

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS
ÊNFASE: POÉTICAS VISUAIS

**A Metamorfose da Luz:
impressões definitivas de presenças imaginárias**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no curso de Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ênfase em Poéticas Visuais.

Orientação: Dra. Sandra Rey Guedes da Silveira

Co-orientação: M. Eduardo Vieira da Cunha

VILMA SONAGLIO

1997

Vilma Sonaglio

A Metamorfose da Luz:

impressões definitivas de presenças imaginárias

Dissertação realizada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Sandra Rey Guedes da Silveira



Banca Examinadora:



Profa. Dra. Maria do Carmo Nino.



Prof. Dr. Álvaro Valls.



Prof. Dr. Helio Ferverza.

Dedicatória

Dedico este trabalho ao
Enio, e aos meus pais
Flora Lúcia e Severino.

Agradecimentos

- Agradeço à Prof. Sandra Rey pela disponibilidade e decisivas sugestões em todas as fases deste trabalho;
- ao Prof. Eduardo Vieira da Cunha pela co-orientação e importante apoio reflexivo;
- à Iris, ao Carlos e à Maria do Carmo pelo apoio e compreensão indispensáveis;
- à Diva e ao Alain, à Carla, ao José Orlandi e às colegas do curso pelo incentivo a continuar;
- à Flávia, secretária do curso, pela sua sempre boa vontade;
- ao CNPQ pelo auxílio durante parte do curso.

SUMÁRIO

Resumo.....	v
Abstract.....	vi
INTRODUÇÃO.....	01
1 -METAMORFOSES.....	09
1.1 - A INDICIALIDADE INERENTE: a fotografia como traço do real.....	12
1.2 - O OLHAR NA PREPARAÇÃO DAS IMAGENS.....	23
1.3 - LUZ ENQUANTO PRÉ-TEXTO & TÉCNICA FOTOGRÁFICA.....	28
2 -IMPRESSÕES DEFINITIVAS: a construção das imagens.....	46
2.1 - O OLHAR DO APARELHO.....	47
2.2 - O PROCESSO FOTOGRÁFICO	52
2.2.1 - A Superfície sensível	55
2.2.2 - O Instante que terniza.....	56
2.2.3 - As Ampliações.....	57
2.3 - SITUAÇÕES LIMITE DE SITUAÇÕES LIMITE.....	64
2.4 - AS RECRIAÇÕES DE JOSÉ OITICICA FILHO.....	68
3 -PRESENÇAS IMAGINÁRIAS: um olhar sobre as imagens.....	72
3.1 - O PRETO E O BRANCO.....	75
3.2 - A DESIDENTIFICAÇÃO DO MUNDO VISÍVEL.....	83
3.3 - A FRAGMENTAÇÃO	87
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99

Resumo

Esta dissertação apresenta uma proposta de processo de criação, que tem como produto imagens fotográficas produzidas no período de 1994 a 1996. Enfoca-se as transformações que ocorrem na linearidade do processo iniciado antes da materialização das imagens, com o olhar que percebe o mundo. Constata-se um olhar interessado e direcionado para o comportamento da luz, enquanto fenômeno natural. Na materialização das imagens, efetiva-se a Metamorfose da luz, ou seja, a luz transforma-se no branco da superfície sensível. Nesta etapa são impostos alguns limites técnicos como: distância mínima entre a objetiva e o referente; diafragmação máxima, resultando uma profundidade de campo mínima e medição/consideração da luz no ponto de maior intensidade. Estes limites, associados a vontade de uma representação não analógica, reduzem ao essencial tanto a forma como a matéria, provocando a desidentificação do referente como ele é percebido pelo olhar humano.

As reflexões teóricas, instituídas pelo trabalho prático, incluem discussões relacionadas a uma subjetividade do autor com a objetividade do processo de instauração de uma obra de arte. São consideradas as seguintes questões: atribuição ao olhar que percebe a luz, a relação mais indicial das imagens; a eleição da imagem reúne num só instante o olhar humano e o olhar do aparelho; a desidentificação e a fragmentação. Entende-se, enfim, que as imagens celebram uma aliança entre o olho, o objeto contemplado e a luz que, enquanto faculta o encontro de ambos, conquista um lugar próprio.

Abstract

This dissertation introduces a proposition of a creation process which has as a product photographic images produced in the period between 1994 and 1996. It focuses on the transformations that take place in the linearity of the process begun before the materialization of the images with the look that perceives the world. It evidences a look interested in and directed to the behavior of light as a natural phenomenon. In the materialization of the images, the Metamorphosis of Light occurs, the light turns into the white color of the sensitive surface. At this stage, some technical limits are established as: minimal distance between the object lens and the referential; maximum diaphragmation bringing up a minimal field depth, and measurement/consideration of light in the point of greatest intensity. Those limits, associated to the purpose of a non-analogic representation, reduce both the shape and the matter to the essential, provoking the loss of identity of the referential as it is perceived by the human eye.

The theoretical reflexions, set up by the practical work, include discussions related to a certain subjectiveness of the author with the objectiveness of the process of instauration of a masterpiece. The following issues are considered: it is attributed to the look that perceives the light the most evident relation of the images; the selection of the image joins at the same moment the human look and the look of the machine; the loss of identity and the fragmentation. We learn, in the end, that the images celebrate a connection with the eye, the object contemplated and the light, as a facilitator of the reunion of both, conquers its own place.

Introdução

Paradoxalmente, enquanto a tecnologia do mundo atual alcança o patamar da virtualidade, a imagem virtual interage com imagens eminentemente artesanais. A morte da fotografia já foi anunciada várias vezes, desde a invenção do cinema, até o surgimento da imagem eletrônica. No entanto, a fotografia e, também, o pictorialismo fotográfico estão muito presentes, atualmente, em espaços de exposição, comprovando que cada nova técnica, na verdade, é mais uma possibilidade expressiva que não desmerece as anteriores. Escolher esta ou aquela forma de expressão plástica significa pautar-se por um conjunto de fatores que direcionam uma escolha.

Uma imagem não pode ser concebida fora de um contexto social, ideológico, institucional e/ou técnico. A obra de arte sempre serviu à sua época, cada período com suas leis. Na sociedade atual, assistimos a uma constante progressão da poluição visual onde tudo o que é visível se transforma em imagem. Esta condição contemporânea é *premissa básica* deste trabalho.

Régis Debray constata três momentos distintos na história da imagem: “o *olhar mágico*, o *olhar estético* e, enfim, o *olhar econômico*. O primeiro suscitou o *ídolo*; o segundo, a *arte*; o terceiro, o *visual*. *Mais do que visões, trata-se aí de organizações do mundo*”. O período teológico onde o ídolo é objeto de culto, a obra de arte repete um arquétipo, um “*universal concreto, a obra era presença*. A

imagem é um ser”. Num segundo momento, a natureza é representada. A imagem se torna uma coisa criada pelo homem, para servir o homem. A arte é ilusão onde o objeto de culto passa a ser o belo. A imagem já não é um intermediário entre o homem e Deus, mas se torna contemplável e sua criação é atribuída ao gênio. O caráter religioso passa a ser histórico. E, no momento atual, ou do *visual*, onde o caráter histórico passa a ser técnico, a imagem é uma percepção e seu procedimento visual é a simulação performática da máquina. O objeto e a norma de trabalho que, na *era da razão* pontuava-se por: “*eu crio segundo um modelo, passa agora a ser eu produzo segundo minha concepção*”. A obra fala tanto de alguma realidade do mundo exterior quanto de si mesma.¹

1. DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 43, 210-213.

As imagens fotográficas possuem um peso ilimitado na sociedade pois, atualmente, são feitas no mundo, cerca de mil fotos por segundo e faz uma centena de anos que, potencialmente, qualquer pessoa pode obter suas próprias fotografias, o que nos faz acreditar que tudo já foi, está sendo ou será fotografado. Assim, como fazer com que esta *inflação visual* emergente da atualidade, seja considerada na preparação de imagens fotográficas?

Contudo, o acúmulo de imagens em álbuns, paredes, cartazes, painéis, prospectos e jornais, na verdade, não tem intuito de obra de arte, mas equivocam o olhar e enfraquecem as diferenças entre obra e produto. Tal situação é destacada por R. Debray, quando afirma: “*É um fato que imagens em excesso acabam matando a imagem. A inflação icônica, assim como a outra, tem sua lei de Gresham:*

2. DEBRAY, op. cit., 1993, p. 327.

a má exclui a boa".²

Por sua vez, Susan Sontag, ao tratar da poluição visual, argumenta que a fotografia alterou a maneira como as coisas são vistas. Cita o Mito da Caverna de Platão, como uma realidade presente ainda hoje, ou seja, o mundo é visto sob o prisma de uma imagem, fotográfica ou não. Segundo suas palavras: "*As sociedades industriais transformam seus cidadãos em viciados na imagem - trata-se da forma mais incontrolável de poluição mental*".³

3. SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981. p. 23.

4. SONTAG, op. cit., 1981.

Todavia, as fotografias deste trabalho pretendem contrapor-se ao *status quo* fotográfico, porque diferenciam-se da imagem como resultado de uma *caça*,⁴ que seria a máquina fotográfica manipulada como uma arma captando milhares de imagens, sobretudo pelo processo automático, provocando a inflação visual citada. Ora, o contraponto mais lógico ou trivial não seria a abstinência de imagens? Mas se o objetivo da imagem é mostrar, como fazê-lo numa era onde tudo já foi mostrado e transformado em clichês? Teríamos que mostrar uma ausência, para que se torne presença através da imagem?

5. DEBRAY, op. cit., 1993, p. 326.

Na medida em que não deixo de produzir imagens, estas se tornam presenças, muitas vezes imposições, que não se deixam abafar, enquanto sustentam uma realidade subjetiva e conforme Debray; "*... o iconóforo e o iconódulo estão condenados a viver juntos e, por vezes, no mesmo indivíduo*".⁵

E, como estratégia para contrariar a poluição visual, opto por materializar apenas um número restrito de imagens, pois assim é potencializada sua possibilidade de se tornarem presenças. Dessa forma, pauta-se por uma busca constante de imagens através do olhar, porém a materialização fotográfica só é efetuada quando tenho convicção que estou diante de *uma imagem significativa*.

Este trabalho aborda um processo particular de construção de imagens fotográficas. Sua reflexão incide no campo da linguagem utilizada, a fotografia, que considero, assim como são as demais poéticas visuais, uma linguagem com características expressivas próprias. Abordo tais potencialidades consultando obras de Philippe Dubois, Roland Barthes e Jean Marie Schaeffer. Outros autores contribuíram de maneira mais pontual, mas não menos significativa.

A estrutura deste trabalho se divide em três capítulos integrados. Para cada capítulo, coloco as diferentes relações que estabeleço com minhas fotografias, balizando o processo de instauração das imagens em: *antes; durante e depois* da materialização.

No primeiro capítulo, inicio com questões relativas ao título. Este capítulo pauta-se por questões que estão relacionadas com o tema e opções preliminares no momento da tomada fotográfica.

Embora a fotografia tenha um caráter de documentação, que lhe é inerente por apreender o mundo visível realisticamente, sua abordagem, neste trabalho, investe no veio expressivo do meio

técnico. Veio expressivo no sentido de fazer fotografias, que reconheçam os limites e particularidades desta linguagem. Por exemplo, o enquadramento que corta e isola, a perspectiva que se diferencia daquela da visão humana, a parcialidade de informação que, contrariamente ao olho, só seleciona uma pequena extensão da gama de cinzas e da instantaneidade, que imobiliza um momento particular, levando-o à excepcionalidade. Trata-se, portanto, de considerar-se e apoiar-se nestas imposições e limites para fazer disso um meio de expressão por inteiro, igual aos demais.

A luz, que sendo tema também é sintaxe, é o elemento primordial da *metamorfose* proposta nesta pesquisa formal. A *metamorfose da luz*, traduz todas as transformações pelas quais passa o processo criativo, iniciadas nas provocações do constante movimento da luz natural. Este movimento é observado por um olhar em constante prontidão no mundo visível, em busca do que vale a pena ser olhado e como pode ser ponto de partida para uma produção imagética. No momento do processo onde o que foi eleito pelo olhar recebe forma, a *metamorfose* significa a *etérea* luz que se *materializa* em branco na superfície plana do papel fotográfico. Portanto, a *metamorfose* é da luz, mas quem concretiza e norteia a imagem é o olhar.

A herança de artistas que trabalharam com a luz, ligados aos movimentos de vanguarda do início do século XX como Man Ray e Laszlo Moholy-Nagy, são pontos de referência e contribuição na prática deste procedimento fotográfico.

Salienta-se que a fotografia não pode abdicar de um referente, ela sempre parte da realidade, do mundo visível. Traçamos como objetivo deste capítulo, verificar até que ponto o olhar é responsável pela construção de imagens fotográficas; como ocorre a passagem de imagem indiciária para imagem icônica e averiguar como as imagens atuais são uma conseqüência de imagens anteriores.

O segundo capítulo, a título de *impressões definitivas*, salienta-se o processo de materialização das imagens e as *metamorfoses* delegadas ao processo. Assim, a análise teórica emergiu do trabalho prático com questionamentos relativos a:

- Como acontece a associação do olhar humano com o olhar do aparelho, no instante da tomada fotográfica?

- Como o processo pode intervir no produto final?

A concepção deste projeto é resultado da opção pela fotografia, na qual as imagens são construídas através de um processo técnico peculiar, onde são colocadas algumas imposições à máquina fotográfica, tais como: angulação restrita, ocasionada pela distância mínima da objetiva ao referente; diafragmação máxima, provocando uma profundidade de campo mínima e medição da luminosidade no ponto específico de maior intensidade. Estes limites impostos, associados às impressões provocadas pelas transformações constantes da luz natural, determinam a maneira como foram realizadas as fotografias.

No processo de construção, encontro um ponto referencial nas fotografias de José Oiticica Filho. A obra fotográfica de José Oiticica passa por várias etapas, cada uma delas com características distintas. De fotógrafo utilitário, quando realiza microfotografias de insetos, passa a fotógrafo construtivo ao preparar o referente para ser fotografado, mas é na série *Recriações* que encontro uma correspondência significativa, que vai desde a intenção até o produto .

E finalmente, no terceiro capítulo, as *presenças imaginárias* a que nos referimos no título deste trabalho, considera-se a imagem já materializada. Como resultado de um processo pessoal de criação, faz-se uma abordagem estruturada pela organização do espaço de representação das imagens.

O preto e o branco inserem-se como elementos que permitem a presentificação da luz na metamorfose iniciada no olhar. Assim, qual o papel desempenhado pelo preto e branco neste processo que se vale do mundo visível, portanto verossímil, e pretende desidentificá-lo?

- Será que o preto e branco podem ser considerados síntese da Metamorfose da Luz?

Além destas colocações, as explicações de Omar Calabrese sobre o detalhe e o fragmento serão consideradas, quando associadas a idéia de corte, na qual está inserida a fotografia. Pergunta-se então: O detalhe e/ou a fragmentação podem colaborar na presentificação do invisível?

As idéias que serão desenvolvidas, apresentam-se relacionadas a obras de arte, estabelecendo nexos por convergência ou divergência, com as imagens que são objeto de estudo desta pesquisa. Por ser uma pesquisa na área prática, a exposição das fotografias deve ser considerada parte fundamental deste estudo.

1 - METAMORFOSES

Como título genérico, metamorfoses traduz todo o meu processo criativo com uma característica recorrente na minha fotografia atual, que será investigada no veio teórico e oferecida à vista através de imagens fotográficas. A fotografia possui, como todas as manifestações artísticas, certos traços específicos, que ficam determinados pela *impressão fotônica* ou pela *representação analógica*. Jean-Marie Schaeffer afirma que estes dois traços, com a própria idade da fotografia, merecem ser lembrados, pois são decisivos e podem encerrar o debate a cerca das potencialidades estéticas desta linguagem.⁶

SCHAEFFER, Jean-Marie. Sobre a arte fotográfica in *Imagens*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 43-44.

Escolher a linguagem fotográfica como forma de expressão é também conviver com uma necessidade do receptor em identificar o referente, porque esta linguagem tem como característica incontestável a representação analógica, que lhe confere o caráter de documento, embora esta característica seja uma consequência do aparelho. A representação analógica, significa que a imagem de um objeto deve assemelhar-se com a visão humana deste objeto.

Tenho por objetivo uma abordagem que investe na *impressão fotônica*. Trata-se de uma impressão por reflexão, que considera o objeto real distinto da fonte do fluxo luminoso. O objeto

referente serve como passagem, como emissário deste fluxo fotônico, impresso nestas imagens fotográficas. Ao colocar o real inteiramente impenetrável, irreduzível, a impressão fotônica permite investir no veio poético da linguagem. Neste caso, a luz, que sendo tema também é sintaxe, apresenta-se como elemento primordial da metamorfose.

No meio artístico, já é fato consumado, que a produção de imagens fotográficas possui idêntica autonomia de produção com outras imagens poéticas. Embora, possa ser passível de questionamentos, o fato é, que ainda encontramos em espaços culturais a *galeria de arte* separada da *sala de fotografias* ou, então, espaços que só oferecem oportunidade de exposição à fotografia. Nesta constatação evidenciam-se as funções que a fotografia desempenha e, muitas vezes, ficam pouco nítidos os limites entre a função de *memória*, própria do registro mimético, e a função de *criação* onde o autor pode permear a arte utilizando o processo fotográfico, como *meio de expressão*. Além disso, há uma terceira possibilidade em que, o autor ao considerar esta dicotomia, pode valer-se da fotografia enquanto *memória e criação* ou *reprodução e expressão*, ainda que, em cada caso, predomine uma ou outra função.⁷

7. GUBERN, Román. La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1992. p. 155.

A metamorfose proposta, tenta abarcar os contornos de manifestações não concretas, aquelas que fazem parte da subjetividade do artista. Busca mostrar uma trajetória da obra que se inicia muito antes da sua materialização e não necessariamente traduzível lingüisticamente. Da

multi-sensorialidade que dispomos, poderíamos destacar qualquer um dos sentidos como matéria-prima para a realização de obras de arte. Levando em conta a possibilidade de ambivalência dos sentidos, para mim, continua sendo o visual, o mais significativo. Metamorfose, refere-se ao olhar que percebe as transformações da luz, segundo as horas do dia ou estações do ano, sua incidência e reflexão sobre os objetos e a conseqüente alteração visual destes. Nesta abordagem mais subjetiva encontro na fala de Subirats uma tradução:

*“O artista é, afinal de contas, a individualidade que defende, na expressão sensível da sua experiência do mundo, a possibilidade de outorgar a este um sentido originado em sua própria subjetividade, em seus desejos e esperanças, ou, também, em sua dor ou decepção. Escolher a criação de formas e valores como modo de vida, isto é, escolher a arte, significa adotar como projeto vital a liberdade de configurar o mundo...”*⁸

A idéia de metamorfose, procura assumir a definição em si mesma, ou seja, *transformação de um ser em outro - mudança de forma*, onde às questões subjetivas intrínsecas do artista somam-se às novas problematizações de ordem material. Especificadamente, a *transformação da etérea luz natural no branco da superfície do papel fotográfico*.

Na passagem ocasionada, desde a observação até a imagem final convivem tradução e transferência. Assim, a idéia de metamorfose é utilizada de acordo com a noção de transformação de

8. SUBIRATS, Eduardo. A flor e o Cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988. p. 14.

algo que já existe visualmente e, através de uma mudança, passa a assumir um outro corpo também da ordem da visualidade com naturezas diferentes. O mundo visível, com sua estrutura e formas, é transportado para dentro de uma estrutura nova, a da imagem fotográfica.

