minha experiência com a imagem em movimento. Queria discutir a imagem em movimento a partir da imagem estática, a fotografia. O projeto está relacionado com meus deslocamentos físicos, viagens com os respectivos registros fotográficos e consequente formação do meu arquivo, posteriormente usado em projetos elaborados a partir de suas implicações estéticas ou significados pessoais. As decisões passam por escolhas:

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase fotográfico*. Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar o despertar da intratável realidade.<sup>179</sup>

Ao assumir uma determinada imagem para compor um trabalho, procuro criar uma transitoriedade entre o que vemos e o que está acontecendo naquele momento com a imagem e o entorno. Por isso, ao enfrentar a realidade de uma imagem fotográfica, percorremos caminhos físicos presentes na sua estrutura e caminhos psíquicos atuantes no “*êxtase fotográfico*”, definido por Barthes.

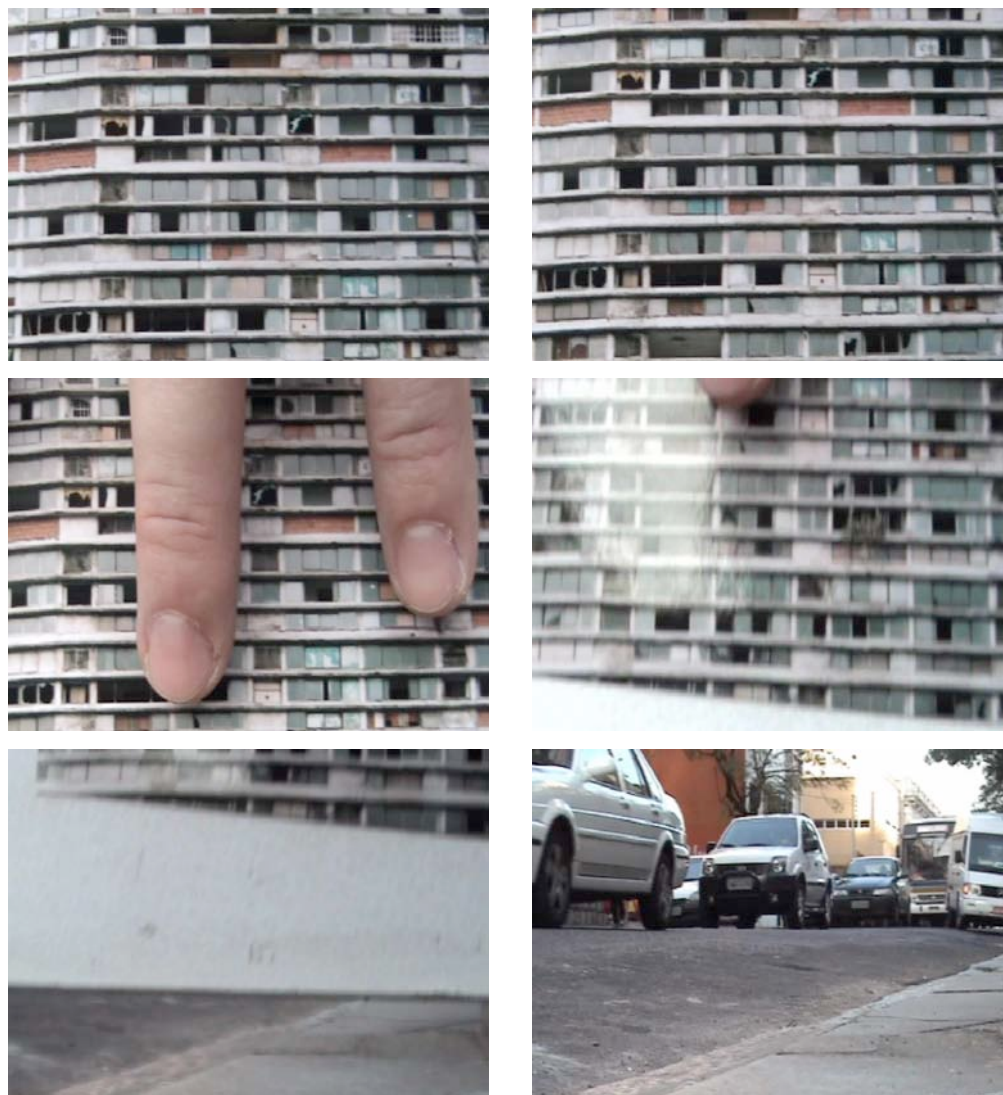
A imagem escolhida para compor o vídeo *Insituável* refere-se ao prédio em estado de abandono localizado no centro da cidade de São Paulo, o conhecido *treme-treme*, Edifício São Vitor. A estrutura de sua fachada corrobora para uma estética do precário, onde podemos observar detalhes dos objetos utilizados em substituição daqueles que normalmente encontramos nos edifícios ocupados por pessoas que possuem poder econômico suficiente para ter uma moradia digna. A composição chama a atenção para o encontro entre a organicidade dos elementos usados pelos ocupantes dos espaços e a geometria definida pela estrutura arquitetônica aparente.

Aquele monumento cravejado de tijolos expostos e janelas “protegidas” por cobertores sujos e papelões úmidos e mofados é a lembrança da redundante degradação do centro velho da cidade. O *Treme-Treme* é uma cicatriz gigante, que evidencia a fragilidade de um centro urbano. Sua localização parece gerar um desconforto para tomadas de decisões, pois ao mesmo tempo em que poderia ser recuperado e ocupado por instituições públicas ou privadas, sua demolição abre espaço para a natureza tão escassa em cidades desenvolvidas como São Paulo.

A dissonância é representada no vídeo *Insituável* a partir da imagem em movimento de uma cena estática, uma fotografia.

---

<sup>179</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.175.



156, 157, 158, 159, 160 e 161. Eriel Araújo. *Insituável* (Still de vídeo). 2005. Vídeo. Duração 1' 54". Festival de Vídeo Vaga-lume. Pinacoteca Barão Santo Angelo. Porto Alegre. Rio Grande do Sul. Brasil.

Para Milton Santos, “quando a natureza se torna natureza social, cabe à geografia perscrutar e expor como o uso consciente do espaço pode ser um veículo para a restauração do homem na sua dignidade.”<sup>180</sup> Dignidade que é responsabilizada pelas ações individuais e coletivas numa sociedade. A situação deplorável de vários equipamentos arquitetônicos encontrados nas grandes cidades favorece a uma reflexão sobre o uso e administração desses lugares. Entre tantas

---

<sup>180</sup> SANTOS, Milton. Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: EDUSP, 2004, p.267.

explicações possíveis, a má distribuição de renda em alguns países favorece ao aparecimento de imagens dissonantes da composição geral do Estado, aparentes até nos cartões postais produzidos por aqueles que visitam tais lugares.

