



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



Leandro Pereira da Costa

Criação e fotografia: atlas de pensamentos, espaços, paisagens, notas, etc.

Recife

2018



LEANDRO PEREIRA DA COSTA

Criação e fotografia: atlas de pensamentos, espaços, paisagens, notas, etc.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco, em Associação com a Universidade Federal da Paraíba, UFPE/UFPB.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Helena Mousinho Magalhães.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

P436c	<p>Pereira da Costa, Leandro Criação e fotografia: atlas de pensamentos, espaços, paisagens, notas, etc. / Leandro Pereira da Costa. – Recife, 2018. 172 f.: il., fig.</p> <p>Orientadora: Maria Helena Mousinho Magalhães. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2018.</p> <p>Inclui referências, apêndice e anexo.</p> <p>1. Criação artística. 2. Fotografia. 3. Índice. 4. Espaço. 5. Paisagem. I. Magalhães, Maria Helena Mousinho (Orientadora). II. Título.</p> <p>700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-78)</p>
-------	--

LEANDRO PEREIRA DA COSTA

Criação e fotografia: atlas de pensamentos, espaços, paisagens,
notas, etc

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco, em Associação com a Universidade Federal da Paraíba, UFPE/UFPB.

Aprovada em: 27 de Fevereiro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Mousinho Magalhães (**Orientadora**)
Universidade Federal da Paraíba

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino (**Examinador Externo**)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida (José Rufino) (**Examinador Interno**)
Universidade Federal da Paraíba

Aos familiares, amigos sinceros e mestres;

estes últimos - posso afirmar - são muitos!

A eles, expresso com apreço toda a minha gratidão!

Para Michely, Manu e Miguel, dedico com carinho!

AGRADECIMENTOS

À **Profª. Drª. Maria Helena Mousinho Magalhães**, pela generosa acolhida e paciência na orientação desta dissertação, a quem devo tanto a oportunidade de ampliar meu olhar como artista e pesquisador.

À **Profª. Drª. Maria do Carmo de Siqueira Nino**, pela orientação, confiança e troca afável, sempre muito generosa comigo, pelo seu incentivo e crédito dado ao meu estágio de docência e a quem devo tanto a oportunidade de ampliar meu olhar e horizonte sobre o tema pesquisado e como educador.

Ao **Profº. Drº. José Rufino**, pela acolhida durante suas aulas, logo da minha chegada na cidade de João Pessoa, em 2014, como aluno especial, a quem devo a oportunidade de ampliação do olhar como artista e pesquisador em artes visuais.

Aos **CAPES/CNPq** pela bolsa de estudos no período 2016/2017, recurso fundamental para a dedicação exclusiva e aperfeiçoamento constante a esta pesquisa.

À **Fundação Joaquim Nabuco**, pela oportunidade do curso realizado com Philippe Dubois na Instituição.

Ao **Sesc Nacional**, na pessoa de Carol Souza, pela confiança e oportunidade na participação do Projeto Arte Sesc Confluências 2016.

Ao **Instituto Ricardo Brennand**, na pessoa de Nara Galvão, pela acolhida durante cursos realizados na Instituição e direito de uso de algumas imagens.

A **3emeio**, na pessoa de Liana Vila Nova, pelos cursos proporcionados na cidade do Recife: curso de Curadoria Fotográfica ano IV, com Jean Michel Bouhours, Fabiana Bruno e Eder Chiodetto. E o curso “A estética do tempo na imagem”, com Yann Beauvais.

Aos **docentes, discentes e funcionários** do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, pelo apoio constante ao meu trabalho.

Aos docentes, discentes e funcionários da **EAV Parque Lage**, início dessa trajetória.

À **minha família, sobretudo**, pela compreensão, incentivo e respeito ininterruptos, durante todos esses anos de dedicação, trabalho e sonhos. Devo muitíssimo a vocês esta conquista, não só pelo apoio, mas pelo estímulo em buscar sempre ser um indivíduo e ser humano melhor!



“Viver...o senhor já sabe: Viver é etecetera”.
(ROSA, Guimarães, Grande Sertão: Veredas, pag. 76, 1956).

“Saravá! A bênção, que eu vou partir”.
(POWELL, Banden; MORAES, Vinícius de,
LP Elenco SE n° 1002, 1965).

RESUMO

A fotografia é abordada nesta dissertação a partir de trabalhos de criação artística. Refletimos sobre a ação da fotografia e alguns conceitos que nos levaram à compreensão de que é possível utilizar o conceito de índice fotográfico como instrumento ativo contributivo na construção de um olhar que subverte os procedimentos usuais de feitura da imagem fotográfica, trazendo o foco do processo para a criação de um conhecimento independente e crítico, bem como a importância da fotografia em pesquisas artísticas contemporâneas. Ao nos apropriarmos do índice fotográfico, elemento central para a leitura da fotografia, alteramos esse propósito, tornando-o matriz e referência para o desenvolvimento de uma poética particular. Adotamos ainda o termo *entre*, ao construir novos sentidos envolvendo paisagens urbanas e naturais, seus processos de transformação e o deslocamento físico e de contextos, com o propósito de sobrepor realidades diversas. A dissertação é dividida em três capítulos e baseia-se em uma metodologia cartográfica com componentes teórico-reflexivos, acompanhando o processo de elaboração dos trabalhos artísticos.

Palavras-chaves: Criação artística. Fotografia. Índice. Espaço. Paisagem.

ABSTRACT

Photography is approached in this research from artistic creation itself. We think about photographic action and a few concepts that have led us to understand that it is possible to use the concept of photographic index as an active instrument that leads to the construction of a look that subverts the usual procedures of making the photographic image. It brings the focus of the process for the creation of an independent and critical knowledge, as well as the importance of photography in contemporary artistic researches. By appropriating the photographic index, the central element for the reading of the photograph, we alter this purpose, making it the matrix and reference for the development of a particular poetics. We also adopt the term *between*, when developing new senses involving urban and natural landscapes, their processes of transformation and the physical and contextual displacement, with the purpose of overcoming different realities. The written work is divided in three chapters and is based on a cartographic methodology with theoretical-reflexive components, beside the process of elaboration of the artistic works.

Key Words: Artistic creation. Photography. Index. Space. Landscape.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 DO ACHATAMENTO DO ESPAÇO AOS MODOS DE VER	17
2.1 O <i>medium</i> como um campo experimental	30
2.2 Do <i>grid</i> ao espaço plural	42
2.3 O aspecto conceitual do enquadramento	54
2.3.1 O conceitual e a imagem: breves considerações sobre a influência da arte conceitual na fotografia.	55
2.3.2 Pensando através da fotografia.....	58
2.3.3 Enquadramento fotográfico e o seu viés conceitual	65
3 O ESPAÇO <i>ENTRE</i>	74
3.1 Do espaço <i>entre</i> ao índice	74
3.2 Aproximações: Phillipe Dubois, Jean-Marie Schaeffer o índice fotográfico e minhas experiências com o índice	83
3.3 Sobrepondo escalas com o índice	97
3.3.1 Construção de imagens através do enquadramento da paisagem e com dados do fazer artístico	112
4 ENTREMEIO	122
4.1 Entre mundos	122
4.2 Sobrepondo paisagens	133
4.3 Entremeio e criação: infinitas vistas de infinitas paisagens	140
5 CONCLUSÕES	149
REFERÊNCIAS	150

APÊNDICE A – EXPOSIÇÃO: A UTOPIA É MAIS OBSOLETA EM SENTIDO INVERSO	157
APÊNDICE B – DOCUMENTAÇÃO DE PROCESSOS DE TRABALHO	163
ANEXO A – REGISTRO DE PROCESSO DE PESQUISA NO IPHAN	172

1 INTRODUÇÃO

O interesse na pesquisa que resultou nessa dissertação iniciou-se ainda durante a graduação em Desenho Industrial. Nesse momento, delineia-se os primeiros estudos com enfoque na criação. Entretanto, o aprofundamento com o fazer artístico foi com os cursos livres de artes que foram realizados na escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde foram obtidos bolsas de estudos a partir de alguns professores. Dentre os cursos realizados estão: pintura, fotografia, teoria, crítica e processos.

Todos os referidos cursos tiveram dedicação por alguns anos e contribuíram com a formação e olhar artístico, tanto crítico, quanto reflexivo. Dentre as linguagens desenvolvidas no processo de aprendizagem/produção artística, a fotografia despertou um interesse especial. Nesse sentido, os recursos oferecidos pela fotografia, através da operacionalização da imagem, estimularam o propósito na criação desta obra acadêmica.

A partir desse período, surgiram interesses por produções sobre a fotografia na arte contemporânea. Para isso, analisou-se e experimentou-se possibilidades e procedimentos expandidos na fotografia associados a outras linguagens artísticas. Nesse diapasão, pouco a pouco, percebeu-se o potencial dessa linguagem aplicada ao cotidiano urbano, da paisagem, ressaltando alguns aspectos de deslocamento e apropriação espacial, conforme será detalhado em capítulo adiante.

Foi-se articulando teoria e prática com outras áreas do conhecimento, aproximando as relações entre arte e fotografia, espaço e arquitetura e sobreposição de realidades distintas (espaciais e temporais). Essas questões tornaram-se objeto de interesse em trabalhos artísticos ao longo dos anos. Ademais, outro aspecto que despertou a atenção foi estabelecer um vínculo entre a feitura do trabalho artístico, seu processo de construção, e o posicionamento da mesma frente à recepção do público.

A fotografia e o conceito de índice fotográfico, referência de alguns teóricos citados nos capítulos desta dissertação, tornaram-se prerrogativa para o desdobramento desta pesquisa. Fui aprofundando os meus estudos cada vez mais, buscando novos espaços como o atelier Mundo Novo, dirigido pelo

educador escocês Charles Watson, em um momento posterior. Essa, entre outras experiências, contribuíram significativamente com o aprofundamento do processo de criação artística mais apurada. Assim, a fotografia, vista como potencial expressivo e artístico, configurou-se como opção de recorte para esta pesquisa.

Ao refletir sobre o uso da técnica e suas subversões associadas a outras linguagens expressivas, utilizou-se como argumento em meu processo de criação a construção de matrizes feitas a partir de recortes fotográficos, constituindo, assim, malhas gráficas. Essas malhas gráficas tornaram-se objetos que, incorporados ao processo criativo, servem como instrumento e recurso particular da prática poética, titulados de *objetos matemáticos*, em que se propõe uma descaracterização do índice fotográfico junto ao referente.

No desenvolvimento de uma prática criativa, desconstruiu-se o sentido original do índice, no qual este deixa de ser utilizado como conceito passivo do ato fotográfico, apropriando-se desse elemento, manipulando-o ativamente e tornando-o argumento e conceito central nesse processo de trabalho. Uma outra discussão que se levou em consideração como propósito maior é a elaboração do espaço *entre*. Este se realiza no processo operacional de uma experiência prática, sendo estabelecido no momento em que atribuo uma relação de estreitamento entre o local de intervenção na paisagem (passos estabelecidos) e a matriz, também conhecida por malha gráfica, cuja conjuntura se sobrepõe a uma realidade momentânea, estando acima de camadas de percepções.

A presente dissertação é desenvolvida em três capítulos. O primeiro capítulo reflete como assunto central o achatamento do espaço pictórico. Posterior à sua análise, são apresentados desdobramentos que conduzem à pesquisa ao *medium* como elemento experimental e que culmina na produção conceitual das imagens. Observar-se-á no universo artístico, ao longo desse período, procedimentos ocorridos na realização conceitual das imagens que, em concepções distintas, torna possível observar a passagem para uma produção formal embasada pelo *grid* e seus signos nas imagens.

Por meio da análise do período mencionado e a observação de trabalhos conjuntos, considerar-se-á a transição para a arte conceitual na produção artística. Logo após, a influência da arte conceitual na fotografia e de

como a fotografia pode ser tratada com propósitos outros. Posteriormente, observa-se como o aspecto conceitual do enquadramento é problematizado, assim sendo, todas as reflexões embasadas pela produção e ponderação da experiência prática vivenciada, mantendo a marca de um trabalho de criação artística.

Ainda é possível ressaltar que a consolidação de um pensamento artístico ocorre através da fotografia, culminando na produção de um conhecimento independente e crítico. Ademais, o capítulo seguinte inicia com o conceito de índice fotográfico (no sentido ontológico), enquanto natureza da fotografia, referente à relação de causa/efeito que caracteriza a imagem/ato-fotográfico. Nesse momento, considera-se algumas ideias de Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, autores que apresentam conceitos-chaves utilizados nessa dissertação. Nesse contexto, a modelação da luz (fluxo fotônico) é apropriada como foco de reflexão no processo criativo utilizado nesta obra.

As imagens são deslocadas de seu sentido original e transformadas em padrões de superfícies gráficas, os *grids*, que tem como foco imagens de edifícios ou outros elementos constitutivos do meio urbano. Isso é buscado na tentativa de isolar dados momentâneos de apreensão de uma realidade particular para o receptor. Por fim, no último capítulo, introduziram-se alguns elementos trazidos da constituição de uma prática artística, na qual se estabelece critérios particulares para conduzir e manipular o índice como referência para uma proposta autoral.

Recriou-se situações sobrepondo o índice à paisagem urbana ou natural. Em outras linhas, o propósito adotado é criar realidades inventadas em múltiplas perspectivas, atribuindo camadas de significações pelo olhar que se cria a cada momento: isso significa explorar poeticamente as possibilidades de um trabalho que se desdobra na paisagem e no tempo, especulando sobre visões construtivas dentro desse próprio tempo de realização da obra.

Essa pesquisa foi conduzida através da metodologia cartográfica, cujo método de análise foi direcionado para a pesquisa criativa em artes, voltada para a reflexão e construção das imagens fotográficas e do meio urbano. Observa-se o acompanhamento do processo de elaboração de trabalhos artísticos que serviram como rastros de mapeamentos de um pensamento e itinerário próprio, associado a componentes teórico-reflexivos. Assim, utilizou-

se o entendimento de dados empregados no próprio processo de produção subjetiva, através de um protocolo de operações específicas, como coleta de dados, formação e a criação conceitual através dos trabalhos. Além dos dados levantados no percurso, utilizou-se também de método próprio para a ativação do *medium* fotográfico e documentação dos dados.

Buscou-se orientar a transformação da imagem fotográfica e a percepção do receptor do trabalho, alterando-se a construção característica da imagem fotográfica através de um efeito de modelação da luz e acomodação da observação focal do receptor da imagem, com o intuito de desconstruir um modelo de percepção fotográfico.

2 DO ACHATAMENTO DO ESPAÇO AOS MODOS DE VER

A Modernidade e as Vanguardas Modernas nasceram como reação a uma lógica burguesa de criação na produção artística. Segundo o historiador de arte Giulio Carlo Argan (ARGAN, Arte Moderna, pag.78, 2002), com o surgimento da fotografia “a crise atinge sobretudo os pintores de ofício, e desloca a pintura, como arte, para o nível de uma atividade de elite”. Assim sendo, é a partir dos anos de 1847, com o pintor Gustave Courbet (1819-1877) e outros expoentes ligados ao Realismo e Impressionismo (movimento posterior), que se inicia uma distinção que foi gerada, sobretudo, com o desenvolvimento da fotografia.

“Como qualquer linguagem, a arte tenta ultrapassar o simples emprego de um repertório. O escritor utiliza o vocabulário e a gramática estabelecidos, mas a sua magia consiste em elevá-los à beleza de que são susceptíveis; o prosador e o poeta só serão grandes na medida em que transpuserem o limiar que dá acesso à música, ao encantamento, ao feitiço do verbo. Do mesmo modo, o artista emprega as linhas e as cores para provocar um prazer especial, que por vezes será tão pleno que parecerá poder bastar-se a si próprio. Estes poderes são os da «plástica», para dar a esta palavra o sentido alargado do que há alguns anos se concorda a atribuir-lhe” (HUYGHE, O poder da imagem, pag. 24, 1992).

Porém, como trabalhar a plástica fotográfica como um meio ativo? Como compreender a natureza das fotografias para além de seu carácter descritivo enquanto imagem? Como analisar seus atributos físicos e formais (formativos)? A fotografia enquanto linguagem e expressão artística é repensada e problematizada pelos artistas da época que, desta maneira, começam a distinguir como um problema da visão a separação nos modos de representação dessa linguagem.

Acreditava-se, até então, que essa separação só poderia ser resolvida com uma caracterização que elucidava a diferença dos modos e dos empregos da imagem pictórica e dos modos e funções da imagem fotográfica. Desde então, começou-se a delinear o papel da fotografia com o surgimento de particularidades na historiografia da arte ocidental. Devido ao emprego de outra

lógica na produção das imagens, como o potencial de reprodução seriada e sua simbiose, com a representação do real, tradições clássicas passam a ser questionadas em detrimento ao avanço da mesma. Como revela Argan:

“[...] outro aspecto importante da relação consiste no enorme crescimento do patrimônio de imagens: a fotografia permite ver um grande número de coisas que escapam não só à percepção, mas também à atenção visual. O Impressionismo, estreitamente ligado à divulgação social da fotografia, tende a competir com ela, seja na compreensão da tomada, seja em sua instantaneidade, seja com a vantagem da cor. Os Simbolistas, pelo contrário, recusam qualquer relação, reconhecendo implicitamente que, quanto à apreensão e representação do verdadeiro, a pintura é superada pela fotografia” (ARGAN, *Arte moderna*, pag. 80, 2002).

Surgem novos fatores em uma *consciência histórica* e cultural, como um dos principais argumentos trazidos por críticos vanguardistas do começo do século XX, entre eles, o crítico estadunidense Clement Greenberg (1909-1994). É a partir de ***Avant-garde and kitsch***, livro que Greenberg publica em 1961, que Timothy James Clark (1943-), crítico Inglês, vai analisar e compreender os principais aspectos e princípios da obra desenvolvida por Greenberg sobre o período moderno. Foi em *A teoria de arte de Clement Greenberg*, publicado em 1982¹ e traduzido para a Revista *Novos Estudos (CEBRAP)* n°24 (1989), que foram coletados argumentos de Clark sobre os elementos centrais da visão greenberguiana.

“Uma parte da sociedade burguesa ocidental produziu algo até então inédito: a cultura de vanguarda. Uma percepção superior da história, mais precisamente, o aparecimento de um novo tipo de crítica da sociedade, uma crítica histórica, tornou isso possível. Não foi mero acaso, portanto, que o nascimento da vanguarda tenha coincidido cronologicamente, e também geograficamente, com o primeiro desenvolvimento arrojado de um pensamento revolucionário científico na Europa” (GREENBERG, *Avant-Garde and Kitsch*, pag.35, 1989).

¹ Critical Inquiry, September, 1982.

A *cultura de vanguarda* referida pode ser resumida, de maneira geral, por meio de correntes artísticas que surgiram na Europa no final do século XIX e início do século XX, com o objetivo maior de interpretar, acompanhar e apoiar o esforço do progresso, do fenômeno urbano, econômico e tecnológico, dentro dessa nova conjuntura, momento marcado por uma crescente civilização industrial em incremento cultural e ideológico.

A intenção não é realizar uma *crítica da crítica*, em especial, sobre a tensão de ideias envolvendo as tendências formalistas na representação das artes daquela ocasião. Em outras linhas, essas ideias estão ligadas fortemente a tradição pictórica da pintura e da escultura, porta-estandartes da arte, pelos séculos de tradições. Também não visou-se analisar o escopo conceitual e político que se tornou objeto de discussão posteriormente. Especificamente, para este estudo interessa única e exclusivamente uma das muitas reflexões trazidas por Greenberg.

Almeja-se discutir aspectos da análise greenbergiana que aproximam da leitura formal que se faz em parte dessa produção e perpassa aspectos plásticos e conceituais dos outros trabalhos de criação artística sobre o meio fotográfico, escopo específico nesta dissertação. Isso se refere ao achatamento do campo pictórico (*flattening*), ou *planificação*, em tradução livre, elemento central na pintura das vanguardas da tendência artística conhecida como Abstração Pós-pictórica, que surge pós-segunda Guerra Mundial e defendida por Greenberg. Como observamos na pintura plana e sem perspectiva, produzida por Ellsworth-Kelly, reproduzida abaixo.



Figura 001 - Pintura de Ellsworth-Kelly. Fonte - <https://www.widewalls.ch/artist/ellsworth-kelly/>

Conduziu-se apenas distinções entre interpretações cabíveis a um conjunto de resultados e procedimentos que proporcionaram certos padrões que me levam a várias referências e pesquisas, inclusive, o da planificação espacial. Assim, faço um paralelo entre esses padrões e recursos formais utilizados em procedimentos próprios de minha produção artística. Conforme analisa T.J Clark, em certa medida, “esses padrões podem ser identificáveis como condutas de criação” (CLARK, 1982) do Modernismo, ou de uma prática. Ele relata:

“Espero que esteja claro como essa consideração de padrões artísticos – particularmente das maneiras pelas quais a separação da arte enquanto uma prática social é garantida – questionaria a esperança de Greenberg de que a arte poderia se torna por si só uma provedora de valores”[...] “Penso, todavia, que esta crença possa ser posta em dúvida de uma forma mais efetiva simplesmente considerando os fatos da arte que para Greenberg se tornam valores. Consideremos, para simplificar, o fato notório da ‘superficialidade’, do aspecto plano da pintura. É verdade que o achatamento literal do campo pictórico foi retomado a intervalos regulares como um fato

surpreendente de pintores depois de Courbet”[...] (CLARK, A teoria de arte de Clement Greenberg, 1982).

Do ponto de vista formal, perguntou-se, muitas vezes, sobre o que faria de um procedimento artístico um valor que atravessaria tanto tempo agendas e escolas de desenvolvimento diferentes. E ainda, de que forma esse novo valor questiona os valores até então estabelecidos e apresenta novos caminhos para o surgimento de novas fronteiras e procedimentos? Devemos considerar que a pintura, a poesia e a música de vanguarda são marcadas por uma perseguição às experimentações do *medium*.

“[...] o *medium* apareceu mais caracteristicamente como o lugar da negação e do estranhamento. O próprio modo através do qual a arte moderna insistiu no seu *medium* foi a negação da consistência original do *medium*, separando-o, esvaziando-o, produzindo vazios e silêncios, colocando-o do lado oposto do sentido ou da continuidade, fazendo a matéria ser sinônimo de resistência. (E por que, afinal de contas, deveria a matéria ser ‘resistente’? É uma devoção modernista presa a uma ontologia absolutamente obscurecida). O modernismo faria com que seu meio fosse alguma espécie de ausência – ausência de forma acabada ou coerência, indeterminação, um fundamento que é invocado para apagar as distinções” (CLARK, A teoria de arte de Clement Greenberg, 1982).

A partir das observações de TJ Clark a respeito do *medium* e da planificação pictórica e, chegando ao momento atual, observamos uma pluralidade dos conceitos, dos métodos e das práticas, atrelados ao encontro discordante de percepções particulares e de interesses individuais, caminhos e perspectivas traçadas que estabelecem interrogações em/sobre o meu processo de criação artístico. Reflito-o através de *reminiscências* ligadas ao fazer de um pensamento construído em progressivos capítulos pela história da arte. Clark, a respeito da planificação pictórica, relata que:

“Acredito que podemos dizer que o aspecto plano era uma questão presente e palpável – como no caso de Cézanne (1839-1906), por exemplo, ou no de Matisse (1869-1954) – porque foi feito de maneira a representar algo: um conjunto de qualidades particular e resistente, obtendo o seu lugar em uma situação articulada de experiência”[...]

A inteireza da superfície poderia ser vista – por Cézanne, por exemplo – como significando a verdade do própria ver, a forma verdadeira de nosso conhecimento das coisas”[...] (CLARK, A teoria de arte de Clement Greenberg, 1982).

A partir dos casos acima citados, dois grandes mestres (gênios) da história da arte, observaremos como – Cézanne e Matisse nos proporcionaram uma mostra do *aspecto* planar em suas pesquisas de pintura. Cézanne, como relatado por Clark, tanto quanto Matisse, buscou uma possibilidade de pintura *retiniana*, feita inteiramente na superfície, assim como a pintura dos Impressionistas. Argan descreve-os como: “os pintores ‘de visão’, de Courbet a Toulouse-Lautrec”, e que estariam “prontos a admitir que a fotografia, assim como a gráfica e a escultura, pode ser uma arte distinta da pintura” (ARGAN, pag.79,2002). Voltando à questão pictórica:

“A pesquisa de cores de Matisse é também uma pesquisa plástica, sobre as possibilidades construtivas ou portadoras da cor” [...] Os *fauves* começam pela abordagem crítica de uma série de problemas especificamente pictóricos. Para além da síntese realizada por Cézanne, havia uma única possibilidade: solucionar o dualismo entre sensação (a cor) e construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor” (ARGAN, Arte moderna, pag. 229, 2002. Grifo Nosso).



Figura 002 – Trabalho de Ellsworth-Kelly, *Sculpture for a Large Wall*, 1957, MOMA 2012.
Fonte - <http://nyclovesnyc.blogspot.com.br/2012/06/sculpture-for-large-wall-by-ellsworth.html>

A natureza da visão e seus modos de ver e representar o mundo foi completamente alterado no final do século XIX e início do século XX. O desenvolvimento da fotografia e sua popularização alteram a gramática visual do mundo corrente. É nesse nível de conferir sentido ao que a imagem transmite e é apresentada através da *plástica*, deixando de ser apenas representação, o objetivo específico desta dissertação, através do processo de criação. Isso instiga e desperta essa análise, e cria um paralelo com a minha produção autoral, trazendo um sentido e entendimento alargado sobre ela.

Na Arte Moderna, a planificação espacial se opunha à perspectiva renascentista. Dorfler (1992) se refere à necessidade de planificação espacial do modernismo como a expectativa de representação de um mundo que poderia ser mais real do que aquele idealizado no Renascimento. Segundo Francastel (1990), na perspectiva renascentista, toda a realidade do mundo estaria contida em um cubo cenográfico. Já para a arte moderna surge uma realidade “incerta e oscilante como um devaneio” (HUYGUE). A partir desse momento:

“A arte moderna voltar-se-á para outras bases, passando a dedicar-se sobretudo à investigação plástica. Depois de ter esgotado as possibilidades do realismo, a pintura só poderá explorar as da invenção formal e cromática. A busca da Beleza suplantará a busca da Verdade, ou, mais exatamente, à beleza procurada na natureza vai suceder-se a beleza nascida dos meios criadores” (HUYGHE, O poder da imagem, pag. 41, 1992).

É ainda com o Impressionismo que se tem essa constatação da “beleza dos meios criadores”, enaltecendo as impressões óticas, as vibrações da retina. Na pintura, assim como em outros meios, há uma valorização da “sensação visual, evitando-se a poeticidade do tema, a emoção e comoção românticas” (ARGAN, pag.76, 2002). O mesmo acontece com o desenho, com a fotografia, em movimentos como o Pictorialismo² (ligado à fotografia), com as tentativas de explorarem novas possibilidades estéticas dentro desses campos. Assim, esses meios ganham outros estatutos, abandonando a tradição de trabalho preparativo para trabalhos mais importantes (como eram vistos) para transformarem-se em gêneros independentes.

A partir desses princípios na representação, os meios criadores ou elementos da linguagem plástica em si tornam-se seus protagonistas, observam-se aspectos que interessam e se tornam relevantes em/nos trabalhos artísticos. Nesse sentido, conduzo a ideia do voltar-se para dentro da imagem obtida pelos elementos visuais e introduzo o índice, que se torna, no caso de meu trabalho, um elemento imprescindível ao assumir, aqui, papéis como o da linha, da cor, da luz, da superfície, e mesmo, do volume tratado como algo ilusório na versão de uma pintura do Renascimento.

A relação *gramatical* que estabeleço com o índice traz ainda um componente de ativação conceitual na formação das imagens fotográficas. Um

² Pictorialismo: O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito grangeado pelos praticantes dos processos artísticos convencionais. O problema é que essa ânsia de reconhecimento levou muito dos adeptos do pictorialismo a simplesmente tentar imitar a aparência e o acabamento de pinturas, gravuras e desenhos ao invés de tentarem explorar os novos campos estéticos oferecidos pela fotografia. Por essa razão, esse movimento, que perdurou basicamente até a década de 1920, foi estigmatizado durante muito tempo, mas, felizmente, assistimos hoje a uma releitura desapassionada do pictorialismo que, certamente, muito contribuirá para a correta avaliação e contextualização histórica de suas contribuições. Pictorialismo, in: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

outro ponto de reflexão, relaciona o *medium* como um campo experimental em minha prática, através de manipulações na superfície da imagem fotográfica. Tópicos envolvendo essas questões serão discutidos mais adiante.

Nas pesquisas proporcionadas por *novos modos de ver*, conduzidas pelo achatamento do espaço pictórico, Argan expõe que:

“Pode-se, portanto, dizer que a fotografia ajudou os pintores ‘de visão’ a conhecer a sua verdadeira tradição; mais precisamente, apresentando-se como puro fato de visão, ajudou-os a separar, nas obras dos mestres, os puros fatos de visão de outros componentes culturais que, até então, haviam impedido avaliar essas obras do ponto de vista da pesquisa sobre a visão” (ARGAN, Arte moderna, pag. 81, 2002).

De fato, as experiências vanguardistas sobre os modos da visão nos conduz justamente sobre as aparências da visão e as aparências que esse sentido desperta. Dessa maneira, uma longa tradição de séculos de arte sobre esse legado é ativado de forma direta. A *verdade* do ato de ver, a sua inteireza (*wholeness*) do ato ótico, trazido pela fotografia, trouxe a pintura até o limite de sua representação. Segundo TJ Clark:

“[...] o aspecto plano aparecia como uma barreira ao desejo burguês comum de entrar em uma pintura e de sonhar, criando um espaço separado da vida, onde a mente estaria livre para fazer suas próprias associações” (CLARK, A teoria de arte de Clement Greenberg, 1982).

O *aspecto* plano poderia então ser considerado como um símbolo das novas percepções trazidas pelo desenvolvimento industrial, urbano, moderno, como um todo. Observa-se que ocorre, desde então, uma ativação do *medium* como um espaço da representação. A fotografia, por outro lado, que pode ser vista em vários níveis, já nasce como um *medium* bidimensional por natureza. Ela é um objeto físico planejado em um espaço de duas dimensões, uma cópia impressa. Dentro dessa impressão há uma imagem que é a “ilusão de uma janela aberta ao mundo”, ou seja, ela condensa toda a cena que revela em um só plano espacial. Portanto, na minha concepção, foi uma forte

influenciadora das novas percepções surgidas, porque não só representa uma cena tridimensional em sua planificação, mas também: *apresenta* essa cena planificada no espaço e retira a mesma do espaço e tempo em questão.

Segundo Stephen Shore (2007) a bidimensionalidade, o enquadramento, o tempo e o foco são os quatro principais elementos descritivos de qualquer fotografia, considerando-se uma análise de sua gramática visual. Então, ao referir a fotografia como símbolo das novas percepções surgidas com a modernidade neste trabalho, as reflexões demonstram que esse aspecto plano poderia ser considerado como metáfora da representação desses novos tempos. Além disso, sua planificação espacial, capacidade de tiragem e circulação, sem contar sobre sua abertura para um mundo desconhecido até então, passaram a vigorar no fortalecimento de uma ressonância com o mesmo.

Diante do fato idealizado como ciência e logo utilizado dentro do campo das artes visuais, não podemos reduzir nenhum aspecto, seja ele histórico e/ou técnico, tanto na representação da pintura Modernista de vanguarda, como de outras linguagens. Segundo Clark:

“A riqueza da vanguarda, enquanto um conjunto de contextos para a arte [...] poderia então ser redefinida em termos de sua habilidade para atribuir ao aspecto plano valores complexos e compatíveis – valores que por sua vez provinham de algum outro lugar que não a arte. Este aspecto plano poderia ser considerado um análogo do “popular” – alguma coisa concebida, portanto, como simples, primorosa e enfática. Ou poderia significar ‘modernidade’, com o achatamento do seu campo se remetendo às duas simples dimensões de posters, rótulos, etiquetas da moda e fotografias”. (CLARK, A teoria de arte de Clement Greenberg, 1982).

Sabe-se que a fotografia, após o Realismo, abriu espaço para a pintura e sua função primeira a de *representar o verdadeiro*, de comunicar o real. Imaginem-se uma das primeiras pinturas de paisagem realizada nas Américas, *Fort Frederik Hendrik*, pintado pelo pintor Frans Post (Países Baixos, 1612–1680, figura 003), datada de 1640, durante a missão holandesa no Brasil colônia. Sem dúvida, essa pintura, ou outras dessa expedição, além de terem causado grande impacto ao serem vistas pela primeira vez na Europa, são

exemplos claros e reais de como a pintura tinha o poder e o papel de comunicar o real – nesse caso – *representar o verdadeiro*.



Figura 003 - Reprodução, Fort Frederik Hendrik, 1640, Frans Post (1612-1680).
Fonte – Créditos Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife, PE, Brasil.

Com o surgimento da fotografia, o papel da pintura de representação do real torna-se secundário. Antes do surgimento da fotografia, principalmente na pintura de Paisagem, podíamos supor que o pintor tinha pintado por observação, tendo estado na paisagem retratada (como podemos deduzir da imagem da Figura 003). Por outro lado, também podemos supor que é possível que, no caso da pintura, a representação da imagem possa flertar com a imaginação do seu autor. Como ocorrido em muitas pinturas - inclusive de F. Post – que, ao pintar, também recorria, em alguns casos, à sua imaginação. Isso faz refletir sobre um dado novo que surge com a fotografia, sua ligação inevitável com o real, seu aspecto indicial, segundo a visão pierciana.

Segundo Charles S. Peirce:

“Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. Mas seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente desprovido da qualidade indicial. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais” (PEIRCE, *Semiótica*, pag. 76, 2008).

A fotografia ao abrir o espaço inusitado para a representação do real, até então facultativo para a imagem, proporcionou que a pintura e sua função primeira de *representar o verdadeiro*, de comunicar o real, deslocasse-se para uma condição secundária. Nessa vertente, é instaurada uma crise no sistema de representação que, a partir de então, destina-se a apresentar-se como *pura pintura*, através dos seus recursos próprios enquanto linguagem visual, tais como a linha, a forma e a cor, transforma-se, o que fez com que a pintura se constituísse de sua própria matéria e natureza. Na opinião do historiador de arte Giulio Carlo Argan, “com procedimentos pictóricos rigorosos” (ARGAN, 2002, pag.79).

Como um espaço de *apresentação*, a entrada da fotografia no repertório artístico agiu e atingiu diretamente o *medium* da pintura, sua maneira de representação e os modos da visão. Segundo Argan:

“Afirma-se frequentemente que a fotografia deu aos pintores a experiência de uma imagem destituída de traços lineares, formada apenas por manchas claras e escuras; a fotografia, portanto estaria na origem da pintura ‘de manchas’, isto é, de toda a pintura de orientação realista do século XIX” (ARGAN, *Arte moderna*, pag. 81, 2002).

Essa mudança no campo das artes é o começo da construção de um novo paradigma estético para a Arte Moderna, que transformaria nossa concepção de arte. Isso aconteceu em diferentes períodos, e em cada época é construído o seu paradigma de mudanças. A fotografia passou, assim, a vigorar através do fortalecimento de sua ressonância com novas experiências e

procedimentos artísticos. Como revela Dorflies, em seu capítulo sobre Cinema e Fotografia:

“Aqui está, ao meu ver, o verdadeiro cerne de boa parte das polêmicas contemporâneas a respeito da arte em geral e das artes figurativas em particular. Com o nascimento do cinema³, logo se tornaram inúteis e risíveis as antigas tentativas de ‘reprodução do real’, que também haviam surgido como um dos objetivos mais elevados de um certo gênero de atividade artística”.[...] A primeira, responsável por esta reviravolta no campo das ‘artes figurativas’ foi, sem dúvida, a fotografia”.[...] Assim, poderemos nos valer justamente da fotografia como um interessante elemento diferencial entre obra ‘mecânica’ e obra espontânea, e como meio para precisar o quociente estético implícito em um artifício técnico” (DORFLIES, O devir das artes, pag. 218, 1992).

Creio que um desses “quocientes estéticos subentendido por esse novo *artifício técnico*” chamado fotografia, possa ser a planificação espacial resultado do bidimensional em questão, além de uma transformação nos modos de percepção, pois o bidimensionamento é uma transferência mecânica da nossa capacidade perceptiva além de ampliar o universo figural do homem, o aumento deste “museu imaginário”, como disse André Malraux (1901-1976), torna o homem mais consciente do que ele vê e das ligações que podem se estabelecer entre estas referências. Um espaço voltado para os aspectos de formação da imagem como representação do real surgiu com a fotografia e passou a vigorar no fortalecimento de um discurso da produção de imagem que transformariam as percepções visuais do cotidiano, como afirma Dorflies:

“Permanece certamente intocável a importância histórico-social da fotografia como documento narrativo e ilustrativo e como intérprete do costume, do gosto, da moda de uma época. Entretanto, a fotografia também nos demonstra como – ainda que através da intermediação

³ Cinema entendido aqui como um desdobramento da fotografia, ou até mesmo, fotografia em movimento. Portanto, as considerações apresentadas nesse tópico tendem a aproximar as minhas reflexões para aspectos fundamentais – físicos e conceituais. Busco com isso, a construção de sentidos empregados em meus trabalhos que envolvem a ativação conceitual do *medium* fotográfico e sua experimentação, que vão conferindo significado ao que é produzido e apresentado enquanto imagem, sobretudo, a ideia de planificação na representação do espaço pictórico, aspecto que contribui com a abordagem de elementos que se encontram presente na fotografia e em meu trabalho artístico.

mecânica de um instrumento artificial – é possível tomar conhecimento de dois acontecimentos importantes: a particular transformação perceptiva à qual o homem tende a ampliação do universo figural de que o homem extrai os seus motivos e os seus materiais visuais. Eis por que mesmo a fotografia que acreditávamos dever-se a uma mera manipulação mecânica é, ao contrário, fruto da ‘transferência mecânica’ de nossa faculdade perceptiva, se assim posso me expressar” (DORFLES, O devir das artes, pag. 219, 1959. Grifo Nosso).