1.1 - A INDICIALIDADE INERENTE: a fotografia como traço do real

Desde a sua invenção, a fotografia tem mantido relações de causa e efeito com a pintura, embora ambas derivem de procedimentos bem diferenciados, pois onde *o pintor constrói, o fotógrafo desvela*".⁹ O espaço representado na fotografia é resultado de uma seleção, de uma subtração do mundo visível, ao contrário, por exemplo, do desenho e/ou da pintura que, geralmente, partem de um espaço de representação isento de signos, onde são feitas interferências pelo artista com materiais determinados pela linguagem em questão.

Esta diversidade pode ser em parte elucidada na consideração do estatuto de impressão inerente à linguagem fotográfica. A impressão (ato de imprimir sem contato físico) como especificidade

SONTAG, op. cit., 1981. p. 90.

físico-química na construção de fotografias, que transfere algo de um meio para outro.

Para Philippe Dubois, toda reflexão sobre os modos de representação deve ser analisada segundo uma *“relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio”*. Apesar de genérica, sua colocação alerta-nos para uma questão específica, quando o objeto de estudo é a fotografia, porque existe uma crença implícita de que, o meio fotográfico é documento que *“presta contas do mundo com fidelidade”*.¹⁰

10. DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus, 1994. p. 25.

Na representação resultante da relação referente/mensagem, retomamos Phillippe Dubois que faz uma análise do percurso da fotografia e a classifica em três tempos: *“1- A fotografia como espelho do real (mímese); 2- A fotografia como transformação do real (código e desconstrução); 3- A fotografia como traço de um real (índice e referência)”*.¹¹

11. DUBOIS, op. cit., 1994. p. 26.

No primeiro caso, trata-se da crença, desde a sua invenção, que a fotografia é a *imitação mais perfeita da realidade*. Esta condição é decorrente da analogia objetiva entre a imagem fotográfica e seu referente. A validação dessa crença parte da própria natureza técnica, que possibilita o aparecimento automático, sem a intervenção da mão do autor. Nisso, acrescenta Dubois, *essa imagem ‘aqueiropoieta’ se opõe à obra de arte, produto do trabalho do gênio e do talento manual do artista*. É a fotografia vista como verossimilhança, como memória documental, como aquela fotografia que liberta a pintura de sua obsessão de semelhança e inicia a polêmica com a arte.¹²

12. DUBOIS, op. cit., 1994. p. 27-36.

No segundo caso, a fotografia como transformação do real é a idéia predominante do século XX, contrapondo-se àquela relação de semelhança vigente no século XIX. Muitas foram as argumentações no sentido de desnaturalizar a concepção naturalista da imagem fotográfica. Questões relacionadas com o ângulo de visão parcial, a bidimensionalidade da imagem e a tridimensionalidade do referente, a redução das variações cromáticas no preto e branco, além das deformações provocadas pela objetiva, foram, entre outras, responsáveis pela desconstrução do realismo fotográfico. “Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real”.¹³

13. DUBOIS, op. cit., 1994. p. 36-45.

Enfim, no terceiro caso, a fotografia, portadora de um valor particular definido somente pelo seu referente, como traço de ‘um’ real. Trata-se, então, da retomada da fotografia como espelho do mundo e da fotografia como desconstrução do efeito do real, ou como se estabelece a questão da pregnância do real na fotografia. O real como o referente fotográfico, que necessariamente esteve diante da câmara na hora da tomada fotográfica.¹⁴

14. DUBOIS, op. cit., 1994. p. 45-52.

As imagens, às quais se refere essa reflexão, figuras 01, 02, 03, 04, 05 e 06, ao terem como ponto de partida o concreto, a realidade, podem ser consideradas índice, segundo Pierce, portanto, “representação por contigüidade física do signo com seu referente”.¹⁵ Não compactuam com o conceito de fotografia ligado à representação literal ou realista com funções documentárias, nem

15. AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papyrus, 1993. p. 166

buscam uma relação de identificação direta com o mundo reconhecível. Nestas imagens, o referente está representado no sentido literal desta expressão, ou seja, re-presentado. O caráter indiciário resultante nas fotografias, caracteriza-se pelo fato de serem imagens fotográficas, índice pela sua construção, através da luz, índice pela contigüidade física com a luz. Outra relação indicial que pode ser constatada refere-se à relação com a forma que atesta a existência de um objeto material, uma vez que a luz é captada por reflexão. Ao contrário, se a imagem fosse captada diretamente da fonte luminosa não poderíamos estabelecer relações indiciais com formas concretas, apenas com a fonte luminosa. Assim, esta pesquisa não se vincula a uma representação mimética, pelo contrário, apesar de ser utilizado o meio técnico fotográfico, procura na interpretação do mundo real, um código próprio de representação.

Ora, se o índice tem como característica levar a marca, o traço do seu referente para a imagem produto, como classificar as imagens deste trabalho, uma vez que o referente é colorido e o produto é preto e branco? O preto e branco não permite uma relação indicial pura? Como se estabelece esta relação na imagem da figura 06? Esta imagem será colocada no chão, em frente a porta de entrada do espaço de exposição, de maneira que, o receptor caminhe sobre a fotografia. Este procedimento torna a imagem fotográfica não durável no seu estado de fotográfico. A superfície da imagem, aos poucos, cede lugar às marcas do espectador. A indicialidade, inerente à fotografia, é sobreposta pelas marcas deixadas pelo receptor. Caracterizando assim uma outra relação indicial, ou podemos perceber relações indiciais de ordens diferentes?

Figura 01:

Vilma Sonaglio

Sem titolo

fotografia

100 X 170 cm

1994



Figura 02:

Vilma Sonaglio

Sem título

fotografia

100 X 170 cm

1994



Figura 03:

Vilma Sonaglio

Sem título

fotografia

100 x 170 cm

1995

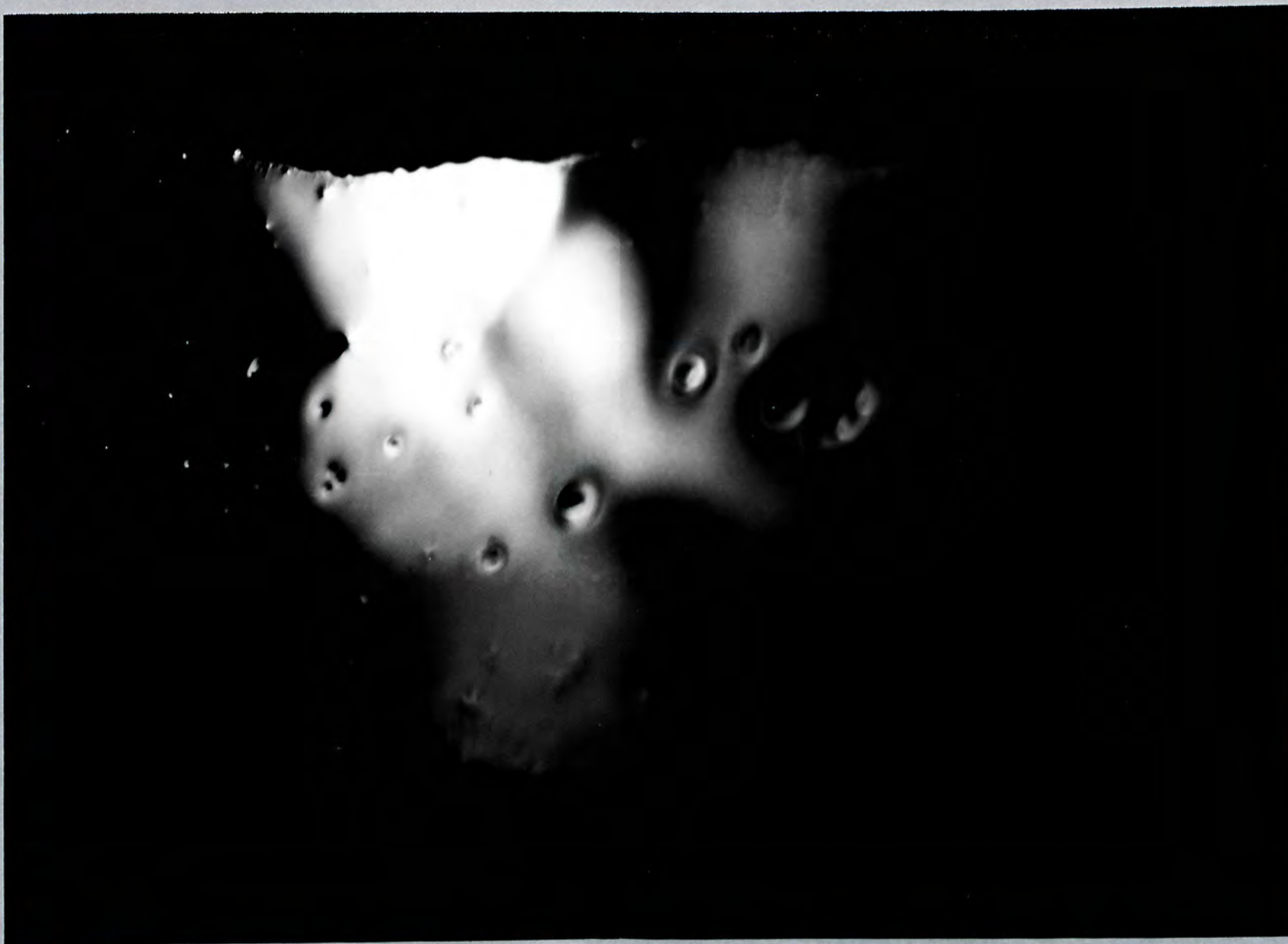


Figura 04:

Vilma Sonaglio

Sem título

fotografia

100 x 170 cm

1995

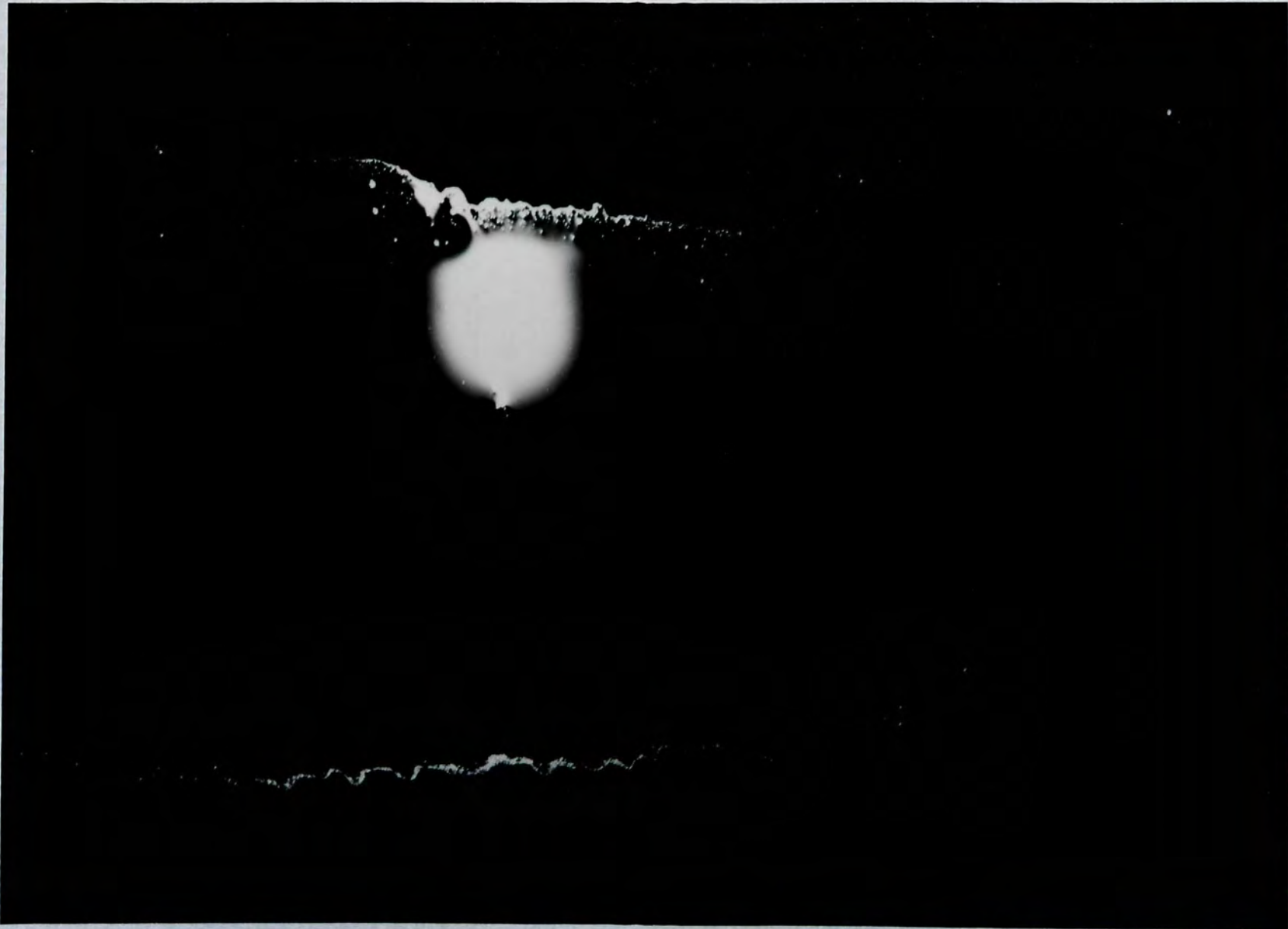


Figura 05:

Vilma Soraglio

Sen titolo

fotografia

100 X 170 cm

1995



Figura 06:
Vilma Sonaglio
Sem título
fotografia
100 X 170 cm
1995



*“As fotografias, especialmente as do tipo ‘instantâneo’, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física”.*¹⁶

16. PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 65.

É certo que toda fotografia é índice, entretanto, em muitos casos, fica difícil ou até impossível identificar o referente, uma vez que o seu autor, pelo conhecimento do processo técnico, assim o desejou. O que não significa a perda do caráter indicial, só não é possível saber do que exatamente ela é o índice, pois a fotografia não ocupa o lugar do impregnante, mas de sua manifestação visual.

Podemos colocar, então, o poder perturbador das imagens fotográficas, objeto de estudo deste trabalho. Se, por um lado são do tipo instantâneo, como sugere Pierce, por outro, o filme utilizado não permite uma semelhança ponto por ponto, uma vez que este filme não identifica os meios tons.

Voltando a classificação dos signos de Pierce, encontramos:

“Um ‘Índice’ é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. (...) Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com

*respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto”.*¹⁷

17. PEIRCE, op. cit., 1990. p. 52.

Diante desta problemática, Jean-Marie Shaeffer classifica a imagem fotográfica, ao mesmo tempo, “*como índice icônico e ícone indicial*”. Prevalece um ou outro conforme a natureza da imagem, mas caracteriza-se “*por uma tensão entre sua função indicial e sua presença icônica*”.¹⁸ Assim, se a modificação do referente torna-se visível ao observarmos a superfície das imagens, como é o caso das minhas imagens, aproxima-se do ícone. Entretanto, se as analisarmos sob o ponto de vista do processo, como imagens obtidas por impressão fotônica, notadamente serão índice.

18. SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Campinas: Papyrus, 1996. p. 91.

1.2 - O OLHAR NA PREPARAÇÃO DAS IMAGENS

Representar o mundo como ele realmente é, ou como se apresenta aos olhos, foi a vontade dos gregos e romanos. Os pequenos detalhes formais e atributos simbólicos das obras de arte deste

período, esboçam uma visão de mundo. Muito mais que um simples método de representação gráfica, a descoberta da perspectiva materializou toda uma concepção de mundo, definida e peculiar ao homem renascentista, e, é em torno das pesquisas sobre a perspectiva, que se centra um interesse privilegiado pelo domínio da visão. Essa descoberta permite que o quadro seja visto como um “*plano transparente que o nosso olhar supõe atravessar para afundar num espaço imaginário*”.¹⁹

19. MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 68.

A noção de *infinitude*, proporcionada pela perspectiva, coincide com a época, quando o homem descobre que a terra não é o centro do Universo e nem a ‘*abóboda celeste*’, o limite das coisas materiais. Assim, o conceito de infinito que antes era atribuído a Deus, passa, então, a ser a própria natureza material onde vive o homem, ou seja, “*o olho arbitrário do artista sobrepõe-se à ordem divina uma ordem humana*”.²⁰

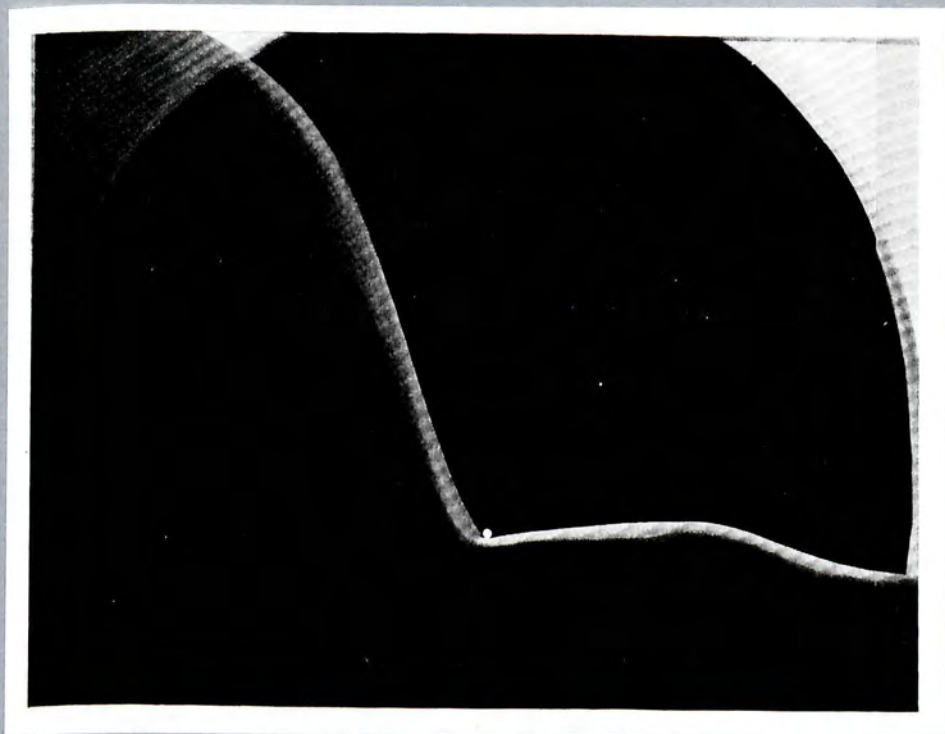
20. MACHADO, op. cit., 1984, p. 70-71.

Durante quase cinco séculos, o homem tenta representar o mundo como esse é dado a ver, com características culturais e ideológicas expressivas de cada época e lugar. Passa do sagrado e do profano, para a paisagem em campo aberto, cenas do cotidiano, a intimidade doméstica, ou seja, passa do público ao privado. Mas é no século XIX, com o desenvolvimento do *olhar mecânico*, que o olhar sofre uma revolução.

Pela sua inerente indicialidade, a questão do olhar torna-se muito significativa, quando o produto é a fotografia. Este não é o caso de outras formas de expressão como, por exemplo, o desenho

ou a pintura que podem optar por esta característica. Podemos, através de um desenho representar um objeto do mundo visível sem que o mesmo tenha uma *relação física com seu referente* como é o caso da fotografia. Ainda uma pintura pode ser construída com seres imaginários ou com formas únicas do artista.

Figura 07: Georgia O'Keeffe. *Abstração negra*.
óleo sobre tela - 76,2 X 102,2 cm, 1927.