Qual a diferença entre um *frame* e uma foto? Para responder esta questão pensemos na “imagem-tempo”, pois tanto o registro da imagem em movimento quanto o registro fotográfico estão diretamente relacionados com a realidade. Contudo, na imagem fotográfica não há uma necessidade de estender-se no tempo, ela “reflui da apresentação para a retensão”<sup>181</sup>, enquanto o frame, imagem resultante de um registro contínuo, “é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas”<sup>182</sup>, aproximando-se do fluxo que acompanhamos diariamente em nossas vidas.

Ao propor um presente contínuo em meus trabalhos, os limites entre a imagem fotográfica e a imagem em movimento encontram-se borrados, pois o registro do tempo numa cena entra em choque com a realidade que ele apresenta, de um tempo passado, fixado numa foto. A surpresa preparada na produção do vídeo nos faz despertar para a cena em questão. Logo, ao descortinar a real situação da gravação em vídeo, nos deparamos com o engano gerado no trabalho, onde tempo, imagem e som são partícipes de uma história situada na geografia da imagem.

O vídeo *Insituável* é um dos trabalhos desenvolvidos por mim, em que a reflexão e busca por uma escala para sua apresentação completam o conceitual da obra. Apresentado inicialmente na V Mostra de Vídeo Experimental Vaga-lume, o vídeo mantém uma relação direta com uma escala padrão da imagem fotográfica, ampliada em 10 X 15 cm, a partir da qual foi realizado o vídeo. A revelação da verdadeira situação encontrada no local da gravação, indicada inicialmente pelo som ambiente, é promovida pelo aparecimento dos meus dedos em escala agigantada frente ao tamanho do prédio registrado na foto.

---

<sup>181</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 134.

<sup>182</sup> Idem, p. 133.



Ao aproximar o tamanho da fotografia ao tamanho do monitor de projeção do vídeo, encontrei a solução ideal para completar o trabalho, pois a imagem videográfica neste projeto adapta-se às condições inerentes ao pensamento poético da obra. Para isso uso um DVD player portátil, normalmente usado nos sistemas de transportes. A proposta de redução e adaptação da imagem aproxima sua visualização à escala da mão, usada como elemento surpresa durante a execução do trabalho. Sua apresentação poderá ocupar desde uma pequena área do espaço expositivo até sua presença isolada numa grande área, construindo assim um diálogo entre escalas visuais e espaciais. Os procedimentos definidos para elaboração desse trabalho se coadunam com algumas palavras escritas por Michel de Certeau, pois:

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transmutante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível.<sup>183</sup>

As relações de controle e utilização do espaço geográfico passam também pelos deslocamentos que acompanham todos aqueles em suas caminhadas pela cidade, um *flâneur*. Charles Baudelaire enxergava, como papel fundamental para entender o processo da modernidade, do urbanismo e do cosmopolitismo através do fluxo da cidade, assim a participação daqueles que são afetados pelo desenho da cidade e pelo andamento da mesma, engendraria novos processos a que todos estamos expostos: homem, imagem e objetos.

---

<sup>183</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008, p.172.



162. *Insituável*. Relação entre tamanho da imagem fotográfica e a tela de saída do vídeo.

#### 4.3.2. Diálogos ageográficos em sistema interativo

Com a popularização da informação, promovida pelo sistema digital, percebemos que este também produz certo isolamento geográfico. As pessoas podem optar em permanecer num ambiente fechado e realizar suas atividades de exploração e conhecimento de “outros lugares” ou sair do sistema virtual e atualizar tais informações no mundo da experiência que passa pelo corpo. Os diálogos construídos no ciberespaço, por exemplo, estão sempre a espera de sua materialização, porém, alguns sistemas interativos são criados para tentar responder às nossas reações oriundas de uma experiência física.

Durante o meu estágio doutoral<sup>184</sup>, realizado na Universidade Politécnica de Valencia, pude experienciar trocas de conhecimentos junto aos participantes do projeto intitulado *Cidades Interativas*. Os conhecimentos adquiridos e aplicados no projeto representam uma parte dos trabalhos desenvolvidos durante aquele período. Também, participei de cursos específicos para desenvolvimento de sistemas interativos aplicados às artes visuais, especialmente aqueles que usam *software* livre.

---

<sup>184</sup> Como participante do Acordo de Cooperação Internacional entre o Laboratório da Luz da Universidade Politécnica de Valencia e o Grupo de Pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea do Instituto de Artes da UFRGS. O projeto objetivou investigar e desenvolver sistemas interativos com tecnologias informáticas e suas aplicações na Arte Contemporânea.

*Cidades Interativas* é um projeto coletivo do grupo de pesquisa Interfaces Digitais na Arte Contemporânea<sup>185</sup>, juntamente com os pesquisadores do Laboratório da Luz<sup>186</sup>. O objetivo principal entre os grupos está relacionado com as semelhanças e divergências encontradas nos dois espaços geográficos, suas manifestações culturais, geofísicas, políticas e religiosas.

Após análise das propostas apresentadas pelos participantes, observamos a concordância quanto ao uso dos dispositivos tecnológicos, captura e tratamento de imagens realizadas a partir do tema: cidade e seus contrastes sociais, culturais e estruturais relacionados aos espaços público e privado. A escolha pela elaboração e apresentação da imagem panorâmica de um lugar apresenta características próprias para uma circularidade da imagem captada por cada artista, assim como sua inserção no sistema interativo desenvolvido.

O agenciamento dos panoramas, com suas diversas direções poéticas, conecta-se com certo número de imagens fixas e em movimento. Foi usado o sistema *flash* como ferramenta para a integração entre eles, e assim, o usuário pode interagir com o banco de imagens que compõe o projeto. O acesso ao banco de dados é “multirelacional”, construído por fragmentos visuais e sonoros das duas cidades, e sua eficácia está inserida nas possibilidades de construção de narrativas sociais híbridas.

A instauração de um espaço panorâmico interativo é dinâmico, pois varia desde aqueles pertinentes à uma tela de computador, às instalações promovidas em espaços expositivos, nos quais as imagens são ampliadas e configuradas em superfícies planas ou circulares. A interação pode ocorrer com dados visuais existentes em arquivos ou adquiridos *on line*. Assim, o visitante participa do trabalho a partir da apropriação e combinação das informações disponibilizadas nos diversos panoramas existentes no sistema.

