

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES

Monica Tinoco

Investigações na construção de imagens

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES

Monica Tinoco

Investigações na construção de imagens

Caderno 1 - Apresentação

Dissertação apresentada ao
Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista.
Mestrado em Artes Visuais
Processos e Procedimentos Artísticos.
Orientação Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e
Documentação do Instituto de Artes da UNESP

Tinoco, Monica

Investigações na construção de imagens / Monica Soares
Tinoco Sanovicz. - São Paulo, 2016.
5 v. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Fotograma. 3. Imagem. I. Spaniol, José
Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
III. Título.

CDD 770

TERMO DE APROVAÇÃO

Monica Tinoco

Investigações na construção de imagens

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

Prof. Dr. José Leonardo Nascimento

data da aprovação

Resumo

A dissertação descreve as concepções, os princípios e os procedimentos que utilizei em minha produção dos últimos 10 anos. Essa investigação procura apontar o caráter específico dos meios utilizados, tais como a fotografia, a pintura e mais recentemente, as produções têxteis bi e tridimensionais. A pesquisa permitiu também a identificação de algumas relações entre o meu repertório pessoal e as diversas dimensões espaço temporais articuladas pelos meios de representação.

Palavras-chave: Fotografia. Fotograma. Procedimentos. Imagem. Têxteis. Investigações.

Abstract

The dissertation describes the concepts, principles and procedures that I used in my production over the last 10 years. This research tries to point out the specific character of the means used, such as photography, painting and more recently, two and three-dimensional textile productions. The research also allowed the identification of some relations between my personal repertoire and several temporal spatial dimensions articulated by those means of representation

Keywords: Photography. Photogram. Procedures. Image. Textile. Investigations.

Aos meus pais,
aos meus mestres,
ao meu marido
e aos meus filhos.

Apresentação

Esta dissertação de mestrado apresenta um panorama do estudo iniciado em 2006.

O corpo da dissertação é composto de 5 volumes os quais denominei cadernos, já que possuem o caráter de registro e de notação, e pretendem ser referência para as posteriores investigações e continuidade da pesquisa, sendo possível a incorporação de novos cadernos.

Cada caderno aborda um aspecto da produção, englobando ao mesmo tempo o conteúdo teórico e prático, sendo o primeiro caderno a abertura e apresentação do projeto.

O segundo caderno apresenta algumas concepções da produção de imagens fotográficas sem o uso de câmeras adotadas por importantes pesquisadores e artistas durante o desenvolvimento da história da fotografia, desde as suas origens, ao final do Século XIX, até o surgimento da fotografia em cores, em meados do Século XX.

O terceiro caderno elenca e exemplifica os procedimentos fotográficos, pictóricos e têxteis adotados na elaboração dos trabalhos plásticos, além de apresentar suas imagens e de indicar os princípios que alinhavam e encadeiam a produção das obras.

O quarto caderno é, ele próprio, ao mesmo tempo obra e registro da obra. Apresenta imagens que registram a recente produção plástica tridimensional, desdobramento da pesquisa. São imagens das experimentações têxteis realizadas no decorrer do curso de mestrado, as quais apontam um novo caminho investigativo a percorrer.

O quinto caderno apresenta as conclusões finais, as referências bibliográficas e iconográficas.

Virtuality is rooted in the capacity to see three dimensions in two, and in the conditional availability of surfaces upon which this capacity may be brought into play. (DAVID SUMMERS, 2003: pg.431)

Introdução

As inovações na construção pictórica iniciadas no Impressionismo, reordenadas por Cézanne e desenvolvidas por Braque e Picasso, liquidam a visão anteriormente existente de representação. A pintura passa a ser algo que se processa dentro dos próprios meios plásticos com os quais se constitui.

Concebida no que seria a síntese da sua prática ou o seu grau zero, isto é, a materialidade da tinta disposta sobre uma superfície plana, iniciei esta pesquisa a partir de uma concepção análoga da fotografia.

Considerando a fotografia como sendo a prática de registrar sobre uma superfície planar o fluxo luminoso espaciotemporal¹, realizei uma série de investigações utilizando procedimentos fotográficos com objetivo verificar as características e os limites desta representação plástica e investigar o caráter deste meio na sua potencialidade de tradução, no plano bidimensional, das dimensões espaço temporais.

Ao longo do desenvolvimento destas investigações fotográficas, notei que alguns princípios ou procedimentos adotados não só se repetiam mas também norteavam e determinavam a produção: tecer, recortar, remontar, desconstruir, acumular, moldar, etc.

Buscando ampliar o repertório dos trabalhos, lentamente, o interesse na articulação dos elementos no âmbito da dimensão planar da representação fotográfica, foi migrando de meio, apesar de manter os princípios determinantes como fios condutores, partindo para investigações inicialmente em pintura e, em seguida, aventurando-se na produção de obras plásticas em matéria têxtil, bi e tridimensional.

De início, refletindo sobre o conjunto da produção, os procedimentos empregados e as práticas desenvolvidas, foi difícil detectar o pensamento elaborado e articulado através deles. De algum

1. Ver FLUSSER, 2011, pg. 21

modo, as questões conceituais foram ponderadas pela intuição e pela vontade de produzir.

Apresento uma hipótese que parece revelar o pensamento articulador do conjunto da produção plástica realizada desde 2006 até o momento.

Imagens fotográficas e imagens pictóricas

Tendo em vista as concepções adotadas, tanto nas fotografias como nas pinturas, podemos observar que em ambos os casos, a representação se dá na superfície externa do suporte o qual as constitui, no limite entre o plano da representação e o ambiente, na camada que é fronteira do papel (no caso da fotografia) ou da tela (no caso da pintura), com o espaço onde estes objetos estão inseridos.

Quero dizer que, no caso da fotografia química, a imagem se configura e se situa na película sensibilizada aplicada sobre o papel e não no interior de seu corpo material.

No caso da fotografia digital, a imagem também é construída e se configura como tal, no plano da superfície limítrofe do suporte, na fronteira entre este e o ambiente, no plano onde as partículas de tinta que a compõem são lançadas pela impressora, amparadas e fixadas pelo anteparo que é o papel, campo de base que lhe fornece estrutura.

A matéria constituinte do papel, ou do material que serve de suporte para a impressão das imagens fotográficas, não é composta por, nem possui em seu corpo nenhum dos elementos constitutivos da imagem fotográfica.

Se rasparmos a superfície de uma fotografia, seja ela química ou digital, sua imagem fotográfica desaparece, dando lugar ao aparecimento da matéria que lhe é suporte, ou seja, a matéria do corpo que lhe dá

apenas a estrutura necessária a sua existência, não a conformação que a constitui.

Portanto podemos dizer que o plano da imagem fotográfica é, tal qual uma pele ou um tecido de intersecção, um plano fronteiro entre a matéria que o suporta e ampara e o espaço onde se insere.