O quadro *Abstração Negra*, figura 07, de Georgia O'Keeffe é um exemplo do que pode ocorrer em relação à pintura. Este quadro, pintado em Nova York em 1927, foi inspirado numa cirurgia, à qual a artista foi submetida naquele ano. O'Keeffe recorda que quando lutava contra os efeitos da anestesia, tentava alcançar uma luz brilhante, que parecia girar e ficava cada vez menor. A tela está constituída por três anéis concêntricos, em frente dos quais encontra-se um V em branco, talvez seus braços estendidos. Em seu vértice brilha um ponto, a luz que estaria diminuindo. Este quadro mostra a combinação eficaz da emoção subjetiva com as formas abstratas, que pode caracterizar a pintura.

A fotografia ao ter como ponto de partida o concreto, a realidade, implica um olhar que percebe o mundo e está vinculado ao autor. O olhar que molda, que testemunha a fotografia antes da sua materialização. Meu foco de interesse se concentra no comportamento da luz como fenômeno natural, nas coisas que estão a minha volta e compactuo com esta declaração de Paul Strand: “o mundo por mim explorado por toda a minha vida é aquele que está diante da minha porta...”²¹ Aproximar-me com a câmara das coisas cotidianas, que observo todos os dias sem ver, apreciá-las, convertê-las em excepcionais pelo fato de fixar nelas o olhar.

21. STRAND, Paul. *Il mondo davanti alla mia porta*. Firenze: 1995. Catálogo da exposição. (Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Palazzo Rucellai, de 9 de novembro de 1995 a 5 de janeiro de 1996).

Valer-se da linguagem fotográfica como veículo de expressão artística, significa possuir um *olhar interessado*. Estamos sempre vendo o mundo como ele se apresenta para nós. Barthes nos chama a atenção para os olhos que são “*instrumentos de uma única finalidade: olho aquilo que procuro, e, em um paradoxo, só vejo o que olho*”.²² Fotografias são idealizadas constantemente pelo meu olhar, mas quando escolho materializá-las é inevitável a constante transferência do que vejo para o que posso converter em linguagem fotográfica. Assim, pode-se considerar o olhar *instaurador* da fotografia, porque a visualização prévia é uma especificidade da linguagem indiciária e a fotografia é resultado de uma seleção feita pelo olho, através do visor da máquina. Ainda, o visor nos possibilita uma visão monocular própria no registro da objetiva.

22. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 280.

A filosofia da arte, segundo Herbert Read, definiu a arte como uma maneira de considerar o

mundo visualmente. A obra de arte é concretizada pelo artista, que exerce uma *ação perceptiva* sobre o mundo visível seguida de uma *ação expressiva*. Estas ações sempre são interpretativas e particulares, como podemos perceber na história da arte, onde o homem mostra a cada época a maneira como viu o mundo.²³

23. READ, Herbert. História da pintura moderna. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 9-13.

A ação perceptiva é efetuada através dos sentidos, dos quais o olhar sempre foi evocado na realização de obras de arte. O olhar humano, sabe-se, é seletivo. Só vemos o que se inscreve em nosso campo de interesse específico em determinada situação. As formas mais complexas nos chamam a atenção mais do que as simples. No entanto, como não conseguimos ver todos os detalhes, nos concentramos em algo que, muitas vezes, por razões desconhecidas nos prende a atenção. Somos capazes de abstrair uma grande quantidade de elementos disponíveis em nosso campo de visão, para destacarmos um ponto que nos é significativo.

De acordo com Rudolf Arnheim, as transformações que ocorrem na percepção do mundo visível, devem-se a fatos de memória e conhecimento e a função e lugar modificam a aparência de qualquer elemento. “*Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade - imaginativa, inventiva, perspicaz e bela*”.²⁴

24. ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Pioneira, 1980. Introdução.

Portanto, o olhar metamorfoseia o mundo visível, quando cria uma representação interior

relativa às coisas que percebemos. Isto pode ser constatado quando pessoas diferentes vêem, de fato, imagens diferentes ao olharem para a mesma coisa.

1.3 - LUZ ENQUANTO PRÉ-TEXTO & TÉCNICA FOTOGRÁFICA

A luz natural permite-nos identificar o mundo, seu movimento mostra-nos, a cada instante, formas diferentes do mesmo objeto. Esse constante movimento leva-nos a pensar na efemeridade da forma dos objetos ou na constante transformação, que se processa nos olhos, quando estes estão abertos e interessados nestas percepções.

Considerar a luz natural como um dos elementos principais das imagens apresentadas, remete à uma questão de auto-referenciação, porque o processo fotográfico é essencialmente luz e ausência de luz. A mesma luz que forma a imagem pode fazê-la desaparecer no momento do processo, onde há necessidade de sua ausência total. Procurá-la e proteger-se dela são condições essenciais, porque *“o corpo fotográfico nasce e morre na luz e pela luz. Aqui existe uma passagem fundamental.*

*Questão de transferência, de transmutação 'o milagre da transubstanciação'.*²⁵

A luz por ser constitutiva do fato fotográfico, foi sempre , na história desta arte, um elemento privilegiado, um meio igual ao enquadramento, que fixa, que paralisa um objeto. A luz na percepção, que ordena, compõe uma ou mais regiões da figura considerada, e na sua potência reveladora vem figurar o espaço.

Por meio da luz a forma é delineada, o princípio mesmo da fotografia, que gera seu próprio complemento por meio de sombras. Luz que abafa e traduz a cor valorizada e redimensionada pelo preto e branco. Luz que perpassa uma produção, opção de uma práxis. Luz que sendo tema, também é sintaxe. Luz enquanto pré-texto e técnica fotográfica. Dessa forma, portanto, temos um processo através da luz para interpretar a luz.

A luz e sua ausência sempre permearam minha existência, sobretudo na infância, como fatores de orientação de tempo e espaço. Na infância, a luz do sol funcionava como fator determinante ao permear as decisões cotidianas, delimitando o ritmo de vida, porque não havia luz elétrica. Desse modo, a percepção da incidência e reflexão da luz sobre os objetos e sua conseqüente alteração visual, segundo a estação do ano ou a hora do dia, era, e ainda é, tema de recorrente diálogo visual com o mundo exterior. Muitas vezes, o reflexo de um objeto no outro, ou sobre uma superfície, se transforma em uma experiência significativa. É quando sinto a necessidade de perenizar um momento tão efêmero,

26. SOULAGES, Pierre. *Noir lumière*. São Paulo, 1996. Catálogo de Exposição. (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, de 4 de outubro a 17 de novembro de 1996).

quanto intenso. Como isso não é possível, inicia-se o processo de transformação em outra experiência, que se materializa na imagem fotográfica.

Nesta declaração de Pierre Soulages, “*Eu sempre tive predileção pelo preto. Era a cor dos troncos de árvores molhadas, o inverno nas minhas pinturas de criança*”,²⁶ constata-se que as obras de arte podem ser, em maior ou menor grau, um somatório das vivências, objetivas ou subjetivas, na linearidade de toda a vida.

O ato criativo pode ser lúdico, intuitivo ou elaborado. Necessita, entretanto, de um conjunto de variáveis que balizem o seu desenvolvimento na objetivação da obra. O artista encontra, numa mesma linguagem plástica, diversos caminhos que podem ser desenvolvidos e que determinam certos limites técnicos e temáticos na efetivação de um processo próprio.

A idéia de metamorfose da luz implica, neste caso, na eleição do ponto mais intenso de luminosidade como sendo o mais importante da imagem, que a alquimia fotográfica transformará em branco. Esta maneira de considerar e medir a luz existente, elimina tonalidades intermediárias transformando as médias luzes em preto. Em outras palavras, o preto, como tudo o que não está no limite máximo de luminosidade.

Muitos são os sentidos simbólicos e metafóricos que envolvem o elemento ou o fenômeno

luz. No Oriente, a luz é *conhecimento, iluminação e significa o mesmo que Espírito*. Na tradição cristã, a luz simboliza, constantemente *a vida, a salvação, a felicidade* dadas por Deus, que é ele próprio, a Luz. A luz pressupõe as trevas. A oposição luz-trevas constitui, de modo geral, um dualismo universal expresso com exatidão pela dualidade yin-yang. A luz é o símbolo do *mundo celeste e da eternidade*, as trevas simbolizam *a terra, o mal, a infelicidade, o castigo, a perdição e a morte*.²⁷

27. CHEVALIER, Jean & GREERBRANT, Alan. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996. p. 567-571.

Na história da arte, pode-se perceber que a luz sempre foi elemento importante na criação de obras de arte. Na Idade Média a representação da luz na arte estava vinculada ao simbolismo religioso, a luz divina. Sua materialização se efetivava nos *fundos dourados, auréolas e figuras geométricas de estrelas*. A luz estava associada ao brilho. No Renascimento, a luz é utilizada como maneira de *modelar o volume*, associada ainda a um forte simbolismo. Os jogos de claro-escuro, que compõem a cena, constituem elementos de codificação de volume e profundidade tão importantes quanto a hierarquia de tamanhos da projeção perspectiva. Os artistas, neste período, trabalhavam com uma única fonte de luz, considerada uniformemente em todo o quadro. O espaço mostra-se unificado pela iluminação.

A luz pontual encontra expressão forte na pintura, em artistas como Caravaggio, La Tour e Rembrandt. Os personagens, em Rembrandt, figura 08, estão brilhantemente iluminados e dissolvem-se num fundo preto intenso, mostrando uma cena estreita, escura, com uma forte dramaticidade. O raio

Figura 08: Rembrandt. *Aristóteles com um busto de Homero*. óleo sobre tela - 143,5 X 136,5 cm, 1653.



28. ARNHEIM, op. cit., 1980. p. 313-314.

de luz que vem do alto e de fora do quadro, traz uma mensagem do além, do desconhecido, do invisível, no entanto, atravessa a cena. *“Como a luz vem do alto, a vida da terra não está mais no centro do mundo, mas no seu fundo escuro. Os olhos são feitos para entender que o habitat humano nada mais é que um vale de sombras, dependendo humildemente da verdadeira existência das alturas”*.²⁸ Além da luminosidade determinada, no quadro *Aristóteles com um busto de Homero*, Rembrandt utiliza o dourado na corrente de ouro e nos meios tons das vestes, acentuando o caráter simbólico. Tudo o que é acidental ou secundário fica imerso em regiões de obscuridade.

Em *La Tour*, principalmente, nos quadros onde o assunto refere-se a vida de *Madalena*, figura 09, fica explícito o caráter simbólico da luz. Detalhes são eliminados nas altas luzes, assim como não existem nas sombras, resultando a simplificação das formas. Somente estão iluminadas as partes do

Figura 09:

Georges de La Tour

O Arrependimento de Madalena

óleo sobre tela

113 X 92,7 cm. 1640.



quadro atingidas diretamente pela luz pontual. Despreza a luminosidade que existe também nas sombras, porque na sombra a luminosidade é consequência do reflexo de outros objetos e não do raio que parte da fonte de luz. É como se houvesse uma ligação direta, um fio, entre a luz e o que ela torna visível. Um confronto entre a imagem e a luz e, ao mesmo tempo, uma cumplicidade. Nesta relação a sombra projeta-se como o que não pode ser revelado ou mostrado. Na obscuridade está a existência das coisas, que fogem ao alcance da visão.

Neste quadro temos a luz com a finalidade de revelar algo. A luz não vem de fora, como em Rembrandt, vem do próprio interior do quadro. A decisão está centrada na própria personagem. A vela é a fonte de luz na composição, mas traz implícito o significado simbólico de fragilidade da vida humana, assim como a caveira e o espelho, emblemas de *Vânitas*, sugerem a transitoriedade da vida.

Mas é no século XIX, que a luz manipulada e usada, com um fim em si mesma, torna visível uma forma, não mais um simbolismo. O instante fugaz, derivado do comportamento efêmero da luz natural, foi objeto de estudo dos impressionistas. Para Argan, este movimento tinha como finalidade, num primeiro momento, “*exprimir a sensação visual em sua absoluta imediaticidade*” trabalhando ao ar livre (Plein Air) do início ao fim.²⁹ Esta intenção impressionista pode ser didaticamente observada nas fachadas da *Catedral de Roven* pintadas por Monet, figura 10.

Não podemos negar, é verdade, o forte simbolismo que nos remete a catedral, mas, ao motivo, sobressai o tratamento pictórico, o enquadramento parcial e “*é sempre o estudo das refrações, difrações, reflexos e dissolvências que Monet iniciara muitos anos antes às margens do Sena e levará até o fim*”.³⁰

29. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 98.

30. ARGAN, op. cit., 1992. p. 99.

Figura 10: Claude Monet. *A Catedral de Roven*
(*vista matinal, vista em pleno sol e vista com neblina*). óleo sobre tela - 107 X 73, 107 X 73 e 107 X 73 cm, 1894.

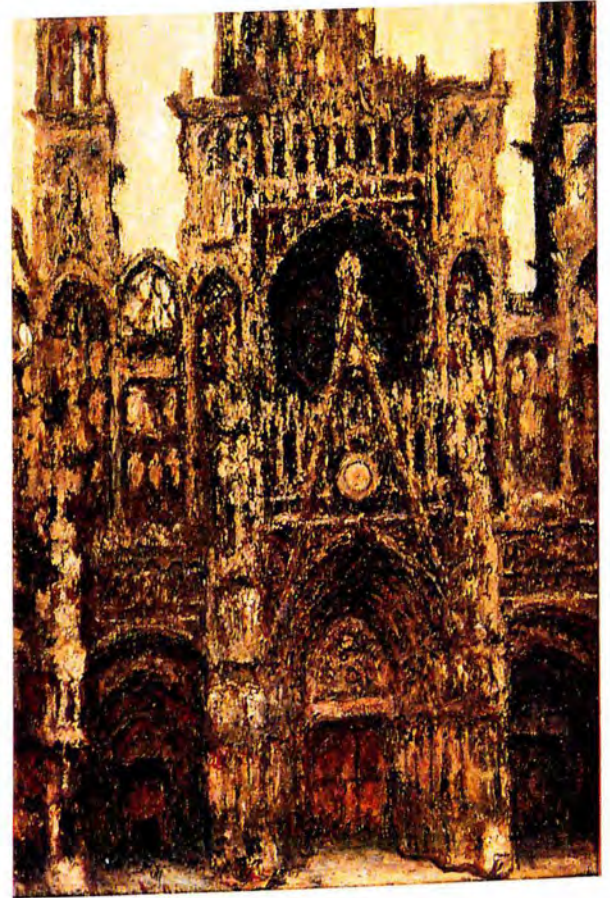
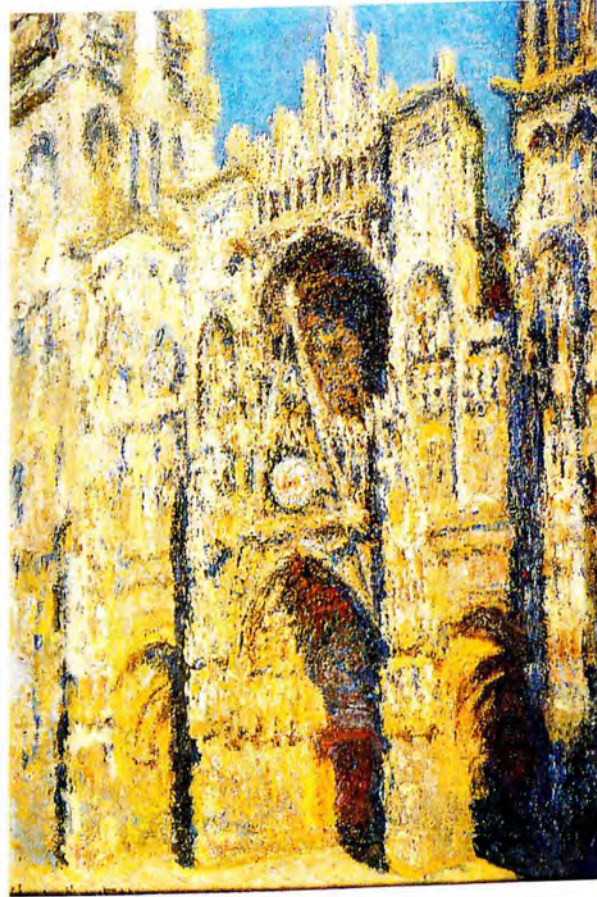
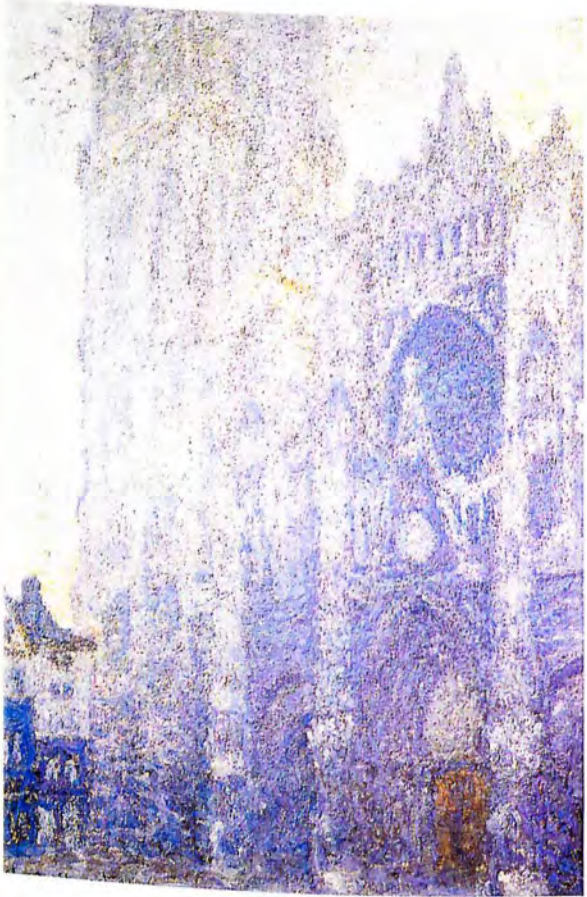


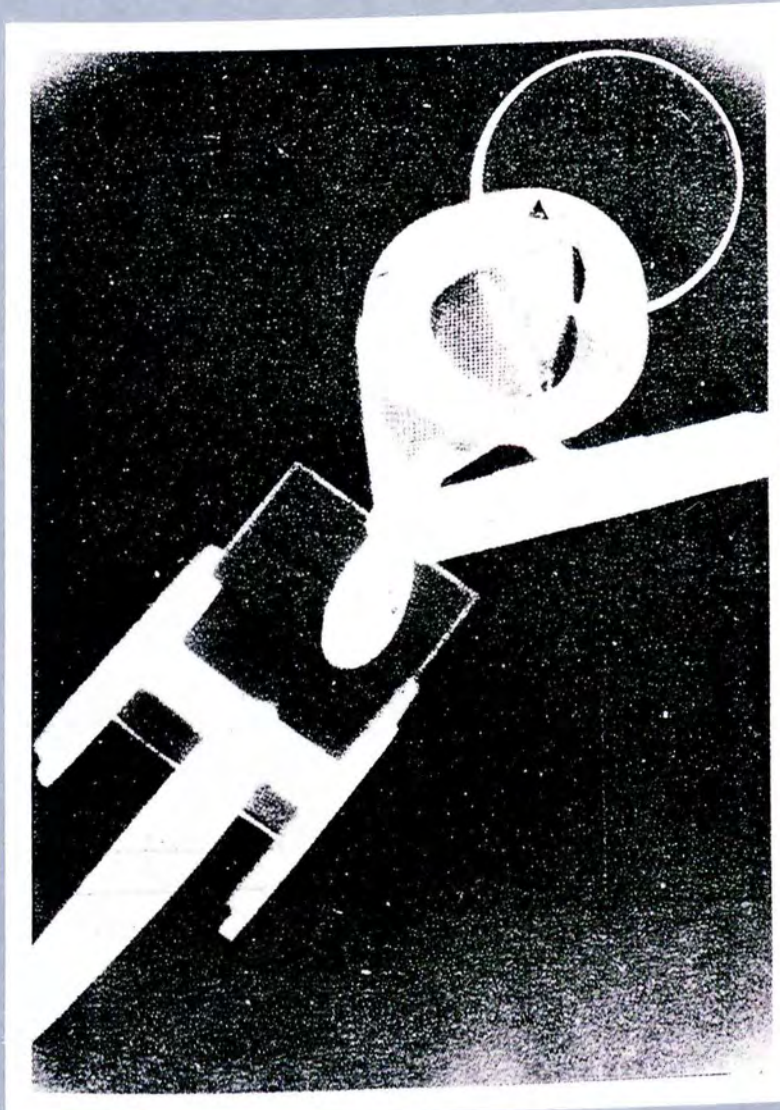
Figura 11: Man Ray. Fotograma, 1921.