---

<sup>185</sup> <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhepesq.jsp?pesq=1304040199380156>

<sup>186</sup> <http://www.laboluz.org>

Jeffrey Shaw é um dos pioneiros<sup>187</sup>, desde a década de 60, no uso da interatividade e virtualização experienciadas em suas instalações. Na instalação *Place – Ruhr* (imagem 163) ele usa uma plataforma giratória, na qual o visitante se posiciona para interagir com uma imagem projetada sobre uma extensa tela circular instalada ao redor da plataforma. O interator poderá acessar espaços virtuais que contém imagens particulares da área Ruhr. Os comandos interativos presentes na estrutura da plataforma permitem que este provoque a rotação da mesma juntamente com a projeção da imagem sobre a tela circular.



163. Jeffrey Shaw. *Place – Ruhr*. Computação gráfica / vídeo instalação. Alemanha 2000.

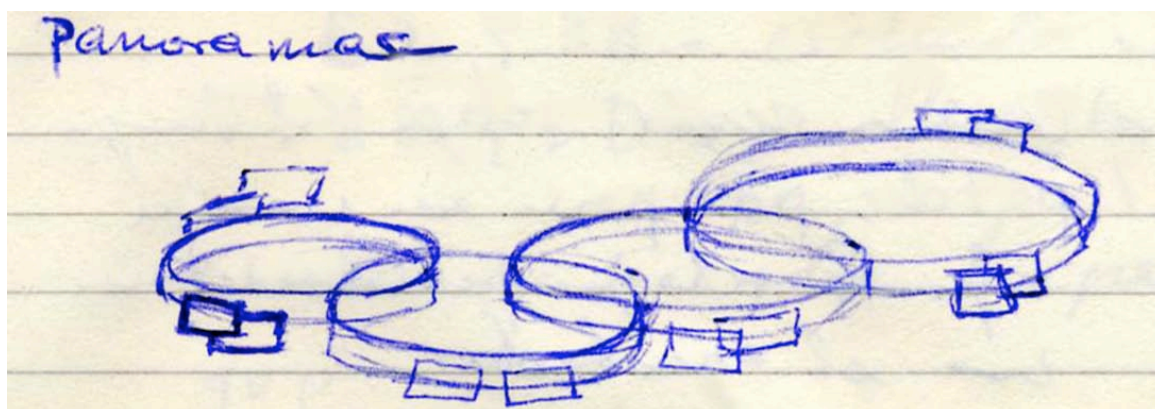
Em torno das possibilidades de interação permitida pelas tecnologias informáticas e a relação obra/espectador ou usuário/sistema, podemos admitir que o devir encontrado em nosso cotidiano público e privado ganha uma extensão conceitual e visual quando estamos numa situação em que é solicitada nossa participação. Desta maneira, saímos de um sistema passivo para alcançar a experiência em sistemas ativos. As ferramentas operacionais utilizadas pelos artistas, muitas vezes, se aproximam daquelas encontradas em nosso dia-a-dia, quando acessamos as máquinas presentes em repartições públicas ou privadas.

---

<sup>187</sup> <http://www.jeffrey-shaw.net>

A maior parte dos panoramas elaborados pelos participantes do projeto *Cidades Interativas* corresponde às imagens diurnas dos espaços urbanos referentes às cidades de origem, nos quais estão presentes alguns núcleos temáticos relacionados com as similaridades e contrastes geográficos, bem como a situação sociocultural e discussões sobre espaço público e privado.

A proposta do trabalho aborda questões conceituais e processuais no que tange às questões relacionadas ao panorama, assunto de comum interesse entre os componentes pertencentes aos grupos de pesquisa em artes nos dois países (Brasil e Espanha). Ao investigar sistemas interativos aplicados às artes visuais, o grupo optou por condensar suas propostas num programa virtual associado à interatividade entre os trabalhos apresentados. O sistema projetado propõe a visualização intercambiável entre os projetos, em que o usuário poderá escolher o direcionamento e acesso aos arquivos. Cada panorama criado pelos artistas pesquisadores encontra-se centrado numa poética visual própria. Para integrar os trabalhos produzidos, foi criado um sistema onde os panoramas podem ser acessados por pontos de entrada e saída existentes em cada um deles. O esquema seguinte mostra, de forma resumida, a estrutura criada para a inserção e interação dos panoramas.



164. Esquema para dispositivo interativo produzido por Maria Jose Martinez de Pison.

A proposta de interatividade apresentada no projeto *Cidade Interativas* se dá no momento em que o usuário escolhe entrar ou sair de um determinado panorama, associado a interfaces de comando existentes. Entrar ou sair de um espaço público ou privado é algo que faz parte do nosso cotidiano. Porém, quando se trata de um

sistema virtual, a situação geográfica torna-se alheia às manipulações promovidas na imagem, principalmente quando se tratam de sistemas numéricos criados por artistas.

O panorama reflete uma das formas de apresentação de uma imagem fotográfica situada numa visão contínua do entorno, podendo alcançar uma visualidade que se encontra além do campo visual, pois o registro fotográfico se dá pelo deslocamento circular da câmera num ponto fixo de referência. Esta experiência, já explorada em alguns procedimentos artísticos, traz em suas apresentações, resultados visuais que recuperam ações inapreensíveis do real, quando este é percebido apenas pela visão frontal de um espaço.

Minha escolha se deu pelo registro fotográfico panorâmico de um espaço “ageográfico”, por tratar-se de uma imagem que carrega sinais de uso particular, mas que, ao estar abandonado, perdeu suas referências. Ao reencontrar tais elementos presentes na composição daquele pequeno espaço, localizado na parte superior do edifício onde eu residia na Espanha, pude relacioná-lo com outros espaços que visitei em lugares distintos e distantes.



165. Eriel Araújo. Panorama ageográfico. Fotografia. Dimensões variáveis. 2006.

A imagem que utilizamos para construir o panorama me parece pertinente para uma discussão sobre os espaços privados que podem se tornar públicos com uso dos sistemas interativos digitais. Hoje podemos estar num espaço físico qualquer e construir relações sociais nas mais diversas categorias, desde procedimentos econômicos já consolidados em nosso cotidiano, até aquelas de características sentimentais. Assim, podemos identificar "ageografia" como um novo modelo para entender as relações mais distantes dos espaços físicos da cidade que habitamos.



Ao escolher a janela como ponto de interação, encontramos nela uma metáfora representada pelas conexões virtuais entre lugares, muitas vezes desconhecidos, ligações entre espaços privados que se tornam públicos, quando disponibilizados em rede. A pequena janela situada numa das quatro paredes existentes no local mantém relação com o exterior, sobre a qual encontra-se uma cortina improvisada com restos de saco plástico.

Ao gravar em vídeo, uma parte do movimento da cortina e as alterações formais adquiridas pela luz externa que tenta invadir o ambiente, me chamaram atenção os tipos de compartilhamentos existentes entre espaços físicos e virtuais, conexões entre espaços públicos e privados, os quais podem ser identificados ou mesmo perder sua identificação enquanto lugar geográfico e político.