Do mesmo modo, podemos considerar a imagem pictórica em si, como um plano que toma a tinta por matéria, que se contém e se ampara em um outro campo, a tela, o qual estrutura, suporta e realiza o plano da imagem.

A tinta, ou a articulação de diferentes tipos de tintas, com suas matérias de fluidez distintas e características específicas, é quem configura a imagem pictórica numa lâmina de espessura planar, a qual necessita de um outro campo, de corporeidade diversa, que o suporte e o estruture, para se realizar e se configurar.

Em ambos os casos, tanto na pintura quanto na fotografia, a imagem é um plano construído e constituído por matéria informe (tinta, pigmento da impressora ou emulsão foto sensível) articulada e configurada pelo artista, através de técnicas de manipulação (manual ou mecânica), sobre um suporte que o realiza, enforma e o sustenta.

Imagens têxteis

Já os trabalhos têxteis, que apresentam imagens tecidas, os quais produzi com fios de algodão, fios de nylon, lã acrílica e tela de algodão, apesar das semelhanças com as imagens fotográficas e pictóricas, têm um caráter diverso. Neles, as imagens são construídas e configuradas ao se tecer, tramar, enrolar ou bordar os fios de linha na tela de perfurações quadriculadas, urdidura de trançado ortogonal a qual serve de base para a ação da costura dos fios, ao mesmo tempo em que estrutura e conforma as peças produzidas.

A peça não se sustenta em si: além de ser oca e não ter interiormente matéria sólida que a estrutura, os planos que a constituem não são feitos de material rígida e, para este objeto se realizar plenamente, como forma e volume espacial, necessita ser pendurado, apoiado e esticado em seus vértices à outras estruturas existentes no ambiente.

Esta característica constitutiva dá aos objetos têxteis produzidos um caráter parasitário, no sentido de necessitar do suporte e de uma estrutura externa ao seu próprio corpo para realizar a plena potência da sua configuração formal.

Nos meses finais desta pesquisa, polígonos e outras estruturas geométricas foram confeccionados no sentido de experimentar não apenas as suas possibilidades formais, mas as estruturas que lhes dão sustentação nos suportes e ambientes onde são inseridas.

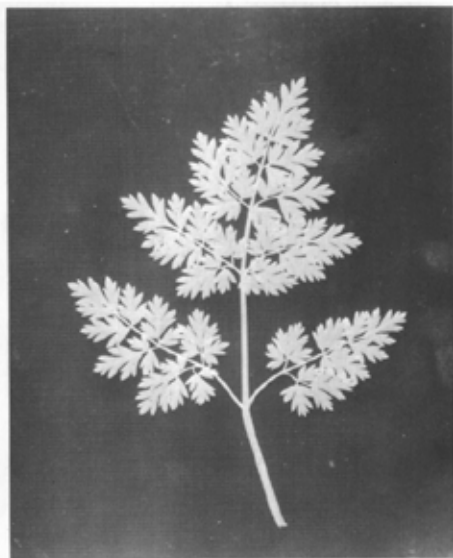
No momento em que a pesquisa passa a investigar as potencialidades dos suportes bidimensionais como meios de tradução e interpretação de certas dimensões espaço temporais, tendo em vista as possibilidades de estruturação dos planos de imagem nos ambientes em que se inserem, esse estudo abre-se para novos campos.

Inicia-se a possibilidade de um novo capítulo de investigações na construção de imagens.

Investigações na construção de imagens

Caderno 2 Concepções da imagem fotográfica sem câmera

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaciotemporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. ¹



William Henry Fox Talbot, *Folha de planta*. Esquerda negativo, direita positivo.
Desenho fotogênico publicado em TALBOT, W. H. F. *The Pencil of Nature*.
London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844

O desenho fotogênico

O escritor e cientista inglês William Henry Fox Talbot ao realizar uma série de experimentos sistemáticos durante o inverno de 1834 desenvolveu um sistema de impressão foto sensível utilizando uma combinação de sal de cozinha e nitrato de prata aplicada sobre um papel comum.²

No seu sistema, a solução dispersada sobre o papel tornava-o suficientemente sensível à luz para capturar em si uma imagem. Um objeto colocado diretamente sobre ele, ao exemplo de uma folha ou galho de árvore, e o conjunto destes expostos à luz solar, produzia então, sobre o papel, uma imagem.

A seguir o cientista usou uma segunda aplicação de sal para interromper o processo de foto sensibilização e ainda, fixar a imagem produzida.

Talbot denominou este processo como desenho fotogênico.

A imagem obtida no desenho fotogênico é caracterizada pela impressão de tonalidades de preto e branco reversas às tonalidades das sombras do objeto. Assim sendo, onde o objeto faz sombra sobre o papel impedindo a passagem da luz e escurecendo-o, a imagem produzida é clara, branca; onde a luz incide diretamente sobre o papel iluminando-o, a imagem produzida é escura, preta.

Talbot nomeou o resultado da reprodução de imagens do objeto em suas tonalidades invertidas de negativo.

Em 1835, o cientista relata³ a possibilidade de utilizar um desenho fotogênico negativo que exposto novamente à luz, produz um novo desenho fotogênico, o qual ele denominou como positivo. Neste, por circunstâncias inerentes ao processo, o sistema de foto sensibilização inverte mais uma vez as tonalidades, revertendo a imagem produzida às mesmas intensidades de iluminação que originalmente se encontravam na situação primeira do objeto colocado sobre o papel. Sendo assim, a imagem positiva é uma reprodução da realidade de luz que inicialmente incidiu sobre o papel e sobre o objeto.

Denominado por Talbot como desenho fotogênico, a impressão direta dos objetos sobre uma superfície foto sensibilizada, recebeu vários nomes ao longo do tempo. Nos dias de hoje, essa prática histórica é chamada de fotograma, sendo esta a prática da fotografia química, a qual não utiliza a câmera, a mais difundida e utilizada.⁴



Anna Atkins, *Laminaria bulbosa*, cianótipo, 1843/1853.
ATKINS, Anna. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, vol. 1.
Halstead Place, Sevenoaks, Inglaterra, 1843-1853.

Reprodução do real

Nos desenhos fotogênicos realizados por diversos pesquisadores, artistas e fotógrafos os quais atuavam ao final do século XIX, o interesse dos autores de então estava apenas em desenvolver e aprimorar a capacidade deste processo de reprodução fotográfica em representar os objetos detalhadamente e de forma o mais literal possível.



Laszlo Moholy-Nagy, *Sem Título* (Fotograma), 1923-25

Linguagem artística

No início do século XX vários artistas das chamadas vanguardas artísticas utilizaram o fotograma como procedimento experimental, já que este, devido às suas características processuais e seu caráter de impressão imediata, possibilitava a circulação entre as fronteiras da fotografia e das artes plásticas.⁵

Aos artistas deste período, não mais interessava a representação literal dos objetos e eles desenvolveram maneiras de experimentar com os desenhos fotogênicos de modo a intensificar as suas investigações formais, de maneira bem radical.

