

**Universidade Estadual de Campinas
INSTITUTO DE ARTES**

**“Processos artesanais de manipulação
da Fotografia”**

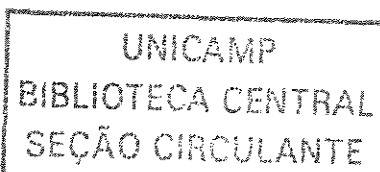
Maryam Avelar Martins

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Maryam
Avelã Martins e aprovado pela Comissão
Julgadora em 15/02/2001.



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
-orientador -

CAMPINAS, 2002



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

M366p Martins, Maryam Avelar
Processos artesanais de fotografia / Maryam Avelar
Martins. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Fernando Cury de Tacca..
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Arte. Tacca, Fernando Cury de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	M366p
V	EX
TOMBO BC/	56231
PROC.	16-127/103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	
Nº CPD	

CM00191480-2

Bib. 304159

Dissertação apresentada ao curso de mestrado
em Artes no Instituto de Multimeios - UNICAMP
Como requisito para a obtenção do grau de mestre
sob a orientação do Prof. Dr. Fernando de Tacca.

AGRADECIMENTOS

A todos que me ajudaram na conclusão desta etapa de meu trabalho: professores, familiares e amigos.

Resumo

Esta dissertação de mestrado está inserida na área de poéticas visuais.

Trata-se de um trabalho de criação de imagens, com técnicas mistas, como a pintura, o desenho e a gravura, sobre o suporte fotográfico.

Através da criação de meu próprio trabalho plástico, pude me situar em um novo contexto e formar conceitos, através da reelaboração de significado.

Abordo a poética das imagens através da metodologia própria à área de artes plásticas e estabeleço relações entre o meu trabalho e a obra de artistas plásticos e fotógrafos que escolhi como referenciais para conduzir a pesquisa.

Discuto conceitos relacionados à materialidade das imagens e apresento um panorama sobre arte e técnica no século XX. As evoluções do aparato técnico desde a gravura e o desenho, que situam-se no paradigma *pré-fotográfico*, até a fotografia e seu paradigma: *o fotográfico*.

Apresento um estudo sobre a formação das imagens e mais especificamente a *imagem fotográfica*, na qual reside o meu foco de interesse.

Índice

Resumo.....	7
Índice.....	9
Lista de Figuras.....	13
Introdução.....	17
Capítulo 1. Paradigmas da imagem.....	21
1.1 O pré-fotográfico.....	23
1.1.1. A gravura.....	25
1.2 O fotográfico.....	28
Capítulo 2. Discursos sobre a imagem.....	33
2.1 A poética das imagens.....	36
2.2 Da natureza do desenho.....	37
2.3 Da natureza da fotografia.....	37
2.4 Da natureza da pintura.....	37
2.4.1. Suporte.....	37
2.4.2. