

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA-INSTITUTO DE ARTES

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

"ARTE HÍBRIDA-ENTRE O PICTÓRICO E O FOTOGRÁFICO"



2010000608

SELMA MACHADO SIMÃO

SÃO PAULO

2005



Selma Machado Simão

“ARTE HÍBRIDA – ENTRE O PICTÓRICO E O FOTOGRÁFICO”

***Dissertação de Mestrado
(para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais)***

***Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes
Pós-Graduação em Artes
Área de concentração: Artes Visuais***

Orientador: Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe

São Paulo

2005



Aluna: Selma Machado Simão

Título: "Arte Híbrida – entre o pictórico e o fotográfico."

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eunice Vaz Yoshiura

Assinatura: _____

Profa. Dr. Fernando Fogliano

Assinatura: _____

Profa. Dr. Milton Terumitsu Sogabe (Orientador)

Assinatura: _____

Suplentes:

Profa. Dr. Omar Khouri

Assinatura: _____

Profa. Dr. Hermes Renato Hildebrand

Assinatura: _____



Sinceros agradecimentos

Ao IA/UNESP – Instituto de Artes da UNESP, instituição que me recebeu e apoiou intensamente para a realização deste trabalho;

Ao meu orientador Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe pela paciência;

A Prof. Dra. Eunice Vaz Yoshiura pela inspiração;

Aos amigos Sissa e Anselmo pela solidariedade;

Ao Lucas, Leonardo , Nathalia e Conrado que sabem bem por quê...

Resumo

Esta pesquisa pertence à área de conhecimento em artes visuais e procura deflagrar a arte híbrida resultante de uma interface entre a pintura e a fotografia. Quando utilizadas em uma produção artística, estas duas linguagens subvertem suas regras de procedimentos técnicos e artesanais.

Assim sendo, o intento desse estudo consistiu na análise e decodificação das estruturas e conteúdos da pintura e da fotografia quando se interpenetram. O produto obtido, passa a conter uma miscigenação da técnica industrial mecânica e artística artesanal que traz elevado grau de estranhamento e qualidades inerentes de grande potencial criativo. Qualidades estas, que foram possíveis abordar neste estudo mediante a análise dos trabalhos de alguns fotógrafos/artistas, tanto do passado como atuais.

Nesta proposta, foi incluída uma produção artística da autora que buscou comprovar empiricamente os processos e procedimentos artísticos que resultam do diálogo destas duas linguagens – a pictórica e a fotográfica.

Palavras-chaves: Pintura; Fotografia; Arte; Híbrido e Processos.

Abstract

This research deals with the knowledge of visual art and attempts to trigger a hybrid art form composed of photography and painting. When utilized in an artistic production, these two types of art subvert their rules of artistic and technical procedures.

Therefore, the intent of this study was to analyze and decode the structures and contents involved in painting and photography when they are combined. The obtained product consist of a mechanic industrial technique and artistic craft mixture which results in a high level of strangeness and inherent qualities that have great creative potential. These qualities were possible to approach in this study through the analysis of work done by various photographers and artists, both from the past and the present.

Included in this proposal was an artistic production by an author who attempted to empirically prove the artistic processes and procedures which resulted from the dialogue between these two art forms, pictorial and photographic.

Keys-Words: Painting; Photography; Art; Hybrid and Processes.

Sumário

Índice

1. Introdução	pg. 05
2. Capítulo 1 - O início do diálogo	pg. 13
1.1 Aspectos híbridos no nascimento da fotografia	pg. 14
1.2 O impacto causado na linguagem pictórica	pg. 23
3. Capítulo 2 - As Especificidades das linguagens	pg. 60
2.1 espaço/tempo	pg. 72
2.2 perspectiva	pg. 82
2.3 luz	pg. 86
2.4 cor	pg. 90
2.5 "suporte"	pg. 95
2.6 referência	pg. 96
4. Capítulo 3	
O verso e o reverso	pg. 100
3.1 Vik Muniz	pg. 103
3.1.1 Algodão	pg. 108
3.1.2 Açúcar	pg. 109
3.1.3 Arame, fios.....	pg. 111
3.1.4 Chocolate	pg. 115
3.1.5 Poeira, terra, lixo e pimenta	pg. 119
3.1.6 Macarrão	pg. 121
3.1.7 Diamante	pg. 122
3.2 Cassio Vasconcellos	pg. 123
3.2.1 Paisagens Marinhas	pg. 125
3.2.2 Navios	pg. 129
3.2.3 Cavalos	pg. 134
3.2.4 Polaroid	pg. 139
3.2.5 "Afresco"	pg. 143
3.2.6 Instalação	pg. 144



5. Capítulo 4

A experiência pessoal pg. 101

4.1 Refletindo sobre o processo pg. 148

4.1.1 A foto como referência pg. 156

4.1.2 A Serigrafia pg. 164

4.1.3 O *Transfers* pg. 170

6. Considerações finais pg. 174

7. Bibliografia pg. 188



INTRODUÇÃO

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre as formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos.

Marshall McLuhan, 1964.

Mergulhei no desafio de pesquisar esta arte híbrida que utiliza os meios fotográfico e pictórico não por acaso. Já faz alguns anos quando, julgando necessário registrar alguns trabalhos plásticos (ou seja, telas texturizadas com diversos materiais e posteriormente pintadas à tinta a óleo ou acrílica), passei a fotografá-los. Neste intento, de acordo com a escolha do ângulo, da tomada, intensidade e posição da luz etc., acabei me encantando com as possibilidades que o meio fotográfico proporciona de transformar a imagem conforme o destino estético e expressivo escolhido pelo fotógrafo. Passei, então, a produzir trabalhos plásticos utilizando fotos minhas ou retiradas de revistas e jornais. O resultado vem sendo tão satisfatório que resolvi me dedicar a esse assunto profundamente. Aliando a teoria à técnica e estendendo minhas experiências já iniciadas, no tocante a manipulações da imagem, venho buscando cada vez mais ampliar meu domínio técnico e



gradativamente ir conquistando uma expressão mais intensa, que consiste na verdadeira ânsia de todo artista.

Assim sendo, baseei esta pesquisa no deflagrar da interface entre a pintura e a fotografia analógica, um campo fecundo e inovador dentro da arte que a todo o momento propõe uma série de novas descobertas.

Como a hibridização dos meios tecnológicos muitas vezes se apresenta homogênea e de tal forma integrada, o ato de decodificar esses processos que propiciam o imbricamento das várias formas de arte, por meio de seus procedimentos e materiais, ou seja, *traduzi-los*, acaba supondo uma “leitura” que rompe com essa homogeneidade a fim de projetar elementos de predicação, de qualificação.

Assim, estarei analisando trabalhos de artistas que utilizaram imagens produzidas por fotografias analógicas incluídas em um contexto que vai da era pós-fotográfica à era predigital, atestando que todo acontecimento impactante que traz transformações surge de um processo e se encaminha para outro. Ou seja, nenhum evento marcante que influi sobre a tecnologia e, conseqüentemente, sobre nosso comportamento advém do nada. Para hoje nos encontrarmos na era das “fotografias”¹ digitalizadas em *pixels*, as chamadas imagens computadorizadas, passamos antes pelas imagens fotoquímicas. Imagens que, no decorrer do tempo, submergiram nas inúmeras experiências e intervenções, misturando-se com a pintura e produzindo arte.

¹ O termo fotografia encontra-se entre aspas, pois, quando referenciado a imagens obtidas por câmeras digitais, deve ser discutido, já que na etimologia da palavra foto significa luz e, em se tratando de imagens obtidas através da sensibilização por processos químicos, a luz é indicial. No caso da imagem digital, o registro da imagem dá-se através de impulso elétrico, e não pela *grafia* da luz.



Se nos aprofundarmos neste assunto, constataremos que esta arte híbrida constituída pela fotografia e pela pintura se baseia em uma dialética de dois processos e procedimentos da produção de mensagens visuais essencialmente diferentes:

- **O procedimento fotográfico que consiste no registro automático e mecânico por meios técnicos** de partes da realidade visível produzido pela ação da luz sobre a superfície sensível da película.

- **O procedimento pictórico, tratado através de instrumentos** (pincéis, tintas, papéis, telas etc.), que pode se valer de imagens da realidade visível como referências, ou não.

Ambos os procedimentos interagem entre si por meio de manipulações dos elementos constituintes da imagem disponíveis nas possibilidades dos veículos, realizando uma construção de significados. Os dois meios, quando utilizados na produção de uma arte híbrida, subvertem regras de procedimentos técnicos.

Sabe-se que a fotografia foi inserida no mundo da pintura e acabou por liberá-la da reprodução da realidade, tal qual se apresenta. Segundo Gombrich (1978, p. 416), o desenvolvimento da fotografia iria impulsionar os artistas à exploração e ao experimento. Assim os pintores puderam ousar, cada vez mais, motivados pela busca de novas possibilidades expressivas. A fotografia, como meio mecânico e exato, deveria servir para registros científicos em geral.

O fato que aos poucos foi se fazendo evidente é o de que, depois que uma imagem foi impressa em folha de papel sensível, num processo de interrupção de

sensibilidade à luz, como sombra fixada para sempre, deixa uma mensagem indelével na percepção humana (BARTHES, 1984, p. 123).

Além disso, segundo Walter Benjamin (1986, p. 167 e 170), a fotografia tem a reprodutibilidade técnica como propriedade, e com esse poder possibilitou que as imagens pudessem ser recolocadas infinitamente em circulação, além de ser reprocessadas, construindo novos enunciados, disponíveis e utilizáveis, sem dono certo ou origem. O artista pôde reavaliar a aparição única, ou distanciamento da obra e sua sacralização, pois a fotografia que tem mais autonomia do que a reprodução artística realizada manualmente aproxima o público de seus trabalhos.

Assim, passou gradativamente a participar de uma vertente da arte contemporânea que tem se constituído a partir de uma reutilização de materiais, pela chamada indústria cultural.

Neste caminho, ela, a fotografia, encontra-se com a pintura para fundir seu caráter indicial de imagem ligada à realidade e à documentação, ao caráter imaginário artístico. Trabalhos de vários artistas denotam que é possível unir-se a capacidade da pintura de invenção de formas, com ou sem referências, com a alta definição de detalhes fotográficos. A imagem é trucada e interferida pelos artistas, num processo de construção. A materialização desta prática artística corresponde a um resultado conquistado por meio de montagens ou manipulações fotográficas de cunho expressivo, em que cada obra experimenta um ardil nestas relações.

Como afirmou McLuhan (1964, p. 67 e 75), o “cruzamento ou hibridização dos meios libera grande força ou energia como por fissão ou fusão” e cria uma nova forma que atua não somente como ferramenta, mas como meio em si mesmo.



Desenvolvendo este trabalho híbrido, o artista parte de uma matriz heurística (PLAZA, 1993), ou seja, uma matriz de criação e descobrimento. Os dados que figuram essa matriz (elementos constitutivos dos dois meios) são combináveis entre si e originam múltiplas soluções, pertencentes ao universo criativo e tecnológico que precederam. Então, os dois meios dialogam a partir desta matriz de invenção.

O sucesso de se conseguir colocar a técnica a serviço da imaginação e da invenção de maneira a incorporá-las resultando num produto artístico é a recompensa ao esforço do homem que busca a superação de suas próprias limitações.

Meus objetivos com esta pesquisa tiveram por intuito pensar estas duas formas de arte, fotográfica e pictórica, desvelando como e quando se dão suas respectivas superações técnicas na produção de uma arte híbrida. Conseqüentemente, este estudo veio desvelando os procedimentos técnicos dos dois meios em suas funções originárias sem desmontar suas condições quando misturados. Assim foi possível também ressaltar os pontos de confronto destes procedimentos e como acabam se subvertendo e transpondo estes limites técnicos. Além disso, no decorrer deste trajeto, foram verificados aspectos sensoriais das obras analisadas, por meio de sua interpretação.

Pesquisar empiricamente as possibilidades técnicas em produção artística própria com a pintura e a fotografia analógica fez parte da etapa final deste trabalho. Atuar em busca de uma arte que vincula a energia criativa aliada à liberdade vital do gesto expressivo me possibilitou conquistar a oportunidade de ir conscientemente galgando etapas significativas do processo criativo. Conhecendo as características das duas linguagens e organizando-as em uma combinatória que resultou numa



mensagem específica, procurei ir além do técnico, alcançar o conceitual. Em uma postura rebelde, transgredindo a ordem, numa ação subversiva da regra que transforma a imagem com o amparo da “idéia” e a manipulação como ação criadora, fazendo oposição ao previsível e buscando a casualidade, o aleatório, fator voluntário da criatividade, lancei-me ao trabalho tentando ultrapassar bloqueios e dificuldades.

Pude perceber, nesta experiência, que a imagem hibridizada pela pintura e pela fotografia apresenta uma natureza perturbadora, em que a parte fotográfica exclui sua reprodução essencial (a gênese da técnica do referencial sempre certo da realidade) para explorar uma linguagem que se contrapõe ao próprio meio. A máquina fotográfica e o pincel do pintor estão desprovidos de vontade e de intencionalidade, são insensíveis a suas próprias produções e não podem criar instâncias, a não ser diretamente pelo homem. Neste sentido, mais rotundamente criativo da arte que domina os instrumentos, senti que estes trabalhos deveriam pertencer, antes de quaisquer competências, à ordem do imaginário. A série de trabalhos realizados com este intento foi intitulada “São Paulo – do passado da câmera ao presente do pincel”.

Para iniciar esta pesquisa, realizei uma coleta de dados bibliográficos em bibliotecas especializadas, onde adquiri elementos teóricos para compor uma fundamentação histórica sobre o nascimento da fotografia e sua relação com o universo pictórico. Esta pesquisa bibliográfica foi utilizada para atingir um estudo sistematizado do material publicado em livros, revistas, periódicos, dissertações, teses etc. Acrescente-se a essas fontes de informação a obtenção de dados por meio de consultas à internet. A partir da obtenção destes dados, elaborei análises e



reflexões de como o surgimento da fotografia influenciou na linguagem pictórica da época, em uma abordagem dialética. Conquistei, no desenvolvimento deste procedimento metodológico de análise de conteúdo, um panorama enriquecido sobre o material coletado, de onde parti para formular análises sobre as potencialidades dos dois meios, o que contou com o apoio das obras de autores especializados, como Giulio Carlo Argan, Marshall McLuhan, Nelson Brissac Peixoto, Philippe Dubois, Roland Barthes, Walter Benjamin, entre outros.

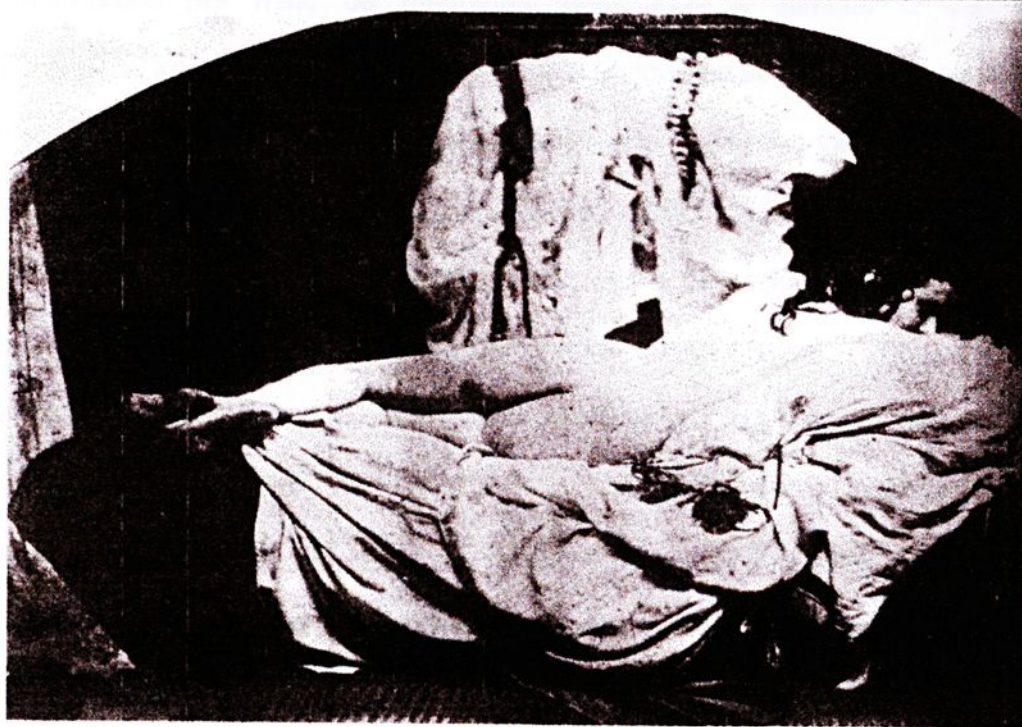
Posteriormente, a pesquisa prosseguiu na busca de imagens e textos dos primeiros trabalhos dos artistas que se valeram da pintura e da fotografia para realizarem suas obras. Nesta trajetória, a procura estendeu-se até chegar a alguns trabalhos da atualidade, quando pude comentar e analisar o conteúdo das obras pesquisadas, com o respaldo do conhecimento adquirido por meio dos seguintes teóricos: Rudolf Arnheim, Fayga Ostrower, Ernest H. Gombrich e Donis A. Dondis.

O estudo das definições da pintura e da fotografia foi realizado estabelecendo o confronto de signos, técnicas, procedimentos e materiais, por meio de pesquisa bibliográfica baseada principalmente nos estudiosos Arlindo Machado, Jacques Aumont, Julio Plaza, Joan Costa, Joan Fontcubierta, Milton Sogabe e Villém Flusser.

Para a realização de meus próprios trabalhos, utilizando os dois meios, fotografia e pintura, elaborei propostas fundamentadas nos procedimentos anteriormente pesquisados. O processo criativo, o procedimento operacional e a avaliação dos resultados obtidos sobre esta produção foram comentados à luz de uma abordagem fenomenológica, baseada nas teorias de Maurice Merleau-Ponty. Outros autores foram de grande auxílio para dar suporte a estas descobertas, como, por exemplo, Edgar Morin, Luigi Pareyson, Margareth Boden e D. W. Winnicott.

2. CAPÍTULO 1

O Início do Diálogo



O repouso, 1855 (pintura e fotografia) – Gustave Courbet.

1.1 Aspectos híbridos no nascimento da fotografia

O nascimento de todo meio sempre é permeado pelas características de outros meios antecedentes, e nesse sentido podemos considerar todos os meios como híbridos em sua essência. Arlindo Machado (2001, p. 121), refletindo sobre o meio fotográfico como “expressão de um conceito”, relata: “O surgimento de um novo meio sacode as crenças estabelecidas e obriga o retorno às origens para rever as bases a partir das quais a sociedade das mídias está edificada”. Estes aspectos relacionados ao advento da fotografia concebida após a pintura e totalmente impregnada por ela ajudam a facilitar a compreensão sobre a origem deste meio mecânico.

No Renascimento, o homem voltado para a objetividade científica buscou a representação por meio de máquinas, destinadas a eliminar o máximo de subjetividade interpretativa. Foi também nesta época que se descobriu uma forma de representação que buscava o máximo de fidelidade do espaço visto pelo homem – a *perspectiva artificialis*. Segundo Arlindo Machado (1986, p. 63), a perspectiva era um sistema que fornecia uma forte “sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclidiana”. A ótica da câmera fotográfica favorece a solução da reprodução automática perspectivista, por isso a invenção da fotografia já se havia esboçado neste período, com a *lanterna mágica*, que depois passou a ser chamada *câmera obscura* (DUBOIS, 1994, p. 129). Tratava-se de uma caixa preta, inteiramente fechada, que continha um orifício em uma das paredes, por onde penetravam os raios de luz. O “reflexo” do objeto exterior iluminado que ficava na direção deste orifício era projetado de forma invertida na

parede interna da caixa, oposta a este orifício. Quanto menor o orifício mais nítida a imagem. No século XVII, a câmera obscura passou a funcionar como uma ferramenta necessária na representação pictórica, pois refletia a própria realidade projetada na parede. Cabia ao artista fixar a imagem com pincel e tinta. Foi muito utilizada pelos pintores renascentistas para a reprodução quase fiel do mundo visível. Com as devidas adaptações, o aparelho captava imagens e as projetava nas telas a serem pintadas ou desenhadas. Foi reproduzida em seu teor prático como câmara, ou seja, uma sala escura que possibilitava que a luz entrasse através de um orifício na parede formando uma imagem com cores naturais em uma parede oposta ou anteparo (Fig. 1). (DUBOIS, 1994, p.130)

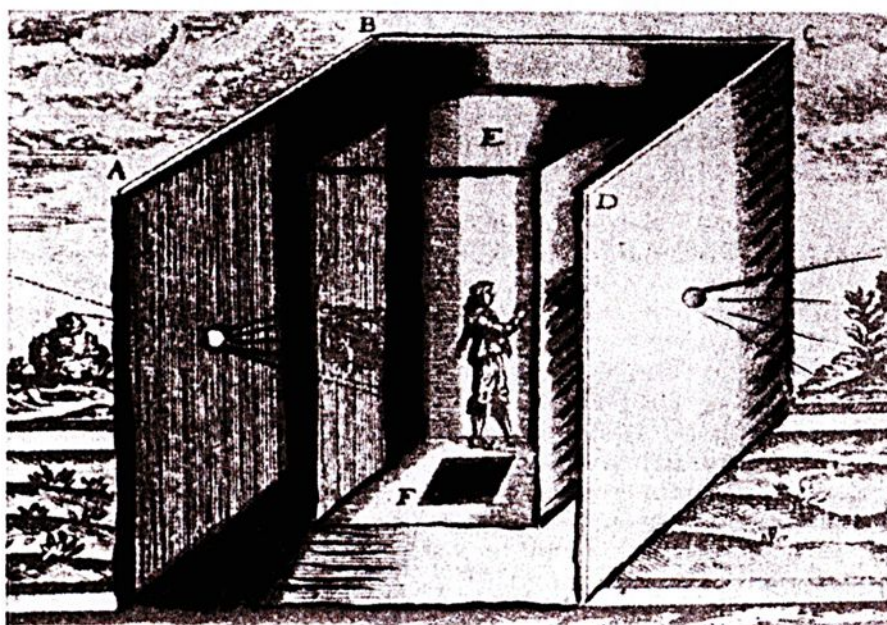


Figura 1 – *Câmara obscura* portátil (grandes dimensões) – Desenho de Athanase Kircher.

Também a *câmara lúcida*, em 1807, foi de grande valia para desenhistas e pintores. Consistia em um olho de telescópio com um prisma feito com um jogo de

espelho e de lente, fixado à extremidade de uma haste móvel, em que o pintor ajustava seu olho no visor, enquadrando o objeto a ser desenhado. Simultaneamente, esta imagem era projetada no papel, onde o artista traçava os contornos; diretamente do olho à mão (Fig. 2). (DUBOIS, p.131, 1994)

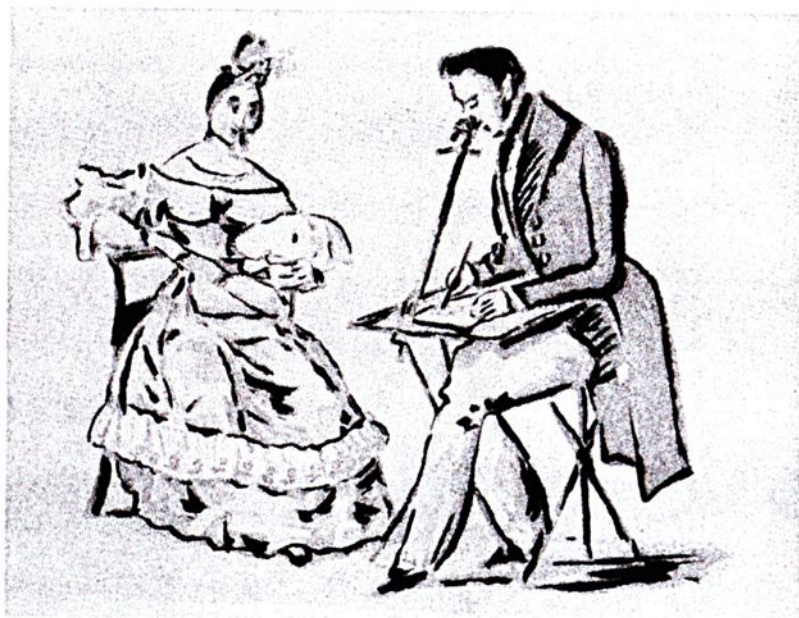


Figura 2 – Câmera lúcida, 1807 – William H. Wollaston.

O desenvolvimento da industrialização e da técnica, a partir do século XIX, possibilitou uma transformação social e econômica que desvelou uma nova consciência da realidade e uma apreciação da natureza, desconhecida até então. Surgem nesta época novas concepções no modo de ver e sentir urbano, a partir da experiência das cidades (PEIXOTO, 1996, p. 92).

Charles Baudelaire (1821-1867), poeta e crítico francês, interpretou como sendo este novo observador errante da cidade, o *flâneur* com uma visão múltipla, com vários pontos de vista; um olhar que se move, não fixa lugar ou referência. Seu

mundo está sempre em circulação e é assim que o percebe, recebendo muitas imagens e informações (PEIXOTO, 1996, p. 94).

Neste seu “passeio” pela cidade, o *flanêur*, reúne todos os cenários urbanos possíveis de se “ver” e os recolhe como guardados valiosos para tatear mentalmente o próprio hábitat. Uma retomada ao universo do insignificante, do pequeno simples e comum como detentor do “valeroso” e merecedor de atenção. Este é seu meio de visualizar o horizonte e o perfil da cidade que passa a valorizar aspectos como o mundano, o fragmentário, o aparentemente não composto. Começam a surgir os germens da transformação de toda uma visualidade do mundo em redor.

Invenções de aparelhos óticos e mecânicos desencadeiam esta passagem do olhar². (Fig. 3) (PEIXOTO, 1996, p. 97)

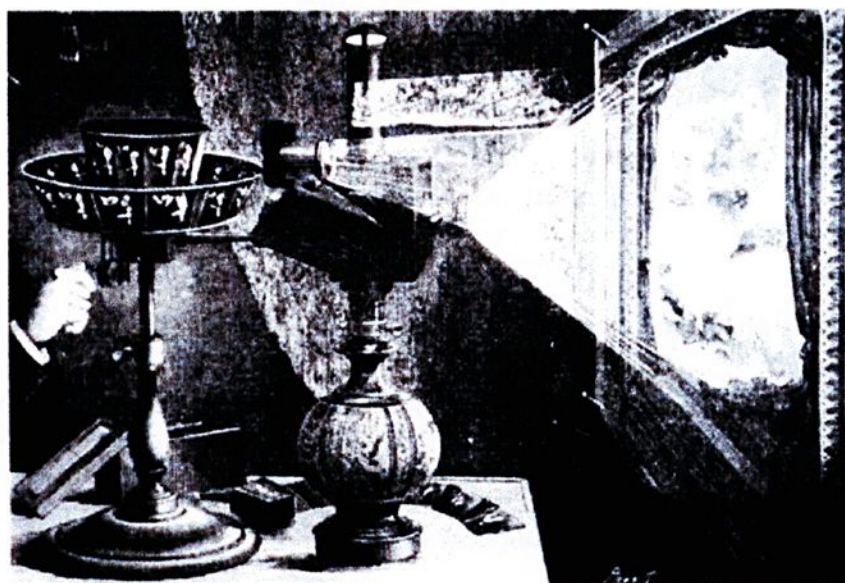


Figura 3 – Praxinoscópio, 1882.

² Estereoscópios e os panógrafos (onde através de uma superfície plana se obtém uma perspectiva circular); estereoramas (caixas com duas imagens nas laterais se refletindo com os espelhos colocados no centro, que provocam uma impressão de relevo, perspectiva e profundidade) e os quadros mecânicos (relógio mecânico com uma paisagem no interior de uma caixa de vidro que se pendurava na parede) (PEIXOTO, 1996, p. 95).

Os olhos passam a perscrutar os limites da visão; extremos laterais, que caracterizam a mobilidade visual dos quadros mecânicos (Fig. 4). Começa a existir uma procura de espaços justapostos que se agregam constituindo a paisagem, e é no contexto desse novo olhar que nasce a fotografia. (PEIXOTO, 1994, p. 83)



Figura 4 – Zootropico, 1888.

Posteriormente, foram feitas extensas pesquisas ao redor do mistério sobre as substâncias orgânicas e minerais e suas respectivas reações à luz. Estas pesquisas resultaram na identificação do nitrato de prata, pois o mesmo exposto à luz escurecia. Esta descoberta foi crucial à invenção da fotografia.

Em 1826, o francês Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), realizando uma experiência com betume sobre chapas de vidro, conseguiu a matriz necessária para a obtenção da cópia e chamou este processo de Heliografia. Em outra oportunidade, colocou dentro de sua *câmera obscura* uma placa de estanho, fixando então a

imagem na chapa fotográfica. Descobriu, assim, uma propriedade fotoquímica que fixava a imagem em um processo de sensibilidade à luz puramente ótico. Com esta descoberta, Niepce possibilitou a substituição da mediação humana, ou seja, o trabalho do pintor ou desenhista que copiava a imagem refletida pela *câmera obscura*, pela mediação química (MACHADO, 1986, p. 31).

A primeira imagem de que se tem notícia é a reprodução de uma localidade francesa, com o nome de Gras, que Niepce enquadrou através de sua janela, e levou um tempo de exposição de oito horas. Impressões claras, meio disformes, quase imperceptíveis, que configuraram uma paisagem urbana (Fig. 5).

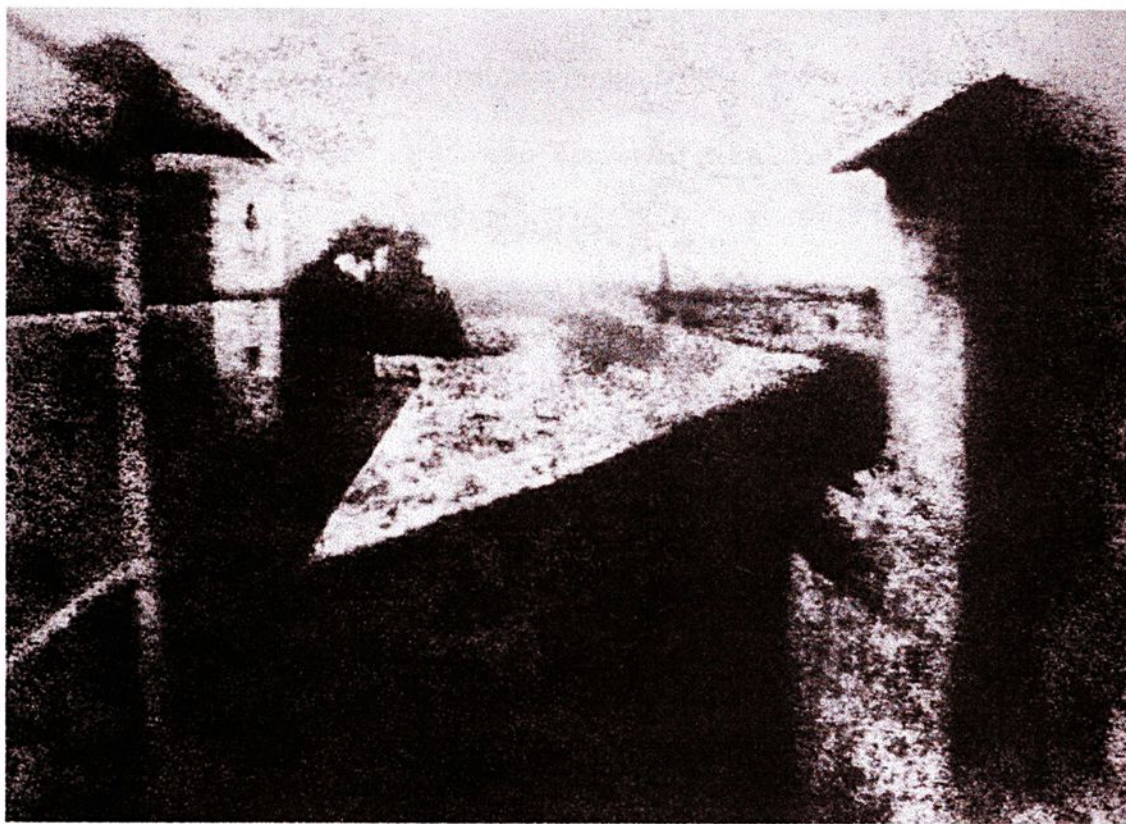


Figura 5 – *Província de Gras*, 1827 – Nicéphore Niepce.

Roland Barthes (1980, p. 52) imaginou que o primeiro homem que viu esta inusitada experiência de Niepce tenha se enganado pensando tratar-se de uma pintura, pelas semelhanças de enquadramento e perspectiva.

Interessante verificar o raciocínio do gravador embutido nas experiências de Niepce que trabalhava com superfícies úmidas. Ele recobria uma placa de estanho com betume branco da Judéia, que tinha a propriedade de endurecer quando atingido pela luz. Nas partes não afetadas, o betume era retirado com uma solução de essência de alfazema.

Milton Sogabe (1990, p. 77) elucida também que “a gravura já havia introduzido o processo químico e mecânico na produção da imagem que, cruzando com a câmera escura, a qual se utilizava da luz e de processos ópticos, fez surgir a fotografia”.

Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), (que já havia trabalhado com Niepce), em 1835 aperfeiçoou o método, utilizando placas de cobre emulsionadas com haletos de prata. A química aperfeiçoada por Daguerre, como um dispositivo de inscrição automática ainda mais rápido, reforçava a liberação do decalque e da cópia manual da imagem. Divulgou a descoberta publicamente no mesmo ano.

As imagens obtidas necessitavam da proteção de caixas de vidro, pois eram suscetíveis a arranhões, contato com os dedos e às condições atmosféricas como verdadeiras relíquias, preciosidades, ou “jóias” como relatou Walter Benjamin (1986, p. 93) (Fig. 6).





Figura 6 – *Natureza morta*, 1837 (daguerreótipo) – Daguerre.

Henry Fox Talbot (1800-1877), matemático e cientista inglês, obteve imagens da *câmera obscura* pela ação da luz sobre papel tratado com banhos alternados de cloreto de sódio e nitrato de prata. (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 25) Em 1841, utilizou uma combinação de nitrato de prata e ácido gálico sobre uma superfície que depois retirava durante o processo químico. Nesse ano, conseguiu tirar sua primeira patente do processo negativo-positivo chamando-o *calótipo*, utilizando toscos negativos de papel, cujo positivado imprimia uma cópia definitiva. Outros pesquisadores paralelamente a estes acontecimentos também utilizaram o

nitrito de prata para absorver a luz, inclusive no Brasil. Em 1828, o francês Hercules Florence (1804-1879) viajou para o Brasil e começou a trabalhar com papel sensibilizado com sais de prata para produzir imagens de desenhos que ele denominou “fotografias”, do grego *phos* – luz e *graphos* – escrita. O nome foi divulgado na Europa e se tornou comum³. Com o desenrolar das experiências, conquistou-se a nitidez do daguerreótipo, que se contrapunha à borrosidade do calótipo (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 27).

Por volta de 1850, o escultor inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) publicou o método de como usar o colódio sobre as chapas de vidro, diminuindo assim o tempo de exposição. Este procedimento fotográfico da “chapa molhada” (o negativo era uma camada de colódio com nitrato de prata sobre um vidro) era parecido com a preparação do suporte para pintura (SOGABE, 1990, p. 77).

Era comum naquela época, em que o conhecimento explodia em várias direções, haver pessoas no caminho de uma mesma descoberta, como no caso da fotografia. Uma troca de experiências que ocorreu na virada do século XIX para o XX, pois o mundo vivia uma intensa efervescência criativa. Assim, foi nessa época que se deram os passos fundamentais para a maioria dos acontecimentos que compõem a vida moderna.

³ Só em 1973 o trabalho de Florence veio a público com a publicação de seus trabalhos no Brasil.



1.2 O impacto causado na linguagem pictórica

Philippe Dubois (1994, p. 117 a 123) comenta que, quando nos voltamos à questão das origens da pintura, inúmeras narrações contam como na Antiguidade (a princípio nas cavernas de Lascaux, posteriormente com os egípcios e depois com os gregos) o desejo da representação se deu, com as iniciativas de formulação do decalque do contorno da sombra humana.

Vindas da ânsia de se perpetuar uma presença, um traço do corpo referencial que emanassem dele, as representações tinham uma lógica indiciária que se baseava no modelo que estava ali – muito mais uma re-produção do que criação.⁴

Assim, desde os primórdios, a pintura desvelou a busca da reprodução da imagem da figura humana. Como quando se retratou rostos de reis e imperadores, com a pretensão de postergar estes semblantes até a eternidade e também de materializar a divindade, com o retratar dos santos, anjos etc.

Os rostos que carregam as expressões da alma, assim como as paisagens repletas de significados, sempre foram os modelos mais aclamados do universo pictural, por clamarem pelo resguardar do “sagrado” (BENJAMIN, 1986, p. 94), característica que tende à espiritualidade e que leva o homem a venerar a obra de arte.