2.1 O *medium* como um campo experimental

As diferentes características e variações dos meios de expressão sempre foram atravessadas pelos diferentes tipos de *medium* e suas especificidades técnicas e conceituais. Nesse sentido, sua implicação física, sua natureza e seus aspectos influem diretamente no tipo de representação visual almejada pelo artista. Ao referir-se a essas diferentes características dos meios expressivos – *mediuns* – não estamos tratando apenas de material pictórico e plástico de determinado meio, mas também o ‘material humano’ que carrega o *medium*. Por exemplo, o *medium* da *performance* é o corpo, o *medium* do músico é o som, a voz do escritor e do poeta são as palavras etc. Segundo Dewey (Arte e experiência, 2010), conforme citado por Dorfles (2002. pag.39) “esse meio (*medium*) pode ser ativo mas também passivo, poderá ajudar mas também dificultar a criação”.

Essa natureza ativa do *medium* – não só a do *medium* – vem da experiência em produção do conhecimento através de interrogações, das dúvidas, condição autocrítica do questionar-se, colocar-se em revisão de rota, de caminho, para ir além. Na perspectiva da experimentação ocorrida durante todo o período modernista, a expressão artística voltou-se para os elementos que compõem a própria linguagem, e estes conduzem ao entendimento do *medium* de maneira alargada, expandida. Segundo Dorfles:

“[...] para destruir todo um complexo e inútil edifício de gêneros e de espécies [...] E é por essa razão que, se a estética idealista pecava em não querer levar em conta a ‘materialidade’, a *choseité* da obra, da mesma forma pecaram as estéticas que se voltaram para uma aborrecida classificação programática para tentar desvendar o

mistério da arte ou catalogar as suas criações” (DORFLES, O devir das artes, pag. 39, 1992).

Ao pensar o *medium* como ato complexo de significação, observo não só sua constituição física, sua materialidade, mas, principalmente, os aspectos singulares do seu processo de formação, e vejo a constituição enquanto um fenômeno particular dirigido a veicular uma expressividade qualquer e que se relaciona com os sentidos e as concepções que a servem de signo para especular e criticar determinado assunto. Greenberg ressalta que a insistência na *obliteração da pureza do medium*, é um ato crítico do pensamento moderno. Para a pesquisadora Laura Gonzáles Flores, em seu livro *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes? a autocrítica do medium vem do exercício de um pensamento moderno*.

“Como aponta a citação introdutória de Clement Greenberg, teórico por excelência da Arte moderna, a essência mesma da modernidade é a ‘intensificação ou quase exacerbação da tendência autocrítica que começou com Kant’. Por ser o primeiro a ‘criticar o próprio meio da crítica’, Kant é considerado por Greenberg o ‘primeiro pensador realmente moderno’ e vê na atividade crítica ‘a base das disciplinas modernas” (FLORES, *Fotografia e pintura*, pag.37, 2011).

Flores assinala que, segundo Greenberg, pode-se fazer a seguinte explicação:

“A essência do moderno reside, da forma que vejo, no uso dos métodos característicos de cada disciplina para criticá-la como tal, não com o fim de subvertê-la, e sim para assentá-la mais firmemente em sua área de competência” (GREENBERG, *Modernist Painting*, apud Flores, *Fotografia e pintura*, pag. 37, 2012).

Essa crítica exercida pelos limites do *medium* é pensada de um ponto de vista imerso dentro da disciplina, de um contato físico com a matéria. De acordo com Flores, para Greenberg seria “criticar a partir de dentro”, o que implicaria uma *vivência* com o *medium* e seus recursos.

“[...] usar os procedimentos e a metodologia do próprio meio que se está criticando. Embora Greenberg se refira às ideias kantianas como fonte desse novo tipo de crítica, ele também explica como esta se estendeu a todo o campo da atividade social, para além da filosofia” (GREENBERG, *Modernist painting*, 1961, *apud* Flores, *Fotografia e pintura*, pag. 37, 2012).

Assim, ter-se-ia dois pontos de vistas críticos, dos limites exercidos pela crítica através do meio. Seria então um paradigma crítico realizado de dentro, utilizando como subsídios procedimentos metodológicos inerentes ao meio, sua constituição e matéria, sua experiência enquanto fenômeno, diferentemente de um paradigma crítico realizado de fora do fenômeno, somente pela observação, sem a intervenção da experiência.

Segundo Greenberg, essa *liberdade* trazida pela experiência com o *medium* cria novas convenções e uma autonomia argumentativa em torno da forma, em que conhecer e fazer se tornam inseparáveis (Arte e experiência, DEWEY, 2010). Ele se nega a atribuir à Pintura Moderna um caráter de simples formalismo. Como defensor e teórico por excelência da Pintura Moderna, para ele o conteúdo é o significado, enquanto o tema é o representado. Ademais, “a qualidade de uma obra de arte é inerente ao seu ‘conteúdo’. Sabe-se que a obra de arte tem conteúdo por seu efeito. A denotação mais direta do efeito é a ‘qualidade’”. (GREENBERG, citado em: *Thierry de Duve, Kant after Duchamp*, October, Cambridge, pag. 209, 1969; *apud* Flores, *Pintura e fotografia*, pag. 40, 2011).

No caso da pintura a *qualidade* viria do efeito pictórico. E no caso da fotografia, quais seriam essas qualidades e de onde viriam essas qualidades formais sem ser por uma operação descritiva da imagem? Há uma grande distinção com relação a esses dois meios distintos, questionáveis, como indagou Flores, colocando no subtítulo de seu livro a pergunta: “dois meios diferentes?”. Partindo dessa pergunta para realizar uma pequena análise, enquanto o pintor abstrato utiliza-se de uma tela em branco para produzir uma imagem e *compor* o seu mundo, incluindo-se pela reflexão, por suas escolhas, pelo seu gesto, etc.

O fotógrafo parte do caos do mundo para selecionar uma imagem, incluindo-se na cena pelo ato de reflexão, onde os níveis de consciência, de

intencionalidade e intuição podem variar, mas ambas são frutos de uma decisão. São concepções distintas desse ponto de vista da formação do conteúdo. De certa maneira, o caráter formal de uma imagem fotográfica descreve um determinado aspecto do mundo que é recortado pela foto, onde o fotógrafo esteve presente. Devido a sua ligação dinâmica com o próprio mundo, é o caráter indicial da fotografia. Ou seja, o caráter formal da imagem fotográfica resulta de fatores físicos e óticos. Quase imperceptíveis, sua fisicalidade tem uma qualidade isotópica, ela é uniforme. Já num nível descritivo, esses elementos fundamentais que transformam o mundo em uma fotografia seriam: *o bidimensional, o enquadramento, o tempo e o foco*. Esses são os quatro elementos principais para uma análise da gramática visual de qualquer fotografia, segundo Stephen Shore (2007).

Conforme Flores (2011), referindo-se à pintura moderna, a qualidade tão mencionada por Greenberg não será a imitação, expressão ou imaginação, e sim *o conceito*, surgido do processo crítico com as convenções do meio. Ela conclui que “o que importa para Greenberg é seu acesso à ‘qualidade genérica’, já que é nesse nível do inespecificável que reside o conteúdo”. (FLORES, Fotografia e pintura, pag.41, 2011). Dessa maneira, Flores faz uma abordagem da experimentação formal do *medium* e separa a qualidade (aquilo que dá validade a uma obra dentro do gênero da Arte), da forma (o processo crítico autorreferencial do meio), e desenvolve o seu argumento, citando o próprio Greenberg, que diz:

“A reflexão mostra que qualquer coisa na obra de arte que possa ser assinalada ou sobre a qual se possa falar está automaticamente excluída do ‘conteúdo’ da obra. Qualquer coisa [...] que não pertença ao conteúdo pertence à ‘forma’ [...]. A inespecificidade^{4*} de seu ‘conteúdo’ é o que constitui a arte como arte” (GREENBERG, citado em: *Thierry de Duve, Kant after Duchamp*, October, Cambridge, pag. 211, 1969; apud in Flores, Pintura e fotografia, pag. 40, 2011).

⁴ Inespecificidade segundo Flores, explicado assim: ‘*La maiée mise à nu par ses célibataires* (A noiva despida pelos seus celibatários) – O Grande vidro: é pintura, escultura, ou outra coisa?’.

Ao citar Greenberg, Flores (Op. cit.) esclarece que “o juízo estético torna-se passivo e involuntário: é uma intuição e nada mais, recebida e não tomada...” (2011, pag. 42). E sendo o próprio artista o elaborador do juízo estético, este, para Flores “recebe o juízo, a decisão ou a inspiração do meio em que trabalha”. Analisando-se a semântica da informação, o argumento coloca uma iniciativa imprescindível ao processo de decisão e experimentação criativa, que significaria um mergulho profundo na experiência prática com o meio. O que acarreta em escolhas conscientes e até mesmo intuitivas, porém decorrentes de uma exaustiva prática.

Richard Feynman (1918 - 1988), é “considerado uma das mentes mais criativas do século XX” (WATSON, Entrevista, 2016). Charles Watson, assinala que Feynman “falava que as únicas coisas que um físico teórico precisava eram um lápis, uma pilha de papel e, principalmente, uma lata de lixo, demonstrando que a maioria das suas ideias seria dispensável” (WATSON, Entrevista, pag. 01, 2016).

Para Watson, o erro é uma pré-condição de desempenho criativo. Segundo ele: “a única coisa que a ausência de erro comprova é que a pessoa nunca experimentou algo novo” (WATSON, 2016). Avaliando-se o exposto, esse argumento revela que, para existir o processo criativo, ele deve ser oriundo da experiência prática, e que somente através de muita prática, e “isso inclui muitos erros, paixão com o que faz, persistência e curiosidade” é que se pode visualizar um conhecimento *stricto sensu* (em sentido específico). Essas características, diretamente relacionadas com a experiência, formulam o juízo estético de um artista com o seu *medium*.

Tratando-se do espectador, por outro lado, do receptor de um trabalho artístico por não estar relacionado com o processo de criação, ele formula seu juízo do meio através da forma, por estar de fora do processo e de maneira passiva. Flores resume esse processo que fora introduzido através de uma justificativa dialética greenberguiana, apresentado esquematicamente a seguir: “poderíamos dizer que Greenberg estabelece a seguinte dialética entre conceitos” (FLORES, Fotografia e pintura, pag.42, 2011).

Apresenta-se, em adendo, o quadro teórico reproduzido ao lado:

Tema	versus	conteúdo
Juízo estético	versus	efeito, “qualidade”
O formal	versus	o crítico
Tropismo	versus	Arte
Espécie	versus	gênero

Quadro 001 – Reprodução, Laura Gonzáles Flores, Fotografia e pintura, pag. 42, 2011.

Desta maneira, esquematizando tema *versus* conteúdo, Flores (2011) orienta a sua análise demonstrando que a pintura moderna inclina-se na direção de algum ‘tropismo’⁵. Este estaria relacionado aos processos apresentados na primeira coluna: *Impressionismo, Cubismo, Suprematismo, Construtivismo, Surrealismo* etc. *excluindo o Dadaísmo e a produção transgenérica de Duchamp*. De acordo com o quadro acima, ‘O grande vidro’ seria pintura, escultura, ou outro gênero, por exemplo, pergunta ela.

A referida autora ainda afirma que os aspectos apontados pelos processos da segunda coluna, a Arte posterior à segunda Grande Guerra, tornam-se “transgenéricas: Arte Conceitual, Arte Minimalista, Arte Povera, Land Art, etc”. A partir de então o *medium* deixa de ser um campo específico de determinada linguagem e passa a transitar no espaço entre as linguagens, de maneira experimental e crítica. Os limites que Greenberg estabelece para a pintura moderna, nas palavras da autora, passam a ser questionados “uma vez que se chegou à essência própria e mínima da Pintura através da autorreferencialidade e da reflexividade, o que resta a fazer?” (FLORES, Fotografia e Pintura, pag.42, 2011).

É como se a investida formal iniciada pela pintura moderna conduzisse a Arte a um mínimo denominador comum, a inespecificidade de seu conteúdo, tendo gerado um alargamento das reflexões, dos espaços e fronteiras dos *mediuns*. De maneiras distintas, os argumentos colocados são evidenciados por diversos autores, mas a maioria concorda em atribuir a reconhecida

⁵ Biologia. Reação de aproximação ou afastamento de um organismo em relação à fonte de estímulo.(Dicionário Aurélio, 2008).

importância para a obra de Marcel Duchamp nesse processo, ao trazer novas questões relativas ao *medium* e ao campo da arte.

Em **A fonte**, talvez uma das mais influentes obras objeto *ready-made* datada em 1917, Duchamp atua elegendo um determinado objeto, deslocando-o de um contexto específico para um singular (campo artístico). Ao ressignificar o objeto, através do campo de inserção – campo da arte, dota-o de valor artístico, ou seja, um objeto até então sem valor como obra de arte adquire uma outra conotação. Isso dirige uma série de olhares especializados que são voltados para esse objeto nesse *novo* contexto, inserindo-o conceitualmente em um campo de produção ideológico. Duchamp altera os modos de ver, produzir e significar a arte.



Figura 004 – Marcel Duchamp, registro original de 'A fonte' (urinol) realizado por Alfred Stieglitz; objeto *ready-made*, 1917. Fonte – www.warburg.chaa-unicamp.com.br



Figura 005 – Reprodução de 'A fonte' (urinol), exposta permanentemente no Museu da Filadélfia. Fonte – <https://www.philamuseum.org/>

Nas palavras de Flores: “um salto perfeito do específico para o genérico: a superação dos meios como Arte” (FLORES, 2011).

Para Flores (2011), de todos os elementos que se pode definir a essência da linguagem pictórica – suporte, forma, cor, propriedades do pigmento, dentre outros, relata Gonzáles Flores:

“Greenberg teria elegido o plano do suporte, como elemento realmente fundamental. Para o mesmo (Greenberg), o plano seria a única coisa básica e específica da pintura, até então, o único elemento que representava sua essência. O limite extremo da

teorização da pintura moderna, considerada por Greenberg, ficaria marcado pelo momento que esta deixa de ser bidimensional. Sendo o ponto de continuidade, de toda a pesquisa Moderna, o problema do espaço no plano bidimensional” (FLORES, Fotografia e pintura, pag. 43, 2011).

Aproximando-me das discussões apresentadas acima, através da prática artística, a fotografia fora utilizada como linguagem experimental. Aplicada diretamente ao cotidiano do urbano, como itinerário inserido na paisagem, *ressalta-se aspectos de trânsito e deslocamentos, além de apropriações espaciais, dos espaços percorridos e dos lugares específicos, escolhidos para realizar minhas intervenções na paisagem urbana.* Segundo Yi-fu Tuan:

“O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As ideias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice versa. Além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, Espaço e lugar: a perspectiva da experiência, pag. 06, 1983).

Ao trabalhar diretamente com operações sobre o *medium* fotográfico, transformando-o e manipulando ativamente o conceito de índice e da propriedade indicial, e produzindo, assim, objetos gerados pela desmontagem de sua imagem, a saber, uma descaracterização e análise crítica profunda, realizo intervenções no espaço urbano ou natural que me aproprio como trajeto. Esse trajeto de prática é também o de vida, o da minha experiência enquanto artista. Nesse sentido, observo que, para mim:

“Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte

seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas” (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA; Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade, pag. 31, 2015).

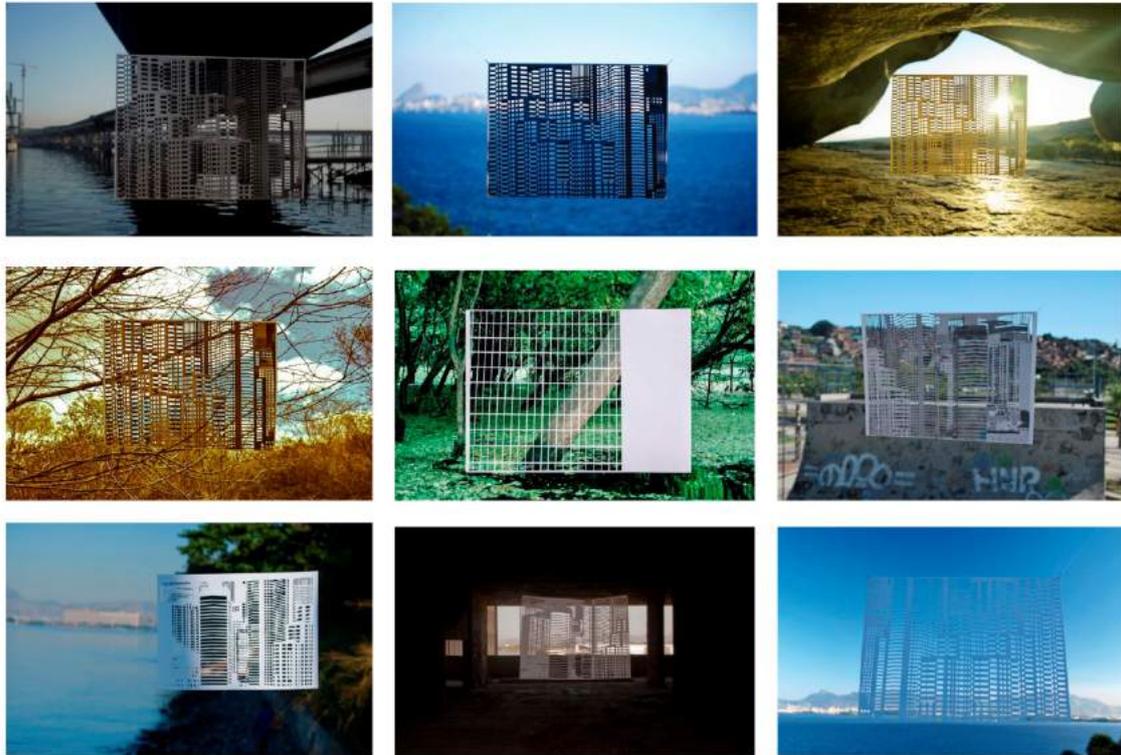


Figura 006 – Reprodução de trabalhos que demonstram trajetos cartografados.
Fonte – acervo pessoal do autor.

Nessas proposições artísticas que se realizou, produziu-se matrizes que é assim definido como derivado do *medium* fotográfico impresso, e que sofre uma ativa modificação de suas partes, através de cortes na imagem-superfície. Dessa maneira, por meio de cortes desempenhados com o auxílio de uma ‘faca olfa’ (estilete) ou uma lâmina de bisturi cirúrgico, por exemplo, se recria novas inscrições na superfície da imagem, produzindo matrizes de estruturas gráficas que causam modificações, como a descaracterização do signo indicial inscrito na imagem e sua consequente alteração via subtração, uma desmontagem da integridade da imagem-referente.

É assim também que se realiza uma primeira etapa de minhas intervenções. Concretizados os cortes, os mesmo permitem desempenhar alterações no *medium* impresso de maneira descritiva, criando padrões de

superfícies gráficas, alterando um dos elementos fundamentais da transformação do mundo em fotografia: o plano fotográfico bidimensional. Essas alterações permitem a passagem e modelação da luz através da fotografia, conseqüentemente, do *medium*, construindo um objeto tridimensional. Ao qual fora chamado de *matrizes*, procedimento que foi gerado a partir do primeiro trabalho em 2007. Citando Flores, referenda-se que “Greenberg reconhece que a pintura moderna tem uma grande dívida com a escultura, que lhe ensinou como modelar as sombras para dar a ilusão de relevo e como dispor a ilusão em outra ilusão” (FLORES, Fotografia e pintura, pag.43, 2011).

Refiro-me ao resultado final dessas intervenções produzidas na superfície da imagem como *objetos matemáticos* (nome da série). Então, é através do uso desses objetos matemáticos que se constrói o enquadramento-criação da nova paisagem, através do fotográfico. São padrões de superfícies que são modelados pela luz, e nos quais perdemos o referencial indicial da imagem, proporcionando a entrada da luz e a formação de um *grid*, em comparação com a pintura que se apropria dos elementos sólidos da escultura como recurso que proporcionou a representação da tridimensionalidade espacial no espaço bidimensional.

Ao se perder o referencial de uma imagem pela criação de um *grid*, apesar de o mesmo continuar disposto de maneira reduzida, o que denomino *rebaixamento do índice fotográfico* é ativado, através de malhas gráficas recortadas, por seu caráter iminentemente vazado. Isso é feito através de manipulações realizadas em seu índice original, assunto tratado no Capítulo 2.

Dessa maneira, as malhas gráficas (*série objetos matemáticos*), permitem-me justamente trabalhar de maneira singular as intervenções do caminho/percurso através dos deslocamentos, da luz/sombras e das projeções que realizo com os mesmos *objetos matemáticos*, seja com intervenções efêmeras⁶ ou *site-specifics*.

⁶ Intervenções efêmeras: a arte efêmera só ocorre uma vez. Geralmente dura um período muito curto de tempo e não pode ser exibido como uma obra de arte em uma galeria ou museu. Performances, acontecimentos, esculturas de som, folhetos e itens produzidos em massa têm sido arte efêmera. Fonte - <https://www.kunzt.gallery/glossary>

Sendo obras gráficas, ao sofrerem alterações no seu *medium* impresso, ganham a característica de uma malha construtiva, um *grid*, através dos padrões conduzidos sobre a superfície da *Ex- imagem*. Tratando-se assim, da relação com o espaço do próprio *medium* e com o espaço específico onde ocorrem as intervenções momentâneas para registro. Dentro do aspecto da planificação pós-pictórica, da mesma maneira que a pintura aprende com escultura “como dispor a ilusão em outra ilusão” e caminha para o espaço, pode-se pensar em toda uma genealogia dentro dessa concepção na pintura moderna.

Toda essa gama artística envolve, por exemplo, o *Espacialismo* de Lucio Fontana (1899–1968), que, segundo Argan, para Fontana era: “uma afirmação lúcida e firme de que qualquer coisa que se faça conscientemente é um fazer no espaço” (ARGAN, 2002). Utilizou-se as matrizes pessoais (*objetos matemáticos*) que são *grids*, para a concepção de enquadramentos-criação ao longo de uma trajetória de vida e expressão artística, com o intuito de acomodar a observação e desconstruir a construção característica da imagem fotográfica pelo observador, através do gênero da paisagem - que tem por natureza uma completa simbiose com o real. Essas matrizes proporcionam mudanças controladas que modelam a passagem de luz, sobre e através da imagem, e que são realizadas para desconstruir a ilusão espacial e alterar a nossa percepção do espaço. A malha gráfica que é o *grid* é o assunto que será tratado a seguir devido a sua importância na prática de produção artística pessoal do autor que escreve essa dissertação.

Site-specifics: obra criada para existir em um determinado/específico lugar. A localização é levada em consideração pelo artista à medida que ele planeja e cria sua arte. A arte do *site-specific* veio após os objetos modernistas, como a reação do artista à situação do mundo. Os objetos modernistas eram nômades, transportáveis, só existia no espaço do museu, para mercantilização. Fonte - <https://www.kunzt.gallery/glossary>

2.2 Do *grid* ao espaço plural

Em *The originality of the avant-garde and the other modernist myths* (1985), Rosalind Krauss, refere-se à palavra *grid* no texto, original em inglês, ao conjunto da produção moderna que reafirma sua modernidade pelo seu caráter espacial e temporal. Seu caráter espacial declara a autonomia da esfera da arte, revogando o caráter dos objetos naturais de terem uma ordem própria e particular, dando a eles um caráter autônomo e autoreferencial no campo artístico, enquanto seu caráter temporal deve-se ao fato de ser uma forma imbricada na arte de nosso tempo e que não haveria espaço de produção antes do modernismo, enquanto referência artística. Assim, ela refere-se ao *grid* como uma estrutura e afirma que “Cubismo, Futurismo, *The Stijl*, Modrian e Malevich desembarcaram num território completamente desconhecido” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*. Tradução nossa).

Já para o filósofo francês e historiador da arte Hubert Damisch, o *grid* é uma “ideologia gráfica”. Segundo ele o *grid* “não é uma estrutura, em termos wittgensteinianos, um *grid* é uma forma; o que significa, a possibilidade de uma estrutura”. (HUBERT Damisch e STEPHEN Ban: Uma Conversa, *apud* ARS, ano 14, n.27, pg.38). Em adendo, Damisch institui uma nova leitura e relação ao *grid*. Ele estabelece uma relação com o jogo, sua manipulação, colocando o *grid* numa perspectiva que estabelece um conjunto específico das relações internas atuando para a distribuição aberta – como no jogo e sua dinâmica – dos elementos dentro do mesmo.

Krauss vê no *grid* um espaço composto para produzir um esqueleto de trabalho, circunspeto por linhas, colunas e eixos que são alinhados para organizar a composição dos elementos sem determinar uma profundidade espacial, trabalhando-a na superfície plana do espaço pictórico e na posição vertical de um quadro. Para Damisch ocorre uma rotação dessa perspectiva, ele passa a atribuir sentido para o *grid* na posição horizontal também, conforme afirma:

“Você tem que aplicar uma fórmula certa, considerando que a forma é uma possibilidade de estrutura. Em um *grid*, você pode jogar damas e pode jogar xadrez, duas abordagens estruturais diferentes para os usos de um *grid*. Aqui, estamos apontando para algo que interessa. Em francês, temos uma palavra que é intraduzível em inglês, mais uma. Refiro-me ao tabuleiro, o tabuleiro de xadrez, como o ‘*sous-jeu*’. É uma condição do jogo, que é *sub-jacent*. E também estamos apontando para algo que me associa a Rosalind. Apesar de tratarmos de *grid* de maneiras diferentes, ambos nos ocupamos do assunto. A própria noção de *grid* nos permite diferentes interpretações, diferentes formas de empregar o conceito” (HUBERT Damisch e STEPHEN Ban: Uma Conversa, *apud* ARS, ano 14, n.27, pg.38).

Na língua portuguesa podemos denominar *grid* de ‘grade’, embora não exista uma relação conceitual direta. A palavra ‘grade’, conforme o sentido de *grid* pode ser definida da seguinte maneira conforme o dicionário Aurélio: “Espaço de armação de linhas verticais e horizontais separados por espaçamentos regulares em um plano bidimensional, de modo a formar uma estrutura regular para a construção do assunto sobre a mesma” (AURÉLIO, 2008). Segundo Rosalind Krauss, seu surgimento está relacionado à pintura moderna, conforme relatado abaixo:

“o *grid* emerge na pintura cubista do pré-guerra, fazendo-se cada vez mais rigorosa e manifesta, o *grid* anuncia, entre outras coisas, a vontade de silêncio da arte moderna, sua hostilidade para com o respeito a literatura, a narração e o discurso” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, 1996. Tradução nossa).

Dessa maneira, o *grid* rebaixa uma barreira até então existente entre as artes da visão e da linguagem, realizando com êxito “o entrincheiramento das artes visuais na esfera da pura visão e defendendo da intrusão das palavras” (KRAUSS, pag. 23, 1996). O *grid* é esboçado através de elementos simples, concretos e racionais, com o objetivo de simplificação para uma pretensa e melhor compreensão universal. Como relatado por Krauss, o *grid* surgiu da pintura cubista, mas precisamente da colagem executada pelo Cubismo (denominada como *papier collé*) e rapidamente começou a ser agregada a outras vanguardas históricas, como o Futurismo. Ambos haviam introduzido no interior da matéria pictórica e escultórica materiais heterogêneos, provenientes

do universo industrial e da sociedade de massa, dando vida à colagem e à escultura polimatérica.



Figura 007 - Pablo Picasso, primeira colagem a utilizar o *papier colle*.
Natureza morta com cadeira de palha, 1912.
Fonte – www.warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9376.

Em 1912, Pablo Picasso (1881-1973) introduz, em **Natureza morta com cadeira de palhinha**, uma palha original de um assento de cadeira, desfazendo-se da representação imagética da mesma. Nas experimentações de colagens cubistas, foram mesclados, por diversas vezes, elementos do estilo tipográfico, provenientes dos jornais e propagandas da sociedade de massa. O Futurismo, mais do que o Cubismo, tenta introduzir e trabalhar a palavra em sua materialidade. Esses são exemplos que demonstram novos princípios de estruturas de conteúdos e conceitos formais no campo das artes visuais durante esse período, assim como a estrutura do *grid* moderno.

A radicalização do *grid* se dá a partir de Piet Mondrian (1872-1944), sem esquecer do movimento *The Stijl* (1917). Segundo Argan, “ao desenhar uma poltrona em 1917, o primeiro ano de *The Stijl*, Ritveld (1888-1964) empreende um estudo sobre os atos primários e essenciais da construção”. (ARGAN, Arte moderna, pag. 406, 2002). Esses artistas modernistas, ao voltarem-se contra a natureza, elegendo o *grid* como princípio estrutural e construtivo, criando com

estrutura de formas, elementos norteadores do desenvolvimento de suas pesquisas plásticas, dão um salto enorme nos princípios da Arte Moderna.

Diante do que fora exposto, nasce um dos modos de abordagem crítica – prioritariamente pictórica – da pintura abstracionista moderna do século XX. Para o historiador de arte E.H. Gombrich (1909-2001), Mondrian e diferentes artistas com suas produções abstratas “ansiavam por uma arte de clareza e disciplina que refletisse, de algum modo, as leis objetivas do universo”. (GOMBRICH, A História da arte, pg.582). Já Argan discorre da seguinte maneira sobre Mondrian:

“Mondrian propõe transformar a superfície (empírica) em plano (entidade matemática). Subdividindo a superfície por meio das coordenadas verticais e horizontais, resolve numa ‘proporção’ métrica tudo o que, na natureza, apresenta-se como altura e largura. Resta o que se apresenta na terceira dimensão: e são as infinitas sensações variáveis segundo a cor local, a distância, a luz. É essa matéria complexa que deve ser reduzida aos “termos mínimos” (ARGAN, A Arte moderna, pag.412, 2002).



Figura 008 - Piet Mondrian. Pintura nº 4 / Tableau nº 4, Composição nº VIII, 1913.
Fonte – www.warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/p1000944

É assim que se perdeu o referencial da imagem e o papel do *grid* é desempenhado durante toda a arte do século XX, carregando consigo, em sua introjeção, toda uma multiplicidade de dimensões do real e afirmando todo um conjunto de *padrões* que podem ser identificáveis como condutas de expressão e criação, dentro de um determinado período de tempo - o Modernismo, bem como o achatamento do espaço pictórico ocorrido posteriormente. Krauss vai relatar que o *grid* trabalha de duas maneiras distintas:

“No sentido espacial, o *grid* declara a autonomia da esfera da arte. Aplanada, geometrizada e ordenada, o *grid* é antinatural, anti-mimética e anti-real. É a imagem da arte quando essa vira as costas para a natureza,[...] é na monotonia de suas coordenadas que o *grid* serve para eliminar as multiplicidades de dimensões existentes no real, substituída pela extensão lateral de uma única superfície. A onipresente regularidade de sua organização não é proveniente da imitação, mas sim da determinação estética” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, 1986. Tradução nossa).

O *grid* é - pela sua competência em abolir os anseios dos objetos naturais a ter uma ordem própria e singular - um dispositivo que demonstra como as relações em um campo estético se produziram em um mundo à parte. Essa por si só é uma declaração do caráter autônomo e autorreferencial do campo da arte, deixando de lado anos de representação através de uma tradição clássica perspéctica. “A desagregação da espacialidade perspéctica e a objetivação da imagem” (DORFLES, 1992). Precisamente essa é sua dimensão temporal, pois - o *grid* - “ao deixar de lado séculos de um modelo de representação” (KRAUSS), reverbera-se como um aspecto onipresente na arte e na produção artística que passa por todo o século XX e deflagra-se no século XXI.

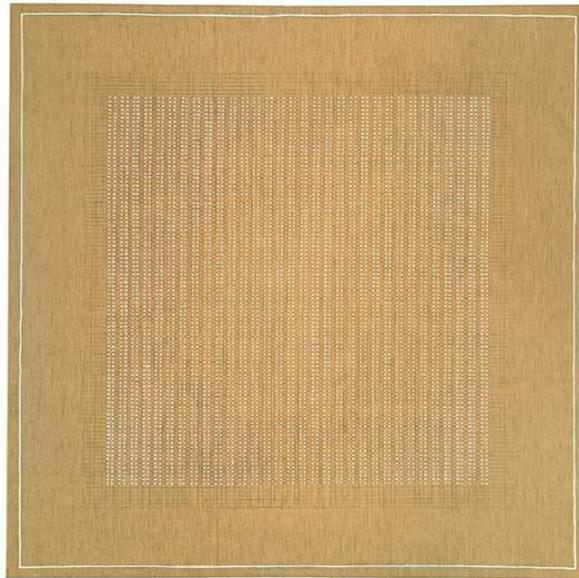


Figura 009 – Agnes Martin. *The Islands*, óleo sobre tela, 1961.
Fonte –www.tate.org.uk

Segundo Krauss (1986, p.60):

“[...] nessa grande cadeia de reações que durante o século XIX deu origem a arte moderna, uma comoção final produziu a ruptura da cadeia de sucessões. Ao “descobrir” o ‘Grid’, Cubismo, The Stijl, Modrian e Malevich desembarcaram em um território completamente desconhecido” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, 1986. Tradução nossa).

Ao superar séculos de representação, as pesquisas modernistas desembarcaram no tempo presente declarando que todas as demais formas de representação a partir de então pertenciam ao passado. Mas esse tipo de prática não é uma prática exclusiva do Modernismo. Krauss afirma que: “seria preciso voltar até muito tempo passado da história da arte, para encontramos exemplos prévios de *grids*” (1996). Para tanto, ela aponta a necessidade de retorno até os séculos XV e XVI, nos tratados de perspectivas e aos proeminentes estudos de arquitetos, pintores e matemáticos, como Filippo Brunelleschi (1377-1446), Paolo Uccello (1397-1475), Leonardo da Vinci (1452-1519) ou Albrecht Dürer (1471-1528).

Os respectivos artistas, sem exceções, e conservando as particularidades de cada pesquisa, desenvolveram diversos métodos e variados aparatos tecnológicos para estudar maneiras construtivas na arquitetura, na apreensão da luz e nas representações espaciais em perspectivas. Foi o período chamado de Renascimento, no qual o homem passou a ser o centro como medida do universo, aspecto diretamente relacionado ao ponto de vista (abordado a seguir), que se denomina antropocentrismo. Dentre os aparatos desenvolvidos, estão o estudo e desenvolvimento da câmera escura no ocidente, princípio básico da fotografia, que remontam seus primeiros registros a matemáticos e astrônomos árabes no século XII.

Albrecht Dürer, por exemplo, desenvolveu um sistema de representação utilizando linhas quadriculadas, muito semelhantes ao *grid*. Através desse *grid* ele obtinha pontos de referências que formavam uma grande trama, como feito em tapeçaria. Através desses pontos, ele fixava com precisão os traços e proporções básicas, permitindo ao seu aparelho/método uma transposição do real através de coordenadas, realizando cópias, ampliando em escalas etc. Seu funcionamento era muito parecido com um papel quadriculado hoje, se é que poderíamos cometer essa arbitrariedade. O autor obtinha parâmetros externos para representar dentro dos limites do papel. Apenas um exemplo remontando na história da arte, para encontramos exemplos anteriores de *grids*, no século XVI, como mencionado por Krauss.



Figura 010 – Albrecht Dürer, 1521-1528, *Evolution of Perspective*
Fonte –www.rjh.ub.rug.nl

Dessa maneira é possível observar que tanto os artistas que aqui foram citados, bem como as referências teóricas apresentadas, se detêm sobre essa forma tão emblemática da história da arte. Moderna de fato, ela aponta uma reminiscência que atravessa práticas artísticas, desde muito tempo. O *grid* foi um signo recorrente de várias pesquisas Modernistas, e foi contra a “intrusão do discurso” (KRAUSS) que:

“ [...] a peculiaridade do *grid* e sua incrível capacidade de resistência, por ter atravessado todo o espaço especializado da arte moderna, provenha de sua capacidade de sobrepor-se a esta ambiguidade de mascaramento e revelação ao mesmo tempo. O *grid* não só atua como emblema mas também como mito” (KRAUSS, *The originality of the avantt-garde and the other modernist myths*, pag.26, 1986. Tradução Nossa).

É exatamente sua função enquanto mito, que Krauss destaca no trecho seguinte:

“O poder mítico do *grid* reside em nos fazer crer que nos movemos no âmbito do materialismo (o da ciência, o da lógica), e ao mesmo tempo nos é permitido soltar a nossa fé (a ilusão, a ficção). A obra de Ad Reinhardt (1913 – 1967) e de Agnes Martin (1912 – 2004) são exemplos deste poder. E uma das fontes importantes deste poder é que o *grid*, como havia dito antes, é tão acusável enquanto produto da modernidade, que parece não haver deixado nenhum refúgio, nenhuma estância visível para esconder os vestígios do século XIX” (KRAUSS, *The originality of the avantt-garde and the other modernist myths*, pag.26, 1986. Tradução nossa).

“Não importa se o *grid* não apareceu na arte do século XIX, é justamente lá, na história da arte que devemos mergulhar e pesquisar, para encontrar suas fontes” afirma Krauss (1986). Ela nos esclarece que, a fim de achar as fontes ou raízes que advieram desse passado histórico, devemos observar o mergulho na “literatura acessória” (KRAUSS) em que a pintura do século XIX foi mergulhando. Essa “literatura acessória”, só pode ser desenvolvida e

aprofundada, com um novo modelo de representação das imagens que a fotografia proporcionou. Esse aprofundamento se deu na base da questão da ótica fisiológica. Pesquisa que abriu espaço no campo da pintura, por exemplo, para a experimentação da vanguarda Impressionista, no final do século XIX.

“Para o artista que desejara ampliar seus conhecimentos a cerca da visão em uma direção científica, o *grid* se converteu em uma matriz de conhecimento. Por sua própria abstração, o *grid* expressava uma das leis básicas do conhecimento – a separação da tela perceptiva sobre o mundo ‘real’ –. Por esse elo, não é estranho que o *grid* – como emblema da infraestrutura da visão – convertera-se em um rastro cada vez mais recorrente e visível da pintura neoimpressionista, à medida que Seurat, Signac, Cross e Luce, avançaram com seus estudos de ótica fisiológica. Do mesmo modo, quanto mais se aprofundavam nesse campo, mas ‘abstrata’ se faziam a suas artes, até o ponto que, como assinalou o crítico Félix Fénéon em referencia a obra de Seurat, a ciência começou a ceder um passo ao seu contrário, e descer, ao Simbolismo” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, pag.30,1986. Tradução Nossa).

Essa visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo adotaria novas formas de expressões que traduziriam as impressões por meio de uma linguagem que predominava a preocupação estética. Assim, os simbolistas vão considerar, *a priori*, uma visão metafísica do mundo, adentrando por experiências que focalizavam aspectos da cultura que eram interpretações e não imitações do real. Nas palavras de Krauss: “não me parece que uma visão simbolista seja o ponto de vista mais indicado para buscar e querer uma versão incipiente do *grid*” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, pag.31, 1986).