Assim, os procedimentos da fotografia sem câmera passam a ser concebidos como linguagem artística e não simplesmente como representação da realidade exterior.

O fotógrafo, artista e professor húngaro Laszlo Moholy-Nagy, nos anos 1920, procurou explorar as propriedades ópticas e expressivas da luz. Interessado em investigar o movimento, seu objetivo era registrar a variedade e o percurso de efeitos luminosos visíveis ao olho humano.⁶

Neste sentido o fotograma serviu perfeitamente ao propósito do artista, já que é característica inerente ao processo do desenho fotográfico evocar a experiência óptica imediata.

Esta ideia fica evidente em fotogramas realizados unicamente com o propósito de gravar e determinar o movimento da luz ⁷, o registro espacial do rastro do raio luminoso em suas gradações de intensidade, impresso no plano bidimensional do papel, em tonalidades de pretos, brancos e cinzas.



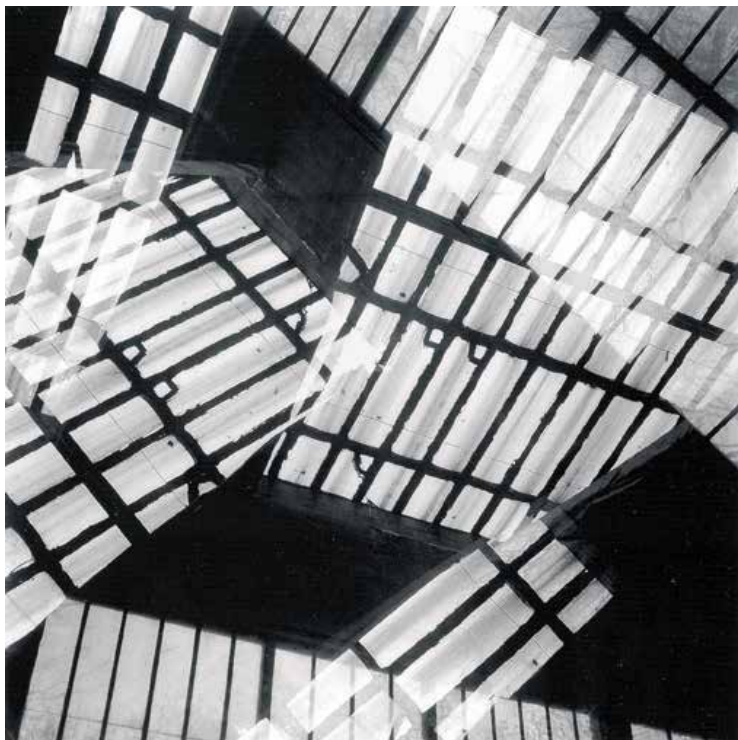
Man Ray, *Rayography Kiki's Visage Profile*, 1922

Autonomia da representação

Nota-se ainda que, nos fotogramas, devido às características ópticas de difração luminosa, quanto maior a distância entre o objeto e o suporte fotossensível, mais imprecisos serão os contornos e as sombras resultantes na imagem.⁸

Observa-se também que a variação da opacidade dos objetos utilizados é determinante do caráter formal da representação, e da gradação das tonalidades das sombras reproduzidas.

O artista americano Man Ray soube articular muito bem esses elementos característicos da imagem produzida por fotogramas, organizando as distâncias e as diferentes opacidades dos objetos de maneira a transformar o registro fotográfico de sua corporeidade fantasmática em figuras plásticas, espaços luminosos sobrepostos e intangíveis, de maneira a afirmar a imagética surrealista.



Geraldo de Barros, *Sem Título - Paris*, da série Fotoformas, 1951

Imagem depois da imagem

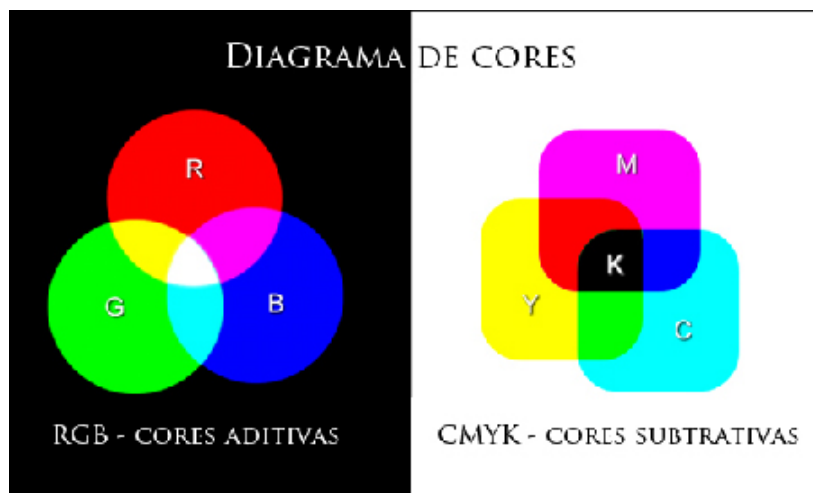
No Brasil, ao final dos anos 1940, o artista Geraldo de Barros inicia experiências fotográficas inéditas, onde se introduz no raciocínio construtivo, com uma série de trabalhos chamados *Fotoformas*.⁹

Nas *Fotoformas*, partindo de suas fotografias e de seus negativos fotográficos de arquivo, o artista executa diversos procedimentos, impondo ao material todo o tipo de ações como cortes, sobreposições, intervenções e montagens, em busca de uma imagem abstrata, a qual vem a antecipar sua posterior pintura concretista.¹⁰

Geraldo de Barros, apesar de partir de negativos de imagens realizadas com a câmera fotográfica, recorta, remonta, redesenha e interfere nestes negativos de maneira a retirar da imagem aquilo que a coloca no espaço tradicional da representação: a linha do horizonte, a reprodução da perspectiva, a característica literal da representação fotográfica.

Deste modo o artista cria sobreposições de imagens que sugerem um espaço sobre o qual as formas simplesmente flutuam.¹¹

Estas imagens procuram friccionar os limites da bidimensionalidade, no sentido de romper o espaço planar da representação.



Gustavo Chams, *Diagrama de cores.*

Cores de Luz

Os avanços químicos e tecnológicos que culminaram no desenvolvimento de películas fotográficas coloridas, à partir de meados do século XX, introduziram a questão cromática ao universo da fotografia e da impressão fotográfica da luz, abrindo aos artistas novos campos de investigação.

Nos fotogramas coloridos mantêm-se integralmente todas as características descritas anteriormente na produção dos desenhos fotogênicos, com a diferença de que agora as qualidades pictóricas das sombras impressas não são mais variações nas gradações de pretos e brancos dadas pela solução de sais de prata aplicadas ao papel foto sensível. Temos nas imagens coloridas a possibilidade de gradientes de tonalidades e intensidades de cores relativas às cores originais do objeto representado.