Como que prevendo a violenta apropriação da imagem pela reprodutibilidade técnica mecânica-industrial, no intento de preservar este último suspiro de admiração do “objeto único”, o principal tema das primeiras fotografias foi o retrato,

⁴ (O mesmo autor aborda também a questão do auto-retrato que apresenta um teor de narcisismo, já que almeja estampar a própria imagem, sobrepondo duas instâncias do processo de representação: “objeto a ser pintado e sujeito que pinta”.)

resgatando os enquadramentos da pintura e assim preservando a presença de uma concepção pictórica dentro da linguagem fotográfica. Então o retrato foi capaz de eternizar, resguardar a “aura” benjaminiana, pois, ao contemplar um rosto retratado por uma foto antiga, ainda podemos descobrir o sentimento que traduz o seu olhar.

Mas é a *pose*, postura da qual a muitos encantou, pela arte de captar uma expressão, que participa desse processo mágico intensamente. O curioso é que não podemos calcular qual a origem dessa *pose*.

O modelo fotográfico, nesta época, vivia o instante intensamente. Ou melhor, participava dele, pois o processo lento da sensibilização da luz obrigava as pessoas a permanecerem muitas horas totalmente imóveis, às vezes apoiadas em uma coluna ou objetos de apoio (MACHADO, 1986, p. 51). Seus rostos eram definidos gradativamente, e, portanto, eram revelados traços fisionômicos especiais, em que até sua descendência era mais visível. A pose se fazia indispensável ao retrato. Retratos que causavam espanto e maravilhavam as pessoas atônitas diante de uma imagem nítida, que demonstrava um olhar ou um gesto ao acaso, deixando abertura para especulações inconscientes nos observadores: ...Para onde se dirige esse olhar?...

Com os avanços da tecnologia, a realidade foi mudando, pois começaram a ser criadas películas tão sensíveis, que a velocidade do obturador pôde ser acelerada. Neste contexto histórico, a fotografia começou a vislumbrar um percurso artístico mais influente que dependia muito do crédito e da dedicação de seus adeptos.

A crítica da época começou a incentivar os fotógrafos a produzirem mais do que uma “arte fotoquímica”. Concomitantemente, alguns fotógrafos, preocupados em



transformar definitivamente a fotografia em arte, buscavam novas respostas. Alguns evocavam a “arte fotográfica pura”, sem que houvesse a influência do pincel para interferir em sua realidade. Mas a grande maioria pretendia explorar as possibilidades plásticas do meio, em busca de efeitos artísticos, freqüentemente interpretados como critérios extrafotográficos. Iniciou-se uma fase em que a fotografia teria de provar que possuía o poder de interpretar e que não necessitava estar ligada mecanicamente à realidade.

Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), ligado a esta concepção, produziu composições por meio de sobreimpressões – modelos eram fotografados em separado e logo juntados em um original único. (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 27). Pintura e fotomontagem foram compartilhando características. As formas sobrepuseram-se, existindo um agrupamento de corpos. Pode se perceber estas sobreposições por contornos luminosos evidentes conhecidos como “auréolas” nas figuras. Estas figuras também foram tratadas com inúmeros detalhes. Assim, valorizados, contribuíram para inexistir um foco único. O olhar passa pela composição. O procedimento consistia em partir de fotos tiradas com foco fixo (e por isso apresentavam nitidez) para (na realização da montagem) multiplicar os focos. Uma das técnicas era o recorte e a colagem de negativos por meio de máscaras em fundo úmido, tratado com tinta colorida. Daí o aspecto de luz nas bordas, dada a impressão do retoque, impedindo uma perfeita fusão. Assim, as junções provocavam estranheza. O espaço era construído de uma forma que permitia a coexistência de múltiplas dimensões.

O tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica, que imitava na pose das figuras as estátuas greco-romanas. Um de seus trabalhos, “Os caminhos da

vida" (Fig. 7), possuía 30 negativos e foi feito no tamanho de um quadro de cavalete – 78 cm x 40 cm – e adquirido pela rainha Vitória para presentear o príncipe Alberto.

A obra foi admirada, mas também muito fustigada por uma série de críticas que a acusava de representação realista de uma alegoria, com poses demasiado teatrais – fotomontagem com nus extremamente naturalistas. Por vezes, estas obras se tornavam um tanto ambiciosas para a época e apresentavam um teor *kitsch* (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 27).



Figura 7– Os caminhos da vida, 1857 (fotomontagem) – Oscar Gustave Rejlander.

Algumas personalidades se destacavam sensivelmente no tratar do labor de executar retratos. Inspiravam emoções por meio da magia da arte de reproduzir rostos humanos como aparições divinas, que hipnotizam por sua intensa beleza. Foi o caso de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), conhecido como Nadar, um grande retratista que se recusava a utilizar o artifício do retoque, uma espécie de

pintura sobre a foto. Destinava-o apenas à correção de umas manchas acidentais. Tinha um estilo marcante, original tratamento de luz e uma original intervenção psicológica (Fig. 8). (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 27 e 28).



Fig. 8 – *Sarah Bernhardt*, 1859 (fotografia) – Nadar.

Outros fotógrafos foram de opinião diferente. Achavam que o retoque era o ajuste necessário a conceder à fotografia um grau de “indeterminação” similar ao procedimento da pintura.

Segundo Dubois (1994, p. 28) século XIX vivia na “esteira do Romantismo” (movimento que se opunha ao racionalismo e ao rigor do neoclassicismo, defendendo a liberdade de criação e privilegiando a emoção) e por conta disso, existiram largas manifestações e reações dos artistas, lutando contra a dominação da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador e também contra a fixação do “sinistro visível” em detrimento das “realidades interiores” e das “riquezas do imaginário.” Defensores de duas correntes apresentaram-se para solucionar a questão. Aqueles que afirmavam que a arte jamais poderia ser substituída por um meio mecânico, já que era espiritual. Neste confronto, dentro da concepção mimética, surgiram as críticas mais contundentes. Charles Baudelaire reagiu energicamente em seu texto *“Le public moderne et la fotografia”*, em 1859.

Em matéria de pintura e estatuária, o *Credo* atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: “Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...). Assim a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol (DUBOIS, 1990, p. 27).

Baudelaire, segundo Dubois (1994, p 30) defendia que a fotografia era uma auxiliar da memória, que servia como simples testemunha do que foi. Não devia “invadir” o campo reservado da criação artística – segundo uma concepção elitista e idealista da arte como algo desprovido de função social e livre de contato com a realidade. Para ele, era impossível que a obra de arte fosse ao mesmo tempo artística e documental, pois era aquilo que se permitia escapar da realidade.

Sua proposta repudiava o realismo e o naturalismo, assim como a influência científica como ascendente guia. Odiava a sociedade burguesa que demonstrava incapacidade em entender-lhe. No entanto, tinha a mesma capacidade de adaptar-se. Considerando-se um aristocrata, opunha-se às idéias democráticas de seu tempo. Tendências que pretendiam pôr a arte ao alcance de todos. A fotografia favorecia essa evolução.

Walter Benjamin (1986, p. 91) observou que, desde Daguerre, os pintores foram despedidos pelo técnico, mas a verdadeira vítima foi o retrato em miniatura, pois os miniaturistas tornaram-se fotógrafos profissionais.

E, de fato, o “Bulletin de la Société Française de Photographie” (1860) é bem enfático em defesa da imagem mecânica como instrumento de trabalho para o pintor de retratos, pois permitia:

...obter a maior exatidão sem forçar o original a posar penosamente durante numerosas e longas sessões (...) O trabalho do artista é consideravelmente simplificado e, em consequência, os preços são menos elevados, as encomendas de retratos aumentaram numa proporção desconhecida até então (FABRIS, 1998, p.182).



A Igreja também manifestou seu desagrado contundentemente, quando argumentou que Deus criou o homem à sua imagem e nenhuma máquina humana poderia fixar a imagem de Deus. Algumas manifestações em jornais da época reafirmavam esta postura alienada ao “advento provocativo da nova técnica.” (BENJAMIN, 1986, p. 92)

O que assustava a sociedade do século XIX eram as qualidades diretas que a fotografia trazia na representação, como o detalhamento mimético, a visão imediata, a fidelidade e a exatidão. Qualidades que acabariam por ser prezadas por esta sociedade, que havia sofrido uma transformação de seus hábitos perceptivos pela Revolução Industrial, como já mencionado no início deste estudo.

Mas existiam também aqueles que defendiam a tese de que é necessário esclarecer a função e a distinção dos meios e principalmente da imagem que produzem – a pictórica e a fotográfica –, como o filósofo francês Hippolyte Taine (1828-1893), um grande contemporâneo de Baudelaire, que fez um relato mais otimista sobre a posição da fotografia:

...a fotografia é a arte que numa superfície plana, com linhas e tons, imita com perfeição e sem qualquer possibilidade de erro a forma do objeto que deve reproduzir. Sem qualquer dúvida a fotografia é um instrumento útil à arte pictural. É manejada muitas vezes com gosto por gente culta e inteligente, mas, afinal, nem se cogita compará-la com a pintura (*Philosophie de l'art*, 1865) (DUBOIS, 1994, p. 29).

Enaltecia a fotografia, mas somente como “instrumento útil à pintura”. Felizmente, não foram só essas as vantagens reconhecidas, pois, graças à fotografia, o artista foi favorecido no estudo das obras do passado podendo aprender rapidamente a “ciência da composição” e o desenho dos grandes mestres. O que foi

um grande progresso, pois as antigas pinturas eram conhecidas pelo trâmite da gravura, com entendimento parcial, já que sua própria sintaxe gera adaptações.

Além de possibilitar a decodificação destas grandes obras, permitia rivalizar com elas e até mesmo superá-las, por proporcionar uma nova percepção da natureza, sendo que, por intermédio da tradução do novo meio, seria possível construir uma outra obra de arte.

A reformulação pictórica necessitou redefinir sua essência e seu fim, ante o novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. Uma crise que desloca a pintura para um nível de atividade, só acessível à elite da época. A pintura levada a um caráter de extremo requinte (público elitizado e alta qualidade técnica), conseqüentemente, deixando de ter uma produção média, abandonando a qualificação de consumo normal, correria o risco de desaparecer lentamente. Mas, por outro lado, indiscutivelmente, a fotografia veio para democratizar a reprodução da imagem. A pintura sendo a arte dominante na época do nascimento da fotografia participava da relação das técnicas industriais e das novas técnicas artísticas, juntamente com toda a complexidade de significação das imagens reproduzidas por ambas, assim como o valor atribuído a elas. A psicologia da visão foi profundamente alterada, pois o aperfeiçoamento técnico que reduziu o tempo de exposição, a busca da precisão da imagem e a mutação progressiva desta visualidade que estes anseios determinaram, influenciaram diretamente os caminhos da pintura. A fotografia permitia a reprodução do efeito de luzes e sombras com ilusão de volume, com sensação surpreendente de realidade que contrastava fortemente com a gravura utilizada até então. A ilusão da exatidão absoluta na visualidade satisfazia o ideal social de automaticidade dentro do mundo da reprodução industrial.



Muitos dos primeiros fotógrafos foram pintores e gravadores e copiavam principalmente as obras dos grandes pintores Rembrandt H. van Rijn (1606-1669), Frans Hals (1582-1666) e Anton van Dyck (1599-1641)⁵. Não quiseram concorrer com a pesquisa pictórica. Aceitavam e seguiam o gosto dos pintores na escolha e preparação dos objetos. Além dos aclamados retratos e paisagens (mencionados anteriormente), compunham obras religiosas, naturezas-mortas, ilustrando livros inspirados em poemas ou figuras literárias, lendárias, heróicas. Alicerçando-se na linguagem pictórica, paradoxalmente buscavam na fotografia uma pintura automática sem intervenção da mão do artista. Ou seja, a fotografia, que pretendia auxiliar a pintura, opunha-se à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista. Ansiavam por um *status* que lhes era negado.

Interessante foi a discussão levantada sobre os direitos autorais do artista oitocentista, comentada por Annateresa Fabris, (1998, p. 185) Segundo a autora, se a obra do artista fosse reproduzida fotograficamente, ele reclamava a aplicação da legislação relativa à propriedade artística. Algumas sentenças foram desfavoráveis alegando-se que a fotografia não era considerada arte, mas algumas, ao contrário, foram finalizadas favoravelmente ao proponente, com a seguinte argumentação: "Se a pintura é beleza e a beleza é verdade, então a fotografia é arte, pois fascina o olho

⁵ Muitos estudos foram realizados sobre a influência dos meios óticos na pintura (já mencionado no início deste capítulo, quando abordamos as invenções da *câmera lúcida* e da *câmera obscura*, e como os pintores e desenhistas do passado utilizavam-nas para os seus trabalhos). David Hockney, em seu livro "O Conhecimento Secreto, 2001", aborda esta questão. Estudando profundamente as obras dos grandes mestres da pintura no passado, que se valeram deste auxílio, relatou em seus textos que em nenhum momento o trabalho destes gênios deva ser desmerecido, pois a primorosa destreza manual e a insuperável criação jamais poderiam ser substituídas por estas invenções, como explica a seguir: "*Peço licença aqui para dizer que a óptica não faz marcas, somente a mão do artista pode fazê-lo, e exige-se grande habilidade. E a óptica também não facilita nem um pouco o desenho...*"; "*Mas para um artista, 600 anos atrás, as projeções ópticas não de ter demonstrado um novo modo fiel de observar e representar o mundo material*" (p. 14). Realizou uma pesquisa polêmica, com argumentações que merecem ser objetos de reflexões: "*Pelos idos de 1500, Leonardo escreve sobre a câmara escura. Certos artistas, como Giorgione e Rafael, passam a fazer experimentos com a óptica, enquanto outros como Michelangelo preferem cingir-se ao fazer a olho. Pela época de Caravaggio, espelhos e lentes já circulavam havia menos de 170 anos, e cientistas como Giambattista della Porta instruem artistas sobre como usá-los. De repente, há uma espantosa explosão de naturalismo*" (p. 184).



em sua aparência exterior. Então as composições fotográficas não estão destituídas do caráter artístico.”

A fotografia poderia ser utilizada cientificamente, a maneira mais tangível de abordar a realidade, pois esta imagem de caráter fortemente indiciário atestava como prova o acontecimento. Servia para ampliar a capacidade da percepção humana principalmente do conhecimento passível de ser transmitido por meio de imagens. Da fotografia científica desejava-se o máximo de fidelidade para que a prova não carregasse nenhum vestígio de dubiedade, e, assim sendo, portanto discutível. Mas na fotografia dita autoral este aspecto passou a ser irrelevante, já que o que importava era a metáfora, o meio expressivo que pretendia expor elaboração na leitura da imagem.

Apareceu também o “pictoralismo”, reagindo contra o teor da fotografia como simples técnica de registro fiel à realidade. Os pictoralistas levantavam as questões que indicavam as fraquezas e falhas da fotografia como “espelho”, exata reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade. Evocavam sua vocação “artística” e acabaram por torná-la mais acadêmica que a pintura que a inspirou, apegando-se muito mais ao modelo, além de ignorar a relação do meio com a realidade. Tinham como objetivo tratar a fotografia como a uma pintura. Os fotógrafos eram levados a lançar mão de todos os temas pictóricos, e sua câmara era comparada ao pincel. Começou a ser feita uma série de manipulações. O fotógrafo podia, com estes instrumentos, realizar uma fotografia estética, com a qual caracterizava sua própria expressão, constituída de temperamentos e escolhas pessoais. O pictoralismo possuía estilo uniforme, caracterizado por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. A técnica no tratamento do positivo alterava a imagem a ponto



de torná-la semelhante a uma pintura, sobretudo nas exposições sobre o tecido. Algumas delas pareciam ter sido feitas a lápis, pastel e a carvão.

As fotos da inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879) tinham estas características e se destacavam por inovações, como o *flo* que apresentava uma certa borrosidade, com alguma semelhança ao efeito do calótipo, mencionado anteriormente e o primeiro plano. (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 27 e 28). Seus trabalhos trouxeram uma certa semelhança com as pinturas de Rembrandt, como avaliação positiva de um tipo de imagem que negou o caráter prosaico da fotografia (Fig. 9)

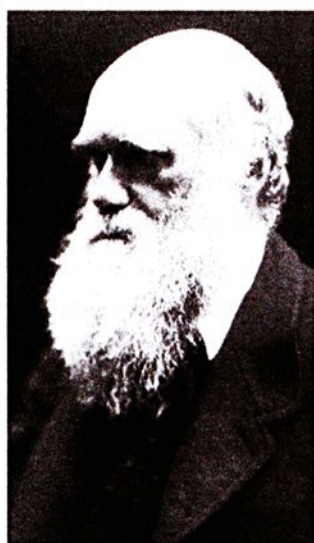


Figura 9 – *Charles Darwin*, 1868 (fotografia) – Julia Margaret Cameron.

O desenrolar do debate entre a valoração da fotografia e da pintura perdurou além do século XIX, e com ele surgiram algumas opiniões que esboçavam uma lógica mais livre de qualquer condicionamento discriminatório em relação ao papel da fotografia embutido na prática pictoral.

Segundo Dubois, o pintor Pablo Picasso (1881-1973), em 1939 afirmava:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o *artista* continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela *objetiva de um aparelho de fotografia*? (sic) Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para *libertar a pintura* de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (DUBOIS, 1994, p. 31).

O autor também menciona um pronunciamento do crítico de cinema francês André Bazin (1918-1958), no texto “A ontologia da imagem fotográfica”, em 1945, contendo também um caráter *liberador*.

Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (...) Libertado do complexo da semelhança, o pintor moderno – cujo mito é hoje Picasso – abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à pintura que se aplica a isso (DUBOIS, 1994, p. 31).

Os que pretendiam liberar a pintura da função da pura representação do real desejavam que ela assumisse seu lugar, ou seja, estaria livre para buscar efeitos na imagem pictórica, só possíveis com os procedimentos da própria técnica.

Com o início da consciência de classe dos trabalhadores, uma nova geração de artistas começou a se formar. Preocupavam-se em formular uma crítica social consciente. Denotou-se que a fotografia fez aumentar esse interesse dos pintores pelo espetáculo social.



O pintor Gustave Courbet (1819-1877), em 1855, organizou uma exposição na *avenue Montaigne* com o nome de “Realismo” (FREUND, 1974, p. 68). A exigência do realismo poderia derivar da aparição do aparato fotográfico. “Só se pode pintar o que se vê”, afirmavam os realistas. Censuram a imaginação como algo não objetivo, como uma tendência subjetiva à falsificação. O lema era formar o jovem artista em contato direto com a natureza; libertá-lo dos escuros museus e das obras de arte sem vida. O ponto de partida da fotografia era o mesmo que da pintura realista, pois para o fotógrafo a realidade da natureza é exatamente a realidade ótica da imagem. O pintor podia corrigir, não transformar; e uma vez que a imagem era consumada se apartava de seu realizador.

A fotografia trouxe a realidade do cotidiano visível, relegando-lhe importância. As características em comum da pintura realista e a fotografia basicamente foram: a “seleção indiferente” e equiparação de todos os temas; o interesse pelos aspectos mais grosseiros e banais da realidade; o banimento do belo e da idéia do campo pictórico, como vimos com a exigência do surgimento do “novo olhar” urbano, mencionado anteriormente.

Courbet transpunha para a pintura imagens extraídas de fotografias. Defendia que a *manufatura* do quadro era genuína e ela sim não poderia ser substituída pelo meio mecânico. O que não acontecia com a visão, que, incompetente perante a fotografia, não via nem mais nem melhor. Acreditava que o trabalho do pintor trazia não uma mera aparência, e sim um objeto totalmente diferente de concretude indiscutível.

Como a fotografia não se constitui de linhas ou traços lineares, e sim de “manchas” claras e escuras (questão que será aprofundada no capítulo dois),



afirmou-se que a imagem fotográfica auxiliou os pintores realistas, fornecendo-lhes essa experiência – “a pintura de manchas” e outros como Rembrandt, cuja obra não contava com o suporte visível do desenho, ou Franz Hals, Diego Velázquez (1599-1660) e Francisco de Goya (1746-1828).

Já Eugene Delacroix (1798-1840), segundo Annateresa Fabris, (1998, p. 189 e 192). expunha as vantagens do uso do daguerreótipo, capaz de dirimir dificuldades de representação, desde que “bem compreendido”. Defendia que através dele, o artista via muito mais do que veria normalmente, auxiliando muito no processo da construção. Reconheceu que a fotografia não é fonte de inspiração – tem função precisa, como servir de informação para quem pintava de memória; instrumento de correção para as incorreções das traduções gráficas das obras do passado, apesar de ter declarado que seu alcance era limitado e acabava por “estragar as obras-primas sem nos satisfazer completamente” (Figs. 10 e 11).



Figura 10– Foto de Nu feminino. Figura 11 – *Odalisca*, 1857 (pintura).
 Álbum de Delacroix Delacroix

O Impressionismo introduziu efetivamente o diálogo entre a linguagem pictórica e a linguagem fotográfica alicerçado em fatores como: a compreensão da tomada, a instantaneidade e a vantagem da cor. (ARGAN, 1993, p. 80) Utilizaram sem problema algum, materiais de imagens fornecidas pela fotografia, porque por meio dela é possível visualizar detalhes que o olho humano mais lento e menos preciso não consegue detectar. Edgar Degas (1834-1917) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) foram os que mais utilizaram imagens fotográficas. Conferiam uma “qualidade de duração” à imagem fotográfica que reelaboravam no ateliê. Algumas eram trabalhadas em pastel, nas quais se entusiasmavam “pela composição, pela proximidade e pela deformação do primeiro plano”. Compreendem a fundo a nova visão da fotografia e dela se aproximam, elaborando composições descentralizadas, usando contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas, introduzindo uma nova perspectiva, que multiplicava os pontos de vista e conferiam dinamismo e amplidão do espaço (Figs. 12 e 13).



Figura 12 – *Duas bailarinas no palco*, 1874 (pintura) – Edgar Degas



Figura 13 – *No Moulin Rouge*, 1892 (pintura) – Henri de Toulouse-Latrec.

Na série “Bailarinas”, Degas justapõe temas análogos e repete o mesmo motivo em várias telas para dar a impressão de uma figura em movimento, representada em fases mais ou menos consecutivas. Valorizou os defeitos da imagem técnica ou acidentes, como as distorções, disposição casual etc. Transformou esses “defeitos” em elementos que constituíam “um novo léxico”, captando assim “a originalidade da imagem fotográfica”, distante da “mimese perfeita porque capaz de dar vida a visões inusitadas”. (FABRIS, 1998, p. 197) Para isso, explorou largamente o “instante” fotográfico. (SCHARF, 1994, p. 193)

O estereoscópio também influenciou a percepção imagética de alguns desses pintores, pois cada elemento de sua imagem parece chapado. Não se verifica a profundidade da imagem que tem pintura ou mesmo a fotografia. Como consequência, obras como as de Courbet, Claude Monet (1840-1926) e Georges

Pierre Seurat (1859-1891), como menciona Peixoto (1996, p. 99), apresentam essas “descontinuidades de grupos e planos, combinação de profundidades e achatamento, sugerem o espaço agregado do estereoscópio”.

Paul Cézanne (1839-1906) também apresenta este espaço construído óticamente em suas pinturas, assim como as vistas urbanas das pinturas de Antonio Canale, ou *Canaletto* (1697-1768), justaposições de planos de fundo, mais próximos e longínquos.

A experiência visual do infinitamente pequeno e do incomensuravelmente grande, revelados pelo microscópio e pelo telescópio, entrou nesse âmbito de deflagração da imagem, portanto, de “competência” do pintor. Um equipamento ótico que transformava a concepção do olho.

Já os simbolistas, que enalteciam a subjetividade, a intimidade e a fantasia em oposição à objetividade impressionista, reconheciam a impossibilidade da reprodução do real tão exata quanto àquela atribuída à fotografia, recusando-se a qualquer relação com ela. (ARGAN, 1992, p. 80)

Segundo Fabris (1998, p. 188), a passagem da fotografia pictórica para a fotografia moderna aconteceu nos Estados Unidos, por meio de Alfred Stieglitz (1864-1946) – fundador da Photo Secession, que se voltou para o progresso da imagem técnica como expressão artística dotada de especificidade e autenticidade próprias. Stieglitz começou a divulgar nos Estados Unidos as obras de Toulouse-Lautrec, Auguste Rodin (1840-1917), Cézanne, Picasso, Henri Matisse (1869-1954) e Georges Braque (1882-1963). Acabou por rejeitar o pictorialismo como procedimento de vanguarda e sentenciou seu fim.

A pintora Georgia O'Keeffe (1887-1986) foi esposa de Stieglitz e desenvolveu seu processo criativo, transitando em um dos vieses da produção artística originada pela arte híbrida, que resulta da mescla entre a fotografia e a pintura. (BENKE, 1994) Realizou vários trabalhos utilizando o referencial da imagem fotográfica com todas as suas características, como se pintasse na tela a própria fotografia. Na série de trabalhos que produziu da cidade de Nova York, refletiu claramente este encontro com o meio fotográfico realizando composições em perspectiva, com distorções semelhantes a enquadramentos de fotos tiradas de baixo para cima. O Hotel Shelton foi eleito seu mais aclamado modelo, pintando-o em diversas versões, sempre a partir do chão, com vista para o alto. Assim como Stieglitz fotografava, Georgia também procurava representar a cidade em suas telas em diferentes horas do dia e nas mais variadas condições climáticas. Este trabalho de Georgia, retratado na figura 14, na página 43, conecta-se com o estilo do Preciosismo, que derivou do Realismo americano, uma vertente da arte contemporânea. Se tirarmos uma fotografia contra o Sol, os raios solares em contato com as lentes da máquina fotográfica produzem os efeitos de "manchas" e reflexos visualizados, similares aos representados nesta tela de O'Keeffe.



Figura 14 – O Shelton com Manchas de Sol, 1926 (pintura) – Georgia O'Keeffe.

Nesta pintura de Georgia, a representação da luminosidade ao redor do Sol, resplandecendo em um brilho intenso que atravessa as formas circundantes, também trata de um efeito obtido pela fotografia. Como uma adepta da *práxis* fotográfica, a artista procurou entrar em um único foco gerador de luz, seu quadro visual, organizando numa hierarquia outras luminescências subordinadas existentes na composição, colaborando para enfocar mais significativamente o que quis valorizar. Registrando o momentâneo, o instante fugaz, que consiste no vislumbre de um objeto contra o Sol, Georgia estava “pintando uma fotografia”. Com esta escolha, tornava perene um fenômeno que desvanece no tempo, captando seu teor de “eternidade”. Por meio da foto como sua fiel aliada, desenvolveu este trabalho pictórico-fotográfico que expressa a emoção e o fascínio que tinha pela cidade de Nova York. Um parentesco entre os dois olhares – “o olhar daquele que pinta, buscando o olhar daquele que fotografa”, ambos se eclipsando na criação artística. Na concepção poética desta artista, estas possibilidades se entrelaçam por afinidades e coexistências, onde “coisifica” o fenômeno, materializa o imaginário e cristaliza o sentimento.

Man Ray (1890-1976), um artista instigante e investigador por natureza, inicialmente foi pintor para depois despertar para a fotografia. Quando necessitou de um fotógrafo para fotografar seus quadros, descobriu que tinha uma intensa relação expressiva com o meio fotográfico. Inquieto, levou sua obra a diversos campos: retratos, modas, natureza-morta, composições, fotografia de objetos, nus e experimentações diversas. Foi o precursor de muitos experimentos fotográficos, e a partir dele se inspiraram inúmeros fotógrafos. Diziam na época que era “um artista à frente de seu tempo”, no que ele retrucava: “Não sou eu que estou à frente, são os



outros que estão atrasados".⁶ *Noire et blanche* (Fig. 15, pg. 45), de Man Ray, outro trabalho que utiliza a concepção do processo pictórico, possibilita um trocadilho visual; espécie de rima. Direciona também o espectador na busca de decifrar qual a direção deste olhar, tão melancólico quanto perdido e vago. Parece que se pode sentir o choque da temperatura do rosto quente com a escultura gelada, que antagoniza em cor e matéria, mas que aproxima duas culturas, civilizações distantes, unidas num gesto fugaz. As imagens não são modificadas, intensificam-se de acordo com as relações com que normalmente as figuras se associam.

Fotografia realizada por Vogue, (*Noire et blanche*) *Negra e branca* foi publicada no número de 1 de maio de 1926 com o título *Visage de nacre et masque d'ébene*. Em 1928, Pierre Migennes escreverá em *Art e Décoration*:

"Man Ray agrupa freqüentemente personagens ou objetos em verdadeiras composições onde há mais que engenho e gosto: uma estranha poesia. Tal esta fotografia que com o título *Noire et blanche*, publicou outrora a revista Vogue. O mesmo sono e o mesmo sonho, o mesmo prestígio misterioso parece aproximar, através do tempo e do espaço, essas duas máscaras femininas de olhos fechados: uma talhada no ébano mais negro, não se sabe quando, por um escultor africano, a outra branca mas nada cândida, maquilada ontem em Paris. Como a legenda da máscara indicava, pertencia a Georges Sakier" (Catálogo da Exposição *Parade*, 2001).

⁶ Relato extraído do filme biográfico exibido pelo canal GNT, 1999.



Figura 15 – *Noire et blanche*, (Negra e branca), 1926 (fotografia) – Man Ray.

Muitas experiências com fotomontagens (que de certa forma nos remetem ao Cubismo) foram desenvolvidas neste período, a exemplo disto, nas composições de Maurice Tabard (Fig. 16), o artista intervém antes e depois da revelação, ultrapassando os limites dos procedimentos, determinando a ambigüidade das fronteiras entre as figuras. Tem-se a sensação de que tudo é possível, e é esta liberdade que propõe o inusitado e o original de sua obra. Menciona no relato abaixo a proporção da lentidão da pintura em relação à imediatez da fotografia. Parece fascinar-se com a instantaneidade com que realiza seu trabalho. Explora esta vantagem e cria por meio das manipulações diretas e efeitos fotográficos a expressão de sua mensagem.

Por que impedir que a imaginação se divirta com ela? No que me concerne sinto nesse jogo um prazer especial que reside, sobretudo, na rapidez da realização. A foto anda a duzentos por hora, enquanto a pintura vai ao seu andar de charrete (Encontro com Jean Vidal *L'Intransigeant*, 25 de fevereiro de 1930) (Catálogo da Exposição *Parade*, 2001).

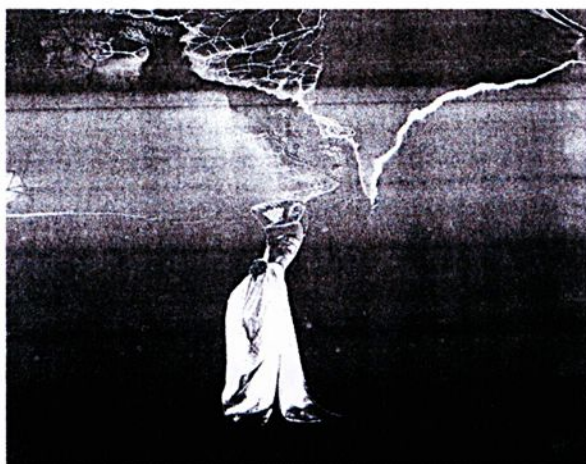


Figura 16 – *Femme ciel* (Mulher céu), 1930 (fotomontagem e solarização)

Maurice Tabard.

Já nas fotomontagens do artista John Hertfield (1891-1968) encontramos certa atmosfera onírica, com estranhos efeitos (Fig. 17). Suas fotomontagens foram tratadas como quadros, com um grande trabalho de retoque com pincel e sombreados de aerógrafo, do qual desse ponto de vista formal e estilístico lhes conferiu uma qualidade pictórica inigualável. Nestes trabalhos, a fotografia entra como imagem do fragmento da realidade. A fotomontagem assim se insere como uma provocação visual, evocando temas da paisagem urbana, a aversão à guerra, a luta de classes e o confronto do novo com o velho.



Figura 17 – *Bellotas alemanas (Bolotas alemãs)*, 1933 (fotomontagem) – John Heartfield.

O movimento do gotejar deste *graffiti* fotografado por Brassai (1899-1984) (Fig. 18, p. 49) lembra a pintura de Jackson Pollock (1912-1956), sem a característica principal de seu trabalho que continha a repetição do gesto sem foco de energia, distribuída igualmente sobre o suporte. Neste trabalho do fotógrafo

húngaro Gyula Halasz, ou, como era conhecido, Brassai, é possível comprovar a presença da mancha negra que atrai, monopoliza e depois permite o escorrer da tinta livre, mas um tanto ínfimo. A imagem obtida é literalmente um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida que estava ali. Uma presença, um marco, que encanta pelo registro que ficou após o decorrer de seu tempo. Um recorrer à liberdade primitiva da arte mural de autor desconhecido, que, descompromissada, só retrata por necessidade íntima da contigüidade, do “marcar a história do homem”, assim como escolheu viver e viveu. É memória gravada em duplicidade, na pedra e no papel sensível à luz – a fotografia.

Esses *graffitis* são classificados sem nove grandes capítulos: “propostas murais”, “linguagem mural”, “o nascimento do homem”, “máscaras e rostos”, “animais”, “o amor”, “a morte”, “a magia”, “imagens primitivas”. Para Brassai, são os vestígios de um imaginário imemorial, “nada mais, nada menos que a origem da escrita ou que os elementos da mitologia” (Catálogo Exposição *Parade*, 2001).



Figura 18 – *Graffiti* (fotografia), 1935-1950 – Brassai.

O Cubismo foi um movimento artístico que revolucionou e recriou a relação entre o espaço e o volume das formas. Já o Futurismo enaltecia a velocidade, o dinamismo e a mudança, enquanto que o Construtivismo enfatizava conexões entre a arte, a tecnologia e a matemática. Todas estas correntes artísticas influenciaram e tiveram certa relevância sobre a base criativa das fotomontagens do período anterior. Foi delas que surgiu o Abstracionismo, que era contrário à figuração, não imitando nem representando a realidade (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 78).

Segundo Fontcubierta e Costa (1988, p. 78), idéia de “uma arte que não imita nada” não foi fácil de concretizar-se. Para todos, salvo para as abstrações do artista Wassily Kandinsky (1866-1944), o Cubismo foi uma fluência formativa. Os autores afirmam que Piet Mondrian (1872-1944) achava que iria encontrar em sua pintura sua própria expressão na abstração da forma e da cor, além da importância de constatar que existe “uma estreita relação entre o surgimento da abstração no mundo da arte” e conseqüentemente da pintura, e o surgimento dentro da técnica fotográfica de uma série de novas técnicas que se experimentavam produzidas em laboratório, formas de abstração da imagem fotográfica figurativa por natureza.

A solarização é uma delas. Trata-se de uma combinação de imagens positivo-negativas que se obtém expondo o filme à luz na metade do processo de revelação. Tem-se uma impressão de que a imagem foi gravada, com um positivo duplicado no filme do mesmo tamanho do negativo original, superpostos com um certo desajuste.

Outras técnicas sem o recurso figurativo da fotografia foram desenvolvidas em uma espécie de trabalho fotográfico experimental, como no caso de Frederick Sommer (1905-1999), que arrumava celofanes e vidros e os positivava



tradicionalmente, partindo do concreto físico material à analogia mais abstrata (Fig. 19). (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 112 e 113).



Figura 19 – *The golden apples* (As maçãs de ouro) (fotografia experimental), 1961 – Frederick Sommer.

Pablo Picasso participou de várias experiências fotográficas, entre elas uma série de fotografias sem câmera. Realizou um álbum intitulado *Diurnes*, “com fotografias planas à base de recortes e outras manipulações.” (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 114). (Fig. 20)

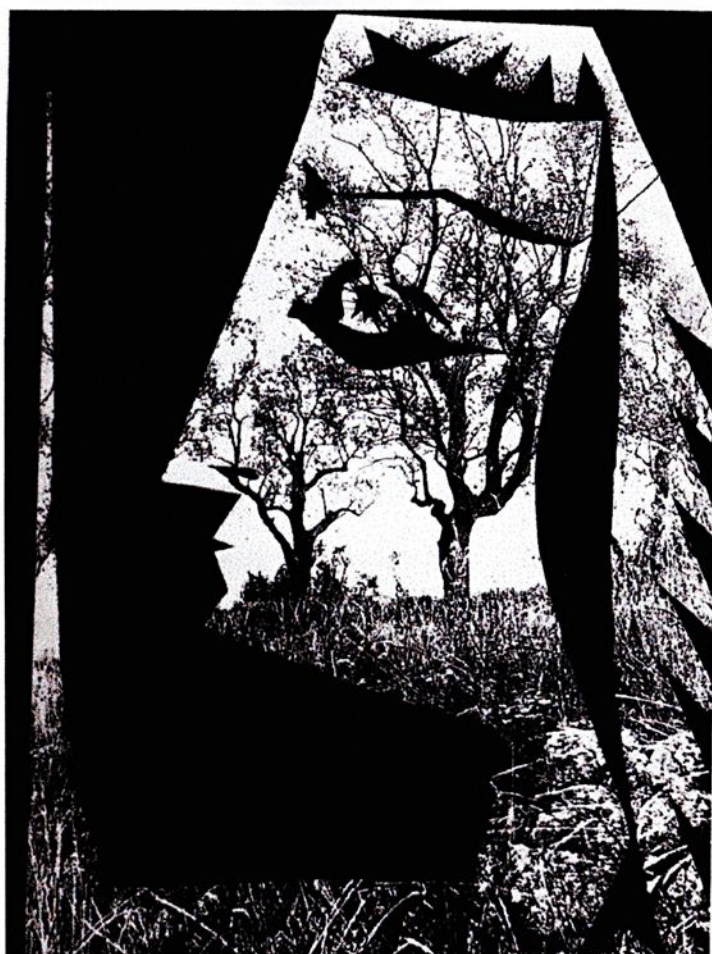


Figura 20 – *Jacqueline aux arbres*, de *Diurnes* (Jacqueline sobre árvores, de Dias), 1962
(fotografia) – Pablo Picasso.