O panorama que apresentamos no sistema interativo, está construído unicamente com duas possibilidades de interação. De um lado o acesso ao vídeo, que apresenta a imagem de uma janela protegida por um plástico, o qual deixa passar de forma muito tênue a imagem e o som do exterior. De outro, o vídeo funciona como uma chave que estabelece vínculo de saída para o panorama seguinte, e que podemos fazer uma referência à quantidade de janelas que abrimos e fechamos quando navegamos num sistema de hipermídia ou quando estamos na rede internet. Assim, como sinaliza Gustavo Lins Riveiro, em seu artigo *O espaço público virtual*: “O Flâneur de Baudelaire se converteu no corredor de velocidade de Paul Virilio.”<sup>188</sup>

Certamente que a imagem simplista daquela janela suscita muito mais uma reflexão sobre espaço do que uma identificação geográfica e política do lugar. Manuel Gausa, em *Território e mutabilidade*, descreve: “Uma das características do espaço contemporâneo é sua acelerada mutabilidade: dinâmico, impreciso, progressivamente amorfo e imprevisível, o novo espaço emergente se manifesta

---

<sup>188</sup> [http://www.edicionessimbioticas.info/article.php3?id\\_article=342](http://www.edicionessimbioticas.info/article.php3?id_article=342)

como um cenário múltiplo sujeito a colisões, câmbios, misturas e deslizamentos.”<sup>189</sup> Desta maneira podemos associar aos múltiplos cruzamentos existentes entre os panoramas que constituem o projeto *Cidades Interativas*, nos quais a interatividade se converte num fluxo descontínuo intra e interrelacionados com as imagens produzidas pelos participantes e seus respectivos conceitos operacionais.

Esta composição fragmentária presente nos panoramas unidos é uma metáfora da realidade urbana, composta por diferentes paisagens, lugares e não lugares, espaços públicos e privados, físicos e virtuais, que adotam a forma de uma rede entrelaçada e disposta sobre o território de maneira alterada, caótica, ou, como podemos denominar, *rizomático*.



166. Still do vídeo *Diálogos ageográficos*. 2007.

---

<sup>189</sup> GAUSA, M. *Territorio y mutabilidad*. In: KURGAN, Laura y COSTA, Xavier. Eds. *Usted Esta Aquí: Arquitectura y flujos de Información*. MACBA. Barcelona. 1995.

#### 4.4. Imagem em prata e branco

Para finalizar esta tese, gostaria de apresentar uma “porta aberta” no meu percurso como artista pesquisador, dado que os procedimentos vêm se amalgamando em camadas de ações das quais surgem trabalhos mestiços, instaurados na observação do real e suas manifestações que emergem dos materiais e técnicas elaboradas para ampliar o campo fotográfico.

Repetir, re-produzir ou rerepresentar uma imagem presente no real faz parte dos procedimentos daqueles que propõem algo mais para a percepção. Assim, podemos observar nas obras realizadas por Cindy Sherman, Vik Muniz, Andrés Serrano, David Buckland, Wang Qingsong, entre tantos outros, uma espécie de “diferença” nas suas produções fotográficas.

Dominique Baqué considera tais procedimentos como uma categoria denominada “fotografia plástica”, enquanto François Soulage aponta para uma “fotograficidade”, ações que se dobram e desdobram a partir de uma realidade visual pré-existente. A seleção de imagens e procedimentos atribuídos a um determinado projeto é fator fundamental para obtenção de resultados capazes de ampliar o campo de trabalho quando se trata de uma apresentação da imagem, perda da aura, autoria, ou mesmo o conceito tradicional de originalidade na obra de arte. O original está sempre presente nas operações desenvolvidas pelo artista, mas a “nova” imagem nos direciona para o re-conhecimento do real. Assim:

Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica... Há uma outra expansão do *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece num “detalhe”, preenche toda a fotografia.<sup>190</sup>

Subvertendo a ordem dada pela fotografia clássica, na qual o assunto da imagem deveria permanecer imobilizado para uma fruição de algo “morto”, proponho alterar a representação fotográfica de um espaço para que este venha a refletir o presente na própria estrutura física da imagem apresentada. Aí, os espaços de

---

<sup>190</sup> BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.73.

sombra presentes na composição serão ocupados por uma camada de prata, provocando, assim, uma inquietação da sua visibilidade.

A imagem bruta utilizada como referência para elaboração deste trabalho, concentra em sua estrutura uma profusão de ambientes multiplicados fornecidos pelo espelhamento. O local escolhido foi um banheiro localizado num shopping, em Porto Alegre. Ao entrar no espaço identifiquei uma instabilidade do olhar provocado pelos multidirecionamentos dados pelos rebatimentos das imagens espelhadas.

Um dos fatores que me chamou a atenção foi a composição cromática presente nos elementos da cena, estabelecidos praticamente de tons prata e branco, seja pelos metais e espelhos na cor prata, seja pelo revestimento cerâmico branco, bem como as bancadas e pisos em mármore branco.



167. Imagem do interior do banheiro, no Shopping Praia de Belas, em Porto Alegre.

Realizei vários registros do espaço que se apresentava como um abismo visual. A cada deslocamento no recinto, eu encontrava novos desdobramentos espaciais refletidos nas superfícies espelhadas das quatro paredes que compunham o espaço. Procurei, então, enquadrar uma área que fosse composta principalmente pelo quadriculado pertinente aos azulejos brancos.



168. Recorte fotográfico digital realizado a partir da imagem do banheiro no Shopping Praia de Belas, em Porto Alegre.

Ao colecionar experiências com palavras, imagens e materiais desenvolvo uma poética associada à acumulação de experiências visuais numa única superfície, a partir de ações e interações na imagem realizada do cotidiano.

A este trabalho denominei *Espaço Privado*, contrapondo a situação de intimidade exposta num espaço público e sua posterior reconfiguração, quando a imagem é apresentada em prata sobre branco, na qual se pode ver em fragmentos a o reflexo do local onde o trabalho está exposto, refletido nas retículas impressas sobre azulejo branco.

A imagem elaborada em prata sobre branco denota a realidade de sua origem, ou seja, produzida com o mesmo material que deu origem à fotografia. Para tal procedimento, busco na química as possibilidades para seu desenvolvimento técnico. Já é conhecido há muitos anos o processo de transferência de imagens para superfícies de porcelanas com a utilização de pigmentos minerais para imprimir e fixar imagens fotográficas. Buscando transferir o reflexo do espelho para sua própria constituição fotográfica, iniciei alguns experimentos físicos e químicos, desde os procedimentos digitais, preparação reticular da imagem e posterior construção de uma matriz serigráfica, até sua transferência para placas de porcelana (substituta do

papel fotográfico). A fixação da imagem se deu a uma temperatura de 740 graus centígrados.