Reverendo a história da fotografia, encontramos também uma constante consideração para

com a luz. Neste caso, é um instrumento fundamental na impressão do filme, assim como na impressão do papel fotográfico. Dois artistas, apesar de trabalharem com outras linguagens plásticas, foram precursores na utilização da luz como elemento fundamental em fotografias. São eles: László Moholy-Nagy e Man Ray. Man Ray, como pintor, se identificava com os dadaístas e, posteriormente com os surrealistas, mas, é como fotógrafo que se torna conhecido e suas fotografias traduzem os ideais dos movimentos artísticos, dos quais se relaciona. As experiências com a luz acontecem com a negação da câmara quando realiza os Fotogramas, figura 11. Fotogramas consistem em imagens onde os objetos são colocados diretamente sobre o papel fotográfico. Neles percebe-se a luz e sombra mais do que o objeto fotografado, porque a impressão é realizada por travessia nos objetos e a informação visual resultante, caracteriza-se mais por impressão fotônica do que uma impressão analógica. Man Ray

Figura 12: Moholy-Nagy. Fotograma, 1923.



realiza também imagens onde a câmara é jogada para o alto com o obturador aberto, subvertendo a função deste mecanismo. Solarização, é outra maneira de se interferir na imagem através da luz que foi utilizada por este artista. Solarização é um fenômeno de inversão parcial do negativo em uma imagem positiva pela ação da luz.

Moholy-Nagy, professor de fotografia da Bauhaus, considerava a imagem fotográfica o meio de expressão que utiliza a luz. Seria um novo espaço criado diretamente com a luz, baseado nisso, também recorreu ao fotograma, figura 12, produto da luz sem intervenção óptica, com um rigor técnico, que o diferencia do caráter lúdico de Man Ray.

O fotograma visava a transmutação do objeto em um desenho luminoso representativo, onde era muitas vezes reproduzida a sombra do objeto, sem detalhes nem graduações de tonalidades. Na concepção

dos surrealistas “os fotogramas induziam a natureza a transmutar seu próprio aspecto: ‘metamorfose instantânea’”.³¹

31. SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994. p. 317.

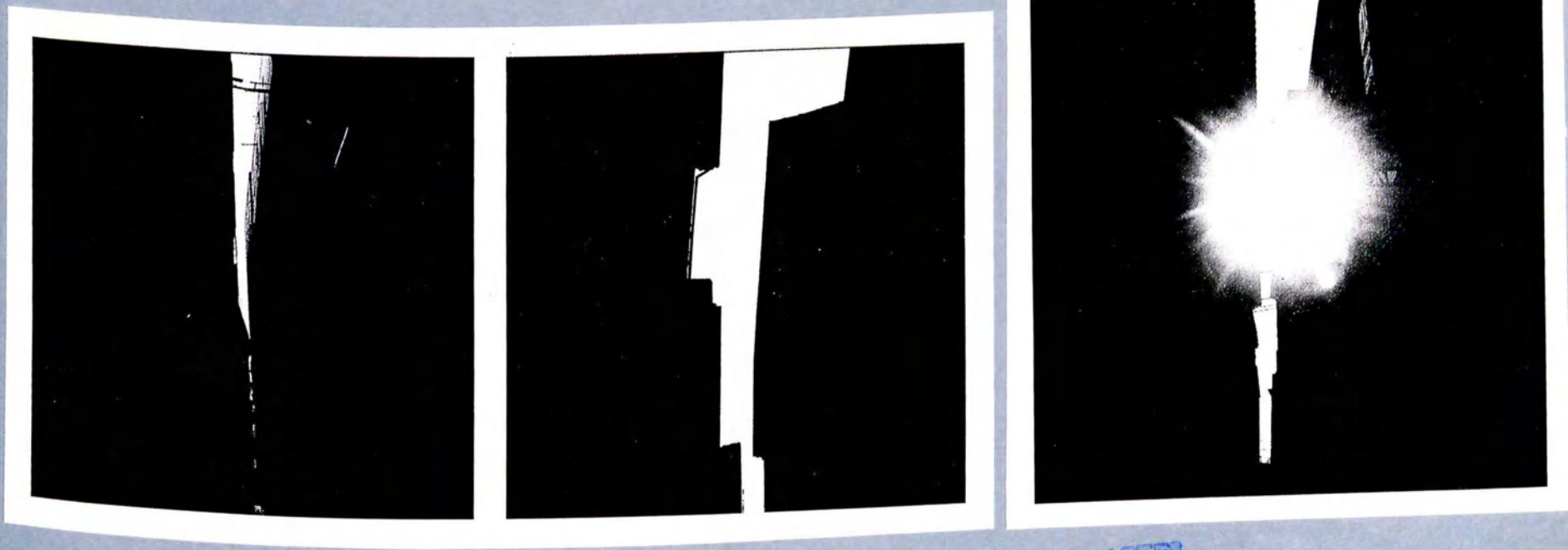
Transmutação que pode ser encontrada, por vias diferentes, nas imagens deste trabalho. Nos fotogramas, a impressão normalmente acontece por contato físico do objeto com a superfície sensível, tornando a relação indicial significativa ao mesmo tempo que pode ignorar o referente. A metamorfose, que é instantânea e definitiva no fotograma, se apresenta em etapas lentas nas minhas fotografias e com possibilidades de contínuas metamorfoses. Desconsiderando o processo de construção e confrontando produtos, percebe-se pontos semelhantes como o preto e branco intensos com poucas tonalidades em cinza e, sobretudo, a desidentificação do referente na sobressalência da luz.

Além do fotograma, pesquisas com distorções, imagens múltiplas e montagens, foram realizadas por estes artistas, entre outros, que influenciaram grande parte das manifestações fotográficas posteriores deste século.

A luz continua sendo, atualmente, tema de muitos artistas. Nas fotografias do espanhol Mariano Zuzunaga, imagem da figura 13, a luz do sol, refletida pelo céu, se transforma na forma central que recorta a composição. Luz do céu denunciada pelo espaço em cinza da primeira fotografia, permitindo-nos decifrar a imagem, como uma vista do céu entre prédios. O alto contraste do preto e branco elimina completamente os detalhes da cidade na segunda imagem. Contudo, é na terceira

fotografia, que o autor mostra a luz como uma explosão de branco no ponto central da composição. Apresenta-a como um retorno à representação com partes analógicas da primeira imagem. No entanto, não são as formas dos prédios que nos levam a uma identificação. A própria luz, como mancha, torna a imagem ao mesmo tempo analógica e *abstrata* mostrando-nos, que a luz extingue formas e a mesma luz cria formas.

Figura 13: Mariano Zuzunaga. *Sem título*.
Fotografia. 35 X 35, 35 X 35 e 50 X 60 cm,
1994.



Encontramos, talvez como exemplo extremo, as experiências luminosas de Michael e Bárbara Leisgen. Esses artistas realizaram verdadeiras *escritas de luz*, quando colocavam a máquina fotográfica com o obturador aberto diante do sol filtrado, provocando queimaduras no filme negativo, como *autênticos ideogramas do sol*.³² A idéia de trabalhar com a luz evidencia-se na captação direta deste elemento, pela sua incidência e não pela reflexão. Não há intermediários entre a idéia geradora e a sua apresentação através da imagem. A luz não é utilizada como um princípio ativo de visibilidade da realidade, mas constitui em si mesma um objeto.

Retomando minhas fotografias anteriores às deste trabalho, pode-se perceber quando começaram a aparecer imagens que valorizavam a luz como tema. Na série de fotografias, figura 14, o referente passa a ser um pretexto, um agente que permite a exibição da luz como se esta estivesse num palco mostrando-se e expondo suas evoluções. O objeto fotografado é sugerido, mas não colocado à mostra. São imagens, que pela sugestão e serialização, evidenciam o referente, mas já anunciam uma desidentificação da forma do objeto fotografado. Esta série de imagens foram decisivas e até determinadoras, da *tomada de consciência* da luz como objetivadora de um caminho a ser percorrido. Pude compreender como a representação poderia traduzir questões pertencentes a percepção e a sensibilidade.

Figura 14: Vilma Sonaglio. *Aquarela I*, *Aquarela II*, *Aquarela III* e *Aquarela IV*. Fotografia, 1985.

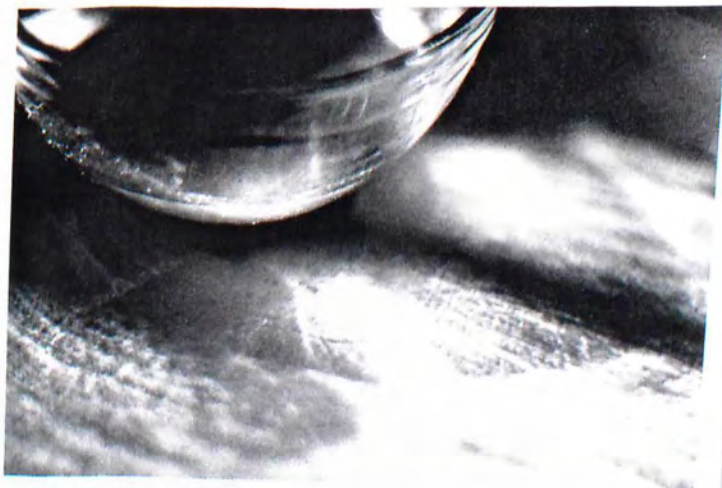
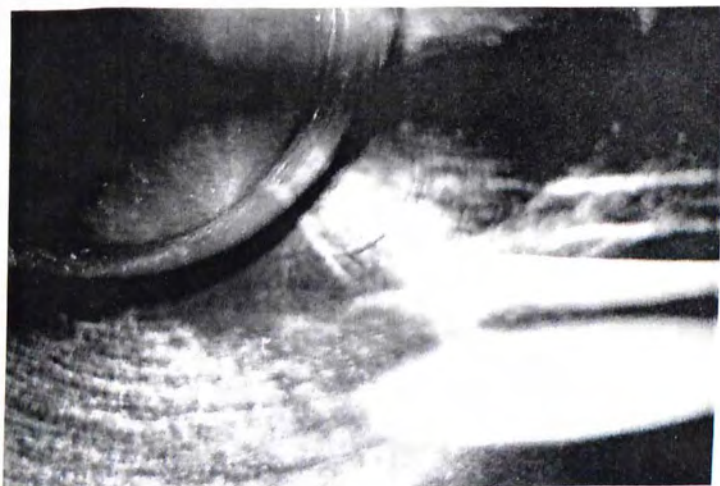


Figura 15: Vilma Sonaglio. *Sem Título*.
Fotografia, 1986.

A primeira foto da série, assim como foi impulsiva, tentou sintetizar todas as variáveis de ordem subjetiva, intrínsecas a um momento de percepção aguçado. Neste período, a insegurança de ter

realmente transformado em visualidade aquela percepção, ocasionou, imediatamente a segunda e a terceira imagens como uma garantia tranquilizadora de que a imagem se fez. A quarta fotografia, cerca de uma hora após as primeiras, selou a validação de um possível caminho. O ato concreto de materialização incentivou a busca de novas imagens direcionadas aos elementos que passaram a fazer parte do repertório das fotografias, como na imagem da figura 15.

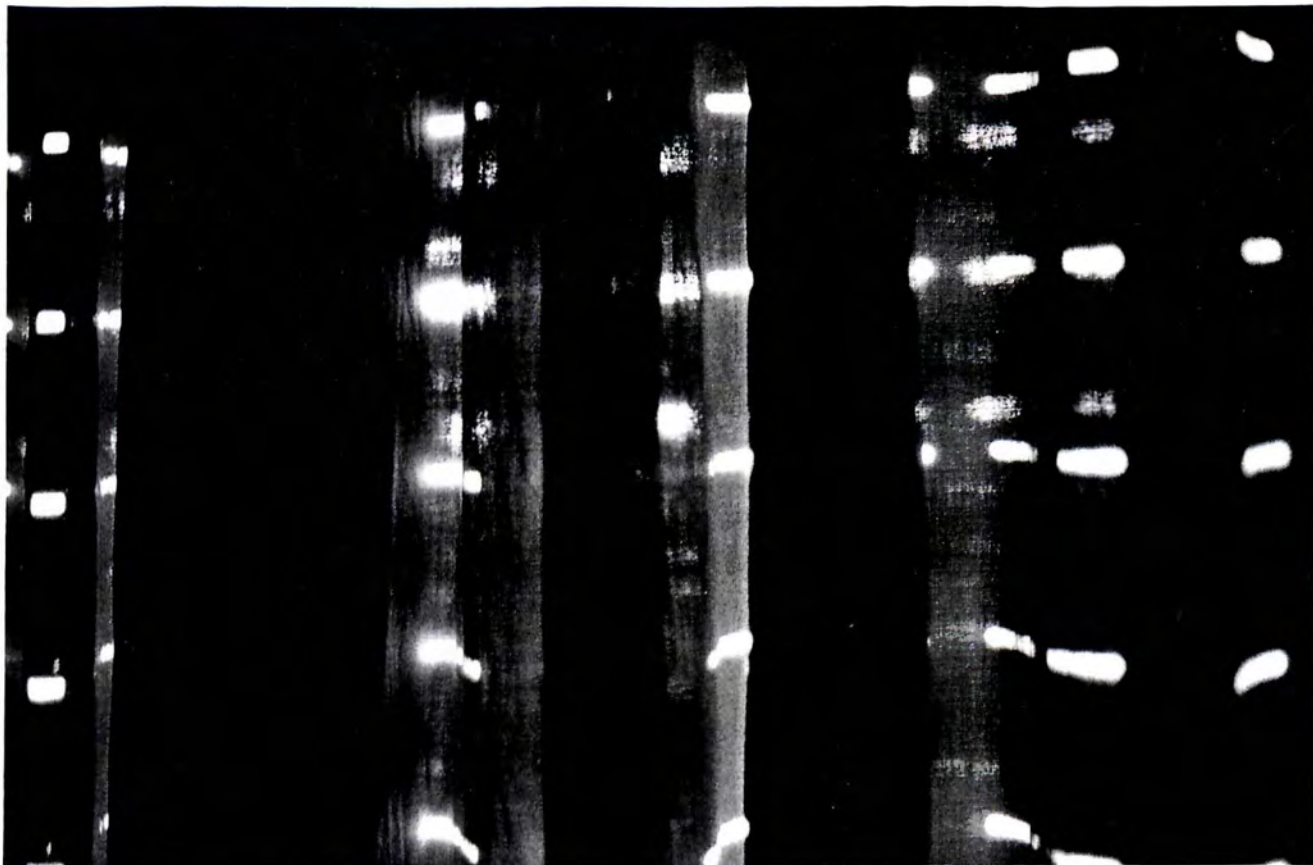


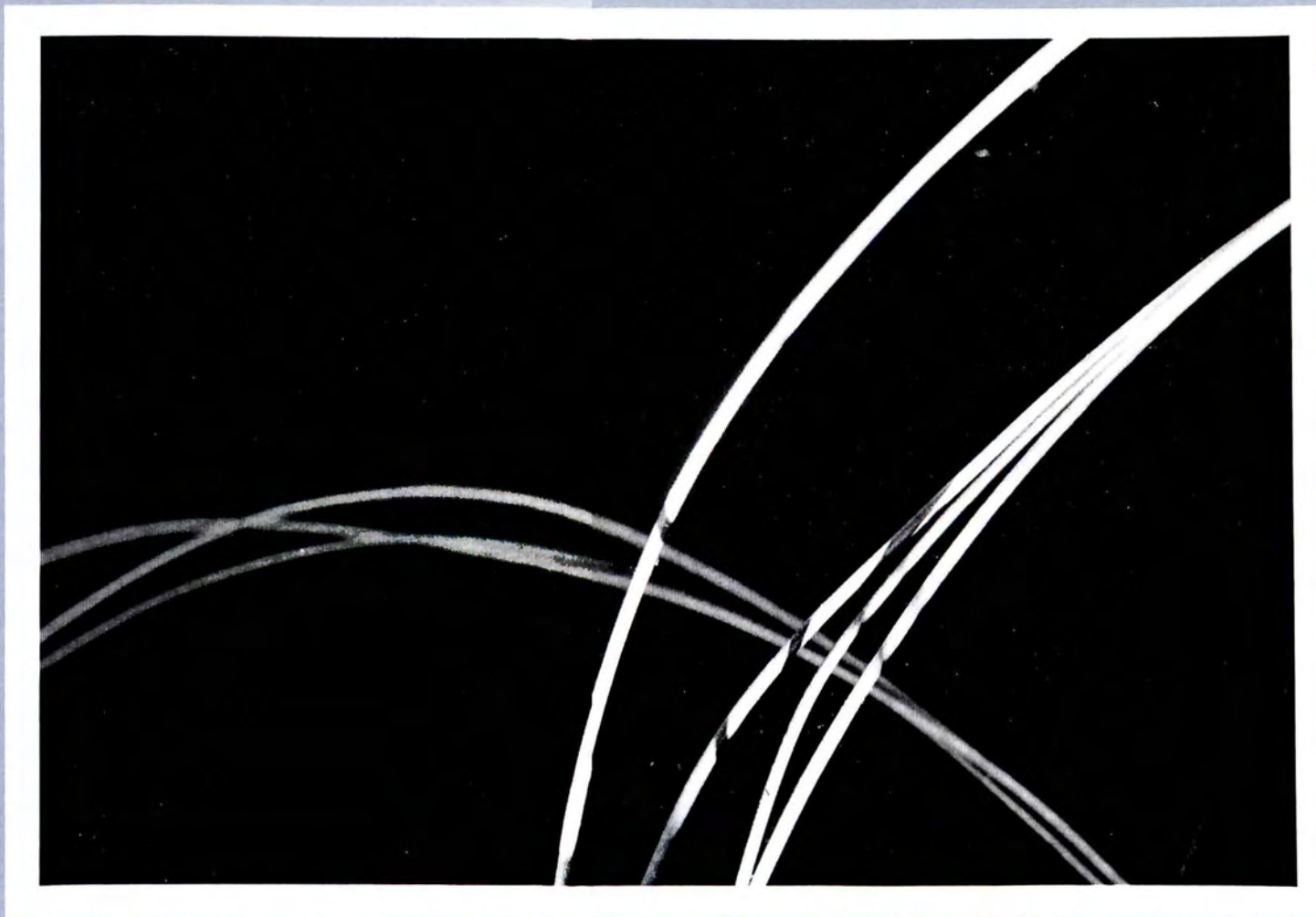
Figura 16: Vilma Sonaglio. *Paisagem*. Fotografia
8 X 12 cm, 1984.



Na imagem da figura 16, anterior à série da figura 14, não é possível negar o destaque dado à reflexão da luz. Entretanto, era feito de forma intuitiva. O que me atraía era a possibilidade de recortar uma fração mínima do todo, o detalhe, sem que o referente perdesse sua identidade. A simplificação da forma pode ser percebida na imagem da figura 17.

O trabalho atual, apresenta-se como derivado destas imagens e também de outras, num processo de constantes subtrações e imposições de limites, que levam às questões de desidentificação e à fragmentação. Estas questões foram melhor elaboradas com os subsídios teóricos desenvolvidos paralelamente ao trabalho prático. Desta forma, pude compreender melhor a expressão através da linguagem fotográfica, *quando as atitudes se tornam formas*.