A invenção da *collage* pelos cubistas inaugura um procedimento que mistura a imagem fotográfica com a imagem pictórica, nunca antes experimentado, trazendo os antecedentes do desenrolar da evolução da fotomontagem, que já havia sido explorada vagamente pelos primeiros fotógrafos. A publicidade explorando o truque e a magia que a fotografia contém começou a impulsioná-la, juntamente com seu desenvolver industrial.

Em toda experimentação e pesquisa de novas linguagens, desde Marcel Duchamp (1887-1968), artista extremamente revolucionário, a fotografia esteve presente, fornecendo material em favorecimento dos artistas, explicitamente ou não, a ponto de se chegar finalmente a uma espécie de renovação e de relançamento das outras práticas artísticas. Segundo, Dubois, (1994, p. 256) embora Duchamp jamais tenha trabalhado com fotografia de maneira direta, esteve sempre envolvido com a proximidade referencial do traço real (próprio de sua linguagem) por intermédio da moldagem, da sombra projetada, do transporte, do decalque, da transparência direta, do auto-retrato, do *ready-made* (consistia na revalorização do “já existente”, ou seja, utilizava imagens recuperadas encontradas e as revalorizava) etc.(Fig. 21)



Figura 21 – *With my tongue in my cheek* (Expressão que indica brincadeira; ironia.) (moldagem e desenho) – Marcel Duchamp.

O Dadaísmo, que negava totalmente a cultura, defendendo o absurdo, a incoerência e o caos, como uma revolução radical contra os conceitos gerais da arte, da ordem social e das instituições, explorou intensamente a imagem fotográfica, não descartando as técnicas da produção industrial. (ARGAN, 1992, p. 356)

Os artistas que participaram de outros movimentos de vanguarda, como o Expressionismo alemão, o Futurismo italiano e o Cubismo francês, foram os primeiros a aderirem a este movimento.

Max Ernst (1891-1976) trabalhou com a *collage*, que representou, por meio dele, uma conquista do irracional (o inconsciente e o fantástico), antecipando a poética do Surrealismo e se opondo a Heartfield e a todos que conceberam a fotomontagem como intento de figuração realista, encontrando, assim, uma nova classe de imagem poética. A cor foi igualmente manipulada em todas as suas dimensões: fotos coloridas e pintadas à mão, ou com aerógrafo, *transfers*, solarizações, serigrafias etc. Tudo tendia a mesclar-se.

Nos Estados Unidos, começaram a se manifestar tendências como a *Pop art*, que se caracterizou por ser realista e figurativa e também pela idéia vital de que o artista devia tratar seu mundo contemporâneo, referindo-se às idéias e objetos do período em que vivia, tendo a publicidade como base para sua criação e desenvolvimento.

A fotografia apresentou-se nessa corrente como imagem de impacto e de atração poderosa influenciando diretamente na atenção do espectador. Imagens fotográficas traziam o “motivo”, da forma mais literal e foram amplamente exploradas pelos artistas Roy Lichtenstein (1923-1997) e Andy Warhol (1928-1987). (Fig. 22) (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 82).



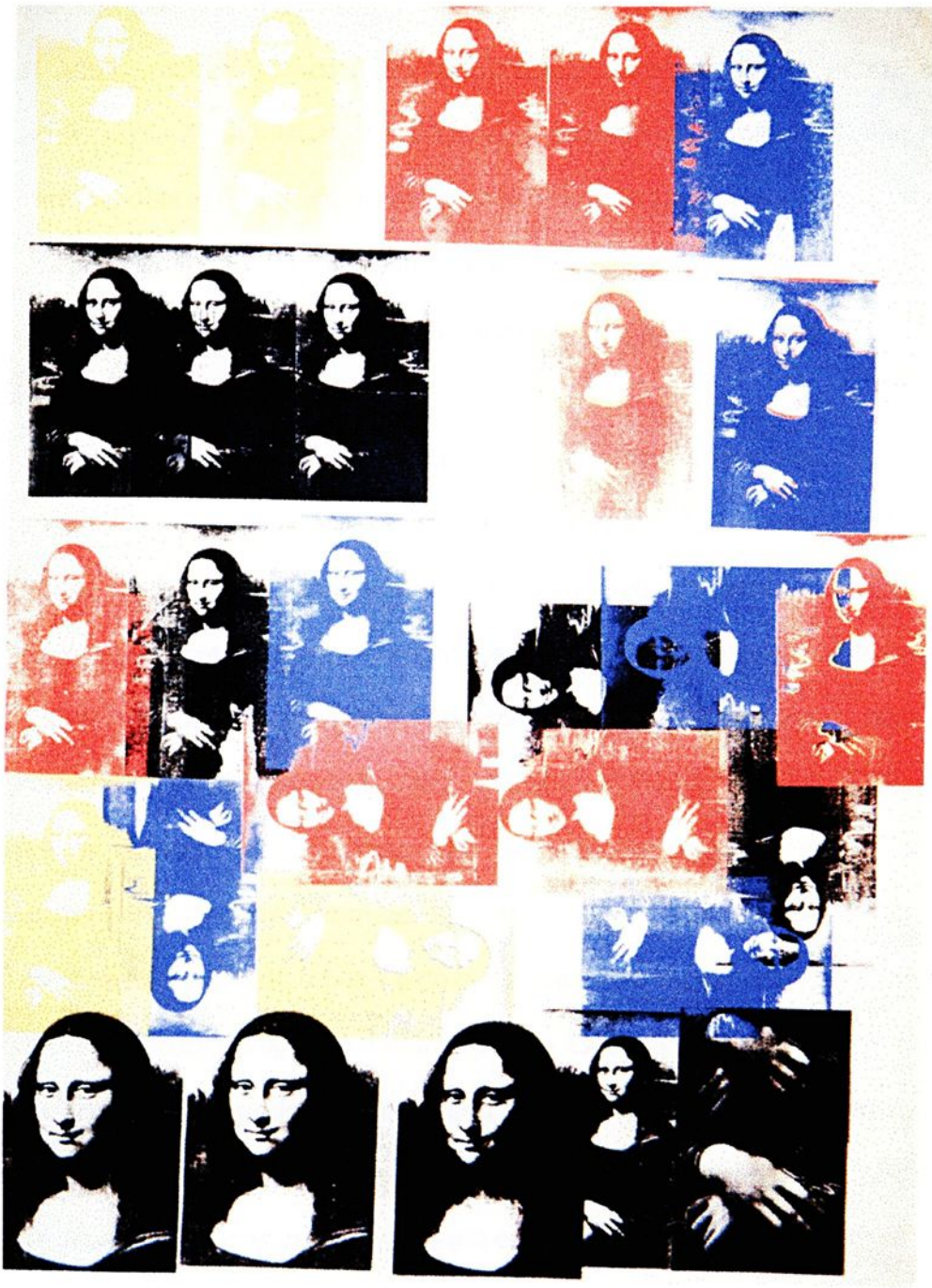


Figura 22 – *Mona Lisa*, 1963 (serigrafia) – Andy Warhol.

Fontcubierta e Costa (1988, p. 78), relatam que houve uma reação à *Pop art*, e daí surgem correntes que vieram das “teorias racionalistas da Bauhaus, escola alemã que se consolidou nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial”, onde os artistas concebiam os mesmos princípios a objetos de uso diário à arte, ligando-a à produção industrial. A *Op art*, com o nome vindo da expressão *optical art*, foi uma tendência formalista, tratando assim da forma e da cor e configurando-se também como uma reação “anti-surrealista”. A estrutura e a cor associavam-se, numa composição de cores puras e formas geométricas, simples e depois complexas.

Segundo os autores, a *Op art* foi completada pelos recursos luminosos da cinética que abria variações. Dentro dessas coordenadas, podemos também situar as técnicas fotográficas amplamente experimentadas, como: pontos, raios, superexposições, efeitos de *zoom*, o *flou*⁷, os movimentos da câmera na tomada etc.

Estes movimentos culminaram no Hiperrealismo (que utilizava a foto para a representação de temáticas), após 1962. (FONTCUBIERTA; COSTA, 1988, p. 82). Aderiram os artistas que se inspiravam somente na realidade dentro da ótica preconizada por Duchamp. Assim se buscava cada vez mais o tema, e menos sua força, no contato estreito do urbano e do industrial como imagens típicas do mundo.

Neste contexto, segundo Fontcubierta e Costa (1988, p. 82), “a simbiose desenho, pintura e fotografia chegou a seu apogeu”, pois as pinturas hiperrealistas baseavam-se diretamente em fotografias pesquisadas na imprensa, em postais, em imagens cinematográficas, televisivas e até em outras realizadas pelo próprio artista. Muitas vezes, como os autores afirmam, os artistas trabalharam com sua própria

⁷ Inicialmente explorado no trabalho de Julia Margaret Cameron, como mencionado anteriormente.



máquina Polaroid, que não necessitava de uma técnica e qualidade sofisticada para seus fins, sendo que imitavam do original fotográfico, sua forma e cor por meio da pintura.

Com o desenvolvimento das experiências, as fotografias começaram a participar de uma espécie de tendência que iria gerar no futuro as instalações que conhecemos hoje. Como neste mosaico, da francesa Annette Messenger, composto por grande número de fotos de retalhos de corpos, dispostos de maneira a preencherem um círculo, conduzindo a um efeito de ladrilhagem (Fig. 23). (Catálogo Exposição *Parade*, 2001).

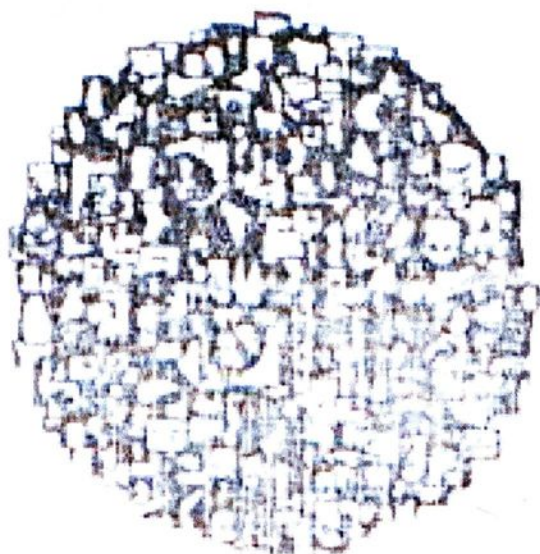


Figura 23 – *Mes vœux (Meus votos)*, 1989 (fotografia) – Annette Messenger.

Obra compósita e complexa, tanto na técnica quanto na concepção do espaço. São imagens que atuam como fragmentos que compõem uma grande

escultura fotográfica. Verdadeiro catálogo do fetichismo corporal é constituído por mais de 260 provas emolduradas suspensas por fios, imagens de sexos, de bocas, de seios e de pés. Cada foto é vista como um elemento do conjunto e ao mesmo tempo como imagem autônoma. A relação entre a imagem global e as imagens fragmentárias não é de simples soma e de encaixe unitário e homogêneo, mas de desenquadramento, descontinuidade, pois as fotos não foram feitas de um mesmo ângulo ou da mesma distância, ou mesma posição etc. Essa variação de pontos de vista introduz uma pluralidade de espaços e temporalidades na obra. Foram clicadas muitas tomadas ou muitos momentos distintos de tempos diferentes; cada um, com efeito, respectivo ao próprio impacto que pode causar sobre o espectador. Pede uma leitura relacional, um verdadeiro deslocamento desse espectador, que descobre no decorrer de seu percurso visões variadas e articuladas da obra, exatamente como as visões que se pode ter com relação a uma escultura, em torno da qual se daria uma volta.

Não é possível a unicidade de tempo e lugar da percepção da obra. Não se pode apreendê-la de maneira unitária. Explode como uma obra cubista, e a atenção do observador segue descentralizada e flutuante.

Podemos considerar as fotos reunidas nesta composição escultórica como um objeto, uma realidade física, o que faz sua *enunciação concreta* no nível de sua contemplação.

Neste trabalho intitulado "Marcenaria" (Fig. 24, p. 59), o fotógrafo Antonio Saggese (1950) utilizou fotos de mulheres nuas, como aquelas encontradas nos calendários, pregadas nas paredes e recobertas de pó, gastas pelo tempo. Ferramentas sobrepostas displicentemente sobre elas, como tornos e barras de

ferro, maltratando-as, retratam como que o fim da própria fotografia. Estas figuras sobrepostas conquistam o relevo, dando a impressão de atuar sobre um sólido. (PEIXOTO, 1996, p. 170)

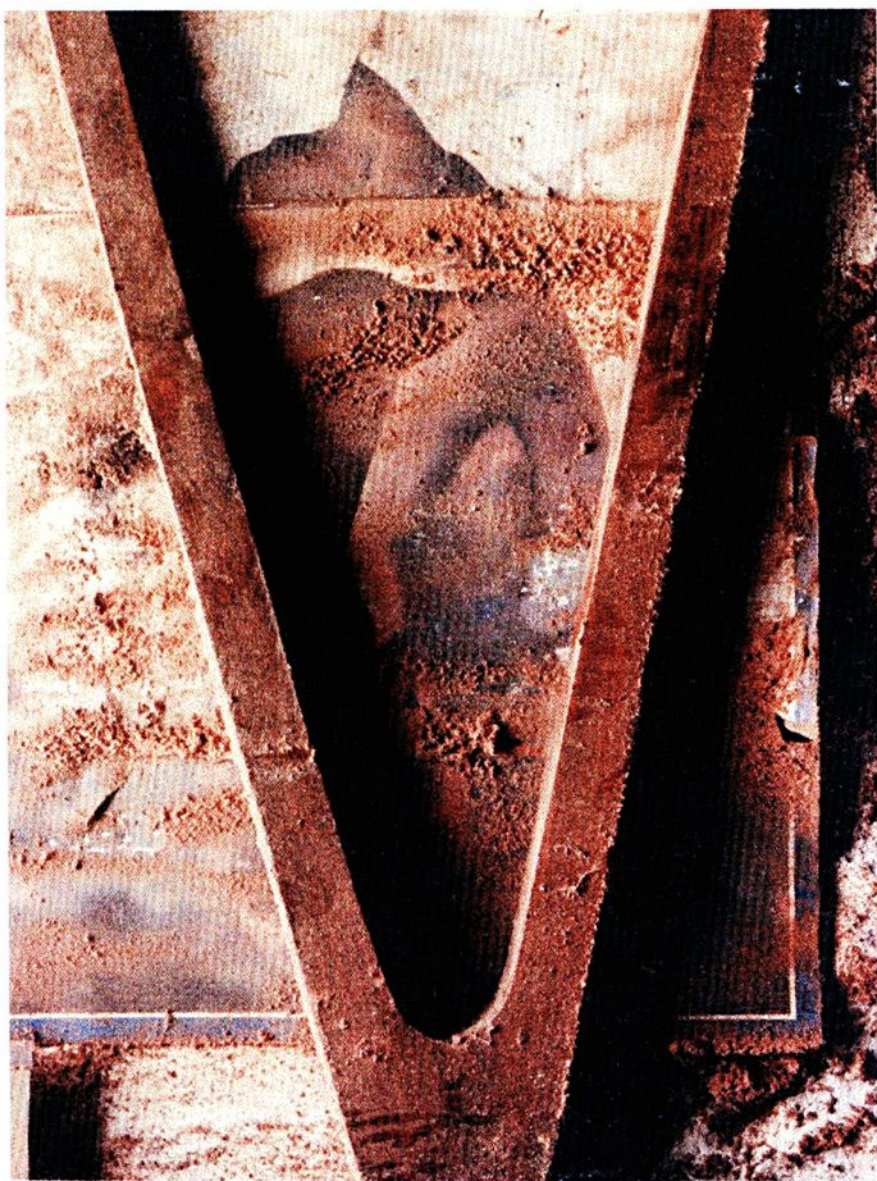


Figura 24 – *Marcenaria*, 1991 (fotografia) – Antonio Saggese.

Rosangela Rennó (1962) recontextualizou retratos de identidade de pessoas comuns e correntes nesta obra, apresentados em uma caixa metálica, sendo que, uma face desta caixa possui uma superfície curva de acrílico transparente. No interior do recipiente, foi instalada uma lâmpada que ilumina um slide de película ortocromática. A imagem mede um metro de altura e é projetada segundo o princípio da lanterna mágica⁸ (Fig. 25). As fotos foram coloridas à mão e retocadas e os rostos apresentam-se completamente deformados constituindo-se em anamorfoses. (PEIXOTO, 1996, p. 110)

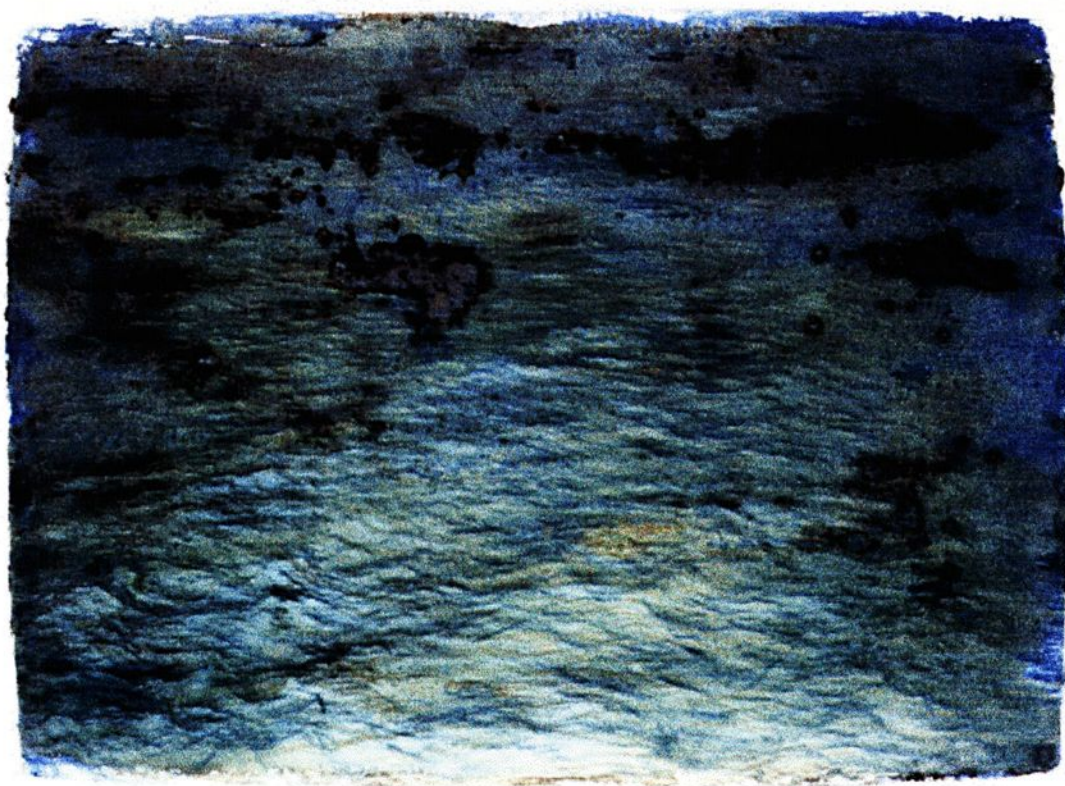


Figura 25 – *Humorais*, 1993 (fotografia) – Rosangela Rennó.

⁸ Antigo dispositivo mecânico, já mencionado anteriormente neste estudo.

3. CAPÍTULO 2

As Especificidades das Linguagens



Praia da Macumba (Rio de Janeiro) (manipulação fotográfica), 1995 – Kenji Ota.

Comentando as reações pós-impressionistas diante do impacto da fotografia, Aaron Scharf (1994, p. 265) relata: “O toque humano, a intuição e um conceito mais abstrato da realidade se consideravam agora fundamentais na arte, e chegou a ser essencial ir mais além das limitações que impunham as lentes”.

Já que a fotografia nasceu no contexto da arte pictórica e por isto está totalmente “contaminada” por ela, acabou por participar desta busca incessante do artista que é transmitir o que vai além do visível, buscando representar a essência de todas as coisas e o mistério que as envolve. A fotografia passou a ser expressão material presente que testemunha e revela por meio de uma criação que parte de um ponto de vista único e peculiar.

Apesar disso, a imagem fotográfica vem de uma técnica de representação de coisas que existem na realidade visível. Em contrapartida, a pintura pode produzir imagens análogas, abstrações ou combinações de recursos plásticos diferentes, que podem ou não ter referência com esta realidade visual.

A fotografia, como resultado técnico e objetivo, retransmite a natureza, mas não faz deste potencial o seu limite. O olho fotográfico não é frio nem imparcial, pois é através dele que se projeta a intenção do fotógrafo em materializar conceitos, emoções. Este olho que opera a câmera, seleciona os temas, dá destaque a determinadas imagens, enfocando-as, iluminando-as ou obscurecendo-as, manifestando, assim, sua psicologia e suas tendências estéticas (ARGAN, 1992, p. 79). Até mesmo aspectos de suas inspirações espirituais podem ser expressos; portanto, não se pode afirmar que a pintura seja capaz de expressar valores ocultos e transcendentais que escapem à fotografia.



Com estas reflexões, podemos afirmar que o fotógrafo também retrata a realidade “como vê”, conquistando, assim, o valor artístico da linguagem. Susan Sontag (1981, p. 114) coloca que o ato de fotografar é a “expressão de um temperamento”. O fotógrafo vê de uma determinada forma o assunto à sua frente e pelo enquadramento determina o que será cortado, incluído, sobrepondo ou não objetos, dependendo do ângulo, da tomada etc. Nesses processos, os trabalhos fotográficos passam a ganhar estatuto de arte, refletindo vários aspectos da linguagem pictórica.

A fotografia veio alcançando em seu encontro com a linguagem pictórica potencialidades surpreendentes, podendo ser descritiva, lírica, científica, dramática e até fantástica. Passemos a contemplar esta fotografia de André Kertész (1894-1985) (Fig. 26). O artista intervém na fidelidade visual fotográfica, transportando-a para fora da concepção mimética, realizando com este trabalho uma anamorfose desproporcional que golpeia a visão e dando a sensação conflitante de desigualdade de massas. A mente procura identificar o “familiar” nas formas descomunais ou insignificantes, de linhas definidas e constrangedoras. Não se pode nem acreditar na fidelidade da suposta imagem da magreza da mulher, que absorta, olhando para o céu, parece estar totalmente indiferente à sensação visual inquietante que seu corpo deformado provoca ao olhar.

A manipulação da imagem ocorreu antes mesmo da revelação da foto, pois a utilização do espelho incidiu sobre ela de forma totalizadora, sem a necessidade da intervenção da mão do fotógrafo no estúdio.

As imagens das *Distorsions* (Distorções) resultam dos reflexos criados por espelhos deformadores semelhantes aos que se encontravam nas festas populares. Foram realizadas por André Kertész, em 1933, para

uma revista "divertida" chamada *Le Sourire*. Mais tarde, Bill Brandt ou Weegee obterão imagens idênticas, mas por meio de técnicas diferentes, utilizando lentes deformadoras" (Catálogo da Exposição *Parade*, realizada na Cúpula do pavilhão da Oca, Ibirapuera, São Paulo, 2001).

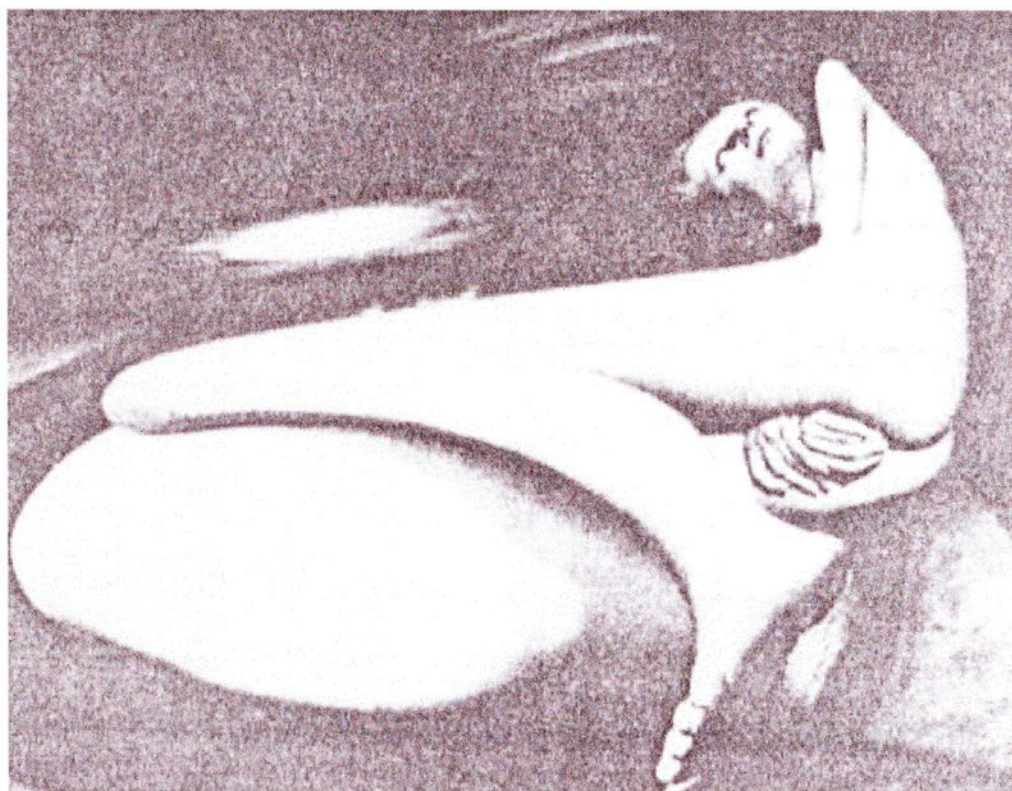


Figura 26 – *Distorsion n° 40* (Distorção n° 40), Paris, 1933 (fotografia) - André Kertész.

Vimos no primeiro capítulo como grandes celeumas foram levantadas a respeito do valor artístico ou meramente técnico que possui a fotografia. Os julgamentos precipitados e discriminatórios feitos por Baudelaire em relação à fotografia foram sendo refutados a partir das constatações de que o meio possibilita um contacto direto, uma marca, resumindo-se, antes de tudo, em índice que pode tornar-se arte, dependendo do procedimento adotado ao registrá-la.

É necessário salientar que assim como a pintura, a fotografia também necessita de um processo específico que a conduza a este valor concedido à arte. Deve haver uma intenção, acompanhada de reflexões materializadas pela técnica, que resulta em uma expressão própria da obra artística. Quando se alcança produzir arte com a fotografia, reafirma-se uma conquista desta linguagem. O produto que se obtém misturando-se fotografia com pintura, tanto em seus processos quanto em seus procedimentos, pode resgatar valores perdidos na banalização industrial da imagem.

A fotografia possui valores intensos, como a “intensidade humana e social de sua representação ótica”, que “influi em nossa maneira de ver”, criando uma nova visão” e “dirigindo-se à emotividade”; além de sua “força que multiplica a imagem a milhões de pessoas” (FREUND, 1974, p. 174, 185 e 186). Estes valores manipulados e misturados aos valores da pintura tomam esta arte híbrida mais eloqüente na transição de sua mensagem.

Vilém Flusser (1985, p. 33 e 84), teórico tcheco que refletia sobre o impacto da tecnologia, relata que o operador do instrumento técnico, ou seja, o fotógrafo que se limita a apertar o botão é funcionário do aparelho. (no caso, a câmera fotográfica). O que chama “superação da função” é criar uma poética, um programa que utiliza a tecnologia para produzir arte. Para que o fotógrafo crie, dentro de sua práxis, imagem informativa, Flusser defende que ele deva “jogar contra o aparelho”. A liberdade, segundo ele, é alcançada por meio da negação do contexto dominado por máquinas. É defensor de uma filosofia libertária e transformadora da fotografia, que induz a uma emancipação moral do homem, destituindo-o do totalitarismo dos aparelhos em miniatura. Resume esta filosofia como “reflexão sobre as

possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos” – ...
“talvez a única revolução ainda possível”.

Os processos de produção da imagem, pictóricos e fotográficos, apresentam-se como uma forma de representação substancialmente diferente. A marcação global e automática da fotografia, por exemplo, obtém-se obviamente por meios técnicos ótico-químico-mecânicos, que constituem um “sistema”. Este sistema que utiliza a marcação pela ação da luz só pode atuar instantaneamente, já que depende do foco luminoso.

Na pintura, existe uma realimentação no que se está vendo, o que se recorda, o que se imagina e o que se deseja expressar num incessante *feedback*. O que se quer expressar e o que se plasma realmente. Introduce um questionamento de como continuar, pois o que se vai apresentando vai influenciando no objeto e exigindo reavaliações na criação. Isto ocorre até mesmo na pintura realista e hiper-realista, que têm uma via simétrica com a fotografia documental, pela semelhança nos resultados.

Dito isto, pois nem tudo o que se vê é passível de exata representação, não se pode copiar um gramado banhado pelo Sol, e sim sugeri-lo.

Até os pintores que mais se dedicavam a retratar a realidade – “mimesis” – admitiam que a imagem produzida estava longe de ser fiel ao modelo real (GOMBRICH, 1986, p. 31).

Mas a fotografia tem o atributo de registrar tudo o que está ao seu alcance no campo visual, pois apesar do fotógrafo retratar um olhar em especial, a característica principal do meio consiste em executar uma seleção da imagem mais abrangente. Não é o caminho que percorre a pintura que escolhe mais detidamente

o que vê, recolhendo e compondo. Enquanto a pintura interpreta, a foto emana, traz um “vestígio material de seu objeto” (MACHADO, 1983, p. 35).

Baseado nisto, podemos afirmar que existe uma liberdade na pintura que a caracteriza pela sua variação formal, cromática e gráfica, que se fundamenta por seu caráter gestual.

Opera também, dentro deste mecanismo, uma flexibilidade e improvisação, na qual se manifestam capacidades abstrativas, reprodutivas e imaginativas espontâneas na execução da representação, em que se pode modificar a idéia inicial em muitas etapas, sucessivamente. A pintura desenvolve um processo criativo, acrescentando ou retirando elementos na composição, utilizando um “fazer manual”, que organiza e cria. Origina o ato de plasmar materialmente a idéia de acordo com os condicionantes técnicos do material disponível do meio. Busca o formal, a arte, o imaginário. Pulsa uma atividade humana; portanto, seu produto vem da subjetividade e sensibilidade do pintor e sua habilidade. Paira sempre sobre a obra pictórica uma individualidade marcada por uma presença pessoal e intransferível que pode produzir imagens caricaturescas, surreais, abstrações etc.

Assim, a seqüencialidade pictórica é antagônica à globalidade fotográfica, pois esta última possui uma capacidade de registrar imediatamente a imagem, caracterizada pelo automatismo da reprodução por transferência.

Quando falamos na criação representativa obtida pela convergência das linguagens fotográfica e pictórica, exatamente porque se trata de uma “criação”, abordamos fatores ativos que englobam a técnica e o subjetivo. Estaremos possibilitando que a fotografia renuncie (parcial ou totalmente) à reprodução da realidade e que transponha o objeto natural, segundo as exigências da imagem,

mesmo que mantenha a forma. Como uma espécie de paradoxo de si mesma, negando o mundo visível da reprodutividade fiel, desrealização da imagem realista, para convergir em uma expressão de outras realidades. A obra passa a ser livre, a ponto de representar características totalmente estranhas à representação exata do real, mesmo se valendo dela para compor a mensagem. Ou seja, as mesmas características de subjetividade e fantasia individual mencionadas anteriormente como próprias da pintura, assim como suas respectivas imperfeições da limitação manual, ou humana, são alcançadas por manipulações com o meio mecânico. Nesta hibridização, desenvolve-se uma dinâmica interativa entre o cérebro, o olho e a mão; um mecanismo da mente que atua coordenando-os durante todo o tempo da produção da imagem.

Man Ray fez este trabalho intitulado *Peggy Guggenheim*, no qual a personagem parece reforçar a presença feminina na sociedade formal e fútil, ao mesmo tempo em que consagra uma magnitude própria de um ser superior, como se fosse uma garça (pássaro exótico), que, com as longas pernas, retira do lodo o alimento sem se sujar.

Nos trabalhos de Man Ray selecionados para este estudo, não se nota sua constante temática do “ser” desligado e antagonizado com a sociedade de sua época, que foi uma de suas marcantes atuações no surrealismo. Em vez do tom de protesto e movimento de muitas de suas propostas, *Noire et Blanche* (outro trabalho de Man Ray mencionado no capítulo 1) e *Peggy* possuem um certo apaziguamento que conduz à reflexão (Fig. 27).



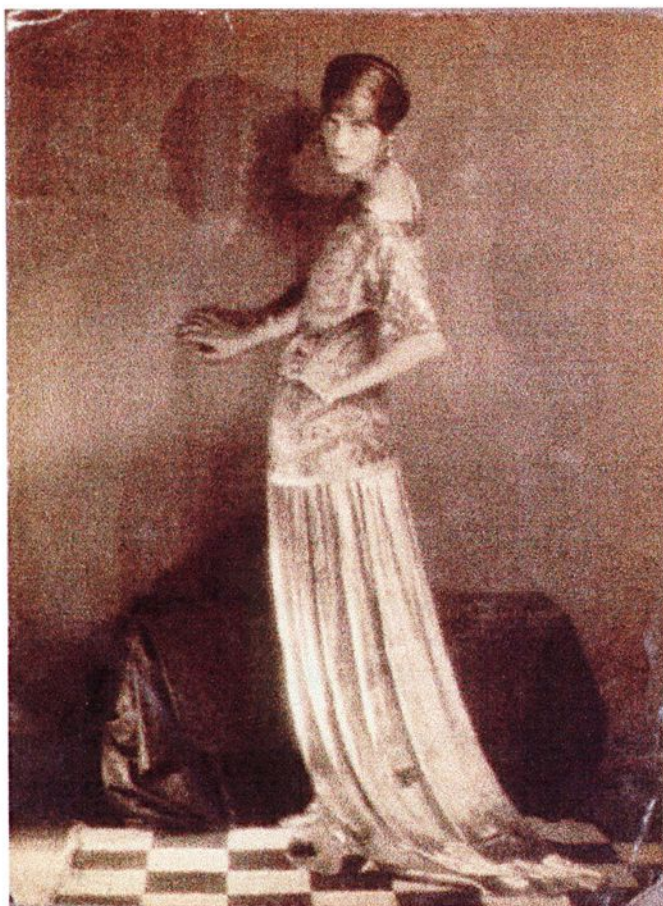


Figura 27 – *Peggy Guggenheim*, 1924 (fotografia) -

Man Ray.

A busca neste estudo está nestas reflexões possíveis com o uso do meio fotográfico totalmente recontextualizado em sua função originária. E esta busca reflete uma sede de ver não saciada, em que o fotógrafo procura reverter o quadro do realismo puro, muda de posição e atua como pintor; seus trabalhos não nos chegam de forma acabada. Reside neles uma incompletude que desejamos, por meio de nossos sentidos e sentimentos, complementar. Fotografia e pintura embutidas em um mesmo objetivo, uma arte hibridizada, recriam a natureza, não a

imitam, nem a explicam, fazem uso dela para absorver suas imagens e dirigi-las à sensibilidade. Assim como, se no caso do pintor que pretendesse ser somente realista, procuraria não reverter seu trabalho a nenhuma pretensão interpretativa e imaginária, estaria ele; portanto, concorrendo à cadeira do fotógrafo.

Na pintura, existe uma busca que visa à representação da imagem, na qual se deve mostrar o que não se dá a ver. Já a fotografia deflagra “insidiosamente” algo que se esconde de nossa visualidade. Pode revelar o minúsculo, ampliando-o muitas vezes. Também pode captar imagens que, no decorrer de um movimento, podem não ser perceptíveis aos nossos olhos e, às vezes, nem mesmo aos olhos do fotógrafo. Temos como exemplo desta constatação o famoso quadro de Géricault, de 1821, *Corrida de cavalos em Epson*. O pintor (assim como todos os outros pintores de sua época representavam) pintou cavalos a galope com as quatro patas em extensão. O inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), em 1887, conseguiu obter uma seqüência fotográfica dos movimentos da corrida dos cavalos. Verificou-se, então, que a posição das patas nas fotografias, diferiu totalmente do que até então havia se representado pictoricamente (Fig. 28).