169. Coleção de porcelanas ( a partir da chapa III: *O lápis da natureza* William Henry Fox Talbot. Platina sobre porcelana. 1844.

A prata, além de sua carga simbólica enquanto metal precioso, deu origem à fotografia clássica em preto e branco, na qual uma película de gelatina e prata sobre papel mudou o pensamento sobre o Real. Hoje, depois de quase dois séculos, podemos voltar nossa atenção para tal descoberta e encontrar outros caminhos para aquelas experiências.

Os procedimentos adotados para adquirir uma imagem espelhar, nos remete ao passado histórico da fotografia. Para tanto iniciei meus experimentos reproduzindo uma das imagens encontradas no primeiro livro de fotografia elaborado por William Henry Fox Talbot: *O lápis da natureza*. Escolhi a chapa III elaborada por ele para realizar o teste da imagem de uma coleção de porcelanas realizada em gelatina e prata, agora reproduzida e apresentada em prata sobre branco, com uso da platina como metal substituto da prata.

Ao pensar no branco como a possibilidade de “tudo”, baseado na filosofia oriental, e o reflexo do espelho como a possibilidade de conter tudo que se encontra ao seu redor, iniciei uma investigação para conter numa mesma superfície dois elementos que apresentam as características do infinito numa imagem.



O abismo na imagem alcançado neste trabalho une dois conceitos operacionais que venho explorando: 1) o retorno da imagem ao tipo de material presente em sua composição e 2) a investigação de novos meios materiais para apresentação fotográfica. Assim, papel fotográfico foi substituído pela superfície lisa e brilhante dos azulejos, presentes na imagem do banheiro referente.

A ampliação e transferência da imagem são realizadas com uso da técnica *silkscreem*, na qual o uso de platina em pasta favorece sua formação e fixação com a ação do calor (740° C).

O recorte elaborado na imagem registrada do banheiro corresponde ao espaço ocupado por um conjunto formado por 36 peças de azulejos, medindo 15 x 15 cm cada. A escolha do enquadramento fotográfico a partir do espelho do banheiro traduz a instabilidade da imagem encontrada no lugar.



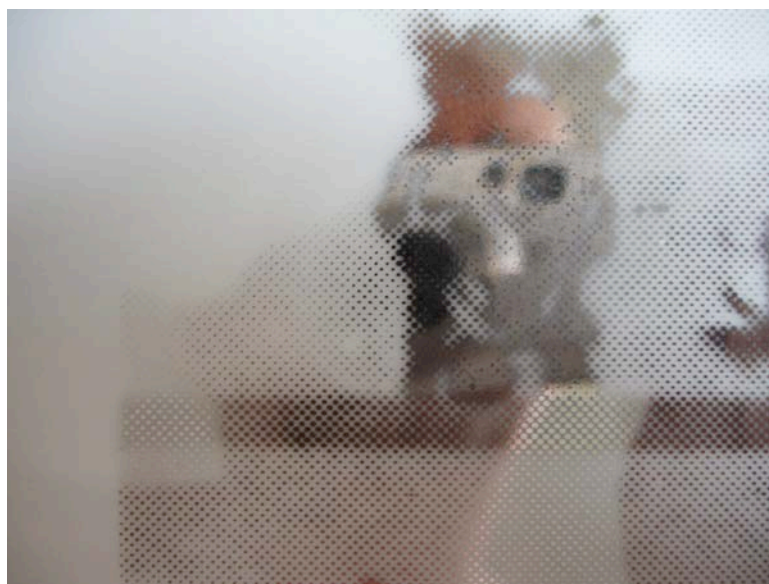
170. Sequência estrutural dos azulejos usados na produção da imagem-espelho.

As imagens encontradas na superfície branca, seja porcelana ou azulejos, são elaboradas por meio de fixação que garante um estado de permanência, pois sua estrutura física e química se mantém estável após os processos ocorridos com a ação do calor. Contudo, trata-se aqui de meios instáveis, transitórios, nos quais o espelhamento da superfície polida e brilhante do azulejo branco soma-se às características apresentadas pela imagem em platina presente em sua superfície, para garantir a permanência do entorno em sua composição.



171. Eriel Araújo. *Reflexo privado*. Fotografia em Platina sobre azulejo. 46,5 x 186 cm. 2009.

A imagem fotográfica configura o insituável porque as dimensões planas e as deformações definidas pela perspectiva nos levam a uma especulação definida pelos traços presentes na superfície do registro fotográfico. A investigação nos diversos meios de apresentação fotográfica define os caminhos que escolho para construção de uma poética inserida na performance material e metáforas pretendidas para sua visualização.



172. Registro fotográfico da superfície em que se encontra uma imagem em prata sobre branco. 2009.

## CONCLUSÃO

De acordo com a observação de alguns aspectos da imagem analisados neste texto, encontramos indícios favoráveis ao posicionamento significativo da fotografia diante da produção artística contemporânea. Após entrar em contato com as artes plásticas, a imagem fotográfica sofre variações nas suas características estruturais e conceituais, apresentando-se como uma extensão do real. Muitos pintores do século XIX enfrentaram o aparecimento da fotografia como um desafio para sua atividade artística, a exemplo do pintor belga Antoine Wiertz. Entretanto, as consequências da visualização das imagens fotografadas garantem sua posição cada vez mais intensa na arte contemporânea.

A história da fotografia intercala-se com a da pintura desde o início, quando se questionava o lugar da fotografia enquanto arte. As comparações entre ambas eram severamente confrontadas, analisadas suas diferenças e semelhanças, o que gerou muitas especulações conceituais e teorias em torno da presença da fotografia na pintura e a pintura na fotografia. Com o surgimento da fotografia em 1839, o real passou a duplicar-se em si mesmo como um espelho, a *mimesis* pictórica parecia estar com os dias contados. Contudo, artistas se apropriaram da técnica fotográfica e passaram a aventurar-se em outras possibilidades de trabalhar o bidimensional e o tridimensional.

Ao surgir a fotografia, a sentença de morte recebida pela pintura significou paradoxalmente seu “renascimento” ou “liberdade”, pois deixaria de ser apenas uma forma de registro da realidade. Entre os séculos XIX e XX, a linguagem pictórica adquiriu uma dinâmica de transformações significativas, cujos resultados redirecionaram sua prática e percepção, com características que se aproximam e se distanciam da imagem fotográfica. Pensar num período em que a máquina, a mecanização e as novas técnicas impulsionariam o modelo modernista como representante de uma nova era, nos faz entender como a fotografia teve seu papel delimitador entre representação de uma imagem e sua cópia. Assim, a fotografia

firmou-se como uma linguagem nova, com bases tecnológicas bem definidas, que logo daria origem ao cinema, ao vídeo e à imagem numérica.