A arte simbolista vai apresentar a janela como esse *veículo* transparente, que faz com que a luz entre para o interior de uma habitação, ou, por analogia, sendo o mesmo princípio do *fotográfico* que através da lente recebe a luz de seu referente e ao mesmo tempo, através do reflexo gerado pelo seu espelho, rebate a luz do referente; como o vidro de uma janela que recebe e reflete como um espelho, gerando uma imagem, dependendo do ponto de vista do observador. No meu processo de trabalho, como rapidamente

descrito anteriormente, lida-se com a redução de fotografias a malhas gráficas (série *objetos matemáticos*). Com o foco sobre a arquitetura e construções de edifícios modernos, obtenho através de cortes nas áreas específicas das janelas essas *malhas*, malhas gráficas > *grids* > arquitetura > janelas. É como se em um processo particular realizasse uma desconstrução do processo construtivo do espaço. Retornando as definições de Krauss a respeito do simbolismo:

“O *grid* aparece na arte simbolista através da forma de janelas. Nelas, a presença material dos vidros é expressada pela intervenção geométrica de suas ripas. O interesse simbolista pelas janelas remete diretamente ao início do século XIX e ao Romantismo. Mas nas mãos dos pintores e poetas simbolistas, essas imagens tomam uma direção explicitamente moderna: as janelas se experimentam como uma entidade simultaneamente transparente e opaca” (KRAUSS, *The Originality of the avant-garde and the other modernist myths*, pag.31, 1986. Tradução nossa).

Assim os simbolistas, também percebiam a janela como um espelho, congelando e reduplicando o seu espaço.

“Se a janela é esta matriz ambivalente e multivalente, as ripas das janelas – são os *grids* – nos ajudando a ver, a enfocar a dita matriz, e são em si mesmas o símbolo da obra de arte simbolista. Funcionando assim, como uma representação – (diria eu, abstração) – com múltiplos níveis, através do qual a obra de arte pode aludir as formas do Ser, e até mesmo reconstituir-se. Não creio que seja exagerado afirmar que atrás de cada *grid* do século XX se encontrem – como um trauma que está reprimindo – uma janela simbolista exposta da maneira de um tratado ótico. Quando nos damos conta disso, compreendemos também que na arte do século XX aparecem *grids* ali onde menos se espera: na arte de Matisse, por exemplo (suas janelas), que usa abertamente *grids* nos *papiers découpés* de suas últimas etapas” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, pag.32, 1986. Tradução nossa).

O *grid*, representou para a Arte Moderna uma nova concepção e paradigma estético. E proporcionou uma análise de como o campo estético da

arte poderia ser produzido em perfeita simbiose com os próprios anseios do campo artístico, principalmente o da representação. Não só pela sua estrutura espacial, geométrica, que é inclinada a criar padrões regulares nas superfícies pictóricas, gráficas e escultóricas, anunciando novos paradigmas estéticos. Mas também pelo seu componente simbólico por meios autônomos de representação, uma realidade espiritual fortemente vinculado, com a de que trata “anunciação de silêncio” de Krauss, pelo seu componente universal; e pela clareza do entrever relacionado à passagem da luz como algo universal, o caráter simbolista da janela que, pela conexão dentro/fora, permitiria a entrada da luz. E a luz é um conceito espiritual, um conceito de transparência: “o maior conceito herdado pelo Iluminismo; um conceito epistemológico⁷, prático e ético”, nas palavras de Jean-Michel Bouhours (Palestra, 2017).

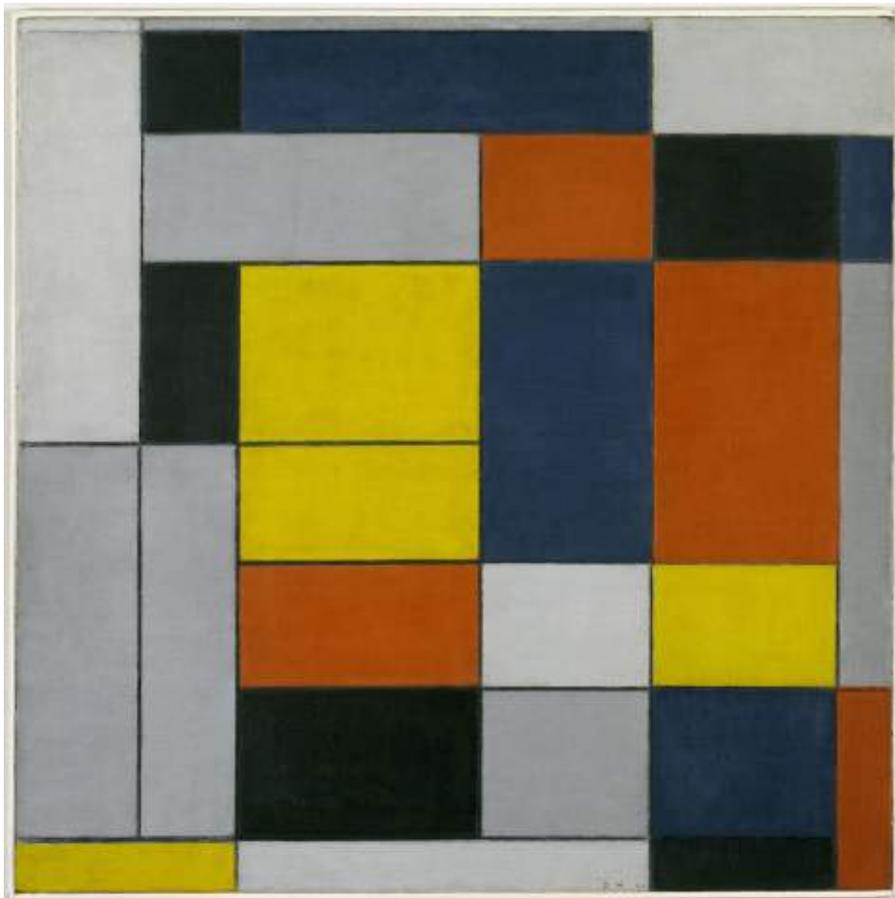


Figura 011 – Piet Mondrian. Pintura nº 6 / Composição nº II, 1920.

Fonte – <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-no-vi-composition-no-ii-t0091>

⁷ Epistemologia: *sf.* Estudo crítico dos princípios, hipóteses e resultado das ciências já constituídas; teoria da ciência. § e.pis.te.mo.ló.gi.co. (Dicionário Aurélio, 2008).

Outro aspecto, o abstrato, que introduz e *proclama*, nos termos utilizados por Rosalind Krauss, “elementos de caráter abstrato e padrões gráficos interpretativos” no conteúdo e na leitura da obra.

“É esta leitura centrífuga/centrípeta, que opera com bastante naturalidade, desde os limites externos do objeto estético até seu interior. Nesta leitura o *grid* é uma representação de tudo aquilo que separa a obra do mundo, do meio ambiente e de outros objetos. O *grid* é uma introjeção dos limites do mundo no interior da obra; é uma projeção do espaço que há dentro do marco sobre si mesmo. É uma modalidade de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da própria arte” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, pag.33, 1986. Tradução nossa).

É em direção ao espaço como topografia que o *grid* caminharia, seja através do papel que o mesmo desempenhou no período Renascentista, onde era utilizado como método no auxílio de coordenadas para a construção da espacialidade perspéctica, ou como um pré-requisito para a construção de fissuras nos modelos de representação até então vigentes nas pesquisas plásticas anteriores das vanguardas. Assim, não há limite pré-estabelecido para uma determinada obra composta pelo *grid* e, por essa lógica, ela só pode ser apresentada como uma grande árvore realizada por inúmeras outras folhas e raízes em sua composição. Também por um fragmento espaço-temporal que antecipa o condicionamento do fragmento do tempo dentro da obra de um determinado artista, ou melhor, seu escopo de produção durante a sua trajetória, uma concepção que antecipa as práticas pós-modernas de uma “obra aberta” (ECO, 1989).

2.3 O aspecto conceitual do enquadramento

O enquadramento fotográfico confirma a continuação do que foi ordenado num quadro (visor) e serve para mostrar pela moldura da impressão o que foi exposto (mencionado) e delimitado pelo indexado na imagem. É, em si, um processo de indexação. No enquadramento do visor fotográfico tudo é abolido em função do que é ordenado dentro desse quadro, que é posto pelo dado da visão monocular, como na câmara escura; são conceitos adotados para transformar o espaço-relações em um espaço achatado e plano – bidimensional – através da sobreposição de planos da percepção. Francastel revela que “a luz é uma realidade tão manejável do mesmo modo que a forma” (FRANCASTEL, pag.30, 1990).

Através desse momento, a vista é confirmada na captura de seu conteúdo, com um mínimo de variação realizado pelo clique de um dedo. O ato fotográfico é deflagrado com ímpeto, fazendo aparecer uma imagem que transforma todo o seu conteúdo e faz ouvir-se de repente. Num intervalo entre o que não existia e o que está prestes a existir, através de uma ligação ativa com o real, o índice é ativado. Destarte, pela estruturação de ângulos retos numa sessão-planar, nasce com imponderação, um conteúdo em imagem.

Escolhe-se nesse momento de enquadrar a apropriação do quadro que revelará a aparição ou manifestação desse conteúdo. A moldura da impressão atua como uma recordação do momento capturado. É no enquadramento que a estética tradicional da arte do espaço, com seus efeitos de campo fundamentais acontece para terminar numa fração de segundos, a depender do tempo de exposição.

2.3.1 O conceitual e a imagem: breves considerações sobre a influência da arte conceitual na fotografia

Como se processa o ato de fotografar? Seria apenas uma câmera o principal instrumento do fotógrafo? Essas duas questões tornaram-se essenciais para o desdobramento de ideias sobre o enquadramento fotográfico, assunto tratado nesse item do capítulo. Inicialmente, pode-se imaginar que muitos irão responder que: o fotógrafo fotografa através de um aparelho, uma câmera – o que não deixa de ser um fato. Entretanto, seria essa a maior distinção sobre o que compreendemos ser uma imagem manual, aquela que envolve um *coeficiente artístico* e uma imagem técnica, ou seja, aquela imagem que busca a contemplação do real de forma mais direta possível. Flusser mostra que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado” (FLUSSER, Filosofia da caixa preta, pag.10, 1985).

Seria a manipulação do instrumento fotográfico um gesto puramente técnico? E/ou este seria um gesto que articula conceitos? Essa articulação de conceitos foi a maior distinção que se fez entre a fotografia - imagem *dita* técnica - e uma produção imagética manual, portanto *artística*? Na primeira metade do século XX surgem discussões sobre os aspectos conceituais inerentes às produções artísticas. Na ocasião, Marcel Duchamp faz uso de *ready-mades* (ou objetos pré-fabricados), demonstrando a desmaterialização da obra de arte e reposicionando o papel do artista em relação ao ato criativo em ruptura com os cânones definidos anteriormente sobre a concepção do que seria arte e seu caráter aurético.

Ocorre, de fato, uma negação às técnicas associadas a um conjunto de operações programadas e baseadas na formulação de conceitos. Se por um lado Duchamp faz de um objeto industrializado e sem valor, algo dotado de valor, por outro, ele elabora a resignificação do fazer artístico ou de suas obras. Isso tudo acaba fazendo com que Duchamp assumira uma posição de destaque nas mudanças que se seguiram e nos novos rumos tomados pela arte. Na ótica duchampiana, fazer arte não consistia mais em *fabricar* imagens,

porém, encontrar, selecionar objetos, dar-lhes um novo sentido, ironizando com a *aura de uma obra de arte* (Walter Benjamin, 1936) e o sistema de arte. Nessa perspectiva, há um gradativo questionamento sobre a importância atribuída ao fazer puramente manual. Em outra vertente, para Argan “Duchamp transformou as estruturas da teoria e da operação estética, chegando a negar que arte seja o processo em que se realiza a atividade estética” (ARGAN, *Arte moderna*, pag. 439).

Mas é somente na década de 1960 que esses pensamentos ganham força através das proposições relacionadas à Arte Conceitual. A Arte Conceitual introduz a fotografia e o vídeo na arte contemporânea, substituindo-a pela presença da obra. E é por meio da fotografia que ocorre uma revolução na natureza daquilo que é apresentado como trabalho pelos artistas. De fato, ideias formuladas anteriormente pela arte são colocadas em xeque. O panorama cultural desse momento histórico ampliou a reflexão, leitura e o entendimento sobre o fazer artístico. E ainda, o artista deixa de ser apenas operador de sua obra, e passa a difundir reflexões, pensamentos e discursos acerca de sua produção artística, crítica e politicamente.

Tendências, movimentos e estilos artísticos, surgem no período e trazem no bojo da questão novas formas de elaboração e representação da imagem. O Minimalismo, o Conceitualismo, as *Performances*, a *Land Art* formaram *tendências* e expressões artísticas que utilizaram a fotografia como linguagem de mediação nas proposições de artistas. Assim sendo, as experimentações na arte enfatizam os processos de elaboração dos trabalhos artísticos. Em um cenário de grandes mudanças, a fotografia e o vídeo passaram a ter papel fundamental na nova constituição da arte, tendo em vista uma progressiva ressignificação das técnicas tradicionais e o enfrentamento de questões que foram reverberando no mundo da arte.

No início, utilizava-se a fotografia e o vídeo apenas como registro processual desse novo fazer. Os artistas situaram seus trabalhos “além da experiência perceptiva direta” (MACHADO, 2010), construindo suas obras em torno de um sistema documental: fotografias, mapas, desenhos e linguagem descritiva, logo depois acrescentam o vídeo como ferramentas e suportes para documentar seus processos de trabalhos.

Krauss assinala que:

“[...] foi precisamente a substituição das regras de indexação pelas regras de ‘iconicidade’ empreendida por Duchamp que me levou a falar de fotografia, foi essa substituição que me permitiu ver até que ponto o exemplo do autor do *Grand Verre* (Grande Vidro) revolucionou o trabalho dos artistas americanos de minha geração. Analisar a natureza dessa transformação implicava em que eu escrevesse não sobre a fotografia, mas sobre as **condições indiciais imposta pela fotografia** ao universo anteriormente fechado da arte” (KRAUSS, O fotográfico, pag.16, 2012. Grifo nosso).

As transformações ocorridas modificam o sistema de representação do signo fotográfico, que deixa de ser um simples instrumento técnico, passando a objeto teórico. Assim, essas “condições indiciais” (KRAUSS) alteram a maneira como apreendemos o mundo e o representamos nas produções de imagens. Esse aspecto passa a ser elemento ativo e discursivo na constituição de uma lógica fotográfica. Através da fotografia e suas principais características é possível observar uma completa mudança na captura, tratamento, processo de produção e manipulação das imagens e dos conteúdos das imagens fotográficas. Na pesquisa observada, um elemento ativo e imprescindível para a compreensão de que é possível utilizar o conceito de índice fotográfico como instrumento ativo que contribui na construção de um olhar que subverte os procedimentos usuais de feitura da imagem fotográfica.

2.3.2 Pensando através da fotografia

Inicialmente, o aparelho fotográfico é desenvolvido e programado para realizar e apresentar uma cópia fiel do real. Mas, ao contrário dessa visão, acredita-se que o aparelho fotográfico, se estende além de sua fisicalidade e obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes mesmo de poder transcodificá-la em imagens. Vilén Flusser assinala que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado”. (FLUSSER, Filosofia da caixa preta, pag.10, 1985).

Nesse sentido, a popularização da fotografia conduziu o olhar para *evidências de um mundo real*, suprimindo de certa forma as diversas iniciativas de representação do real. Com o seu surgimento, houve uma série de transformações no modo de pensar as expressões artísticas, sendo a pintura a que mais sentiu essas transformações. Segundo Argan:

“Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor” (ARGAN, Arte moderna, pag.81, 2002).

Na época, esse fato gerou uma grande controvérsia. Houve disputas simbólicas geradas entre a imagem captada, proveniente de uma máquina fotográfica e a imagem manual, dita *artística*, naquela época. Esse fato não ocorreu somente na popularização da fotografia, durante o Impressionismo, mas muitos séculos antes, com o uso das câmeras escuras por pintores que estudavam a perspectiva. Durante o Renascimento intensificou-se o desenvolvimento de técnicas para a representação do espaço em perspectiva. A câmera escura foi um dos principais instrumentos utilizados por muitos pintores. Em pesquisa mais recente, a câmera escura é abordada na sua

relação entre fotografia e pintura pelo artista britânico David Hockney em: O conhecimento secreto, livro e filme publicado (*Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*, 2001). O crítico e teórico do cinema André Bazin, também aborda essa relação em seu livro *O que é o cinema?*. Ele relata:

“É verdade que a pintura universal alcançara diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, mas no século XV o pintor ocidental começou a renunciar à primeira e única preocupação de exprimir a realidade espiritual por meios autônomos para combinar sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior. O acontecimento decisivo foi sem dúvida **a invenção do primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico: a perspectiva** (a câmara escura de Da Vinci prefigurava a de Niépice). Ela permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos podiam se situar como na nossa percepção direta” (BAZIN, *O que é o cinema?*, pag. 28 e 29, 2014. Grifo nosso).



Figura 012 – Giovanni Antonio Canal, Canaletto (1697-1768). Piazza San Marco, Óleo sobre tela. Técnica de representação do espaço em perspectiva através da câmara escura.
Fonte – Créditos Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife, PE, Brasil.

Gombrich, em capítulo intitulado “A conquista da realidade”, do livro **A história da arte**, acrescenta que alguns dos artistas, arquitetos/cientistas do Renascimento, com o uso da câmera escura, utilizavam os princípios da fotografia para pintar:

“Brunelleschi não foi apenas o pioneiro da arquitetura da Renascença. A ele se deve, ao que parece, uma outra e momentosa descoberta no campo da arte, a qual dominaria também toda a arte de séculos subsequentes: a da perspectiva. Vimos que mesmo os gregos, que compreenderam o escorço, e os pintores helenísticos, que eram hábeis em criar a ilusão de profundidade, ignoravam as leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho à medida que se afastam de nós” (GOMBRICH, *A história da arte*, pag. 229, 2000).

Já na visão de Krauss, a perspectiva era o elo que ligava a representação artística e o real, como podemos analisar no trecho seguinte:

“A perspectiva era, depois de tudo, a ciência do real, não a forma de se afastar dele. A perspectiva era a demonstração de como a realidade e sua representação podiam sobrepor-se em um mesmo plano, de como se relacionavam efetivamente entre si a imagem pintada e seu referente no mundo real – sendo a primeira uma forma de conhecimento do segundo –. No *grid* tudo se opõe a essa relação adotada desde o primeiro momento. Ao contrário da perspectiva, o *grid* nos projeta o espaço de uma habitação, ou uma paisagem, ou um grupo de figuras sobre a superfície de uma pintura.” (KRAUSS, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, pag. 24, 1996. Tradução nossa).

Nessa citação de Krauss, sobre a criação da perspectiva, observamos como o *grid* vai opor-se à sobreposição da imagem pintada e seu referente no mundo real. No meu trabalho, opera-se uma inversão a isso, ao propor o *grid* para restaurar esta sobreposição, porém de outra maneira, com outras ferramentas e no tempo presente. A partir do início do século XX, de fato, para além da representação do real, o papel da imagem, com o surgimento da fotografia, passa a ser revisto e ampliado. Repensar a maneira de abordá-la torna-se necessário para muitos artistas.



Figura 013 – Duchamp, Marcel. Nu descendo a escadaria 2 – *Nu descendant um escadaria 2*, óleo sobre tela, 1912. Fonte – www.philamuseum.org

Figura 014 – Fotografia de Eliot Elisofon, Marcel Duchamp descendo uma escadaria, 1952. Fonte – <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8189>

Com o decorrer do desenvolvimento da imagem fotográfica, esse repensar é intensificado, principalmente durante as vanguardas modernistas. No Cubismo, apenas como um exemplo, a fotografia entra como um recorte da realidade em decomposição. Também é através da fotografia e em decomposição de movimento que Duchamp realiza uma de suas últimas pinturas: ***Nu descendant um escadaria n° 2*** – (1912-6).

Nu descendo a escadaria (título traduzido) foi inspirada em uma fotografia, realizada no estúdio do seu irmão, o fotógrafo Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), em cronofotografias. Essa técnica de captura do movimento de um corpo foi bastante pesquisada nas décadas finais do século XX, por fotógrafos como Étienne-Jules Marey (1830–1904) e Eadweard Muybridge (1830–1904), dois dos maiores expoentes dessa técnica.



Figura 015 – Etienne-Jules Marey, *Analysis of the Flight of a Pigeon by the Chronophotographic Method*, 1883 - 1887.

Fonte –<https://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>

Segundo Rouillé (2009) “a cronofotografia desenvolve-se nos setores da ciência e do conhecimento que buscam captar o movimento”. Um movimento genuinamente mecânico, como a repetição dos ponteiros de um relógio, que permite a captação do rastro.

“A ficção do verdadeiro fotográfico começa a forma-se na interseção do registro com o rastro, indo além da analogia. A noção de rastro postula que coisa e imagem estejam, ao mesmo tempo, ligadas pela força de um contato físico, e separadas por uma incisão franca e brutal, sem mediação, que os linguistas qualificarão de ‘corte semiótico’” (ROUILLÉ, *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, pag. 76, 2009).

Assim, a *imagem-movimento* (Deleuze, 1983) só poderia ser capturada através do olhar de uma máquina fotográfica. Isso ocorre porque diferente da pintura na concepção de suas imagens, a fotografia passa a ser utilizada como método artístico e científico de diversos tipos de pesquisas. Essa é uma das diversas maneiras de demonstrar esse novo papel desempenhado pela

fotografia, bem como pelo o olhar dos artistas, durante as vanguardas principalmente.

“O postulado de Duchamp é, pois crítico [...]. O movimento de uma pessoa que desce a escada é um movimento repetitivo, mecânico, semelhante ao movimento de uma máquina. Ao executá-lo, a pessoa passa do estado de organismo vivo para o de engenho ou máquina; o funcionamento biológico se transforma em funcionamento mecânico. Movimento repetitivo é também aquele a que, numa civilização da técnica, habitua-nos a familiaridade com a máquina; portanto, a transformação do funcionamento biológico em funcionamento tecnológico é o destino que nos aguarda” (ARGAN, *Arte moderna*, pag. 438, 2002).

Com o seu surgimento e, principalmente a partir das vanguardas modernistas, abre-se um novo campo de reflexão envolvendo pensar e conduzir a fotografia, ancorados na discussão sobre a linguagem fotográfica. Vilém Flusser, em **Filosofia da caixa preta** (1985), refuta a ideia de que a fotografia deveria ser pensada e compreendida apenas como uma imagem técnica e reflete sobre a ontologia do *fazer fotográfico*, assinalando que “fotografia são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas” (FLUSSER, *Filosofia da caixa preta*, pag.19, 1985).

Foi com a premissa dos aspectos conceituais que envolvem a fotografia e a representação do espaço através da perspectiva que se chega ao aspecto conceitual do enquadramento como um código estético, inscrito na poética do meu processo de trabalho. Segundo Panofsky (1969, pag.118), conforme citado por Rouillé (2009, pag.68):

“Não é exagero afirmar que, na história da ciência moderna, a introdução da perspectiva marcou o início de um primeiro período; a invenção do telescópio e do microscópio, de um segundo período; e a descoberta da fotografia, o início do terceiro: nas ciências de observação ou de descrição, a imagem não é tanto a ilustração do exposto, senão o próprio exposto” (ROUILLÉ, *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, pag. 68, 2009).

Isso torna indissociável o discurso do *espelho do real*, essa metáfora poderosa da fotografia-documento que atesta a presença dos fatos

documentados, pela confiabilidade da representação analógica inscrita pelo signo fotográfico.

Ao refletir sobre o processo indissociável entre fotografia e o seu conceito, articulado por trás do ato fotográfico, principalmente nessa presença espacial do fotógrafo/observador, conclui-se que mais do que ser um documento, a fotografia é um conceito/discurso. Enquanto conceito/discurso observa-se as várias camadas de significados que perfazem a experiência de fotografar. Como ressaltado por Rouillé:

“Na filiação teórica de Górgias, e na situação contemporânea das imagens, diremos que a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo, ela faz acontecer” (ROUILLÉ, *Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, pag. 71, 2009).

Tais confabulações transcendem uma simples medida das coisas. Compreende-se que a representação da imagem na fotografia não revela diretamente todo o seu conteúdo, por mais realista que este aparente ser em sua representação formal, ou mesmo destinada a fins documentais. A fotografia é uma janela aberta sempre a novas interpretações e, acima de tudo, um meio teórico diferente de sua *práxis*. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. Como dito pela Prof^a. Maria do Carmo Nino, citando o fotógrafo Garry Winogrand: “tiro fotografias das coisas para saber como elas são quando fotografadas”. De fato, observa-se um conjunto de situações que envolvem o ato de fotografar. Foi devido a essas características próprias, inerentes ao meio, na produção ou na circulação de imagens, que a fotografia teve um enorme impacto e um grande alcance no âmbito social.

Ocorre, através dela, uma grande difusão em diversos campos do conhecimento, alargando seus usos e aplicações. O contexto que envolve a sua maneira de comunicar é fator relevante nesse entorno, podendo até mesmo alterar a nossa compreensão como um objeto de comunicação, considerando-se os vários pontos de vistas que podem ser revelados.

2.3.3 Enquadramento fotográfico e o seu viés conceitual.

É com a chegada dos aparelhos portáteis da Kodak em 1888/1889, comercializados com a célebre frase: “Aperte o botão, e nós fazemos o resto”; como uma estratégia da companhia, focada na venda dos filmes e na revelação das fotos, que o processo fotográfico passa a ser menos limitado a um corpo de profissionais e torna-se mais abrangente. De tal modo, começa-se a incluir definitivamente, uma pluralização dos pontos de vistas, seja por profissionais ou amadores, o que torna o processo muito mais democrático. Dessa forma, a função social da fotografia e seus usos passam a ser diversos.

“O instantâneo oferece aos amadores – e Jacques-Henri Lartigue fora um dos mais entusiasmados – possibilidades formais extraordinárias, graças às quais eles vão, deliberadamente ou não, transgredir as normas estéticas e inventar novas formas. Beneficiando de uma total liberdade de movimento, os corpos e as coisas não ficam mais paralisados em poses estáticas, preestabelecidas e convencionais” (ROUILLÉ, A Fotografia: entre documento e arte contemporânea, pag.91, 2009).

O retrato, a paisagem, a arquitetura, pode-se considerar todas essas atividades relacionadas à fotografia, que através dos seus registros, temos documentos e uma fonte histórica incontestável do testemunho visual de uma determinada época. E mais do que isso, como demonstrado anteriormente, ela é uma *fábrica* de mundos indo além do circunstancial, a visão na primeira pessoa, visão corrente do sujeito, de maneira que o que olha é passível de ser reivindicado como sua representação da imagem na criação de um discurso. Com isso, enquadrar passa a ser um ato singular, em que voltamos nossa atenção ao assunto abordado pela fotografia em determinado momento do tempo, sendo a partir das imensas possibilidades criadas pelo instantâneo que o enquadramento passa a ser mutável. Segundo Rouillé:

“[...] deixa de ser uma superfície de registro de poses, para se transformar em operador de um processo de captação de fenômenos

instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui assim o mundo das coisas. E as formas mudam proporcionalmente, pois a composição geométrica clássica, que orientava a ordenação do espaço na imagem, submete-se, a partir daí, à autoridade da composição temporal". (ROUILLÉ, A fotografia: entre documento e arte contemporânea, pag.91, 2009).

São novas interpretações para pontos de vista distintos, imbuídos da efemeridade do tempo, constantemente acelerado, que obriga o fotógrafo a tomar decisões rápidas devido a essa *perspectiva temporal* que privilegia os deslocamentos dos corpos, seu trânsito e fluxo constante. Isso ocasiona uma completa alteração dos modos de representação e dos signos representados. Por exemplo, tanto quanto na fotografia, a pintura figurativa deve partir da desordem do mundo para selecionar e representar uma imagem realística, mas para o pintor a imagem representada figurativamente é posada, na maioria dos casos (canônicos), mas não necessariamente, nem no caso da pintura, nem no caso da fotografia. Decorresse assim, uma alteração paradigmática nos modos de ver e enquadrar.

Toda essa conjuntura remete a poses mais rígidas e enquadramentos estáticos. Enquanto com o surgimento do instantâneo fotográfico, ocorre uma grande revolução, a fotografia passa a adquirir um enquadramento instável dentro de uma pluralidade de pontos de vista. Por outro lado, tais fatos conduzem a uma nova visualidade dos quadros e cortes. Tais objetos enquadrados, reiteradas vezes, podem apresentar-se em movimento. Portanto, essa é uma completa alteração na ordenação de uma nova figuração. Rouillé chama esse instantâneo fotográfico de: "o corte intempestivo". Revelam-se assim múltiplos sentidos e interpretações na sintaxe dos pontos de vista, que deixam de ser conduzidos por regras estéticas – e estáticas – antes estabelecidas. Rouillé demonstra que a fotografia é:

"A produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado[...]. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar (ROUILLÉ, A fotografia: entre documento e arte contemporânea, pag.77, 2009).

Em alguns momentos o fotógrafo lida com critérios objetivos relativos à suas escolhas, tais como o lugar onde ele vai estar no ato fotográfico, o contexto em que vai se encontrar, o que ele estará buscando, ou seja, tudo que faz parte da própria ação e do ato constitutivo de fotografar em uma dada situação vai definir o quadro, a moldura de uma fotografia. Nesse contexto, é precisamente no âmbito dessas reflexões que surgem indagações e pesquisas sobre o significado do enquadramento e do ato de enquadrar.

Esse aspecto do ato de enquadrar conduz para a ideia que é possível trazer sobre o índice, aspecto fundamental da produção apresentada no penúltimo capítulo desta dissertação. Isso é visto como um desdobramento a partir de uma prática artístico/fotográfica. Além do exposto, o problema do enquadramento é central para compreender alguns dos aspectos que conduzem ao ato constitutivo de fotografar em uma dada situação.

Basicamente, assim como o *grid*, ele consta de segmentos retos horizontais e verticais que são articulados por angulações retas em seus limites. Esse é um fenômeno de caráter bidimensional. Suas linhas e ângulos vão tratar de um espaço incongruente, que pronunciadamente é tão profundo quanto uma folha de papel, mas que, ao mesmo tempo, dentro dessa profundidade de sua espessura, podemos enquadrar indistintos assuntos. É como o *cubo cenográfico* segundo Francastel (1990).

Foi no *Quattrocento* que surgiu esse novo método de representação do espaço. Baseado em uma convergência de conhecimentos: “especulações nascidas da descoberta do baixo-relevo antigo por essa geração”, a “quadriculação do espaço, de modo particular dos interiores, praticada por artista de gerações precedentes”. “Somadas às leis matemáticas de Euclides” (FRANCASTEL, **Pintura e sociedade**, 1990). Foram os três principais motivadores que vão levar Leon Battista Alberti (1404-1472), em tratado *De Picture* (1435), a fazer uma equivalência do quadro a “uma janela aberta para o mundo”, assegurando que a perspectiva revelava o “mundo como feito por Deus”. Esse é o procedimento da *veduta*, que basicamente seria um sistema de segregação dos planos para representar a profundidade.

E acrescia: “fixo o ponto de vista onde eu quiser”. Um princípio da virada antropocêntrica vivida durante o Renascimento, que reivindica para o ato de enquadrar a presença de um sujeito ativo, um código ótico.

“Conhece-se bem o lugar que a *veduta* ocupa na história da arte italiana, mas não se lhe atribui um grande papel nas origens da arte moderna. Com o objetivo de corrigir a insuficiência das representações cúbicas e fechadas do espaço, os artistas do *Quattrocento* rapidamente recorrem ao método que consiste em recortar, numa das partes superficiais da composição, uma janela no interior da qual se coloca uma vista aberta para a natureza. Ainda aqui, não há unidade de grandeza, nem identidade de ângulo de visão. A *veduta* é feita, precisamente, para permitir acrescentar-se a uma representação fechada do espaço a extensão que lhe falta. Aliás, ora ela aparece como uma janela aberta em uma das paredes, ora se coloca entre as pernas de um cavalo, ou entre as coxas de São Sebastião, ou simplesmente entre dois motivos de um quadro” (FRANCASTEL, Pintura e sociedade, pag.39, 1990).

Assim, a imagem é construída por uma sucessão de etapas, que partem do ponto de vista daquele que enquadra: o ponto de vista pessoal, o enquadramento, a tomada, a inscrição e por último a impressão e circulação da imagem. Então, como a perspectiva é um código ótico, podemos dizer que a maneira de enquadrar – singular –, os pontos de vistas daquele que enquadra são códigos estéticos praticados por quem realiza determinada imagem.

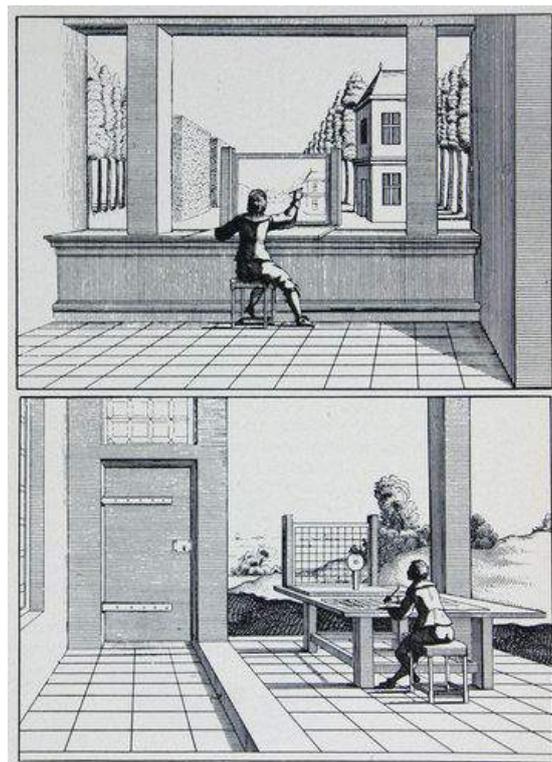


Figura 016 – Aparelho para desenhar em perspectiva, Paris, 1642.

Fonte – http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?/v/_theme_drawing_and_optical_devices_01/

Em **Pintura e sociedade** (1990), Francastel, define esse princípio como: o “nascimento de um espaço”, dedicando para isso um capítulo inteiro. Francastel demonstra que a formação da perspectiva linear no *Quattrocento* é a “história da formação de um estilo”, mas que esse *estilo* não teria aparecido subitamente.

“Não aparece, de início, em algumas obras, senão em estados de virtualidade; em seguida ela se afirma como um sistema suscetível de uma aplicação geral e assume, enfim, a aparência de um método restritivo. Desse modo, se concilia o fenômeno do aparecimento súbito – entre alguns outros – de um primeiro elemento fundamental da nova forma e a lentidão da elaboração do estilo”. (FRANCASTEL, *Pintura e sociedade*, pag.22, 1990).

E isso torna-se um processo longo e lento, que atravessa mais de século, até chegarmos ao desenvolvimento da adoção do “sistema de representação do ‘verdadeiro’ das coisas pela perspectiva linear” (FRANCASTEL, 1990). Francastel assinala que esse sistema de representação do verdadeiro é:

“Baseado em um conhecimento refletido das leis de Euclides – codificação das regras de visão operacional ‘normal’ da humanidade –, o método exige que as imagens, daí em diante, se inscrevam dentro da janela de Alberti como se fosse no interior de um cubo aberto de um lado. Dentro desse cubo representativo, uma espécie de universo reduzido, reinam as leis da física e da óptica de nosso mundo” (FRANCASTEL, *Pintura e sociedade*, pag.22, 1990).

Esse método desenvolvido no Renascimento funda um novo sistema de representação do espaço e, a partir de então, “o nascimento do espaço” como princípio filosófico, pois introduz o ponto que constitui a visão do sujeito como um produto do sistema da representação dessa perspectiva. Segundo Damisch, um “argumento filosófico, lógico e estrutural sobre algo que é necessariamente parte desse sistema” de representação do espaço. Isso traz grandes transformações, como relatado:

“[...] essa descoberta da identidade racional e não substancial do espaço e das coisas, teve consequências incalculáveis. Resultaram dela não apenas uma nova arquitetura e uma nova pintura, mas uma nova sociedade e quase, materialmente falando, um novo mundo” (FRANCASTEL, Pintura e Sociedade, pag.13, 1990).

É dentro desse quadro teórico e fruto desse limite de composição (enquadramento) que a representação do mundo em imagens e as estórias (ficção) foram reivindicadas como história. Essa moldura serviu desde o Renascimento para descrever as coisas e suas posições no espaço através da perspectiva. Segundo Damisch:

“Penso na perspectiva como uma instituição do teatro. Nestes termos, a perspectiva também é repetitiva. Primeiro ela instala o ‘*Grid*’ em que a *istoria* ocorrerá. Isto é exatamente o que Alberti tem em mente quando descreve o tabuleiro de xadrez como um terreno no qual deve-se montar uma decoração tridimensional, que serviria como um cenário para a *storia*. E isso é exatamente o que Foucault tinha em mente quando caracterizou Las Meninas (Velásquez) como uma representação do sistema de representação clássico” (HUBERT Damisch e STEPHEN Ban: Uma conversa, *apud* ARS, ano 14, n.27, pg.47).

Por outro lado, existe também uma ressalva do ponto de vista da crítica com esse sistema de representação. Na ideia geral que o Renascimento representava uma abordagem decisiva no sentido da representação *verdadeira* de um mundo exterior, Francastel excetua:

“O espaço continuou sendo uma categoria kantiana do pensamento. Mesmo quando Argan escreve que a perspectiva não é uma lei constante do espírito humano, mas um momento da história das ideias sobre o espaço, ele parece admitir implicitamente que esse espaço possui, para toda a humanidade, uma espécie de permanência, já que são apenas os modos de notação que mudam” (FRANCASTEL, Pintura e sociedade, pag.13, 1990).

O autor ainda acrescenta que para “igualar nossa crítica aos trabalhos dos estudiosos e dos artistas contemporâneos, teremos de mudar radicalmente

de ponto de vista” (DAMISCH, 2016). Para Francastel, a redução simplista do reconhecimento do Renascimento como uma etapa da humanidade voltada para a ciência e concepção de um mundo mais realista é simplesmente “admitir a existência de um universo dado de uma vez por todas, cabendo ao homem apenas decifrá-lo com mais ou menos intuição ou ciência” (FRANCASTEL, 1990). Em adendo, pode-se explicar que “o espaço não é uma realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo épocas. O espaço é a própria experiência do homem” (FRANCASTEL, Pintura e Sociedade, pag.24, 1990).