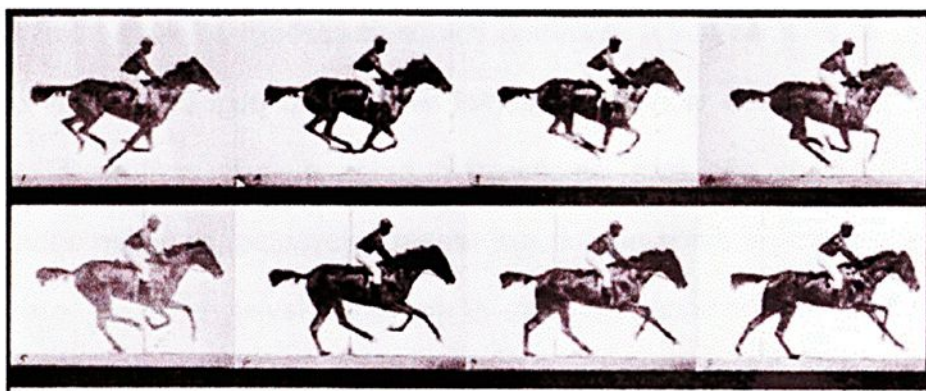


Figura 28 – Cavalos galopando, 1885 (fotografias), Eadweard Muybridge.

O interessante nesta questão foi que alguns pintores tentaram resgatar esta “verdade fotográfica” em suas telas. Neste intento, as imagens pintadas perderam o poder que sugeria a impressão de velocidade que causavam anteriormente, como aquelas representadas pelas telas de Géricault (AMAR, 2001, p. 72).

Então, vimos que a fotografia pode desvelar o que a pintura jamais poderia trazer; porém, concorre com ela quando incita ao mistério, convidando a indagações: O que ocorreu depois desta cena?, Como e onde se encontram estas pessoas agora?, Será que este lugar ainda existe?... (BARTHES, 1984, p. 115). Nestes momentos, assim como a pintura, a fotografia recorre à imaginação.

Assim, os dois meios imbricados ampliam elementos que podem consolidar o caráter artístico do produto engendrado por eles, pois, como afirma Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 28), “a obra de arte tenta testemunhar o indeterminado, o inexprimível. É esta busca do que não pode ser mostrado que a defronta com o sublime”.

Nesta relação da pintura que propõe uma concepção de poder ver algo que não está “ali” e da fotografia que amplia a possibilidade de ver mais do que existe, deparamos com um caso especial – Evgen Bavcar, o fotógrafo cego. Tateando o rosto de seus modelos e posicionando-os em frente à sua câmera, ou com a face contra o vento e ouvindo o ruído das folhas ao balançar dos galhos, ele registra imagens fotográficas que vislumbra mentalmente, mas não vê. São objetos de visualidades materiais, palpáveis, que retribui do que sente e percebe, sem nunca tê-los visto. Evoca o visível dentro de si mesmo, ignorando sua ausência e nos devolvendo seu “olhar” interior (Vídeo apresentado em sua exposição em São Paulo “Contornos Sagrados”, Itaú Cultural, 2003).



As especificidades comentadas a seguir são baseadas nos principais elementos da visualidade contidos na pintura e na fotografia e elencadas a partir, principalmente, do estudo dos seguintes autores: Philippe Dubois (1994), Arlindo Machado (1986), Joan Fontcubierta e Joan Costa (1988) e Jacques Aumont (2004).

Estarão sendo analisadas em separado de acordo com o respectivo meio para que se possam esclarecer algumas asserções, e também no contexto da arte produzida pelo confronto entre a pintura e a fotografia. O produto obtido por esta arte consiste em uma orquestração de todos os elementos visuais/plásticos que se agrupam e se harmonizam realizando uma poética especial.



2.1 Espaço/tempo

O espaço fotográfico corresponde ao recorte. A fotografia fraciona, levanta, isola, capta recortando uma porção de extensão. Este recorte no espaço aparece como pedaço único e singular de um espaço que contém um tempo retido e indissociável, literalmente cortado ao vivo, apesar dos eixos temporais e espaciais serem diferentes (DUBOIS, 1994, p. 177). Uma marca tomada de empréstimo pelo fotógrafo, subtraída de uma continuidade da imagem, cujos limites deste fragmento são os do espaço ortogonal do plano, no mesmo sentido que opera o espelho. Retira “pedaços” do mundo a cada disparo da câmera⁹.

Então ele, o fotógrafo, atua operando no extremo oposto do pintor, pois introduz o sujeito neste espaço vazio em função dos limites que lhe são dados. Esboça, organiza as formas, distribui a superfície, dispõe a cor etc. Estes elementos vão sendo acrescentados e estão em um contexto fechado que se basta a si mesmo, sem abertura.

André Bazin, em seu livro *“Peinture et cinema”* (BAZIN, 1959 apud DUBOIS, 1990), já percebera isso quando diz que a pintura é “centrípeta”, polariza o espaço para dentro. E Denis Roche (1937), em seu texto *“John Heartfield, Photomontages antinazis”* (1978), comenta que o pintor faz a mancha de óleo a partir de algo ao redor do que nada há. Nada é amputado do mundo por sua construção e o extracampo neste caso inexistente (DUBOIS, 1994, p. 178). A fotografia, ao contrário, é centrífuga, pois, quando fraciona uma parte de um todo, absolutiza esta fração, fazendo com que sua exposição seja privilegiada e se torne um centro de atenção que impulsiona forças de dentro para fora. Viabiliza uma visualidade que poderia

⁹ Talvez a expressão “tirar” uma foto venha dessa concepção do recorte da imagem retirada do seu contexto.



passar despercebida. Roland Barthes (1984, p. 89), quando fala da foto erótica que pode não chegar a mostrar o sexo como objeto central, diz que ela “leva o espectador para fora de seu enquadramento”, “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo”.

Ao contrário do pintor, o fotógrafo não preenche um quadro vazio, mas o arranca, subtrai de um contínuo. O que está fora da foto é tão importante quanto o que ela revela, estabelecendo uma relação do visível com o invisível. É parte excluída, está ausente, mas presente fora do campo, constituindo-se em presença virtual. Concomitantemente, ao se retirar um “pedaço” do espaço referencial, acompanhado de seu respectivo tempo, esta porção levantada, transposta para a película e depois para o papel, passa a ser um quadro que tende a se organizar de maneira autônoma.

A articulação entre espaço representado (imagem de seu espaço referente) e espaço de representação (imagem inscrita nos limites do recorte) constitui o espaço fotográfico.

Para ambos, pintor e fotógrafo, antes da obtenção deste espaço de representação existe uma ação em comum, que é a escolha, a seleção do que consideram importante a ser salientado, separando aquilo que valorizam para os interesses da enunciação, definindo-se o que deve ser representado em detrimento do que deve se desprezar como acessório, em uma organização dos objetos visíveis, num processo classificatório. O discernimento entre o que deve ser escolhido para ser representado na pintura ou na fotografia está longe de ser aleatório ou gratuito, já que pressupõe a intenção de uma orientação no sentido de prescrever a “leitura”.



O momento no tempo também faz parte de uma escolha significativa, tanto para o fotógrafo quanto para o pintor. Monet, em suas pinturas da catedral de Rouen¹⁰, estava preocupado em apresentar o caráter transitório da luz e da sombra, desde o amanhecer até o crepúsculo. Instalado em um estúdio em frente à catedral, debruçado em sua janela, pintava até o momento em que a luz solar mudava de posição, interrompendo então o trabalho para reiniciá-lo na mesma hora do dia seguinte, assim como um fotógrafo necessitava reter a imagem em um recorte do espaço em um tempo determinado (Fig. 29).



Figura 29 – *A catedral de Rouen*, 1892-1894 (pintura) - Claude Monet.

A escolha destes artistas contém uma força significativa que destaca o que valorizam na continuidade do mundo. Este espaço estará submetido à busca de dinamismos nas configurações, efeitos que não cessam de trabalhar a plasticidade da imagem.

¹⁰ Série de 50 telas realizadas de 1892 a 1894.

Neste ponto, percebemos que as duas linguagens se convergem, pois o espaço pictural e o fotográfico prestam-se ao enquadramento, ou seja, à janela. Sob a influência do recorte fotográfico, Degas cortou deliberadamente suas figuras humanas, a fim de conquistar a representação de cenas retratadas ao acaso, como fotografias tiradas de maneira fortuita (Fig. 30).



Figura 30 – *Bailarinas em trajes de borboletas*, 1880 (pintura), Edgar Degas.

Hoje há diferentes formatos, além dos tradicionais retângulos e quadrados utilizados em trabalhos pictóricos e fotográficos que se multiplicaram infinitamente. Expostos à contemplação e contidos em suas respectivas estruturações internas, estes trabalhos estarão sempre submetidos à apreciação estética como arte que são.

Independente se o extracampo é virtual (no caso da fotografia) ou inexistente (no caso da pintura); as duas linguagens constituídas em janelas são objetos artísticos estudados e articulados. Os planos são configurados por intermédio dos dois meios misturados como instrumentos que organizam a composição de acordo com a intenção do artista. Assim, para exemplificar, o *close* está para a fotografia, assim como o primeiro plano está para a pintura figurativa. Os artistas, consciente ou intuitivamente, valem-se da percepção visual para *dirigir* suas mensagens. Para isso, valem-se da experiência do observador, aliada às variedades de efeitos visuais obtidas pelos meios (ARNHEIM, 1998, p. 226). Na produção de híbridos pictóricos/fotográficos, estas relações estabelecem intercâmbios em que, muitas vezes, um substitui o outro. Neste trabalho de Warhol, podemos constatar esses aspectos (Fig. 31).



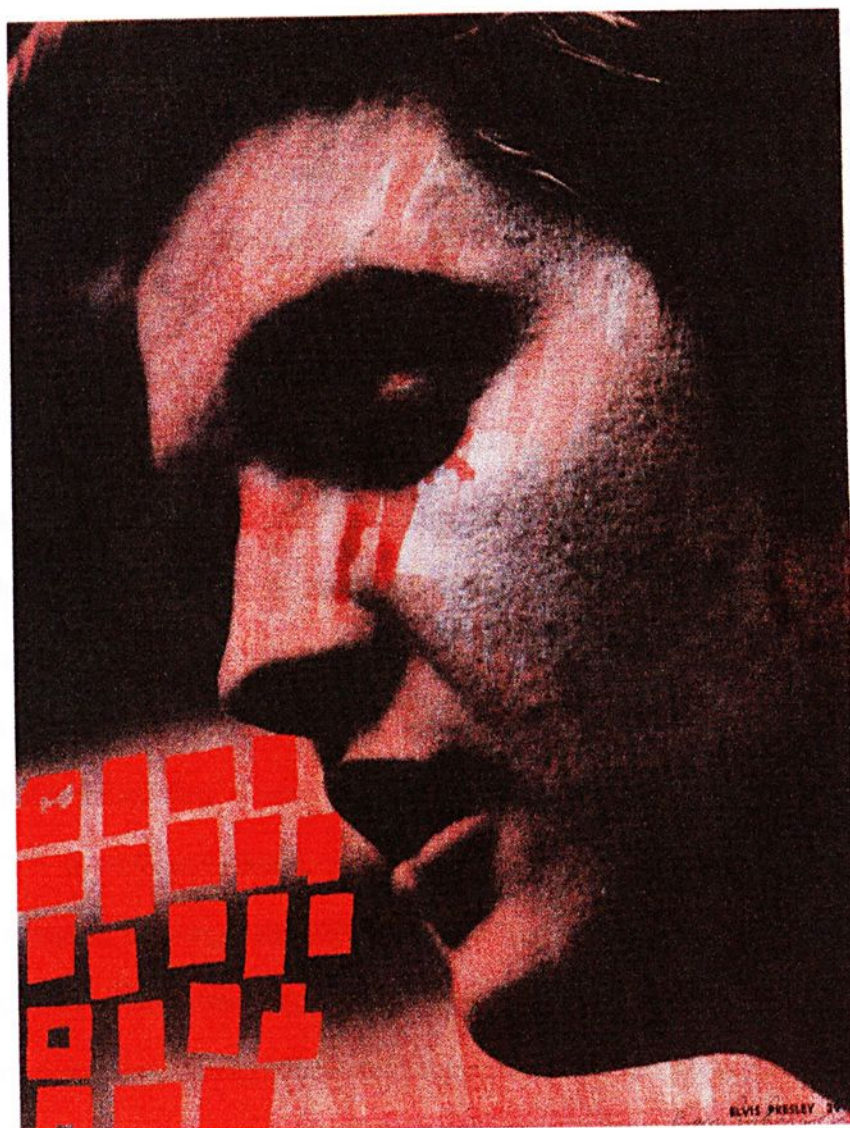


Figura 31 – *Single Elvis* (Elvis único), 1964 (serigrafia sobre acrílico sobre tela) -
Andy Warhol.

Em relação à questão temporal, estes espaços que constituem a representação, durante os procedimentos de sua execução, percorrem processos antagônicos.

A imagem captada do ato fotográfico é fixada, imobilizada e detida. Separada, acaba por se destacar, contendo nela um único instante¹¹. Interrompe o “correr do tempo”, quando arranca e petrifica uma mínima fração deste tempo, com uma ação significativa, tornando-o destacadamente visível. O fotógrafo paralisa o tempo, ao isolar a imagem a cada tomada.

Já a pintura tem como característica ser polimórfica. A cada pincelada, o pintor pode reorientar suas linhas de composição, acrescentando cor, livre e à vontade de sua imaginação. É uma ação, ou conjunto de pequenos atos do sujeito. Participam destes atos a visão, a idealização e a mão, num processo seqüencial em sua realização que implica num princípio de variação descontínua. Não busca a continuidade exterior do movimento, mas seu teor intrínseco secreto.

O registro fotográfico é uma existência física que surge na transferência de uma “matriz” – a realidade física –, que é “traduzida” em dados luminosos que provêm do exterior, sobre a superfície fotossensível de uma película que acaba marcada direta ou indiretamente (processo negativo-positivo).

O tempo do meio fotográfico difere totalmente do tempo utilizado na pintura por causa deste fenômeno de impressão global e instantânea na emulsão dos volumes luminosos, captados no instante. A imagem aparece de forma uniformizada, de uma só vez, sincronicamente, sem interferência do agente. É um processo de variação contínua. A tela a ser pintada só pode receber progressivamente a imagem, lentamente, com a possibilidade de o pintor intervir e modificar a cada instante o processo de inscrição da imagem. Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer,

¹¹ Existem trabalhos fotográficos em que o registro demora dias para se efetivar, deixando marcado todo o espaço e a sucessão dos acontecimentos durante este tempo. Mas estes instantes, mesmo configurados em uma só imagem, não deixam de ser únicos, enquanto relacionados à seqüência temporal, como etapas consecutivas de um processo.

única e irremediável. Opção feita, tudo estará dito e fixado, já que esta marcação global e instantânea recobre de uma vez, por igual, toda a superfície fotossensível captando uma grande quantidade de informação de uma só vez.

A relação temporal entre os meios é paradoxal, porque o pintor pode estender o tempo como lhe convier, captando-o a cada pincelada. A obra estará sempre inacabada, pois não está imobilizada no tempo.

Rodin trabalhou na escultura a questão da representação artística do movimento. Foi muito criticado por captá-lo quando se encontra bloqueado, como num tempo bruscamente suspenso, contrariando a “verdade” da visão e, conseqüentemente, da arte (FABRIS, 1998, p. 197). O escultor declarou que o artista é que é verídico, e é a fotografia que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não pára.

No caso da fotografia, entra em jogo um outro tempo; não este nosso tempo da sucessão de acontecimentos, mas outro, simbólico, paralelo ao nosso, que perpetua o instante imobilizado no “clik”, como se o congelasse, em uma imobilidade eternizada de estátua, transformando o tempo evolutivo em tempo petrificado. Foi o fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) que trouxe esta fórmula na qual o momento decisivo do ato da tomada, culminando na derradeira iniciativa do movimento que realiza o disparo, é o ansiado instante, instante “revelador” (Fig. 32) (DUBOIS, 1990, p. 85). Bresson, falando de sua intensa experiência com a fotografia, declarou:

É pela grande economia de meios que se chega à simplicidade de expressão. O fotógrafo tem que sempre buscar suas fotos com grande respeito pelo objeto fotografado e por si próprio. Tirar fotos é prender a

respiração quando todas as faculdades convergem para a realidade fugaz. É neste instante que apoderar-se de uma imagem torna-se um prazer físico e intelectual. Fotografar é simultaneamente e numa mesma fração de segundo, pôr numa mesma linha: cabeça, olho e coração (STIMELMAN, 1992, p. 343)(Catálogo Henri Cartier-Bresson).



Figura 32 – *Srinagar, Kashemira*, 1948 (fotografia) - Henri Cartier-Bresson.

Relacionando a questão temporal com a imagem, podemos nos reportar às imagens projetadas através da luz pela câmera escura (como mencionado anteriormente no capítulo 1) como reflexos da realidade que têm cor e movimento. Figuras e paisagens semelhantes às que os pintores figurativos se põem a observar para representar em suas telas. Através da câmera escura, os artistas têm de trabalhar rapidamente em seus esboços, já que a imagem refletida tem mobilidade. Schaeffer (1994, p. 21), refletindo sobre esta questão, diz que “a reprodução da câmera escura não é do ‘visível’ mas do ‘visto’”. A câmera lúcida (também descrita

no capítulo 1) projeta a imagem a ser representada no papel e também é reproduzida posteriormente por meio manual. Deduzimos, assim, que estes dois aparatos visuais constituem híbridos que abarcam os efeitos dos reflexos luminosos (intrinsecamente fotográficos) e os registros da imagem executados manualmente pelo pintor ou desenhista.

Esta passagem fantástica de tempos paralelos, quando concretizada em um trabalho que traduz uma interface entre a fotografia e a pintura, introduz uma lógica de adesão indicial da conexão física com um desligamento da relação com o real. Registro, revelação de algo que possivelmente não vimos, mas estava ali. Dois universos que convivem e confluem em outro tempo. O tempo desta terceira arte, que nasce do atrito dos dois meios, resultado da mescla de um tempo estanque com outro que flui. Então é possível misturar estas temporalidades ressignificando-as.



2.2 Perspectiva

A perspectiva central e unilocular (ou monocular), que surgiu no Renascimento, é ponto marcante de imbricamento dos procedimentos pictórico e fotográfico. O desenho e a pintura renascentista usavam a perspectiva com a mesma meticulosidade que a câmera fotográfica também a utiliza, com seus cálculos precisos e automatizados. Ela procurou um sistema de representação que sugerisse a ilusão da profundidade, projetada no espaço bidimensional da tela. Segundo Jacques Aumont (2004, p. 144), a visão da tridimensionalidade proposta pela perspectiva pictórica trabalha com uma dupla “realidade”: a percepção do espaço plano da superfície da tela concomitante ao espaço em profundidade das imagens perspectivadas. Então, foi neste panorama da busca à representação sempre mais adequada à visão do mundo exterior que surgiu a fotografia. Assim, a perspectiva constitui-se em um ponto de tangência entre os meios que a transformam em um elemento codificador arbitrário e convencional comum entre eles.

Ela tem o poder de possibilitar a obtenção automática desta impressão de “realidade”, ilusionismo perspectivista por meio da estrutura dos sinais luminosos recebidos do exterior. (Apesar de apresentar a visão fragmentária dos “recortes”, o mundo visto através dos flashes, cada recorte constitui um ponto de vista particular, ou seja, monocular.)

Arlindo Machado (1986, p. 67) comenta o problema da projeção plana da perspectiva, tanto na fotografia como na pintura. Resulta antagônica à nossa visão, que tem uma percepção curvilínea do aparelho ocular e um limite de imagens com definição, num campo visual reduzido. É necessário que o olho, que é móvel, se

desloque para ampliar a visibilidade. Daí o problema que a perspectiva *artificialis* traz na representação, pois denota um aumento dos ângulos nos cantos do quadro formados pelas retas convergentes do ponto de fuga. Quando olhamos um objeto, nosso ponto de vista baseia-se em dois ângulos de visão e aí podemos reconhecer o objeto e perceber seu volume. A fotografia tem um sistema que materializa os procedimentos da perspectiva e reduz a uma observação monocular fixa em um ponto. Assim, a perspectiva foi embutida em um padrão tecnológico dentro do “fazer” fotográfico.

Além dessa contradição está a dificuldade de se representar o infinito, pois nas duas linguagens aparece demarcado no encontro das linhas que pretendiam supor o prolongamento do invisível.

Estes “erros” da perspectiva inseridos na pintura e na fotografia são aceitos pelo espectador, dependendo das “convenções culturais, estéticas, ideológicas e até estilísticas”, relativas ao que ele percebe da realidade (AUMONT, 2004, p. 144).

Os pintores renascentistas tentavam disfarçar com sombras essas imperfeições visuais, mas o fator relevante que realmente importou na produção da imagem, tanto pictórica quanto fotográfica (apesar dos problemas de adequações visuais), foi a constatação da presença da perspectiva embutida na imagem que trouxe a visão plena do espaço homogêneo infinito, cujo núcleo coincide com o olho que produz.

A fotografia do fim do século XIX era baseada principalmente em um ponto de vista. A câmera (ou câmara) obscura de grandes dimensões (DUBOIS, 1994, p. 129) permitia que o artista permanecesse em seu interior, de onde podia desenhar as cenas refletidas inversamente por ela, podendo utilizar um espelho para invertê-las

novamente em suas posições originais. Tratava-se de uma instalação transportável que ia em busca da “presença do real”, do referente. Necessitava de um posicionamento do pintor em relação ao objeto a ser reproduzido e, nestes aspectos, já evidenciamos a atribuição da perspectiva na representação da imagem.

Com o passar do tempo, a invenção foi sendo reelaborada a ponto de tornar-se menor e mais fácil de transportar. Foi criado um sistema reflex (ainda utilizado nos dias de hoje em nossas câmeras) constituído de um espelho em 45° que refletia a imagem em um vidro fosco que recebia um papel transparente para registrar a imagem. Posteriormente, as imagens registradas pelos desenhistas ou pintores foram sofrendo alterações em suas configurações, pois as câmeras foram sendo aperfeiçoadas com lentes que as deformavam. Então, da mesma forma que o artista as recebia, transcrevi-as para o papel (SOGABE, 1990, p. 75). Essas transformações imagéticas eram também perspectivistas e necessárias ao enquadramento da parcela visível que se queria retratar. Assim, as câmeras analógicas que possuímos hoje nada mais são do que aparelhos com refinamentos tecnológicos, originados destes inventos, que retêm a imagem sob pontos de vista embasados na visão em perspectiva.

A perspectiva é também a configuração de um instante, determinado pela posição do observador, que somente através dela, vê o que vê; objetos deformados sob um determinado ângulo específico. Se mudar de posição, verá tudo diferente do que foi visto anteriormente. Ou seja, ela, a perspectiva, coabita os universos pictórico e fotográfico.

Alexander Rodchenko (1891-1956), explorando as vantagens da perspectiva, realizou trabalhos que misturaram a concepção pictórica com a fotográfica,



retratando ângulos inusitados, criando perspectivas desproporcionais que buscavam o dinamismo das diagonais (Fig. 33). Negou os esquemas clássicos propondo uma ruptura com o requisito da unidade do plano de representação por meio de metáforas ambíguas, vertendo suas reflexões em conceitos, tais como amor, felicidade e o ideal de vida da classe média.



Figura 33 – *La fotografía Yevghenya Lemberg con Leica* (A fotografia Yevghenya Lemberg com Leica), 1934 (fotografia) - Alexander Rodchenko.

2.3 Luz

A luz participa profundamente da fotografia e da pintura. O tratamento da profundidade da cena reproduzida pelo pincel do pintor, ou pela câmera do fotógrafo, depende (além de outros fatores) das fontes de luz que incidem sobre o objeto representado. Sem o contraste de luz e sombra, intensificado pela iluminação, seria impossível reconhecer o posicionamento dos elementos constitutivos da imagem e seus volumes (principalmente das formas curvas). Na fotografia, através da luz que é refletida no objeto, determina-se o valor que é registrado pelo fato – o reflexo corresponde à superfície iluminada, a absorção da superfície em sombras. Suas saliências, texturas, rugosidades são dadas ao olho que, além de vê-las, se permite tocá-las, confluindo percepção ótica, puramente visual, com percepção háptica, visual-tátil (AUMONT, 2004, p. 148).

Existem também na pintura aspectos da luz, simbolicamente marcados por valores espirituais. Ela apresenta-se na tela materializada por uma idéia, enquanto que a fotografia a recebe como peso de um elemento constituinte de sua estrutura visual que parte de uma escolha. Segundo Milton Sogabe (1990, p. 80), a luz fotográfica tem relação direta com o suporte da imagem, além de seu registro pelo reflexo nos objetos. Já a luz obtida pelos materiais pictóricos é simbólica porque inexistente, fazendo-se presente somente na representação da iluminação dos objetos por meio da cor. Os pintores prostram-se diante do mistério da representação da luminosidade, como afirma Jacques Aumont:

Uma vez que a luz pictórica nunca é um dado, há sempre, no mínimo, uma dificuldade a ser resolvida: a reprodução de uma "matéria" diáfana e impalpável com um material – pigmentos coloridos sobre suporte sólido – que a priori não se presta bem a isso (AUMONT, 2004, p.178).

Os fotógrafos, procurando apropriar-se dos efeitos plásticos da luz, só necessitam optar sobre sua posição diante dela. Como nesta fotografia de Dora Maar (1909-1997), que retratou estes múltiplos jacintos com iluminação indireta em fundo negro, posicionando-se abaixo deles (Fig. 34). São como formas fantasmagóricas e irreais, ao mesmo tempo em que proporcionam uma beleza ímpar pela delicadeza e transparência de suas pétalas. Confusão de flores, que num conglomerado só é distinto em formas pela luz, que, envolvente, penetra, reflete e destaca.

Somente o dispositivo fotográfico, com seu aparato cenográfico, possibilitou essa apresentação. A artista, dominando os efeitos do veículo, conquistou uma imagem que utiliza jogos de sombras e reflexos, revelando incandescentes transparências, só possíveis por meio da fotografia. O tratamento utilizado com a iluminação indireta confere uma atmosfera misteriosa que contrasta com o objeto fotografado, tão comum e natural que é o jacinto, vegetal tão próximo a nós; flor de jardim, comum ao nosso cotidiano urbano.

...Consecutivamente a seu encontro com Pablo Picasso, em 1936 – durante 1937, ela acompanhará passo a passo a evolução de *Guernica*, posando ao mesmo tempo para *La Femme qui pleure* – Dora Maar abandonará a fotografia pela pintura. Picasso, que se interessava pela fotografia, terá tentado com ela algumas experimentações, misturas de fotogramas e de clichês de vidro (Catálogo da Exposição *Parade*, realizada na Cúpula do pavilhão da Oca, Ibirapuera, São Paulo, 2001).



Figura 34 – *Jacinthes* (1931-1934), (fotografia) - Dora Maar.

Os focos de luz verificados tanto na imagem pictórica quanto na imagem fotográfica têm também um caráter de distinção, pois colocam em destaque elementos que se desejam ressaltar entre os que se podem considerar secundários, devendo ficar, estes últimos, relegados às trevas. É um recurso indispensável na organização do espaço, segundo a opção escolhida pelo artista, que pode até conter a própria negação da profundidade, devolvendo à imagem a bidimensionalidade do plano¹².

Os pintores do Renascimento eram mestres do efeito de luz e obscuridade. Utilizavam o *chiaroscuro* para disfarçar as “deformações visuais” que a perspectiva linear causava nas imagens, como vimos anteriormente. Assim, as sombras resolviam os problemas que as regras geométricas não conseguiam aperfeiçoar.

¹² Neste último caso, a luz incide nas formas iluminando-as diretamente, sem matizes de sombras, aniquilando toda e qualquer ilusão de profundidade.

Rembrandt foi um artista inigualável que explorou em demasia a dramaticidade dos efeitos luminosos em suas telas. Este foi um de seus famosos trabalhos (Fig. 35) e representa a cena de uma milícia da Holanda criada para proteger suas cidades dos espanhóis. Envoltos em graduações sutis de luz e sombra, foi inserida em um contexto que se aproxima da linguagem cênica.



Figura 35 – *A ronda noturna* (detalhe), 1642 (pintura) - Rembrandt van Rijn.

A luz que participa do híbrido fotográfico e pictórico abarca todas essas potencialidades, unificando a luz-pintura e a luz-fotografia, onde pode intervir recuperando ou perdendo brilho quando um procedimento se imiscui com o outro. Por exemplo, uma fotografia que depois de revelada é colorida artesanalmente emerge em luz repleta de ambivalências, resultado da transferência de um meio para o outro.

2.4 Cor

Independentemente da posição de Roland Barthes (1984, p. 122), que, por motivos pessoais, considera a cor “falsa” como um “revestimento sobreposto” ao branco e preto da foto, ela (a cor) facilita a exposição da imagem em inúmeros atributos expressivos fotográficos.

Assim, os elementos que participam das composições pictóricas e fotográficas se definem por seu contorno inteiramente preenchido por um valor; cromático ou tonal, por meio de graduações.

A graduação de matizes na fotografia em branco e preto consiste no conjunto de *dégradés* ou *flo* (mencionado anteriormente no capítulo 1), como aquela graduação que na pintura se obtém por meio do aerógrafo, ou dos *sfumatos*, explorados por Leonardo da Vinci no Renascimento. O filme colorido não reproduz a graduação de sombras da mesma forma (*dégradés*), mas registra a intensidade luminosa do mundo físico de maneira diversa. Robert Demanchy (1859-1936) fez nus clássicos (como este realizado na figura 36 na página 92) e paisagens entre brumas, realizando *flo*s de delicado lirismo

A pintura de Monet e Renoir tem o procedimento que mais se assemelha ao *flo*. Mas o fotógrafo, em oposição aos pintores impressionistas, não pretende dissolver as formas nas cores e luzes das tintas, e sim propiciar uma certa distância entre o observador e a representação. Evocar uma aparência de longínqua aparição. Artistas geniais como Goya e Cézanne diziam que não existem linhas na natureza, porque sabiam que na nossa percepção visual da realidade as formas se traduzem em manchas óticas em continuidade. Cézanne realizava uma pintura baseada em volumes, procurando o espaço preenchido por matéria e cor (ARGAN, 1993, p. 111).



Figura 36 – *Nu*, 1900 (fotografia) - Robert Demanchy.

O domínio que o pintor tem de recobrir a superfície da tela posicionando cores para ressaltá-las ou neutralizá-las fica faltando ao fotógrafo, que não tem um controle absoluto sobre o resultado das aplicações da cor e seus efeitos, fazendo com que sua preocupação maior esteja voltada mais para o conjunto da cena retratada.

O colorido na foto tem uma “presença emprestada” da pintura, principalmente depois que os pintores abandonaram a busca fiel da realidade e as pinceladas deixaram de ser lisas e de transparência ilusória (SOGABE, 1990, p. 24). A pintura exalta a cor em sua materialidade por diversos fatores; pela concretude do valor do matiz próprio do pigmento, pela densidade da tinta, pela textura deixada no rastro do gesto da pincelada. Os impressionistas, os expressionistas e os fovistas constituem exemplos claros de como as cores, em relação à pureza dos matizes, foram exploradas sem restrições. O colorido da foto é rebaixado como substância, mas não perde sua conotação expressiva.

Os pintores impressionistas, com seus pequenos e rápidos gestos com o pincel, recobrimo a tela por áreas mínimas e colocando as cores muito próximas, esbarraram no teor da semelhança da técnica das reações fotoquímicas. Estamos falando dos grãos de nitrato de prata queimados que sensibilizam o suporte, análogos, de certa forma, àquelas pinceladas configuradas como pontos (cuja soma somente se percebe na ótica) e que se assemelham à marca do grão.

Mas o que se produz em fotos coloridas, em termos de técnica, pressupõe a sobreposição de três camadas de emulsão de cores primárias: amarelo, ciano e magenta.



São elas que criam a imagem colorida no filme, num processo subtrativo¹³ com a cor obtida através da luz. Diferindo totalmente deste processo, a pintura vale-se da mistura de cores para adquirir sua riqueza de matizes. São três os elementos básicos da pintura; suporte, substância e instrumento. A substância, ou tinta, é acrescida por meio do instrumento (pincel) sobre o suporte (papel, tela, madeira etc.), realizado num caminho inverso ao da fotografia denominado: processo aditivo, conquistando a cor por meio do pigmento.

O que percebemos de cor nas coisas visíveis do mundo está relacionado com a incidência da luz sobre os corpos que refletem as propriedades coloríficas de sua matéria. Assim, tanto a cor pictórica quanto a fotográfica passam pelas recepções visuais dos artistas que as interpretam, materializando-as em seu produto artístico. Vale dizer que a cor fotográfica também depende imensamente dos materiais industriais constituintes do aparato que define a imagem – negativo, papel fotográfico etc., que produzem tons já predeterminados para um padrão de qualidade de seu fabricante (MACHADO, 2001, p. 124).

Assim sendo, ambas, fotografia e pintura juntas, produzindo arte, são inseridas num vasto campo de experimentações da cor, confluindo suas respectivas qualidades, até mesmo quanto a outras formas de arte. A serigrafia, por exemplo, segundo Sogabe (1990, p. 43), é um processo fotográfico e pictórico ao mesmo tempo, uma vez que a imagem fotográfica é reutilizada, por meio de fotolitos num registro realizado por meio de uma superfície sensível à luz e da impressão pelo

¹³ "Os filmes são fabricados com três camadas sensíveis à cor; cada uma delas registrando os comprimentos de onda de uma parte diferente do espectro. Depois de processado, o filme apresenta o registro proporcional dessas três cores primárias, resultando uma imagem que reproduz as cores do original" (*Fotografia – Manual Completo de Arte e Técnica*, 1981).

depósito de tinta numa superfície. Um processo híbrido por excelência. Neste trabalho de Robert Rauschenberg (Fig. 37), a cor foi manipulada em todas as suas dimensões: serigrafias, fotos coloridas e pintadas à mão, ou com aerógrafo, *transfers*, solarizações etc. Tudo tendendo a mesclar-se, em uma combinação de realidades cotidianas como fragmentos, recortadas de revistas com coloridos simplificados, utilizando várias técnicas. A foto foi manipulada ao extremo, a fim de conseguir um efeito surpreendente. A tipografia, a caligrafia, o desenho, a ilustração, o *graffiti* e todos os tipos de textura unem-se e superpõem a imagem fotográfica na Pop Art.

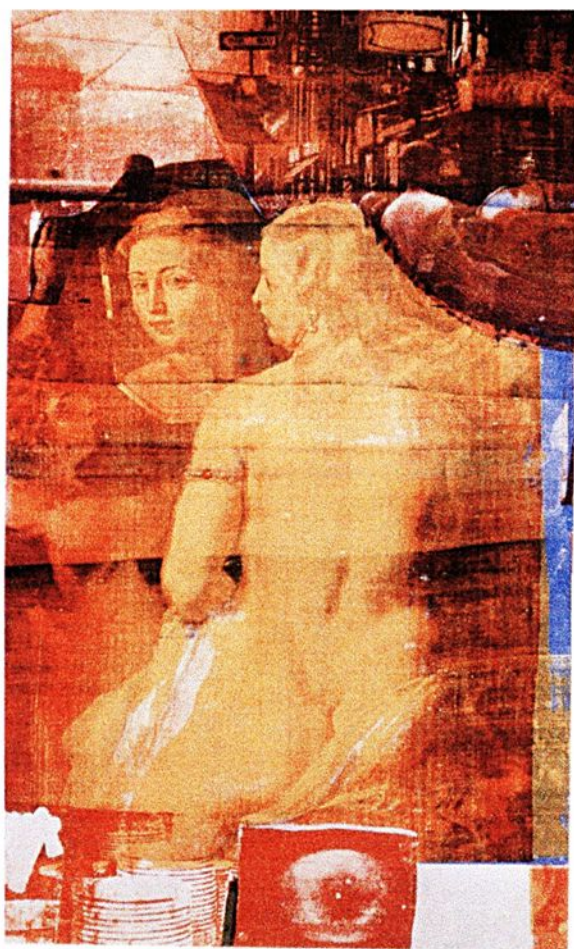


Figura 37 – *Persimmon*, 1964 (serigrafia e pintura) - Robert Rauschenberg.

2.5 “Suporte”

A bidimensionalidade é fator que abarca aos dois processos, fotográfico e pictórico, sendo que no caso da fotografia a sensibilização da luz é indispensável e o suporte é um espaço fenomênico. Ao contrário da imagem pictórica, que utiliza uma grande variedade de suportes de ação.

Dentro da possibilidade de convergirmos os dois meios, o resultado da prática artística vai além dessas alegações. A prova disto foi possível verificar neste trabalho de Marco Giannotti: “Garbo”, de 1993 (Fig. 38). Giannotti colou imagens fotográficas na tela, sobrepondo entretelas, serigrafias, papel fino, tinta diluída, cera e verniz. A superfície satura-se, adensa, cria texturas. No entremeio da sobrecarga de material justaposto, descobrem-se restos de imagens fotográficas como que enterradas e em ruínas.

Essas imagens não carregam significado algum, servem à pintura que as envolve em um mundo tomado pela multiplicidade de fragmentos de visão. Revelam as coisas paradoxalmente, cobrindo-as de matéria.