É importante lembrar que a fotografia surgiu junto a inúmeras invenções científicas, desenvolvidas durante a Revolução Industrial, caracterizando um marco importante das mudanças da história moderna, reveladas pelo comportamento do homem moderno. Se para o francês Charles Baudelaire o uso da fotografia seria uma espécie de degeneração do processo criativo, para muitos artistas, esta passou a ser seu principal instrumento de trabalho. Assim, somos atraídos para o desafio colocado a partir da prática fotográfica e as ações artísticas. Procedimentos artísticos desenvolvidos a partir da segunda metade do século XX demonstram que alguns pesquisadores procuravam investigar e refletir a partir do real. As experiências acumuladas durante os anos pré e pós-guerra direcionaram trabalhos relacionados entre arte e vida.

Com o surgimento da tecnologia digital no século XX, a fotografia apresenta possibilidades para novas investigações no campo da arte. As mutações possíveis numa imagem digital favorecem novas composições, “correções” cromáticas, alterações perspectivistas, enfim inúmeras possibilidades tecnológicas capazes de aproximá-la, por exemplo, da pintura. Um retorno à antiga discussão entre fotografia e pintura, onde não cabe mais tal distância, pois ambas se cruzam para gerar um corpo híbrido, a partir dos seus aspectos visuais e conceituais, ampliando assim o “laboratório” alquímico da imagem, promovendo assim, uma instabilidade no modo de fazer e perceber uma imagem.

Se estabelecermos novas regras ao sistema de registro do visível, estaremos redirecionando o ato fotográfico para além do que é visto. Isso favorece à articulação entre o que existe e as faculdades imaginativas do ser humano. Observar o fluxo das coisas é, portanto, o primeiro passo para entender e propor deslocamentos da percepção e modo de pensar a realidade. O cotidiano, neste sentido, é um dos caminhos que podemos utilizar para explorar a dinâmica presente nas *imagens transitórias*.

Das experiências realizadas em laboratórios químicos aos procedimentos adotados em minhas práticas de atelier, a materialidade e as imagens produzidas a partir de suas transformações me direcionaram para a investigação das imagens instáveis, frágeis, inapreensíveis. O paralelismo estabelecido entre dois mundos (a arte e a ciência) me fez descobrir uma poética que explora a fotografia e suas possibilidades de ampliação da nossa relação com o espaço, o tempo, as transformações e as questões simbólicas presentes no processo criativo e perceptivo. Assim, sigo investigando as possíveis marcas deixadas pelo visível, experimentando em cada projeto o contato direto entre a imagem fotográfica e a matéria.

*Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário* resume uma série de projetos que se articulam com a produção de imagens oriundas do real. Elas são direcionadas para uma outra realidade, estimulada pelas ações e reações que surgem do encontro da imagem fotográfica com modos de apresentação em suportes diversos.

Nesse sentido, o ato fotográfico se expande em função das ações sobrepostas a ele, seja por contaminações adquiridas no modo de apresentação da imagem resultante, seja pelas variáveis interpretativas surgidas durante sua produção ou fruição. Ao relatar, no início desta tese, minhas incursões sobre o espectro do visível e sua importância para a percepção visual, pretendi destacar o agente responsável a todos os resultados obtidos nos registros fotográficos, a luz. Contudo, vale salientar que sua eficácia torna-se frágil perante a inapreensão do visível, pois este carrega características passíveis de falhas durante sua captura.

A luz é um elemento definidor de imagens virtuais ou materiais. Com o advento da fotografia, imagens do real puderam ser fixadas sobre uma superfície, provocando alterações significativas na percepção humana, onde o instante se torna eterno. Logo, temos acesso visual a fragmentos do passado. Assim, ao analisar as experiências por mim desenvolvidas, percebo que o caráter transitório das imagens apresentadas gera um confronto entre os materiais e procedimentos escolhidos. O resultado é a poética construída a partir de uma imagem que instaura em si a dúvida, a reconfiguração, ou mesmo a sua destruição.

Os métodos de trabalho apresentados favoreceram à reinterpretação dos registros acumulados durante a execução de cada projeto. Os resultados obtidos durante esta pesquisa são extensivos aos que foram desenvolvidos durante o estágio no exterior. Acumular experiências fotográficas ou mesmo criar uma outra situação do real são atitudes da arte contemporânea, que convocam todos à refletir sobre o visível e sua relação com o tempo, o espaço e as transformações acompanhadas no real, uma imagem infixa.

Operar sobre uma imagem fotográfica nos coloca frente aos elementos constituintes da fotografia, seja pelos aspectos técnicos como a luz, os diferentes tipos de máquinas, métodos químicos ou numéricos, enquadramento entre outros, seja também pelo sistema de ressignificação promovido pela escolha e alterações desses elementos associados às estratégias para o desenvolvimento de um trabalho “sem que se obedeça a uma lógica linear. E todo o vocabulário se converte em ironia, metáfora, ruptura dos códigos da fotografia”<sup>191</sup>. Assim, os modos de produção de uma imagem vão além do que é visto, propondo um jogo de significação em nossa memória, uma interação constante entre o que vemos e o que imaginamos.

Se proponho relações físicas e conceituais entre a imagem fotográfica e a superfície que a contém, de caráter esquivo, a expectativa é gerar conexões para a expansão da fotografia como arte. Pensar nas transformações que surgem de nossas ações é sugerir uma suspensão do tempo, sobrepondo tais ações à nossa memória e ao nosso imaginário. Se pensarmos nas contribuições visuais do nosso corpo ao deslocar-se no espaço, poderíamos iniciar uma discussão sobre nossa existência e nossa origem, pois pertencemos a uma pequena parte reconhecida pela luz.

Reconhecer nossa existência é identificar-se na ação da luz, mas somos tentados a descobrir o que está além da imagem, além do visível. Podemos considerar imagens um conjunto de capas que se superpõem ao real. Pode ser

---

<sup>191</sup> PAULO, Herkenhoff. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo: USP, 1996, p.181.



também o resultado do que foi visto e associado aos elementos presentes em nossa imaginação. Ver pode estar além do espectro do visível, onde todas as cores, todas as formas e sons se manifestam. Nesta pesquisa, o campo expandido da fotografia instaura discussões que partiram de observações do processo de trabalhos que construo e sua relação com o visível.

A tese *Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num processo fotográfico* propõe discutir as relações entre o fluxo dos elementos que compõem o real e a imagem que podemos apreender dele, para entender que a realidade está além do visível. Concomitantemente às investigações, revisitei algumas poéticas pertinentes aos artistas modernos que se aventuravam em “re-descobrir” o real.