Figura 17: Vilma Sonaglio. *Sem Título*. Fotografia
- 12 X 18 cm, 1988.



A luz também é preocupação no momento da exposição destas imagens. A iluminação pretende-se restrita às obras, o que implica numa luminosidade rarefeita no ambiente. Esta estratégia

de iluminação, pretende evocar à luminosidade intrínseca do processo criador, que possibilitou este trabalho. O ambiente escuro com lâmpadas direcionadas para as fotografias enfatiza o branco, tradução da luz natural. Ao mesmo tempo pontua o olhar do receptor, assim como foi atingido o olhar que selecionou a imagem.

“... com a fotografia, não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”.

P. Dubois

2 - IMPRESSÕES DEFINITIVAS: a construção das imagens.

Neste capítulo, busco analisar as diferentes etapas de construção das imagens fotográficas. Construção refere-se a materialização das fotografias, ao trabalho da sua própria feitura. Como a obra pode ser o resultado do seu próprio processo? Até que ponto é possível falar da linguagem e não deixar-se falar pela linguagem? A reflexão sobre o processo de construção, iniciada no século XIX, permite que a obra de arte não fale tanto de alguma realidade do mundo exterior quanto de si mesma. Nas palavras de Umberto Eco, *“a forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva, logo é algo que não se pode separar do processo. É memória atual e permanente reevocação do momento*

produtivo que lhe deu vida".³³ A obra torna visível através dos signos da própria linguagem.

Impressões dizem respeito à sensibilização de um suporte sensível, no caso, o papel fotográfico. As impressões que pertenciam ao sentido da visão como sensações de situações vividas, influências de um fenômeno natural, citadas anteriormente, transformam-se no ato ou efeito de imprimir. De uma impressão efêmera para uma impressão definitiva sobre um suporte sensível. Importa compreender, nesse caso, como é realizada e quais as implicações desta transformação originária de uma questão subjetiva.

2.1 - O OLHAR DO APARELHO

Nas imagens deste trabalho, há uma importância significativa do olhar que seleciona a imagem. Minha decisão de não interferir no referente, implica em um questionamento mais apurado do olho/visor, daquilo que será fotografado, o que vale a pena olhar. São associadas, a percepção ocular com as possibilidades da máquina fotográfica. Portanto, é o olhar que seleciona *uma* imagem e, o

aparelho inicia o processo de materialização, ao sensibilizar o filme negativo. Salienta-se assim que na construção destas imagens há uma complementaridade entre o olho humano e visor da máquina, pois interessa-me, enquanto estratégia construtiva, explorar as interações possíveis entre o olho humano e o olhar do aparelho, mesmo correndo o risco de jogar com o imponderável.

Nas Artes Plásticas, de um modo geral, a forma é dada pelo homem. Na fotografia, por sua vez, acredita-se que a imagem é tributo da máquina, pois possibilita a produção de imagens automáticas, que datam da invenção desta linguagem. Com isso, a imagem fotográfica foge da intervenção humana, pelo menos em parte do processo.

André Bazin destaca esta característica como sendo da própria gênese automática da técnica. Acredita ser esta linguagem original devido a sua objetividade, que pode ser associado ao nome dado às lentes, substitutos do olho humano, chamadas *objetivas*. Entre a referente e sua reprodução só há a interferência de um instrumento, o que elimina a intervenção determinista do homem. Compara a fotografia a um *“fenômeno natural, como uma flor ou um floco de neve cuja beleza é inseparável da sua origem vegetal”*.³⁴

Na realidade, aparelhos foram utilizados na produção de obras de arte desde o Renascimento, com as máquinas de retratar, as câmaras obscuras e, posteriormente, as câmaras lúcidas, todas precursoras das câmaras fotográficas. O aparelho é uma extensão do corpo do artista, que capta uma

³⁴ BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992. p. 17-19.

imagem selecionada pelo olhar deste artista, conciliado com o olhar do aparelho. Entretanto, “o *fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho*”.³⁵

35. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 37.

Etimologicamente, segundo Vilém Flusser, a palavra aparelho significa “*prontidão para algo e disponibilidade em prol de algo*”.³⁶

36. FLUSSER, op. cit., 1985. p. 25.

“*O aparelho funciona, efetiva e curiosamente, em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o ‘input’ e o ‘output’ da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do ‘input’ e do ‘output’, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. Tal amálgama de dominações - funcionário dominando aparelho que domina - caracteriza todo funcionamento de aparelhos*”.³⁷

37. FLUSSER, op. cit., 1985. p. 31.

Nesta interdependência entre fotógrafo e aparelho, as imagens resultantes podem ser programadas pelo seu autor, uma vez que o aparelho pode dar uma visão aproximada do produto final. As fotografias são, também, criações das potencialidades limitadas do aparelho. O autor necessita adaptar a sua escolha a estas potencialidades.

Nas fotografias, figuras 03 e 04, parto do mesmo referente, da mesma luminosidade, do

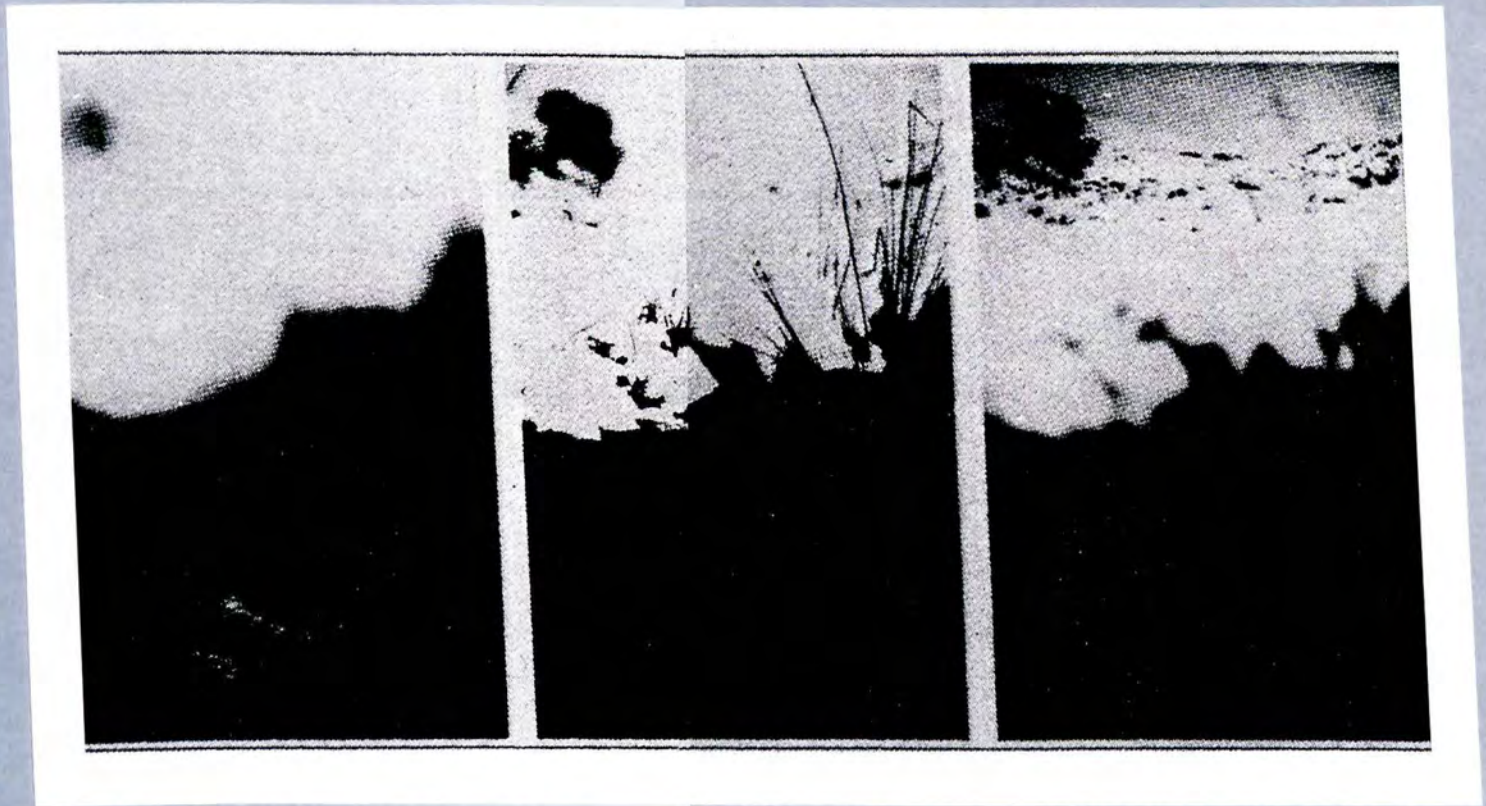
mesmo filme negativo, do mesmo processamento químico de revelação do filme e, além disso, as ampliações foram trabalhadas da mesma maneira. O que foi alterado, de uma imagem para outra, foram alguns parâmetros de tomada fotográfica como angulação e focalização, inerentes à máquina fotográfica. Salienta-se assim que de um mesmo ponto de partida originam-se duas fotografias completamente diferentes. Essas diferenças resultam de um recurso peculiar do aparelho. As imagens possuem uma idéia comum, uma técnica comum, no entanto, têm qualidades singulares próprias da câmara fotográfica. Quando comparadas concomitantemente, podemos identificar áreas pretas e áreas brancas comuns às duas, remetendo-nos a uma possível semelhança. Porém, quando apresentadas isoladamente, pensamos em classificá-las como duas fotografias independentes.

Estas possibilidades presentes no espaço topológico de representação das imagens, são uma associação do olhar, que percebe o mundo e as possibilidades plásticas oferecidas pela linguagem escolhida. São duas manifestações visualmente diferentes da mesma estrutura subjacente oferecidas à mostra através de um aparelho.

No modo de instauração das imagens *Águas de Dezembro* de John Hilliard, figura 18, também há uma importância significativa do olhar que seleciona a imagem, pois o autor não interfere no referente. Constrói suas imagens questionando a relatividade da maneira de ver do aparelho fotográfico, potencializando-o. Na primeira imagem, temos uma desfocalização total, onde não é possível

identificar o referente. Temos uma composição de manchas brancas e pretas. Não há eleição hierárquica de formas instituídas. Na segunda fotografia, o autor deixa nítido o plano mais próximo, o que permite reconhecermos um tipo de vegetação - uma paisagem. Enfim, na terceira fotografia, Hilliard inverte a ordem de nitidez, desfocando o primeiro plano e deixando o plano de fundo com nitidez, como ponto de interesse escolhido.

Figura 18: John Hilliard. *Águas de dezembro*.
Fotografia, 1976.



Pode-se perceber a intencionalidade do autor em mostrar as potencialidades do aparelho na maneira como as imagens são apresentadas. As três fotografias são expostas como um tríptico, onde é possível perceber que se trata de um mesmo ponto de vista, com alterações na profundidade de campo, característica do aparelho fotográfico.

2.2 - O PROCESSO FOTOGRÁFICO

Embora a luz seja um dos principais elementos da fotografia, seu processo técnico possui várias etapas intermediárias, em que agentes químicos interagem entre si limitando-nos e, ao mesmo tempo, oferecendo-nos um universo de possibilidades. Em muitos momentos do processo faz-se necessário agir com rigor. Podemos citar, como exemplo, a medição da luz, que irá sensibilizar o filme negativo, ou o controle da temperatura que revelará a imagem latente, assim como o tempo desta revelação e a etapa das ampliações, que necessitam de muitos cuidados. Os inúmeros encargos necessários em todo o processo fotográfico tradicional, às vezes, causam surpresas, tais como manchas,

alterações na tonalidade, sub ou super exposição, que após um certo domínio técnico podem ser conhecidas, mas não desejáveis, como também previstas e desejáveis. São manifestações das variáveis físico-químicas que constituem o processo técnico e, muitas vezes, fogem do nosso domínio.

Contudo, na construção de um processo de criação próprio, as surpresas são provocadas constantemente (revelações alteradas, trocas de ordem), pois elas funcionam como táticas que nos proporcionam uma melhor compreensão das nuances do processo técnico, para que o mesmo possa ser entendido e adequado. São investigações que possibilitam um determinado grau de domínio sobre o processo, assim como, a valorização das surpresas não provocadas nos proporcionam uma maior liberdade sobre o produto final. Enfim, o processo técnico, assim como o aparelho, possuem uma certa autonomia, que deve ser considerada e aliada às nossas intencionalidades.

Distinta de outras poéticas visuais bidimensionais, a fotografia é captada de uma única vez, embora permita visualizações prévias. De outro modo, na pintura ou no desenho o processo de criação é constituído por adições e todas as etapas estão presentes, visíveis ou não, na obra. Na linguagem fotográfica, o enquadramento é feito através do visor da máquina, neste instante é possível prever, mesmo que não na totalidade, a alteração que o filme e a objetiva utilizados irão proporcionar, conforme a permissão de entrada da luz. Uma segunda visualização é feita no próprio filme com a imagem negativa e num tamanho reduzido. Nesta etapa do processo temos um momento de

reconhecimento, uma primeira *impressão*. Importa salientar que a projeção da ampliação também é feita com a imagem negativa. Essas visualizações invertidas enriquecem o processo, incorporando novas possibilidades de concepção da imagem final, além daquelas projetadas no momento da seleção, através do olhar.

Técnicas e ações são pressupostos determinantes na construção de uma obra de arte. A intencionalidade do ato criativo conduz a um processo de síntese, onde o artista seleciona entre as inúmeras variáveis com as quais pode trabalhar, algumas que serão constantes e servirão de ponto de partida para o seu trabalho.

No processo deste trabalho, elementos são excluídos na objetivação dos que foram escolhidos para efetivarem o universo visual das obras. A noção de fotografia como linguagem limite é aguçada, porque, além das imposições próprias da linguagem, são propostas as seguintes restrições: uma diafragmação máxima numa distância mínima permitida pela objetiva, além da medição da luz acontecer no seu ponto mais intenso. Tais imposições traduzem uma situação limite pela posição extrema de algumas variáveis do processo fotográfico com as quais pode-se trabalhar. Contudo, estes limites fazem parte de uma etapa do processo fotográfico. Temos ainda outro recurso: as ampliações. Elas nos permitem novas reduções através de recortes que, muitas vezes, são feitos. Outro fator considerado como situação limite é a tira de prova.

2.2.1 - A Superfície sensível

Para o registro das imagens apresentadas foi selecionado o filme negativo ortocromático ISO 12, 35 mm em preto e branco. Este filme denominado Kodalith® se diferencia dos outros filmes considerados normais, porque possui uma escala tonal reduzida, ou seja, reproduz em alto contraste. Assim, os tons claros são reproduzidos como branco total e os tons escuros como preto intenso, significando a eliminação de detalhes na imagem final.

Em imagens anteriores às apresentadas, o Kodalith® foi utilizado em situações esporádicas e como uma possibilidade intermediária entre o filme negativo utilizado, ISO 100, 400, e as ampliações, para se obter uma imagem sem meios tons.

Tais experimentações colaboraram na definição do filme a ser utilizado, desta vez não mais como intermediário, nem como uso esporádico, mas colocado diretamente na máquina fotográfica. A revelação do filme é feita com agentes reveladores para papéis fotográficos, que são diferentes dos reveladores apropriados para revelar o filme Kodalith®. Isto pode proporcionar uma sutil camada de tonalidades em cinza, sem perder o branco e preto intensos.

2.2.2 - O Instante que eterniza

A opção para a seleção das imagens, através da tomada fotográfica, aposta nas questões essenciais de intenção do artista e nas possibilidades técnicas. É neste momento do processo de construção de fotografias, que muitas definições são estabelecidas. Ocorre, uma concentração de questões de várias ordens: técnicas; éticas; sociais; históricas e psicológicas, que fazem parte de uma vivência pessoal e determinam uma escolha formal. Quando o olho elege a imagem, o dedo aciona o aparelho fotográfico e instaura-se assim, o processo técnico de materialização desta imagem. O instante da tomada fotográfica pode ser um *divisor de águas*, onde as questões mais subjetivas cedem primazia às questões materiais, porém permanecem.

Assim, o *instante* da tomada pode ser tão *crucial e intenso* quanto *cego*, porque não é dado ao olho a possibilidade de ver a imagem, enquanto o filme está sendo sensibilizado. Há uma incerteza do que selecionamos, quando o obturador da máquina veda a nossa visão e por um momento somos, de certa forma, excluídos do processo. Esta exclusão só é superada no momento da ampliação das fotografias, onde é identificado o ponto de partida, o referente. Por outro lado, muitas vezes a nossa exclusão do processo, se efetiva a ponto de não mais reconhecermos a imagem anterior ao clic, eleita

pelo olhar. É como se no momento da tomada fotográfica o processo se encerrasse e, então, um novo processo se inicia onde a imagem se apresenta como inusitada.

A partir da tomada da fotografia se estabelece uma troca de prioridades no processo de construção. Da primazia das questões intrínsecas citadas, o olhar *fazedor*, passa-se o foco das intenções para o processo técnico da linguagem.

2.2.3 - As Ampliações

A etapa de impressão das imagens no papel fotográfico, inicia-se com a obtenção de uma cópia por contato, onde, na maioria das vezes, são selecionadas as imagens para ampliação. Em alguns casos, também é feita uma ampliação de doze por dezoito centímetros como prova. Estas provas servem para conferir, se a imagem idealizada no visor da máquina fotográfica foi efetivada, ou se houve alterações e se estas podem ou não ser incorporadas na imagem final. Depois desta etapa, normalmente, a imagem é ampliada na íntegra (todo o fotograma) num tamanho de dezoito por vinte e quatro centímetros, onde são estudadas possibilidades de alterações, como cortes na imagem e alteração de tonalidades. Obtida a imagem desejada, amplia-se para um tamanho maior, procurando manter a maior

conformidade possível com a prova anterior, ciente das possíveis alterações, pois a obtenção de duas fotografias *idênticas*, em momentos diferentes, é impossível.

As imagens obtidas antes do início deste trabalho eram ampliadas até, no máximo, cinquenta por sessenta centímetros. Havia uma adequação com os tamanhos de papel fotográfico oferecidos normalmente no mercado, isto é, não havia uma preocupação especificamente direcionada ao tamanho das fotografias. Entretanto, a linguagem técnica fotográfica permite a seleção do tamanho, na medida em que é possível ampliar uma imagem em várias dimensões. Tal possibilidade nos permite a escolha do tamanho mais adequado para a imagem, de acordo com sua forma e conteúdo.

O redimensionamento do tamanho das imagens foi elucidado pelas próprias fotografias, mais especificamente, por *uma* fotografia.

A experiência foi realizada, inicialmente, com algumas imagens ampliadas em slide num tamanho aproximado de um metro por um metro e setenta centímetros. No primeiro momento desta experiência, de forma mais intuitiva, considerei pertinente o aumento do espaço significante das imagens, porque acredito que esta prática colabora, deixando mais explícita a metamorfose pretendida.

A adoção do tamanho de um metro por um metro e setenta centímetros, determinou mudanças significativas no processo de ampliação das imagens. Mudanças relativas ao tempo de

processamento, ao espaço físico do laboratório fotográfico e a luminosidade. Assim sendo, o tempo necessário para a ampliação de uma fotografia, incluindo a dinâmica do laboratório que, normalmente era inferior a meia hora, passa a ser de, no mínimo, duas horas e meia, podendo chegar até a quatro horas. Além disso, um laboratório fotográfico individual, assim como o meu, tem habitualmente pequenas dimensões. Porém, tornou-se necessário um espaço muito maior do que o laboratório convencional utilizado anteriormente. O processo de ampliação no laboratório era normalmente efetuado durante o dia, ou era possível escolher o horário conforme a disponibilidade de tempo, mas, neste caso, com a adoção das ampliações, a luminosidade natural do dia torna-se proibitiva, o que viabiliza o trabalho de laboratório somente durante à noite.