Sobre essa experiência é que olho para o ato de enquadrar. De acordo com o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2009), enquadrar é: “Meter em quadro; emoldurar. Incluir. Focalizar. Combinar-se” etc. O recorte realizado pelo fotógrafo, pode-se dizer, é um ato constitutivo da sua própria experiência com o mundo, uma combinação do seu ponto de vista com o mundo/objeto a ser enquadrado. É incluir-se na cena, pelo ato de reflexão, ao mesmo tempo, que no mundo, é estar em ajuste com ele, incluindo-se. Isso seria a *perspectiva* de um fenômeno da experiência, de um corpo em relação ao mundo que o cerca e o cria.

Solicita-se o corpo de um sujeito em relação ao/com o mundo. Sendo a *perspectiva* desse sujeito o *ponto* que constitui o sujeito na formação de concepções de espaço, deslocamento e tempo em que o nosso domínio de mundo exterior baseia-se. Um produto da geometria e também da experiência sensível. É assim que, segundo Damisch:

“Há um ‘sujeito da diferença’ entre nós – significando que não se trata de uma palavra com apenas um sentido. É isso que é tão interessante. Vocês tem em inglês um conceito notável: ‘subject matter’. O sujeito transforma-se em matéria ou a matéria se transforma em sujeito” (HUBERT Damisch e STEPHEN Ban: Uma conversa, *apud* ARS, ano 14, n° 27, pg.47).

Não nos resta espaço para entender o quadro – moldura retangular – como aquela que faz circundar a imagem somente. Colocado na fronteira do dentro com o fora de quadro, autores como Emidio Rosa de Oliveira em seu

texto *La géométrie de l'enveloppe*, publicado no nº19 do **Les Cahiers de la Photographie**, vai tratar desse aspecto conceitual do ato de enquadrar, apresentando o conceito de *envelope*, definido assim:

“O envelope é um conceito-figura que nos serve como ponto de partida para indicar, por um lado, o alcance englobante e a natureza fugaz da visão, e do outro, para pôr em questão a regularidade estática da moldura que peca frequentemente fundamentada num fetichismo de localização. **A fotografia, sem intenção alguma de minimizar aqui a importância dos lineamentos adjacentes que constituem o enquadramento da ‘coisa vista’, é mais uma apropriação topológica que geométrica**” (OLIVEIRA, *Les Cahiers de la Photographie* nº19, pg.16, 1986. Tradução nossa. Grifo nosso).

Pelo aspecto topológico, o conceito de *envelope*, como descrito acima, observa a moldura diretamente implícita com o local no qual a imagem revela os limites físicos desse local dentro do quadro e, mais importante ainda, relacionando-se diretamente com a presença de um corpo para a descrição minuciosa de uma localidade (topografia) e sua inscrição temporal. Como já demonstrado anteriormente, para Rouillé (2009), o enquadramento é “substituído, no final do século XIX, pela perspectiva temporal”, justamente pelo desenvolvimento da fotografia, num decorrer de registro e de transformação, construindo e criando a visão do sujeito que enquadra, e produz um novo real (fotográfico), uma nova visão de mundo para si. Segundo Oliveira, “poderia ainda ser percebido como um dispositivo no qual aquilo que foi retirado reenvia constantemente por implosão a um fora de campo ou a uma ‘narrativa em abismo’ do exterior” (OLIVEIRA, *Les Cahiers de la Photographie* nº19, pg.16, 1986. Tradução nossa).

A moldura realiza a função de captura para o olho e indica um itinerário que não convém com a fixação fechada própria do claustro. Oliveira afirma:

“[...] enquanto envelope, a moldura faz parte de uma geometria movediça. O que é apreendido engendra, por um recorte no quadro, um sensível [sensible (sans-cible), sem marcação] que não se detém aos limites do visível: ‘O característico do sensível é de ser representação do todo, não diz respeito ao signo/significado ou à

imanência das partes entre si e com o todo, senão porque cada parte é arrancada do todo, ela vem com as raízes, embate com tudo, transgride as fronteiras das outras. É assim que o sensível me inicia no mundo por intrusão^{8**} (OLIVEIRA, *Les Cahiers de la Photographie* n°17, pg.16, 1986. Tradução nossa).

Esse ato *sem marcação* exposto por Oliveira nos remete ao conceito do *Parergon*, conceito filosófico que Jacques Derrida (1930–2004) vai tratar da questão da moldura, revisitando o conceito do *Parergon* através da **Terceira crítica de Immanuel Kant** (1724 – 1804). Assim sendo, Kant apresenta o conceito do *Parergon*, fazendo uma relação ao *limite ideal* que constitui a moldura. De tal modo, Derrida começa seu desenvolvimento, a partir da **Terceira crítica da filosofia de Kant**, como um local de conciliação entre as duas Críticas precedentes. Ele relata:

“A terceira Crítica foi capaz de identificar na arte em geral um dos termos medianos (*mitten*) para resolver (*auflosen*) a oposição entre mente e natureza, fenômenos internos e externos, o lado de dentro e o lado de fora, etc.” (DERRIDA, *The parergon, apud in. October*, Vol.9, pag.03, 1979. Tradução nossa).

Segundo Derrida, a arte seria esse espaço limítrofe entre cultura e natureza, o resultado limite entre proposições estéticas e de vidas, a experiência prática que constitui o mundo, ao qual o ponto de vista coloca-se em quadro e inclui-se no ato de criação. Combinando-se e constituindo a moldura através da experiência, enquadrar e (re) enquadrar, são pontos de vistas e mais pontos de vistas, levados ao limite da criação de um sujeito que executa esse ato, através de singularidades e decisões únicas. Uma experiência amplamente aberta, um atlas de pensamentos. Seria, talvez, a radicalização da experiência do *sem finis* (limite, término), pelo menos dentro de uma existência temporal.

⁸ *apud in*: M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.271.

3 O ESPAÇO *ENTRE*

3.1 Do espaço *entre* ao índice

Em 2017, durante a realização da **Documenta 14 de Kassel**⁹, na Alemanha, o artista romeno Daniel Knorr (1968) apresentou como intervenção artística uma máquina de fumaça na torre do prédio do *Friedericianum Museum* – um dos primeiros museus públicos do mundo. Para o artista, havia várias camadas de interpretação do trabalho, como as atrocidades cometidas por tendências de regimes autoritários (Brasil 1964, 2016 e 2018) ou ditatoriais, fato ocorrido na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Nas palavras do artista, “a fumaça reclama o passado do prédio para o seu público, fala de momentos sombrios da história, não muito tempo atrás, onde livros eram proibidos e queimados, bibliotecas fechadas e incendiadas, etc...” (KNORR, Entrevista, Artnet News, 2017).

Esse trabalho nos remete a reflexões em que situo o índice como elo de localização *entre* a topografia do espaço e do enquadramento percebido e a sua representação, que constrói uma relação com esse espaço *entre*, composto pela abordagem do signo semiótico com o seu índice. De fato o índice representa isso: Pierce, afirma que ele tem o papel de mediar essa representação através de uma ligação com o real. Mas antes farei uma breve introdução *peirciana*.

O índice foi problematizado, pela primeira vez, pelo filósofo, linguista e matemático Charles Sanders Peirce (1839–1914) em seu livro ***Grand Logic: Book I. Of reasoning in general. Introduction. The association of ideas***, publicado originalmente em 1893. Pierce trouxe decisivas contribuições no

⁹ Documenta de Kassel: uma das mais importantes e prestigiadas mostras de arte contemporânea do mundo, realizada a cada 5 anos durante 100 dias na cidade de Kassel, Alemanha. O trabalho intitulado *Expiration Movement* (Movimento de Expiração), buscava falar da relação do edifício com a chaminé de uma fábrica. Através dessa metáfora, o artista realizava uma crítica entre o mercado de arte e sua ‘industrialização’ artística. Por outro lado, propunha simbolizar a fumaça como um meio de comunicação, um signo que estabelecia uma comunicação entre o edifício e os transeuntes da rua, público do trabalho.

campo da Semiologia (Semiótica para os Americanos), ciência que estuda a relação entre os Signos, sejam visuais ou linguísticos e, especialmente, dos Símbolos. Peirce vai conduzir sua Lógica através de categorias do pensamento, introduzidos nesse livro: **Grand Logic: Book**.

Nas notas introdutórias de seu livro **Semiótica**, traduzido por Teixeira Coelho Netto, o tradutor ressalta sobre Peirce (Op. cit): “deve-se lembrar o leitor que para Peirce, Lógica é apenas um outro nome para Semiótica, e vice-versa”. (PEIRCE, Semiótica, Notas do tradutor, pag. XI, 2008).

A lógica compõe então: “espécies de raciocínio” (é exatamente assim que ele intitula o seu primeiro capítulo de “Semiótica”), definindo quatro espécies diferentes de raciocínio: Dedução, Indução, Retrodução, além de Analogia. Interessam apenas, para fins da abordagem do presente trabalho, as espécies de raciocínios realizados através da Dedução, Indução e Analogia, brevemente demonstrados a seguir. Ademais, para Peirce, a Dedução¹⁰ é: “o modo de raciocínio que examina o estado de coisas colocadas nas premissas, percebendo relações não explicitamente relacionadas” (PEIRCE, 2008).

A Indução¹¹ é o modo de raciocínio que: “adota uma conclusão como aproximada por resultar ela de um método de inferência que, de modo geral, deve no final conduzir a verdade”. E a Analogia¹² é: “a inferência de que num conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob vários aspectos, podem muito provavelmente estar em concordância também sob um outro aspecto”. Sendo assim, Peirce define os Símbolos e de alguma maneira outros Signos como qualidades de: “Termos, Proposições ou Argumentos”. Os argumentos são de três tipos: “Dedução, Indução e Abdução (adoção de uma hipótese)”. Relata Peirce que, “para que algo possa ser um Signo, esse algo deve *representar*, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*” (PEIRCE, Semiótica, pag. 47, 2008).

Os Signos são divididos em três categorias básicas, a saber: Ícones, Índices e Símbolos.

¹⁰ (PEIRCE, Semiótica, pag.06, 2008. Tradução José Teixeira Coelho Netto).

¹¹ *Ibid.* pag.06.

¹² *Ibid.* pag.06.

Detenho-me, nesta pesquisa, na observação do Índice pela sua qualidade ligada ao Signo fotográfico. Segundo define Peirce, um Índice é:

“Um Signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, como os sentidos ou a memória da pessoa a que serve de signo” (PEIRCE, *Semiótica*, pag. 74, 2008).

Depois dessa breve apresentação, voltaremos ao exemplo apresentado. ***Expiration Movement*** (2017), de Knorr, tornou-se alvo de inúmeras polêmicas. Na ocasião da apresentação do trabalho, durante todo o tempo da mostra, foram relatados inúmeros casos de moradores da cidade de Kassel que, ao identificar a fumaça no alto do prédio, ligaram imediatamente para a polícia e o corpo de bombeiros para avisar que no prédio havia um incêndio. A fumaça era vista de longe na cidade e era recebida como Signo de fogo.

Seja por Dedução, Indução ou Analogia, todos esses moradores – através de um raciocínio Lógico – chegaram a essa conclusão, porque existia a fumaça como Signo, mesmo equivocando-se depois. Jean-Marie Schaeffer, em seu livro: **A imagem precária** (1996), proporciona um relato semelhante em seu livro, reproduzido a seguir:

“Dizemos comumente que o grito de dor é signo da dor, sem ver no grito uma emissão codificada e intencional. Igualmente, a fumaça, fenômeno natural por excelência, é recebida como signo do fogo. Essa tese da natureza convencional dos signos resulta, de fato, de uma projeção dos traços que definem o signo linguístico no conjunto dos fenômenos semióticos” (SCHAEFFER, *A imagem precária*, pag. 29, 1996).

Como explicado por Peirce, para que algo possa ser um Signo, esse algo deve *representar* alguma outra coisa. A fumaça executava um papel de pura comunicação, pois, ao usarmos um raciocínio lógico, só poderíamos pensar na fumaça em caso de incêndio, no mínimo, num grande curto circuito em algum sistema de aquecimento ou refrigeração. Essa *conexão dinâmica*

entre a fumaça e o fogo é uma exemplificação perfeita dessa “projeção” – exposta acima – à qual se refere Schaeffer. No caso do exemplo do trabalho apresentado de Knorr, o fogo é um índice de incêndio na paisagem, aquilo que Peirce vai denominar como a qualidade argumentativa (simbólica) dos Signos que funcionariam por “Dedução, Indução e Abdução (adoção de uma hipótese)”.

No passado, temos o exemplo de outras culturas – assim o dizem – que utilizaram a fumaça produzida pelo fogo como um meio de comunicação entre longas distâncias, a exemplo da cultura indígena estadunidense. Esse fato interpretativo, produzido entre o signo que carrega a mensagem e o receptor é um fenômeno Semiótico. Na ocasião da Documenta 14, essa fumaça saindo do prédio não foi interpretada como gostaria o seu autor. Um trabalho artístico que apresentava considerações semiológicas entre o espaço, o percebido e a sua representação.

A fumaça saindo do teto do edifício induziu os observadores a imaginarem que naquele local estaria ocorrendo um incêndio. Nesse espaço da interpretação, entre o ato ocorrido (fumaça) e o imaginado pelo público (fogo, incêndio) é que irei me deter com esse exemplo. Justamente nesse interstício ocorre o ato de significar a fumaça. Essa significação da fumaça só ocorre por que existe uma contiguidade¹³ física entre a fumaça e o fogo. O signo, ou representação, que se refere a seu objeto por uma conexão dinâmica, inclusive espacial, é conceitualmente denominado de índice por Peirce.

Da mesma maneira que a fumaça no alto de um prédio pode ser interpretada como um índice da ocorrência de fogo, portanto, de um incêndio, é possível estabelecer uma relação indicial¹⁴ com uma nuvem *carregada* no céu. Essa nuvem “carregada”, em nossa concepção imaginativa, por uma qualidade percebida através da “dedução, indução ou abdução”, vem repleta de chuva.

¹³ Contiguidade: *adj.* 1. Que está em contato; unido. 2. Vizinho, adjacente, pegado. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2008).

¹⁴ *Grafia utilizada de acordo com a tradução do livro *Semiótica* de Peirce para o português. Tradução de José Teixeira Coelho Netto.

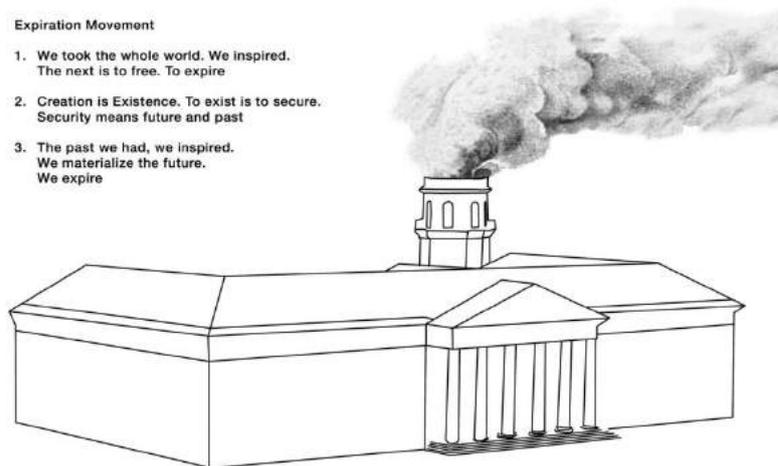


Figura 017 – O projeto Daniel Knorr realizado na Documenta 14 de Kassel 2017.
Fonte – <http://www.documenta14.de/de/artists/13593/daniel-knorr>
Image ©Daniel Knorr/VG Bild-Kunst, Bonn 2017.



Figura 018 – Vista do *Friedericianum Museum*, Kassel, 2017.
Fonte – Artnet News, Daniel Knorr, Expiration Movement, 2017.
Friedericianum Kassel. Photo © Bernd.

A nuvem é o reconhecimento, a autenticação de uma condição climática que está por vir. Sinal de chuva, de tempestade anunciada. O que seria essa nuvem em um dia nebuloso? Apresentaria uma qualidade de puro índice, anunciando a chuva vindoura.

O índice aborda um aspecto central na fotografia e na arte contemporânea, e tem grande importância em minha prática poética. Esse

aspecto relaciona-se com uma mudança direta na produção de imagens e traz consigo uma alteração simbólica na maneira de representação dessas imagens. O aspecto qualitativo da representação indicial, ao qual irei abordar neste capítulo, será ratificado através da minha experiência prática com o embasamento teórico de Phillippe Dubois, autor de **O ato fotográfico e outros ensaios** (2004), livro que adoto como referência sobre a questão do índice, além de **A imagem precária**, de Jean-Marie Schaeffer (1996).

Sobre a função dada ao índice no texto original escrito por Pierce, o pesquisador Jean Fisette¹⁵, acrescenta-nos: “é um comentário sobre o signo da mostração”. Segundo Pierce:

“Se A diz a B ‘ há um incêndio’, B perguntaria ‘Onde?’ A partir do que, A vê-se forçado a recorrer a um índice, mesmo que ele esteja fazendo referência a um lugar qualquer do universo real, passado e futuro. Caso contrário, ele apenas teria dito que existe uma ideia como a de fogo, que não veicularia informação alguma porquanto, a menos que já fosse conhecida, a palavra ‘fogo’ seria ininteligível. Se A aponta o dedo na direção do fogo, seu dedo está dinamicamente conectado ao fogo, tal como se um alarme contra fogo auto-ativante o tivesse voltado nessa direção, ao mesmo tempo que força o olhar de B a virar-se nessa direção, sua atenção debruçar-se sobre o fato, e sua compreensão a reconhecer que sua pergunta está sendo respondida” (PEIRCE, *Semiótica*, pag. 75, 2008).

O gesto físico e claro para mostrar, o ato de apontar, segundo Krauss, encontra na lógica do índice “relações entre uma imagem e o processo físico que a produz” (KRAUSS). Há também a constituição do índice, através das palavras.

Os linguistas denominam esse processo de comutadores (*shifters*). Comutação, segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1988, pág.165), matematicamente falando, são: “inversão da ordem com que se efetuam uma operação entre dois elementos de um conjunto”. E comutar seria: “Permutar; trocar. Substituir”. São categorias dos conceitos gramaticais que nos propõem uma caracterização do verbo ou do substantivo em uso através de uma troca.

¹⁵ Jean Fisette (2011), *Semiotista quebequense*, comentário traduzido no Brasil pela Revista Tabuleiro de Letras – do PPGEL/UFBA (2014).

Este, aquele, aquilo, – pronomes que não trazem um sentido definido sem estarem em associação direta com um nome que coloca em substituição, linguisticamente, designando a imagem de uma pessoa, objeto ou ação presente, ocorrida próxima ou distante de quem utilizou o pronome. A mesma substituição semiótica que, ao avistar a fumaça no alto de um edifício, nos induz a deduzirmos no signo da fumaça a presença de um incêndio, de fogo. Esses comutadores linguísticos que, geralmente são associados ao uso do gesto de apontar um dedo, marcam um sentido, um local definido, tem por intuito mostrar algo relacionado visual ou linguisticamente, substituindo-o por outro. Por exemplo, a fumaça produzida por Daniel Knorr na Documenta 14, comprova, dirige-se e atesta um acontecimento que está vinculado a um episódio. No caso, a fumaça ao incêndio do edifício.

Nos dois exemplos mostrados estabelece-se uma relação que está em contato (uma relação dinâmica) com seus acontecimentos. Quando ocorre esse contato, que certifica um fato exterior e o remete através de um signo, essa relação semiótica de substituição é o índice. Nos exemplos que acabo de ilustrar e que abordam metaforicamente o conceito do índice de maneira visual e linguística, o índice é analisado como um instrumento que permite ao “espírito deixar momentaneamente o lugar da reflexão”, e “entrar em contato com o mundo e assim estabelecer uma conexão real” (TABULEIRO DE LETRAS, PPGEL/UFBA 2014).

Apontar o dedo seria um gesto que transborda a representação. Segundo Roberto Signorini, em seu livro **A arte do fotográfico** (2014), a respeito de uma passagem sobre a obra de Duchamp, o autor nos revela o quanto ela opera por uma “lógica do índice” (SIGNORINI). Nesse contexto, Roberto informa sobre o trabalho **TU M'**, 1918:

“Precisamente no centro da tela, sobressai uma mão – daquelas que no início do século eram muito difundidas na sinalização interna dos edifícios –, produzida por um desenhista publicitário, com o dedo indicador apontado: difícil não ver aí a alusão a uma outra forma de índice, aquela constituída de palavras (que os linguistas chamam *shifters* ou comutadores), como ‘este’, ‘aquele’, ‘aqui’, ‘lá’ – palavras ‘vazias’ que se costuma usar, associadas exatamente ao dedo apontado, para indicar os objetos, os quais a cada vez ‘preenchem’ de significado tanto o *índice* verbal como o *índice* gestual”. (SIGNORINI, A arte do fotográfico, pag. 35, 2014).

Um índice é o que autenticaria um fato exterior – uma presença, uma ligação – e remete-o a ele através do signo. Segundo o dicionário Aurélio, autenticar é: “reconhecer como verdadeiro, fidedigno”. Esse é um aspecto muito caro para a fotografia e seu meio, desde o seu desenvolvimento. O reconhecimento e ligação com o verdadeiro. Foi uma reflexão construída durante todo o século XIX sobre a natureza e a estética da fotografia. Podemos lembrar que, reconhecidamente, um dos primeiros fotógrafos do mundo, o Inglês William Fox Talbot (1800-1877), logo no início do meio fotográfico, realizou séries de trabalhos intituladas: *The pencil of nature* (O Lápis da Natureza, 1844-6); o que nos revela, e recheia também, que essa ideia de identificação com o real é uma questão que sempre esteve presente desde os primórdios da linguagem fotográfica.

Diferentemente de um quadro, que pode ser pintado a partir da memorização, ou utilizando-se de recursos imaginativos para além da memória, a fotografia, na sua condição de “traço do real” (BARTHES), não pode ser separada desse vínculo inicial com o seu referente que “adere”. Essa ligação estabelecida com o real, entre a imagem e o que é apresentado na imagem, como referente, é o índice fotográfico. Barthes em **A câmera clara** (1984) escreve sobre o referente fotográfico:

“O Referente da Fotografia não é o mesmo que o de outros sistemas de representação. Chamo de ‘referentes fotográficos’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocado diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, A câmara clara, pag. 114, 1984. Grifo do Autor).

Essa ligação necessariamente real da imagem com a sua representação ou apresentação é o que a semiologia de Roland Barthes vai tratar no seu livro. Sobre características do referente o autor afirma:

“Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ele representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o

objeto é simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível (isto é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. [...] Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro [...].” (BARTHES, A câmara clara, pag. 15, 1984).

Existe outro aspecto muito importante, ao qual Barthes vai tratar n’ **A câmara clara**, é o *entrecruzamento* de processos distintos, um da ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; o outro é da ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo ótico. Assim sendo, é sobre essa formação da imagem através do dispositivo ótico, desse transbordamento da representação, sobre esse ‘*Spectrum*’ (BARTHES), conforme colocado, que o autor vai aprofundar suas considerações a respeito da referencialidade.

Certamente na produção com outros meios e linguagens, sejam imagéticos ou não, seja pintura ou cinema, música ou literatura, o discurso que é produzido também combina signos que seguramente têm referentes externos, mas os mesmos podem fazer parte da imaginação do autor. É possível pintar um quadro sem nunca ter estado numa determinada paisagem. Mas segundo a visão de Barthes, no que se refere à fotografia:

“[...] jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: da realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da fotografia. O que intencionalizo em uma foto não é nem Arte, nem Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: ‘*Isso-foi*’,* ou ainda: o Intratável” (BARTHES, A câmara clara, pag. 115, 1984. Grifo nosso).

Esse “isso-foi”, ao qual o próprio Barthes vai tratar como um “noema”, é uma ideia geral e síntese da teoria barthesiana para a fotografia. Na origem deste “noema” é possível recordar-se da prática dos antigos egípcios, além de outras culturas, que de maneira ritualística, propunham embalsamar os seus mortos para que os mesmo resistissem ao tempo e sua ação, entre outros

sentidos. Segundo André Bazin (1918 - 1958), em **A ontologia da imagem fotográfica** (1945), esse seria um “complexo da múmia”, que estaria na origem da pintura e da escultura. Assim, “É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas (Luís XIV não se faz embalsamar: contenta-se com seu retrato, pintado por Lebrun)” (BAZIN, pag.28, 2014).

Seria essa objetividade essencial, essa referência com o real a maior originalidade da fotografia? Por mais que uma imagem seja enigmática, envolta por uma neblina densa, destituída de seu valor enquanto documento, ela continua sendo provida desse referente, dessa ligação com o modelo, desse espaço estabelecido *entre*, uma ligação com o objeto fotografado que adere em sua gênese - tempo passado - e o tempo posterior ao qual circula pelo mundo. Segundo Bazin, a fotografia: “embalsama o tempo”, sua operação é a de “subtrair à sua própria corrupção”. Das ligações com o “modelo” tratadas como considerações indicial (indiciais), propostas por Phillipe Dubois em seu livro **O ato fotográfico e outros ensaios** (2004) e Jean-Marie Schaeffer em **A imagem precária** (1996), farei um sucinto recorte a seguir.

3.2 Aproximações: Phillipe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, o índice fotográfico e minhas experiências com o índice

A reflexão baseada na experiência e prática artística que conduz a esta dissertação teve como foco inicial os desenvolvimentos e noções sobre o índice fotográfico. Ao entrar em contato com a leitura do livro de Phillipe Dubois, **O ato fotográfico e outros ensaios** (2004), pensamentos e reflexões surgiram desde então como objeto filosófico de produção artística, como conhecimento através das imagens. Assim sendo, mais do que a fotografia enquanto técnica, o conteúdo abordado é problematizado enquanto noção de *fotográfico*, explorando assim as relações entre a produção de uma imagem e o processo físico com o qual é produzida.

O processo de trabalho nos diz além do que faz ser obra: sua existência está contida em sua semântica, no próprio ato de constituição que a faz ser obra. Por isso Dubois a chama de uma arte que é instaurada na “lógica do seu ato”, como se vê no título do seu livro: **O ato fotográfico** (2004). Já para o filósofo Jean-Marie Schaeffer (1952), seria o “*Arché*” da fotografia, título do primeiro capítulo de seu livro: **A imagem precária** (1996).

A análise e problematização do *fotográfico* como aspecto indicial foi conduzida pioneiramente por Rosalind Krauss, em *Notes on the index* (1977) e no seu livro de mesmo título: **O fotográfico** (1990). Roberto Signorini em **A arte do fotográfico** (2014) define o fotográfico como “o termo pelo qual se entende uma lógica de funcionamento da imagem e sua relação com a realidade, com o autor e com os fruidores, típica da fotografia e simultaneamente comum a muitas outras expressões da arte contemporânea” (SIGNORINI, A arte do fotográfico, 2014).

A imagem é, assim, experiência de produção e de recepção, constituída por uma conexão física (índice), sobre o qual é produzida uma referência dos signos com a realidade, seja ela construída ou apreendida diretamente no real. Esse é um caráter de apresentação, muito mais do que representar. Ele liga e subtrai o conteúdo da imagem de uma relação, um contato, e de maneira estritamente física, sendo essa uma característica elementar do meio fotográfico. Por isso, a conexão do objeto apresentado, esse elo com o real, tem por natureza a qualidade indicial, que pode ser subjacente a outros meios de expressão. Um exemplo claro seria “*With My Tongue in My Cheek*” (Com língua na bochecha, 1959), de Marcel Duchamp. Nesse trabalho ele produz um desenho-volume utilizando massa escultórica (modelagem em gesso).

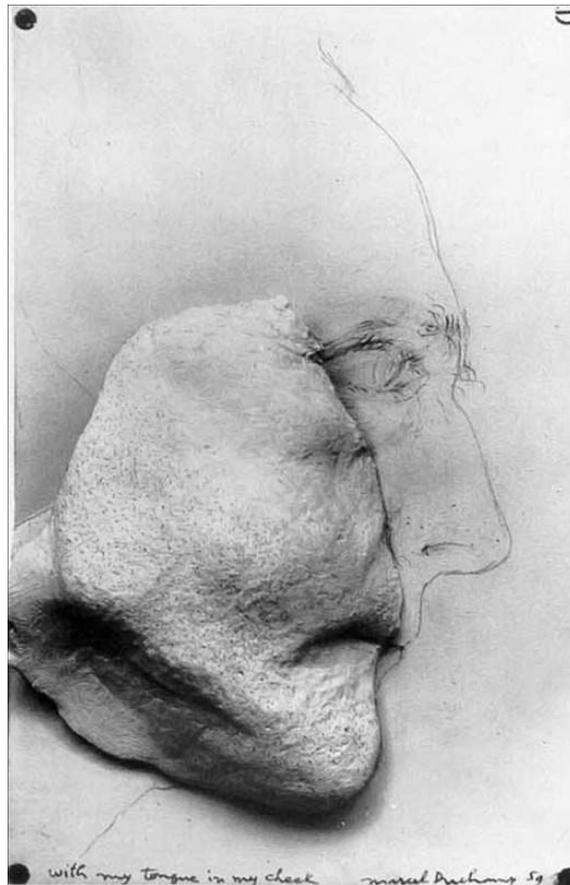


Figura 019 – *With My Tongue in My Cheek* (Com língua na bochecha, 1959).
Fonte - <https://theartstack.com/>

Com suas mãos fechadas e em formato de *concha*, o artista colocou o gesso. Em seguida, Duchamp realizou o contato da mão com o seu rosto, como fazemos quando estamos apoiados sobre a mesa divagando. Depois de estar com a mão apoiada e em contato com o rosto, o artista realiza o toque da extremidade da língua em sua bochecha por dentro da sua cavidade bucal. Esse gesto produz uma marca *instantânea*, ao ser pressionado contra a sua mão fechada como uma *concha* e coberta pelo gesso apoiada em sua face.

A marca expressa nesse trabalho, que podemos considerar como um desenho/escultura - transpondo o conceito de gênero específico - materializa a lógica do contato físico, que é expressa pelo conceito do índice. Essa lógica indicial adquire força teórica a partir da semiótica estadunidense e seria uma análise através da lógica do processo de construção das imagens, que começa a ser ponderada a partir da fotografia e da produção imagética da década de 1960, principalmente. A respeito dessa nova “lógica de funcionamento da

imagem”, muitos artistas e teóricos passaram a adotar e instrumentalizar com essa *nova postura* em suas produções, principalmente no final da década de 1970. A teórica Rosalind Krauss, como já citada, reconhece tal importância:

“Por ter ingressado no mundo da fotografia partindo da problemática do signo como índice e me defrontado com o que parecia ser, queiram ou não, um novo tipo de mídia, minha primeira resposta foi interrogar a própria mídia, como teria procedido com qualquer outro suporte de imagem, para definir os critérios críticos que lhe são peculiares” (KRAUSS, O fotográfico, pag.16, 2002).

Em *Notes on the index* (Notas sobre o índice, 1977) Krauss aborda a “identidade conceitual” da fotografia e supunha uma nova maneira de abordar a teoria das imagens, diferente da tradição figurativa. Para ela, a imagem fotográfica seria composta de uma “marca física”. Esse novo senso de *funcionamento da imagem* – indicial – foi instrumentalizada por vários teóricos, que denominaram de diferentes maneiras: “Marca Física” (KRAUSS), “Traço Inimitável” (BARTHES), “Imagens de Marca” (DUBOIS) ou “Adiantamento do Real” (BONITZER). Todas essas expressões relatam - de diferentes pontos de vista - esse elo constitutivo da fotografia. Uma conexão invisível, poderíamos assim dizer. Segundo o filósofo da recepção estética e teórico da arte, Jean-Marie Schaeffer (1952), citando o próprio Peirce:

“[...] um índice é um signo que remete ao objeto que ele denota, pois é realmente afetado por esse objeto [...] Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é em relação às qualidades que pode ter em comum com o objeto, que ele remete a esse objeto” (SCHAEFFER, A imagem precária, pag. 51, 1996).

Essa correspondência denotativa implicaria uma espécie de ícone, que Schaeffer alerta: “embora seja um ícone de um tipo particular, e não é a simples semelhança que tem com o objeto, mesmo nesse aspecto, que faz dele um signo, mas sua modificação real pelo objeto”(SCHAEFFER, pag. 51). Essa denotação que remete ao objeto denotado, para constituir-se enquanto

imagem fotográfica - indicial -, é atravessada por um “fluxo fotônico” (Schaeffer), entre a imagem e o objeto fotografado, não seria pura semelhança icônica.

Essa relação segundo o autor seria uma relação “causal” e não por mera semelhança icônica, caso fosse exclusivamente por uma semelhança icônica. Ele pergunta ao leitor: “Qual seria a semelhança da fumaça com o fogo?”. Assim, Schaeffer esclarece não se tratar de uma analogia entre o ícone indicial e o campo perceptivo, mas sim uma afetação entre o objeto e o índice. Concluindo: “Peirce tem razão ao afirmar que: a especificidade de um signo indicial não reside na semelhança, mas unicamente na modificação real feita pelo objeto” (SCHAEFFER, pag. 51). Já Philippe Dubois define assim a relação entre a imagem e seu referente:

“As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]” (DUBOIS, O ato fotográfico, pag.49, 2004).

Essa característica da formação da imagem por contato físico, sua *correspondência* com os objetos representados, me dirige a um ponto de interesse prático, dando enfim, subsídio para conduzir uma reflexão direta sobre a minha prática artística. Para o índice existir, o objeto referente tem que existir. Se a fotografia ou o índice fotográfico é compreendido por essa conexão física, é por que existe um contato real entre eles, como apresentado. Schaeffer define esse contato indicial dessa maneira:

“As impressões à distância, por outro lado, exigem a intervenção de um elemento físico intermediário entre o material impregnante e a impressão. No caso que nos interessa, a fotografia, este elemento intermediário, nada mais é do que o fluxo fotônico emitido e refletido pelo impregnante. Segundo a terminologia da teoria da informação, o fluxo fotônico, modalizado pelo dispositivo, constitui um canal de informação” (SCHAEFFER, A imagem precária, pag. 51, 1996).

Para haver esse contato, o referente tem que emitir uma luz por reflexo que é capturada pela câmara. Esse é um contato físico através da luz. A luz refletida pelo objeto do outro lado da câmara faz atestar a sua presença real diante da mesma. Sem esse componente mediador, luz, não haveria fotografia. É a luz que faz “corresponder por simbiose a uma submissão direta com o real”, segundo Schaeffer: “é a ideologia mais difundida nas teorias da foto de paisagem, por exemplo” (SCHAEFFER, pag. 19).

Esse modo de constituição da imagem fotográfica se dá por uma viagem da luz e impressão da mesma. Existem dois modos de impressão dessa luz: a impressão por reflexo direto e a impressão por travessia. Por reflexo direto é a fotografia canônica em sua *práxis*, como a conhecemos, em que um referente (corpo) reflete a luz da fonte do fluxo fotônico, sensibilizando esse referente no filme. Por travessia caracteriza-se o fato de o fluxo de luz (fotônico) atravessar o objeto antes de sensibilizar o material. Exemplo clássico é o fotograma.

O fotograma é um processo fotográfico que funciona fazendo passar a luz através de objetos transparentes ou translúcidos, imprimindo diretamente sobre o material fotossensível. Veja que os filmes da Figura 020 são inscritos sobre o papel sensível através da luz que os atravessa, formando a impressão do seu contorno. No ambiente de revelação, coloca-se o papel sensível no ampliador. Por cima do papel sensibilizado colocamos o objeto que queremos transpor para o papel e efetuamos a temporização do feixe de luz no ampliador.

A luz viajaria do aparelho de ampliação em direção ao papel. Nesse deslocamento, ela atravessa o objeto que está posicionado encima do papel, até chegar no mesmo. Como a luz é incapaz de atravessar o corpo opaco do objeto, deixará produzido sobre o papel os seus contornos. Essa impressão dos contornos do objeto, sua grafia efetuado pela luz, é o que chamamos de fotogramas.



Figura 020 – Fotograma, Laszlo Moholy-Nagy.

Fonte - <https://mitphoto2016.wordpress.com/2016/09/22/abstraction-in-photography>

Fotogramas são - em última análise - literalmente grafias com a luz, uma maneira de escrever. A fotografia escreve com a luz o que enquadramos. Sua mudança radical deve-se ao fato que em vez de representar uma *cena*, ela capturaria o momento do espaço e tempo, apresentando essa cena, tendo uma função rememorativa, ligada a essa memória inconsciente através das emoções. Etimologicamente significa: phôs (luz), + graphè (escritura, grafia, desenho); que tem como significado: *escritura de luz*.

Assim na fotografia, é impossível que ocorram inscrições sem a presença do objeto referente. Mesmo que seja uma fotografia astronômica, ao qual a luz emitida por uma estrela (luminância direta) tenha percorrido anos-luz para enfim sensibilizar o material, em algum espaço e tempo (passado), ela esteve ali. Em todos os casos, sempre há uma relação de contato dinâmico, um índice. Vamos supor que esse objeto colocado sobre o papel na figura anterior (o filme) tenha sido modificado por várias alterações, recortes vazados etc. Essa modificação proporcionaria que a luz atravessasse parcialmente esse mesmo objeto de maneira distinta da inicial. Ao realizarmos esse novo

fotograma, a marca deixada como índice do objeto referente sobre o papel será a mesma da anterior, sendo que nesse segundo momento a luz vai conseguir atravessar o objeto, através dessas pequenas modificações realizadas nele, efetuando uma inscrição gráfica final, diferente da primeira.

Em meu processo, ao selecionar edifícios, só é possível realizar as fotografias desejadas se eu estiver diante daquela imensa construção, caso contrário, não seriam fotografias. Para realizar as minhas imagens, necessito estar do ângulo certo, com o enquadramento desejado no horário correto, para que a luz refletida pelo edifício percorra até a minha lente, estabelecendo uma contiguidade pelo *fluxo fotônico* que constitua a impressão do referente, a imagem do edifício. Esse é um processo irreversível, como nos ensina Barthes. Essa imagem tem uma relação dinâmica de contiguidade com o edifício apresentado. Conforme Schaeffer: “O Signo ocupa o lugar de alguma coisa: de seu objeto. Ocupa o lugar desse objeto não em todas suas relações, mas como referência a uma ideia que denominei algumas vezes o fundamento do *representamen*” (SCHAEFFER, A imagem precária, pag. 49, 1996).