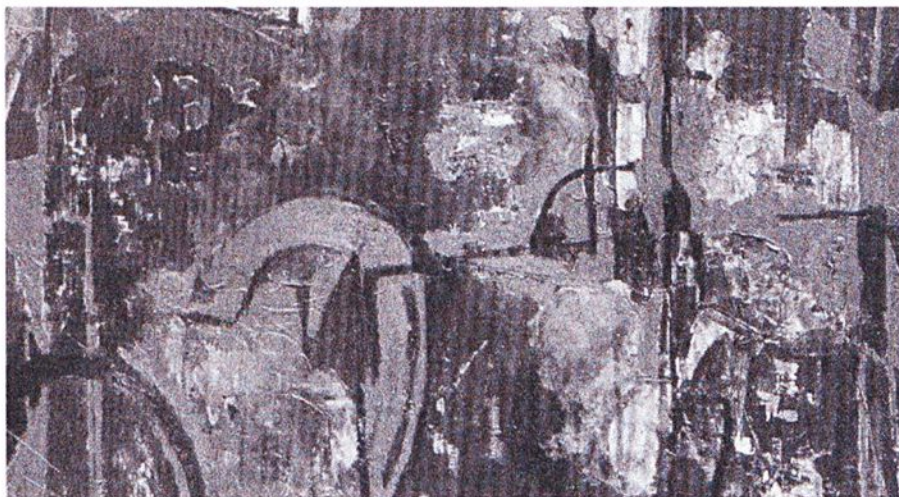


Figura 38 – *Garbo*, 1993 (mista sobre tela) - Marco Giannotti.

2.6 Referência

O objeto representado, tanto para a fotografia quanto para a pintura, inanimado ou pertencente aos seres vivos, por si só já carrega uma carga de significado. Somente por sua apresentação, provoca no espectador uma série de associações e idéias. Então sua relação com os dois meios está longe de ser casual.

A pintura pode jactar-se de permitir que seus elementos constitutivos possuam autonomia em relação à realidade visível e apresentem uma descontinuidade no suporte. Fator que dentro da fotografia, em seu aspecto documental, não conta, pois seus elementos são determinados por um modelo físico exterior. Ou seja, necessita de um objeto físico e recorre à ótica pelo qual baseia seu procedimento técnico – réplica do real, ou recorte dele. Pode-se escolher um número infinito de opções: luz, ponto de vista, proximidade da angulação etc. Só uma coisa é invariável – o referente que está ali a ser fotografado. Transubstancia-se em imagem da luz que emanou de algo material. Roland Barthes (1984, p. 20) designa o objeto fotografado como um simulacro ou *eidolon* emitido pelo objeto; “*Spectrum da Fotografia*” porque tem relação com “espetáculo” e traz, segundo ele, um aspecto terrível – o retorno do morto.

Barthes (1984, p. 57) comenta também, que, em um primeiro momento, a fotografia surpreende quando fotografa “o notável”. Mas depois ocorre uma “inversão”, na qual o objeto que ela apresentou passa a ser “o notável”, não importando “o que” é. Na pintura, não se necessita de um objeto preexistente, e sim de uma idéia. É o pintor que define o objeto a visualizar, sendo que o objeto será “elaborado” a cada pincelada. Seu trabalho não é narrativo; consiste em possibilitar um acontecimento. Barthes (1980, p. 115) fala sobre o objeto pictórico: “O discurso



combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser, e na maior parte das vezes são, 'quimeras'. Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*".

O mesmo pode ocorrer com o objeto quando no âmbito da interação fotografia e pintura; idealização e objeto combinam-se em múltiplas interpretações. Formas, figuras, cores e relações espaciais variam na produção de imagens, pois a fotografia inserida no universo pictórico experimenta uma independência em relação a seu referente. O objeto pode ser ajustado a fim de precisar melhor a idéia que deve orientar o trabalho. A imagem obtida pode ser o resultado final de "ajustes", distorções, abstrações etc., sendo transformada por meio de processos óticos e químicos ou manipulada por retoques e colorações. É possível impor significados na imagem fotográfica que a realidade não tem.

Arlindo Machado (2001, p. 125) comenta que é possível fotografar "sem objeto", pois podemos apenas fotografar raios de luz, já que o verdadeiro objeto fotografado é a luz, e não o corpo que a reflete. O autor comenta que:

...existem elementos visuais na fotografia que não podem ser encontrados no mundo como uma mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido, o "tremido" da câmera, a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte... (2001, p 131).

Relata que esses elementos são "agentes de transfiguração, deformação e apagamento do traço". A fotografia permanece, embora muitas vezes perde-se o traço, daí a contravenção estabelecida sobre a retórica que não separatiza o meio fotográfico de seu referente ou objeto.

Este trabalho de László Moholy-Nagy (1895-1946) (Fig. 39), artista húngaro, professor e teórico de Bauhaus, traz um exemplo do objeto como sombra da realidade. Esboço, vestígio, mas que assim se caracteriza porque subverte o procedimento fotográfico, provocando existências visuais da fotografia sem câmera. Produziu também fotomontagens que abordavam os aspectos da comunicação visual, incluindo técnicas novas do cinema, montagem e truques fotográficos. A característica principal de suas montagens foi ser experimental e heterogênea. Achava que elas poderiam ser dramáticas, naturalistas, abstratas, requerendo sempre um aprendizado da vista e do cérebro para assimilar a associação de imagens.



Figura 39 – *Auto-retrato* (fotografia), 1925 - László Moholy Nagy,

Assim, a diferença entre o objeto construído da pintura e o objeto registrado da fotografia documental (que, neste caso, perde esta função), já não existe, pois as duas linguagens misturadas possibilitam que tanto um aspecto que trata o objeto, quanto o outro, podem se apresentar inusitadamente trocados em relação aos meios.

Josep Renau (1907-1982), nesta fotomontagem (Fig. 40), realizou uma composição que concatenou imagens vindas da realidade fotográfica com outras da criação pictórica, trabalhando estes objetos como elementos combinados para deflagrar um tipo de patologia social – o racismo.

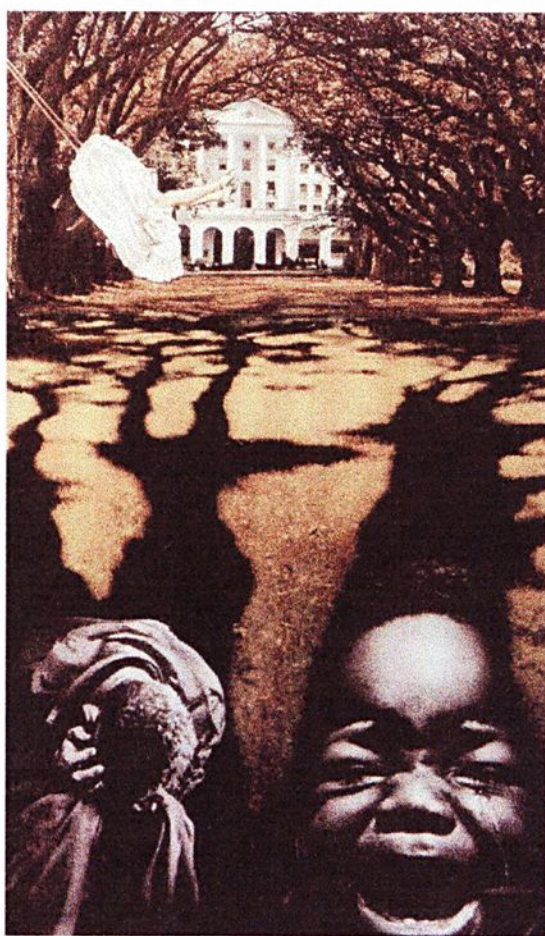
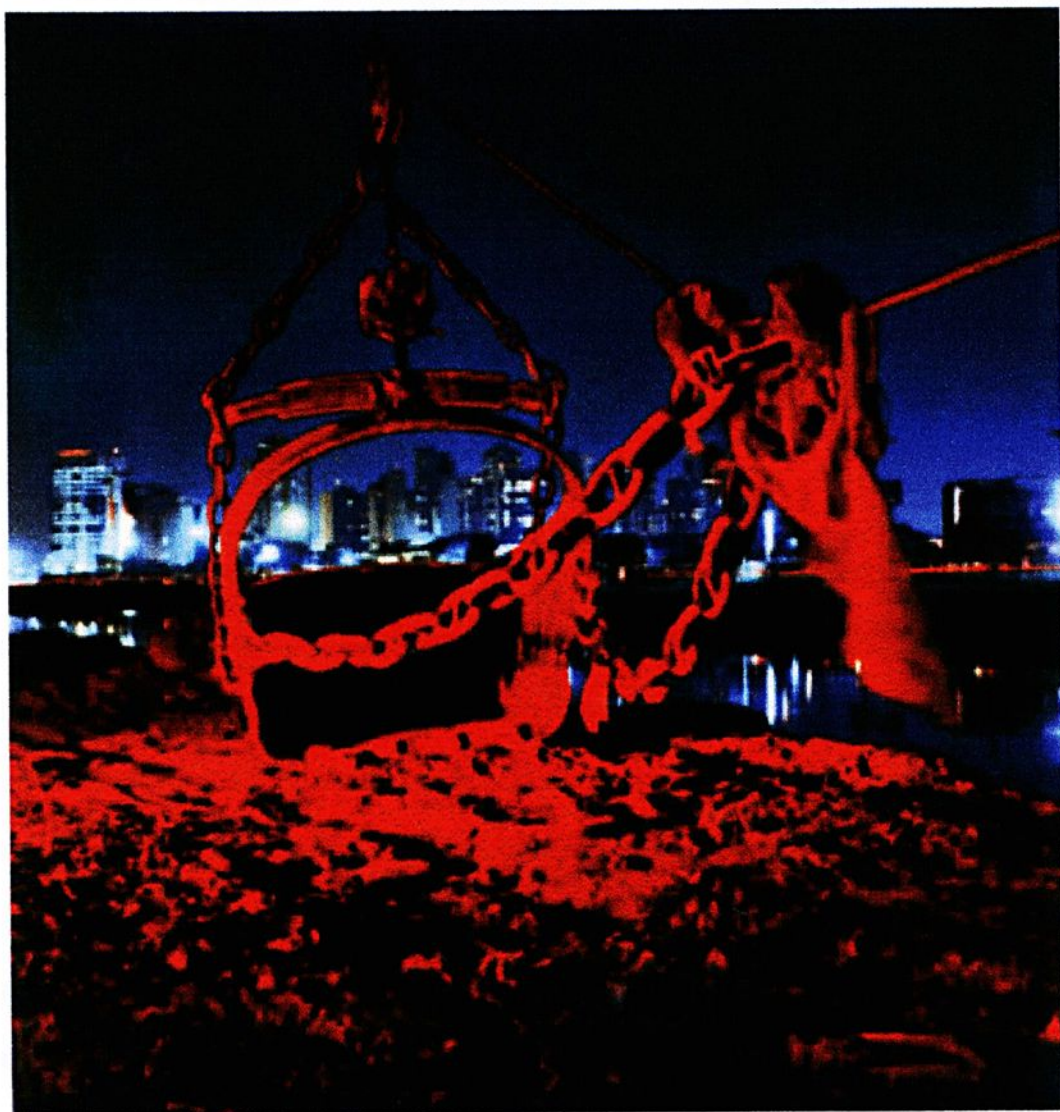


Figura 40 – Da série: “Crítica Social” – Racismo, 1931 (fotomontagem) - Josep Renau.

4. CAPÍTULO 3

O verso e o reverso



Noturnos, 2002 – Cassio Vasconcellos.

A iniciativa de discutir as obras de Vik Muniz (1961) e Cassio Vasconcellos (1965) vem da empatia que estes trabalhos despertaram nesta pesquisadora, principalmente ao constatar o ponto de tangência entre a fotografia e a pintura em ambos os processos de trabalho, que se apresentam de forma tão diferenciada. Sintonizadas com uma “afinidade eletiva”, que encanta pela genialidade com que as técnicas a serviço da criação realizam uma produção, que surpreendem pela originalidade e pela fala poética.

Obras que possuem qualidades de sentimentos que provocam, por semelhanças e analogias, muito antes de se efetivar uma reconhecimento, ou síntese, o reconhecimento do valor intrínseco contido nas mensagens humanísticas que contêm. Cada um destes artistas, comentados a seguir, desenvolve um tipo de procedimento, sendo que um é o avesso do outro.

Vik Muniz (ou Vicente José Muniz) transita entre a imagem fotográfica e o processo pictórico, no qual utiliza diversos materiais, principalmente os perecíveis. Partindo da projeção de uma foto, ele constrói a imagem por meio de processo pictórico, a qual é registrada fotograficamente e retorna à imagem fotográfica inicial, mas com um novo aspecto produzido por esse processo híbrido.

Cassio Vasconcellos utiliza a fotografia como objeto original, submetendo-a a diversos processos de manipulações. Este procedimento artístico transforma a imagem obtida anteriormente pelo meio mecânico em um trabalho plástico ou uma instalação.

A relação entre a pintura e a fotografia é resolvida por estes artistas como uma relação natural da produção tecnológica de seu tempo, apesar da estrutura dos dois processos diferir profundamente. Ambos emergem na analogia comentada por Julio Plaza (1993) da “fotografia como arte” (caracterizando o aspecto inovador que

utiliza o meio mecânico para fazer arte dentro de uma função poética) e da “arte como fotografia” (que se vale do registro documental fotográfico que se caracteriza pela conservação, determinando sua função referencial).



3.1 Vik Muniz

Vik Muniz já foi escultor, mas depois preferiu a tridimensionalidade somente como idéia. Para realizar seu trabalho, parte de uma imagem fotográfica como tema e, em uma mesa de luz, pinta ou compõe novamente esta imagem, que será posteriormente fotografada. (Figs. 41 e 42)

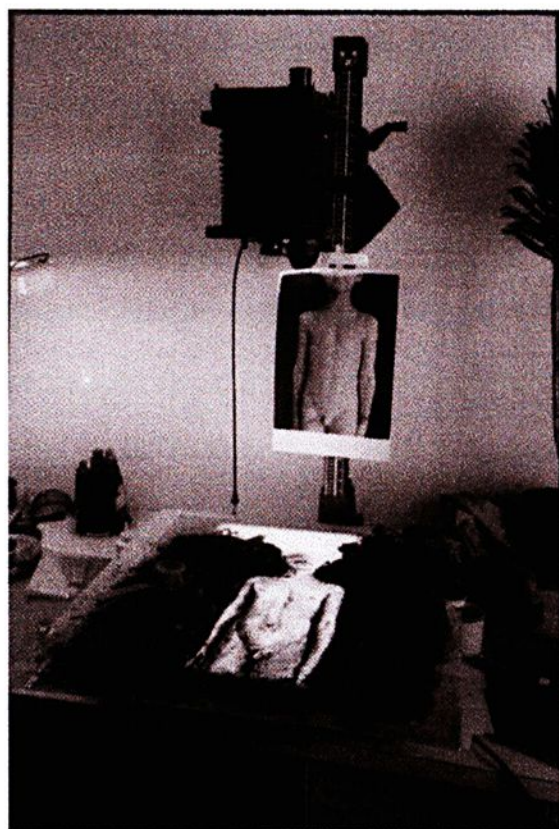


Figura 41
Estúdio do artista



Figura 42
Youth Gaspar (Jovem Gaspar), 1998
Vik Muniz.

Percorre um trajeto cíclico, quando parte de fotos como referência para suas obras, que retornam ao ponto de partida ao serem fotografadas como produto final, sendo que é por meio da fotografia que é possível verificar estas referências, o verossímil, o narrativo causal.

Utiliza imagens simples, na maioria das vezes conhecidas pelas pessoas: “Meu desejo é criar coisas tão simples quanto um conto de fadas”¹⁴. Reproduz estas imagens fotográficas, copiando-as fielmente, tal como se apresentam em seus objetos originais. Chega a desconcertar a percepção rotineira do entorno visual e obriga o observador a um esforço de assimilação, quando substitui os materiais próprios da pintura (telas, tintas e pincéis) por matérias orgânicas (chocolate líquido, macarrão, poeira, temperos, açúcar, confete, serpentina, lixo, papéis perfurados, algodão, serragem, geléia, doce de leite etc.). Apesar de estar intimamente ligado ao procedimento pictórico, afasta-se de suas normas e cria como o *bricoleur*, quando mistura, articula e monta, combinando materiais disparatados que surpreendem pela simplicidade de estarem tão próximos de nosso cotidiano e pela sua facilidade de adaptação visual à mensagem contida na imagem fotográfica.

Em termos comparativos, este procedimento assemelha-se à concepção do pintor do século XVI – Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), que compõe suas pinturas de rostos, na maioria perfis, aglutinando frutas, flores e legumes (ARNHEIM, 1998, p. 74), como neste exemplo da figura 43.



Figura 43 - *Outono*, 1573 - Giuseppe Arcimboldo.

¹⁴ Revista *Veja* – São Paulo, dezembro/2001, p. 26.

A diferença entre seu trabalho e o de Vik verifica-se quando, olhando para essas imagens pintadas, o observador reconhece os componentes e aprecia a maneira em que foram dispostos para compor o rosto; vê os elementos ajustados, mas não se confunde, reconhece os legumes, as frutas e as flores. Vik Muniz consegue confundir o espectador, que perde a noção do fragmento, visualizando a estrutura como um todo que constitui a figura.

A grande inovação está nesta ilusão da imagem, talvez seja por isso que Vik tenha declarado adorar mágicos e colecionar livros sobre eles¹⁵. Em seu trabalho copia o trabalho do mágico, pois mostra às pessoas o quanto querem acreditar em seus olhos. O que surpreende é a escolha dos materiais que utiliza para suas composições, que acabam causando a impressão de uma imagem impressa, gravuras e estampas, tudo menos o que são na realidade, apesar de reproduzidas fielmente pela fotografia. Ele mesmo se autodenomina um fotógrafo convencional, porque não utiliza efeitos manipulados. Aí está a essência que revoluciona e transgride regras, ou seja, a forma de apresentar esta ilusão, esta mágica que copia dos ilusionistas, que é mostrar às pessoas o “quanto” querem acreditar, tem a ver com a maneira de dizer e não com o que se diz. A fotografia que atua como reprodução de fidelidade ao referente cumpre seu papel, apesar de apresentar uma ilusão.

O artista reavalia a aparição única, ou distanciamento da obra e sua sacralização, quando utiliza o meio fotográfico em sua proposta. A fotografia que tem mais autonomia do que a reprodução artesanal aproxima o público de seus trabalhos (BENJAMIN, 1986, p. 170).

¹⁵ Relatos como este feito pelo artista foram coletados do filme de Anne Mari Russel que contém a vida e obra de Vik Muniz, intitulado: “A pior ilusão possível”; exibido no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, em janeiro de 2002.



Inscribe-se na cadeia do tempo e brinca com sua própria temporalidade, quando na sua produção utiliza esses materiais perecíveis para suas matrizes e as fotografa, perpetuando-as indefinidamente, e assim suspende o tempo de comunicação, efeito efêmero-eterno, estratégia que vence a corrosão do tempo. Ao contemplar estes amontoados de açúcar sombreados ou estes volumes lúzidos de chocolate líquido fotografados, não podemos deixar de olhar para trás e nos perguntar qual o destino destes trabalhos eternizados pela objetiva. Sua fragilidade material imortalizada agora em papel sensível à luz, que absorveu cor e sombreados, não deixa de ser inquietante. Já não “é”, “foi”; indicia um gesto criativo que viu a beleza e a materializou. Atua não sobre as criações, mas sobre a efemeridade de seu “instante”. O “constativo” da fotografia incide não sobre os objetos, mas atua retendo, fixando e congelando a realidade no espaço tempo.

Seus trabalhos não só permitem o engajamento do espectador, como o remete para o futuro, na medida em que parte da cópia de uma obra ou de uma fotografia, selecionando alguns grandes artistas, Leonardo Da Vinci (1452-1519), Monet, Caravaggio (1571-1610), Corot (1796-1875), Courbet etc. e reproduz suas obras-primas, como *A Mona Lisa* e *A Santa Ceia*, por exemplo, ao seu “modo” ou à sua “maneira”. Assim, recupera a tradição, quando trata estas fotos como únicas pelo valor que as confere. Quando de um lado se apropria do passado e de outro o recontextualiza, acaba por adequar este passado ao presente. Leva-nos a reviver imagens, sentindo-as retornar, com diferenças sublinhadas neste processo. Essas diferenças, impregnadas na visão da imagem, são suas proposições para o futuro.

Estabelece um paralelo entre o pintor e o fotógrafo, no qual o primeiro pesquisa, articula, reflete sobre as possibilidades de mediação do veículo que dispõe para consumir sua criação. O segundo intervém para também manifestar



suas inclinações estéticas e psicológicas na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque. Nesta fase, não há manipulação material da imagem nem intervenção de meios gráficos.

A imagem projetada da pintura para a fotografia contém muito mais do que o registro, mas a inteligência crítico-criativa do artista – criação conjunta, olho e mente, na qual a linguagem pictórica é utilizada para construir a imagem, para lhe dar peso e fazer dela algo real –, materialidade concreta que passa a existir, para depois ser recortada pela fotografia. Seus trabalhos depois de fotografados já não lhe interessam mais.



3.1.1 Algodão

Vik considerou o algodão matéria difícil para se utilizar na representação, porque percebeu que ele acabava denunciando como o trabalho foi feito. Preferiu o açúcar (como vimos em dois exemplos anteriores) e o chocolate, com os quais passa a trabalhar em experiências posteriores.

Homenageou celebridades da pintura e da fotografia no mesmo trabalho, como nesta obra (Fig. 44), em que a imagem referencial foi tirada de um desenho do pintor alemão Albrecht Dürer (1451-1528) (Fig.45) e, ao representá-la, condensa também a proposta do fotógrafo Alfred Stieglitz, que realizou uma série de fotos de nuvens e deu o nome de *Equivalents*. Vik intitulou este trabalho feito com algodão dando-lhe o mesmo nome que Stieglitz deu às suas fotos¹⁶.



Figura 44
Equivalências, 1923 (fotografia),
Alfred Stieglitz.



Figura 45
Equivalents (Equivalentes),
Dürer's Praying Hands,
(Mãos orando de Dürer), 1993.
Vik Muniz.

¹⁶ Alfred Stieglitz, com um trabalho já mencionado no capítulo 1 deste estudo trabalhou quase uma década fotografando nuvens (de 1923 a 1932), das quais muitas reflexões foram feitas, já que estas fotos conduzem a questão do espaço em fotografia, corte e extra-campo.

3.1.2 Açúcar

Os trabalhos feitos em açúcar foram executados sobre papel preto, a partir de fotos que ele mesmo tirou, pois manteve com estas crianças uma saudável convivência durante sua estadia no Caribe. São alegres rostos infantis, dos quais engenhosamente produziu o efeito de suor com açúcar cristal. (Fig. 46)



Figura 46 - *Ten Ten's Weed Necklace* (colar de ervas daninhas de Ten Ten), 1996 - Vik Muniz.

A imagem vem nestes trabalhos destituída de linhas e contornos como que impressas em massas de formas, valorizando o visível sem o suporte do desenho. A aparência da “mancha” modulada pela luz, conquistada pelos fotógrafos com a manipulação fotográfica do efeito flou (como mencionado anteriormente no capítulo 2 no trabalho de Robert Demanchy paralelo ao aspecto do sfumato da pintura), é conquistada pelo artista sem nenhuma intervenção na fotografia, pois é a maneira de tratar a imagem que marca seu teor artístico. (Fig. 47)

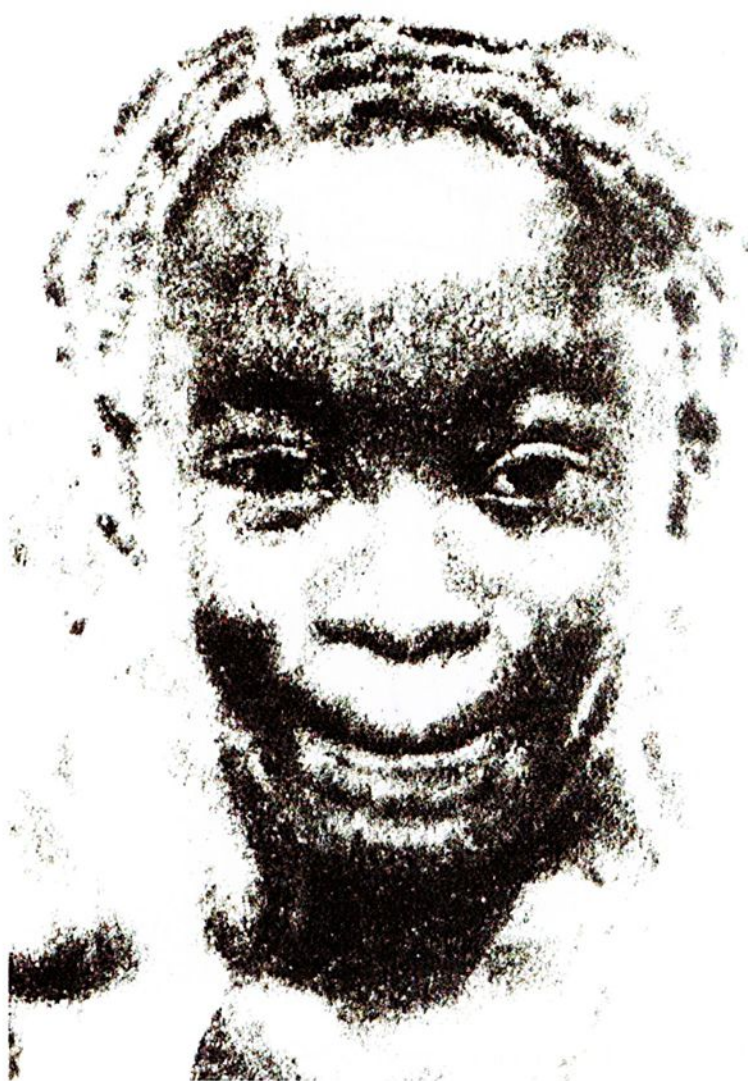


Figura 47 — *Valentine, The Fastest* (Valentine, a mais rápida), 1996 - Vik Muniz.

3.1.3 Arame, fios

Nos trabalhos em que compõe desenhos com arame, Vik fotografa-os posteriormente, propiciando que a imagem se converta em grafismo; jogo vigoroso de linhas organizado para representação de um desenho, ingênuo e infantil, nada mais que um desenho. (Fig. 48)

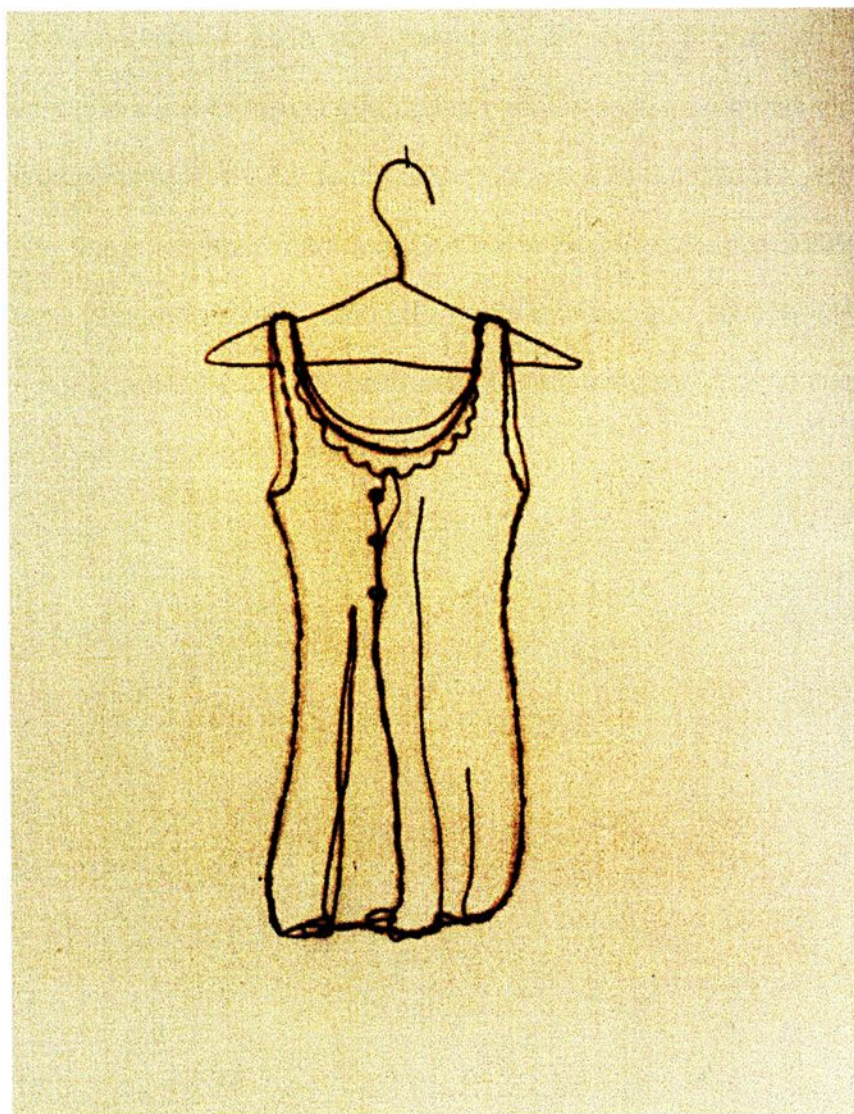


Figura 48 — *Wind (Swing)* [Vento (Balanço)], 1996 - Vik Muniz.

A aparência do arame depois de fotografado perde-se totalmente, pois seu volume converte-se em linha, achata-se sobre o papel, que não evidencia sombras e troca o objeto real fotografado pelo que visualizamos – um suposto esboço traçado com clareza e precisão.

O artista relata que se interessa pela ilusão que está “entre” o desenho e a fotografia e que ela não mente, fotógrafos sim. Demonstra, assim, que a realidade que vemos cotidianamente pode ser observada de outro ângulo. O observador constata a novidade quando aguça sua atenção visual e descobre que efetivamente se trata de uma cena real, e não de um desenho. Realiza o registro fotográfico com nítida clareza linear, contrapondo com contornos bem delineados sobre o branco do papel – uma fotografia muito elaborada graficamente, que elimina toda a noção de volume. A representação da realidade como imagem bidimensional neste trabalho emancipa-se do modelo prévio (Fig. 49).

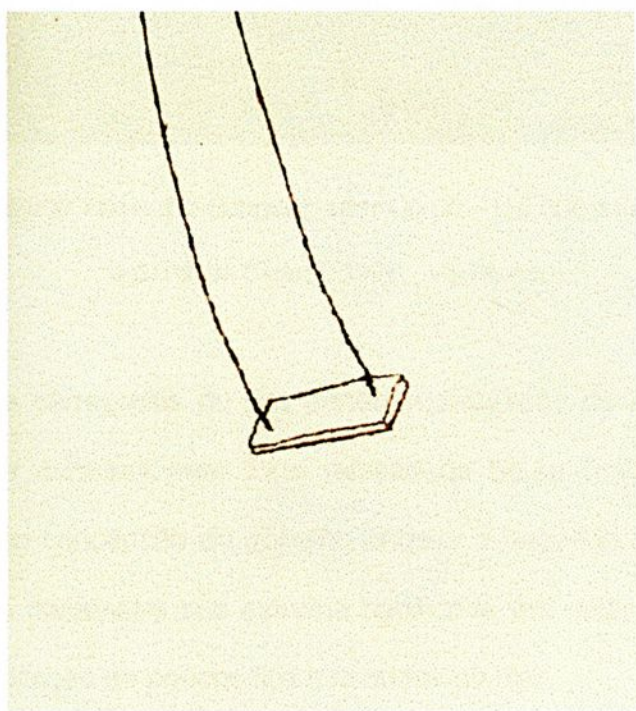


Figura 49 — *Summer Dress* (Vestido de verão), 1996 - Vik Muniz.

Para fazer esta paisagem, releitura da obra de Corot (Fig. 50), preferiu a maleabilidade dos fios, imitando composições em água forte, em um trabalho híbrido que preserva a idéia da profundidade e da perspectiva da pintura em referência.



Figura 50 – *16.000 Yards (Le Songeur, after Corot)* – [16.000 jardas (*O Songeur*, a partir de Corot)], 1996 - Vík Muniz.

Os espaços carregados de fios denotam saturação da cor preta sobre um fundo branco que contribui para forte relação de figura-fundo. Neste trabalho, utilizando a mesma concepção do trabalho anterior e baseado na obra de Courbet (Fig. 51), o artista demonstra sua extrema habilidade em obter suaves meios-tons com a precisa colocação de poucos fios nas ondas do mar.



Figura 51 — *12.000 Yards (Etretat, after Courbet)* [12.000 jardas (Etretat a partir de Courbet)], 1997 - Vik Muniz.

3.1.4 Chocolate

Na procura de um material que o levasse a um trabalho semelhante à pintura, encontrou no chocolate líquido a espessura certa para trabalhar como se estivesse manipulando a própria tinta. Tinha de fotografar o trabalho imediatamente, porque o chocolate secava rápido, ao mesmo tempo em que, logo depois, acabava derretendo com as luzes.

Comenta que nunca conheceu alguém que não gostasse de chocolate e enumera alguns possíveis fenômenos psicológicos, dentre uma “multidão” que o chocolate inspira: desejo, sexo, dependência, romance, etc.¹⁷ (Figs. 52 e 53).



Figura 52
Jackson Pollock trabalhando em seu atelier.
Foto de Hans Namuth



Figura 53
Action Photo 1 (after Hans Namuth)
Foto Ação 1 (a partir de Hans Namuth)], 1997.
Vik Muniz.

¹⁷ Catálogo da Exposição “Ver para Crer – Vik Muniz”, realizada no MAM em junho/2001.

A imagem que resulta nas composições com chocolate tem uma força de trabalho, uma construção e concretude admiráveis, muito próxima ao processo pictórico. Quando a visualizamos, podemos ser capazes de imaginar o artista debruçado sobre sua obra, a pingar gotícula por gotícula do chocolate líquido, um tanto denso, arredo e imprevisível, dominando-o habilmente, manipulando-o e conduzindo-o a serviço de seu interesse. O trabalho é feito com conta-gotas em um exemplo de paciência e entrega desmedida.

A fotografia flagra detalhes que podem escapar à percepção e à atenção visual, e esta capacidade privilegia a criação do artista, pois é impossível não se assombrar diante dos volteios e pingos, das sombras escuras onde o líquido se encontra mais concentrado e da cor âmbar que assume ao diminuir de volume. Os brilhos refletidos da luz nas áreas de mais relevo assemelham-se a vestígios do suporte branco, como se tivessem emergido à superfície para ajudar a destacar os contornos das massas e ao mesmo tempo contrastar com a obscuridade da cor sépia. Além do que a rapidez do registro fotográfico lhe confere a segurança de não ter prejuízos acidentais com esse material, que exige feitura tão delicada, aliando as vantagens das duas linguagens, fotográfica e pictórica, numa proposta híbrida bastante original.

A habilidade manual é de uma presteza impressionante e demonstra rostos humanos que parecem comunicar-se naturalmente como estampas vivas (Fig. 54).





Figura 54 — *Individuals* (Individuos), 1997 - Vik Muniz.

Neste outro trabalho (Fig. 55), Vik fez seu auto-retrato representado sinteticamente com o chocolate líquido, apresentando o aspecto de uma foto reticulada obtida por meio de foto digitalizada. As pessoas têm de se afastar das imagens para poder visualizá-la melhor. Quando se aproximam, verificam que é possível perceber o trabalho que foi realizado pelo artista para compor a imagem.



Figura 55 – *Self Portrait* (Auto-retrato), 1999 – Vik Muniz.

3.1.5 Poeira, terra, lixo e pimenta.

Sabemos que a exatidão da reprodução fotográfica em sua potencialidade é tamanha que estabelece a visibilidade com maior rigor que a própria realidade.

Assim, ao fotografar suas criações, este artista mistura dois procedimentos e nos fornece a condição de constatar tão fielmente as imagens, como jamais as perceberíamos observando seus trabalhos a olho nu, permitindo, assim, que captemos detalhes que poderiam nos escapar da percepção e da atenção visual, como a mistura da terra com o confete neste exemplo (Fig. 56).



Figura 56 — *Aftermath* (O depois), Emerson, 1998 – Vik Muniz.

Faz comparações da mesma imagem com cores diferentes em materiais orgânicos, conquistando efeitos de aparência de estampas, ou mesmo de fotos solarizadas (Fig. 57).



Figura 57 – Liz (after Warhol, cayenne, black pepper, curry, chili pepper)

[Liz (a partir de Warhol, pimenta-de-caiena, pimenta-do-reino, curry, pimenta-malagueta)],

1999 – Vik Muniz

3.1.6 Macarrão

Propicia um choque visual quando reproduz a figura conhecida do quadro de Caravaggio, *Cabeça de Medusa*, produzida em espaguete e molho de tomate. O impacto da impropriedade do material ao tema confere uma espécie de estranhamento que, de tão inusitado, passa a ser bem-humorado, contando com o nonsense da imagem (Fig. 58).

Aqui também se vale da confiança e objetividade da fotografia de visão exata que tem fidelidade ao referente, pois a informação documental também serve para ressaltar a surpresa que subverte a expectativa do observador.



Figura 58 – *Medusa Marinara*, 1997 – Vik Muniz.