Dessa forma, o tempo das ampliações que antes estava associado ao próprio tempo da fotografia e da luz (o instante), passa a ser um tempo contemplativo. O espaço físico reduzido do laboratório habitual, provoca uma sensação de reclusão, de confinamento, tornando a relação com as imagens de cunho intimista, de proximidade, de singularidade, de individualidade e até mesmo de dominação. Já no espaço maior, flagrou-se um espaço coletivo, onde não é mais possível a individualidade, pois há a necessidade de ajuda indispensável de outra pessoa. Sendo assim as imagens passam a adquirir uma relação de igualdade e se impõem. E, sobretudo, a luz tão necessária e vital que potencializou as imagens, torna-se, nas ampliações, sentença de morte. O caráter de identidade do real, que poderia ser atribuído à fotografia, é destituído na desproporção provocada pelo tamanho.

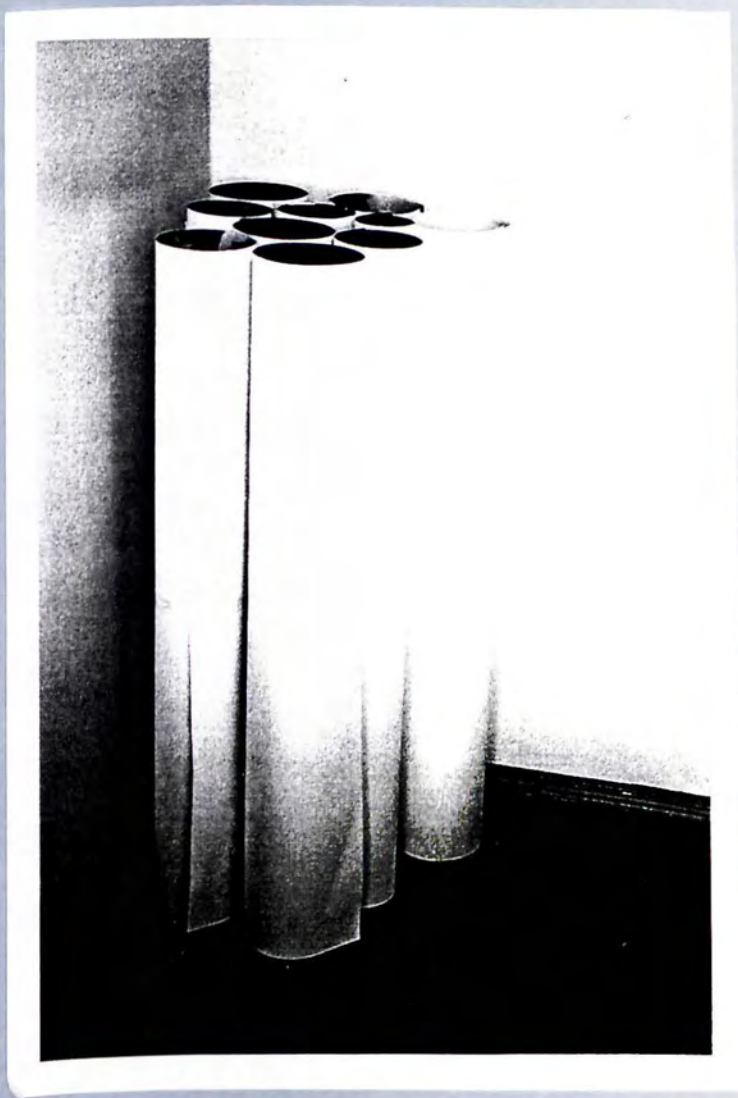
Estas mudanças no processo promoveram questionamentos em relação ao comportamento do tempo e do espaço na fotografia, além de aumentar a importância da práxis, considerada em toda a sua extensão, desde a percepção da luz, passando pela técnica fotográfica, até o produto final. Neste processo, particularmente o fazer, o *mãos na massa*, sempre teve importância relevante na construção das imagens. Percepção e execução sempre articularam-se de forma inseparável.

Importante salientar que, a fotografia que provocou esse aumento de tamanho, após ter sido ampliada, não atendeu as solicitações pretendidas. Um espaço topológico maior não foi a solução para esta imagem, porque, na verdade, a inquietação não estava no espaço de representação, nem no significado da imagem. Estava no *extraquadro*, pois a forma foi seccionada e o que *não* havia sido selecionado para compor a imagem, que é um detalhe, estava se pronunciando e desejando ser incluído na composição. Como o corte fotográfico é definitivo, esta solicitação não pode ser atendida.

Como, então, mostrar uma imagem importante para mim, porque foi iniciadora de um processo, mas cujo conteúdo não atendeu às minhas solicitações?

Esta imagem, provocadora das ampliações, será apresentada com o corpo físico de uma fotografia, porém, sem que possamos ver o seu espaço significante. Ela será apresentada na maneira como são acondicionadas no ateliê todas as fotografias, figura 19. Além desta imagem existem outras

Figura 19: Acondicionamento de fotografias no ateliê.



que também participaram do processo, mas que, por uma intencionalidade redutora abordada na

introdução, serão apresentadas na exposição desta mesma maneira.

Esta estratégia de apresentar imagens ocultando seu espaço significante, em rolos, ao lado de outras fotografias que serão explicitadas, ou seja, expostas, configura-se como uma tática para revelar toda uma produção imagética restrita ao espaço do ateliê. Por outro lado, os rolos representam os erros, ou ajustes do processo, que são tão válidos e importantes num processo de criação, quanto os acertos.

Ao propor os rolos na exposição, redimensiono a imagem bidimensional das fotografias numa formatação que manifesta-se tridimensionalmente. Tal tridimensionalidade pode remeter-nos ao referente, porém, ao invés de

aproximá-los, os afasta, pois, neste caso, produto final e referente possuem tridimensionalidade de naturezas diferentes. Dessa forma, o referente apesar de indiciário, fica completamente destituído.

Barthes, no livro *A Câmara Clara*, interpreta a fotografia do *Jardim de Inverno* através de uma descrição meticulosamente longa. O autor a indica como um marco capaz de fazê-lo interrogar-se sobre a “*evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte*”. Depois desta imagem, Barthes percebe a *banalidade* (dizer o que todo mundo vê e sabe) e a *singularidade* (salvar esta banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim) de uma imagem e, concebe que o “*Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação*”, porque na fotografia a coisa esteve lá, então,

*Isso-foi.*³⁸

³⁸. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. p. 110-115.

Apesar de debruçar-se sobre esta fotografia teoricamente e admitir que ela o fez compreender toda uma relação temporal relacionada com a morte implícita na imagem fotográfica mimética, Barthes não mostra essa imagem no livro e se justifica da seguinte maneira:

“*Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando*

muito interessaria ao 'studium' de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida".³⁹

Os rolos e as palavras de Barthes podem nos remeter a parte do processo, quando a imagem ainda está latente. Enquanto sabemos que a imagem existe materialmente no primeiro caso e teoricamente no segundo, não é possível a visualização do seu conteúdo. Apesar da descrição de Barthes, a imagem mental que formamos utiliza nossos próprios códigos culturais, de modo que trata-se de duas imagens diferentes. Em ambos os casos há uma privação e ao mesmo tempo uma evocação. Evocação por palavras no Jardim de Inverno e, nos rolos, por um corpo de fotografias com características comuns, contextualizando a exposição. Privação que se processa pelo momento de espera e/ou contemplação, na necessidade de fazer a imagem se realizar. Tempo de incertezas, instigante, ao mesmo tempo maravilhoso e terrível. Aquele mesmo tempo necessário ao artista para se desvincular da imagem idealizada pelo olhar e a preparação para aceitar a imagem materializada pelas superfícies sensíveis.

2.3 - SITUAÇÕES LIMITE DE SITUAÇÕES LIMITE

Figura 20: Vilma Sonaglio.
Situação limite de situação limite.
Fotografia - 100 x 15 cm, 1996.



A decisão da intensidade da tonalidade da imagem é obtida através de provas parciais ou totais. Nestas provas é possível realizar alterações ou subtrações, que permitem um direcionamento intencional da imagem. Em alguns casos, as provas se revelam com sustentações formais próprias, como no caso da figura 20, que denominamos *Situação limite de situação limite* ou a possibilidade de transformações contínuas. Tais imagens nos oferecem inúmeras alternativas que interpreto como *tentações*. São imagens que até podem ser desconsideradas mas, com certeza, auxiliam nosso processo de criação, porque multiplicam as diferentes possibilidades formais.

Considero as tiras de prova como situações limite de situações limite, partindo do pressuposto que a fotografia é um limite, na medida em que a natureza técnica da fotografia impõe limitações intrínsecas ao seu *modus operandi*. Via de regra, a prova focaliza a parte que apontamos como mais significativa da imagem. A partir destas colocações podemos relacionar a tira de prova com o que Barthes coloca como *punctum*?

É interessante acompanhar o raciocínio que Barthes faz para conceituar a idéia de *punctum*. Em primeiro lugar percorre algumas questões como: “o que é a fotografia ‘em si’, por que traço essencial ela se distingue da comunidade das imagens”.⁴⁰ Diante desta questão, o autor faz uma pesquisa com o objetivo de solucionar sua interrogação e afirma que todas as classificações dadas à fotografia, na verdade, referem-se ao objeto fotografado e não a foto em si. Então, Barthes percebe que a existência de um referente é uma característica incontestável, uma *fatalidade* da imagem fotográfica e confessa:

“A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e isso me deixava furioso. Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importante (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: ‘Volte à Fotografia...’”.⁴¹

Entretanto, Barthes constata, que suas respostas estão intimamente ligadas a esta

40. BARTHES, op. cit., 1984. p. 12.

41. BARTHES, op. cit., 1984. p. 17.

indicialidade fotográfica, isto é, não é possível separar o sentido do referente da imagem fotográfica. Ao selecionar um grupo de imagens para estudo, algumas, por razões muitas vezes desconhecidas, lhe chamam a atenção mais do que outras. A este conjunto amplo de imagens selecionadas, ele denomina de *studium*. *Studium* que não significa, pelo menos de forma direta, *estudo*, mas o gosto por alguma coisa ou alguém, “*uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular*”.⁴² São fotografias, que lhe causam uma espécie de *júbilo* e sua intenção ao estudá-las vai além do desempenho técnico do fotógrafo, além da gratuidade dos efeitos especiais e do envolvimento sentimental.

Contudo, Barthes sente-se atingido por algo que parte da própria fotografia, por alguma coisa que ele não buscou, mas que se manifesta como uma *flecha* vinda das imagens, atingindo-o. Ele denomina de *punctum* a esta coisa que o atinge. “*‘Punctum’ é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O ‘punctum’ de uma foto é esse acaso que, nela, me ‘punge’ (mas também me mortifica, me fere)*”. Dessa forma o autor nos indica dois critérios que classificam a fotografia: o *studium* como uma facção de interesse geral, heterogênea, da ordem do *to like* e não da ordem do *to love*; o *punctum* como um detalhe que dá um significado maior à fotografia. *Studium* e *punctum*, tanto se antagonizam pelo todo/parte, como co-habitam no mesmo espaço topológico.⁴³

⁴². BARTHES, op. cit., 1984. p. 45.

⁴³. BARTHES, op. cit., 1984. p. 46-47.

Após essas considerações que contextualizam a conceituação de *punctum* e *studium*, pode-se responder afirmativamente à questão: *a tira de prova, neste caso, pode conter o punctum?*, porque, no âmbito do meu processo criativo, a tira de prova revela a parte mais significativa da obra.

Se, por um lado Barthes chega a estes conceitos do ponto de vista do espectador, analisando imagens de diferentes autores, sem uma relação efetiva com a criação, minha abordagem nasce no pólo oposto, a produção. Sob este prisma, acredito, que os limites entre *studium* e *punctum* não sejam tão explícitos. Desta forma entendo como *studium* todas as fotografias materializadas durante o período desta pesquisa, incluindo aquelas que não foram concretizadas, pois em todas as imagens existe algo que é da ordem do *to like*, enquanto que as fotografias ampliadas no tamanho de um metro por um metro e setenta centímetros possuem um *punctum* que, na maioria das vezes, se denuncia nas *tiras de prova*. Muitas vezes o *punctum* nasce no instante do clic, do corte fotográfico, quando, por exemplo, há necessidade de eleger um campo de foco no espaço topológico. O *punctum* pode surgir também no momento de materialização da imagem, pois a tira de prova não configura a imagem em sua totalidade.

2.4 - AS RECRIAÇÕES DE JOSÉ OITICICA FILHO

Entendo que as imagens deste trabalho estabelecem alguns nexos com as fotografias de José Oiticica Filho, que insatisfeito com a fotografia tradicional, pesquisa e busca novas soluções para a imagem fotográfica. Em algumas imagens estão novas soluções encontradas por ele para dar significado diferente e menos óbvio às imagens que produziu até então, muitas com representações de figuras humanas. O próprio Oiticica afirmava que fotografias com registros de figuras humanas deveriam estar em álbuns de família e não em salas de exposição de obras de arte. Sua pesquisa vincula-se a questões descomprometidas com o registro mecânico.

Apesar de suas imagens serem registros mecânicos, a imagem, figura 21, se evidencia pela forma não figurativa apresentada, pelo preto e branco com muitas tonalidades de cinza e nenhuma gestualidade. Temos nesta imagem uma fotografia que deseja se afastar do seu referente para passar a ter uma autonomia visual. A angulação restrita aproxima o referente e o desidentifica. A intenção do autor é clara: “*a vontade de não ser figurativo*”.⁴⁴ Ele procura, então, imagens que possam traduzir esta vontade e encontra-as nas paredes de Ouro Preto. São imagens onde o autor não interfere no referente, utilizando a técnica normal de registro e cópia. Isto não acontece em outros períodos da sua

⁴⁴ HERKENHOFF, Paulo. José Oiticica Filho. A ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 13.

Figura 21: José Oiticica Filho. *Recriação 5*
Fotografia, 1955.



vida quando cria situações para serem fotografadas, desenha ou pinta sobre as fotos ou, ainda, quando faz solarizações.

Percebemos nas imagens de Oiticica procedimentos que, caracterizam um trabalho de arqueologia nas paredes de Ouro Preto, característica esta que pode estar relacionada com a profissão de cientista, entre outras, que desenvolvia paralelamente à de pintor e fotógrafo. A fotografia surgiu na vida de Oiticica quando necessitava registrar microorganismos ou partes de insetos. Aos poucos interessou-se por esta linguagem e passou do registro mecânico para a fotografia como expressão. Assim, acreditamos que as particularidades do cientista permearam as fotografias da fase *Recriações*.

Consideramos que o processo construtivo das imagens de José Oiticica Filho converge com o processo destas imagens na opção pelo preto e branco, na angulação restrita, ocasionando uma pequena distância da máquina fotográfica com o referente e, também, na decisão de não interferir no referente. O material sensível de registro da imagem na figura 21 é diferente do utilizado nas imagens deste trabalho. Entretanto, Oiticica utilizou na série *Recriações*, filmes com uma escala tonal ampla e também o Kodalith®, onde os tons são reduzidos no destaque do preto e do branco intensos.

A produção de Oiticica, que teve oportunidade de ter acesso, indica que a formatação da sua obra condicionava-se ao tamanho padrão de papel fotográfico oferecido no mercado. Por outro lado, em minhas imagens, a formatação é importante e faz parte do processo deste trabalho, como já foi descrito.

Também o processo de revelação do papel fotográfico maior do que o tamanho cinquenta por sessenta centímetros é muito complicado. Apesar das dificuldades para se obter imagens com proporções como as das imagens deste trabalho, este tamanho é um procedimento que auxilia na intenção desta pesquisa.

A fotografia de José Oiticica Filho também converge com este estudo, quando nos mostra que a indicialidade fotográfica potencializa qualquer elemento numa fotografia. Este elemento é significativo para o seu autor, pela sua forma, sua impressão luminosa ou pela possibilidade de transformação em objeto estético, através de uma linguagem específica.

Também o processo de revelação do papel fotográfico maior do que o tamanho cinquenta por sessenta centímetros é muito complicado. Apesar das dificuldades para se obter imagens com proporções como as das imagens deste trabalho, este tamanho é um procedimento que auxilia na intenção desta pesquisa.

A fotografia de José Oiticica Filho também converge com este estudo, quando nos mostra que a indicialidade fotográfica potencializa qualquer elemento numa fotografia. Este elemento é significativo para o seu autor, pela sua forma, sua impressão luminosa ou pela possibilidade de transformação em objeto estético, através de uma linguagem específica.

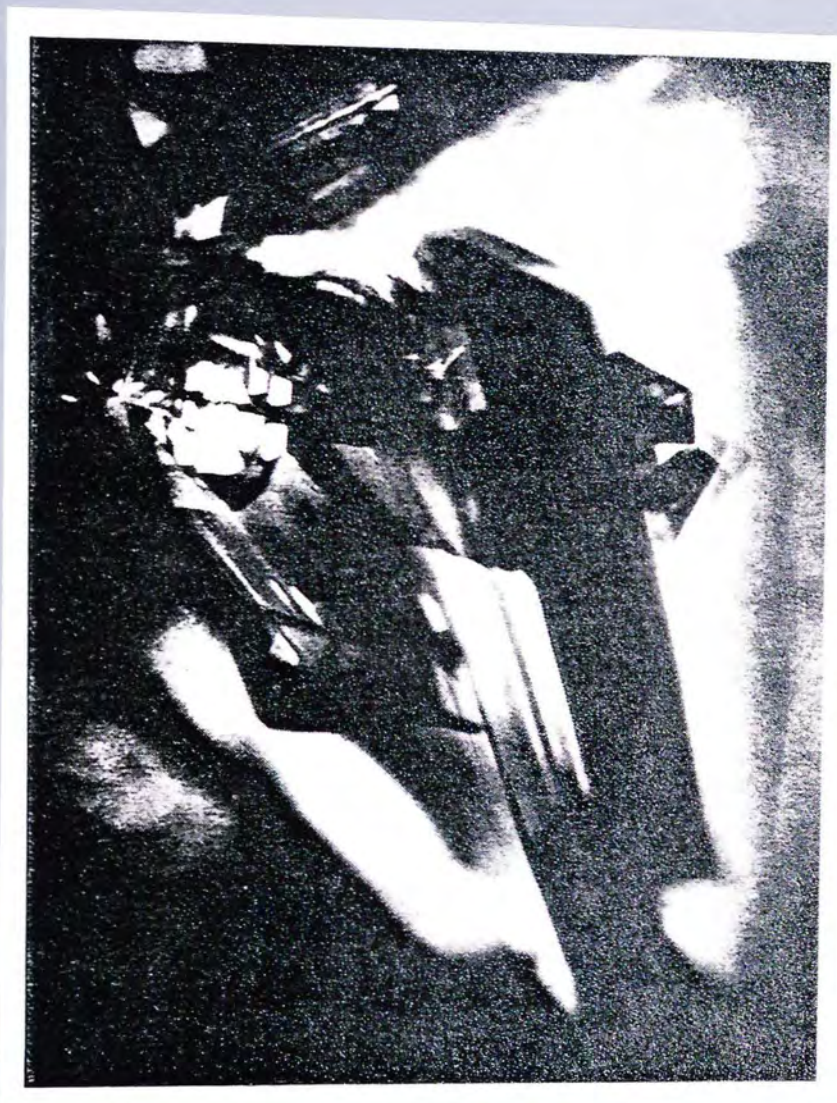
“A grande lição da imagem fotográfica está em poder afirmar: ‘ali está a superfície. Agora pense – ou melhor, sinta, intua – no que possa estar do outro lado dela, e como seria a realidade se fosse assim’. A fotografia, na verdade é incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia.”