Para compreendermos a impressão foto sensível da cor, é preciso analisar as relações entre as cores do chamado sistema aditivo de cor (RGB) e do sistema chamado subtrativo de cor (CMYK). Os dois sistemas funcionam complementarmente, assim como o negativo é complemento ao positivo. As siglas empregadas na nomenclatura destes sistemas foram criadas a partir dos nomes das cores em inglês e significam respectivamente Red, Green, Blue (RGB) e Cyan, Magenta, Yellow, Black (CMYK).

Objetos coloridos e transparentes colocados sobre papel foto sensibilizado quimicamente para a impressão das cores, o papel fotográfico colorido, e exposto à luz pura e incolor (branca), atuam como prismas e reproduzem no papel a sua cor considerada oposta.

Deste modo a reprodução no fotograma de um objeto vermelho (R) é cyan (C), de um objeto verde (G) é magenta (M) e de um objeto azul (B) é amarelo (Y), e vice-versa. O preto (K) é resultante da reprodução da intensidade da iluminação direta sobre a superfície, ou seja a representação da luz pura, sendo as tonalidades de cinzas, as gradações desta intensidade.

A cor branca se dá de duas maneiras: pode ser obtida pela utilização de um objeto opaco, um anteparo que impede a ação da luz sobre o papel, e neste caso representa a ausência de luz; ou pode ser o resultado do acúmulo de sobreposições de objetos transparentes de diversas cores, e neste caso o branco representa a inversão prismática da luz.

Notas

1. FLUSSER, 2011, pg. 21
2. Ver BATCHEN, 2008, pg. 7
3. BATCHEN, 2008, pg. 8
4. Ver MONFORTE, 1997, pg. 24
5. Ver COLUCCI, 2000
6. Ver BRYANT, 2008, pg.109
7. COLUCCI, 2000
8. COLUCCI, 2000
9. Ver HERKENHOFF In: BARROS, Geraldo de. 2006, pg.15
10. HERKENHOFF, In: BARROS, Geraldo de. 2006, pg.15
11. Ver PERES, In: BARROS, Geraldo de. 2006, pg.167-169

Investigações na construção de imagens

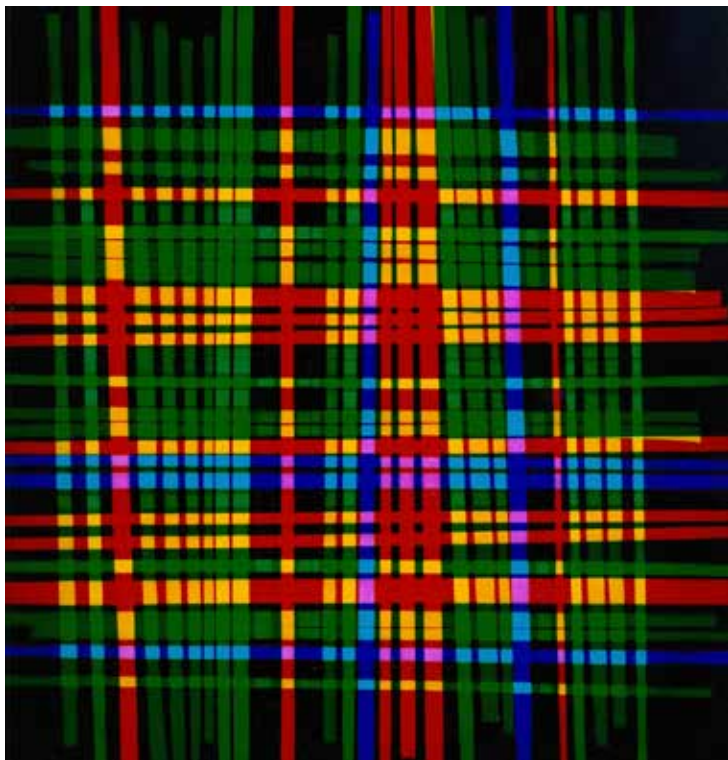
Caderno 3 - Princípios e procedimentos

Princípios e procedimentos

Os procedimentos que foram adotados na elaboração dos trabalhos plásticos em fotografia procuram valer-se do menor aparato técnico possível. Na maior parte as fotografias prescindem da câmera fotográfica: são realizadas por processos ópticos, analógicos e reveladas quimicamente.

Os materiais utilizados são comuns, encontrados no cotidiano: fita adesiva, massa de modelar, miçangas, tintas, fios, etc.

As intervenções a que os materiais são submetidos, tais como recortar, costurar, são realizadas manualmente com o uso de tesouras e agulhas.



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2006. Fotograma, 20 x 20 cm.

Tecer/tramar

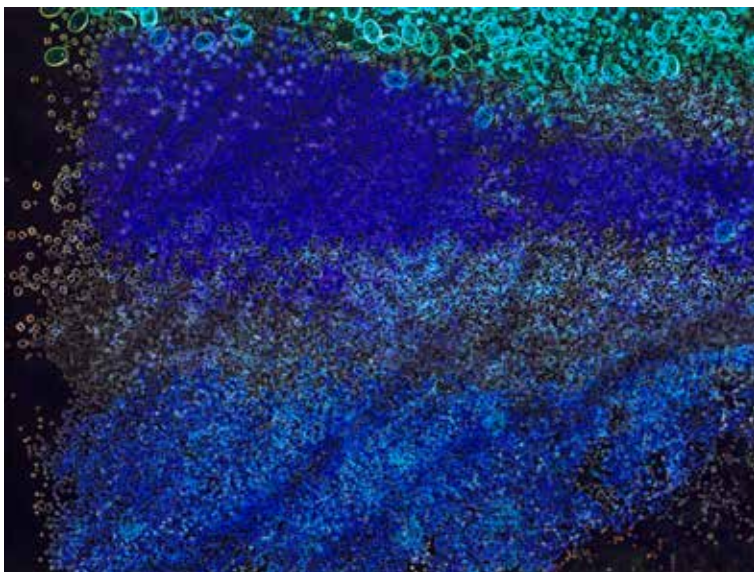
Tiras de acetato colorido tramadas como um tecido foram colocadas sobre papel fotográfico e expostas à luz branca para imprimir nele uma imagem. Depois de exposto, o papel fotográfico foi revelado quimicamente.

A imagem resultante apresenta a impressão do trançado colorido sobre um fundo negro. As cores da imagem da trama se mostram como as cores complementares às cores originais do tecido. A configuração de listas ortogonais sobrepostas procura ser uma base propícia à manifestação do fenômeno cromático luminoso.

A principal questão de interesse está na investigação dos efeitos pictóricos criados pela intersecção da trama, onde as tiras de acetato se sobrepõem e suas cores se somam, produzindo não só outras intensidades de cores como também gradientes de tons e de brancos.