3.1.7 Diamantes

Vik Muniz muitas vezes se preocupa em combinar o material que utiliza para compor pictoricamente suas imagens fotográficas com o que elas representam na realidade. Na série *Divas & Monstros*, utiliza caviar que tem uma textura negra e gelatinosa para compor rostos de monstros do cinema de Hollywood e diamantes para iluminar rostos de atrizes famosas. Nestes trabalhos que representam as estrelas do cinema, o *glamour* fica explícito no brilho dos diamantes utilizados na composição, como na figura 59, um trabalho que repete o ícone da imagem de Elizabeth Taylor, já utilizado anteriormente quando compôs com temperos. A hibridização com a fotografia e a pintura, assim como nas composições com arame, achata os volumes das pedras preciosas transformando seus relevos em luzes com matizes azulados.



Figura 59 — Série *Divas & Monstros*, 2004 — Vik Muniz.

3.2 Cassio Vasconcellos

A representação própria da linguagem fotográfica é totalmente repensada no trabalho deste artista. Cassio Vasconcellos transforma radicalmente o objetivo do registro documental original, próprio do meio, quando se apropria da imagem fotográfica para fabricar suas próprias imagens.

Seu trabalho faz o caminho avesso ao trabalho de Vik Muniz. Aqui o objeto originário é a fotografia, que passa por inúmeras transformações, por meio de manipulações e retoques. Neste processo, a imagem intencionada participa de um jogo com imagens analógicas da realidade. A fotografia nesta construção está longe de se limitar à reprodução da realidade; não a decalca, faz criações com ela.

É onde o artista, e não só o fotógrafo, vai se manifestando, interferindo na imagem, contextualizando-a (quando a posiciona em um espaço e adiciona outras imagens), retocando-a ou não, e acercando-se das qualidades fotogênicas do tema, que aproximam a imagem da pintura. Qualidades como: a simplicidade, a clareza, a ordem e a organização, formas e contornos bem definidos ou esfumados, contraste marcado ou atenuado, textura que se pode apreciar com a luz que incide sobre ela, desenho, harmonia e repetição de formas similares etc.

Algumas vezes, com a preocupação do fotógrafo que recorta uma *porção* do todo e a reproduz no papel, o artista articula estas “porções” para “compor” uma instalação.

Por meio desse labor artístico, a fotografia transita não só na direção de sua forma primitiva — o aparelho ótico —, mas pela expressão pictural ou escultórica. Ou seja, passa a ser revisada pela pintura ou pela escultura, quando Cassio faz do ato fotográfico, em sua extensão intencional, um ato artístico. Dispõe os elementos

formais da imagem, com base nas finalidades selecionadas por ele, para estabelecer uma comunicação visual própria.

Seus trabalhos têm também a intenção comparada à expressão das artes plásticas, quando insere nas composições instantes de suspensão, carregados de sentido, que toma emprestados da análise da arte, transferindo-a para o meio mecânico.



3.2.1 Paisagens marinhas

Trabalha nesta série com seus peixes, indo em busca de uma sensibilidade tátil aguçada, pois a textura é elemento marcante dessas composições fotográficas. Verificam-se uma grande densidade e espessura no tratamento da revelação, pois as imagens revelam sombras, relevos.

Amplia ou reduz algumas cenas específicas de paisagens marinhas e com elas elabora uma colagem de vários negativos com fita adesiva e fogo. Por meio desse trabalho obtém um grande negativo, construindo uma única placa; procedimento que se assemelha, em parte, ao trabalho de Oscar Gustave Rejlander, descrito no capítulo1. Não existe a preocupação de retocar as arestas, ficando bem clara a noção de montagem; um estilo rudimentar que proporciona uma técnica despojada e um efeito “aceito naturalmente”.

A faixa de céu é sempre muito estreita em relação ao mar (como um mero complemento da composição), assim como as embarcações apresentam uma pequena dimensão (Fig. 60).



Figura 60 — Série *Paisagens Marinhas*, 1993-1994 – Cassio Vasconcellos.

O marcado contraste do claro e do escuro conduz a cada elemento uma projeção acentuada, destacando-os fortemente no plano. A textura contém uma certa turbulência, que é um dos elementos vitais desta sua retórica criativa. Cassio vale-se de todas essas possibilidades para revalorizar imagens que seleciona e destaca articulando um sentido próprio em sua mensagem.

Desafia também a perspectiva e a lei das proporções quando enfoca alguns de seus peixes em *close*, como neste trabalho representado na Figura 61 da página 128, que amplia extraordinariamente a experiência visual, valendo-se deste recurso. Comumente, por meio do *close*, obtemos aspectos não detectáveis pelo olho despreparado; aspectos despercebidos, que são convertidos em grandes e visíveis imagens. A ampliação que Cassio apresenta neste trabalho se apropria das coordenadas espaço-temporais das quais se abstrai, denotando um caráter de “realidade paralela” da fotografia. Estabelece um conflito entre o próximo e o distante, que é o oposto da relação tradicional entre o pequeno e o grande. Este peixe estranhamente ampliado parece chegar quase a tocar a lente da câmara. É como se indagasse ao observador o porquê de ter desvendado o seu mundo submerso, que permanecia até agora obscuro e misterioso diante da curiosidade humana. O intrigante está na sensação deixada pela imagem de que nós é que poderíamos estar sendo observados.

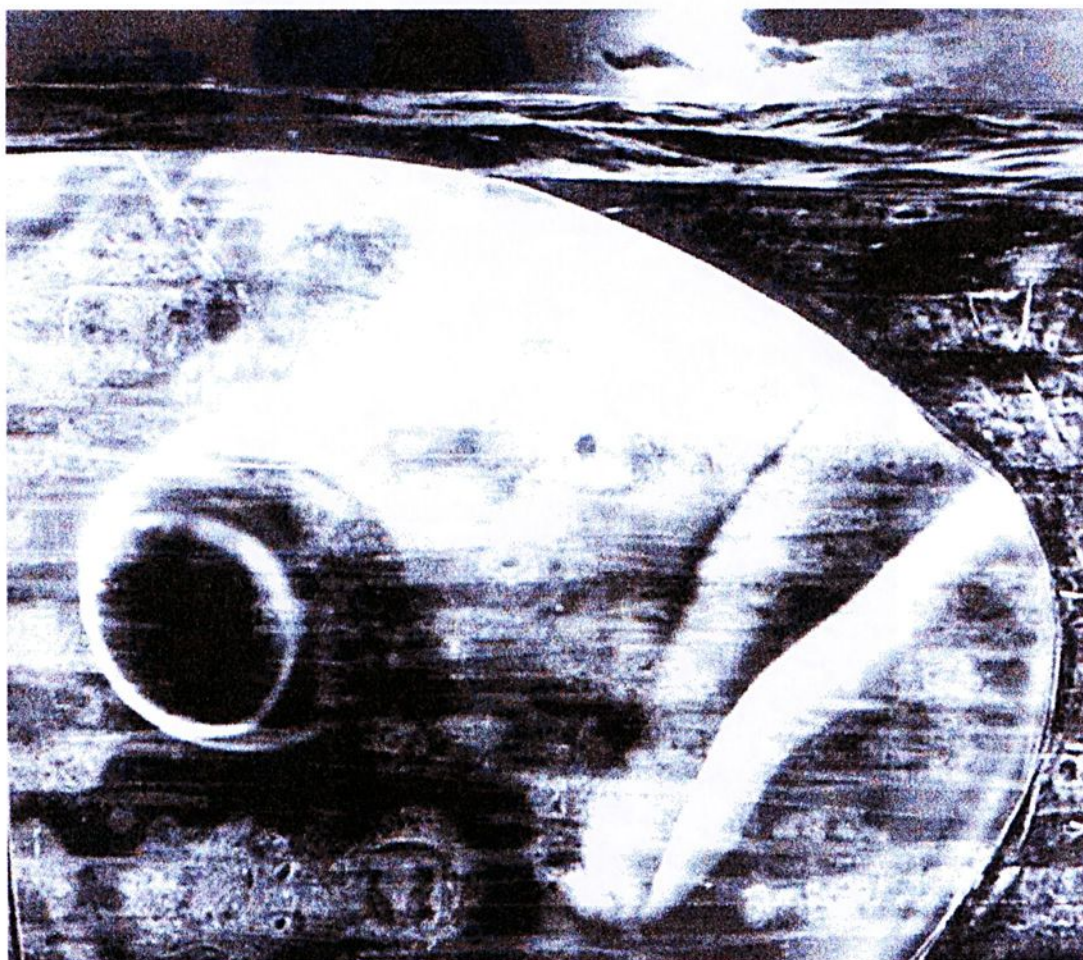


Figura 61 — Série *Paisagens Marinhas*, 1993-1994 — Cassio Vasconcellos.

Na obra reproduzida na Figura 62 da página 129, a imagem nos dá a impressão de que o mar foi interrompido por uma grande parede de vidro, como a de um aquário gigante, que possibilita aos pobres seres humanos o vislumbre de poder mirar este desconhecido, desvelado assim, impiedosamente, onde é possível até captar o rápido movimento de um cardume de lépidos peixinhos.

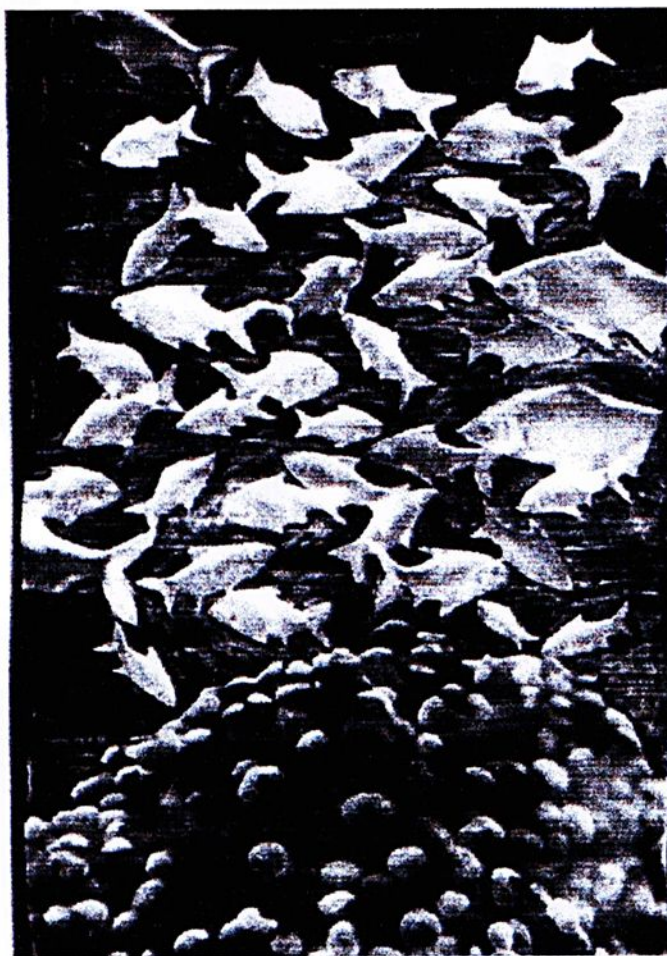


Figura 62 – Série *Paisagens Marinhas*, 1993-1994 – Cassio Vasconcellos.

Ao contemplarmos estas figuras, assim dispostas em espaços tão primorosamente preenchidos, é como se submergíssemos, engolidos pelo oceano, perdendo totalmente o contato com o solo e, com essas criaturas fantásticas, povoássemos essas águas turvas e lodosas.

3.2.2 Navios

Na série *Navios*, realiza ampliações, utilizando o recurso do sépia, que confere uma aparência de fotos envelhecidas pelo tempo, sendo que, no ato da revelação, intervém esfregando as bordas das películas com algodão, conquistando áreas desfocadas que parecem envoltas na névoa, não delineadas nem marcadas. Colocou uma espessa camada de emulsão, acentuando depois com pinceladas escuras, para dar a idéia de movimento no mar, tratando a imagem com a propriedade do rigor pictórico (Fig. 63).

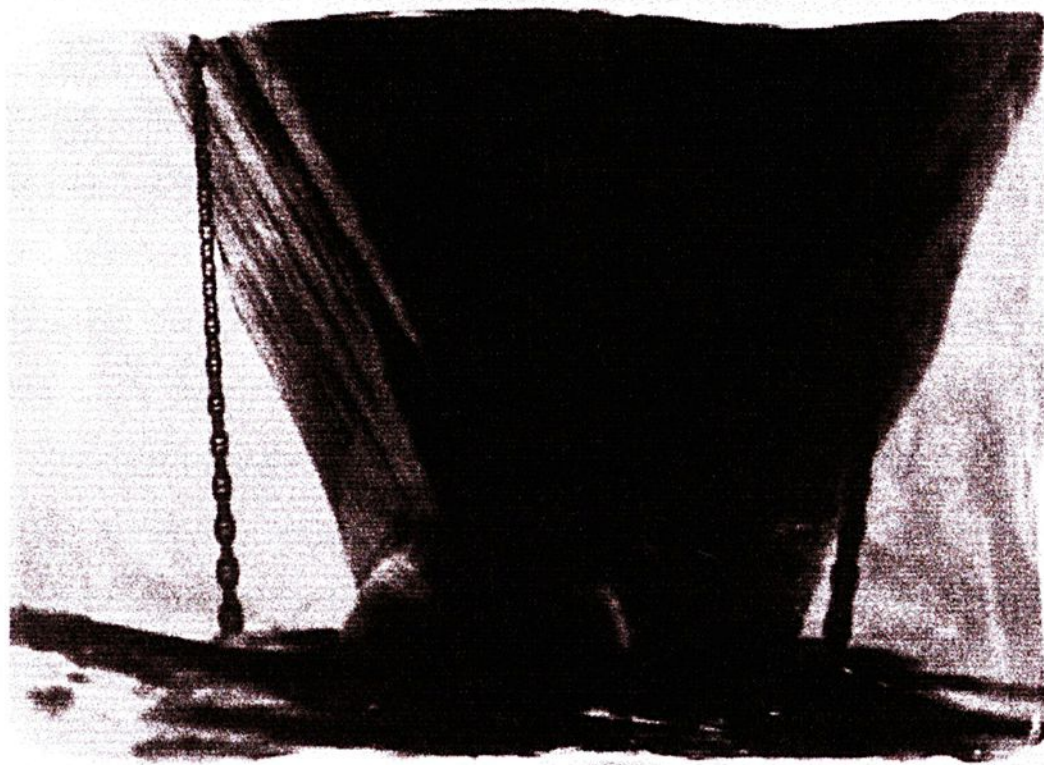


Fig. 63 – Série *Navios* — Caracas, Santos, 1988-1989 – Cassio Vasconcellos.

Foi acidentalmente que chegou à idéia desse novo enfoque, pois, tirando fotografias debaixo da água do mar para experimentar os resultados das imagens imersas no oceano, acabou não gostando das revelações; porém, um detalhe lhe chamou a atenção: uma foto que figurava o limite do nível do mar, mostrando parte de uma paisagem da atmosfera e outra parte submersa na água. Então passou a pesquisar novas composições com estas características de enquadramento, *clicando* suas fotos quase que mergulhado na água, inclinando-se em direção a ela, em cima de pequenos barcos posicionados próximos aos navios.¹⁸

As manifestações plásticas de luz e obscuridade nestes trabalhos propiciam o surgimento de massas e formas, que criam simultaneamente tensão e balanço, ressaltando a materialidade do modelo.

Estas massas, que constituem basicamente as formas dos navios, ocupam mais de 2/3 do espaço da composição e configuram uma sensação de *peso*, que é reforçada devido à ínfima área reservada à sua sustentação, a faixa de oceano contida na parte inferior do campo. Mas é esse “peso” que realmente importa para o artista, que considera esses colossos de ferro como símbolos primitivos de poder.

A angulação refere-se entre a relação do objeto ótico da câmera e o plano do sujeito fotografado, modificando a real relação do tamanho desse objeto. Ou seja, não só concerne ao ponto de vista, como também ao recorte que condiciona a representação da perspectiva. Uma perspectiva que não constitui um meio para delinear o espaço, mas, sim, para experimentar uma nova aproximação da forma. Um conceito de uma nova visão centrando a originalidade no enquadramento, onde o fotógrafo, que também é o observador, se situa em local inusitado, de visibilidade abrangente (Fig. 64).

¹⁸ Entrevista concedida pelo artista à autora desta pesquisa em 2002, em seu ateliê em São Paulo.





Alvão Santos, 1989

Figura 64 — Série *Navios* — *Algäu*, Santos, 1988-1989 — Cassio Vasconcellos.

Observamos estas imagens como se estivéssemos no nível da superfície do oceano, dando-nos a impressão de que essas colossais navegações vêm em nossa direção, irrompendo um denso volume de água, de forma avassaladora.

Então, verificamos que a compreensão da tomada, a instantaneidade e a cor atribuída posteriormente são elementos de propriedade entre a fotografia e a pintura que se fundem nestes trabalhos. O teor monocromático torna marcantes o contraste,

a materialidade, a luz, favorecendo a leveza do tratamento aplicado às bordas do recorte fotográfico que configuram os espaços do céu e do mar delicadamente esfumados, que acabam integrados quase que em um só plano que se esvai até o infinito. Ao contrário da série *Paisagens Marinhas*, aqui não se vê o recorte das partes marcadas, e sim um envolvimento de brumas. Com a realização deste efeito, o artista, valendo-se dos recursos próprios da pintura, cria a ilusão de que encontrou a cena pronta, acabada, e num *click* fatal a registrou.

Este céu etéreo, nebuloso, com variações atonais em manchas, lembrando pinceladas, para ser visto assim necessitou ser trabalhado. Foram feitas tomadas em separado para cada plano: céu e mar. Estas tomadas foram sobrepostas pelo artista em uma fotomontagem. Se as fotos fossem tiradas em uma única tomada, o céu apresentaria um plano chapado, muito claro, sem expressividade. Então, neste caso, a fotomontagem é veículo para entregar a unicidade da paisagem, de acordo com a intenção do autor.

São imagens por meio das quais se instaura um mistério sombrio entre as águas lamacentas e a embarcação imponente em busca de cumprir seu destino em direção a algum lugar ao longe, ou à espera dele, quando ancorada solenemente como este trabalho reproduzido na Figura 65 na página 134.



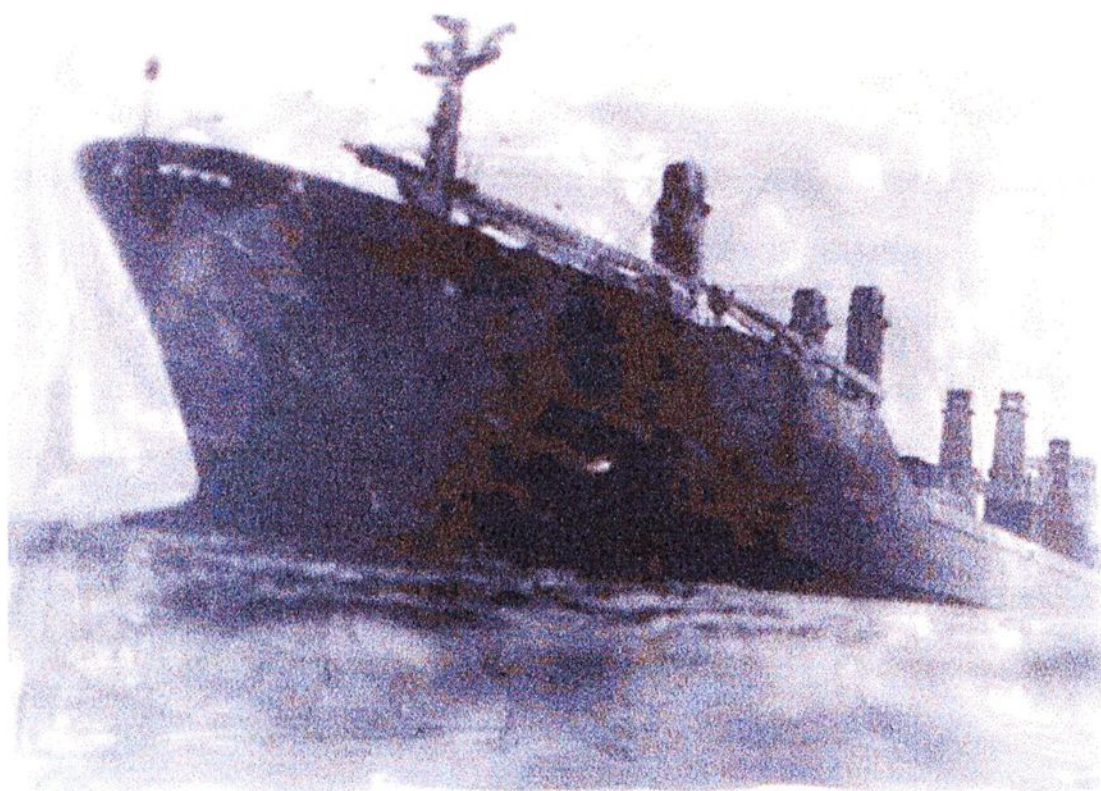


Figura 65 — Série *Navios* — *Krakow, Santos*, 1999 — Cassio Vasconcellos.

Cássio expressa com estas representações aspectos de uma certa nostalgia, paisagens de um tempo arcaico, como se esses cargueiros fossem pinturas e gravuras antigas, que nos reportam a imagens do passado. Uma beleza sem personagens; tudo parece estar abandonado, sem tempo ou espaço.

3.2.3. Cavalos

Cássio tirou as fotos para realizar esta série em praças na cidade de Paris, enfocando estátuas de cavalos e cavaleiros. Propositamente movimentando a câmera no momento do registro, conquistou a aparência de imagens desfocadas. Por meio deste recurso, o artista consegue uma cinestesia mágica que não está de acordo nem com o meio mecânico fotográfico nem com o modelo, pois, como foi mencionado anteriormente, trata-se de fotografias de monumentos. Além disso, o tempo é paralisado no instante da tomada; o tempo fotográfico é estático, congelado, assim como também são imóveis os monumentos que foram fotografados. Mas no produto verifica-se o contrário, pois o impactante destas cenas se dá por meio da fotografia devidamente trabalhada, que consegue captar o movimento, a velocidade (Fig. 66).

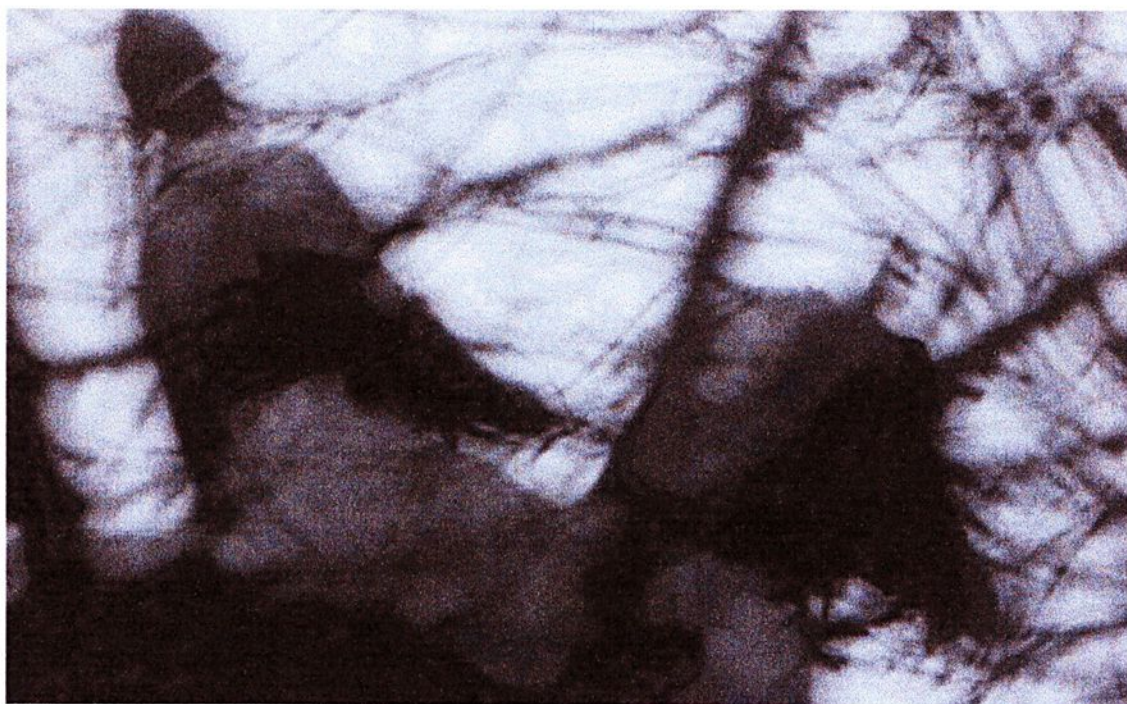


Figura 66 - Série *Cavalos*, 1994 – Cassio Vasconcellos.

Os efeitos plásticos produzidos nos conferem imagens de figuras em movimento, como se estivessem de passagem.

Uma intenção de capturar a dinâmica da luz, como linhas de energia em visão distorcida que realiza uma interação entre o movimento desta luz e da câmera, como se o artista tivesse almejando reproduzir o ritmo, o tempo e o movimento com sua transitoriedade.

É como se nos surpreendêssemos de repente ao vermos estes belos animais passando rapidamente através de uma janela qualquer, que por um segundo enquadra, impõe um limite visual à continuidade daquele rápido tropel. Podemos sentir o vento e a claridade do dia penetrando como raios de luz entre os espaços deixados pelas folhas das árvores, iluminando partes pequenas do torso dos cavalos. Galhos, folhas parecem agitar-se na frente dessas figuras, onde a visão se torna difusa. Como um véu que evidencia o mistério que as envolve (Fig. 67).



Figura 67 - Série *Cavalos*, 1994 – Cassio Vasconcellos.

Sem nitidez, estes trabalhos alcançam uma qualidade informal que colabora para uma nova ordem visual, revolucionária para a representação fotográfica da realidade. Apresenta uma espécie de imprecisão, baixa definição, que foge aos padrões da fotografia em seu valor convencional. As formas desfocadas são imagens de nossa contemporaneidade, que se apresentam diluídas, desmaterializadas, escapando do nosso domínio.

Cassio percebe que para o fotógrafo não há mais lugar para o olhar contemplativo, então procura retratar o tempo em movimento, mesmo que pareça ser contraditório à função da ação mecânica do ato fotográfico que retém o tempo.

Etienne Jules Marey (1830-1904), que, interessado na mecânica da locomoção (assim como o fotógrafo Muybridge, mencionado no capítulo 2), decompunha os movimentos dos homens e dos animais (PEIXOTO, 1996, p.136) (Fig. 68).



Figura 68 – *Sem título*, 1880-1894 – Etienne Jules Marey.

Este trabalho de Cassio lembra as imagens fotográficas de Marey pois trata-se do mesmo cavalo representado em várias posições com negativos sobrepostos. Como uma pintura feita em *crayon*, rabiscada e esfumada, na qual dificilmente reconheceríamos de imediato que se trata de imagens fotográficas justapostas, este híbrido nos permite apreciar a beleza do sensível dos objetos; não do que é medido com palavras, mas o que se comunica sem elas. (Fig. 69)



Figura 69 — Série *Cavalos*, 1994 — Cassio Vasconcellos

É possível vivenciar uma atmosfera de magia, por meio da contemplação dessas imagens semelhante àquela que se vive por meio da leitura de contos e fábulas. São parecidas com ilustrações de personagens lúdicos, como príncipes, unicórnios, que nos transportam a uma fantasia trazida do imaginário, talvez das recônditas lembranças da infância.

Busca retirar esse “peso” e encontrar a leveza da luz, apreendendo-a e gravando-a no papel, em vez da sombra, para que após a revelação seja entregue ao olhar. Luz que é efêmera, mas que permite à imagem fazer uma marca indelével na memória, como o ideal clássico da pintura de paisagem, perpetuada pela fotografia.



3.2.4 Polaroid

A questão da reprodutibilidade técnica que emancipa a obra de seu invólucro, oferecendo-a ao mundo, definida por Walter Benjamin, já citado em capítulos precedentes, é fortemente explorada quando o artista seleciona, para produzir esta série de rostos, um dos dispositivos mais banais da indústria fotográfica – a Polaroid. Como a Polaroid produz cópias únicas, em que não se detém grande versatilidade de controle em sua reprodução na questão cromática, Cassio as refotografa.

São imagens pertencentes a fotogramas congelados de semblantes com os olhos fechados retirados de filmes pornográficos vulgares que fotografa em busca da arte nas coisas tão simples quanto inusitadas; banalidades do cotidiano.

Assim totalmente reestruturadas, as faces humanas que compõem esta série assumem posições de seres superiores transcendentais, que têm luz própria. Como neste trabalho reproduzido na Figura 70 da página 141, que parece representar uma deusa de luz: misteriosa e impenetrável, com expressão indecifrável pela difícil legibilidade visual, tal a iluminação dramática e o fundo totalmente nulo.

Surge das sombras, quase sumidia, ressaltado por um único foco de luz, que concorre à passagem do tempo para existir e reter esse vulto que emerge das trevas. Personagem do passado vindo para assombrar o presente? Uma pintura que teve como modelo uma musa inspiradora que permanece além do bem e além do mal, fora do tempo...



Figura 70 — Série *Rostos*, 1991 — Cassio Vasconcellos.

Aqui o *close* dispensa o fundo (como não acontece na série *Paisagens Marinhas*), pois é único e insubstituível; não concorre com outras imagens.

Quando traz estes semblantes enigmáticos, o artista realiza um intercâmbio de funções atribuídas ao pintor e ao fotógrafo, reinventando, rearticulando e criando um novo modo de ver e sentir. Resgata a poesia do encanto do eterno feminino, de onde jamais se cogitaria encontrar.

A “aura”, ou aparição única que menciona Benjamin, é retirada pelo artista nas várias mediações tecnológicas que introduz em seus trabalhos, mas a apreciação estética é semelhante à da obra de arte “instituída”, pois seu valor

artístico reside na imagem pictórica, e não na imagem como simples reprodução e representação.

Os trabalhos que realizou com estas características carregam uma carga de emoção que resgata os cânones originais dos retratos antigos. Reproduções que paradoxalmente embutem significados, como imagens do nosso tempo, que se reportam a antigos valores de “sagrado” e “objeto único” ou seja, da “aura”, que retorna, depois de retirada no procedimento de execução (Fig. 71).



Figura 71 — Série *Rostos*, 1991 — Cassio Vasconcellos.

Na série *Notumos* também trabalha utilizando a Polaroid, mas desta vez, buscando recortes da cidade de São Paulo a noite. Para conquistar estes efeitos (Fig. 72) iluminou artificialmente os locais e expôs o filme por longos períodos. Os tons de cinza da cidade foram substituídos por cores fortes.

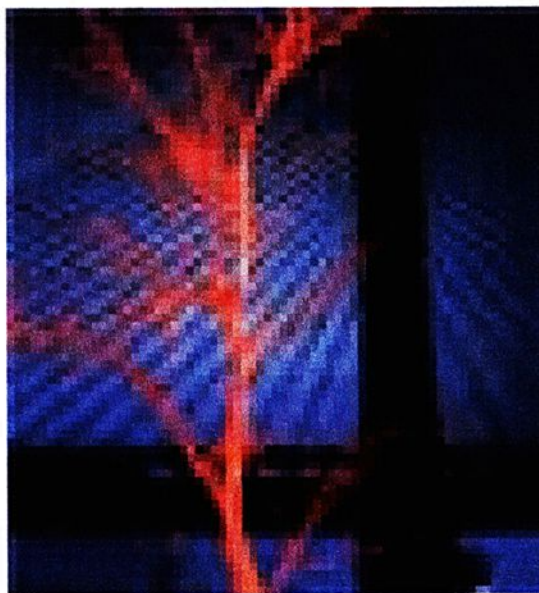


Figura 72 – Série *Notumos*, 2002 – Cassio Vasconcellos

3.2.5 “Afresco”

No projeto Arte Cidade I, realizado em 1994 pela Secretaria de Estado da Cultura, Cassio Vasconcellos participou produzindo uma espécie de “afresco” — uma colagem fotográfica emulsionada em um tecido colado diretamente na parede, utilizando a textura do suporte, que participa da composição. Tudo integrado, repleto de vestígios de inscrições, sugerindo uma acumulação, um saturamento do próprio cenário urbano extraído de cenas do minhocão; fotos que compõem uma pintura do nosso tempo, fragmentada pelos recortes e *flashes*.

Mergulhados como estamos nas profundidades das cidades, esta obra parece refletir nossa situação atual, propondo uma exacerbada acumulação visual, que embaralha e confunde nossa percepção (Fig. 73).

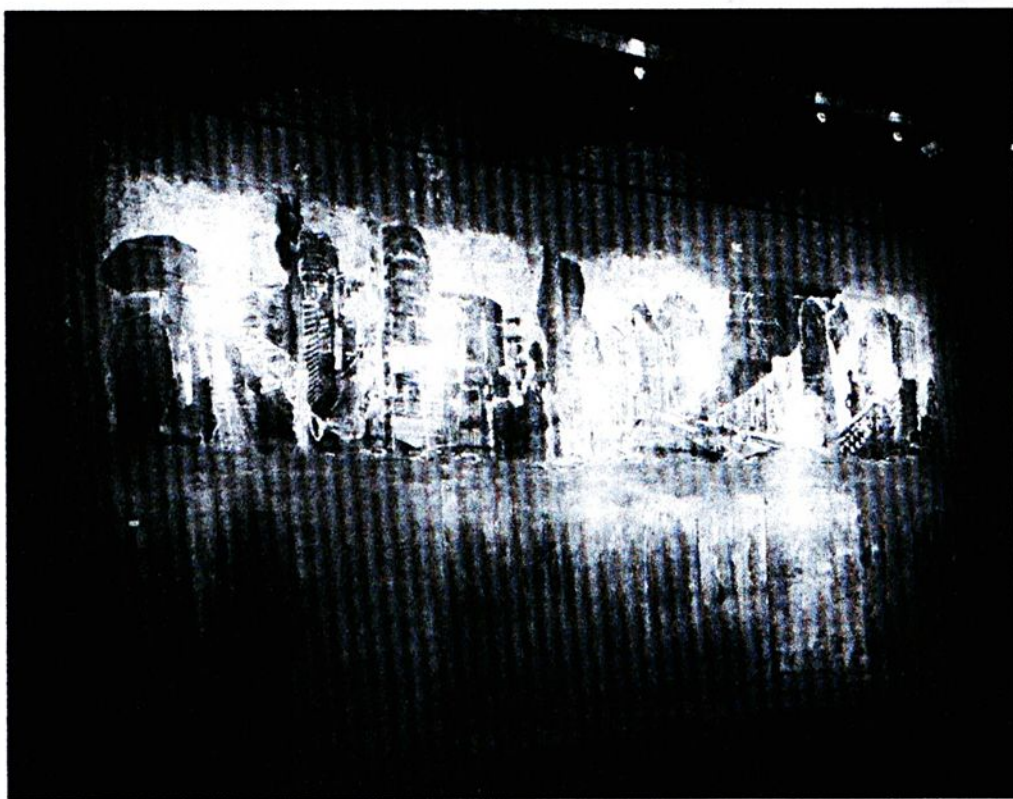


Figura 73 — *Minhocão* (colagem fotográfica), 1994 — Cassio Vasconcellos.

3.2.6 Instalação

Cassio participou também do projeto Arte Cidade 4, na Zona Leste de São Paulo, com uma grande imagem fotográfica com área de projeção final equivalente a 2,70 m x 8,0 m. Ela foi fragmentada em cerca de 80 pedaços de uma única foto que foram dispostos em seis diferentes planos, para que, a partir de um ponto de vista único, seja possível visualizar a imagem como um todo. Cada plano contou com um diferente número de imagens, já que cada plano, estando a uma distância diferente do observador, necessita de uma quantidade única de fotos. (Fig. 74)

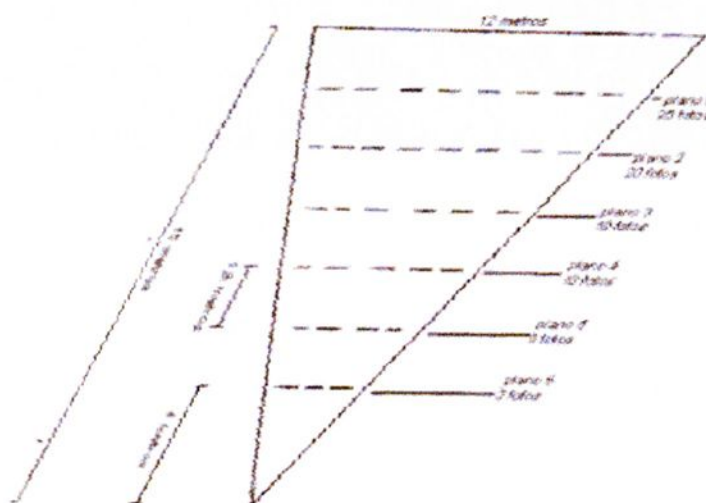


Figura 74 – Croqui do artista, 2001 - Cassio Vasconcellos

O primeiro plano esteve a cerca de 4 metros da pessoa; depois, 1,80 metros para separar um plano do outro, até que o último fique a 13 metros do observador, ou ponto exato da união das 80 imagens em uma só.

A foto foi realizada com uma câmera panorâmica, com negativo no tamanho de 5,5 cm x 17 cm e o filme utilizado foi o Technical Pan, desenvolvido pela Kodak a pedido da NASA, para fotos feitas do espaço e com altíssimo grau de definição¹⁹.

¹⁹ Projeto da Intervenção – Arte Cidade 4: www.uol.com.br/arte/cidade/cassio - 08/10/2001.



Cada uma das imagens foi ampliada em Duratrans (transparência) e pendurada com minúsculos fios. Sobre elas foi aplicada uma fonte de luz independente, sem base ou caixa de luz, que tem a espessura de um acetato, dando a impressão de estarem flutuando e criando um efeito único na montagem (Fig. 75).



Figura 75 - Detalhamento do projeto CAD, 2001 – Cassio Vasconcellos.

A possibilidade do recorte fotográfico vem como amparo a um destino estético determinado, que utiliza o fragmento como parte da composição artística, num projeto de construção.

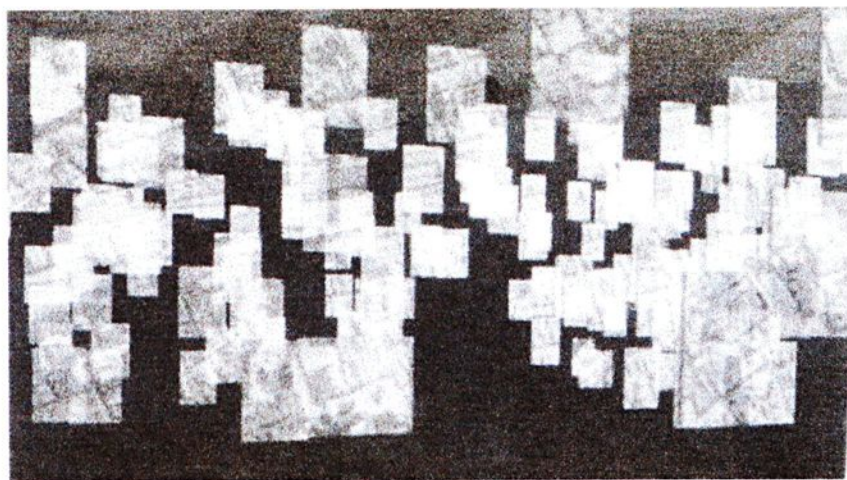


Figura 76 - Perspectiva do trabalho em maquete eletrônica, 2001 – Cassio Vasconcellos.

É esta construção, e sua materialização, que corresponde à resposta que se obtém de uma imagem única, conquistada por meio das montagens (Fig. 77).

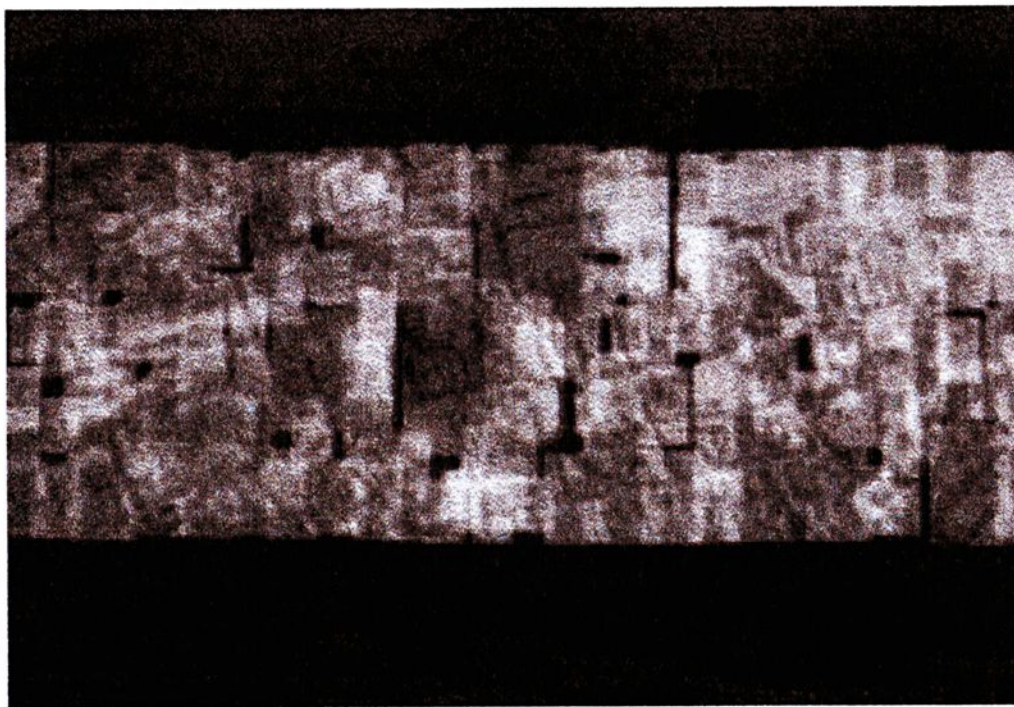


Figura 77 - Maquete eletrônica da intervenção, 2001 – Cassio Vasconcellos.

5. CAPÍTULO 4

A experiência pessoal



Anhangabaú I, 2004 (painel central em mista sobre tela, pertencente a tríptico) -

Selma Machado Simão.

4.1 Refletindo sobre o processo

Para Margareth Boden (1999, p. 85), um “espaço conceptual” consiste num conjunto de “princípios organizadores que unificam e dão estrutura a um dado domínio de pensamento”. Buscando comprovar empiricamente qual o resultado da arte obtida por meio da mescla entre a técnica e a poética voltada para a discussão do processo híbrido que utiliza a linguagem fotográfica e a linguagem pictórica, considere ambas as linguagens como “espaços conceptuais” a serem explorados, a fim de superar suas limitações, modificando-os e ampliando-os para chegar à criação. Este pensamento me levou a pesquisar as possibilidades dos processos e materiais, num trabalho que incluiu um projeto inicialmente mais voltado aos aspectos cognitivos do que à abstração mais próxima ao sentimento. Concomitantemente, eu tinha a certeza de que não poderia perder de vista o objetivo de produzir trabalhos plásticos bidimensionais que ressaltassem um estilo pessoal e autêntico, pautado pela manifestação espontânea da relação “alma” e obra. Tentando ser fiel à minha própria concepção ideológica sobre a função da arte (exaltar e valorizar por meio da mensagem o que ser humano pode ter de melhor), com a intencionalidade clara de buscar e organizar os elementos que pudessem produzir este tipo específico de objeto híbrido, feito de signos visuais constituídos por meios diferentes, baseava-me também em um “fazer” que comunicasse toda a minha subjetividade expressiva. Assim, para realizar esta produção artística, busquei obter o equilíbrio necessário entre o hemisfério direito e o hemisfério esquerdo do cérebro, em que pude reafirmar internamente, por meio da pesquisa prática, que a construção do conhecimento se dá na totalidade constituída pela combinação da razão, da emoção e da afetividade refletidas diretamente no objeto artístico.

Neste intento de “arregaçar as mangas” e experimentar a ampliação das possibilidades expressivas por meio das intervenções e fusões das duas linguagens, utilizei uma proposta que, voltada à descoberta, uniu a decisão ligada à criação (heurística). Indo além dos resultados imediatos obtidos, procurei problematizá-los por meio de novas ferramentas de execução, tendo em mente as teorias de Edgar Morin (2000, p. 207), que descreve o pensamento complexo como aquele que parte da incerteza e que constitui a organização. É um pensamento que reúne, contextualiza e globaliza, mas que ao mesmo tempo também reconhece o singular, o individual e o concreto.

Preocupada em formular reflexões sobre o meu processo criativo e sua complexidade, sempre amparada por um bloco de anotações, passei a fazer registros sobre o que pretendia realizar, assim como croquis e esboços das formas e suas distribuições no espaço compreendido do suporte. Os apontamentos não se limitaram somente a estes aspectos, pois, conforme os procedimentos técnicos foram sendo desenvolvidos, continuava anotando tentativas, erros, acasos, desvios. A cada etapa, ia retomando, avaliando e sendo influenciada pelo que produzia. Enquanto trabalhava, sentia que não podia escapar de certos processos e, com isso, meu desempenho ia sendo modelado, como nas análises comentadas por Pareyson (1997, p. 223), quando menciona a “obra formante”. Dei-me conta de que o artista, quando atua, cede à condição da matéria, e este é um processo muito dinâmico com exigências internas e externas. Neste jogo, é por meio da surpresa que ocorre a revelação, e a *práxis* nunca está isenta da reflexão, pois os aspectos materiais e subjetivos são indissociáveis. Com toda a documentação realizada durante o “fazer artístico”, pude confrontar a contradição sobre aquilo que eu havia pretendido e aquilo que efetivamente havia sido realizado. Segundo Pareyson (1997, p. 222):



“Enquanto a execução é a própria obra, é possível julgar a obra através dela; enquanto a obra é norma da execução, ela oferece um critério para julgar acerca da execução”. Transformando idéia em forma, realiza-se um fenômeno de invenção no qual o objeto é também o método.

Não foi fácil estabelecer este trajeto incessante de “ir” e “vir”, ou seja, anotar, trabalhar na imagem com auxílio da fotografia e da pintura, voltar a anotar etc. A todos os momentos, precisava “emergir” do “mergulho” da criação para realizar as anotações. Ao mesmo tempo, tinha de ser rápida para não perder o “fio da meada”, isto é, não perder a concentração e abandonar o *insight* ligado à produção da obra, no ato de redigir os pensamentos, conclusões, sentimentos, dificuldades etc. no bloco de anotações. Além disso, enfrentei algumas complicações no desdobramento que implica na passagem da idéia para a palavra escrita. Apesar desta dificuldade, na condição de autora das obras, eu tive a grande vantagem de ter total acesso a todas as etapas do processo e domínio sobre elas.

Para realizar meus apontamentos, preocupava-me em usar uma linguagem direta e elucidativa que não caísse no auto-elogio e fosse capaz de compor um *dossiê* analítico, baseado em uma organização mental de uma ação crítico-criativa. Ocorre que a pesquisa em arte, na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, como mencionei anteriormente, necessita de um certo grau de abstração por parte do artista-pesquisador relacionado aos processos de criação pertinentes ao produto artístico, resultado de sua indagação. Por mais que buscasse a racionalidade, tendia a voltar-me, na maioria das vezes, muito mais ao “sentir” e ao “fazer” artístico, antes mesmo que se estabelecesse uma cognição ou síntese dos elementos estruturais técnicos a serem pesquisados. Sentia-me impulsionada pela ânsia de registrar por meio das palavras a minha mais pura expressão, como quem escreve uma poesia, e



acabava, muitas vezes, descomprometendo-me com os parâmetros submetidos aos moldes estabelecidos pelas instituições para se redigir um texto acadêmico, mesmo sendo ele referente a um processo criativo em especial. Mas encarei o desafio, como uma prova da qual não poderia me esquivar, pois, a partir do momento que adentrava no campo da pesquisa científica, poderia fazer uso de um exercício valioso que visa desenvolver e organizar um emaranhado de sentimentos e pensamentos que atuam estruturalmente no íntimo de toda pessoa que trabalha com arte. É certo que os textos podem, sim, ser aquecidos pela eloquência verbal (própria da paixão do pesquisador por seu objeto de estudo), mas sem perder a clareza intelectual e a fundamentação teórica.

Partindo deste propósito, os trabalhos realizados compõem hoje a série: **“São Paulo, do passado da câmera, ao presente do pincel”**. Baseando-me em fotos antigas da cidade de São Paulo, desenvolvi uma proposta que incluiu desenhos, pinturas, colagens, serigrafias e *transfers*. O título possibilita um trocadilho nos significados das palavras: presente e passado. A palavra “passado” pode ser um termo que identifique “um tempo pretérito, momento acontecido” ou “uma imagem fotográfica doada pela câmera” à releitura pela pintura. O termo “presente” pode ser interpretado como “um momento atual” ou como “uma dádiva, um brinde” oferecido pelo pincel.

Para realizar esta série, selecionei estas fotografias, pela pura identificação que as imagens despertaram em mim, sem me preocupar com quais seriam os verdadeiros motivos que orientaram esta escolha.

São fotos que contêm um alto teor documental e, pelas características, aparentam ser os tipos de reproduções encomendadas na época por órgãos governamentais. A imposição estabelecida pelos padrões da representação oficial



utilizada na década de 1950, pode-se perceber, limitava a expressão pessoal dos fotógrafos, que eram levados a realizar um produto informativo que reunisse as qualidades necessárias de clareza, ressaltando a cidade em expansão, num sistema útil de preservação e transmissão da memória. Mesmo assim, é possível enlevar-se com a poesia provocada pelas imagens.

Uma foto em especial, do Vale do Anhangabaú tirada em 1953, de Alois Feichtenberger, atraiu-me particularmente inspirando-me posteriormente na produção de vários trabalhos (Fig. 78).



Figura 78 – Vale do Anhangabaú, (fotografia) 1953 – Alois Feichtenberger.

Um fator imprescindível para analisar esta foto é a tomada frontal, realizada levemente de baixo para cima, elaborando um discurso visual com uma lógica voltada a testemunhar uma espécie de valorização diferenciada do espaço urbano. A leve inclinação contida na avenida na parte inferior da foto só faz ressaltar as figuras dos edifícios centrais, induzindo o olho a destacá-los na composição. O enquadramento buscou um equilíbrio de distribuição harmoniosa. A inclusão de um primeiro plano contendo palmeiras imperiais à esquerda e a avenida no plano médio, onde se pode visualizar um ônibus, carros antigos e transeuntes, traz uma inevitável comparação de proporção, ou seja, a escala das gigantescas construções que se compara a estas figuras diminutas. Este recorte centraliza os edifícios e enfatiza a verticalidade da cidade enfocando os altos prédios sem cortes, mostrando também que o fotógrafo tinha intenções estéticas definidas, selecionando e sintetizando qualidades formais para revelar particularidades expressivas. A cidade interpretada fotograficamente por seu olhar ganhou um inegável atestado de progresso, uma solene valorização do crescimento da metrópole, sua beleza imponente e um marcante registro do ponto de onde partem as futuras transformações urbanas e suas complexidades.

Ao contemplar estas fotos e tentar “entrar” dentro delas, lembrei-me de trechos do livro de Maurice Merleau-Ponty:

Ora, para que o objeto possa existir em relação ao sujeito, não basta que este “sujeito” o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende este pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o olha, que ele se conheça apreendendo ou olhando, que seu ato seja inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito *seja* somente aquilo que ele tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma apreensão do objeto ou um olhar do objeto para o terceiro testemunho.

...volto para mim que percebo, e me dou conta então de que minha percepção precisou atravessar certas aparências subjetivas, interpretar certas "sensações" minhas, enfim ela aparece na perspectiva de minha história individual (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 318 e 319).

Envolvida por esta observação, parecia experimentar o *punctum* de Barthes (1984, p. 46) de uma forma mais consciente. As imagens pareciam resumir tudo o que São Paulo significa para mim trazendo por trás a figura imponente do prédio do Banespa, um marco, um símbolo, uma âncora, como uma bandeira avistada ao longe, visão familiar de um porto seguro ou a chegada ao lar. Na frente, a metrópole antiga, já naqueles tempos, sendo composta por um mosaico em que o velho convive com o novo, resistente, preservado ou não, presentificando o tempo pretérito, impossível de se apagar. Concebo essa ausência de hegemonia da arquitetura como um reflexo de uma parte importante da mistura caótica e impactante que a cidade desordenadamente foi configurando por meio da construção de sua história e hoje se dá ao olhar como uma visão conturbada, repleta de rupturas de formas e cores.

Na época em que estas fotos foram tiradas, eu ainda não havia nascido, mas isso não me impediu de me transportar para aquele passado um tanto distante e me encontrar ali, criança, percorrendo aquelas ruas desconhecidas, como quando, acompanhada por meu pai, visitei pela primeira vez o centro da cidade. Criada em um pequeno bairro da Zona Norte de São Paulo, sem contato com a grandiosidade da metrópole, recordei o quanto fiquei assombrada, com o olhar voltado para cima, admirando os velhos "arranha-céus" acinzentados, com seus ornamentos em argamassa e volteios em ferro (obras-primas de serralharia) que contornavam as sacadas. Magnânicos, estes edifícios, em minha concepção infantil, pareciam

representar a própria eternidade, em sua solidez, perenes e alheios às intempéries e suas conseqüentes corrosões. A esquina, a tela gigantesca do cinema, a pipoca quentinha, o livrinho repleto de sonhos adquirido na banca colorida, o sabor da banana *split*, os postes de luz austeros, ...imagens, sabores, cheiros, iam se associando dentro de mim ao viajar através das fotografias como “representações codificadas da realidade” (AUMONT, 1993, p. 118). Só depois de muito tempo, já trabalhando nesta proposta, percebi que a escolha do tema para a execução dos trabalhos não tinha acontecido por acaso. Havia uma intenção inconsciente e implícita de resgatar fragmentos de minha própria memória, reportando-me às lembranças de minha infância para solucionar aspectos não resolvidos da relação pai-filha. Estes sentimentos contraditórios revolviam-se, principalmente pela condição de enfermidade grave em que meu pai se encontra atualmente.



4.1.1 A foto como referência

Alicerçada por estas reproduções fotográficas da cidade antiga, passei a produzir trabalhos que incluíam a fotografia como um primeiro processo de interferência na pintura, o germen de um futuro procedimento totalmente híbrido, como foi comentado no capítulo 1. Processo que, como vimos anteriormente, se deu primeiramente como uma concepção que influenciava a visualidade criando um novo código, em primeira instância vindo da pintura para a fotografia (enquadramentos das paisagens e retratos) e, em segunda instância, da fotografia para a pintura, ou seja, a concretização das primeiras provas efetivas da influência da fotografia no impressionismo, conduzindo-o a uma pintura revolucionária.

Utilizei a imagem fotográfica como modelo a ser pintado na tela e, por meio desta experiência, pude perceber que a fotografia indiscutivelmente amplia os recursos da pintura figurativa. A imobilidade do modelo, a fixação exata e indiscutível do detalhe, o contorno marcado, a linha definida, a iluminação contrastante etc. São fatores que nem sempre são possíveis de se adquirir quando se pinta diretamente do modelo vivo, ou seja, do natural. O olho muitas vezes nos engana e a atmosfera contida na distância entre a posição do pintor até seu modelo, geralmente uma forma tridimensional, conduz a um embaçamento, uma certa indefinição do campo visual. Além disso, como vimos no exemplo do capítulo 2, a pintura de Monet *A catedral de Rouen*, se eu fosse pintar estas paisagens urbanas diretamente do natural, teria de ser muito ágil, pois a iluminação modifica-se muito rapidamente conforme a hora do dia. Isto sem falar que sem a fotografia estes trabalhos jamais poderiam ser realizados, já que a cidade não é mais a mesma que era há 50 anos, mais ou menos a idade que têm estas fotos.



Os suportes foram sendo preparados um a um, ou seja, de acordo com o término do trabalho anterior é que eu partia para a preparação de outro. Antes de iniciar o trabalho, eu já tinha em mente o que pretendia realizar e, de acordo com este projeto, escolhia alguns locais da superfície da tela para aplicar uma camada de massa acrílica misturada com cola branca. Nestas partes volumosas, com o auxílio de espátulas variadas, realizava texturas com baixos relevos na tentativa de obter uma aparência de rusticidade na superfície da tela que lembrasse paredes gastas pelo tempo e fossem sentidas não somente pela percepção háptica (mencionada no capítulo 2), mas também pelo tato real, pelo fato de existirem realmente, e não somente pela impressão ótica que causassem. Tinha essa intenção porque estava trabalhando com imagens fotográficas de paisagens urbanas verídicas, que existem ou existiram no mundo visível, e eu queria reforçar na materialidade este caráter de “coisa existente”. Em seguida, respeitava o período de 24 horas para a realização completa da secagem. Só então é que podia partir para a pintura, preparando duas ou três cores com tinta acrílica e bastante água para cada trabalho, em recipientes separados e despejando estas misturas sobre o suporte, uma ao lado da outra. Este procedimento era realizado para colorir um fundo onde eu iria inserir posteriormente a imagem observada na foto em que me reportava. Com esta atenção, comecei a experimentar uma sensação de liberdade que não havia planejado, referente à escolha dos tons a serem aplicados na composição, pois a fotografia em preto-e-branco nem de longe indica uma possível opção de coloração. De certa forma, isto me inquietava porque, deste modo, sentia-me muito mais livre, sem dúvida, dada a inexistência de sugestões que pudessem interferir ou condicionar a escolha dos tons, mas também muito mais responsável em atingir a mensagem adequada com a proposta que me dispunha a desenvolver – “o velho recontextualizado em um novo



olhar, obtido por outro meio” (uma releitura pela pintura vinda da fotografia). A cor, que é fundamental para trazer à tona sensações e sentimentos (ARNHEIM, 1998, p. 358), deveria estar totalmente integrada com o que eu desejava expressar. Optei, então, de uma maneira geral, pelos tons: amarelo indiano, verde vessie, ocre, siena, azul da Prússia e gris de *paine*, misturados ou não em relações de quente-frio, muitas vezes adicionados do tom sépia para esmaecer a saturação da cor, dando uma impressão de envelhecimento.

Posteriormente, ia delicadamente realizando um movimento de “garimpagem”, deslocando a tela de um lado para outro. A tinta aguada escorria sobre a textura, penetrando sobre as reentrâncias, tornando-as mais escurecidas do que os relevos mais altos. As cores acabavam se misturando, produzindo novos tons e manchas orgânicas. Eu comparava o que via com a imagem fotográfica que tinha escolhido para realizar o trabalho. Algumas vezes eu conseguia dirigir o trajeto da tinta por onde desejava, outras não, pois fazê-la caminhar nos meus limites e não nos dela era, de certa forma, querer controlar o acaso. Então “debatíamos” longos períodos até “chegarmos” a um consenso. O pincel largo, ou trincha, era usado muito raramente, só para auxiliar um encontro entre duas ou mais cores.

Banhar a tela com misturas tão líquidas de tinta e água não é um procedimento comum utilizado na pintura que se realiza com tinta acrílica, ainda mais quando a superfície da tela foi anteriormente texturada com massa acrílica. Mas como minha intenção era subverter regras, mantive este procedimento, o que ocasionou o surgimento de alguns pequenos problemas. As poças de tinta sobre a tela demoravam muito a secar, cerca de quatro a cinco horas, e às vezes chegavam a amolecer levemente a massa aplicada no suporte, prejudicando a textura, que depois tinha de ser retocada.



Eu acompanhava a secagem, verificando os efeitos que iam surgindo e, em alguns momentos, jogava pequenas quantidades de água limpa para clarear alguns tons, a fim de que algumas manchas se posicionassem de acordo com as áreas mais iluminadas da imagem fotográfica, da qual eu observava. Antes de a tinta secar completamente, os tons apresentam saturações vibrantes, o que não ocorre na maioria das vezes após a secagem, pois as cores ganham uma certa opacidade não desejada. Nestes casos, eu aplicava suaves camadas de veladuras (camadas de tintas bem diluídas e transparentes) para realçar os tons. Verifiquei também que surpreendentemente a tinta acrílica, quando diluída em muita água, depois de seca apresentava colorações inusitadas, pois os pigmentos separam-se, revelando minúsculos grãos de cores não pertencentes à cor proposta da bisnaga utilizada. O tom siena natural, que tende ao ocre, por exemplo, trouxe à tona pigmentos esverdeados totalmente inesperados, e a cor sépia, próxima ao marrom bem escuro, revelou tons rosados também surpreendentes. Diante destas pequenas surpresas, eu analisava as situações que iam se apresentando e ia relacionando todo o conjunto com a imagem da foto que originava minha interpretação. Às vezes retocava algumas áreas com pincel largo suavemente para não deixar marcas da minha interferência.

Depois do fundo já seco e preparado para receber a figura, com o canto do pincel bem molhado, também com tinta acrílica e água, só que um pouco mais densa, partia para a introdução das figuras. Optando por tons que não causassem um contraste ao nível de choque muito intenso pela cor, em uma tendência quase monocromática, envolvendo os elementos em todas as áreas da composição integradas num todo, utilizava as cores do fundo acrescentadas de um pouco de sépia. Esta escolha, para mim, significava a mais óbvia possível, principalmente



depois de observar detidamente a opção mais utilizada no universo antigo da fotografia – o preto e o branco.

la olhando a fotografia que inspirava o trabalho e, conseqüentemente, desenhando diretamente na tela com o pincel. Enquanto desenhava, procurava enfatizar detalhes principais, como as janelas maiores, as torres etc., reciclando a imagem fotográfica para representá-la mais sinteticamente, suprimindo pormenores desnecessários à transmissão da mensagem. Escurecendo o tom dos edifícios mais próximos e clareando os mais distantes, buscava a profundidade visualizada por meio de brumas ao longe.

Quando queria apagar um traço, molhava o pincel na água pura e aplicava rapidamente por cima da região indesejada. Enquanto úmido, o desenho também podia ser modificado, pincelando-se por cima do que já havia sido feito, mas eu não podia deixar que os contornos secassem. Aliás, eu queria mesmo é borrá-los, diluí-los, como se os limites da matéria dos edifícios que copiava fossem se desvanecendo, etéreos, explodindo em energia que se expandia através de suas formas. O borrão, a mancha obtida pelos excessos de água e a superfície irregular da textura do suporte ajudavam-me a libertar-me do contorno marcado, delimitação contrastante entre a figura e o fundo, herança de muitos e muitos anos pintando quadros na técnica de óleo sobre tela. Além disso, eu almejava, por meio da pintura, flexibilizar, tornar difusas as linhas rigorosas delineadas pela reprodução fotográfica. Emoldurar por contornos esfumados formas densas, carregadas de tensão. Pretendia que, de alguma forma, fosse possível transformar a alta definição visual da foto na difusão, expansão de uma pintura em especial. Para isso, buscava a imprecisão hesitante e indefinida da sobreposição destes traços e manchas transparentes e incandescentes, tentando realizar uma transposição da rigidez das



linhas das formas advindas da foto, para naturalidade espontânea dos gestos das rápidas pinceladas.

As sombras dos edifícios retratados na imagem fotográfica observada iam sendo sugeridas na tela, com preenchimentos de formas com tons mais escuros. Assim, ia recuperando, por meio do acréscimo da cor na tela, as variações das gradações suprimidas na imagem da fotografia, enriquecendo nesta releitura as possibilidades de obscuridades e luminescências, como neste tríptico (concepção genuinamente pictórica) inspirado na foto do Anhangabaú da figura 79.



Figura 79 – *Anhangabaú I*, 2004 – mista sobre tela – Selma Machado Simão.

Posteriormente, com uma espátula média, eu aplicava camadas grossas de tinta a óleo para sugerir as luzes e seus reflexos, conforme se apresentavam as partes das paredes das construções mostradas na foto, que denotavam estar recebendo mais luz solar. Esta técnica, denominada “impasto”, trouxe uma opacidade que se contrapunha à configuração das formas realizadas nas primeiras etapas dos trabalhos por meio de transparências e, de certa forma, retomava a

visualidade das fotos. Este efeito conduzia a impressão de um tipo de iluminação que apresentava tratamento dramático e misterioso pela incidência de luz forte e contrastante, destacando a forma materializada na tela. A exemplo disso as figuras 80 e 81 apresentam a comparação entre a fotografia e a pintura.



Figura 80 – Av. São João, (fotografia)1953 – Alois Feichtenberger.



Figura 81 – Av. São João, 2004 (mista sobre tela) - Selma Machado Simão.

No trabalho baseado na fotografia antiga da Av. São João (Fig 83), procurei reforçar o desenho com o auxílio do carvão, no intento de recuperar algumas linhas marcadas próprias da fotografia em referência (Fig. 82).



Figura 82 – Av. São João, 1953 (fotografia) - Alois Feichtenberger.



Figura 83 – Av. São João, 2004 (mista sobre tela) – Selma Machado Simão.

4.1.2 A Serigrafia

A serigrafia possibilitou uma rearticulação, um redimensionamento da imagem fotográfica transposta para a linguagem pictórica, sendo que tanto quanto ao nível da gênese técnica que conflui a impressão (derivada da pintura – a tinta sobre o papel ou tecido) e o fotolito (imagem fotográfica impressa em um filme), como em sua concepção. Como já vimos no capítulo 1, um processo que já nasce híbrido e inaugura uma indiscutível simbiose das técnicas neste caminho da influência da fotografia na pintura. As fronteiras entre os dois processos, nesta forma de arte, são dissolvidas e o lugar-comum ocupado tanto pela fotografia quanto pela pintura, ou seja, a tela, funciona como espaço ambíguo, mas que preserva as individualidades expressivas conjugadas em uma relação visual holística ou total.

A preparação do suporte deu-se da mesma forma, como descrito anteriormente, nos trabalhos realizados com a foto como referência, sendo também utilizadas telas texturadas com massa acrílica recobertas por camadas de tinta acrílica quase transparentes de cores cálidas a fim de ir sobrepondo tonalidades para finalizar o fundo. Em alguns trabalhos, esfreguei o suporte com um pano de algodão, como no procedimento da *pátina*, com o objetivo de conquistar áreas que apresentassem descolorações parciais, imitando as camadas de tinta sobrepostas e descascadas de paredes envelhecidas pelo tempo, que se opunha às reveladas nas reproduções fotográficas em branco-e-preto da cidade. Meu “tempo” conquistado na aparência obtida pela pintura não existiu, apenas artificialmente fabricado pelo pincel, pano e espátula, e concorre com o tempo real que consumiu, corroeu, desgastou e se revela hoje nas construções antigas do centro de São Paulo.

Ao iniciar os trabalhos, experimentei a sensação de que serigrafia subtrai a informação de pormenores da imagem fotográfica, pois a tinta acaba algumas vezes



se espalhando no ato da retirada da tela de impressão. Com isso, conduz a uma leitura mais concisa e direta, à qual eu deveria me adaptar para assimilá-la em meus trabalhos. Nestes processos, misturei tintas apropriadas para serigrafia com a tinta acrílica, e toda a transparência e as luminescências experimentadas nos primeiros trabalhos foram rechaçadas na aplicação desta outra técnica. A imagem obtida por meio da tela de impressão produz uma representação com alto contraste positivo-negativo e, nesse caso, a cor trouxe sua intensidade máxima.

Com a serigrafia, fui obrigada a trabalhar com a imagem fotográfica reduzida, já que para realizá-la é necessário o preparo de uma tela especial que contém a imagem sensibilizada em um tecido de náilon. Devido à impossibilidade de trabalhar com imagem ampliada, tive de trabalhar com telas menores ou descobrir meios que pudessem preencher os espaços da tela não cobertos pela serigrafia. Daí a idéia de inserir a caligrafia feita com o pincel e apagada ou borrada parcialmente com um pano ainda em processo de secagem (Fig. 84).



Figura 84 - Anhangabaú II, 2004 (mista sobre tela) – Selma Machado Simão.

Copiei o texto descrito a seguir neste trabalho, retirando-o de um livro de 1953 intitulado *São Paulo Antigo, São Paulo Moderno*, um álbum comparativo de fotos dos anos de 1913 a 1953 produzido pelas Edições Melhoramentos.

O Parque Anhangabaú é o mais importante da cidade. Era a Chácara do Chá com um aglomerado de casinholas inestéticas que desapareceram em 1913 para dar lugar à construção de 3 magníficos edifícios planejados por Bouvard, e que muito tempo foram os mais grandiosos da cidade. Dois deles já foram demolidos. No lugar do outro, está sendo erguido o edifício Conde Prates que terá 28 andares.

O termo “casinhola” pareceu-me muito apropriado para constar no trabalho, já que denota um tempo passado, e, com a linguagem escrita, pretendi sofisticar o processo de recepção acrescentando às imagens as palavras para tecer finas relações entre as coisas e suas denominações, com o objetivo de aprimorar os sentidos, aguçar a atenção, enriquecendo o teor da mensagem. Neste trabalho, configurei um quadrante desencontrado em alto-relevo com a intenção de desestabilizar, desequilibrar o campo visual, propiciando um deslocamento no espaço, como uma foto solta e descartada.

Na outra opção de trabalhar com telas menores, busquei inserir outros elementos, como nestes exemplos das figuras 85 e 86 na página 168. O primeiro trabalho realizado com a aplicação de uma folha de ouro no suporte antes da impressão da imagem e o outro com pedaços da folha de ouro contornando-a, em uma tentativa um tanto saudosa de demonstrar uma “idade de ouro” vivida pelos habitantes da cidade antiga. No desenvolvimento destes trabalhos, abandonei as trinchas para recorrer aos pincéis mais finos e mais delicados, em busca do preenchimento de áreas menores.

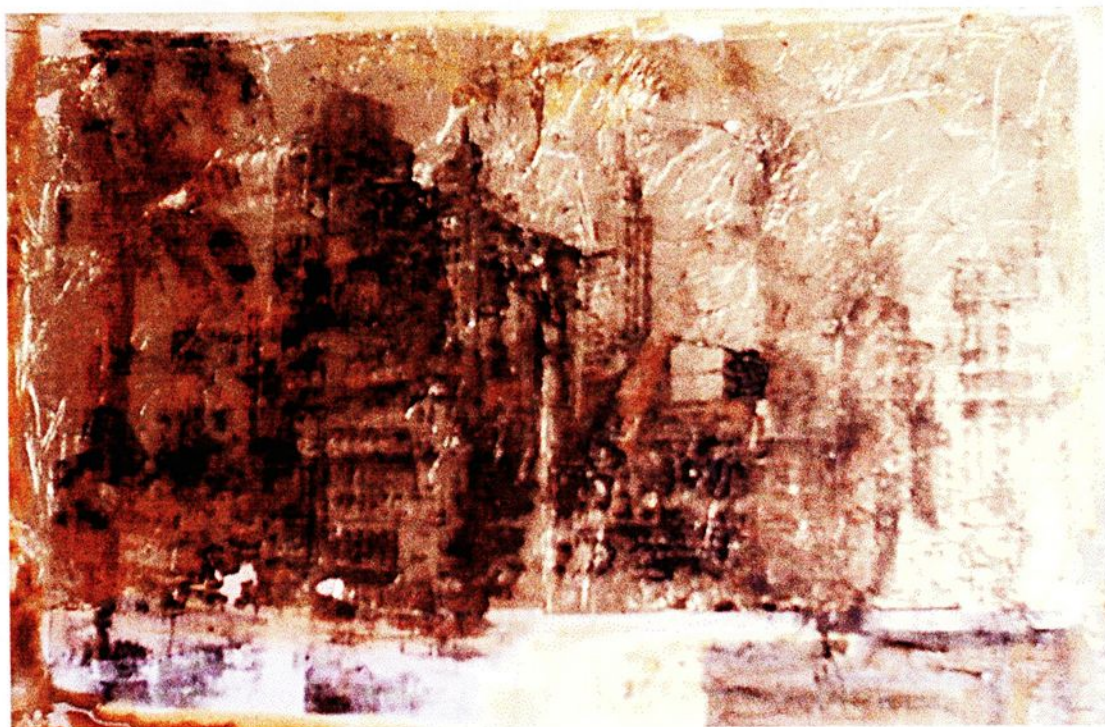


Figura 85 - *Anhangabaú III*, 2004 (mista sobre tela) – Selma Machado Simão.



Figura 86 - *Anhangabaú IV*, 2004 (mista sobre tela) – Selma Machado Simão.

A imagem obtida pela serigrafia é, sem dúvida, vantajosa em diversas circunstâncias. Possibilita a reprodução rápida e precisa de várias cópias, podendo ser realizadas com muitas cores diferentes. Contudo, exige uma superfície para recepção da tinta, completamente lisa e regular que contate com o tecido para dispor a imagem sem falhas. As texturas contidas no suporte impediram a perfeição desta passagem, pois os relevos excluíam a possibilidade do contato direto com a tinta que transpassava o náilon para penetrar na tela. Preservei este efeito na Figura (pequenas falhas deixadas em branco na imagem), pois reforçava a aparência do envelhecimento, mesmo porque em alguns momentos sentia necessidade de retocar com o pincel pequenas partes da imagem. A exatidão de detalhes da fotografia ia se perdendo no processo pictórico.

Às vezes, na passagem da tinta sobre a matriz da serigrafia, eu sobrecarregava não intencionalmente a quantidade de tinta no rodinho utilizado para puxá-la sobre o tecido que contém a imagem sensibilizada. Quando suspendia a tela de impressão, aparecia um granulado interessante, resultado do excesso de tinta sobre o suporte. Deixei estes felizes acasos sem retoques como marcas aparentes do processo (Fig. 87).

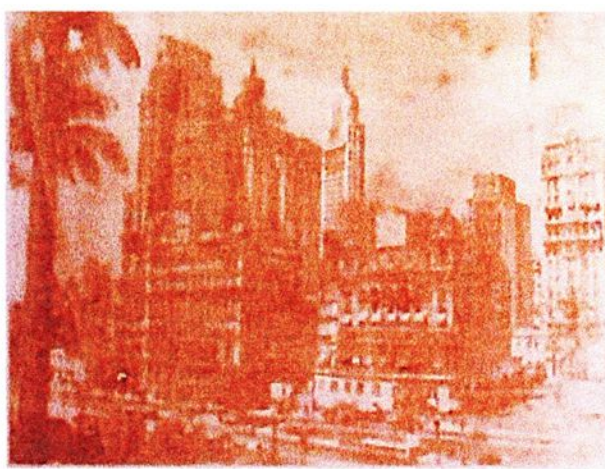


Figura 87 – *Anhangabaú V*, 2004 (detalhe - mista sobre tela) - Selma Machado Simão

Neste trabalho, a imagem fotográfica reproduzida pela serigrafia foi levemente retocada com o pincel em algumas partes, com a intenção de propiciar ao fruidor a lembrança das fotos antigas retocadas, como eram feitos os retratos de nossos antepassados, maquiados pela mão do fotógrafo.

Percebi, ao terminar os trabalhos com a serigrafia, que ela, como meio reprodutível, excluía a necessidade do desenho. Eu poderia perfeitamente complementar espaços na tela com desenhos e pinturas, mas a imagem serigráfica, com toda a sua força representativa, parecia bastar-se e dispensar qualquer adorno ao seu redor. Então me dei conta de que estava experimentando o que os artistas do passado haviam experimentado vivenciando o processo da serigrafia que efetivamente promoveu a interface das linguagens misturando os processos técnicos, fui liberada de grande parte do labor que caracteriza o gesto do pintor.



4.1.3 O *Transfers*

A experiência que se seguiu foi realizada com a imagem fotográfica ampliada e adquirida por meio do *transfers* exemplificada na figura 88 da página 171. A impressão foi realizada em um tecido de algodão que posteriormente coleí na tela. Em seguida, apliquei neste suporte camadas de tinta acrílica dissolvida em muita água despejadas para que escorressem diagonalmente conforme eu ia inclinando a tela sobre a mesa. No percorrer da tinta sobre a tela, iam ficando para trás pequenas partes secas, intocadas pelo pigmento. Estes pequenos espaços permitiram que a composição “respirasse”. A tinta invadiu o tecido colado colorindo-o. Tive receio de que a cola desprenderia com a umidade da tinta, mas isto não ocorreu. Nesta interação da cor e da imagem do *transfers* em preto-e-branco, a figura e o fundo começaram a se integrar. Mesmo assim, eu sentia que faltava algo que configurasse a figura, ou seja, a foto impressa no tecido e o fundo como um todo. Copiei então uma parte da paisagem urbana colada na tela, no fundo com carvão, sombreando com hachuras (sombreamento obtido por meio de linhas) descuidadas como rabiscos, procurando ser fiel ao contraste de luz e sombra da fotografia que estava sendo reproduzida. Para fixar o desenho, usei um verniz *spray* fosco apropriado para esta conservação. A foto colada na tela por meio da técnica do *transfers* posicionada ao lado do desenho livre constituiu-se num paradoxo visual, pois a cidade retratada na precisão fotográfica deslocava-se mais ao fundo como a cidade contida no imaginário, irregular e solta no espaço.





Figura 88 - *Anhangabaú VI*, 2004 (mista sobre tela) – Selma Machado Simão

A técnica do decalque consiste em se aplicar uma imagem impressa (neste caso, uma fotografia xerografada) esfregando no verso um algodão embebido em *tinner* sobre uma superfície plana. Solicitei ao operador da máquina de xerox que invertesse a imagem para que no ato de sua aplicação, ela não se apresentasse ao contrário na tela, como no trabalho apresentado na figura 89 da página 173. Neste exemplo cobri a imagem com um giz de cera branco, impermeabilizando-a. Depois apliquei a tinta acrílica dissolvida em muita água, e somente algumas partes do campo puderam absorvê-la.

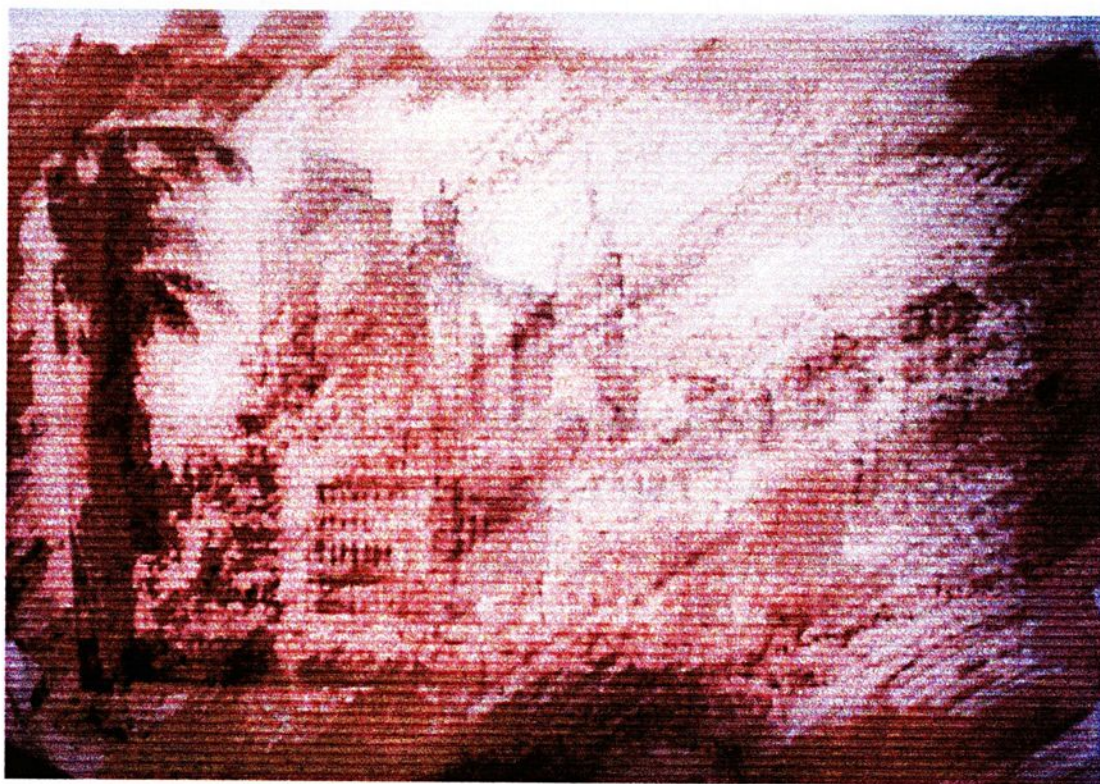


Figura 89 – *Anhangabaú VII*, 2005, (mista sobre tela) – Selma Machado Simão.

Neste outro exemplo (Fig. 90) o *transfers* foi emoldurado por um relevo em massa acrílica e depois de seco, pintado em seguida.

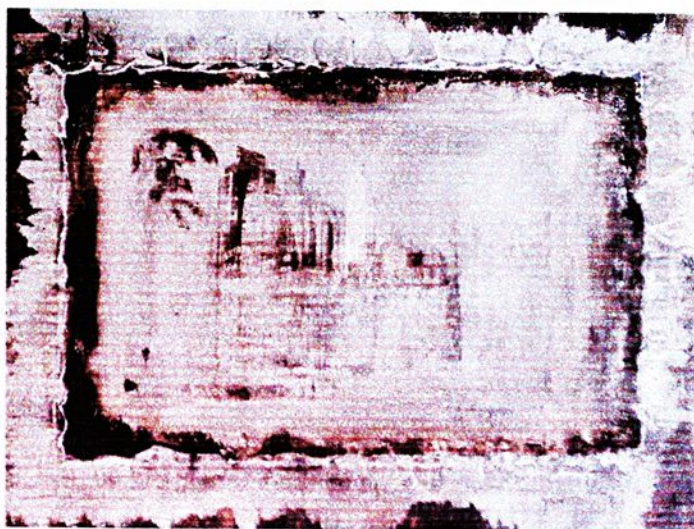


Figura 90 – *Anhangabaú VIII*, 2005, (mista sobre tela) Selma Machado Simão.

Em todos os trabalhos, coexistiu uma saturação de materiais sobre o suporte, sobreposição de texturas, tintas, tecidos, todos configurados em uma acumulação de elementos. Neste decalque em especial, (Fig. 91) preferi que a imagem da fotografia falasse por si mesma, somente interferida por algumas pinceladas quase transparentes sobre alguns espaços. Aqui também tive de pensar o pequeno, o espaço diminuto, o menos teria de ser o mais, tinha de elevar o conceito de micro e valorizar o menor. Logicamente que este *transfers* mantinha um contraponto da alta definição, da assepsia visual própria da linguagem fotográfica, e era justamente isto que me interessava: mostrar a transferência e suas perdas no processo reprodutivo realizado manualmente.



Figura 91 – *Anhangabaú XI*, 2005, (mista sobre tela) – Selma Machado Simão.

6. Considerações Finais

Relativo à experiência pessoal que obtive por meio dos trabalhos artísticos realizados para este estudo, rememorando todo o desenrolar dos processos que me levaram a concretizá-los, descritos no capítulo 4, foi possível levantar algumas proposições. A mais importante residiu no fato de me dispor a realizar uma arte resultante da mistura de dois meios, que nunca antes havia experimentado e que pudesse satisfazer minhas próprias inquietações artísticas. O caminho fundamentado pela leitura de autores especializados e inúmeros relatos de artistas, tanto do passado quanto da atualidade, trouxe um amadurecimento, que, reconheço de antemão, seria muito difícil de ser alcançado sem esse amparo. Com certeza, todas as experiências vividas acumuladas durante 20 anos produzindo pinturas foram de grande valia nestes momentos, mas, sem dúvida, insuficientes para complementar uma produção teórica que seguisse os paradigmas estabelecidos pela comunidade científica.

Por meio destes estudos, foi possível complementar um trabalho mais criterioso que envolveu não só articulações entre a *práxis* e a *poiesis*, mas também condições para racionalizar estes arranjos. A universidade traz a troca, “ventila” a produção realizada no ateliê, pois dá a técnica e fornece a história, provocando, muitas vezes, o desempate de uma vocação escondida ou confundida numa imensurável oferta de opções que a arte contém. Fornece um mecanismo que nos induz a acharmos nosso caminho; porém, não tem a propriedade de garantir a qualificação de um trabalho. Existem artistas brilhantes que são referência no circuito da universidade que não têm formação acadêmica e outros artistas que só têm sua produção artística repercutindo neste circuito sem projeção alguma fora dele, ou seja, na academia.



Repensando Herschel B. Chipp (1988, p. 3 e 4), sobre os fatores que influenciam o artista pertinentes à sua subjetividade, seu meio, ideologias e materialização da obra, pude desenvolver reflexões, rememorando as etapas desenvolvidas, numa espécie de análise retroativa de todo o percurso criativo, tornando conscientes valores, condicionamentos, questionamentos etc. As descobertas que obtive vindas da investigação de todos os processos envolvidos na feitura das obras, desde as idéias iniciais, seus desenvolvimentos, até as ordenações de todos os elementos que as integraram, consistiram em uma experiência pessoal intransferível, geradora de um conhecimento que vai além do saber tradicional e utiliza minha própria criação como um espaço de pesquisa em que o conhecimento adquirido fica passível de intercâmbios e transformações. Nesta investigação, o processo de construção que realizei por meio da inteligência gerada pela experimentação baseou-se principalmente pelo equilíbrio entre o sensível e o conceitual, numa investigação que procurou superar dificuldades e estranhezas experimentadas ao misturar duas linguagens.

Por meio deste método que contextualiza teoricamente o trabalho de ateliê, pude avaliar a importância de que a vivência laboratorial ampara e complementa o estudo que venho realizando. O privilégio da oportunidade de pensar sobre meu próprio processo criativo, “traduzindo-o”, ampliou, assim, minha compreensão sobre a dimensão da profundidade humana contida em minha arte e sua capacidade transformadora, pois para nós artistas pesquisadores, compreender os resultados das relações que estabelecemos com os conhecimentos absorvidos no universo das teorias e os processos contidos na *práxis* artística, nos propicia mais meios para intervir e transformar a realidade.



A idéia de escolher reproduções fotográficas do centro antigo de São Paulo como tema para a produção dos trabalhos plásticos veio da certeza de que a cidade é uma mídia que contém o passado como documento detentor de marcas, reminiscências, vestígios, símbolos, significados, lembranças etc. Apropriando-me da imagem do antigo espaço urbano para realizar uma interferência estética confluindo linguagens, deflagrando um veículo de mediação que é a própria obra e submetendo-o à apreciação dos fruidores, pude realizar uma prática social que estabeleceu relações afetivas entre o público e a cidade.

Reafirmo as palavras de João Spinelli quando tece comentários sobre a arte pública:

...certas manifestações artísticas ocorrem diferentemente, ressignificando os territórios e reconstruindo simbolicamente as regiões pela participação ativa do usuário que pluraliza significados pelo uso dos espaços desvinculados das imposições estéticas globalizadas, simulacros cultivados pela cultura do agora e do efêmero (SPINELLI, 1999, p. 50).

Considero atualmente que, após a realização desta produção artística, tive a oportunidade de concretizar uma ação que foi capaz de promover a identidade cultural, social e histórica dos habitantes da cidade em busca de diferenças, caracterizações e particularidades que fugissem de generalizações e impessoalidades, recuperando o vínculo das pessoas com o espaço urbano por meio da memória, recontando o passado (num processo de associação entre a fotografia e a pintura), entre outros muitos fatores. Para isso, tive de conciliar minha arte com outras áreas de conhecimento, como a Psicologia e a Filosofia, procurando um olhar mais amplo e indagador.

As imagens clamaram por uma sensibilidade mais refinada em uma poética que pretendia transportar o espectador a devaneios e lembranças, sendo que o meu

desejo era de que minha cidade envolvesse os observadores de tal forma que pudessem sentir-se como que dentro da imagem, recriando o que viam em imagens mentais que iam se associando ao que já haviam vivenciado naqueles locais através dos anos, informando-lhes sobre si mesmos e sobre seu próprio mundo. Um passado nebuloso, conquistado pela câmera, que se uniu ao pincel e o reviveu na memória ou na imaginação de quem viu e agora relembra ou não viu e agora vê. Presente precioso, atento à incontestável beleza das grandes obras de alvenaria da cidade antiga, que resistem incólumes, fisicamente ou na memória de cada um.

Venho expondo meus trabalhos em galerias de arte e espaços culturais de São Paulo, onde as pessoas vêm tecendo comentários a respeito destes trabalhos. Em relação a seus comentários, tenho concluído que esta proposta tem alcançado seu objetivo principal, pois as obras vêm atuando no campo perceptivo das pessoas que nasceram ou residem na cidade, rememorando suas construções de memórias individuais, como um objeto simbólico, revolvendo lembranças e significações. A hibridização realizada a partir da fotografia e da pintura possibilitou trazer “à tona” estes processos. Para reconhecer a imagem transmitida nestes trabalhos, as pessoas necessitaram recorrer ao seu próprio banco de memória visual, como dados virtuais psíquicos e imagéticos, acumulados durante sua existência, como fotos internas escaneadas e imobilizadas, guardadas pelo olho. O leitor passa a cruzar o que vê na obra com o que sente em relação ao seu passado, podendo, nestas instâncias, valorizá-lo (o que ocorreu na maioria das vezes) ou repudiá-lo. Existem também comentários de jovens que não viram a maioria dos edifícios registrados nas imagens antigas representadas nestes trabalhos, mas que se identificam com elas, chegando a manifestar um surpreendente paradoxo ao dizer que percebem “ali” cidades futuristas. Considerei, então, nestas percepções que as obras podem

apresentar aspectos inexpressos, embora intencionados, e outros que estão expressos não intencionados

Este *feedback* tem me auxiliado a estabelecer uma ponte entre meu consciente e meu inconsciente relacionado à criação artística. Quando alcançamos realizar a materialização de uma expressão pessoal repleta de sentidos internos, isto é, tudo o que pertence ao domínio de nossas sensações, dos sentimentos, das emoções e da imaginação, e este objeto passa a ser submetido à fruição de um observador que a revela, obtemos a fantástica oportunidade de nos reconhecermos na percepção do “outro”. Assim, ocorre então uma condição de encontro, pois, como afirma Winnicott (1975, p. 100): “A criação se ergue entre o observador e a criatividade do artista”.

Em relação à incrível experiência de fazer uma análise aprofundada sobre minha própria obra, descrevendo todos os processos, e tornar públicas estas análises, antes de iniciá-la eu tinha receio de não dar conta de realizar um bom relato, pois, para o artista, pelo menos no meu caso, o “sentir”, o “fazer” e o “pensar” predominam sobre todos os aspectos, esgotando em demasia o ato do “falar”, do “depor” sobre a própria obra. Talvez haja neste comportamento uma vontade intrínseca de deixar lacunas para serem preenchidas pelo espectador. Mas tive de me lançar à novidade, com a mente voltada a despojar-me dos obstáculos psicológicos que pudessem surgir. Ao passo que realizava a empreitada, senti que podia me distanciar do objeto (meu próprio trabalho) para discorrer sobre ele. Quando nos transferimos da posição de autor para a de crítico, ou simplesmente do outro, apesar de contaminados por inúmeros fatores, é possível conseguir um certo grau de impessoalidade para tecer comentários sobre o objeto de análise. Sem falar na vivência do artista que contribui para a criação de uma visão muito mais

abrangente sobre a arte em questão. Foi um exercício fantástico, que possibilitou descobertas nunca antes imaginadas sobre os acontecimentos surgidos durante a criação. E não só isso, pois, no ato de ir decodificando mentalmente sensações, emoções e sentimentos para posteriormente redigi-los num texto, foi possível as ir aclarando, num processo de autoconhecimento nunca antes experimentado e, portanto, insubstituível. Neste trajeto, pude encontrar certezas, tornando-me mais segura sobre qual a minha intenção ao me propor realizar uma obra artística. Ou seja, apresentar às pessoas plasticamente o que me inquieta, me exalta, me emociona, partilhando com elas a própria vida e o que faz nela “valer a pena”.

Pude também perceber que o texto que se escreve sobre um trabalho em arte se vai gestando como a própria obra, retomando-se e reavaliando-se a todo momento. Cada vez que relia um termo ou uma frase já escrita, surgiam outros pensamentos que necessitavam ser registrados, transformando aquela concepção inicial em uma orquestração de idéias. Como um diamante que, a cada lapidada, libera mais brilho, revelando sua verdadeira aparência interior.

Em relação ao início deste estudo, pude reafirmar a fala de vários autores que relatam como a fotografia se estabeleceu como um marco que delimitou uma “era” da representação da imagem. Tudo que foi feito depois dela ficou diferente das produções anteriores, pois, além de ela liberar os artistas da representação de imagens da realidade, influenciando diretamente os caminhos do universo pictural, otimizou a necessidade arcaica do homem de registrar estas imagens. Gradualmente, as duas linguagens manifestaram suas visualidades esboçando interferências entre si, começando somente como uma concepção, como foi o caso dos primeiros retratos e paisagens que carregaram as marcas dos procedimentos pictóricos, comentados no capítulo 1, e depois na pintura impressionista, comentada



nos capítulos 1 e 2, que revelou angulações inusitadas, cortes inesperados e uma busca da ótica que surpreendeu a época. Posteriormente, a arte veio se apropriando da linguagem fotográfica como um instrumento de construção, até que ela mesma conseguisse ser arte por seus próprios atributos.

Assim, quando imbricamos as duas linguagens, pictórica e fotográfica, na mesma produção artística, a comunicação visual configura-se em fatores que incidindo uma sobre a outra apresenta um modo expressivo particular, um novo tipo de arte. As especificidades originais de cada procedimento são incorporadas nas representações icônicas e assim se instaura um código visual diferente, próprio desta fusão. A pintura introduz seus signos paradigmáticos à fotografia, como: qualidades de textura, falta de nitidez, tons e contrastes específicos, a mancha plana (cor pura absoluta), a deformação, a desarticulação e a manipulação das formas. Percorre um caminho que vai da abstração ou da redução progressiva dos dados da percepção até chegar a um conjunto de efeitos que transfiguram o real. Também o meio fotográfico coloca os elementos que constituem sua especificidade: documento objetivo, fragmento da realidade, registro instantâneo, congelamento do movimento, retenção do tempo em imagem, memória do mundo.

A interação de um procedimento manual e espontâneo em sua origem e um procedimento técnico programado e, conseqüentemente, as combinações de ambas as formas de linguagem são o que determinam esta arte híbrida. Realiza-se uma dialética entre o espontaneísmo construtivo da idealização e do gesto da mão, por uma parte, e do determinismo da automaticidade do meio fotográfico.

A função da estrutura desta categoria de trabalhos é de contigüidade da imagem em busca de dobrar o sentido do conteúdo, coordenando os dois



procedimentos, com o fim de fazer mais fantástico, mais explícito, mais interessante e criativo o que se pretende comunicar.

Estamos falando de estética pura e elaboração; uma combinação de partes distintas, linguagens díspares, construindo uma unidade significativa que resulta em uma transformação no espaço bidimensional do plano em uma organização expressiva especial.

Atritando essas duas linguagens, produz-se uma terceira, que tem a propriedade de compor formas e mensagens específicas com uma visualização especial. Esta linguagem engloba e manipula muitas variantes, compondo com elas uma mensagem única, homogeneizada, na qual cada elemento passa a ser combinado. Configura-se por meio de uma intenção e uma verdadeira estratégia de visualização. Além do que, a forma e o conteúdo desses elementos constitutivos no produto final jamais seriam os mesmos que foram no princípio, antes de se sobreporem.

Portanto, quando o artista se esforça intelectualmente sobre uma informação bimídia, aproxima-nos de uma percepção mais ampla, que é parecida com a percepção que recebemos do mundo. O processo criativo avança sobre uma cadeia de procedimentos, onde quanto mais se misturam os meios, mais se ampliam os signos técnicos específicos. Uma apropriação da *práxis* que transpõe barreiras.

Os vários artistas mencionados neste estudo que utilizaram a fotografia e a pintura em suas obras baseiam-se no pressuposto de que na emissão de qualquer tipo de mensagem se pode estabelecer uma dialética entre os signos da realidade apreendida e os signos inerentes à linguagem técnica empregada. Dentro da especificidade das linguagens, a mesma parcela de realidade pode gerar interpretações diferentes, mas que podem se complementar.

Estes artistas conseguem com suas obras realizar um diálogo com estas duas formas de fazer arte, já que as imagens fotográficas exploradas por eles, longe de se limitarem a ser apenas instrumentos de uma reprodução documentária da imagem, são de imediato um “pensamento”, integrado à própria concepção de um projeto artístico. Tanto o meio mecânico, quanto o trabalho pictórico, imbuídos no mesmo objetivo, acabam construindo uma idéia. Assim, a pintura como arte consagrada (objeto original – único) e a técnica industrial (produto final, fotografia – meio mecânico, reproduzível) valem-se do contexto multimídia para se manifestarem. O que realmente interessa aos artistas é conquistar por meio da exploração destas duas linguagens ou campos conceptuais (mencionados no capítulo 4) a criação de um espaço de relações de estados imprevisíveis que vão estabelecendo intercâmbios, embasados em diálogos realizados com as tecnologias. Suas contribuições originais estão em suas capacidades de expressar experiências pessoais de vida, em que participam a criação e a imaginação. Verificam-se articulações que revelam uma complexidade intelectual e formal bastante grande, mas sempre singular.

Inexistem regras *a priori* nem mesmo alguma preponderância entre a linguagem pictórica sobre a linguagem fotográfica, antes um jogo de relações, infinitamente variado e fora de qualquer axiologia.

Refletindo a respeito dos pensamentos voltados à análise da linguagem fotográfica de Walter Benjamin sobre a democratização da arte e de Vilém Flusser sobre a revolução da técnica (ambos mencionados em capítulos precedentes), identifiquei em seus discursos fundamentos intrinsecamente colocados sobre a necessidade de libertar o homem de sua restrita condição, psicológica, social e política. Considerando também a posição de Vigotsky (1998, p. 311), o qual afirma

que a arte contribui para equilibrar nosso organismo e estabilizar nossas emoções, cheguei a considerar que a aspiração ansiada pelo artista na busca de misturar processos e procedimentos dentro do universo tecnológico é mais complexa do que se possa imaginar. Reflete um arrebatamento relacionado às inquietudes estimuladas pelo desafio de expressar sua particularidade na representação de mundo, superando não só as limitações técnicas dos veículos, mas suas próprias restrições, na tentativa de expandir suas fronteiras físicas, psicológicas etc. O artista, mergulhando cada vez mais em suas experiências, aprofundando-se nos modos de expressar a linguagem que escolheu para realizar sua poética, chega a um ponto de esgotamento, no qual a energia e o ânimo para continuar o trabalho se esvaem. Isto porque o meio intensamente explorado não dá mais conta de suprir suas necessidades expressivas. Então ele tem duas opções: debate-se em trevas de frustração, até encontrar em sua pesquisa uma forma de reciclar tudo o que já vivenciou na prática artística e encontrar um novo processo ou procedimento que o conduza a reencontrar-se em sua arte, declarando sua eterna fidelidade ao meio que elegeu (pois nenhum meio caduca de fato, só se ajusta); ou também pode se lançar à experimentação, imbricando outros meios, abandonando ou não aquela linguagem que antecedeu as suas novas experiências, podendo amalgamar mídias mesclando suas especificidades. A exemplo disto, a fotomontagem iniciada por vários artistas no passado e exemplificada no capítulo 3, na série *Paisagens Marinhas*, de Cássio Vasconcellos, é uma concepção de arte que deu margem ao desenvolvimento de novas configurações encadeadas e não lineares, materializadas pelos processos de multimídias, podendo, inclusive, ter sido originada por uma inspiração cubista. Estas constatações ajudam a rebaixar cada vez mais um



preconceito vindo do senso comum gerado por vícios de formação que estabelecem uma dicotomia entre o “pensar” e o “sentir” ao se produzir arte.

O desejo de preservação e perpetuação da espécie humana, por meio da fixação de imagens representando a realidade visível, é um anelo do qual o artista participa com interfaces cada vez mais complexas. Assim, pode instaurar novas categorias, quando intervém esteticamente e modifica os mecanismos, as normas das limitações impostas pelos aparatos tecnológicos.

Como vimos nos capítulos precedentes, podemos descrever o longo caminho percorrido na arte, desde antes do impacto causado na linguagem pictórica pela linguagem fotográfica, até chegar aonde nos encontramos hoje, a era pós-fotográfica. Partindo da revolução do olhar possibilitada pelo desenvolvimento da industrialização e da técnica, aliada a novas concepções de uma recente visão urbana, viemos inicialmente voltados a uma concepção mimética, desde a câmara obscura, passando por uma infinidade de aparelhos óticos, até chegarmos à câmara fotográfica analógica, hoje superada pela câmara digital. Nosso panorama visual atual apresenta-se saturado de imagens fotográficas, ou sintetizadas por algoritmos (programas de *software*), com sua larga circulação, facilitada pelos equipamentos reprodutíveis, como a xerox, o fax e o escâner. Hoje a veracidade do registro referencial da realidade visível consta apenas de um viés no intrincado universo da representação da imagem, e nossos processos perceptuais foram se tornando cada vez mais ágeis e abrangentes, buscando um olhar que dê conta dessa complexidade imagética.

Em se tratando da análise da arte híbrida que propus neste estudo delimitado pelas fronteiras entre a arte pictórica e a fotográfica obtida pela câmara analógica, é oportuno apontar nestes momentos como as explorações desenvolvidas pelos



artistas e as repercussões que vêm causando até nossos dias, pelo desenvolvimento de seus processos informatizados, trazendo o termo que define a fotografia hoje como sendo “expandida” ou “dissolvida”, vêm nos trazendo a possibilidade de refletir sobre como as especificidades e pontos de tangência da pintura e da fotografia são totalmente recontextualizados a partir da câmera digital. Pensando no homem que se transforma e é transformado, por meio dos aparatos tecnológicos que produz, constatamos que sua percepção do mundo, assim como seu pensamento e até mesmo sua condição biológica, sofrem alterações na medida em que constrói aparelhos que funcionam como extensões de seu próprio corpo a fim de otimizar seus sistemas de comunicação (SOGABE, 2002, p. 23). A relação do homem com o universo imagético muda substancialmente devido ao alto grau de manipulação e a virtualidade que contém a imagem em potencial, influenciando os modos de ver e sentir, revolvendo completamente o campo perceptivo. Todo código de representação se reorganiza, estabelecendo um novo discurso, novos paradigmas visuais atuam na imagem registrada pela câmera digital.

A era pós-fotográfica que estamos vivenciando só persiste em manter um ideal, herdado do período anterior, aquele que caracteriza o nosso velho instinto de permanência – cristalizar a idéia sobre um suporte, não importando mais se é físico (imagem fotográfica bidimensional obtida pelo processo analógico) ou existe virtualmente (imagem registrada pela câmera digital e transportada para o computador). Em todos os âmbitos restantes, o que se percebe é uma total revolução no tratamento da imagem. Pierre Levy (1996, p. 21) comenta que “...quando... uma informação se virtualiza, se torna ‘não-presente’, se desterritorializa [...] se separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário”. São imagens que podem migrar de um suporte a outro,

totalmente passíveis de transformações, sob o comando ou interação de alguém, tendo como pressuposto um caráter efêmero e não linear, perdendo-se os estatutos de legitimidade da imagem, pois nestes processos o original se confunde com a cópia.

Além disso, esta transição do processo químico para o digital obriga-nos a repensar a questão da própria arte híbrida que inclui a pintura, comentada inicialmente. As especificidades da linguagem pictórica e da linguagem fotográfica analógica, mídias ditas tradicionais, antes amalgamadas no hibridismo, com a digitalização são aglutinadas, não apenas coexistindo, mas também se atualizando. Julio Plaza (1993) analisou a imagem da era pós-fotográfica, que, ao ser introduzida no computador, pode ser totalmente transformada, trazendo um caráter de “recriação” que se configura em “meta-imagem”. Refletiu que a “pictorialidade embutida nas memórias do computador permite reciclar com sensibilidade todos os estilos da história das imagens; ideografia, impressionismo, tapeçaria eletrônica...”. A representação pictórica é inserida na imagem obtida pela câmera digital por meio das ferramentas virtuais: pincéis, aerógrafos, carvão etc. Para o autor, estas construções da imagem são como “poéticas produzidas pela *tatilidade* dos *pixels* que trituram as imagens tomadas” (PLAZA, 1993).

Na exploração do meio digital, as capacidades sensoriais são ampliadas e integradas, incluindo-se também a percepção auditiva quando se insere a linguagem sonora. Milton Sogabe (2002, p. 5), falando sobre a influência da hipermídia em nossa percepção, relata: “No processo de desenvolvimento das linguagens e criação de aparatos tecnológicos, nós separamos os sentidos e agora começamos a reintegrá-los...”.

Com todo este arsenal imagético em mãos, às vezes os artistas sentem-se compelidos a esgotar as potencialidades da máquina para produzir arte. Neste intento, o verdadeiro bem simbólico artístico destinado à sensibilidade do homem pode ficar rebaixado ante a ânsia de se experimentar todas as regiões não exploradas do meio tecnológico. O grande desafio proposto por Arlindo Machado (2001, p. 46) aos artistas, enquanto repensa Vilém Flusser, é o de “subverter continuamente a função da máquina” que utilizam e “manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada”.

Outra questão polêmica mencionada por Machado é a questão da autoria da obra. O artista, segundo ele, é humanamente incapaz de dominar toda a complexidade científica e tecnológica disponível. Mas pode superar suas deficiências em um trabalho coletivo que envolva cientistas e engenheiros recuperando a concepção grega de *téchne*, que envolvia a “invenção técnica” e a “expressão artística”. Conectando diferentes áreas de conhecimento, transitando entre a arte e a ciência, é possível viabilizar um projeto artístico caracterizado como “ponta de lança” – aquele que se posiciona no cume da vanguarda.

Esta pesquisa realizada enfocando o produto híbrido resultante da fotografia misturada com a pintura e delimitada num campo pré-digital pode apontar um caminho futuro, pois, a partir do momento em que a tecnologia digital invadiu o universo fotográfico e outros processos de produção imagética, como dito anteriormente, a questão do híbrido ganha muito em complexidade ou praticamente passa a ser uma característica de todos os meios, em que quase todos os processos técnicos convencionais estão sendo incorporados nos programas computacionais que acabam por simulá-los. Dessa maneira, a questão da arte que engloba estes aspectos poderá ser tratada e desenvolvida em uma pesquisa posterior.

7. Bibliografia

Bibliografia Geral

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. 12. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1998, 501 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 5.ed. São Paulo: Papyrus, 1993. 317 p.

_____. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 266p

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 183 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BODEN, Margareth. **O que é criatividade. Dimensões da criatividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. 92 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1994. 359 p.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 231 p.

FONTCUBIERTA, Joan; COSTA, Joan. **Foto-diseño**. Barcelona: Ceac, 1988. 260 p.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. 506 p.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 382 p.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 159 p.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2002. 303 p.

_____. **O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.



- MORIN, Edgar. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 13. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983. 358 p.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 1996. 347 p.
- SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. 357 p.
- SCHAEFFER, Jean Marie. **A imagem precária**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1996.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Bibliografia Específica

- AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. São Paulo: Edições 70, 2001. 121 pg.
- BENKE, Britta. **Geórgia O'Keeffe**. Colônia: Taschen, 1994.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 675 p.
- FABRIS, Annateresa. **Fotografia – Usos e funções no séc. XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. **A imagem a visão e a imaginação**. São Paulo: Edições 70, 1998.
- FREUND, Gisèle. **La Fotografia como documento social**. Paris: Editions du Seuil, 1974. 207 pg.
- HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 298 p.



LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Papirus, 1996.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografia**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 1994. 419 p.

SPRINGER, S.P. e G. Deutsch. **Left brain, right brain**. Nova York, W. H. Freeman and Company, 1989.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Fotografia – Manual Completo de Arte e Técnica. São Paulo: Abril Cultural, 1981. 399 pg.

Gênios da Pintura, Abril Cultural, Volume 1, São Paulo, 1980.

Os Grandes Artistas, Nova Cultural, São Paulo, 1986.

Teses e dissertações

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante**. 1999. 119f. Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SENE, Joel La Laina. **Um olhar cronista, editando fotografias**. 1996. 146f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, São Paulo, 1996.

SOGABE, Milton. **Imagem Y Material**. 1990. 128f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1990.

Artigos e periódicos

PLAZA, Julio. Uma Poética Pós-fotográfica. **Revista Iris Foto**, São Paulo, abril. 1993.

SOGABE, Milton. “Arte e Mídia: por uma integração de linguagens” (p. 23 a 27) in **Arte e Cultura** (104 págs), org. Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha, Anna Blume/FAPESP, São Paulo, 2002.

SPINELLI, João. "Arte Pública subsídio para a pesquisa em artes visuais" (p. 37 a 50) in **O Perfil do Pesquisador em Artes Visuais** (172 págs), org. ANPPAV e Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Bahia 1999.

YOSHIURA, Eunice V. **Desenvolvimento Criativo: Uma Proposta Metodológica**. São Paulo, v.7, p.65-77, 1991.

Catálogos

VER PARA CRER. São Paulo: Museu de Arte Moderna, jun. 2001.

CASSIO VASCONCELLOS. São Paulo: Papparazi, 1994.

PARADE. São Paulo. Pavilhão da Oca, 2001.

HENRI CARTIER-BRESSON . London, 1992.

Sites da Internet

ARTE CIDADE 4. São Paulo. Disponível em: <[http:// www.uol.com.br/arte/cidade/cassio](http://www.uol.com.br/arte/cidade/cassio)>. Acesso em: 08 de out. de 2001 às 15:30.

Dicas & Truques by Silvana Gonçalves. Disponível em: [http://www.silvanagoncalves.fot.br/dicas e truques/oficinas.htm](http://www.silvanagoncalves.fot.br/dicas_e_truques/oficinas.htm). Acesso em 21 de jul. de 2004 às 23:53.

Site de Busca: <http://images.google.com.br/images>.

MAREY. Disponível em: <[http:// www.afrhc.free.fr/catalogue.html](http://www.afrhc.free.fr/catalogue.html)>. Acesso em 23 de mar. Às 9:50.

MUYBRIDGE. Disponível em: <[http:// www.digitaljournalist.org/.../life/muybridge.jpg](http://www.digitaljournalist.org/.../life/muybridge.jpg)>. Acesso em 23 de mar. De 2005 às 10:00.

CASSIO VASCONCELLOS. Disponível em: <[http:// www.photographsdonotbend.com/artists/vasconcellos](http://www.photographsdonotbend.com/artists/vasconcellos)>. Acesso em 23 de mar. Às 10:10.

_____. Disponível em: <[http:// www.fotofest.org/images/vasconcellos_03.jpg](http://www.fotofest.org/images/vasconcellos_03.jpg)>. Acesso em 23 de mar. Às 10:15.

_____. Disponível em:
<<http://www.paparazziphotart.com/.../te1p26.jpg>. Acesso em 23 de mar. Às 10:20.

VIK MUNIZ. Disponível em: <http://www.gia.edu/images/image_library/U_139.gif. Acesso em 23 de mar. Às 10:25.

_____. Disponível em:
<<http://www.wabrusmagazine.com/.../art/muniz/muniz3.html>. Acesso em 23 de mar. Às 10:25.