Susan Sontag

3 - PRESENÇAS IMAGINÁRIAS: um olhar sobre as imagens

O trabalho prático consiste em imagens fotográficas selecionadas entre a produção do período que vai de 1994 e 1996. Suas dimensões são de aproximadamente 100 X 170 cm.

Como referências anteriores, que influenciaram direta ou indiretamente estas imagens, estão, além do que já foi colocado, o Abstracionismo na fotografia que tem como um dos precursores Alvin Langdon Coburn. Coburn apresenta uma imagem fotográfica denominada Vortografia. Mediante



reflexos de espelhos, uma mesma imagem repetida como em um caleidoscópio, oferece uma visão comparável à Cubista, figura 22. A vortografia e o fotograma foram as primeiras fotografias abstratas criadas a partir das potencialidades técnicas da linguagem, utilizando a luz como efetivadora das imagens. Neste contexto a fotografia passa a ser refletida como processo técnico, como linguagem.

Cada fotografia é sempre uma nova procura, um novo impulso. Apesar de limitar o tratamento técnico, é atraente perseguir os desafios do movimento da luz. A metamorfose contínua da reflexão da luz nos objetos, veio a ser motivo de incessantes buscas formais. A cada instante

uma nova forma se apresenta ao olhar. A decisão do melhor instante torna-se difícil diante do amplo leque de possibilidades. Muitas vezes a reflexão da luz é observada em toda a sua trajetória, tentando selecionar visualmente aquela mais significativa para, numa oportunidade posterior, materializá-la. As imagens resultam como anotações transformadas de leituras visuais feitas.

Neste contexto, o meu interesse se concentra em criar formas abertas as quais possam sugerir e induzir a diferentes leituras que não se oferecem de imediato e sejam particulares. A ausência de figuras reconhecíveis representadas, provoca um jogo de busca pelo espectador, que não encontra respostas objetivas, encontra *presenças imaginárias*. A não objetividade figurativa da forma, dá lugar a paradoxos perceptivos, onde o que não é visto tem importância equivalente ou mais significativa do que aquilo que é visto. *“A obra de arte contemporânea tem um caráter equívoco. Isto é, ela apresenta-se como coisa, como aquilo que é, sem o artifício da ilusão do quadro, mas, ao mesmo tempo, com significações que lhe são aderidas pelo artista, as quais nem sempre são aparentes”*.⁴⁵ Se apresentam como enigmas cuja significação deve ser formada pelo receptor, se quiser.

Todas as fotografias apresentadas, não possuem título. O título pode complementar a informação daquilo que se apresenta aos olhos. Aquele que olha, o receptor, na insegurança do desconhecido, pode procurar uma âncora tentando driblar o enigma da imagem. Aparentemente nada tem a representar, mas do ponto de vista da fotografia, como signo indicial, mantêm-se a procura. Na

45. COSTA, Luis Edgar. O conceito do jogo e a legitimação da arte contemporânea. Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 94.

certeza que algo esteve na frente da câmara, resta a questão: O quê não pode ser mostrado?

O contraste da forma, expressa um caráter de dramaticidade e mistério. São imagens que convivem com um constante questionamento em relação a representação fotográfica. As imagens mantidas no seu estado de fotográfico, pressupõem por um lado o realismo, que capta e ao mesmo tempo contrapõe-se a um realismo que cria a realidade. Apresentam, assim, um duplo caráter de realidade e abstração. O espaço da fotografia é capaz de acolher elementos percebidos diretamente da realidade, no entanto, originam uma imagem dotada em si de uma estrutura própria.

3.1 - O PRETO E O BRANCO

A retirada da cor destitui o referente de uma das suas principais características, porque a luz sempre está relacionada à cor. Onde há luz há cor. Todavia esta ligação indiscutível pode ser questionada na linguagem fotográfica em preto e branco. Nesta linguagem, a luz é apresentada como afastamento da cor e provoca um redimensionamento do olhar, porque, na verdade as tonalidades em

cinza são traduções da cor.

As primeiras emulsões fotográficas eram sensíveis da mesma maneira para o azul e para o branco, significando a mesma tonalidade em preto e branco. A invenção das emulsões ortocromáticas melhoraram a sensibilidade às cores em relação as anteriores, mas continuavam traduzindo os vermelhos e laranjas com pouca exatidão. Somente no início deste século, com o filme pancromático, tem-se uma melhor exatidão tonal. Contudo, não há como distinguir tons de cores diferentes, como, por exemplo, o verde e o vermelho, porque são transportados para os mesmos tons no preto e branco. Contornos evidenciados somente pela cor podem se mesclar com outros contornos, resultando numa forma diferente da forma real. Assim, a representação em preto e branco é uma das mais evidentes distorções causadas aos objetos.

A nível de constatação, sabe-se que mesmo o filme em cores, reproduz com distorções cromáticas, como podemos perceber, freqüentemente, em reproduções de obras de arte. Pode-se chegar a uma proximidade tonal satisfatória, quando os procedimentos técnicos de tiragem e laboratório são seguidos com rigor.

Na materialização das imagens aqui apresentadas, a luz se transforma em branco e sua ausência em preto. O branco como criador de formas, então, *presença* e o preto *ausência*. Luz como corpo e sua respectiva sombra. No processo utilizado, as sombras mais fortes eliminam as mais sutis, da

mesma maneira que as luzes mais intensas anulam todas as intermediárias e, assim, são instaurados os fortes contrastes que parecem desmentir todas as manifestações naturais. Existe sempre uma relação mútua onde os espaços negativos apresentam os espaços positivos.

A opção pelo processo em preto e branco aconteceu no primeiro contato com esta técnica em 1983. As fotografias anteriores a esta data eram coloridas e não tinham o intuito de linguagem plástica, pelo menos de maneira consciente. A escolha foi feita a partir da descoberta das possibilidades de manipulação que esta técnica permitia. A artesanania do processo em preto e branco abria espaço para experimentações que expressavam novas formas visuais na representação fotográfica do mundo real. As possibilidades de interferir na revelação do filme e nas ampliações tornaram a instauração das imagens mais consciente e foram decisivas nesta opção. Esta consciência considera o autor com intencionalidades primeiras, sendo a técnica co-autora, ambos interligados.

Esta escolha é também um contraponto à cor. Na medida em que o mundo é colorido, quando nos é apresentada uma imagem também colorida há uma familiaridade entre a imagem e seu referente. O mundo exterior é registrado pelo olhar como um universo policromo, cujas cores são percebidas, frações de segundo antes da forma. A vantagem perceptiva da cor ocorre também quando ela não sofre deformações se a olharmos de pontos de vista diferentes, o mesmo não acontece com a forma. A cor permanece a mesma, a forma se transforma continuamente. Assim, ao negá-la, acontece

uma tensão que pode provocar questionamentos em relação a outros elementos, que são abafados pelo uso desta, como, por exemplo, a forma, a dramaticidade e o mistério. Nesse sentido, ao optar-se pelo processo em preto e branco, redimensiona-se tais elementos, valorizando-os nestas fotografias.

Os impressionistas não utilizavam o preto e o branco para representar a luz e sombra porque estes não existem na natureza. A luz e sombra representados aqui, apesar do caráter indiciário e de identificação da linguagem, permitem que sejam traduzidas como preto e branco, acentuando o caráter ilusório e interpretativo, pois *“a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real...”*⁴⁶

Para Kandinsky a problemática da cor ultrapassa à da estética ao relacioná-la com um valor interior, cuja ação se exerce sobre o ser humano. *O branco age em nossa alma como um silêncio absoluto*, no entanto, não está relacionado com um silêncio sem vida. Ao contrário, está repleto de possibilidades vivas. Como um *nada* que antecede todo nascimento, todo começo. Do branco vem um silêncio que se propaga para o infinito como algo intransponível. Como contraposição absoluta ao branco descreve o preto. O preto também como um *nada*, no entanto um nada sem possibilidades, morto, símbolo da morte, do luto. Portador das coisas negativas, ressoa internamente como *“um silêncio eterno, sem futuro. O preto como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o*

silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim"⁴⁷.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, citam as mais diversas relações atribuídas ao preto e ao branco. Normalmente, o branco é denominado como ausência de cor, também lhe são atribuídas valorizações positivas como "*símbolo de afirmação, de responsabilidades assumidas, de poderes tomados e reconhecidos, de renascimento realizado, de consagração*".⁴⁸ É a cor dos ritos de passagem através dos quais se operam as mutações do ser. Em toda transformação ocorre a morte de algo com seu suposto renascimento.

Por sua vez, ao preto, de maneira geral, são conferidos aspectos de pessimismo, um luto sem esperanças, a perda definitiva. Do ponto de vista da análise psicológica, é considerado como ausência de cor e, conseqüentemente, de luz.

*"Absorve a luz e não a restitui. Evoca, antes de tudo, o 'caos', o nada, o céu noturno, as trevas terrestres da noite, o mal, a 'angústia', o inconsciente e a Morte. Mas o preto é também a 'terra fértil' ..., terra que contém os túmulos, tornando-se assim a morada dos mortos e preparando seu renascimento"*⁴⁹.

Contudo, apesar das considerações feitas em relação ao preto e ao branco estarem na linguagem cotidiana, acredito que muitas vezes, podem ocorrer correspondências onde estas oposições podem oscilar e, até mesmo adquirirem um certo grau de semelhança. Estas ligações são destacadas

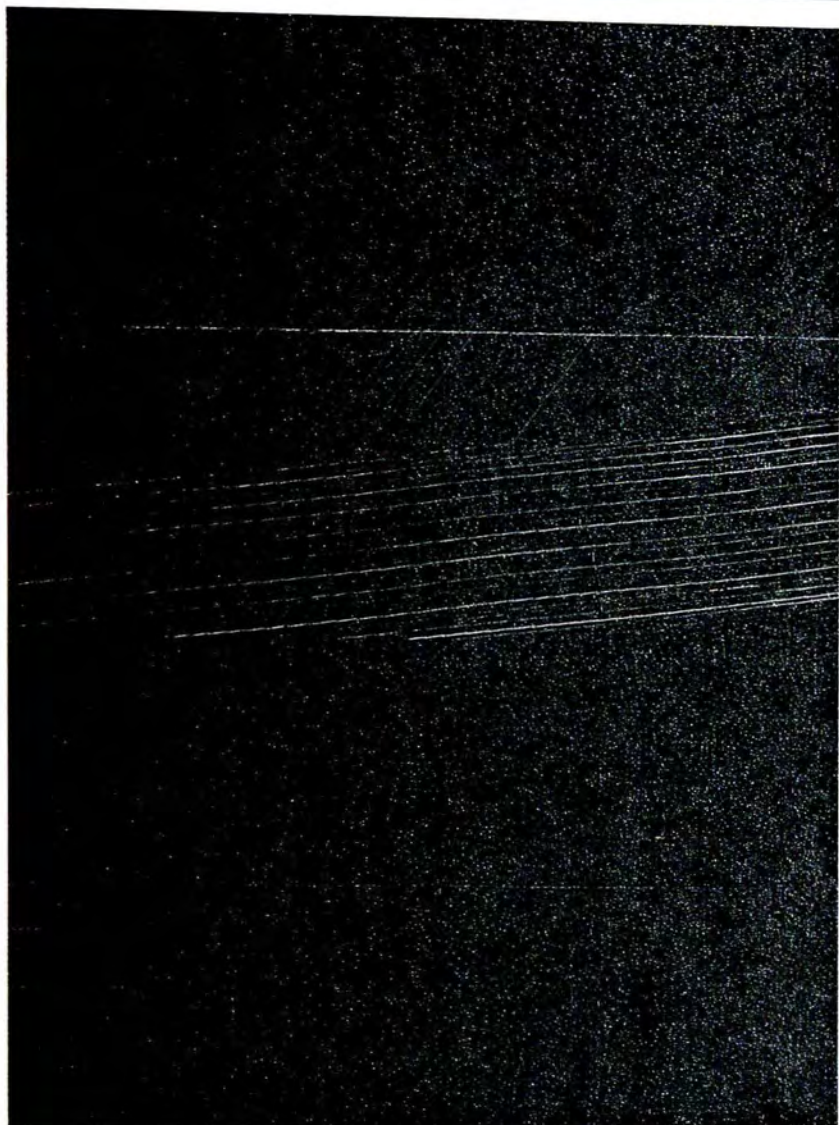
neste parágrafo.

*“Assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto - e não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante - ele designa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal. Mas o término da vida - o momento da morte - é também um momento de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início”.*⁵⁰

Nesta perspectiva, o branco nas minhas fotografias, apresenta-se como o renascimento da luz, a transformação matérica da luz que se objetivou pela morte do objeto, onde repousava esta mesma luz, o preto.

Na simbologia, encontro uma correspondência que transforma o mundo terrestre, então onde pisamos, num campo fértil, que me fornece os elementos necessários para transformá-lo em imagem. O preto como escuridão onde todas as coisas estão presentes materialmente. Preto como presença cega de conteúdo. Coisas que se tornam visíveis quando eleitas e destacadas como imagens. O preto como excesso de informações visuais que nos bombardeiam. O preto como a neutralização do ambiente para valorizar as imagens que o olhar desvelou da escuridão. Estas relações estarão presentes no espaço de exposição, pois pretendo que o chão onde caminhará o receptor seja preto.

Figura 23:
Pierre Soulages,
Pretura
222 X 157 cm
1991.



Entre os artistas, que utilizam o preto e o branco, poderíamos citar Malevitch e Pierre Soulages. Soulages, desde o início, se impõe limites. Recusa descrições objetivas e opta por um processo, onde restringe as cores, os instrumentos e materiais utilizados na construção de suas obras. Nesta *maneira de ser*, encontro conformidades com o meu trabalho.

Soulages inicia, em 1947, trabalhando com contrastes de pigmento escuro com fundo claro. Após um período, no qual utilizava cor e posteriormente recobria de preto, passa a conferir às suas obras somente o preto e o branco. Desde 1979, Soulages pinta apenas com o preto. Como podemos perceber na figura 23, a luz

refletida no preto transforma-se em branco. Branco que se torna visível apenas ao olhar do receptor, materialmente não existe. Assim, Soulages potencializa suas obras em preto luz (Noir lumière) como demonstra o nome dado à sua exposição retrospectiva em 1996 no MASP (Museu de Arte de São Paulo). Preto com significado especial, conforme suas próprias palavras:

“Era também, e sobretudo, o preto que, por contraste, tornava o branco do papel mais luminoso. Uma maneira de fazer um branco de papel uniforme e de introduzir variações locais de luminosidade. (...) Em pintura, a cor não existe. Há apenas relações. O negro é uma cor de luz porque ele está no extremo daquilo que se pode apor a um claro, que torna as cores mais luminosas. Trabalhar o preto é a maneira mais veemente de fazer nascer a luz”.⁵¹

É difícil estabelecer relações com o preto e o branco na história da arte, sem citar o *quadrado preto sobre fundo branco* de Malevitch. Malevitch propunha a dissolução do objeto na energia excitante do ser não-figurativo absoluto. Nega o mundo dos objetos e tem como fim, fazer surgir o mundo sem eles. Malevitch apropria-se do preto e do branco na tentativa de “*libertar a arte do peso inútil da objetividade*” estabelecida com o cubismo. O *quadrado preto sobre fundo branco* pode não ir além de um deserto. Mas nas palavras de Malevitch: “*Eu não havia exposto um quadrado vazio, mas, sim, a sensibilidade da não-objetividade. (...) Assim a arte atinge um ‘deserto’, onde nada é mais reconhecido do que a sensibilidade*”.⁵² Considerando o preto, sentimento sobre o ‘nada’ do branco, o mundo objetivo, o suprematismo de Malevitch precipita uma poética de desidentificação.⁵³

51. SOULAGES, op. cit., 1996.

52. MALEVITCH. Apud: BONFAND, Alain. A arte abstrata. Campinas: Papirus, 1996. p. 23.

53. BONFAND, op. cit., 1996. p. 23-29.

3.2 - A DESIDENTIFICAÇÃO DO MUNDO VISÍVEL

A velocidade com que ocorrem as descobertas no final do século XIX e início deste, incorporam ao cotidiano, e também a arte, a idéia de *mobilidade*. A noção de tempo e espaço estão em mutação. Tudo está em movimento sob todos os aspectos. Esta idéia de mobilidade origina o *princípio da descontinuidade*. O termo descontinuidade pressupõe a continuidade como seu suposto contrário. Assim, o comportamento, o modo de vida, de pensar, de representar passam de um *continuum* para o fracionado. “A descontinuidade assinala a passagem do procedimento sintético para o analítico. ‘Analisar’ significa ‘dividir’”. A partir de então, na história da arte, o prefixo *des* tornou-se recorrente e pode trazer implícita uma atitude de resistência e até mesmo de negatividade.⁵⁴

Encontramos, como exemplo marcante, a desconstrução objetual de Hélio Oiticica e Lígia Clark. E, mais recentemente, com um tema que pretendeu englobar manifestações artísticas dos últimos trinta anos, encontramos este prefixo na *Desmaterialização da Arte no Fim do Milênio*, conceito que regeu a 23ª Bienal Internacional de São Paulo.

A desidentificação do mundo visível refere-se, por um lado, à idéia presente no próprio espaço visível das fotografias, ou seja, as imagens apresentam-se como formas informes não permitindo

ao referente manter sua identidade. Por outro lado, desidentificação contrapõe-se, em parte, àquela idéia que faz parte da imagem fotográfica, a representação analógica.

A síntese da luz e água, elementos recorrentes nas minhas fotografias, tornam a superfície formal enigmática e fluída. Apresentam-se como formas que não se fixam, nem se solidificam e exercem uma invariável função de desintegrar, abolir a forma. Não possuem uma forma autônoma, no entanto, se moldam aos objetos tomando a forma destes. São elementos que possuem um caráter absolutamente instável e dinâmico podendo resultar, quando tomadas como matéria-prima, em imagens constituídas de incertezas. A fluidez não impõe uma visão estanque, uma vez que sua indefinição pode levar a muitas visões. Para Omar Calabrese existem:

*“morfologias que não são propriamente das formas, mas das entidades em busca da sua própria forma: as ‘formas informes’. Estas possuem um estatuto muito especial: não são dotadas de qualquer estabilidade estrutural, mas assumem o aspecto de qualquer atrativo estável que surja no seu campo de ação. Uma forma informe só pode tornar-se forma formada por causa da atração exercida por uma forma estável”.*⁵⁵

A luz natural estabelece uma relação de simbiose com o mundo que ilumina. Como substância espacial, torna-se presença refletida nos objetos e na natureza e estes adquirem uma identidade visual na incidência da luz. Apesar de trabalhar com objetos absolutamente conhecidos,

55. CALABRESE, Omar. A idade neobarroca. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 128.

toma-se consciência de toda uma realidade que escapa à consciência. Há uma renovação da experiência da realidade, porque as imagens apresentam, ao mesmo tempo, um conteúdo indiciário e ausente à percepção objetiva do mundo. São imagens que não remetem à qualquer relação com o real, embora possam ser extremamente verossímeis. Assim como “o cubismo pode ser considerado um realismo levado ao extremo”.⁵⁶

O espaço das fotografias não é uma projeção perspectiva do espaço real, ao contrário, este não se anuncia. Um novo espaço é evocado pela imaginação de quem o completa. A forma passa a gerar um conteúdo. Nas fotografias em questão, ocorre uma *desconstrução de algo* específico da linguagem fotográfica: a *perspectiva* como representação dos objetos, tais como se apresentam à vista. Apesar de podermos identificar nestas imagens uma sensação de avanço e recuo, tal provocação é resultado inerente dos claros e escuros.⁵⁷

Enquanto recurso de tomada fotográfica, a perspectiva potencializou os pressupostos de espelho do real, no momento da descoberta da fotografia. Historicamente estes pressupostos influenciaram outras poéticas visuais como a pintura que, no impressionismo, questiona a perspectiva renascentista imediatista, modificando o método de representação, onde a obra combina realidades do mundo com a própria materialidade.

Concomitantemente a esta realidade pictórica está a fotografia que, por um lado, contribuiu

na destruição daquela perspectiva que “materializava toda uma concepção de mundo do homem renascentista”,⁵⁸ quando lança a pintura em direção a novos caminhos e, por outro, ela tem na perspectiva uma de suas características principais. Ao retirarmos esta característica, o que acontece com as imagens fotográficas? Ficariam mais próximas da linguagem de outras poéticas visuais? Ou, estaríamos convergindo em direção às possibilidades inerentes à técnica? Nas imagens apresentadas neste trabalho, a destituição da perspectiva é ocasionada, especialmente, pela angulação fechada, recurso específico da linguagem fotográfica, o que não implica no seu afastamento das poéticas visuais.

Este ângulo de tomada fotográfica, além de destituir a perspectiva, possui uma angulação menor que o ângulo de visão do nosso olho e, ainda, é monocular. Sabe-se que a visão binocular do olho humano, percebe os objetos de dois pontos de vista, o que faz aumentar a sensação de tridimensionalidade. Em fotografia estes pontos de vista podem provocar imagens diferentes. Estas práticas resultam numa visão parcial que, mesmo quando o referente é reconhecível, ele não se explicita, apenas se insinua. O uso da angulação fechada implica, muitas vezes, em interpretações que desidentificam completamente o referente.

3.3 - A FRAGMENTAÇÃO

Na pintura a representação do espaço pode ser real, visível, reconhecível ou um espaço fruto do imaginário particular do artista, ou ainda, uma combinação dos dois, resultando num espaço ilusório, com características visuais próprias. Por seu turno, a fotografia, que é captada de uma única vez, será *detalhe* ou *fragmento* do mundo, recorte de algo existente. Terá a função de selecionar, de subtrair do espaço a parte desejada. Esta diferença é colocada, também, por Philippe Dubois: “*pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre ‘com o cinzel’, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha*”.⁵⁹

59. DUBOIS, op. cit., 1994. p. 161.

Se a fotografia é o resultado da escolha de um determinado espaço do mundo real, pressupõe a subtração de uma parte do todo. O todo se apresenta como sendo o mundo em que vivemos e estabelece, desde o final do século passado, uma relação íntima com a velocidade e, conseqüentemente, a efemeridade da percepção estanque. Este dinamismo nos habitua à possibilidade de inúmeras escolhas como sendo as partes selecionadas para constituírem um universo imagético.

O enquadramento é o lugar onde o olho decompõe a realidade, a separa, a fixa numa

intensidade paralisada pela extração violenta, a corta num detalhe ou fragmento. O *golpe do corte*, pode parecer um gesto arbitrário de predação, no entanto, pode ser um gesto que reconstitui o objeto numa eficácia visual, visto que a seleção como recorte, pode ser uma operação ideologicamente dirigida.

A consciência do *ato fotográfico* como seleção/subtração evidencia uma inter-relação entre o todo/parte. Quando uma fotografia é recortada pressupõe, inevitavelmente, a exclusão do que não foi selecionado. Este espaço *off* anuncia-se como uma presença virtual, que o eleva a uma significação de igual importância ao visível mostrado pela imagem.⁶⁰

Para Omar Calabrese detalhe e fragmento “*mantém relações de reciprocidade, implicação, pressuposição*”. Não são simples oposições, mas podem elevar suas relações quando estiverem submetidos a *critérios de pertinência ou ponto de vista*. Assim, se tomarmos as diversas hierarquias orientadas no funcionamento do todo e das partes, teremos na relação dialética *sistema/elemento*, o trabalho simultâneo do todo com suas partes, segundo uma idéia de *con-sistência*. E, na relação *inteiro/fração*, sob a idéia de *integridade* teremos uma valorização maior do inteiro. Enfim, teremos a relação *global/local* a partir da noção de *colocação* das partes em relação ao todo.⁶¹

Num primeiro momento, podemos dizer que as imagens deste trabalho, radicalizam a fragmentação do espaço. No entanto, segundo a noção de *divisibilidade*, proposta por Calabrese, pode-se denominar qualquer coisa como pormenor ou fragmento. Contudo, o mesmo autor nos mostra, que se

60. DUBOIS, op. cit., 1994, p. 177-180.

61. CALABRESE, op. cit., 1988, p. 83-84.

tentarmos explicar estes dois termos, pelas suas etimologias chegaremos a definições bem diferentes para cada um deles. Pormenor e fragmento pressupõem o *corte* e a *ruptura* como tipos diferentes de divisibilidade que não só se opõem, como também podem ser consideradas duas estéticas distintas.

Na etimologia, *detalhe* é originário do verbo *talhar de*. Pressupõe, um objeto que é talhado por um sujeito. A correspondência sujeito/objeto, induz a pensar que a ação (talhar) torna-se concomitante, ao que antecede e ao que precede o ato. O sujeito, é parte relevante na ação e é responsável para que o *detalhe* seja dotado de uma causa subjetiva. Assim, o detalhe instaura-se a partir do todo e da ação de talhar, sendo percebido como tal, enquanto permitir reler o sistema global de que foi extraído, permitindo reconstitui-lo. Contudo, a função do detalhe define-se quando: “‘se lê’ um inteiro qualquer por meio de detalhes, torna-se claro que o objetivo é uma espécie de ‘ver mais’ no interior do ‘todo’ analisado. Até ao ponto de descobrir características do inteiro não observáveis à ‘primeira vista’”.⁶²

Por sua vez, o fragmento pressupõe o objeto mais do que o sujeito, apresenta-se como tal e não como ação subjetiva de um sujeito. Enquanto os limites de contorno do detalhe são *de-finidos* os do fragmento são *inter-rompidos*. Esta ruptura, não permite reintegrar o fragmento ao todo, do qual fez parte. O fragmento, de modo geral, não exprime tempo nem espaço do todo originário, *explica de uma maneira nova o mesmo sistema*. A estética do fragmento se processa por intervalos mantendo uma

forma autônoma, evitando a ordem das conexões e distanciando-se da idéia de totalidade. Na sua expressão formal exprime o caos, a casualidade, o ritmo.⁶³

As imagens, objeto de estudo deste trabalho, podem ser classificadas como fragmentos do mundo real, considerando-se que não podem remeter ao objeto fotografado. Nas fotografias, figuras 01, 03 e 04, acredito que a idéia de fragmento é apresentada no seu limite. Nelas a composição se concentra na própria imagem. Há uma força centrípeta para dentro da imagem. O preto que emoldura o branco limita o vaguear, que se volta para a superfície, acentuando o caráter de autonomia formal. De fato, seleciono, para transformar em imagem, um fragmento ínfimo do todo/objeto e fora do contexto originário passam a significar outra coisa. Por outro lado, considerando a linguagem escolhida e, principalmente, o estado de fotográfico mantido nas imagens, implicitamente pode-se crer imagens como detalhe.

O detalhe pode ser considerado nas imagens das figuras 02, 05 e 06, na medida em que estas remetem para o extraquadro. São imagens que fazem pressupor, um antes e um depois, que se efetivam como uma passagem, uma cena de um acontecimento. Mesmo assim, o todo não fica identificável, mas se anuncia como algo existente ao olhar, que segue além dos limites das fotografias.

No caso da imagem, figura 06, flagra-se um detalhe da imagem originária, obtida através da ampliação de um pequeno detalhe do negativo. Conhecendo-se ambas, é possível reconstituir a imagem

originária a partir da imagem apresentada e, também, é possível identificar o todo pertencente ao mundo real, que originou a primeira foto. As tiras de prova, figura 20, podem ser um exemplo característico do detalhe. Nelas uma porção da imagem é destacada do todo e elevada à excepcionalidade. Entretanto, se as considero com propriedades formais e autônomas passam a ser fragmento das imagens, às quais foram retiradas, assim como, a imagem da figura 06.

David Hockney, internacionalmente reconhecido como pintor, cria entre 1981 e 1983 milhares de colagens com fotografias. Seu interesse por esta linguagem nasceu, quando pintava a partir de fotografias. Entretanto considerava a fotografia muito limitada como confessa nesta citação: *“Tudo o que você pode fazer é olhá-la. Seus olhos não podem vaguear em volta dela por causa da sua inerente falta de tempo”*.⁶⁴ A partir desta constatação, inicia estudos tentando incorporar o elemento tempo e uma redefinição da perspectiva através de várias imagens agrupadas e coladas.

No processo de construção de suas imagens, Hockney parte de cenas do cotidiano. São normalmente panoramas que não sofreram nenhuma montagem anterior, o que caracteriza um ponto comum com a pesquisa em questão. Em ambos os casos o referente não é construído, é selecionado diretamente do mundo visível e eleito para a transformação numa re-apresentação através da fotografia. Porém esta similaridade não se sustenta à medida em que remetemos o olhar sobre as obras, porque onde Hockney apresenta imagens de um mundo cuja visibilidade é explícita, apesar do

64. HOCKNEY, David. *Photography speaks*. New York: Brooks Johnson, 1989. p. 132.

Figura 24: David Hodkney.
David Graves, looking at Bayswater.
108 X 65 cm, 1982.



aspecto fragmentado, eu procuro imagens que destituem o caráter explícito da visualidade fotográfica.

Outra diferença encontra-se na quantidade de fotografias necessárias na construção de uma obra. Na imagem da figura 24, podemos perceber mais de cinquenta fotografias agrupadas e coladas sobre um suporte, normalmente de papel. O quadriculado resultante pode remeter à série ou à própria fragmentação do mundo, proporcionada pelo recorte da imagem fotográfica. A imagem é percebida como um todo, o referente é identificável, apesar do jogo causado pelos encaixes não precisos

e intervalos entre as fotografias, criando uma movimentação do olhar, intencionalmente dirigida pelo autor.

Nas minhas imagens, ao contrário, cada fotografia potencializa uma obra. A fragmentação é sugerida na *impressão definitiva* do corte fotográfico. O olhar movimenta-se de maneira mais suave, reforçado pela dupla horizontalidade, resultante do corte do papel e da configuração formal, diferente da obra de Hockney, onde temos uma dupla verticalidade.

A escala destas fotografias e a dos trabalhos de Hockney, muitas vezes se aproximam. As grandes dimensões de ambos fazem com que o espectador se afaste para poder observar toda a imagem. No entanto, os trabalhos de Hockney convidam-nos a uma aproximação física para deciframos a inquietação provocada pela imagem truncada na sobreposição das pequenas fotografias, ou seja, numa distância maior, elas se apresentam como miméticas, mas logo percebe-se que não é exatamente uma reprodução realista, daí a necessidade de aproximação para decifrar esta inquietação. E, nos meus trabalhos, também há uma tentativa de aproximação, mas para tentar compreender o referente que não se explicitou à distância, tentando encontrar uma pista indicial daquilo que foi fotografado.

CONCLUSÃO

A preconização do fim da fotografia, talvez pudesse ser traduzida para uma linguagem que está em constante transformação. Desde Daguerre até nossos dias, com a imagem digital, passando por todos os artefatos, máquinas, objetivas e suportes emulsionados, a fotografia mostra que está viva. A ressalva, atualmente, é que o nitrato de prata convive e, em muitos casos, passou a se chamar *screen* ou talvez *computer*. O que importa, é que cada artista desenvolva um processo próprio, num contexto de multiplicidade de opções.

Havia, no início do trabalho, algumas evidências intuitivas, enquanto outras se impuseram, à medida que este se desenvolvia paralelo às reflexões e questionamentos teóricos. Compreendi que os limites técnicos impostos produziam, de alguma maneira, os limites formais, assim como, ambos estavam intimamente associados à reduzida temática. E, principalmente, estas questões estavam a serviço da preocupação com a inflação visual, na tentativa de considerar a obra como um todo circular.

A relação indicial das imagens pretenderam demonstrar, sem renunciar a sua autonomia formal, uma justificativa para não descontextualizá-las do mundo em que vivemos. A representação apresentativa revela um sentido, que não se conforma com o já conhecido e mostra algo mais na

experiência estética. O referente não expõe sua corporeidade, mas é elemento fundamental de identificação para que a desidentificação se efetive.

Não trabalhei com a exigência de romper com códigos e estruturas consolidados, mas com a percepção de um modo peculiar de ser e de confirmar uma visão de mundo, fundamentada numa idéia própria de mutação, uma mutação que confirma o existente.

A fotografia é seu próprio gesto. Ele decompõe a realidade, corta uma vista, aumenta e destaca um detalhe, pode ocultar partes, estigmatiza a realidade, impõe-se à visão do seu autor, além do que estaria a ver. Estas fotografias consideram como o olhar é concebido pelo autor e não o que ele olhou. É considerar, enfim, como ele concebeu a paralisia do que ele olhava na operação, que consistia em decompor o objeto do seu olhar. É instigante mergulhar no enigma sedutor da visão. O ato de criação se transforma na atividade de traduzir e decifrar possibilidades do olhar.

A luz revelou-se, particularmente, não ser um simples princípio ativo de visibilidade da realidade, mas constitui-se em si mesma um objeto cultural. À medida que ela revela uma realidade, dissemina-a transformando-a. Ela é uma imagem na imagem, que ela distingue e corrompe ao mesmo tempo, porque é o tema e matéria da apresentação, que ela encerra através do processo fotográfico. Assim como a luz distingue formas, ela pode extinguí-las ou criar novas formas.

Nesta dissertação, fica explícita a importância dada ao processo de construção. Esta preocupação reflete o fato de estarmos vivenciando uma época, onde cada artista tem uma linguagem diferente, cada artista cria seu código. Estamos no universo da multiplicação do 'idioleto', a linguagem de um só.⁶⁵ A contemporaneidade na arte, demonstra que sua atenção incide sobre a subjetividade do artista, ou seja, na singularidade da proposta.

Na linearidade do desenvolvimento do processo, as diferentes etapas de construção podem originar produtos diferenciados. Minhas fotografias não partem de projetos definidos ou fechados previamente. Tenho a luz, a técnica e uma idéia do que quero fazer. A imagem pode se definir já no primeiro olhar ou pode sofrer modificações até a sua materialização bidimensional.

Estabelecer alguns limites, pode ser um procedimento normal e até necessário na construção de obras de arte. O mesmo comportamento, pode não ocorrer com os imprevistos que acontecem no decorrer do percurso. Entretanto, observar as *surpresas*, previstas ou não, demonstrou que o processo não é estanque, nem único. As surpresas apresentam-se como novas possibilidades na constante transformação do processo.

Atender aos desafios impostos pelas imagens pode, muitas vezes, nos levar para caminhos incertos. A incerteza, por sua vez, pode estimular a criação e auxiliar a descobrir novas potencialidades

das imagens. O tamanho das ampliações pode ser considerado um destes desafios impostos, no caso, por uma fotografia que culminou no tamanho definitivo para apresentação e, também, auxiliou na problemática da metamorfose. Aumentar a escala seria ultrapassar aquela idéia de posse das coisas, de dominar com as próprias mãos.

As imagens apresentadas ampliam as possibilidades do olhar, uma vez que se perdem as referências do contexto, adquirindo assim uma visão completamente nova, onde o jogo enigmático do preto e branco sobressaem. Conforme Boris Kossoy:

*“Devemos admitir que a obra fotográfica resulta de um somatório de construções, de montagens. O produto final, a imagem ou a representação é o signo materializado, ponto de partida para novas e sucessivas montagens e construções imaginárias por parte daqueles que as apreciarão, os receptores”.*⁶⁶

Selecionar um pequeno espaço do mundo real, com potencial para se metamorfosear em imagem, resulta num espaço fragmentado e apresentado como uma nova unidade. O detalhe, como espaço eleito do visível, pode mostrar de maneira inusitada algo, que é, ao mesmo tempo real e invisível.

A descaracterização do espaço real se inscreve nas possibilidades da técnica utilizada, ou seja, do aparelho, e este permite a presentificação do invisível. A fotografia como impressão físico-química intervém de maneira crucial nessa pragmática e determina especificidades do signo fotográfico. Assim, a

66. KOSSOY, Bóris. O imaginário na construção da imagem. Registro de palestra. Porto Alegre: 1993.

consciência desta importância técnica, é fundamental, para que possamos nos valer dela e associá-la a intenção primeira que pertence ao autor. O artista, que se expressa através da imagem fotográfica, estará em condições de fazê-lo completamente, se compreender e adequar todas as possibilidades expressivas do aparelho.

As considerações levantadas neste trabalho sobre a problemática da tira de prova e a fragmentação foram constatadas, mas estão longe de abordagens conclusivas. Nas constatações sobre a tira de prova pode-se questionar: Se ela contém o punctum e foi este que permitiu a realização da imagem, esta não se bastaria com a tira de prova? Então quais as implicações relevantes em relação a ampliação/tira de prova? Nestas questões ficam implícitas ponderações sobre, também, a fragmentação. Estes assuntos revelam-se como potencialidades para futuras investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

..... *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BONFAND, Alain. *A arte abstrata*. Campinas: Papirus, 1996.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHEVALIER, Jean & GREERBRANT, Alan. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

COSTA, Heloisa & RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.

COSTA, Luis Edgar. *O conceito do jogo e a legitimação da arte contemporânea*. Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUBERN, Román. *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporânea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1992.

HERKENHOFF, Paulo. José Oiticica Filho. *A ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

HOCKNEY, David. *Photography speaks*. New York: Brooks Johnson, 1989.

KANDINSKY. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KOSSOY, Bóris. *O imaginário na construção da imagem*. Registro de palestra. Porto Alegre: 1993.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Circulo do Livro, 1981.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid: Alianza, 1994.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.

.....*Sobre a arte fotográfica in Imagens*. Campinas: Papyrus, 1996.

SOULAGES, Pierre. *Noir lumière*. São Paulo, 1996. Catálogo de Exposição. (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, de 4 de outubro a 17 de novembro de 1996).

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

STRAND, Paul. *Il mondo davanti alla mia porta*. Firenze: 1995. Catálogo da exposição. (Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Palazzo Rucellai, de 9 de novembro de 1995 a 5 de janeiro de 1996).

SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o Cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. São Paulo: Nobel, 1988.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AMARAL, Araci Abreu. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARCARI, Antonio. *A fotografia - as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ARNHEIN, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1991.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Estampa, 1979.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1991.
- , *Pesquisa em artes visuais in Porto Arte nº 4*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1990.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Editorial Blume, 1984.
- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1974.
- GERNSHEIM, Helmut. *História gráfica de la fotografia*. Barcelona: Ediciones Omega, 1966.
- GOMBRICH, Ernest H.. *A história da arte*. Rio de Janeiro: ed Guanabara, 1978.
- , *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- , *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JASPERS, Karl. *Leonardo como filósofo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1956.

KENZO, Yamamoto. *Photographic art*. Kioto: Seigensha, 1988.

KOSSOY, Bóris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

MATHEY, François. *O impressionismo*. São Paulo: Verbo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1986.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Pensamento, 1968.

..... *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1986.

PARENTE, André. *Imagem máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial Ltda, 1982.

PEREIRA, Luiz Humberto. *Registro de palestra*. Porto Alegre: 1993.

PHILLIPS, Christopher. *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

SCIMÉ, Giuliana. *Feito na américa latina. II colóquio latino-americano de fotografia.* Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente.* Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1981.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História de la fotografia.* Madrid: Ed. Cátedra, 1994.

SQUIERS, Carol. *The critical image.* Seattle: Bay Pree, 1990.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

-----, *A dança do sozinho.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte.* Lisboa: Edições 70, 1961.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada.* Porto Arte: L&PM, 1987.