É importante salientar que os fenômenos cromáticos/ópticos descritos aqui não podem ser obtidos direta ou instantaneamente ao se fotografar a trama que foi tecida inicialmente com o acetato, seja analógica ou digitalmente, com o uso de câmeras, lentes ou scanners.

A manifestação cromática luminosa a qual o fotograma colorido possibilita registrar é inerente ao seu processo de captação/impressão, e ainda é irreproduzível (de maneira imediata) por outros meios tecnológicos disponíveis, até o presente momento. Embora os programas digitais de edição de imagens procurem mimetizar a aparência do percurso fenomenológico, e terem se popularizado por simularem com eficiência efeitos estéticos e cromáticos, sua natureza é de outra ordem.



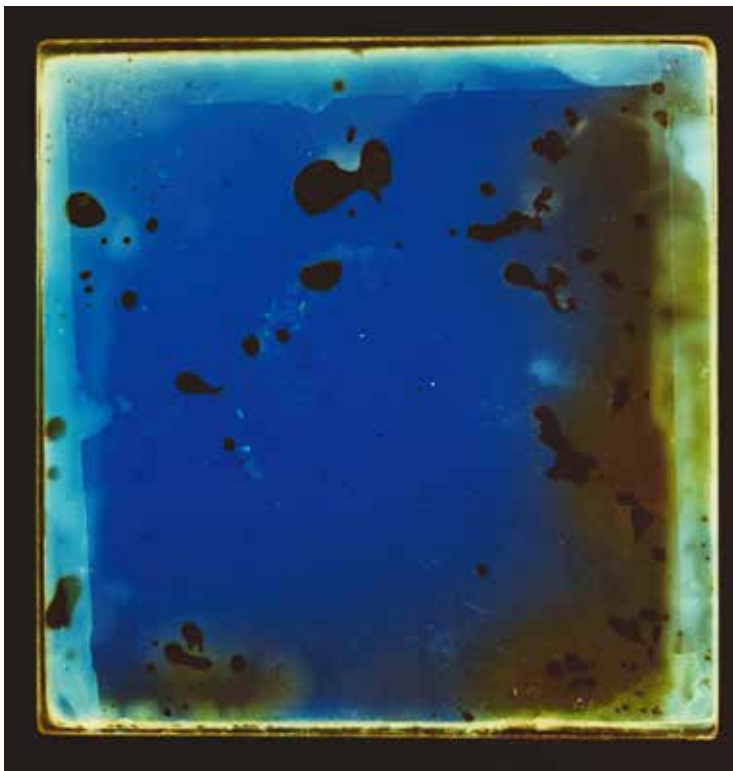
Monica Tinoco, *Sem Título*, 2006. Impressão digital, 120 x 160 cm.
Acervo Pinacoteca Municipal de Atibaia, SP

Dispersar – corpos sólidos

Miçangas e contas transparentes, organizadas em composições de faixas de cores, foram colocadas sobre o papel fotográfico colorido, expostas à luz e o papel foi então revelado quimicamente para impressão da imagem.

O registro resultante é idêntico à mimese em cores complementares do arranjo original. A imagem produzida aparenta ser a reprodução ou a representação de algum tipo de organização macro ou micro cósmica, registrada por aparato tecnológico, óptico ou digital de captação de imagens.

Além da intenção de friccionar os conceitos tradicionais da fotografia como documento do real, o propósito principal deste procedimento é a construção de imagens por meio da aproximação entre os processos fotográficos e os pictóricos. Os campos de cor que vemos nesses trabalhos, resultam da articulação dos elementos formais característicos de cada um desses meios.

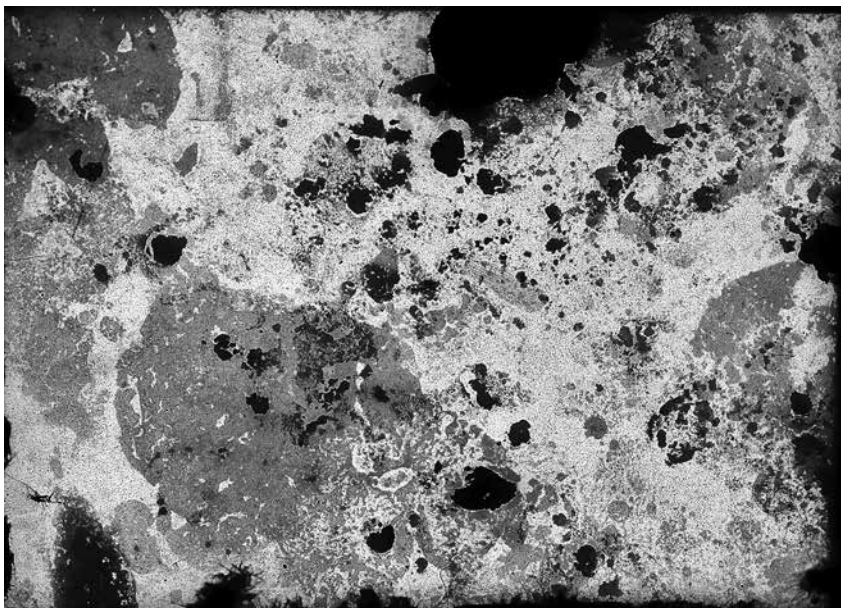


Monica Tinoco, *Sem Título*, 2006. Impressão cromogênica, 20 x 20 cm.

Dispersar – matéria fluida

Uma lâmina de vidro pintada com tinta transparente à base de água foi colocada no ampliador fotográfico analógico. Essa matéria pictórica ainda fluida foi exposta à luz, impressionando o papel fotográfico e imprimindo nele sua imagem.

O resultado da revelação química do papel apresenta a impressão dos campos fluidos de cor, nas cores complementares às originalmente pintadas.



Monica Tinoco, *Lunarama*, 2007. Impressão cromogênica, 30 x 40 cm.