Ao ampliar essa imagem, num segundo momento, posso manipulá-la e alterá-la como convier. Nessa série de trabalhos, após as ampliações, executo cortes minuciosos na arquitetura dos edifícios que permitem a passagem real da luz sobre a ampliação, alterando o índice estabelecido pelo fluxo fotônico, objeto impresso (edifício). Seria o referente da foto, que é interpretado pelo receptor da imagem (aquele que vê a fotografia) como uma relação de “submissão ao real” (SCHAEFFER, pag. 18). A técnica e os modos já foram apresentados anteriormente.

Ao retirar essas *informações* da imagem, constituída por uma qualidade indicial, o papel ampliado passa a adquirir espaços vazios. Portanto, começa-se a alterar o índice original do edifício impregnado no suporte, que só veio a existir porque a luz do referente – edifício – percorreu um espaço e distância intermediários, entrando em contato com a lente da câmera.

A lente, por sua vez, sintetizará as informações óticas do referente, para produzir uma impressão realizada por correspondência e subordinação ao real (corpo externo), ao qual o signo representado trata como um índice fotográfico. A fotografia digital, apesar de não ter o processo químico de sensibilização do filme, aonde a luz vai deixar a sua marca física, físico-química, executa

procedimento correspondente, *sensibilizando* e criando uma imagem sobre um sensor, porém com outros métodos, um método binário de construção da imagem através de pontos chamados de *pixels*.

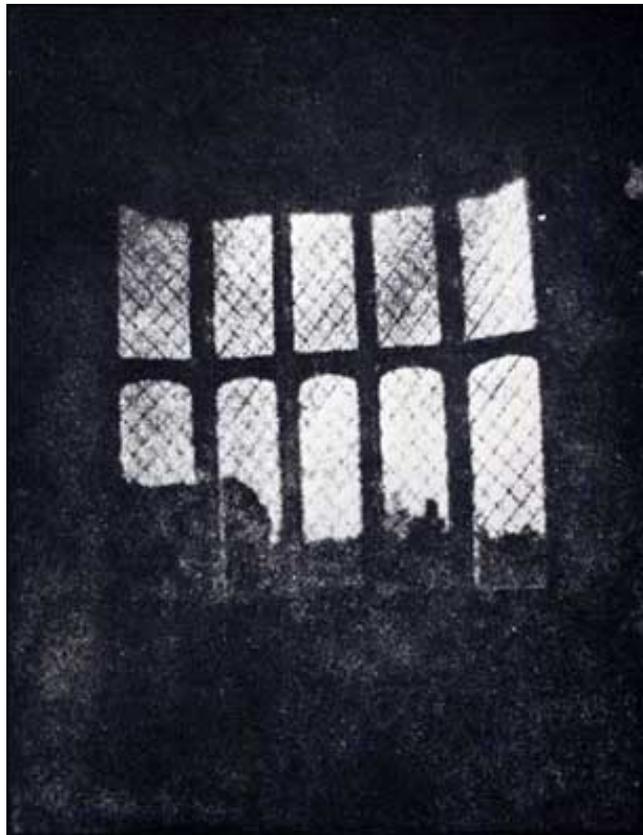


Figura 021 - Calotipia por Henri Fox-Talbot, Janela na Galeria Sul da Abadia de Locock Abbey, 1835.
Fonte - http://www.wikiwand.com/en/Lacock_Abbey

Acima temos um exemplo dessa escrita da luz. Essa imagem foi uma das primeiras calotipias realizadas pelo fotógrafo inglês Henri Fox-Talbot. Portanto, a imagem fotográfica é uma informação que se dá através do efeito de um raio luminoso, fluxo fotônico, refletido por um determinado corpo-objeto. Ou esse fluxo fotônico atravessa um determinado corpo-objeto, para inscrever seu índice, é o caso do fotograma. Em ambos os casos, ao atingir a superfície do material fotossensível, a luz modifica o comportamento molecular (no caso da fotografia analógica), sensibilizando a emulsão do filme ou do papel, registrando sua escritura, uma impressão sensível, signo indicial. Os métodos

para efetuar este fenômeno são os mais variados possíveis, mas basicamente seriam pelo contato direto ou o contato à distância.



Figura 022 – Fotograma, László Moholy-Nagy, Gelatin silver photogram with graphite, 1923 - 1925. Fonte - www.moholy-nagy.org/art-database-gallery/

Essas impressões luminosas, vão constituir um caminho de informação. É sobre esse caminho, em um segundo momento, que vou realizar intervenções alterando o fluxo fotônico durante o meu processo, um caminho simultâneo de um tempo presente e de um tempo passado. Logo, a fotografia é uma impressão à distância, não havendo um contato físico entre o objeto e a imagem obtida, embora esse objeto deixe a sua marca impressa pela luz. Como citado no final da página 87 e reproduzido parcialmente abaixo: “No caso da fotografia, esse **elemento intermediário, nada mais é do que o fluxo fotônico** emitido ou refletido pelo impregnante” (SCHAEFFER, A imagem precária, pag. 16, 1996. Grifo nosso).

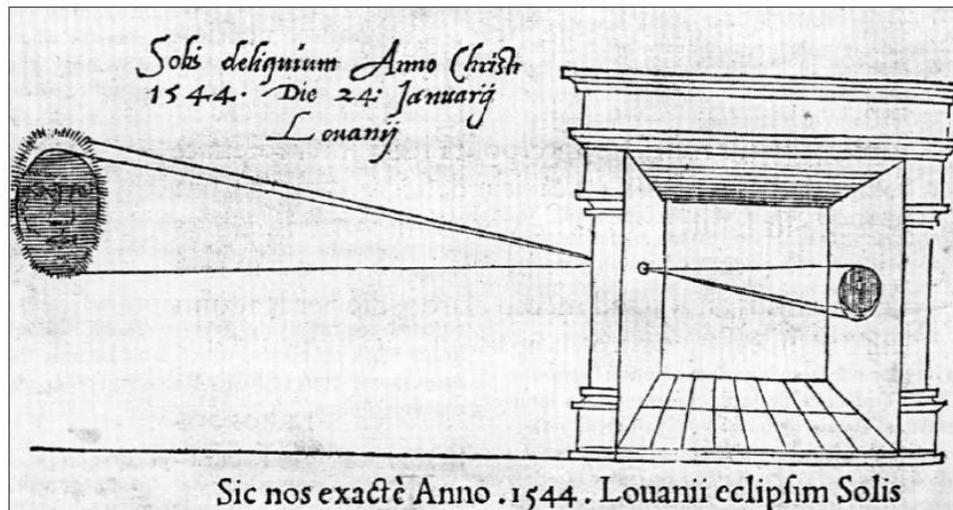


Figura 023 – Ilustração de fluxo fotônico de luminância direta.
Princípio da Câmara Escura , 1544.

Fonte - http://luminouslint.com/__phv_app.php?/v/_theme_drawing_and_optical_devices_01/

É justamente nesse local intermediário da passagem da luz que realizo minhas intervenções. Essas intervenções vão acontecer simultaneamente em um espaço físico (localidade) e na própria *práxis* fotográfica. Fundamentalmente, vou intervir e alterar o *fluxo fotônico* da realidade indicial (simbiose com o espaço e tempo real) através do acionamento de um código icônico – uma malha gráfica – proveniente de um estágio anterior de imagem alterada, constituindo minha prática junto com o espaço físico do momento do clique.

Trabalho ao lado: Robert Irwin (1928-), *Primaries and secondaries*, 2006-2007.





Figura 024 – Dispositivo móvel para intervenção na paisagem, onde são colocadas as malhas gráficas, para serem re-fotografadas. Fonte - acervo pessoal do autor.

Posteriormente, na seleção desse local da fotografia vou intervir com um dispositivo móvel (Figura 024), no qual será colocado no intermédio do panorama descrito uma malha gráfica (*objetos matemáticos*). Numa fase anterior, para obter essas malhas gráficas (*objetos matemáticos*) ocorre um rigoroso processo de manipulação das imagens, através de recortes confeccionados manualmente sobre o índice fotográfico. Após essas manipulações, o índice fotografado configura-se alterado, pois ocorre uma sutil redução do mesmo.

É o procedimento que executa um rebaixamento do índice fotográfico, transformando a imagem original em malhas gráficas vazadas (série *objetos matemáticos*, Figura 025). O índice original permanece contido na impressão, não resta dúvida, porém o mesmo é alterado de forma significativa, ao ponto de não se parecer mais como uma imagem e sim como uma estrutura.

Essas malhas gráficas são posicionadas entre a paisagem e o novo ponto de vista a ser fotografado por mim através de uma câmera fotográfica. Essas matrizes são provenientes de outra fotografia, retiradas em outro espaço

e tempo, num dado primeiro momento, e com o foco sobre o urbano e a arquitetura. Dessa maneira, a fotografia que foi espacializada pela alteração indicial e descaracterização do índice fotográfico, são fotografadas em um segundo momento. Esse momento seria como uma terceira etapa do processo, onde após a seleção dos edifícios, a transformação dos mesmos em “modelos reduzidos” (STRAUSS, 1962) e a manipulação desses modelos (imagens) torna-os reminiscências de índices, estruturas vazadas.

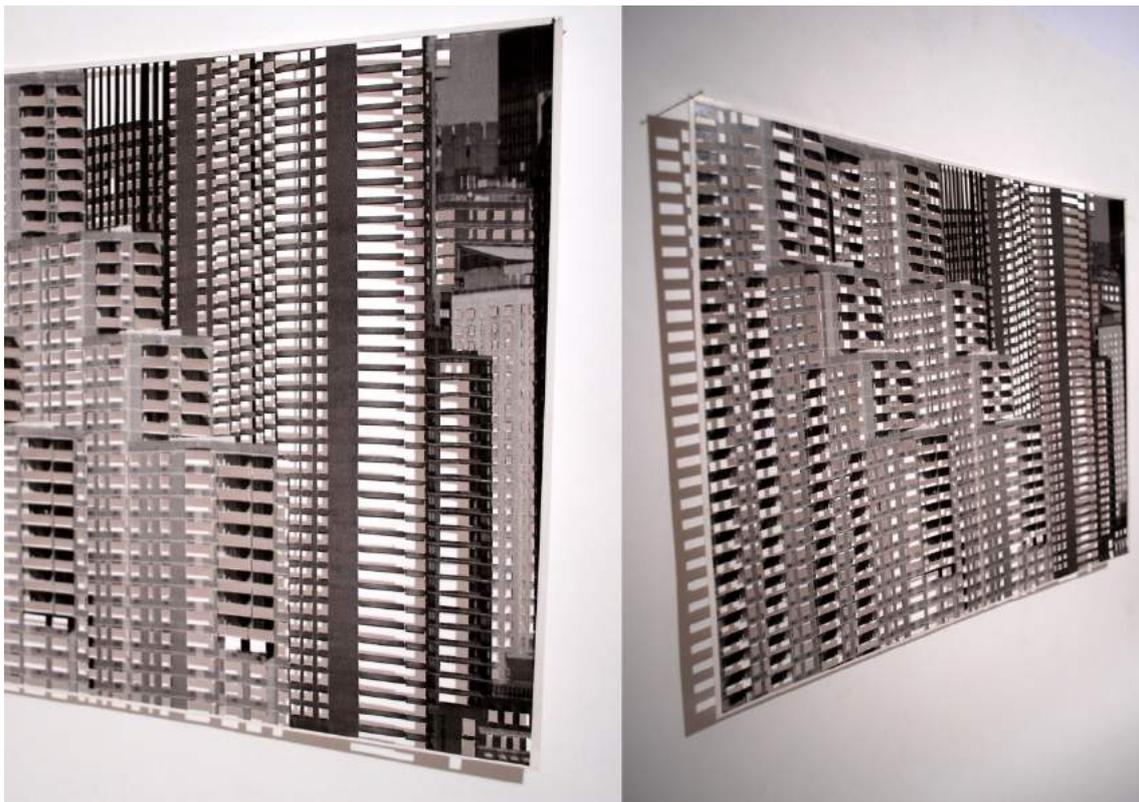


Figura 025 – Malha gráfica/índice fotográfico descaracterizado. Objetos matemáticos, Downtown NY #2, 2007. Fonte - acervo pessoal do autor.

Os objetos matemáticos que funcionam de maneira a constituir quase que uma progressão geométrica pelos enquadramentos-criação, devem a isso um dos fatores do título dado, e são *devolvidos* ao espaço em outras paisagens.

A cada devolução existe um processo de ressignificação dos *objetos* no espaço, que escolho para compor e construir as imagens, elementos que dialogam com o ambiente, com o panorama e com a ação que realizo. Primeiro

observo os recortes realizados no meio disso tudo, e entendo o papel preponderante do enquadramento. Embora o trabalho funcione, me satisfaça e tenha grande potência de maneira singular como uma intervenção *site-specific* em um espaço expositivo (Figura 031), venho ao longo do tempo desdobrando-o e desenvolvendo no espaço, uma nova maneira de ressignificá-lo na paisagem e para com o meio fotográfico, enquanto representação plana. Pois, dessa forma, alcanço outro tipo de conteúdo, quase imperceptível sem explanação, que seria o fenômeno do crescimento imobiliário incessante dos grandes centros urbanos. Principalmente, o aspecto metalinguístico – preponderante – de estar utilizando a fotografia sempre enquadrando uma construção geométrica e incessante de sentidos, uma obra em aberto.

O trabalho processa-se novamente no seu próprio ato constitutivo e de maneira quase que barroca, vai-se desdobrando na paisagem e gerando argumentos e reflexões, como o conceito de **obra aberta** (ECO, 1962). Em meu processo, embora o índice esteja tratando de tipologias urbanas, o mesmo também está diretamente dirigido para a natureza, e fala dela como uma realidade que não pode ser alienada, cedida. Trata-se desse conceito no espaço entre os dois. O natural e o urbano. O que me importa são os lugares de troca, de compartilhamento, entre espaços e tempos heterogêneos. Perguntas tais como: o significado do índice e do enquadramento para o meu processo de criação, a importância do ato de fotografar e dentro do ato de fotografar e a importância do regime de enquadrar são aspectos fundamentais que foram vivenciados empiricamente. Ademais, tais nuances também foram documentadas como arcabouço teórico para a construção, enquanto método cartográfico, que vai juntar e analisar esses dados produzidos ao longo dos anos e conduzidos nesta dissertação.

3.3 Sobrepondo escalas com o índice

A arquitetura desempenha um papel funcional, de construção, de construir abrigo ao homem, de atribuir espaços funcionais, enquanto a escultura é voltada para a expressão e para o estético. Assim, o edifício, como extensão moderna da casa, do abrigo, constitui esse papel fundamental da arquitetura de gerar espaços. O aumento crescente das populações urbanas e, conseqüentemente, a procura pelo centro urbano como local de concentração e convergência, ocasionou uma exponencial expansão e verticalização do meio urbano.

A referida expansão é de ordem econômica (especulativa) e social. Em outro contexto, com a expansão das cidades, desenvolve-se a necessidade constante de cada vez mais organizar o espaço coletivo. Ademais, a arquitetura desempenha em um dos seus muitos papéis, o de materialização dessa ordem urbana, um modo de regular o convívio social e organizar as diferenças. Na realidade, a arquitetura, em uma última análise, seria ordem, embora não aprove e concorde com nenhum tipo de reducionismo.

A ordem em certo sentido também estabelece uma redução. Essa redução se dá tanto pelos aspectos formais, de metro e ritmo, quanto pela submissão do espaço organizado. Claude Lévi-Strauss, em seu livro **O pensamento selvagem** (2012), vai tratar, entre outras coisas, do “modelo reduzido”. Ele cita como exemplo uma pintura de Jean Clouet (1480-1541), um retrato de mulher em *tromp l’oeil* (técnica artística que “engana o olho” através da perspectiva), sobre a emoção estética de uma reprodução “fio a fio de um colarinho de renda” presente na pintura. Ele relata:

“O exemplo de Clouet não vem por acaso, pois se sabe que ele gostava de pintar em proporções menores que as da natureza; seus quadros são, portanto como os jardins japoneses, os carros em miniatura e os barcos dentro de garrafas o que, em linguagem *bricoleur*¹⁶, denomina-se “modelos reduzidos” (STRAUSS, O pensamento selvagem, pag. 39, 2012).

¹⁶ *Bricoleur*: um termo introduzido por Lévi-Strauss (1962), descrevendo um tipo de pensamento e simbolização; o oposto do “engenheiro”. O engenheiro cria ferramentas especializadas para fins especializados. O *Bricoleur* usa poucas ferramentas, essas não são especializadas para

Segundo Strauss, “todo modelo reduzido tem uma vocação estética” e que o mesmo tiraria essa vocação de suas próprias dimensões. Assim, ele afirma: “a imensa maioria das obras de arte é formada de modelos reduzidos”. A própria fotografia é um modelo reduzido. Embora pareça uma economia “com os meios e materiais”, é possível chamar de modelos reduzidos obras paradigmáticas e ao mesmo tempo monumentais, como a Capela Sixtina, pintada por Michelangelo (1475-1654). Apesar de ter dimensões monumentais, por sua temática de o “fim dos tempos”, “também é um modelo reduzido”, ele afirma. Mediante a elaboração do seu conceito, Strauss revela uma pergunta fundamental para a nossa interpretação, análise e compreensão.

“Que virtude está portanto ligada à redução, quer seja de escala, quer afete as propriedades? [...] Para conhecer o objeto real em sua totalidade, sempre tivemos tendência a proceder começando das partes. Dividindo-a, quebramos a resistência que ela nos opõem” (STRAUSS, O pensamento selvagem, pag. 40, 2012).

Dessa maneira, a redução de escala proporcionada pelo modelo reduzido realiza uma inversão dessa perspectiva, e o modelo reduzido proporciona uma melhor apreensão do todo, devido a sua escala, uma *Gestalt* do conhecimento analítico, numa relação entre as partes e o seu todo. É justamente por operar essa redução quantitativa que muitas das vezes podemos – erroneamente – fazer uma análise qualitativa simplificada. No meu processo de criação artístico, trabalho selecionando e enfocando edifícios da paisagem urbana. Esses edifícios, apesar de suas construções em escalas monumentais, ao serem enquadrados através da seleção de ângulos e pontos de vistas específicos, trabalhados a partir da fotografia como ferramenta de criação, agem condensando essa escala em um *medium*.

uma ampla variedade de propósitos. Para Lévi-Strauss, os dois conceitos são o ponto de partida para uma discussão teórica complexa sobre "a ciência do concreto" nas culturas pré-modernas e "primitivas". www.anthrobase.com

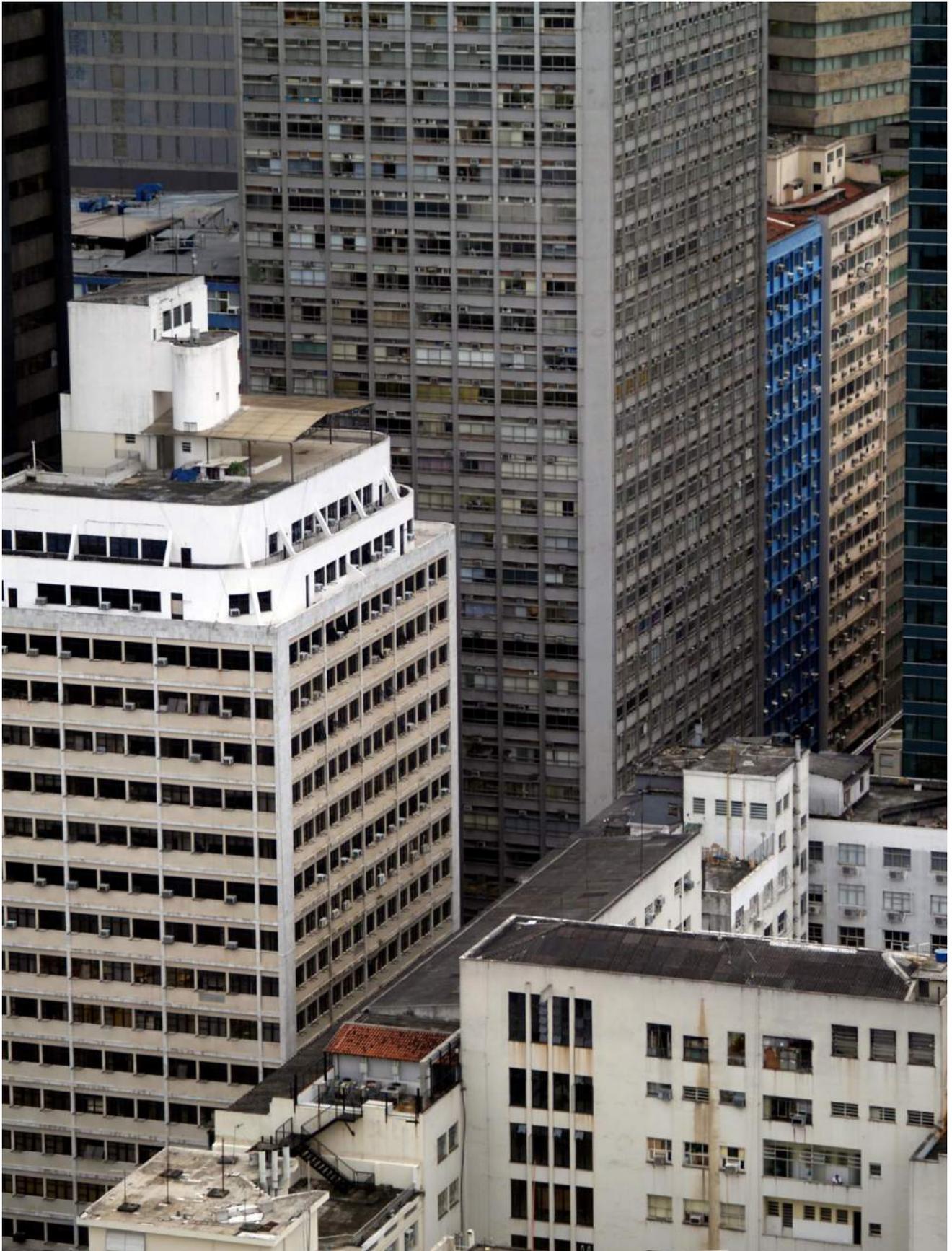


Figura 026 – Fotografia autoral, *downtown* Rio#016, 2009.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 027 – Objetos matemáticos, downtown Rio, 2009. Fonte - acervo pessoal do autor.
Coleção: Maria Christina Monteiro de Castro.

Nesses gestos, problematizo a redução da escala, a condensação do plano tridimensional para o plano bidimensional e a recepção detalhada (aumentada) do espaço arquitetônico. Posteriormente a essa primeira etapa, os trabalhos ganham uma nova camada de significação, através da ativação do *medium* fotográfico pela manipulação do índice, desconstruindo um modelo de percepção fotográfica. Segundo Bandeira, em sua tese publicada **Arquitetura como imagem, obra como representação: a subjetividade das imagens arquitetônicas** (2007), o conceito de imagem arquitetônica é uma *obra aberta* (ECO), conforme descreve:

“O universo das imagens arquitetônicas, que não se restringem às imagens produzidas pelos arquitetos, é causa e consequência da arquitetura assumida como ‘obra aberta’, um conceito fundamental para uma aceitação da arquitetura enquanto produção cultural” (BANDEIRA. *Arquitetura como imagem, obra como representação*, 2007, Universidade do Minho).

Bandeira, no primeiro capítulo de sua tese, intitulado “Maquetas” (grafia de Portugal), vai abordar também a dicotomia entre realidade e ficção, realizando assim uma leitura que me interessa como postura adotada frente à imagem e sua representação.

“A imagem já não ambiciona ser documental. Na distância que se afirma entre o objeto arquitetônico e a sua representação possibilitam-se outras leituras: a expressão do desejo, da essência, a domesticação e consagração da arquitetura, a memória”. (BANDEIRA. *Arquitetura como imagem, obra como representação*, 2007, Universidade do Minho).

Ao lidar com a fotografia e a representação de edifícios arquitetônicos, construo modelos reduzidos, não como um homólogo passivo. Interessa-me trabalhar ativamente o *medium* das imagens impressas com alterações produzidas por cortes. Ao realizar as ampliações e as manipulações, abro espaço para uma reflexão não só da imagem fotográfica enquanto representação, mas também do próprio espaço arquitetônico, proporcionando

uma experiência sobre o objeto em processo. Ademais, a fotografia é a primeira **imagem-máquina** (PARENTE, 1993) que possibilita a reprodução indistinta, tornando-a serializada e levando a compreensões variadas. Ao realizar minhas interferências, subverto o processo da *imagem-máquina*, tornando-a singular e manualmente produzidas de novo. Assim, cada impressão é um gesto único, como o próprio processo *hand-made* atribuído ao modelo reduzido. Embora esse não seja um gesto nostálgico.

“O modelo reduzido possui um atributo suplementar; ele é construído, *man made*, e, mais do que isso, ‘feito à mão’. Não é, portanto, uma simples projeção, um homólogo passivo do objeto: constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto. Ora, na medida em que o modelo é artificial, torna-se possível compreender como ele é feito, e essa apreensão do modo de fabricação acrescenta uma dimensão suplementar a seu ser” (STRAUSS, O pensamento selvagem, pag. 41, 2012).

Essa compreensão, que vem através da elaboração manual, é uma dimensão do trabalho pela escala mínima, que devolve sua humanidade, dando valor e sentimentos a essa conexão física da feitura à mão, enquanto as obras de escalas monumentais incidem foco na criação de ambientes que possibilitem a imersão sensorial do público, transportando-o para outras dimensões.

A escala mínima, o objeto reduzido, transporta seu foco para o detalhe do processo. Continuamente, há um intervalo existente entre o espectador e o que está sendo representado pelo trabalho acentuado pela escala. Segundo Trinstan Manco, na escala reduzida “o espectador é colocado em uma posição de *voyeur* ou de um deus, olhando para baixo para ver uma cena miniaturizada congelada no tempo” (MANCO, Tristan, Máxima arte mínima arte: as escalas da arte, pag.175, 2015).

Já para Strauss, no modelo reduzido “a virtude intrínseca do modelo reduzido é que ele compensa a renúncia às dimensões sensíveis pela aquisição de dimensões inteligíveis” (STRAUSS, 2013).



Figura 028 – Exposição [Só você e os outros passam], Galeria Largo das Artes, 2009.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Os espaços vazios criados com as interferências sobre o *medium* tornam as imagens-superfícies - por um processo de subtração - susceptíveis a passagem da luz, adquirindo um caráter escultórico. Observamos, então, uma malha gráfica, padrões de superfícies gráficas, que são os *grids*, *esqueletos* de índice-imagem que seriam de um edifício enfocado anteriormente. Ao conduzir esse processo, não estamos vendo o índice original, pois esse foi alterado, reduzido a um padrão de estrutura.



Figura 029 – Nabucodonosor e o sonho do cubano, 2011.

Fotografia autoral e Objetos matemáticos lado a lado.

Exposição Acervo, Galeria Largo das Artes, RJ, 2011. Curadoria: Martha Pagy.

Fonte - acervo pessoal do autor. Coleção: Rosângela de Oliveira Dias.

Outro momento vivenciado fora realizado quando coloco essas matrizes (*objetos matemáticos*) sobrepostas em paisagens diversas, associando-as a paisagens culturais, naturais ou urbanas diversas. Como pequenas intervenções efêmeras, as *matrizes* permitem questionar uma lógica racional e cartesiana, associada a uma clausura Moderna, imposição de um plano urbanístico que altera completamente os nossos sentidos, criada pela lógica da especulação e do capital, da racionalização e da gentrificação sem limites e

engendradora nas capitais de países onde há um descaso por parte das autoridades com a preservação patrimonial arquitetônica, histórica, social e até mesmo ecológica.

Não existindo uma regulação, também não há uma valorização de seu futuro patrimônio em construção, pois esse é regido diretamente pelas normas do mercado. Isso – geralmente – é um fenômeno de regiões como a América Latina, Tigres Asiáticos, China e Emirados Árabes, embora ocorra em todos os cantos do planeta, em maior ou menor regularidade.

Essas intervenções de foto-arquiteturas, sendo imagens-superfícies e ao mesmo tempo problematizações do espaço, ao serem enquadradas sobre outras paisagens escolhidas como percurso, são realizadas através de planejamentos, como a viagem realizada ao cariri paraibano em 2016, apresentada no trabalho **Entremeio, entre o mito e desconstrução** (Figura 030), tornando-se um referente adicionado à imagem como local, por contiguidade física. Assim como a paisagem a ser enquadrada, ao fotografar esse referente que foi transformado em objeto escultórico – índices rebaixados a *grids* – sobre uma nova paisagem, tornam-se imagens-índices reduzidos a *grids* icônicos, tornando-se assim, o que Dubois vai tratar de “ícones indiciais ou índices icônicos” (DUBOIS, pag.64).

Esse índice descaracterizado como uma malha vai funcionar como um *impregnante*. Parte da luz atravessa os *objetos matemáticos*, através das intervenções (matrizes vazadas), parte da luz é velada pelo que sobrou do índice da imagem (malha gráfica). Uma nova imagem-índice é criada, contendo uma sobreposição de índices. É um processo de adição de um índice sobre outro índice. Como o funcionamento de uma *colagem*, imagens de imagens (ROUILLÉ). O índice-descaracterizado altera a condição inicial do horizonte, referente da imagem, e altera a maneira de construção da imagem fotográfica, permitindo considerar uma reflexão teórica através de um efeito causado pela modelação da passagem da luz para realização da imagem final (signo fotográfico). Ele funciona como uma espécie de *fotograma*, onde parte da luz atravessa-o e parte da luz é retida.

Uma última possibilidade de tratamento desse índice descaracterizado (*rebaixado*) é quando uma luz artificial é projetada sobre o mesmo num espaço expositivo. No trabalho **O espaço permanente entre eu, você e o outro**

(2009, Figura 031, pag. 108) verifica-se por essa relação uma sombra projetada na parede da galeria durante minha primeira exposição individual, Verso Anverso, na Pequena Galeria, no Centro Cultural da Instituição Cândido Mendes, em 2010 no Rio de Janeiro, com curadoria de Paulo Sérgio Duarte. Essa sombra projetada tem uma contiguidade física direta com o índice original da imagem ampliada, por uma relação entre os cheios e os vazios.



Figura 030 – Entremeio, entre o mito e a desconstrução, 2016.
Digital *c-print*, dimensões variadas.
Fonte - acervo pessoal do autor.

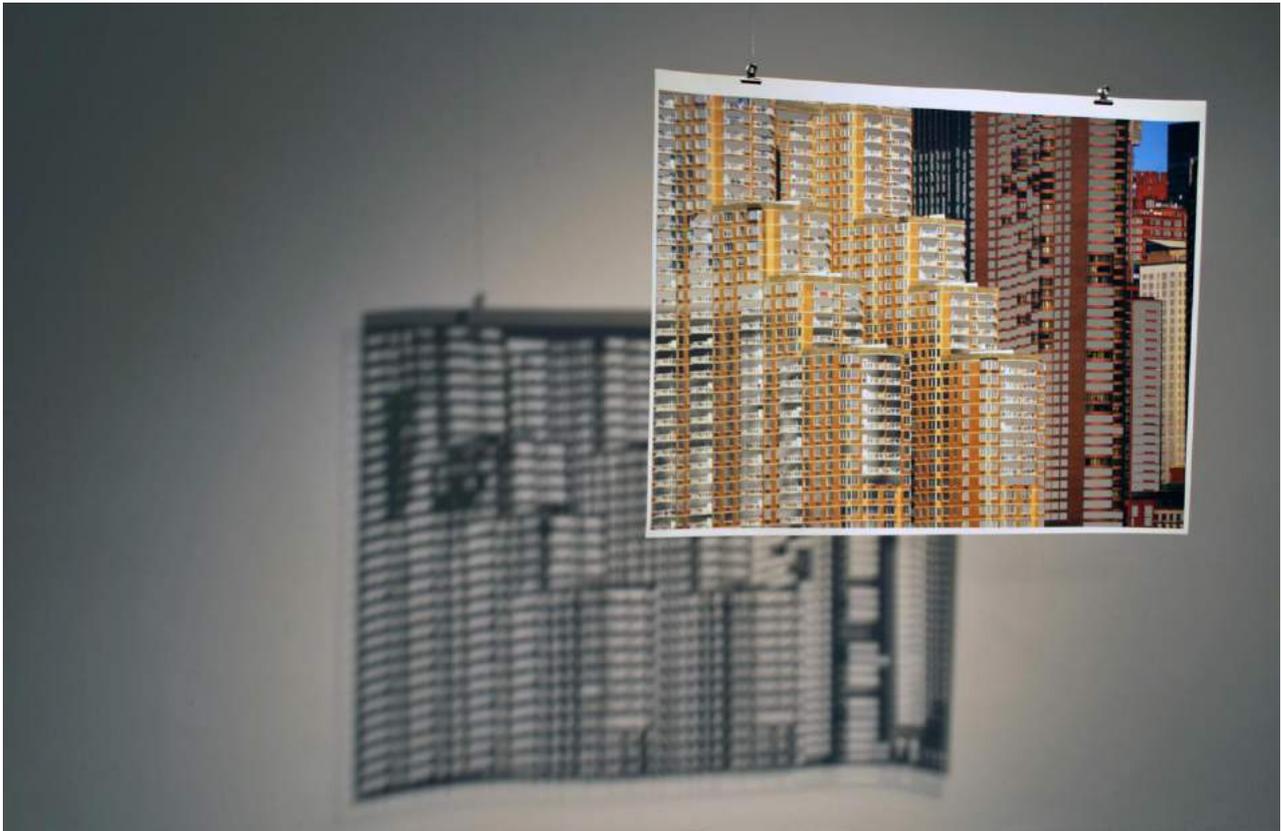


Figura 031 – O espaço permanente entre eu, você e o outro, 2009. Exposição individual Verso Anverso, 2010, Pequena Galeria, Centro Cultural Cândido Mendes. Curadoria de Paulo Sérgio Duarte. Coleção Gustavo Serra. Fonte - acervo pessoal do autor.

Na imagem original ampliada, antes dela sofrer as alterações manuais, observava-se uma ligação física dinâmica entre a impressão (ampliação/imagem) e o referente. Em um segundo momento, tendo a imagem (índice por contato físico) sofrido variações e alterações realizadas exatamente nas áreas das janelas dos edifícios impressos em uma escala reduzida, obtém-se uma espécie de *esqueleto* da imagem, *gabarito*, já que as mesmas alterações são de acordo com o projeto arquitetônico do edifício, mas não necessariamente. Assim, outra relação com o índice é estabelecida com a superfície da imagem vazada.

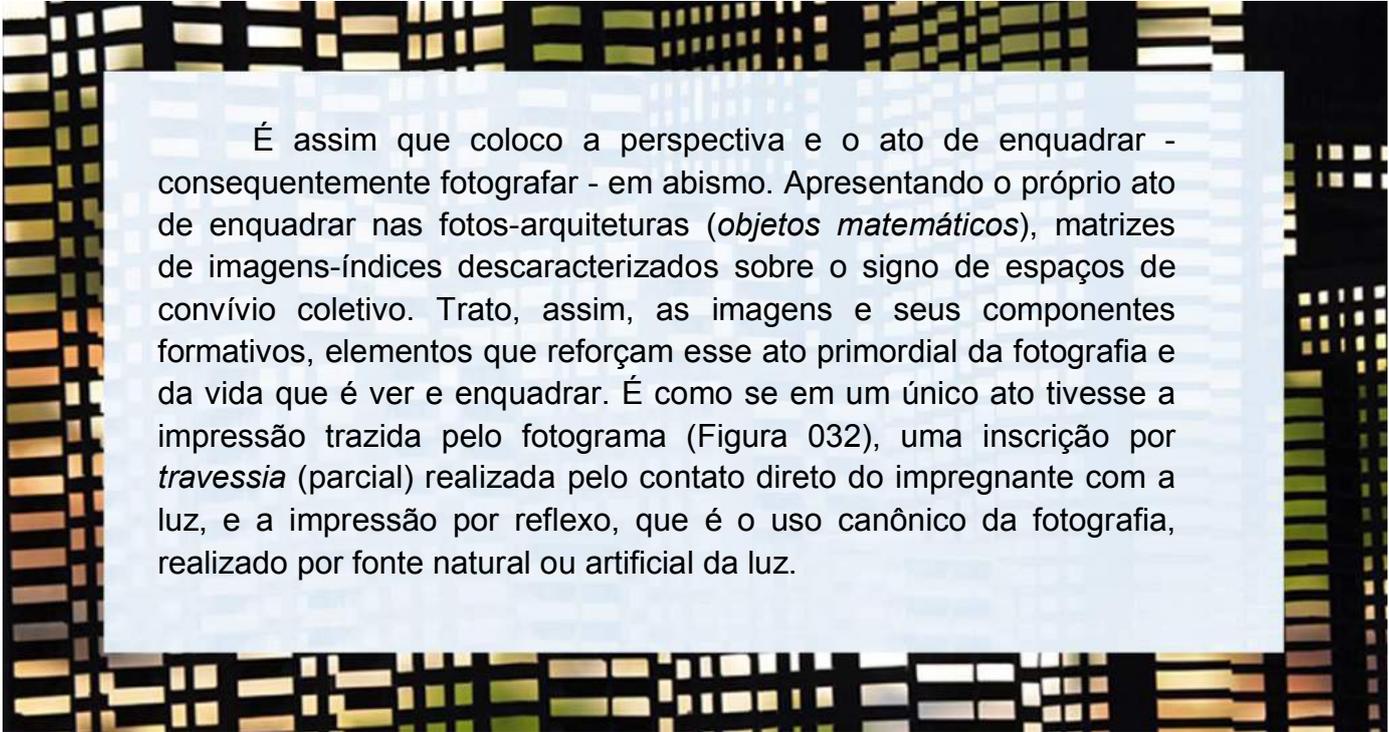
A referida relação por “travessia da luz” (SCHAEFFER) adquire uma atitude escultórica, devido à passagem real da luz atravessando o papel. Esse deslocamento da luz por dentro do papel permite a construção de volumes, pela luz/sombra projetada e os preenchimentos dos cheios e vazios dos

espaços cavados. Esses trabalhos, de conotação escultórica adquirida pelos *recortes vazados*, tornam-se metalinguagem do ato de fotografar, visto que, ao realizar uma fotografia com uma câmera fotográfica, estamos realizando – essencialmente – um ato de enquadrar e *escrever* com a luz.

Na fotografia estamos colocando uma face, um corpo, um objeto ou uma paisagem dentro do quadro. Da mesma maneira, através do ato de olhar pela janela, bem como colocá-lo em quadro da fotografia – enquadramento – também recortamos uma paisagem avistada pela janela de um determinado espaço arquitetônico, de qualquer construção que possua uma janela, no sentido comum do termo. A perspectiva e o *perspectivismo* são formas simbólicas dentro de um fato estético, uma teoria dos símbolos segundo Ernst Cassirer (1874 - 1945) em sua *Filosofia das formas simbólicas* (2004).

A perspectiva pode ganhar denotação como construção de um modelo de representação, um *estilo*: artístico, científico e cultural, como proposto por Erwin Panofsky em **A perspectiva como forma simbólica** (1999). Nesse último livro Panofsky refere-se sobre o *perspectivismo*:

“‘Perspectivismo’, significa igualmente relativismo. Sugere que um problema é sempre equacionado a partir de um dado ponto de vista e, também que ponto de vista algum pode ser considerado como intrinsecamente superior ou mais fidedigno do que qualquer outro” (PANOFSKY, *A perspectiva como forma simbólica*, pag.24, 1999).



É assim que coloco a perspectiva e o ato de enquadrar - consequentemente fotografar - em abismo. Apresentando o próprio ato de enquadrar nas fotos-arquiteturas (*objetos matemáticos*), matrizes de imagens-índices descaracterizados sobre o signo de espaços de convívio coletivo. Trato, assim, as imagens e seus componentes formativos, elementos que reforçam esse ato primordial da fotografia e da vida que é ver e enquadrar. É como se em um único ato tivesse a impressão trazida pelo fotograma (Figura 032), uma inscrição por *travessia* (parcial) realizada pelo contato direto do impregnante com a luz, e a impressão por reflexo, que é o uso canônico da fotografia, realizado por fonte natural ou artificial da luz.



Figura 032 – Exposição individual Verso Anverso, 2010,
Pequena Galeria, Centro Cultural Cândido Mendes.
Curadoria de Paulo Sérgio Duarte. Acervo Cândido Mendes.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Estabelece-se a mesma relação que um fotograma estabelece com o seu referente. A imagem é formada pela *travessia* da luz fotônica ao passar através do *objeto* (foto-arquiteturas). Como os fotogramas experimentais (Figura 020 e 022) de objetos e partes de objetos, realizados por László Moholy-Nagy (1895–1946), os *Photogram analysis* (1926): é exatamente assim que nasce o mito da origem da pintura que, segundo Dubois, é contado por Plínio o Velho, em seu livro 35, de sua **História Naturalis**. Dubois relata:

“De fato, além da grande variedade das interpretações (vinculando essa origem aos egípcios e depois aos gregos), quase todos os comentadores, prossegue Plínio, concordam ao menos num ponto, absolutamente determinante: a pintura nasceu do fato de se *ter começado por delimitar o contorno da sombra humana*” (DUBOIS, O ato fotográfico, pag. 117, 2004).

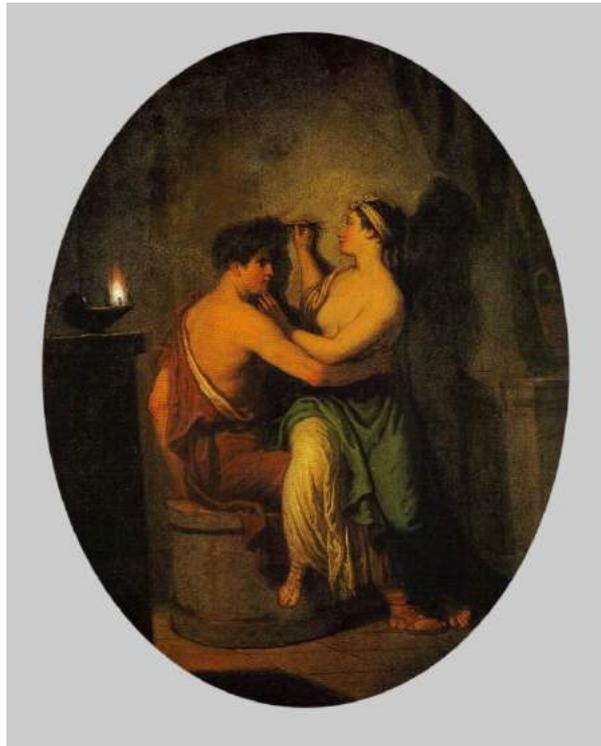


Figura 033 – A Origem da Pintura, pintura de David Allan, 1775.
Fonte - www.nationalgalleries.org/art-and-artists/29630/origin-painting-maid-corinth

Na figura existe uma relação de contiguidade física, uma conexão direta. Não só pelo amor do amante que vai se ausentar, por isso o motivo do desenho e o mito de nascimento da pintura, mas também pela relação direta que o desenho da sombra tem com o seu *impregnante* (SCHAEFFER).

No meu processo artístico, a sombra projetada pelos recortes vazados, dependendo da sua posição ou do ângulo que é projetada, além de projetar o “impregnante” (SCHAEFFER), também projeta parcialmente o referente da fotografia, já que o desenho vazado é realizado sobre o referente da imagem, funcionando como um *gabarito*, que duplica o referente da fotografia. Essa *duplicação* vai funcionar com o intuito de dar ou tomar características espaciais à imagem, tornando-a sugestivamente tridimensional. Como podemos observar na figura abaixo ou na Figura 031.

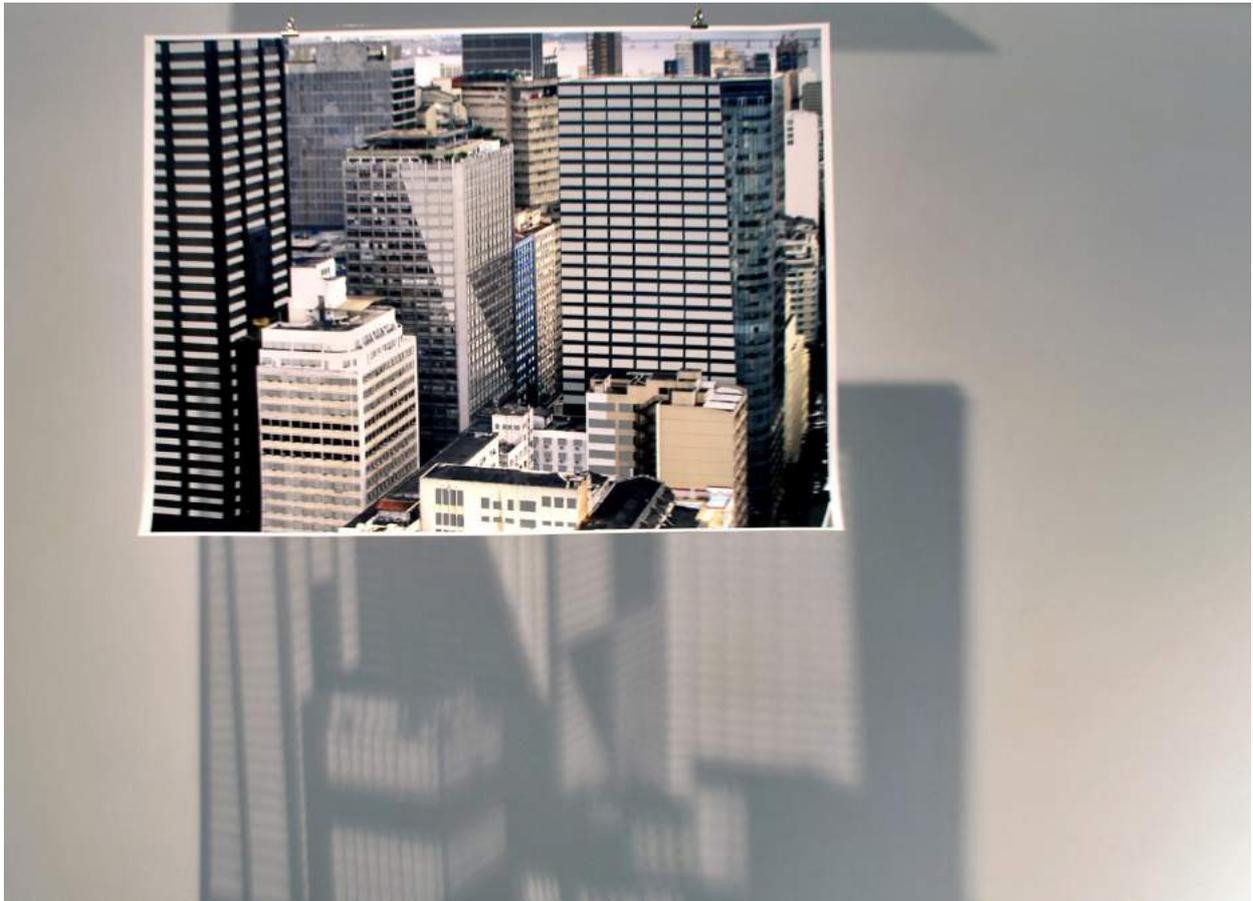
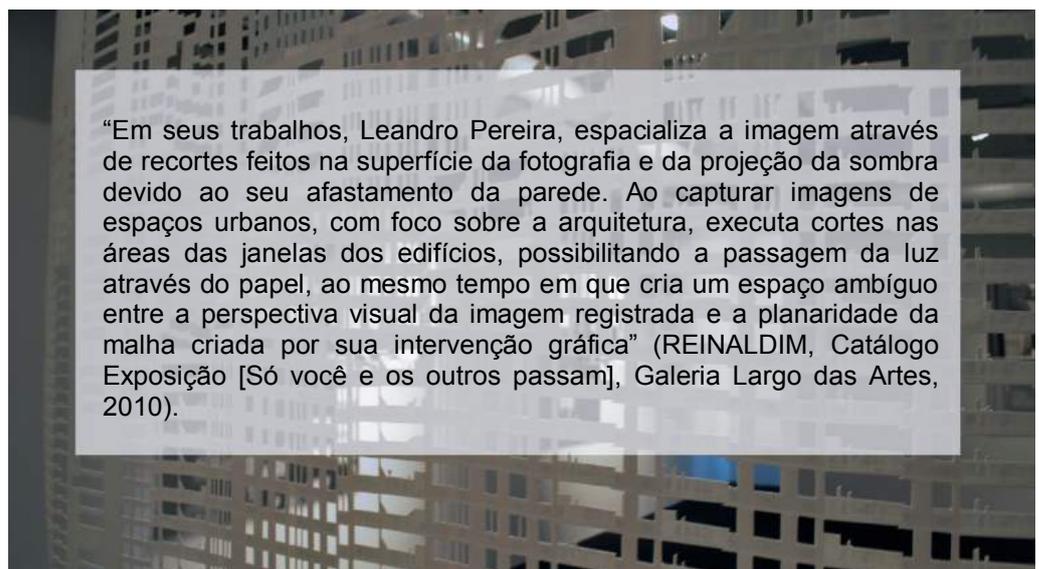


Figura 034 – Sua beleza e rigidez eram tão unidos quanto deveriam ser, 2010.
Exposição individual Verso Anverso, 2010,
Pequena Galeria, Centro Cultural Cândido Mendes. Curadoria de Paulo Sérgio Duarte.
Coleção: Gustavo Serra. Fonte - acervo pessoal do autor.

Nas palavras do crítico de arte Ivair Reinaldim (2010) e de maneira bem descritiva sobre o meu trabalho, durante a exposição coletiva: [Só você e os outros passam] realizada na Galeria Largo das Artes, no Rio de Janeiro em 2010, conforme comentário em catálogo publicado:



“Em seus trabalhos, Leandro Pereira, espacializa a imagem através de recortes feitos na superfície da fotografia e da projeção da sombra devido ao seu afastamento da parede. Ao capturar imagens de espaços urbanos, com foco sobre a arquitetura, executa cortes nas áreas das janelas dos edifícios, possibilitando a passagem da luz através do papel, ao mesmo tempo em que cria um espaço ambíguo entre a perspectiva visual da imagem registrada e a planaridade da malha criada por sua intervenção gráfica” (REINALDIM, Catálogo Exposição [Só você e os outros passam], Galeria Largo das Artes, 2010).

Essas consequências do processo de intervenção manual sobre a superfície da imagem são compostas de resultados que se apoiam nas relações que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial, marcada por um princípio quádruplo de “conexão física, de singularidade, de designação e de atestação” (DUBOIS). Assim, as imagens são deslocadas de seu sentido original e transformadas em padrões de superfícies gráficas, os *grids*, que vão acolher signos de edifícios ou outros elementos constitutivos da paisagem urbana que apostam no isolamento dos dados momentâneos, para apreensão de uma realidade particular.

Ao utilizar essas matrizes para a modelação da luz, tento aferir uma contribuição sobre os modos de representação do fotográfico que desconstruam a ilusão espacial, através da investigação do índice observada pelas imagens/padrões de superfícies (foto-arquiteturas), apresentando trabalhos em que a fotografia e o desenho confundem-se e ampliam-se, transformando-se, por simbiose, em objetos escultóricos diretamente no espaço expositivo, uma fundamentação na relação entre arte, espaço e tempo.

3.3.1 Construção de imagens através do enquadramento, da paisagem e com dados do fazer artístico

O enquadramento é o processo pelo qual o fotógrafo elege o assunto que ele vai tratar na sua imagem. Sua constituição dá-se pela eleição consciente de um tema, um assunto que será abordado em determinado trabalho. Essa intenção do fotógrafo, ao eleger o enquadramento, intervém na composição e noutros elementos constituintes do resultado final da imagem. No meu processo de trabalho, como prática e experiência, utilizo-me da arquitetura dos edifícios modernistas como principal assunto do meu enquadramento. Isso se deve ao fato de começar uma investigação poética sobre o *espaço*, utilizando o *medium* fotográfico.

A arquitetura, assim, apresentou-se como um possível foco investigativo, logo de imediato. Procurei então um aprofundamento, através de um processo de reflexão teórica que culminou em uma escuta atenta do próprio trabalho. Ao me debruçar em dados coletados, como mapas, plantas e leituras, a rigidez do projeto Modernista, seu valor estético, pareceu-me um foco específico de posicionamento crítico e político também. Passei a observar as barreiras territoriais impostas por categorias dentro desse projeto, como a verticalização infligida pelo estilo internacional nos grandes centros urbanos dentro da arquitetura.

Os referidos limites converteram meu foco em específico e passei a mergulhar na pesquisa focada na arquitetura e nas reminiscências do projeto modernista, revisando esse período da história da arquitetura e da arte, relacionando-os a aspectos presentes, numa dialética constante entre estética e política. No entanto, estive consciente de dispor de estruturas bem menos rígidas, muito mais abertas e complexas do que poderiam determinar uma simples categoria, provocado por uma constante diluição dos alcances. Inserido nessa categoria do pensamento que convencionou-se chamar de pós-moderno, refletiu-se assim uma pluralidade de questões sobre o nosso tempo, tanto na arte de nossos dias, quanto na arquitetura de nosso tempo.

É a partir da década de 80 que arquitetos como Bernard Tschumi (1944-) e Peter Eisenman (1932-), alguns dos principais arquitetos que vão aproximar suas linguagens a uma postura *desconstrucionista* no sentido de Derrida, enfatizando uma postura crítica a diluição das fronteiras, antes demasiadamente rígidas. Obviamente que isso é um processo gradual e que não foi determinado somente por esses dois arquitetos, ou uma corrente, até mesmo uma teoria. Há toda uma construção simbólica desse tempo que manifesta-se no conhecimento, com uma postura muito mais porosa adquirida pelo homem pós-moderno.

Nesse contexto, dentro do campo específico da arquitetura, podemos observar a Bienal de Veneza de Arquitetura dos anos 1980, que teve a curadoria de Paolo Portoghesi (1931-), como um marco dessa diluição de limites. Segundo Kate Nesbitt (1965-), Portoghesi descreve sobre essa Bienal:

“Introduziu-se uma nova força e um novo grau de liberdade no mundo do arquiteto, no qual, por década, a estagnação criativa e uma extraordinária indolência haviam tornado inoperante a herança do movimento moderno” (NESBITT, Uma Nova agenda para a Arquitetura, pag. 30, 2006).

Essa data passa a ser simbólica do ponto de vista teórico, porque é a partir dela que começam a surgir novas reflexões a respeito dos projetos arquitetônicos anteriores, chamados modernistas. Diante disso, uma nova geração de autores passa a olhar a arte, a arquitetura e outras linguagens, no sentido muito mais amplo de produção e recepção de suas obras como conceitos mais abrangentes, para além do funcionalismo e do formalismo ultrapassados. Como relatado, esse é um elemento simbólico para mim.

O ato de enquadrar sempre será impregnado por uma vista recortada pelo o olhar do fotógrafo, esse não pode ser passivo, pois é um ato de enunciação, um ato de escolha, eleição, mesmo uma câmera de vigilância, ao qual acreditamos na sua neutralidade, deve ser posicionada de acordo com a escolha de um ângulo, de um quadro. Ou seja, por mais turva ou nebulosa que essa vista possa ser, sempre existirá esse olhar do fotógrafo que coloca em quadro. Assim, pode-se intervir na composição e em outros elementos constituintes do resultado final da fotografia, através da disposição do fotógrafo no espaço e tempo do ato de fotografar.

A mencionada disposição do fotógrafo é correspondente ao posicionamento do seu olhar, logo do seu corpo sobre o objeto fotografado. Por exemplo, na tentativa de enquadrar prédios e arranha-céus modernistas, costumo me posicionar para o registro, estando de algum outro edifício próximo, capturando a imagem. Preferencialmente, costumo negociar uma autorização com a administração competente desse outro edifício para subir até o seu terraço, ou último andar, e dessa maneira, registrar o motivo a ser enquadrado – edifícios modernos.



Figura 035 – Fotografia, digital *c-print*, *Downtown RJ#5*, 2009.
Registro de maneira frontal ou *plongée*
(tomada no cinema de cima para baixo, significa mergulho em francês).
Fonte - acervo pessoal do autor.

Podemos dizer que o enquadramento, de uma maneira geral e canônica (no sentido de haver uma regulação de mercado para tanto), será composto por quatro segmentos retos, dois horizontais e dois verticais que delimitam o tamanho do quadro bidimensional e vão conter toda a informação visual retirada no ato de fotografar. Assim, se constitui o local onde a imagem vai ser depositada em um plano reto, que é análogo à borda observada pelo olho no momento de recortar essa imagem do espaço-tempo do visor fotográfico. Segundo Henri Van Lier (1921-2009) em **Antropologia da moldura fotográfica** (1986), estabelece-se uma relação direta com o olhar do fotógrafo e a angularidade presente na imagem, mediando ações e reações a um determinado jogo em relação à estatura/horizonte. Essa estatura/horizonte envolve o ângulo reto vertical-horizontal, como o encontro de dois eixos de referências. Conforme afirma Van Lier:



fig. 01



fig. 02



fig. 03

“A estatura não é unicamente a ereção contra a gravidade terrestre que a árvore executa em forma de raiz imóvel, é também o exercício móvel e atuante do equilíbrio vertical sobre uma superfície reduzida a duas plantas de pé, mediando inumeráveis ações-reações. Já faz alguns milhões de anos que começou a se instalar esta relação estatura/horizonte (fig.01), envolvendo o ângulo reto vertical-horizontal como o encontro de dois eixos de referência, fonte ao mesmo tempo das mais simples até as mais complexas simetrias, tal como a estranha simetria bilateral. Este pré-enquadramento ao solo foi se complementando evolutivamente mediante um outro tipo que o inverte na altura: aquele da configuração anatômica do arco da sobancelha e do nariz, monocular (fig.02) e binocular (fig.03). Os quatro ângulos retos de uma moldura nos seguem literalmente a cada passo” (VAN LIER, *Le cahiers de la photographie. Cadres/Formats. Actes du Colloque à la Bibliothèque Nationale*. n.19, pag. 67, 1986. Tradução nossa. Imagem reprodução da página pag. 67).

Portanto, as considerações apresentadas, conforme Van Lier, os quatro ângulos retos de uma moldura nos acompanha literalmente passo a passo no nosso caminhar pelo mundo. Uma convergência de dados é privilegiada pela posição de locomoção do homem, referência da posição de locomoção bípede (ereta). Assim, podemos definir o homem com o animal que eminentemente enquadra ao se locomover. No quadro, área máxima de apresentação da imagem, vamos ao encontro das ortogonais denominadas de

bidimensionalidade tridimensional, entendida como uma construção da profundidade do campo *perspéctico* de uma imagem a partir de dados tridimensionais móveis.

É essa representação da imagem que dá o sentido frontal da imagem, operando no interior de um mimetismo, numa visão enunciada pela frente daquele que mira a câmara. A horizontalidade dessa vista frontal é *consequência prévia* e direta da verticalidade do homem. Por exemplo, ao observarmos a imagem na Figura 036 é possível verificar que o ângulo da fotografia, estava posicionado de um ponto de vista frontal ao edifício. Ou seja, jamais poderia ter realizado essa mesma fotografia, horizontalmente frontal ao edifício enquadrado, estando fotografando a partir da rua.



Figura 036 – Fotografia, digital *c-print*, dimensões variadas. Índice fotográfico e referente.
Fonte - acervo pessoal do autor.

O ato fotográfico é uma atividade proveniente desse ato de enquadrar a partir de uma vista frontal, é uma atividade que, encarada de modo mais amplo, contém elementos complexos e referências históricas longínquas, tendo sido objeto de inúmeras reflexões teóricas; uma delas seria a clausura pelo seu aspecto delimitativo. Assim sendo, um sintoma de maneira oposta, faço alusão

com a minha experiência prática. Conforme Van Lier, foi com o cultivo da terra, da agricultura, como a cultura pioneira do homem, que os esquadros de referências delimitados por ângulos retos fecharam em um retângulo.

Não posso afirmar, mas talvez os sistemas de cultivo de algumas populações indígenas sejam totalmente assimétricos, além de integrados a natureza. O retângulo também pode ser observado no piso das construções ou das habitações da maioria das populações. Essas construções também são elaboradas com portas ou passagens verticais que, por sua vez, são retangulares. Antigamente se falava em quadros plantados de alimentos, portanto, de quadrados. Exemplo seria a escala de medida de terras cultivadas dentro de uma área de plantio, que viria do grego *Hecto* (numeral cem) mais *Are* do francês (unidade de medida agrária, 100 metros quadrados). Daí, temos a origem da palavra hectare, definido como 100 m², sendo a equivalência de um quadrado de 10 metros por 10 metros no solo. Assim como outras referências de medidas e pesos, uma casa de determinados metros quadrados etc.

A tradição latina, muito mais visual, foi sensível ao retângulo, à delimitação imposta pelos quatro lados, quadro, quadrado e enquadrado. Na tradição anglo-saxônica, mais preocupada com o todo do que com as partes, observa-se a edificação por excelência, a estrutura geral, o esqueleto, o *frame* (de *framen*, construir), moldura de referência, *frame of reference*.

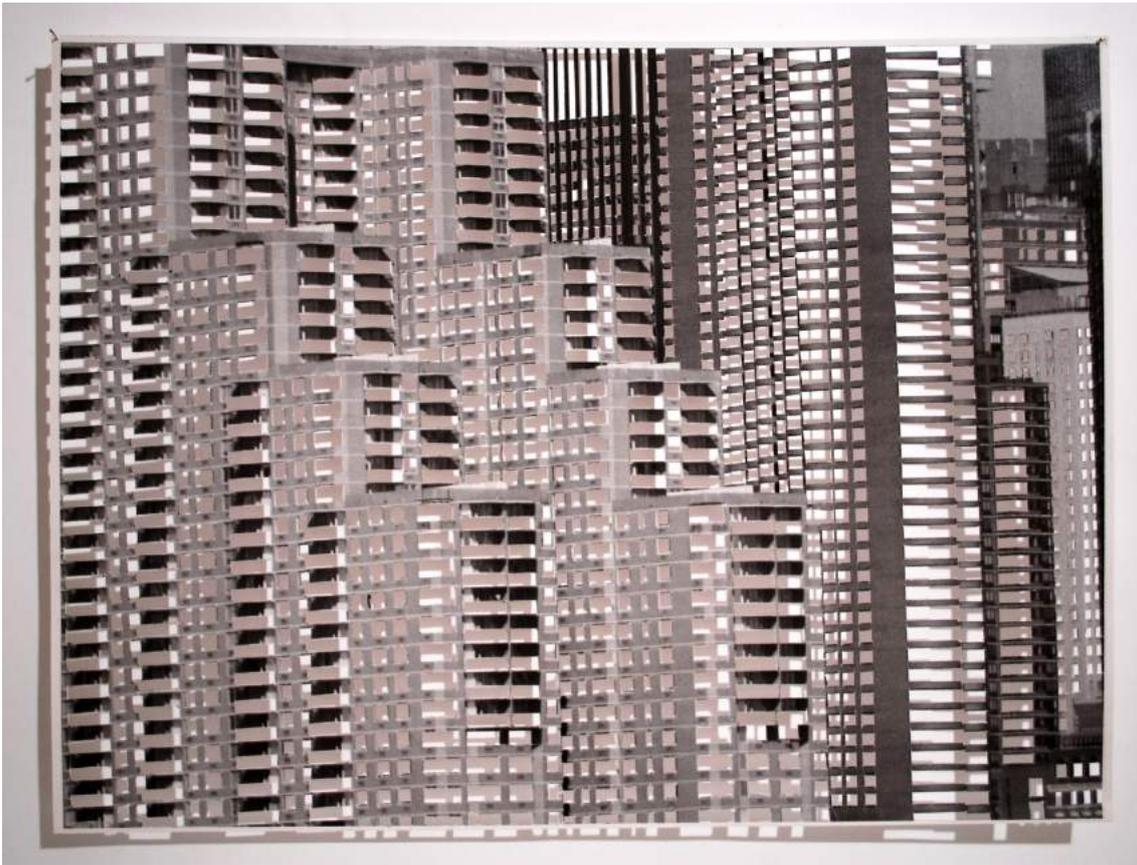


Figura 037 – Objetos matemáticos, *Downtown NY #2*, 2007.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Essas, entre outras questões, são pensadas durante o processo criativo. Muitas vezes, ao enquadrar os edifícios, elaboro intervenções no suporte do plano bidimensional – através de exatos cortes nas áreas das janelas das edificações, costumeiramente – extravasando sua continuidade para além do plano da imagem. Há um sentido de transbordamento do plano da imagem, liberando-o da clausura, assim como dentro de um contexto conceitual ocorre com a abertura de uma janela *para o mundo*. Crio, assim, um espaço ambíguo diferente do dado pela representação da imagem.

A representação, dentro do imaginário coletivo nos é dada dentro de um plano, a folha de papel, a tela de um quadro. O imaginário coletivo encontrou nos ângulos retos e suas laterais conclusivas que se encerram o lugar ideal para a representação da imagem. “Enquadrado, o ambiente que é multifacetado, transformasse e é ocidentalizado num *cosmos-mundus*” (VAN LIER, pag. 70, 1986), palavra utilizada desde o Renascimento. Diferente do

ocidente, o oriente compreende essa relação de uma outra maneira, muito mais fluída, contínua, aberta.

É possível pensar na arquitetura japonesa, seus pavilhões, ou no jardim japonês (gostaria de me adentrar por aqui em pesquisas futuras) como exemplo de sincronismo e ideia radical de conexão entre espaços. Por exemplo, segundo Van Lier, a arquitetura egípcia compreendeu a relação do olho unitário do quadro como a pirâmide, articulando o quadrado e o triângulo, numa visão de topo (quadrado embaixo – no solo, na base da pirâmide – e triângulo nas suas extremidades até concluir e convergir em um ponto de fuga único, no topo de sua extremidade, voltada para o céu, o infinito). A perspectiva ocidental virou essa transcendência vertical para a percepção do horizonte, do homem em pé, que se locomove ereto. Seria como enquadrar através da janela de Alberti, Figura 038.

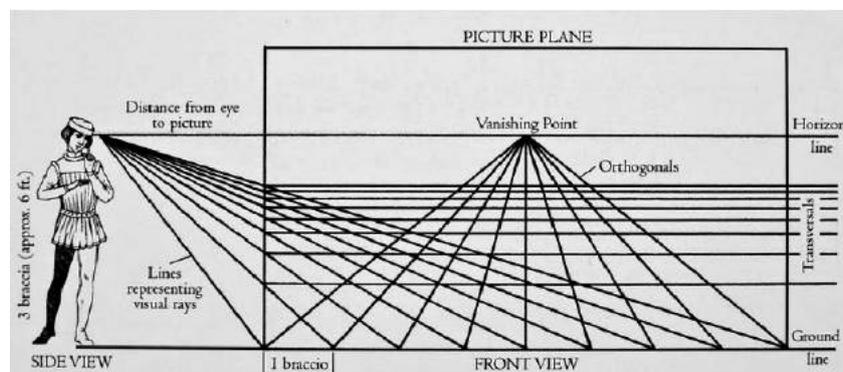


Figura 038 – Modelo de perspectiva linear de Alberti.

Fonte – https://www.researchgate.net/figure/276366857_Albertis-linear-perspective-model-Assier-2014

A câmera *escura* é um dos elementos mais antigos que compõem o conjunto a que se chamaria máquina fotográfica hoje, estruturalmente peça fundamental do sistema de enquadramento. Foi “citada por Aristóteles”, com a qual teria “estudado um eclipse solar”, e “também por Platão” (DAMISCH), tendo sido várias as aplicações desse sistema no domínio particular da observação astronômica, principalmente por matemáticos árabes do século XII até a sua redescoberta no Renascimento. Tudo indica que o seu uso no mundo da arte tenha adquirido papel destacado na Renascença, com grande

expressão e utilização por parte dos pintores da época, atingindo um nível assinalável da construção de conhecimento.

No século XVI, a câmera escura foi contemplada com uma inovação, melhorando a imagem obtida, a colocação de uma lente no seu orifício. Assim como na pintura, as imagens produzidas eram demarcadas por quatro ângulos retos, permitindo o máximo de informação dentro do mínimo de suporte, funcionando esse espaço como um indexador da imagem. Na arquitetura, a noção de enquadramento vem pelas portas e janelas, muito mais pelas janelas, por ser composta de quatro lados que se encerram, e por só ser possível percorrê-las com a utilização da visão. Com o corpo, atravessamos as portas.

É através das janelas que “nos damos conta da paisagem” (CAUQUELIN, 2007), sendo o contato visual com ela que nos revela o *fora*. Também é através dela que enquadrámos a nossa paisagem, sentimental e afetiva. Sem a arquitetura e suas tipologias - como janelas - não daríamos conta desse espaço fronteiriço, pois tudo seria e faria parte da natureza. Imagine-se vivendo numa floresta densa. Em acréscimo, não haveria uma separação entre a cultura, o que está presente ‘dentro’, seja do ser ou em cada ambiente privado *versus* a natureza ligada ao selvagem, portanto, “o *sem cultura*”, “o *fora*”, “o *estranho*”. Aliás, observemos que na língua inglesa o ser estranho, o forasteiro, aquele que não está inserido na cultura do lugar, é denominado o *outsider* (*out* – fora + *side* – lado).

Na paisagem, ou seja, no lado de fora, encontramos essa natureza como um prolongamento da vista, da *mirada*. Na antiga tradição do idioma *Ladino*, língua ibérica reto-românica, como o *latim*, prolongamento do espanhol arcaico, falada por comunidades judaicas na Europa, principalmente Espanha e Portugal, podemos observar por tradição oral o uso da palavra *venta*, como sinônimo de nariz. E em espanhol encontramos a *ventana* como sinônimo de janela. Ora, não seria justamente a janela esse espaço de comunicação que faz a mediação da passagem do ar de fora para dentro, assim como o ato de inspirar do nariz (*venta*). Portanto, nos meus trabalhos, ao extravasar o plano pictórico do suporte através dos cortes estabelecidos, estou na verdade possibilitando o aparecimento desse fora relativo à natureza ou a uma paisagem.

Estabelece-se um diálogo constante com o mesmo, dentro x fora, cultura x natureza, arquitetura x paisagem natural, o público x o privado. Assim, possibilita-se também essa relação e espaço de fronteira, de passagem, seja do ar ou da luz. Na realização da imagem fotográfica temos a luz que viaja de um ponto físico ao outro, emitida por um referente externo, de maneira a possibilitar a obtenção de uma fotografia. Esse é um espaço *continuum*, é um espaço atravessado e percorrido por inteiro, *entre*. Ele é promovido por uma ligação dinâmica – sincrônica – e muito simbólica, que está compreendido, assim como a fotografia, entre a cultura e a natureza.

4 ENTREMEIO

4.1 Entre mundos

Neste capítulo reflito sobre o processo de realização de trabalhos artísticos. O intuito é demonstrar detalhes, certos aspectos e conteúdos que apresento ao longo desta dissertação, relacionando-os em minha prática artística. Dessa maneira, aponto particularmente para a ativação do *medium* fotográfico desconstruindo, como observo, um modelo de percepção fotográfica. As imagens são deslocadas de seu sentido original e transformadas em padrões de superfícies gráficas. Esses padrões, ou *grids*, abrigam imagens-representações de edifícios ou outros elementos constitutivos da paisagem urbana, conforme minha escolha ou orientação do meu olhar. Na construção da imagem busco isolar dados momentâneos de apreensão de uma realidade e transmiti-la para aquele que será o receptor do trabalho artístico.

Algumas referências sobre esse processo, que envolve a construção da imagem e enquadramento em um dado espaço, surgiram por pensamentos intuitivos na conceptualização, e durante esta pesquisa, procurei situar o entendimento das motivações que impulsionaram as minhas escolhas. Não

pude deixar de relacionar os dados que me atraíram para que formalmente estruturasse a composição dos meus trabalhos. A Perspectiva Renascentista e a planificação espacial que formariam, a princípio, relações antagônicas, tornaram-se elementos conciliatórios no desdobramento de construções espaciais, aqui, na criação artística. O *grid* e a descaracterização do índice fotográfico, como costume apontar, foram demonstrados e tecidos em suas devidas reflexões e articulações apresentadas aqui na prática e ao longo desta dissertação. Nesse sentido, enfatizo todas as referências que surgem como possibilidades de investigação espacial em contextos organizados, para a condução de minha prática artística, envolvendo a fotografia.

Mas, antes de tudo, torna-se importante tecer algumas considerações que tornaram o meu olhar mais apurado, pode-se assim dizer, a essas questões. Eu vinha de uma prática de atelier, onde mesclava a produção em pintura e fotografia que foi intensificada a partir do ano de 2004, com a conclusão da graduação em desenho industrial e a entrada na EAV do Parque Lage (RJ). Em agosto de 2006 tive a oportunidade de residir uma temporada nos EUA, logo após ter participado com duas pinturas selecionadas para o salão de arte Novíssimos 2006, naquela ocasião o primeiro salão de arte contemporânea que tinha meus trabalhos selecionados por uma comissão e que participava expondo.

O salão, que é promovido pelo Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU), era realizado na antiga sede do instituto, na Av. Nossa Senhora de Copacabana, no Rio de Janeiro, um espaço muito prestigiado para jovens artistas na cidade do Rio de Janeiro. Nessa residência temporária nos EUA, por uma questão de necessidades e sobrevivência, tive que me afastar da pintura. Acabei comprando uma máquina fotográfica profissional e me dedicando mais intensamente à prática fotográfica. Essa série de trabalhos começou no meu primeiro contato com a cidade de Nova York, em fevereiro de 2007 (Figura 040).



Figura 039 – Abertura da exposição Novíssimos 2006, na foto, eu (ao centro), Willy Chen (a direita) e Leandro Chen (em segundo plano). Trabalho de pintura: Brasil, Brasil, óleo sobre lona. 2005. Tela desaparecida no MPF/RJ. Fonte – Acervo pessoal do autor.

Chegando em Nova York, tinha um grande sonho naqueles dias, comprar minha primeira máquina fotográfica digital e poder ver de perto todos aqueles museus e galerias que são encontrados naquela cidade. Assim pude ver de perto todas aquelas referências que havia estudado e só conhecia através dos livros da história da arte.

Fiquei muito impressionado com a quantidade e a qualidade do que via nos museus e galerias. Além daquele grande centro urbano, nunca havia estado numa cidade como aquela, a não ser São Paulo. Aquela verticalização de edifícios, aquelas perspectivas de concretos armados e todos aqueles arranha-céus me marcaram muito, além do frio muito intenso! Com a máquina fotográfica em punho, comecei a andar pela cidade visitando os sonhados espaços de arte: saía pela manhã e só retornava à noite; eram museus e mais galerias.



Figura 040 – Fotografia, digital *c-print*, Manhattan, Nova York 2007.
Fonte - acervo pessoal do autor.

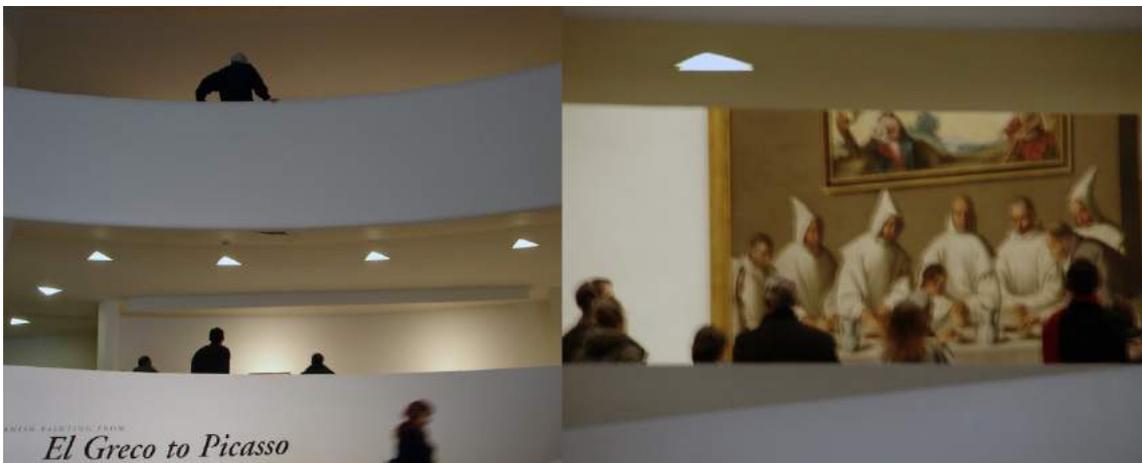


Figura 041 – Fotografia, digital *c-print*, Guggenheim Museum, Nova York 2007.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Durante esses percursos começou a me impressionar toda aquela verticalização de cidade (Figura 040). Comecei a fotografar aquela cidade vertical de todos os ângulos possíveis, focando aquele imenso meio urbano. Em outra vertente, logo estabeleci o foco sobre construções arquitetônicas, enfocando principalmente as pontes (não sei o por que) e depois os edifícios de NY. Assim é o começo dessa série, edifícios que são transformados em imagens.

Ao retornar ao Rio de Janeiro, no final de fevereiro de 2007, voltei ainda mais empolgado com a produção. E comecei a ver e rever todo aquele material: comecei ampliar, colocar em exposição no atelier e ficar, vendo e revendo, associando, montando, acessando a memória, dentre outras coisas. Partindo dessas imagens fotográficas impressas, comecei, um dia, a estabelecer cortes sobre a superfície da impressão que iriam transformar a imagem impressa em uma matriz. Foi assim que comecei essa série, retirando elementos aleatoriamente. Nem tudo na criação artística vem por via de uma racionalidade constante. Asseguro, muitas vezes, mergulhamos para compreender as palavras, para que seja dito o sentido, mas de alguma maneira, tudo já está pronto.

Com a prática e experimentação constante do atelier, foi-se organizando um processo natural, à medida de uma maior reflexão e entendimento sobre aqueles dados que iam sendo naturalizados. Depois passei a utilizar a cidade do Rio de Janeiro como cenário e pano de fundo para a minha criação, trazendo as matrizes de edifícios de NY e sobrepondo na paisagem do Rio de Janeiro, verdadeira colagem de imagens através do dispositivo fotográfico. Fato é que comecei estudar construções, a negociar a permissão para visitar e fotografar os edifícios escolhidos, dentre outros. Várias situações eram acomodadas conforme as necessidades do momento. Para obter um ponto de vista específico, que me interessa, por exemplo, às vezes seria necessário se posicionar de outro edifício próximo ao escolhido como foco, com uma lente adequada, tudo isso no Rio de Janeiro e outras capitais que visitava pelo Brasil.

Depois de bastante reflexão, hoje posso dizer e concluir que: esses cortes que realizo nas imagens vão provocar mudanças controladas na superfície e no índice da imagem impressa, possibilitando a criação de

matrizes, *grids* vazados. Essas matrizes são o principal elemento do meu trabalho. Com elas vou construir paisagens urbanas revelando a perspectiva que se encontra por trás da imagem, planificando uma estrutura padronizada que seria o *grid*. Os *grids* são construídos através de uma desconstrução da imagem fotográfica e dos edifícios que são representados através de uma imagem-índice (uma conexão dinâmica). Esses cortes vazados revelam o *fora* da imagem, através de um padrão de superfície irregular criando um ritmo ilusório de dentro/fora da imagem e utilizando uma perspectiva.

As matrizes são a consequência da criação de um espaço tridimensional utilizando a fotografia de edifícios (portanto, índice), no qual, através de uma construção geométrica bidimensional no plano da imagem, crio uma malha gráfica, com o qual relaciono enquadramentos-criação. Nesse âmbito, a imagem é assentada e recombina em outra paisagem para iludir o seu receptor, e, assim, desconstruir uma ilusão espacial que se apresenta como perspectiva na representação da imagem fotográfica, como profundidade de campo ilusória, entre muitos outros significados simbólicos aferidos por essas matrizes.

O que estabeleci como um *grid*, na verdade, são as sobras do índice da imagem de edifícios. Ou seja, esses *grids* são índices descaracterizados (rebaixados) porque foram manipulados ao ponto de perderem o seu referente enquanto uma imagem. E são índices porque não foram criados diretamente da minha imaginação, como um desenho, ou um símbolo. Para que esses *grids* existam, foi necessário que eu estivesse na frente do edifício e realizasse uma fotografia. Portanto, os *grids* possuem uma ligação dinâmica com os edifícios que representam.

Diante de todos esses acontecimentos, utilizo as palavras *descaracterização* e *rebaixamento* do índice fotográfico, pois o índice mesmo irreconhecível para o grande público do trabalho, podendo ser uma representação imaginada, é inevitavelmente identificável, ao menos para mim, e possui uma ligação com o edifício real. O que poderia parecer um símbolo ou um ícone para muitos e representar uma invenção de um edifício qualquer, na verdade, é uma localização real em que estive presente para realizar aquela fotografia.

Existe um elo com o espaço e tempo, uma localização do real com o referente da imagem, que é o índice. Sendo assim, o índice presente na superfície da imagem gráfica impressa é transformado em um objeto gráfico tridimensional, que são as malhas gráficas, estruturas manipuladas, que rebaixam a apresentação do índice original. Essas malhas gráficas têm como intuito maior induzir a visão do receptor do trabalho. É por isso que segui algumas referências valiosas, tais como o conceito de índice fotográfico, e foi exatamente por isso que fui me aprofundar na questão semiótica dos signos, através de Peirce, e estudar e tratar da imagem enquanto índice através de Dubois e Schaeffer.

Os *grids* dentro da imagem dos enquadramentos-criações assumem papel protagonista e se apresentam como comutadores (*shifters*) da relação, conforme analisado. Assim, apontam e induzem a visão do observado da imagem. São usados através de uma troca constante entre a superfície e a profundidade dessa mesma imagem, um jogo constante com a visão através de um geometria que nos induz para dentro/fora do plano e da representação.

‘Este’, ‘aquele’, ‘aquilo’, as malhas apontam para a distância da paisagem, quando são utilizadas como intervenção. Como um telegrama rápido e preciso. Além disso, esses *grids* vão estabelecer uma modificação no enquadramento-criação, característico da imagem fotográfica, e os cortes vazados funcionarão para desconstruir a ilusão espacial da imagem fotográfica, através de uma visão de longo alcance simultânea a uma visão de superfície, um ritmo dinâmico criado na superfície da imagem, dos enquadramentos-criação, por meio das intervenções na paisagem.

No caso, busco orientar a transformação da imagem fotográfica e a percepção do receptor do trabalho em um só tempo. Utilizando-me do gênero da paisagem e através delas (perspectivas), vou realizar as minhas intervenções efêmeras, sobre paisagens diversas e em *site-specifics* programados. Isso ocorre após escolher um local, geralmente uma paisagem natural com bastante contraste com o meio urbano e que possua uma grande profundidade de campo, para acentuar o jogo ilusório. É assim que vou intervir com as matrizes, através de um simples dispositivo (Figuras 024 e 046) que permite mobilidade para enquadrar, com as mãos livres.

Para concretizar o exposto, utilizo uma *arara de roupa* desmontável, muito usada nas produções de set de cinema e de fotografia de moda, aonde as respectivas produções necessitam andar com as roupas ou figurinos. Esse dispositivo ao ser disposto no *site*, de acordo com ângulos e enquadramentos desejados, recebem os *grids* vazados, através de uma linha de micro *nylon* transparente, ainda perceptível na imagem final, utilizada para a pesca esportiva. Essas linhas poderiam sofrer apagamentos em uma pós-produção, mas mostrar como foi realizado o processo também me interessa, ao menos revelar pistas.

Dando continuidade ao procedimento, penduro os *grids* que vão enquadrar novas paisagens, desconstruindo o processo de formação da imagem. São paisagens de paisagens, imagens de imagens, tempos distintos e índices distintos que, somados (processo de colagem), vão ativar a desconstrução da representação espacial na imagem fotográfica e ressignificar a paisagem escolhida. Por esse motivo, analisei aspectos importantes para a conduta de criação como a perspectiva, a planificação espacial, o *medium*, o *grid* e o índice.

Cinco elementos essenciais na composição do trabalho que, compostos, vão ativar o repertório formal do meu processo de criação. São dispositivos que induziram ou sofreram significativas alterações nas produções artísticas, conduzindo ou alterando a maneira de representação do espaço perspectivo ao longo da história da arte. Com isso, viso chegar a um espaço de representação abstrato, através da análise de qualidades da representação semiótica, necessária para compreender a construção espacial da imagem na superfície do plano do quadro. Através do estudo dos meus *grids* chego a uma condição espacial particular da imagem fotográfica, matéria-espaco-luz.

Essa é uma qualidade da Arte Minimalista que utilizo como paralelo com a abstração pós-pictórica, decorre do fato de a abstração pós-pictórica fora a vertente do Minimalismo dentro da representação do quadro. Assim, para fazer uma ponte entre a pintura pós-pictórica e as minhas matrizes, que são imagens de superfície, criadas com um extremo rigor, a planificação espacial pós-pictórica significou para a pintura a ausência da simulação do espaço no plano do quadro.

As pinturas abstratas pós-pictórica passaram a ser tratadas como entidades físicas no espaço expositivo, como a escultura no Minimalismo. Portanto, utilizo da planificação do espaço para estabelecer uma realização com a fotografia que, em um sentido inverso, ao revelar através dos cortes geométricos vazados um padrão espacial, criam uma perspectiva para quem os enquadra. Uma profundidade de campo que, ao ser fotografada em outra paisagem condensa novamente esse espaço planificando-o numa representação da imagem fotográfica.

Fazendo esse paralelo, demonstro que essa representação espacial na fotografia é uma ilusão, uma regra ótica transposta para imagem, adaptação geométrica, tanto quanto foi a perspectiva para a pintura no Renascimento. Por isso faço uso do *grid* e chego ao estatuto da manipulação da impressão sensorial imediata na observação da imagem. Ela é conduzida – *apontada* – pela observação da geometria disposta na superfície da imagem, criando uma estrutura pré-fabricada na qual a criação da imagem e a observação do público são induzidas.

Essa estrutura permite percorrer com o olho muito rapidamente um ritmo entre cheios e vazios, dentro e fora da imagem. O *grid*, na Arte Moderna, desconstruiu a representação da espacialidade perspéctica, dando uma objetividade à imagem, um silêncio conforme dito por Krauss, até então não visto na história da arte. Por isso, ao revelar a imagem como um *grid*, estou trazendo através de uma construção subjetiva a percepção objetiva que revela a ficção de uma construção espacial em perspectiva que, na verdade, é uma ilusão ótica construída no plano da imagem, como o *trompe l'oeil*, um truque de representação.

Como exemplo dos dados supracitados, apresentei algumas passagens de Krauss, que vão revelar o surgimento do *grid* através da colagem cubista, uma objetivação da imagem na representação da pintura, através da introdução de informações heterogêneas como o *papier collé*, no interior da matéria pictórica, e provenientes do meio urbano e da vida moderna. Isso fica mais claro no exemplo da Figura 07, a primeira colagem executada por Picasso, **Natureza morta com cadeira de palhinha**. Nessa colagem, o autor introduz uma palha original de um assento de cadeira, desfazendo-se da pura representação, onde o vínculo com a realidade é acrescido – daí se falar em

apresentação e representação, e o artista abre mão da construção manual – manufatura – da imagem, com o uso do recorte.

Assim, por meio do *grid*, e essa é sua origem, observei a desconstrução da representação imagética na pintura picassiana. Picasso, em 1912, já estava preocupado com esses problemas da visão; aliás, como apresentado na introdução, esse é um problema que se desdobra desde o Realismo, entre representação e o real. Por isso observei esse elemento cubista e o utilizo em procedimento similar ao da colagem, pois trabalho adicionando índice de um edifício de determinado local, como os índices de edifícios de Nova York, sobre a paisagem do Cariri Paraibano (Figura 030, pag. 106).

O que proporciona uma ressignificação da paisagem e uma desconstrução do índice da imagem fotográfica, revelando uma objetividade construtiva ligada à produção da imagem, bem como sua ficção espacial.

A importância desses estudos foram utilizados para a observação de aspectos relacionados a uma prática artística como elementos ou condutas de criação. Um conjunto de qualidades que interferiram não só na representação da imagem, mas também no *medium* e no plano do quadro.

Observando esses aspectos para fazer um paralelo com a minha pesquisa, introduzi uma breve análise de Mondrian, porque é um pintor que vai radicalizar na questão do *grid*, mas também por ser um ótimo exemplo de rigor construtivo e formal. Debate-se assim feitos a propósito do *medium* que, a partir das questões apresentadas pela produção de Duchamp, deixou de ser um campo específico de determinada linguagem, passando a transitar no espaço entre as linguagens, com uma atitude experimental e crítica.

Refutei a interlocução de Gonzáles Flores, nos limites que Greenberg estabeleceu para a Pintura Moderna, sempre fazendo com a abordagem, pintura/fotografia, uma análise comparativa com a minha experiência prática, conforme demonstrou a autora, porque nessa comparação compreendi a razão de transitar com minha produção na direção de produções transgenéricas ou fronteiriças, como *Arte Conceitual*, *Arte Minimalista*, *Arte Povera*, *Land Art* etc. Tais produções rompem com as *fronteiras* do *medium* específico para produções determinadas, consentindo esses movimentos a marcada ampliação do campo do *medium*, deixando de ser característico de determinada

linguagem e passando a transitar no espaço entre as linguagens, de modo experimental e crítico.

Essa é uma posição pertinente e à qual reivindico para minha produção artística, pois, ao realizar os cortes sobre a superfície da imagem impressa, produzo alterações perceptivas na imagem fotográfica, trabalhando com o trinômio: matéria-espaço-luz. Deste modo, o *medium* fotográfico, compreendido com uma impressão bidimensional, dentro de um sentido canônico, é alterado, e adquire um caráter escultórico. Reforçando essa qualidade transgenérica, marco assim caminhos para investigações futuras, como uma espacialização da imagem, caminhando poeticamente para o conceito de foto-arquiteturas.

O aspecto conceitual do enquadramento é outro assunto abordado nessa investigação e foi conduzido pelo papel técnico do colocar em quadro, proporcionado pela fotografia, bem como o motivo de usar uma matriz que trata de enquadramentos distintos – janelas – para re-enquadrar essa matriz. Justifica-se porque pode-se considerar uma reflexão teórica através de um efeito causado pela modelação da passagem da luz para realização da imagem. Além do mais, o assunto desempenha várias camadas de significados e também se assemelha à experiência estética de colocar em quadro e fotografar: construção de mundos através do colocar em quadro e pensar através da fotografia, mais um motivo dos enquadramentos-criação.

Demonstro através das minhas imagens e da minha experiência prática a consideração de um olhar mais atento e minucioso, através de dados momentâneos de apreensão de uma realidade particular. Ademais, tal realidade também revela o entendimento conceitual e o funcionamento de uma *práxis* (SCHAEFFER) do ato de fotografar, realizado através do processo de enquadrar e do desempenho e desconstrução do papel do índice fotográfico na constituição da imagem fotográfica.

4.2 Sobrepondo paisagens

Desse modo, trago as experiências com as quais pretendo possibilitar ao leitor um entendimento detalhado de meu processo criativo, bem como o método utilizado para produzir esse conhecimento que são transmitidos pela imagem. Selecionei a seguir o método realizado através do processo de trabalho: Figura 044, Figura 045 e Figura 047 como suportes e processos de montagem, para demonstrar melhor o tratamento dado ao índice fotográfico na minha condução prática. Observemos os trabalhos apresentados a seguir: esse trabalho apresenta um referente na sua imagem, o Edifício Gustavo Capanema (MEC), apresentado logo abaixo.



Figura 042 – Processo de Pesquisa no IPHAN-RJ, 2012/13.
Fonte – Créditos IPHAN-RJ/Edf. Gustavo Capanema anos 1950, RJ.



Figura 043 – Processo de Pesquisa no IPHAN-RJ, 2012/13.
Fonte – Créditos IPHAN-RJ/Edf. Gustavo Capanema anos 1950, RJ.



Figura 044 – Fotografia, digital *c-print*, índice fotográfico e referente.
Edifício Gustavo Capanema (MEC). Marco da arquitetura moderna brasileira.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Não por acaso esse referente é o índice de um edifício que escolhi pela sua importância histórica, como marco da arquitetura moderna brasileira, o Edifício Gustavo Capanema (MEC), localizado na cidade do Rio de Janeiro, e construído entre 1936 e 1945, com conclusão datada de 1947 (Figura 044). Essa é uma informação construída como fruto de uma pesquisa anterior que implica em um levantamento e seleção de dados. A partir de então, estabeleço um foco e geralmente imagino como gostaria que a foto fosse realizada ou se assemelhasse.

Recordo-me que para realização dessa fotografia, com esse enquadramento frontal visto na imagem, tive que me posicionar no último pavimento do estacionamento do Edifício Santos Dumont /ANAC, no centro da cidade do Rio de Janeiro, edifício de onde obtive um ângulo frontal ao prédio do Edifício Gustavo Capanema (MEC), Figura 044. Por isso disse que o processo de trabalho, logo após pesquisa, muitas vezes, começa pela

negociação para realizar a fotografia. Inúmeras vezes esse fato já ocorreu, porque esse é um dado relevante aqui e possibilita através da fotografia final – impressa – uma leitura do ponto de vista de quem observa a foto e de onde o fotógrafo, no caso, eu, estava posicionado para o clique. Isso revela não só o primeiro enquadramento fotográfico do índice rebaixado, como também o índice fotográfico.

Depois de considerar todos esses elementos relativos ao enquadramento, o foco e o tempo da imagem, do ponto de vista da análise gramatical (visual), a única informação restante a ser analisada é a sua impressão. A principal característica física, após ampliação da imagem - da grande maioria das fotografias - é que o espaço tridimensional é transformado em uma representação de duas dimensões, um plano físico e bidimensional. Ao alterar a superfície da imagem com os cortes, estou *libertando* os pontos de vistas representados e construindo uma matriz de superfície que permite realmente construir perspectivas, admitindo intervir sobre sua fisicalidade, no caso do meu processo, o *medium* sofre uma ativa modificação de suas partes, física e imagética.

Nessa intervenção são ativadas, uma faca olfa (estilete) ou uma lâmina de bisturi cirúrgico, como por exemplo, recriando novas inscrições nas imagens que são manipuladas a ponto de perderem o referencial da imagem impressa. Como visto na imagem a seguir, Figura 045, vemos o processo de execução dos cortes, em procedimento de produção.

Nessa imagem, o Edifício Gustavo Capanema (MEC) começa a perder a correspondência com o seu índice, que é o próprio edifício, através dos espaços vazados da imagem, feitos com faca olfa retirando as janelas, descaracterizo o índice fotográfico, e adquire-se a qualidade de uma malha gráfica, um esqueleto da imagem.

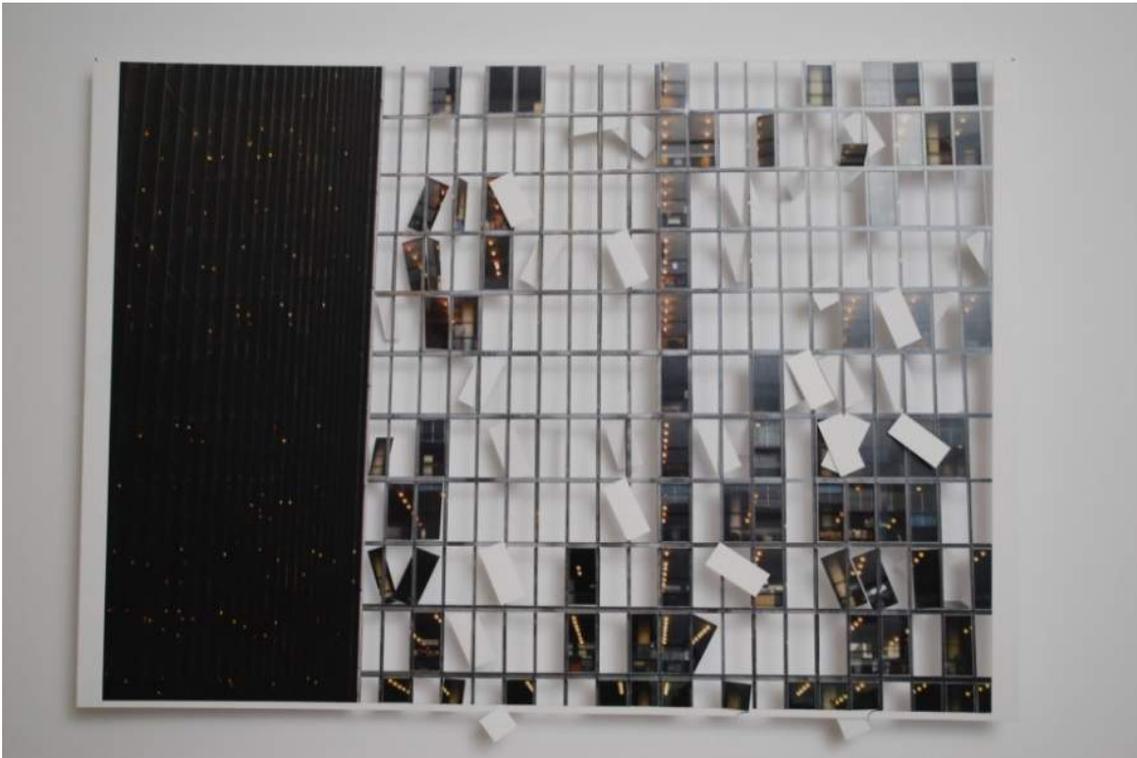


Figura 045 – Índice fotográfico em processo de descaracterização, por subtração, 2008.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Isso motiva construir uma espécie de maquete ou modelo reduzido que nos permite ver através da malha. Esses modelos reduzidos são matrizes gráficas compostas pelo índice da imagem alterado. Aproximam-se assim da concepção de um *grid*. São essas alterações que denomino de *rebaixamento do índice fotográfico*, formuladas para mostrar que, mesmo tendo uma profundidade de campo, uma perspectiva, a imagem fotográfica não passa de uma planificação ótica.

Concretizados os cortes, os mesmo permitem desempenhar alterações no *medium* impresso – na fisicalidade da imagem – modificando suas características enquanto imagem, de maneira descritiva, elemento fundamental da transformação do mundo em fotografia, através da luz. Sendo obras gráficas, ao sofrerem alterações no seu *medium* impresso, por meio da descaracterização indicial, adquirem essa característica de um *grid* vazado. Assim deixamos de ver o Edifício Gustavo Capanema (MEC), para observar só o restante de sua superfície gráfica.

Utilizando esse *grid* vazado, o mesmo é sobreposto em um outro dispositivo também vazado (Figura 046) que permite enquadrar combinando-se a figura e fundo da matriz, o que provoca uma modelação da luz que passa através da matriz e que entra em contato. A imagem enquadrada no material sensível a ser impresso será composta assim de dois índices diferentes que serão somados. Esse contato dinâmico produz um terceiro índice fotográfico inexistente até então. Segundo demonstra Schaeffer pela produção de um índice da imagem “por travessia” (SCHAEFFER), segundo o autor:

“[...] caracterizado pelo fato de que o fluxo fotônico passa através do impregnante antes de tocar a superfície sensível. É o que acontece na radiografia e também nos fotogramas realizados com o auxílio de objetos parcialmente translúcidos, [...] a impressão por travessia dificilmente pode ser transposta como informação analógica corrente. É o que se dá com a radiografia ou ecografia. Veremos mais adiante que a razão reside no fato de que a informação transmitida nesses casos não se refere ao invólucro físico, mas à densidade das matérias atravessadas” (SCHAEFFER, A imagem precária, pag. 19, 1996).

Utilizo assim essas matrizes para induzir, através da perspectiva, a observação do receptor, e mostrar que a perspectiva projetada é uma ilusão de profundidade do espaço que visa desconstruir a percepção da construção característica da imagem fotográfica por parte do público.



Figura 046 – Dispositivo móvel para intervenção na paisagem, onde são posicionadas as matrizes para serem re-fotografadas. Fonte - acervo pessoal do autor.

A centralização característica do enquadramento é um outro fator de indução da visão, para uma observação rápida do receptor através do *grid*, que direciona e assenta o olhar, criando enquadramentos dentro de outros enquadramentos.

Através desse procedimento que é um *dispositivo* teórico, realizo intervenções sobre um segundo tipo de paisagem, a paisagem natural. Sobreponho à paisagem urbana, através dos objetos matemáticos, a paisagens naturais, desconstruindo um modelo de percepção fotográfica, sua ilusão espacial e ressignificando a mesma paisagem. Os *grids* vão estabelecer uma modificação no enquadramento-criação, característico da imagem fotográfica, por meio de intervenções na paisagem. Anne Cauquelin, em **A invenção da paisagem** revela que a janela nos fornece um limite físico, uma moldura. Sem esse espaço estaríamos diretamente integrados à natureza, essa arquitetura nos dá coerência espacial e torna a paisagem uma representação.

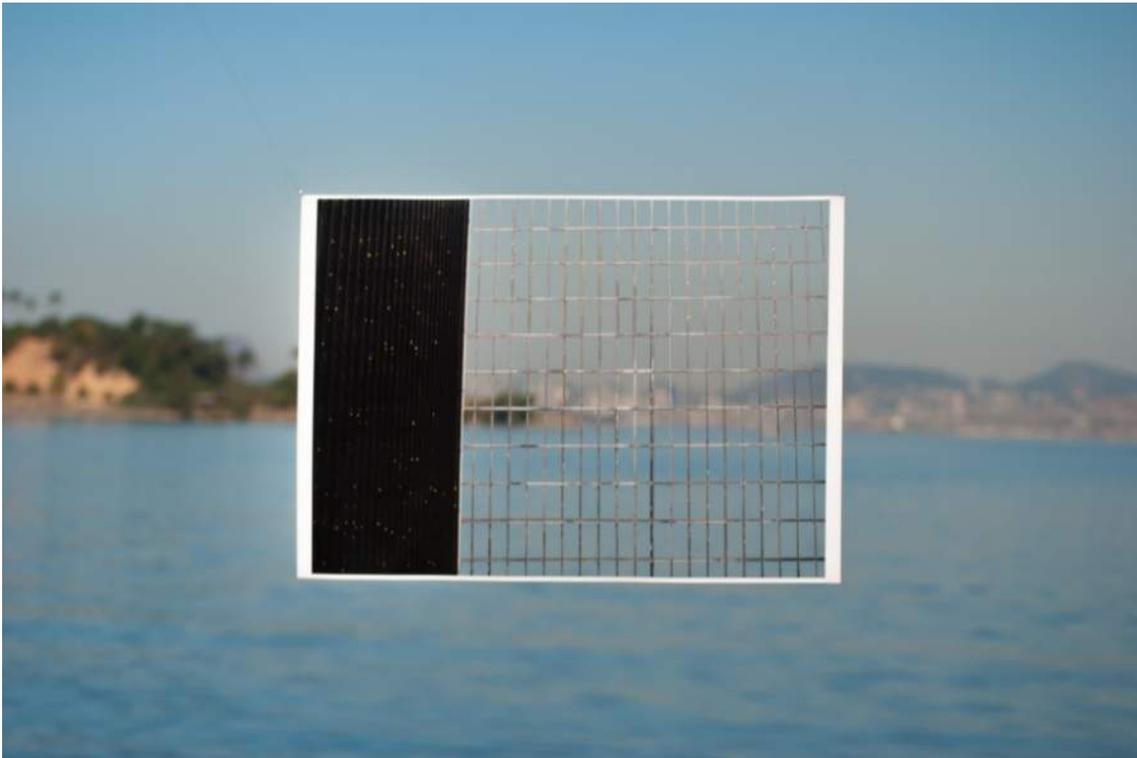


Figura 047 – Entremeio #11, 2010. Fonte - acervo pessoal do autor.

Sua concepção é um fragmento e recorte do mundo, visto no fora. Ressaltando: “Pela janela que me dou conta da paisagem” (CAUQUELIN, 2007). “Vê-se o que é preciso ver: a natureza das coisas mostradas em sua vinculação. Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem” (CAUQUELIN, A invenção da paisagem, pag.136, 2007). Em outra vertente, os *objetos matemáticos* são tratados como *grids*, pelo padrão de superfície irregular próprio dos cortes causados na imagem das janelas dos edifícios. Nesse sentido, eles vão funcionar ativamente na construção da imagem fotográfica, proporcionando mudanças controladas na luz interferindo através do índice da paisagem natural, ao qual, por natureza, tem uma completa simbiose com o real. São mudanças submetidas para desconstruir a ilusão espacial e interferir no fluxo fotônico. Destarte, busco orientar a transformação da imagem fotográfica e a percepção do receptor do trabalho.

4.3 Entremeio e criação: infinitas vistas de infinitas paisagens

Minha prática artística é atravessada por tempos e espaços distintos. Realizo enquadramentos-criação de imagens-índices em paisagens construídas. São dados momentâneos de apreensão de uma realidade particular construída com a experiência prática, cuja metodologia está apoiada na *Arts based forms of research (ABR)*, onde não há diferença entre a teoria com e prática. A pesquisa tem por base um método que levou em consideração o sentido particular e a experiência, numa perspectiva qualitativa que busca a aproximação com a metodologia cartográfica. Nesse sentido, o método utilizado conduz à prática artística e cujas etapas compreendem a seleção de edifícios, documentação fotográfica, manipulação do índice fotográfico e construção do *grid*, intervenção construtiva em paisagens outras que são fotografadas através de itinerário próprio. Essas *paisagens* são construídas a partir do entrecruzamento de prática e teoria e, assim, proporcionam um caminho dessa experiência.

O referido caminho foi analisado através da produção de dados práticos e experiências vividas na forma de um pensamento em movimento, pensamento nômade, como ensina Deleuze. Assim, não há coleta de dados no sentido clássico, há produção de dados e prática experimental. Através do pensamento-montagem vou compondo paisagens de forma continuada, desdobrando-as em fronteiras móveis, até sentir que o conjunto de dados gerados me leva para outra análise. Segundo Schuck e Flores (2015):

“Ideias de mapear ou cartografar têm sido, gradativamente, empregadas nas pesquisas em Ciências Humanas. Proposto por Deleuze e Guattari (1995), o termo *cartografia* se elabora a partir do interesse pelo estudo da subjetividade, mais especificamente, ‘como modo de acompanhar processos de produção de subjetividade’ (KASTRUP; BARROS, 2012, p. 90)” *Apud* (SCHUCK; FLORES, Cartografar entre Imagens: metodologia ou modo de pesquisa em Educação Matemática. In: Perspectivas da Educação Matemática, v. 8, UFMS. Mato Grosso, 2015).

O processo formal de desenvolvimento do método foi sendo desenvolvido nessa trajetória de vida, entre enquadramentos-criação. Cada trabalho prático é composto por uma série de experiências vividas, que gerou uma infinidade de dados, armazenados enquanto documentos desse trajeto. São cadernos, anotações, registro de processos de trabalho, exposições, além dos próprios trabalhos que foram organizados, analisados para ser conduzidos como elementos imperativos desta dissertação. Esse foi o caminho escolhido e compreendido desde a primeira exposição em 2005 até a defesa da dissertação, em fevereiro de 2018.

Proponho um debate sobre a multiterritorialidade (HAESBAERT). Esse debate é formulado pelo incessante movimento de enquadramento-criação, uma opção conceitual dentro de uma qualidade desempenhada pela *desterritorialização*, conforme o geógrafo Rogério Haesbaert relata:

“Embora a princípio pareça caber ao geógrafo manter sempre ‘os pés no chão’ e enfatizar a dimensão material do território, a realidade contemporânea, **dominada pelo mundo das imagens e das representações**, acabou incorporando com certa ênfase no próprio âmbito das proposições geográficas uma visão ‘mais idealista’ de território. Para os geógrafos Bonnemaïson e Cambrezy (1996), por exemplo, vivemos hoje sob uma ‘lógica culturalista’ ou ‘pós-moderna’ de base identitária e reticular que se impõe sobre a lógica funcional e zonal (estatal) moderna. Por isso, ‘o território é primeiro um valor’, estabelecendo-se claramente ‘uma relação forte, ou mesmo uma relação espiritual’ com nossos espaços de vida” (HAESBAERT, Território e multiterritorialidade: um debate, pag. 24, 2004. Grifo nosso).

Abordo através do processo de criação a ativação de modelos de percepção, utilizando-me da percepção fotográfica, para a construção de enquadramentos-criação de “imagens ao infinito” (SCHUCK; FLORES).

Dentro de uma prática criativa, a ativação do *medium* fotográfico é desconstruída pela utilização de um modelo investigativo de percepção fotográfica. As imagens são deslocadas de seu sentido original, demonstrando que por meio da perspectiva cartográfica é possível conduzir um trabalho com imagens, criando uma metodologia que verifica o próprio processo de trabalho e seus resultados, ao mesmo tempo em que produz conhecimento objetivo.



Figura 048 – Entremeio #10, 2010. Fonte - acervo pessoal do autor.

Sinto-me motivado a escrever, depois de tanto tempo (11 anos do surgimento do primeiro trabalho da série), com imagens e as tratar através de diálogos com pensamentos que contêm a finalidade de contribuir na construção do conhecimento científico. Diante disso, também posso dar contribuições baseadas em minhas experiências e aplicações práticas na produção de trabalhos artísticos de jovens artistas. Segundo René Huyghe, a obra de arte não deve se limitar a ser um reflexo da natureza nem do seu autor. Segundo ele, “uma obra de arte é o surgimento de uma realidade nova, tão independente da realidade física do universo como da realidade psíquica do artista e, no entanto, feita de associação de ambas” (HUYGHE, O poder da imagem, pag. 63, 1992).

Minha contribuição sobre modos que desconstruam a ilusão espacial, através da investigação do índice, é observada nas relações entre a construção do signo fotográfico que realizo no meu processo. Mesmo tratando-se de uma linguagem objetiva em que busco elucidar tais questões, ainda assim, me parece muito aquém escrever sobre imagens. É preferível conduzi-las através

da escrita da prática, e posteriormente, fazer uma análise do percurso cartografado. Foi assim que cheguei a esta conclusão dissertativa.

É claro que isso envolve prática, experimentações e paciência. Huygue vai falar de uma ponte “lançada entre as almas” (pag.87, 1992), citando uma frase de Delacroix, para definir a aproximação entre um meio de expressão da verdade interior e subjetiva do artista. Ele descreve o poder da imagem em contraposição à escrita, para estabelecer essa comunicação:

“Como revelar aos outros esta parte íntima e, por definição, secreta de si mesmo? A linguagem das palavras é o meio tradicional de transmitir, mas quão imperfeito, pois é concebido para partilhar com o outro aquilo que a experiência do mundo exterior e as ideias abstratas que fundamentam a nossa vida intelectual. Na realidade, as palavras só são utilizáveis se tiverem o mesmo significado para cada um dos interlocutores, quer dizer, se designarem o mesmo objeto e o mesmo conceito [...] Quem quiser ir mais longe, e transmitir aos outros esse saber essencial e inefável em que mergulham as noções abstratas e as palavras que as revestem, terá de ultrapassar o seu poder natural. Mas não nos iludamos, pois quem transpuser a fronteira normal e se atrever pelas terras da arte, entrará nos domínios da Poesia” (HUYGHE, O poder da imagem, pag. 87- 88, 1992).

Fatalmente, os processos de investigação artística estão fadados a adotar uma perspectiva subjetiva, o que nos resta a interlocução com outras pesquisas, para a construção de argumentos sólidos, objetivos e que sintetizam conceitos abstratos. Essa é a maior dificuldade para o artista/pesquisador interessado em investigar a sua prática: um distanciamento necessário e uma objetivação na comunicação de seu método investigativo. Pois, o artista está imbuído de uma infinidade de referências (dados) coletados no caminho. Transpor esse muro invisível e tornar os fatos objetivos, pelo menos no meu caso, foi a maior dificuldade.

Entendendo não haver um fenômeno fotográfico cuja fonte eu pudesse descobrir para finalmente desvendar o mistério do índice e descobrir tais relações, decidi partir do meu próprio conhecimento empírico por ele tratar dessa questão. O que me instiga é o caráter de contiguidade física, bem como a capacidade do conceito inicial para a elaboração de um pensamento a fim de desconstruir um modelo de percepção fotográfica.

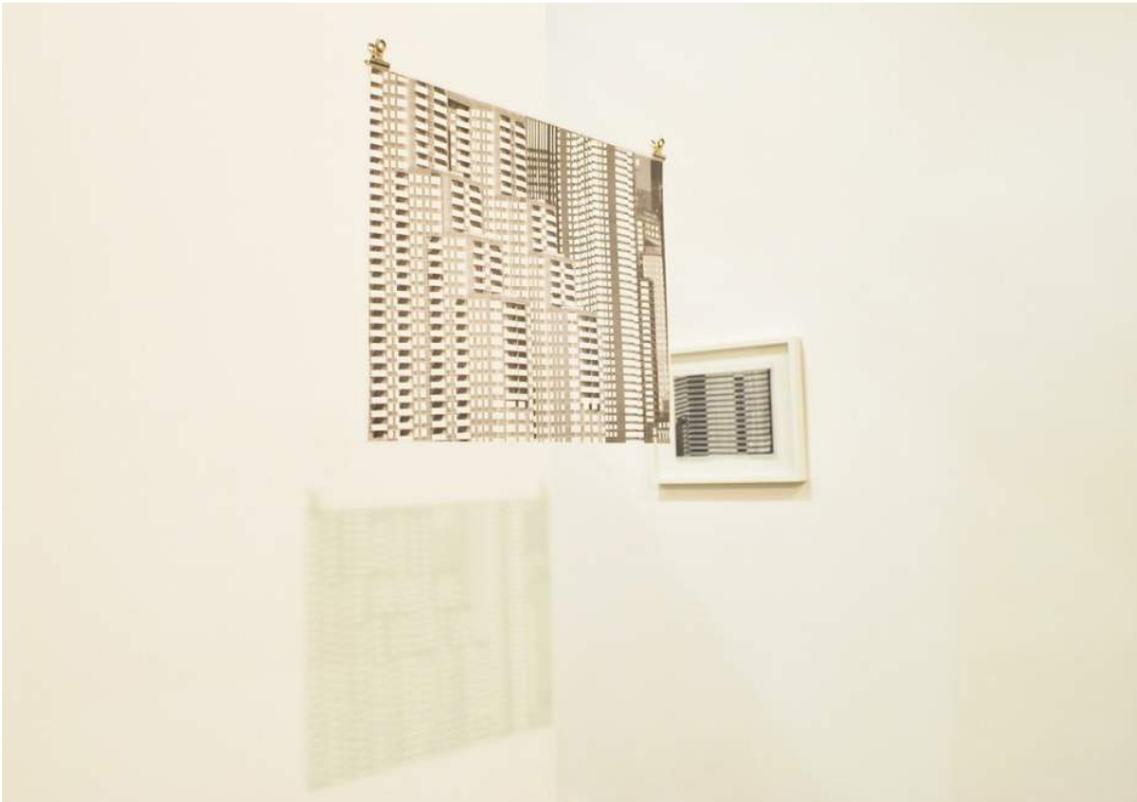


Figura 049 – Exposição Entre Tempos, Galeria Largo das Artes, RJ, 2010.
Curadoria: Martha Pagy. Fonte - acervo pessoal do autor.