Algumas vezes a imagem fotográfica participava diretamente do processo criativo, outras afastava-se do resultado final. Assim também outros trabalhos são definidos pelos procedimentos encontrados no processo de revelação da imagem.

Se uma paisagem incerta se apresenta em cada experiência, a imagem não coincide com a imaginação. Considero a imagem fotográfica como um estado de repouso do espaço-tempo. Por isso a fotografia pode ser comparada a uma “pintura química”, na qual a luz dos corpos produz sua própria imagem, um reflexo de si mesmo. Essa capacidade de multiplicar um fragmento do real dobra-se e, ao mesmo tempo, fragmenta-se em “janelas” iluminadas, e a imagem fotográfica torna-se um objeto capaz de contrair o tempo e propor novas dimensões para visualizar os espaços. Com o surgimento da interatividade entre espaços separados geograficamente podemos vivenciar situações que corroboram para uma aproximação e coexistência dos mesmos. Assim, as pessoas trocam informações e experiências estéticas por sistemas interativos dispostos no sistema virtual de informações, a internet.

Ao mesmo tempo em que um material guarda ou protege uma imagem, pode também transformá-la ou até mesmo destruí-la. São alterações pertinentes às ações físicas, químicas, ou mesmo derivações simbólicas e semânticas que apontam para um horizonte desconhecido. Quando coloquei em contato materiais em diálogo com uma visualidade fluida, propus a criação de um “campo de batalha” entre eles. Neste

sentido, as condições de apresentação e as imagens produzidas no espaço corroboram para ações intra-estruturais presentes na intimidade da obra. Ao experimentar procedimentos que tornam a imagem fotográfica um “lugar” instável para fixação do real, propus discutir o sentido de acumular os “traços” do real, ou viver num sonho de constantes metamorfoses. A fotografia segue metamorfoseando em todo e qualquer tipo de relação com o real, interagindo em nosso imaginário e resgatando partes da nossa memória. Seguimos a questionar os valores das imagens fotográficas. Contudo, sabemos que é a partir do dado imediato que as relações se constroem. A cada dia nascem coisas das coisas e a imagem no cotidiano precisa de atenção.

A fotografia se expande a cada dia, somando-se às investigações que muitos artistas contemporâneos vêm desenvolvendo. Neste sentido, acredito que a velocidade com que têm aperfeiçoado suas técnicas de registro e reprodução, bem como sua capacidade de hibridizar-se ou mesmo mestiçar-se no meio artístico, direciona os procedimentos fotográficos para novas reformulações conceituais e teóricas, bem como o retorno de algumas técnicas do passado, convivendo democraticamente imagens tecnológicas com aquelas que possuem características artesanais.

A importância da materialização de uma imagem fotográfica em condições adversas destaca sua participação efetiva e afetiva nos procedimentos artísticos contemporâneos, pois é possível identificar relações de natureza fenomenológica e significação simbólica, presentes nos elementos e objetos escolhidos para apresentação da imagem.

O trabalho realizado num laboratório fotográfico analógico é uma experiência que mantém um diálogo com o tempo e a materialidade de uma imagem, pois as substâncias químicas encontradas na superfície do papel sensível, bem como aquelas presentes nas bandejas para revelação e fixação da imagem, estão submetidas a ação da luz e do tempo de contato entre elas, somadas àquelas presentes no registro do real. A apropriação de uma imagem ou alegoria passa por vários tipos de manipulações para atingir o objetivo poético do artista que, algumas vezes, não se encontra visível no resultado final. Assim, os pontos de interseção,

interação e distanciamentos entre as práticas fotográficas e artísticas promovem alargamentos práticos e teóricos para a pesquisa em arte. Um sistema de apresentação, representação ou rerepresentação de uma imagem faz com que os limites entre as áreas artísticas se tornem difusas, capazes de conter além das imagens visíveis.

O trânsito entre arte e fotografia se define num fluxo de vai-e-vem, cruzamentos e bifurcações encontrados em vários momentos da história da arte. Encontramos projetos artísticos que refletem princípios fundamentais de uma experiência ou movimento do passado. Perseguir novas maneiras para apresentar uma imagem fixada de um espaço-tempo presenciado por aquele que facilitou a eficiência reveladora da luz numa superfície sensível, atravessa a história e faz novas histórias. Talbot, outros fotógrafos e artistas do passado e presente, se debruçam sobre projetos para descobrir maneiras de apresentar uma imagem do real, através de imagens produzidas com uso de técnicas antigas até aquelas elaboradas pela tecnologia moderna.

Na história da fotografia, a limitação está relacionada aos processos de captura da imagem e sua ampliação. No início as fotos tinham seu tamanho reduzido devido às limitações técnicas. As dimensões de uma ampliação fotográfica hoje podem atingir alturas equivalentes a um edifício de doze ou mais andares. Contudo, sabemos que tal ampliação só tornou-se possível graças à tecnologia digital.

Meu processo artístico está relacionado com a produção de imagens instáveis, frágeis ou mesmo inapreensíveis. O que me interessa é a inapreensão do real, acompanhando as intervenções visuais junto ao tempo. Despertar uma imagem por meio de escolhas de suportes ou sistemas físicos ou virtuais é uma das diretrizes que engendram meu processo de criação. Ao estabelecer relações com a química dos materiais e seu significado social, ocorrem reações físicas e químicas como oxidação, reflexão, evaporação e cristalização, que alteram a imagem fotográfica e redefine suas qualidades visuais. A fotografia também tem acompanhado ações artísticas que procuram alterar o estado normal do fluxo de um espaço. A paisagem passa então a sofrer alterações específicas a cada intervenção,

resultando em imagens e discussões estéticas, redirecionando a aparência e a percepção de um lugar.

Realizar esta pesquisa proporcionou uma reflexão sobre meu trabalho artístico associado aos procedimentos adotados por outros artistas e pensamentos teóricos sobre a imagem capturada do real, a imagem fotográfica. As investigações práticas foram acompanhadas por repercussões obtidas a partir dos resultados visuais correspondentes, bem como a organização de núcleos de trabalho que nortearam a organização deste texto, representados pelas imagens *in process*, imagens no cotidiano, imagens no espelho e a geografia da imagem. Ao perceber que tais núcleos estabelecem relações com uma imagem em constante alteração visual junto aos processos de registro, e seu contato com materiais diversos, reconheço que minha trajetória como artista pesquisador seguirá em busca de novas pesquisas pontuadas na observação dos fenômenos encontrados no dia-a-dia.

A fotografia é uma das ferramentas na elaboração dos meus projetos, configurando-se não apenas como resultado, mas também como mecanismo de criação. Discutir as questões trazidas pela fotografia e as inquietações geradas no campo teórico abrange desdobramentos práticos e conceituais que se encontram além da imagem fotográfica. Não podemos restringir somente as condições de reprodutibilidade, discutidas por Walter Benjamin, mas também seu grau de verossimilhança, no qual Roland Barthes aponta para uma análise do referente e sua representação intuitivamente verdadeira. Juntamente com as imagens observadas no meu cotidiano, as idéias se entrelaçam com a percepção em função, muitas vezes, de um pensamento crítico do real.

A partir de um olhar fotográfico diário, desenvolvo arquivos de imagens pessoais. Estes passam por uma série de procedimentos necessários a uma reconfiguração das imagens e posterior apresentação, especialmente quando as fotografias estão submersas em substâncias que provocam reações adversas em sua composição. Acumular imagens por meios técnicos persiste desde o surgimento da técnica fotográfica. Os arquivos estiveram sempre junto ao sistema de documentação, acompanham os fatos históricos deflagrados pelas sociedades, e de caráter íntimo, quando relacionados às conquistas pessoais ou familiares. O espaço

urbano, rural, público, privado, virtual ou real carrega um volume de informações visuais disponíveis para construções de arquivos visuais. Com isso venho propondo construções de arquivos fotográficos dirigidos por intenções definidas junto a um espaço num determinado período, como um rito diário para construção da obra.

Olhar para o passado da arte não significa apenas alimentar um sentimento nostálgico ou estudo dos seus valores estéticos e conceituais, mas também propor diálogos com momentos distantes. A arte conceitual existente entre filosofia e linguagem, investigada por Joseph Kosuth e pelos artistas britânicos pertencentes ao grupo “Art & Language”, proporcionou discutir a justaposição de três categorias conhecidas: objeto, imagem e conceito.

Ao apresentar alguns resultados em pesquisa de atelier e análise das minhas produções, verificamos uma dinâmica entre uma imagem e sua referência geográfica. Também, discuto o resultado poético que acredito condensar muitos dos meus pensamentos sobre a construção de uma “imagem plástica” a partir da fotografia, na qual a imagem, após tratamento digital e outros procedimentos técnicos, adquire aspectos do material referencial, uma imagem espelho.

O uso de imagens ageográficas em vídeos-instalação tem garantido inúmeros desdobramentos poéticos. Com a popularização da informação, percebemos que o sistema digital produz certo isolamento geográfico. As pessoas podem optar em permanecer num ambiente fechado e realizar suas atividades de exploração e conhecimento de outros lugares ou sair do sistema virtual e atualizar tais informações no mundo da experiência que passa pelo corpo. Os diálogos construídos no ciberespaço, por exemplo, estão sempre a espera de sua materialização, porém, alguns sistemas interativos são criados para tentar responder às nossas reações oriundas de uma experiência física.

A documentação fotográfica desenvolvida por Jan Dibbets procura redirecionar o aspecto de pesquisa sobre o passado, pois lhe interessa uma imagem sem referência geográfica, mesmo se tratando de fotografias em *site specific*. Dibbets participa dos movimentos relacionados com a *land art* e arte conceitual dos anos 1969 e 70. Seu principal interesse está voltado para o estudo do

comportamento da luz, perspectiva e espaço. A não identificação geográfica de uma imagem pertence ao que denomino por poética *ageográfica*.

Repetir, re-produzir ou reapresentar uma imagem presente no real faz parte dos procedimentos daqueles que propõem algo mais para a percepção. Assim, nossas ações proporcionam alterações no modo de ver, perceber e existir das coisas. É preciso estar atento às informações que se escondem na imagens observadas, pois o trânsito de significados redireciona a percepção para além do visível, algo que se encontra presente na memória.



## BIBLIOGRAFIA

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

BARROS, Geraldo. *Geraldo de Barros: Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

\_\_\_\_\_, *Sobre la fotografía*. Tradução José Muñoz Millanes. 3ª Ed. Valencia: Pré-textos, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (org.). O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.

\_\_\_\_\_, Postproducción. Argentina: Adriana Hidalgo, 2007.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAMPO, Eva Fernández del. Anish Kapoor. San Sebastián: Nerea, 2006

CAPRA, Fritjof. O Ponto de Mutação, Ed. Cultrix, 1992.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_, Teorias da arte. São Paulo: Martins, 2005

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

COMTE-SPOVILLE, André. O ser-tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_, A dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

DURAN, Régis. *El tiempo de la imagen: Ensaio sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

ECO, Humberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1997

ERNST, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. Tradução de Ignacio León. Köln: Taschen, 2007, 116p.

ESPARTACO, Carlos. *Estetico provisorio*. Buenos Aires: Fundacion Federico Jorge Klemm, 1998.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 2008.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Juan (Org.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANK, Peter. Primeira geração: Arte e imagem em movimento (1963-1986). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.

GOYANES, Guillermo Aymerich. In: Ciudad invadida / cidade invadida: um projecto itinerante. Valencia: UPV, 2006.

GAUSA, M. *Territorio y mutabilidad*. In: KURGAN, Laura y COSTA, Xavier. Eds. *Usted Esta Aquí: Arquitectura y flujos de Información*. MACBA. Barcelona. 1995.

GUASCH, Anna Maria . El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles, geografia do Brasil. Rio de Janeiro: Artviva, 2001

KRAUS, Rosalind. O fotográfico. Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ática, 1989.

JÚNIOR, Hugo Fernando Salinas Fortes. Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea. São Paulo, 2006. Tese de doutorado, ECA/USP.

LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorgr Zahar, 1998.

LÉVI – STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papyrus, 1997.

LÉVY, Pierre. O que é virtual. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MAFFESOLI, Michel. O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. :Zouk, 2003.

MEDEIROS, Margarida. Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NUSSER, Uta. Lunapark: contemporary art from Korea. Stuttgart: Verlag Das Wunderhorn, 2001.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PISTOLETTO, Michelangelo. Michelangelo Pistoletto. Barcelona: MACBA, 2000.

SANTAELLA, Lúcia; NORTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

VIRILIO, Paul. A máquina e o imaginário. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

\_\_\_\_\_, Estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama, 1998.

PASSERON, René. Da estética a poética. *Porto Arte*, Porto Alegre: IA/UFRGS, v. 08, n.15, 103-114, 1997.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre: IA/UFRGS, v.7, n.13, p.81-94, 1996.

\_\_\_\_\_, Cruzamentos entre o real e o (in)possível: transversalidades entre “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. *Porto Arte*, Porto Alegre: IA/UFRGS, v.13, n.22, nov, 2006.

RIBALTA, Jorge. Efecto real, debates pós-modernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RORIMER, Anne. *New art in the 60s and 70s: redefining reality*. Londres; Thames & Hudson, 2001.

ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2006.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo: EDUSP, 2004

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética de la fotografia*. Buenos Aires: La marca. 2005.

SCHAEFFER, Jean - Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.