Sobrepor

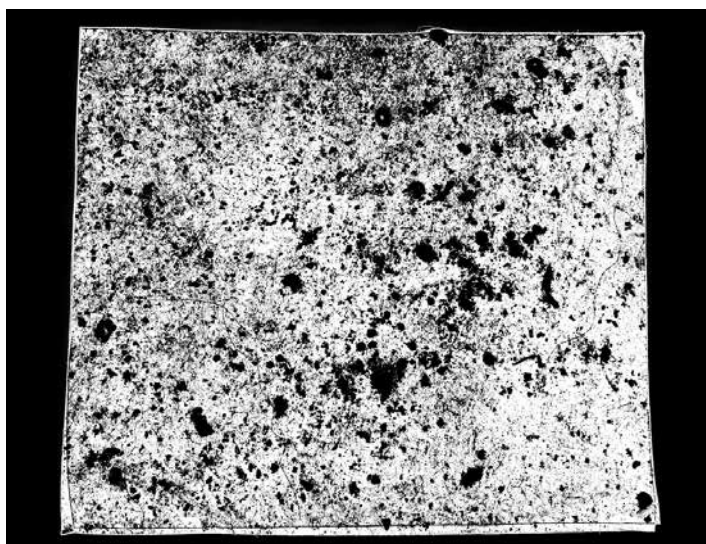
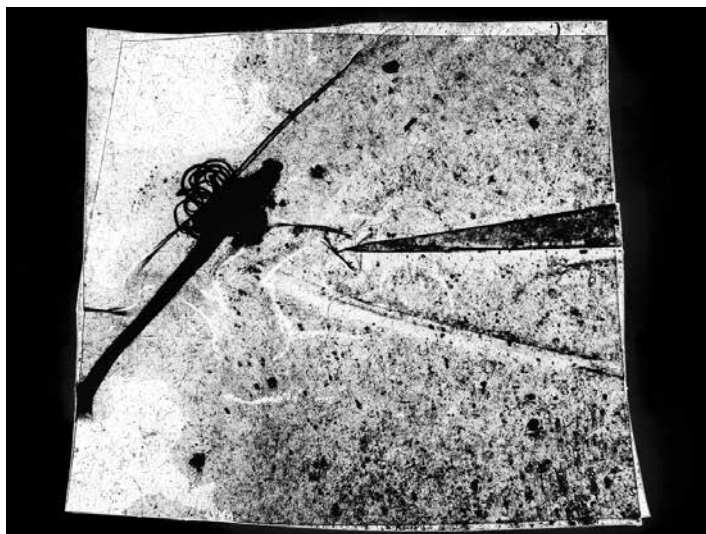
Utilizando uma lâmina de acetato transparente e massa de modelar comum, nas cores cinza, preta e branca, foram confeccionadas transparências, nas mesmas medidas das tradicionais películas fotográficas 35mm.

Pressionando e retirando a massa de modelar sobre o acetato, foram deixadas marcas do contato da massa sobre a superfície do material.

Variando a pressão exercida e alternando as cores de massa, produziram-se marcas de diferentes formatos, e com diversos graus de opacidade.

Estas transparências compostas pelos vestígios do contato da massa de modelar sobre o acetato foram utilizadas como negativos para a impressão de imagens fotográficas analógicas reveladas quimicamente.

As imagens produzidas são semelhantes às vistas aéreas topográficas.



Monica Tinoco, *2.789 Passos*, 2007. Impressão digital, 140 x 150 cm cada.

Acumular

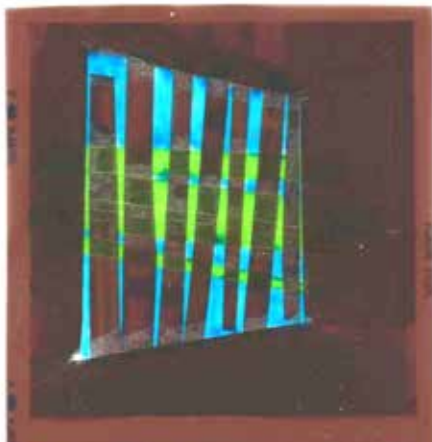
Sem a utilização de aparato técnico ou câmera, o díptico *2.789 Passos* foi realizado colocando um pedaço de fita adesiva sob a sola de cada um dos pés, ao percorrer um trajeto de igual número de passos.

Durante a caminhada, a fita adesiva foi capturando os vestígios do contato do corpo com o solo percorrido.

As fitas adesivas foram utilizadas como negativos fotográficos para imprimir uma fotografia analógica, revelada quimicamente.

A fotografia apresenta a imagem dos vestígios do caminho.

O registro fotográfico do percurso tem o objetivo de desconstruir a representação tradicionalmente baseada nos paradigmas da fotografia e construir uma representação baseada na experiência vivencial, transportada para o campo da experiência fotográfica.



Monica Tinoco, *Realia*, 2008.

Filme negativo manipulado, 6 x 6 cm e impressão cromogênica, 30 x 30 cm.



Monica Tinoco, *Realia*, 2008.

Filme negativo manipulado, 6 x 6 cm e impressão cromogênica, 30 x 30 cm.

Recortar/remontar

Uma janela com alguns vasos de plantas em seu beiral foi fotografada utilizando uma câmera Hasselblad analógica e filme colorido Reala/Fuji.

Foram feitas duas imagens do local e depois de revelado o filme negativo, a película de cada uma das imagens foi recortada na parte correspondente à representação do que seria o espaço interior da janela, deixando ali o filme vazado.

No negativo da primeira imagem, no interior do vazado deixado pelo pedaço de película retirado, foi colocada novamente a parte extirpada, agora recortada em tiras entrelaçadas ortogonalmente com faixas de acetato verde.

No negativo da segunda imagem foi inserida uma imagem em película positiva, um slide com a representação de um vaso de plantas. O restante do espaço vazio foi circundado por tiras de acetato amarelo.

Com canetas tipo marcador permanente, as partes dos negativos que tinham ficado transparentes foram coloridas de azul e de amarelo.

A imagem resultante da impressão fotográfica analógica destes negativos adulterados apresenta a impressão da intervenção neles realizadas.

A primeira imagem apresenta a representação da desconstrução e reconstrução do espaço interior da janela.

A segunda apresenta uma visão simultânea da representação, em positivo e em negativo, na mesma imagem.



Monica Tinoco, *Sem Título* da série *Filmecolagens*, 2009.
Impressão cromogênica, 50 x 50 cm.

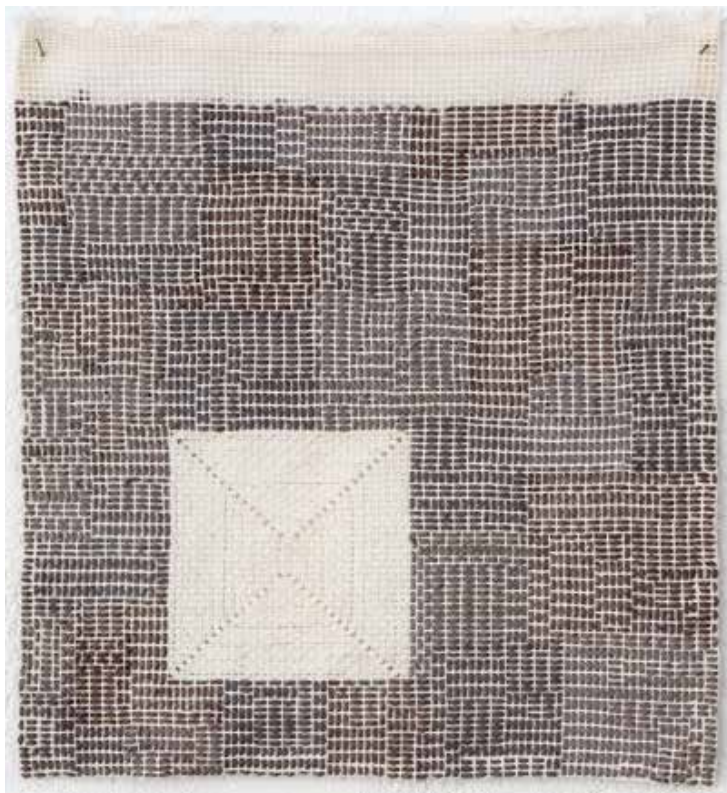
Desconstruir/reconstruir

Filmes negativos, a cores e em preto e branco; filmes positivos, slides e cromos; em diversos formatos, de procedências distintas, descartados por fotógrafos profissionais, foram agrupados e separados de acordo com os assuntos/temas das imagens que continham.