Para concluir, escolho a citação de Didi-Huberman ao escrever sobre a obra de Rilke, esclarecendo a natureza da imagem pelo seu caráter fenomenológico: “Aprender a ver seria, portanto, não procurar as palavras para dizer o que vemos, mas sim encontrar as palavras para que seja dito e inscrito que somos olhados, abertos, transformados por aquilo que vemos” (HUBERMAN, Falenas: ensaios sobre a aparição, pag. 159, 2015).

A frase citada ilustra e parece problematizar a justa medida das coisas, trazendo para a pesquisa uma experiência necessária acarretada pelo *encontro*, para questionar uma metodologia de pesquisa científica que tem como objeto a implicação entre teoria e prática. Dessa forma, propõem assim movimentos outros para a pesquisa, fazendo e se refazendo no próprio processo de caminhar na pesquisa, também dando abertura para a criação de possibilidades e experiências que constroem e transformam o próprio caminho.



Figura 050 – Objetos matemáticos, Downtown RJ#21, 2012. Exposição TAL I
TechArtLab, Fábrica Bhering, 2012. Curadoria: Gabriela Maciel.
Coleção: Jacqueline Plass. Fonte - acervo pessoal do autor.

É no encontro com enquadramentos-criação que realizo as intervenções nas paisagens, e propus demonstrar uma abordagem e método para a desconstrução do espaço de representação fotográfico através da ilusão espacial, explicando alguns atributos históricos e processuais (*práxis*) característicos dessa experiência espacial. Quase sempre, esse caminho mostra-me que o trabalho não adota o caminho esboçado, mas que há sempre margem para revisão de rotas, sempre existindo a possibilidade de lidar com o inesperado, e incorporá-lo ao resultado final do processo, como o sopro profícuo de uma rajada de vento, apresentado abaixo (Figura 045).

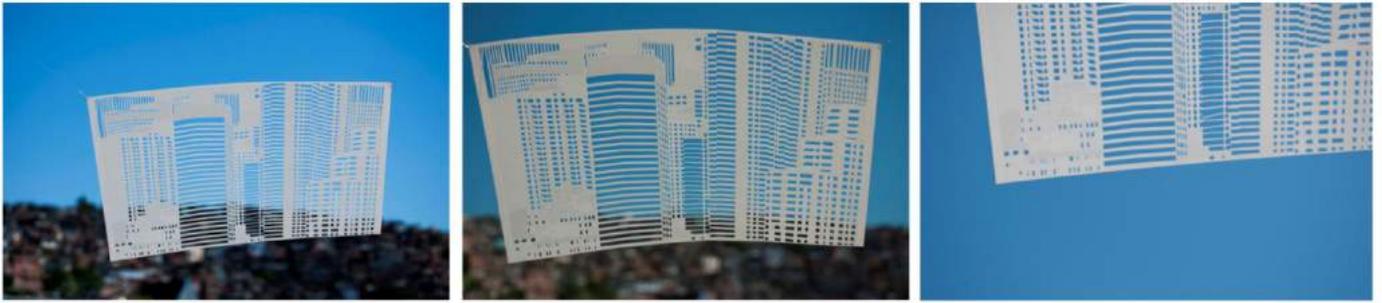


Figura 051 – Intervenção na paisagem sofrendo alterações do vento, 2010.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 052 – Edição final do processo anterior. Entremeio#2, 2010.
Sempre passível de revisão, outros enquadramentos-criação,
para análises e considerações futuras.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 053 – Processo de Trabalho, 2010.
Fonte - acervo pessoal do autor.

Assim o caminho cartográfico, sendo o próprio processo de trabalho, é passível através das pistas deixadas dos gestos inconclusos de encontrar o olhar para que seja “dito e inscrito que somos olhados, abertos, transformados por aquilo que vemos” (HUBERMAN). Esse método também é conjugado com outros aspectos construtivos de condução da pesquisa: alcançar resultados a fim de atingirmos uma meta – a meta determinada desde o princípio. Caminhar!



Figura 054 – Exposição individual, Transfiguração da Paisagem, MAC-GO, 2011.
Curadoria: Leonam Fleury
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 055 – Entre Tempos, Galeria Largo das Artes, RJ, 2010.
Curadoria: Martha Pagy.
Fonte - acervo pessoal do autor.

5 CONCLUSÕES

As reflexões conduzidas até agora incitaram-me a novas perguntas e buscas durante a realização de trabalhos que tenho desenvolvido mais recentemente. Os desafios apresentados na produção de imagens por meio da fotografia fizeram-me entender que em lugar de respostas para as perguntas iniciadas durante esse processo de reflexão/produção, perguntas distintas me surgem sobre as quais espero refletir pouco mais adiante. O que compreendo mais claramente é que a fotografia, que sempre me originou mais perguntas do que respostas, assim como a arte e o conhecimento gerado por ela, segue expondo-me vários caminhos distintos e estimulantes a serem percorridos e investigados, sem esclarecimentos rígidos e fronteiras demarcadas.

Como resultado dessas reflexões realizadas, pude iniciar um processo de criação no qual é delineado, uma investigação futura a ser aprofundada, como muitas outras pesquisas. Apresento no **Apêndice A** e no **Apêndice B** apontamentos e recortes práticos dos meus trabalhos recentes, onde o *grid* é relacionado a uma construção espacial através de plantas de edifícios modernistas e à arquitetura vernacular, pela construção de casas adobe. A seguir, apresento alguns desses apontamentos no tempo presente como perspectivas futuras. Já no **Anexo I** apresento levantamento de dados gerados durante o processo de pesquisa desta dissertação.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Fotomontagem**. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ARGAN, Giuli Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BANDEIRA, in. Tese: **Arquitetura como imagem, obra como representação**, Braga, Universidade do Minho, 2007. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6867>.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. A idéia do cinema. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002.
- BRISSAC, Nelson Peixoto. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CLARK, T.J. **A teoria de arte de Clement Greenberg**. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, 1989.
- COTTON, Charlotte. **A Fotografia como arte contemporânea**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DAMISCH, Hubert; BAN, Stephen. **Hubert Damisch e Stephen Ban: Uma conversa**. Disponível em: ARS, São Paulo, ano 14, n.27, 2016.

DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques, **The Parergon**. Cambridge, October, Vol. 9, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable>

DEWEY, John. **Arte e experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. **Dicionário Aurélio** básico da língua Portuguesa, 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DORFLES, Gillo. **O Devir das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUBOIS, Phillippe. **O Ato fotográfico**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. **Às margens**: a proposito de Derrida. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Escóssia, Liliana Da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GERALDO, Sheila Cabo. **Trânsito entre arte e política**. 1 ed. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2012.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GREENBERG, Clemente. **Avant-garde and kitsch**. Cambridge, Massachusetts: Mit Press. 1989.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade um debate. Disponível em: *GEOgraphia*; Ano IX, n.17, 2007.

HUYGHE, René. **O Poder da imagem**. Lisboa: Edições 70, 1992.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina. **Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; Escóssia, Liliana Da.

Le Cahiers de la Photographie. **Cadres/formats**. Actes du colloque à la Bibliothèque Nationale, n.19, 1986.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 1. ed. São Paulo: AE, 1999.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 3. ed. São Paulo: AE, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. 1.ed. Barcelona, SL: Gustavo Gili, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento selvagem**. 12. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

MANCO, Tristan. **Máxima arte mínima arte**: as escalas da arte. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac &

Naify, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICTORIALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 29 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. In: Porto Arte. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov.1996.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. 1.ed. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

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

SHORE, Stephen. **A Natureza das Fotografias**. 1.ed. São Paulo: Phaidon, 2007.

SIGNORINI, Roberto. **A arte do fotográfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHUCK, Cássia; FLORES, Claudia Regina. **Cartografar entre Imagens: metodologia ou modo de pesquisa em educação matemática**. Disponível em:

Perspectivas da Educação Matemática, v. 8, UFMS. Mato Grosso, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avante-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986.

TUAN, Yi-Fu; **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VAN LIER, Henry. **Antropologia da moldura fotográfica**. In: Le Cahiers de la photographie. **Cadres/Formats**. Actes du Colloque à la Bibliothèque Nationale. n.19, 1986.

Entrevistas disponíveis em:

WATSON, Charles. Entrevista, *Época Negócios*, 2016.

<http://epocanegocios.globo.com/Publicidade/noticia/2016/10/e-trabalho-que-gera-inspiracao.html>. É trabalho que gera inspiração, *Estúdio Globo*, Rio de Janeiro, 2016.

KNORR, Daniel. Entrevista, *Artnet News*, 2017.

<https://news.artnet.com/exhibitions/daniel-knorr-documenta-14-artwork-fire-safety-921476>

Glossário de termos e palavras:

Luminância:

A luminância descreve a medição da quantidade de emissão de luz que passa através ou é refletida a partir de uma superfície em particular em um certo ângulo. Ela também indica o quanto de energia luminosa pode ser percebida pelo olho humano. Significa que a luminância indica o brilho da luz emitida ou refletida de uma superfície. Na indústria de monitores, a luminância é usada para quantificar o brilho dos monitores.

Há uma variedade de unidades utilizadas para luminância. A unidade SI para luminância é candela/metro quadrado (cd/m^2). Nos EUA, uma das unidades comuns é o foot-lambert (fL); 1 foot-lambert (fL) é igual a $1/\pi$ candela/pé quadrado, ou $3.426 \text{ cd} / \text{m}^2$. Profissionais da indústria estão familiarizados com o termo nit (nt). Nit é um termo não SI usado para luminância, e 1 nit é equivalente a $1 \text{ cd}/\text{m}^2$.

A luminância é quantificada usando um espectrorradiômetro, medidor de luminância ou um colorímetro.

Disponível em: <http://sensing.konicaminolta.com.br/2015/09/luminancia>

Iluminância:

A iluminância é um termo que descreve a medição da quantidade de luz que cai (iluminando e espalhando) sobre uma determinada área de superfície. A iluminância também se correlaciona com a forma como os seres humanos percebem o brilho de uma área iluminada. Como resultado, a maioria das pessoas usam os termos de iluminância e brilho indistintamente – o que leva à confusão, uma vez que brilho também pode ser usado para descrever luminância. Para esclarecer a diferença, a iluminância refere-se a um tipo específico de medição de luz, enquanto que o brilho se refere às percepções visuais e sensações fisiológicas de luz. Brilho não é um termo usado para fins quantitativos.

A unidade do SI para iluminância é o lux (lx). Nos EUA, as pessoas, às vezes usam o termo não SI, *foot-candle*, ao fazer referência a iluminância. O termo "*foot-candle*" significa "a iluminância de uma candela sobre uma superfície a um pé de distância". Um foot-candle é equivalente a um lúmen por pé quadrado que é de aproximadamente 10.764 lux.

A iluminância (lux) é quantificada utilizando um colorímetro, um medidor de iluminância (lux), ou um espectrofotômetro de iluminância.

Disponível em: <http://sensing.konicaminolta.com.br/2015/09/luminancia>

Calotipia:

Antigo processo fotográfico para obtenção de negativos, inventado pelo físico inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), em 1841, que consistia em submeter o papel, anteriormente à exposição, a um tratamento com iodeto de prata e, depois, a uma solução de ácido gálico, ácido acético e nitrato de prata; talboltipia.

Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=4OI9>

Gestalt:

A teoria da Gestalt não é exclusivamente psicológica, como o demonstraram principalmente Wertheimer, Köhler e Koffka. Iniciou-se com um experimento sobre a visão de movimentos correspondendo a estímulos estáticos, mas continuou propondo-se, inclusive, de um lado, uma Gestalt física formada da corrente elétrica gestáltica dentro de um condutor ou, de outro, uma Gestalt sociológica formada de muitos seres humanos, como o dançar de pares ao som de um samba realizado por um grupo de músicos.

Disponível em: <http://scielo.br/scielo.php?script=sci>

Gentrificação:

Neologismo em Português para “*Gentrification*”. O processo de renovação e reconstrução do espaço urbano que acompanha o influxo de pessoas de classe média ou semelhante, para áreas anteriormente em deterioração. Frequentemente deslocam os residentes dessas regiões – menos favorecido - para locais ainda mais longes do centro urbano. (Tradução nossa).

Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gentrification>

APÊNDICE A – EXPOSIÇÃO: A UTOPIA É MAIS OBSOLETA EM SENTIDO INVERSO

Outra parte deste trabalho foi composta de uma exposição, realizada no período entre 10 de maio a 09 de junho de 2018, na Usina Cultural Energisa, localizada na cidade de João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Intitulada *A utopia é mais obsoleta em sentido inverso*, o projeto foi selecionado no edital de ocupação da Usina Cultural Energisa 2017-2018, onde pude apresentar trabalhos resultantes de desdobramentos do meu processo de criação e reflexão, investigados nesta dissertação.

No interior da galeria algumas intervenções foram realizadas no espaço, aludindo ao ambiente construído pelo homem, ao espaço arquitetônico como local das inter-relações, à consideração desses domínios através da fotografia, dos enquadramentos suscitados pelo *grid*, da escultura e da materialidade. Ao utilizar esses trabalhos como construção de pensamentos, interessa-me a reconceituação do espaço e das dinâmicas sociais que dele sobressaem, incluindo a forma com que o espaço intercede nas nossas relações subjetivas e como enquadrados nossos pontos de vistas plurais.



Figura 056 – A utopia é mais obsoleta em sentido inverso, Usina Cultural Energisa, PB, 2018.

Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 057 – A utopia é mais obsoleta em sentido inverso, Usina Cultural Energisa, PB, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 058 – A utopia é mais obsoleta em sentido inverso, Usina Cultural Energisa, PB, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.

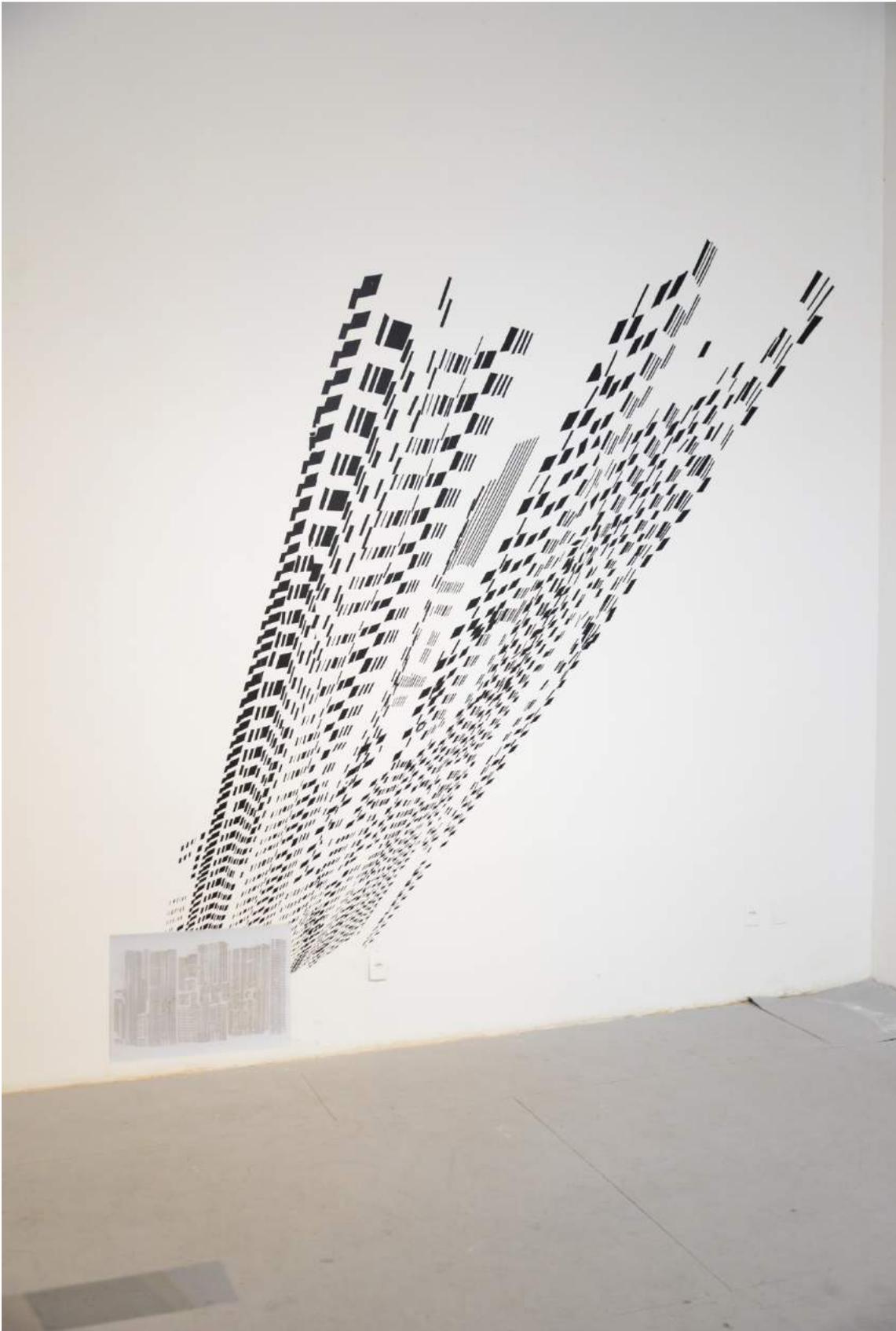


Figura 059 – A utopia é mais obsoleta em sentido inverso, Usina Cultural Energisa, PB, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.

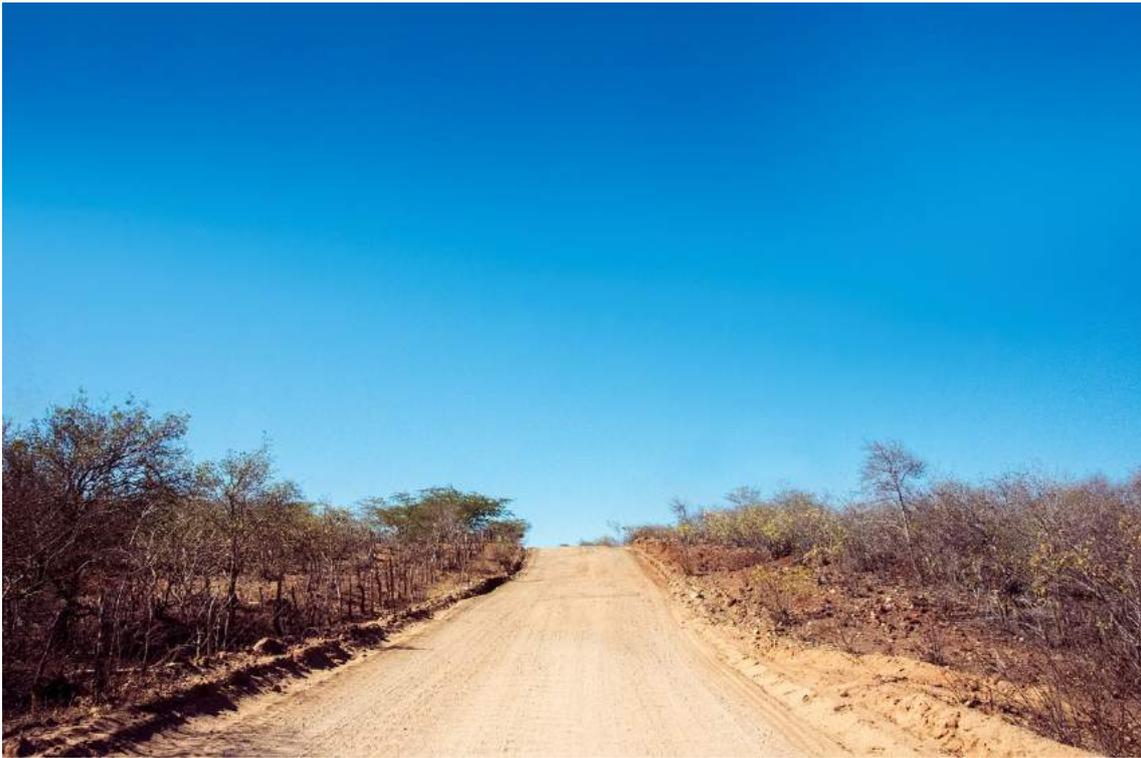


Figura 060 – Cartografia de processo, cariri paraibano, semiárido brasileiro, 2016/2017.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 061 – Registro de processo, cariri paraibano, semiárido brasileiro, 2016/2017.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 062 – Trabalhos em processo, sem título, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 063 – Trabalhos em processo, sem título, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 064 – Trabalhos em processo, sem título, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 065 – Trabalho em processo, *grid* vernacular, sem título, 2018.
Fonte - acervo pessoal do autor.



Figura 067 – Processo de elaboração de trabalhos utilizando Pesquisas de Projetos Modernistas realizadas no IPHAN-RJ. Fonte – Acervo pessoal do autor.

Espaços configurados, arquivos vivos, croqui Edifício Gustavo Capanema, 2014.
Reprodução em papel fotográfico com alteração manual, 60 x 110 cm.
Fonte – Acervo pessoal do autor

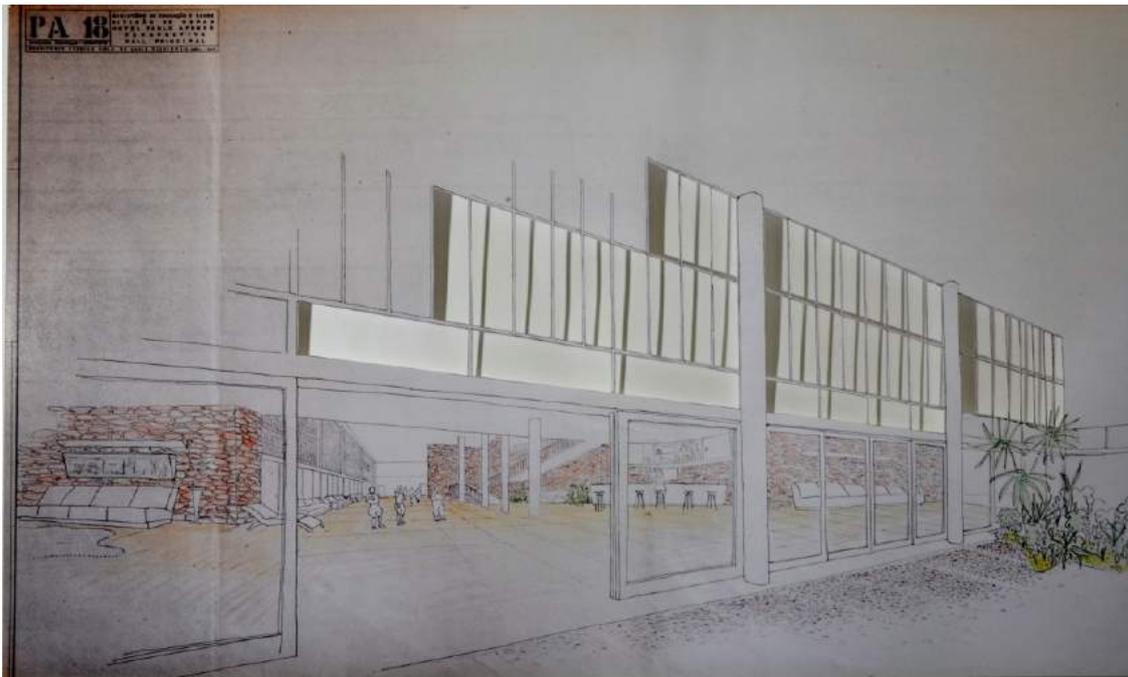


Figura 068 – Processo de elaboração de trabalhos utilizando Pesquisas de Projetos Modernistas realizadas no IPHAN-RJ. Fonte – Acervo pessoal do autor.

Espaços configurados, arquivos vivos, apropriação e reprodução de croqui do edifício do Hotel Paulo Afonso (década de 50) com alterações sobre. Reprodução em papel fotográfico com alteração manual, 30 x 42 cm.



Figura 069 – Intervenção em edifícios modernistas abandonados, a partir do trabalho com a Figura 067. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 070 – Fotografia autoral, original da malha urbana de Nova York antes de tornar-se um *grid* pela descaracterização do índice fotográfico, digital *c-print*, 2007.
Fonte – Acervo pessoal do autor.

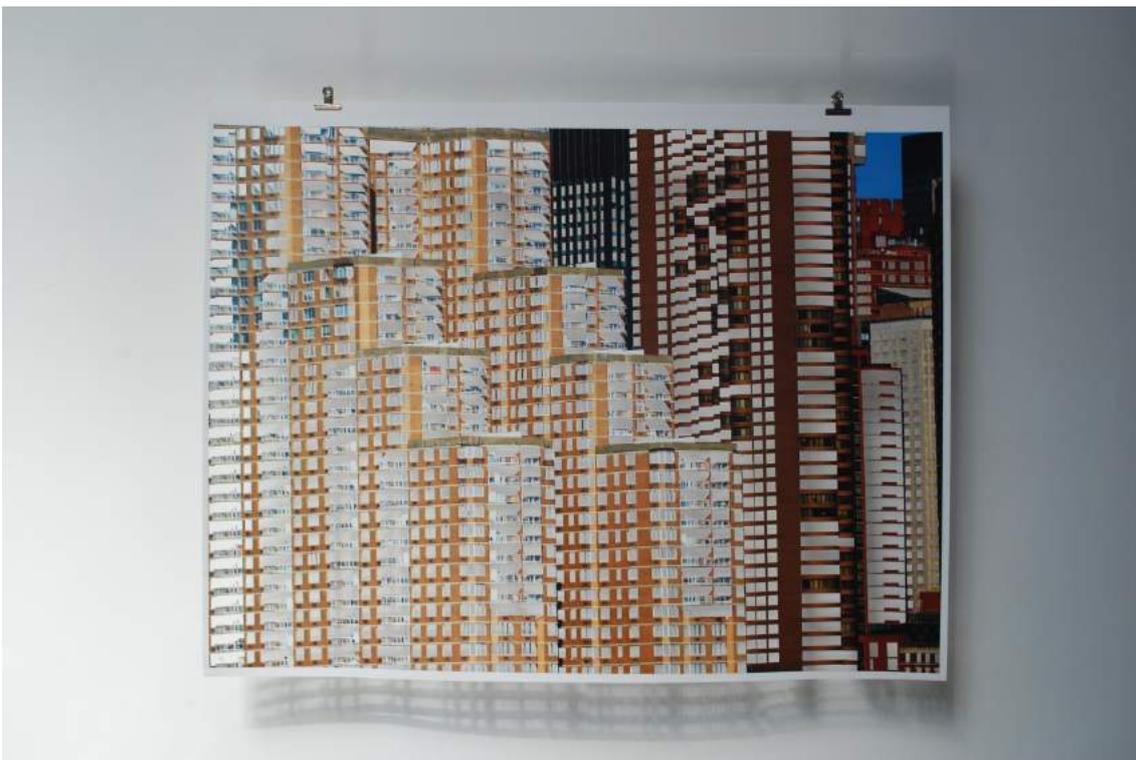


Figura 071 – Trabalho realizado a partir da imagem Figura 069. Objeto matemático - *grid* criado pela descaracterização do índice fotográfico. O espaço permanente entre eu, você e o outro, 189 x 110 cm, 2009. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 072 – *Objeto matemático, grid* criado pelo rebaixamento do índice fotográfico, utilizado para intervenções efêmeras. 29,7 x 32 cm. Redefinindo a dimensão comum, experimentando com o jogo em domínio aberto. Fonte – Acervo pessoal do autor.

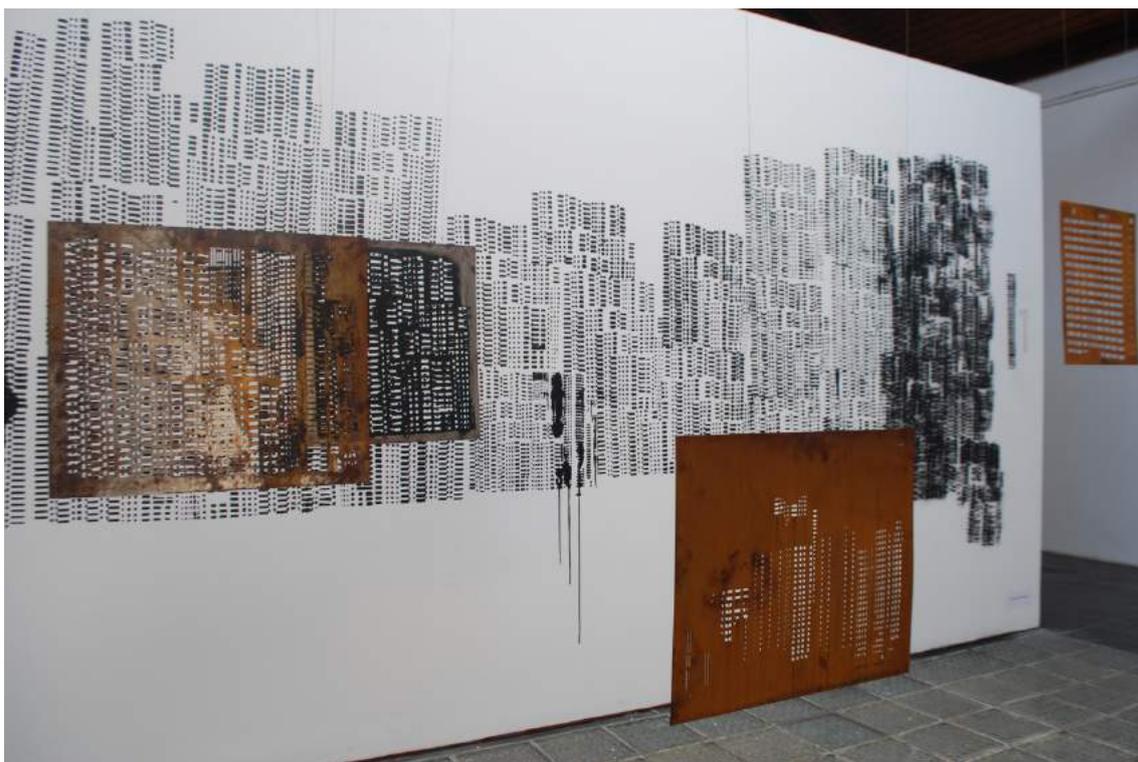


Figura 073 – Vista instalação *Outros mundos in soft city*, 2011. Exposição 3x desenho, Galeria Largo das Artes, 2011. Curadoria: Martha Pagy. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 074 – Foto-esculturas, cortes em aço córtex, realizados a partir de índice fotográfico, 2011/2012. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 075 – Desenhos (por subtração) a partir de índice fotográfico. Programa de exposições MARP-SP, 2009. Visita guiada. Fonte – Acervo pessoal do autor.

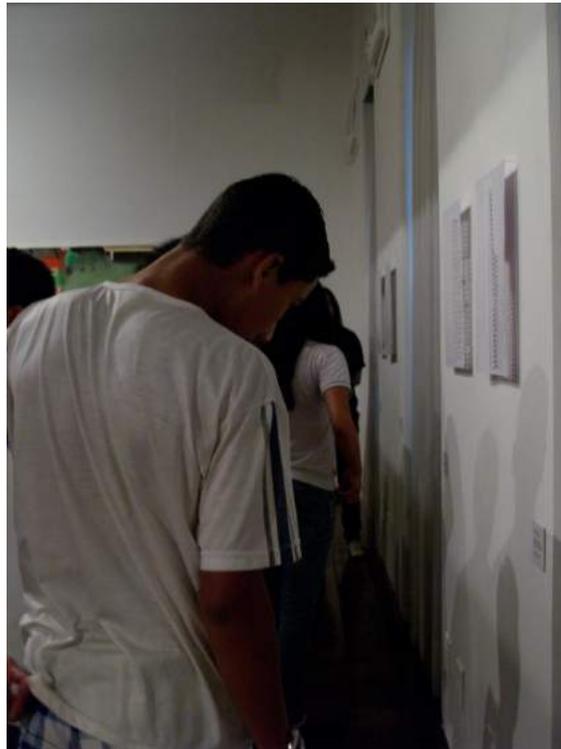


Figura 076 – Desenhos (por subtração) a partir de índice fotográfico. Programa de exposições MARP-SP, 2009. Visita guiada. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 077 – Fotografia autoral a partir do centro de São Paulo, 2015. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 078 – Proposta para Projeto de Instalação 1ª BienalSur, 2017.
Projeto pré-selecionado. Não realizado/apresentado. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 079 – Proposta para Projeto de Instalação 1ª BienalSur, 2017.
Projeto pré-selecionado. Não realizado/apresentado. Fonte – Acervo pessoal do autor.



Figura 080 – Proposta para Projeto de Instalação 1ª BienalSur, 2017.
Projeto pré-selecionado. Não realizado/apresentado. Fonte – Acervo pessoal do autor.

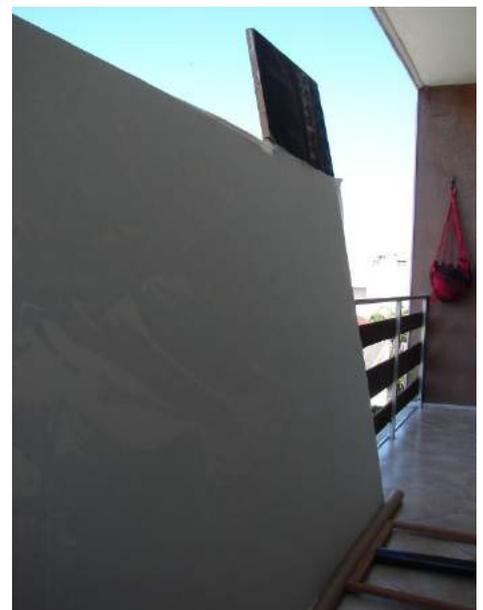


Figura 081 – Registro do atelier em 2013.
Fonte – Acervo pessoal do autor.

Figura 082 – Registro do espaço utilizado como atelier, onde tudo começou,
com tela sendo preparada, por volta de 2004.
Fonte – Acervo pessoal do autor.

ANEXO A – REGISTRO DE PROCESSO DE PESQUISA NO IPHAN

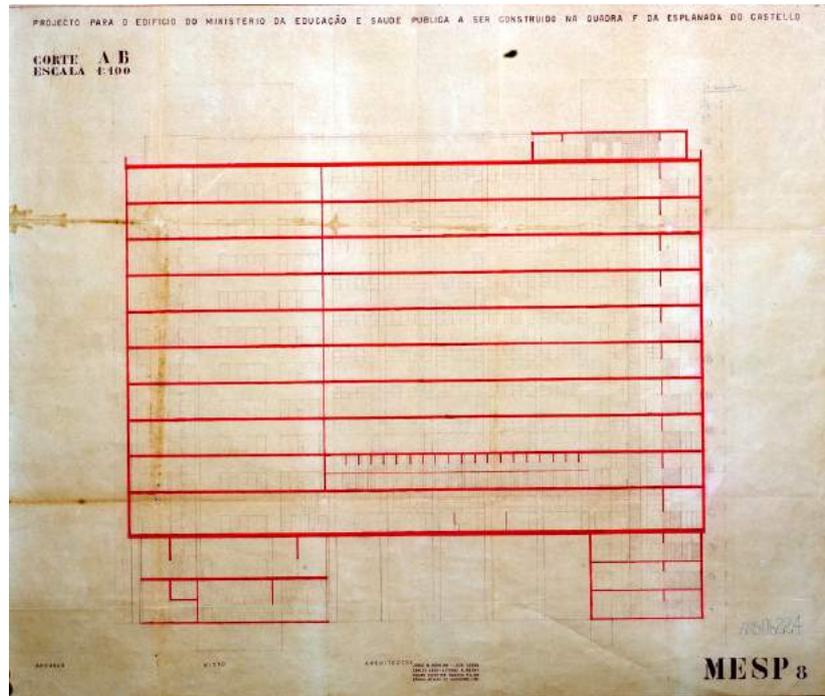


Figura 083 – Processo de Pesquisa no IPHAN-RJ, 2012/13.
Fonte – Créditos IPHAN-RJ/Planta do Edf. Gustavo Capanema, 1930, RJ.
Acervo pessoal do autor.

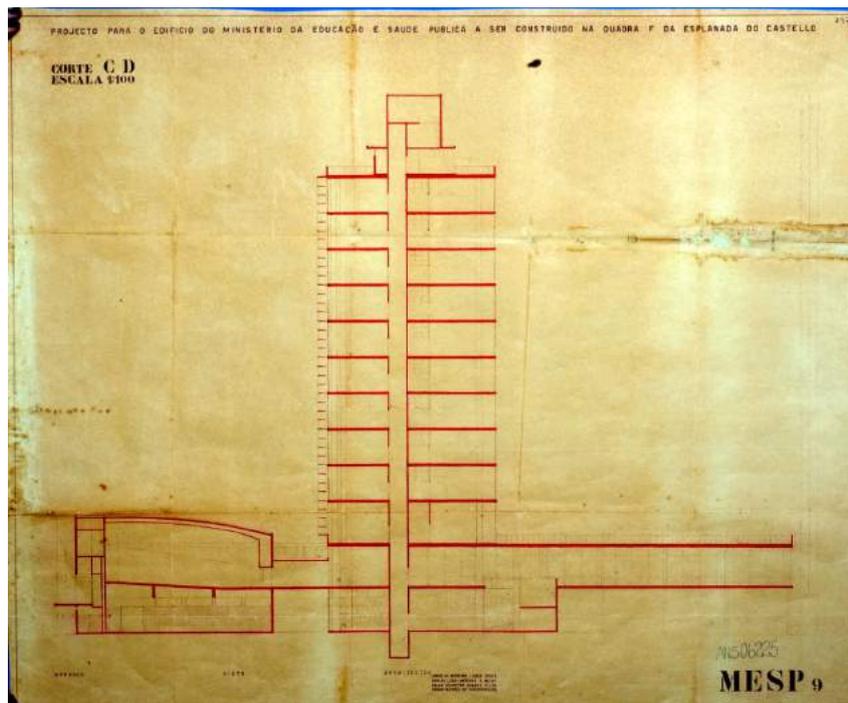


Figura 084 – Processo de Pesquisa no IPHAN-RJ, 2012/13.
Fonte – Créditos IPHAN-RJ/Planta do Edf. Gustavo Capanema, 1930, RJ.
Acervo pessoal do autor