Depois de organizados, cada grupo de filmes foi manualmente recortado em formatos diversos: tiras em diversas larguras, quadrados de tamanhos variados, estabelecendo um formato por assunto.

Em seguida, as partes recortadas foram misturadas entre si, dentro do próprio grupo, e remontadas em novos filmes, cada um de maneira diferente, procurando seguir algum tipo de padrão.

O resultado da impressão fotográfica destes filmes remontados é uma imagem abstrata, construída e ficcional, mas que guarda vestígios e memória das imagens primeiras, as quais a originaram.



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015, lã acrílica sobre tela de algodão 31 x 29cm.

Tecer/entrelaçar - geométrico

Partindo da ortogonalidade da tela de algodão, foram realizadas construções quadrangulares, utilizando fios de lã acrílica entrelaçados à urdidura do tecido.

Os fios são intercalados à trama procurando seguir uma modulação a qual obedece ora um sentido vertical (de cima para baixo e de baixo para cima), ora um sentido horizontal (da direita para esquerda e da esquerda para a direita).

A cor original dos fios da urdidura se integram às cores das lãs neles tecidas criando outras tonalidades. A variação da orientação do sentido do entrelaçamento dos fios determina diferentes nuances.



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015, lã acrílica sobre tela de algodão 96 x 90 cm.

Tecer/entrelaçar - paisagem

Uma imagem de paisagem é constituída seguindo a modulação longitudinal/latitudinal estabelecida pela direção do entrelaçamento dos fios de lã à trama da tela de algodão.

Sem contornos definidos, a representação é configurada pelas variações de campos de cor.

As diferentes tonalidades são determinadas pela orientação do sentido dos pontos, pela integração da cor original da lã aos fios da tela e pela variação do acúmulo de fios entrelaçados à trama.

Nos espaços onde os fios se acumulam, as tonalidades são mais intensas, nas áreas mais vazias, a coloração é influenciada pelo ambiente e se aproxima da cor original da tela.

A imagem tecida apresenta uma paisagem imaginária originada pela memória de imagens de paisagens fotográficas.



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015, fio de algodão, dimensões variáveis.

Edificar

Polígonos e outras estruturas geométricas confeccionados em crochê e tricô utilizando fios de algodão, lã ou fios de nylon.

Devido à sua constituição ‘mole’, são objetos que não se sustentam por si, necessitando apoiar-se às outras estruturas existentes no ambiente para se realizarem plenamente como volume espacial.

Investigações na construção de imagens

Caderno 4 - Construindo estruturas

Experimentações na tridimensionalidade













Investigações na construção de imagens

Caderno 5 - Considerações finais

Da dificuldade da pesquisa

Conforme visto anteriormente na introdução desta pesquisa, partindo de analogias entre procedimentos pictóricos e fotográficos, por meio de princípios e processos utilizados repetidamente, desenvolvi uma série de trabalhos que investigam as características da representação espaço temporal em suportes planares. A princípio realizando trabalhos em fotografia e por fim utilizando matérias têxteis bi e tridimensionais.

Observando o conjunto da produção, tive dificuldade em compreender meu percurso e identificar qual o fio condutor que unia o início da pesquisa ao lugar para onde ela se desdobrou. O caminho me pareceu estranho e incomum.

Do primeiro ao último trabalho realizado ao longo destes anos de pesquisa, fiquei por muito tempo indiferente às razões conceituais que a motivaram, toda a produção se apresentava como uma obediência intuitiva a um desejo produtivo, não como uma premissa intelectual e investigativa. Demorei a identificar qual era a lógica que a encadeava.

Foi um trabalho exigente estabelecer intelectualmente a relação entre a produção inicial em fotografia e os recentes trabalhos tridimensionais, em matéria têxtil. Não só me pareciam práticas e procedimentos distintos, como também aparentavam tratar de assuntos de natureza antagônica.

A minha dificuldade estava em compreender como foi que, a partir das investigações em fotografia eu cheguei à produção de têxteis. Assim, encaminhei a pesquisa fundamentada na investigação da construção de imagens bidimensionais, à experimentação na construção tridimensional propriamente dita.

O caminho me pareceu uma espécie de mistério.

A chave para compreender todo o processo foi verificar no corpo constituinte destas representações onde se constituía cada imagem. Quando consegui pensar e considerar a imagem como uma pele, um tecido que contém e separa o corpo do objeto do espaço onde ele se encontra, é que o enigma do encadeamento da produção me foi revelado.

Objetos têxteis tridimensionais – primeiras observações

Os objetos têxteis tridimensionais são os trabalhos mais recentes da minha produção. Resultantes dos desdobramentos da pesquisa, foram realizados durante os seis meses anteriores ao final do curso de mestrado. Deste modo, são trabalhos que ainda estão se processando, plástica e conceitualmente.

As primeiras peças tridimensionais foram realizadas durante a minha estada numa residência artística que aconteceu na Fazenda Serrinha, Bragança Paulista, São Paulo, em julho de 2015. No local, realizei as primeiras experimentações com estruturas tridimensionais confeccionadas com fios de algodão e fio de nylon, apoiadas e entrelaçadas aos galhos e troncos de árvores. Iniciei também a confecção dos objetos em tela e em crochê.

As primeiras observações relativas a estes objetos estabelecem algumas relações com o caráter dos corpos constituintes das imagens nas representações bidimensionais as quais eu vinha investigando na pesquisa.

Na abertura desta dissertação, procurei estabelecer algumas relações de semelhança entre as constituições das imagens fotográficas, das imagens pictóricas e das imagens tecidas.

Nos três casos, observei que a imagem se constitui na superfície do suporte, na fronteira entre este e o ambiente. Em todas essas representações, a imagem é constituída por matéria informe que se configura sobre um corpo diferente do seu, o qual a estrutura, suporta e realiza.

Tendo em vista que a imagem fotográfica, a imagem pictórica e a imagem têxtil, são planos constituídos de matéria informe as quais se realizam, tomam forma e se sustentam sobre uma estrutura corpórea externa, podemos dizer que o corpo constituinte da imagem, nestas representações, tem um caráter parasitário.

Esta característica determina que o corpo da imagem tenha uma conformação a qual só é realizada quando suportada, estruturada e amparada por uma estrutura externa, de corporeidade diversa da sua.

Neste sentido se assemelham ao caráter dos corpos dos objetos têxteis tridimensionais. Estes objetos também se caracterizam por estruturas cuja conformação só se realiza, em sua plena potência, quando estruturadas, amparadas e suportadas por outras estruturas corpóreas externas, existentes no ambiente.

Podemos considerar também que, a imagem fotográfica, a imagem pictórica e a imagem têxtil são, tal como uma pele, um plano de intersecção entre o corpo que as sustentam e o espaço onde se inserem.

Sob este ângulo, em que sentido é ponderado o caráter dos objetos têxteis? Como um tecido que reveste o espaço interior e o conecta a estrutura exterior, a qual o realiza?

Inversamente aos trabalhos fotográficos, pictóricos e têxteis bidimensionais, o corpo que sustenta os objetos tecidos não é o papel, a tela ou a urdidura. Extrapolam essas estruturas e se prolongam para o ambiente onde se inserem, se apoiam e se realizam. A especificidade do local e o caráter das estruturas de suporte é que determina a potencialidade formal latente destes objetos.

O interior destas peças têxteis é constituído por um espaço de caráter indeterminado, o qual depende não apenas da conformação original das suas faces mas também das características do ambiente e da estruturação de suporte externo para se configurar.

Da continuidade da pesquisa

Ao estabelecerem outras relações espaço temporais, dadas as suas características de site specific, as estruturas têxteis tridimensionais inauguram uma nova etapa na continuidade da pesquisa.

Estes objetos apontam um novo caminho a ser trilhado. Neles, as relações entre os elementos constituintes, os planos de imagem, o ambiente e as estruturas de suporte ampliam-se e incorporam novos elementos, outras possibilidades.

É importante investigar agora as potencialidades da estruturação dos planos de imagem nos ambientes onde se inserem. Pensar como se articulam, não apenas no interior dos corpos os quais os constituem, mas no espaço específico onde se encontram. É preciso pensar na influência das características ambientais na determinação do caráter específico desta representação.

Deste modo, a continuidade pesquisa implica na ampliação das investigações, introdução de outros procedimentos e na experimentação de novas possibilidades, na construção de imagens.

Bibliografia

- ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana* vol.1 a vol.3. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- BATCHEN, Geoffrey. *Creation of a Moment: The Photography of William Henry Fox Talbot*. London, Phaidon, 2008.
- BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. 2º edição. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BORCHARDT-HUME, Achim. *Malevitch*. London, Tate Publishing, 2014.
- CRAWFORD, William. *The keepers of light: A history and working guide to early photographic processes*. Dobbs Ferry, New York, Morgan & Morgan, 1979.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, 2º.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 2013.
- DIEGUES, Isabel; Coelho, Frederico (orgs.). *Pintura brasileira século XXI*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2011.
- _____. *Desdobramentos da pintura brasileira século XXI*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2012.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas-anos 60/70*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo, Claridade, 2009.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*, 4º edição. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo, Editora Ática, 1996.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (orgs.). *A pintura: textos essenciais*, vol.1 a vol.14. São Paulo, Editora 34, 2006.
- MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia Pensante*. São Paulo, Editora Senac, 1997.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2012.
- ROY, Claude. *O amor da pintura*. Lisboa, Editorial Presença, SD.
- SOLANA, Guillermo. *Cézanne site/non-site*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

SUMMER, David. *Real Spaces: World Art History and the rise of western modernism*. Londres, Phaidon, 2003.

WOLF, Norbert. *Giotto di Bondone 1267-1337: a renovação da pintura*. Colônia, Taschen, 2007.

E-Books

TALBOT, William. *The Pencil of Nature*. Londres, Longman Brown Green and Longman, 1844. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>> Acesso: 21/12/2015

Catálogos de exposições

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. RJ SP:MAMRJ Pinacoteca do Estado, 1977.

MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando; TEIXEIRA DE BARROS, Regina; PITTA, Fernanda. *Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2014.

Artigos em periódicos

BRYANT, Eric. *The Indecisive Image*. Artnews, New York, pg. 106-113, março, 2008.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões fotogramáticas e vanguardas: as experiências de Man Ray*. Revista Studium 2: Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/3.htm> >. Acesso em 07, agosto, 2015

Iconografia

Caderno 2 - Concepções da imagem fotográfica sem câmera

William Henry Fox Talbot, *Folha de planta*. Desenho fotogênico publicado em: TALBOT, W. H. F. *The Pencil of Nature*. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Disponível em <<http://betterphotography.in/perspectives/great-masters/henry-fox-talbot/26261/>> Acesso em: 06 ago. 2015.

Anna Atkins, *Laminaria bulbosa*. Publicado em: ATKINS, Anna. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, vol. 1. Halstead Place, Sevenoaks, Inglaterra, 1843-1853. Disponível em: Spencer Collection, The New York Public Library. "Laminaria bulbosa". New York Public Library Digital Collections <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4a8d-a3d9-e040-e00a18064a99>> Acesso em: 08 jan. 2016

Laszlo Moholy-Nagy, *Sem Título* (Fotograma), 1923-25. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/laszlo-moholy-nagy-untitled-1923-1925-5657842details.aspx?pos=3&intObjectID=5657842&sid=&page=5&lid=1>> Acesso em: 07 ago. 2015

Man Ray, *Rayography Kiki's Visage Profile*, 1922. Disponível em: <<http://www.manrayphoto.com/catalog/index.php?cPath=32&language=1920&sort=3a&page=7&osCsid=bb8d3a44c2fe701e65ed8c7f8142f64d>> Acesso em: 07 ago. 2015.

Geraldo de Barros, *Sem Título* - Paris, da série Fotoformas, 1951. Disponível em: <<http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/18>> Acesso em: 08 ago. 2015.

Gustavo Chams, *Diagrama de cores*. Disponível em: <<http://www.gustavo-chams.com/cmyk.html>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

Caderno 3 - Princípios e procedimentos

Todas as imagens arquivo Monica Tinoco

Caderno 4 - Construindo estruturas: experimentações na tridimensionalidade



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015.
Instalação. Fios de algodão.
Dimensões variáveis.
Arquivo Monica Tinoco



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015.
Instalação. Fios de nylon.
Dimensões variáveis.
Arquivo Monica Tinoco



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2014.
Projeto de instalação. Lã acrílica e tela de algodão.
Dimensões variáveis.
Arquivo Monica Tinoco



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2016.
Instalação. Fios de algodão.
Dimensões variáveis.
Arquivo Monica Tinoco



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015.
Lã acrílica e tela de algodão.
Dimensões variáveis.
Arquivo Monica Tinoco



Monica Tinoco, *Sem Título*, 2015.
Lã acrílica e tela de algodão.
96 x 90 cm.
Arquivo Monica Tinoco

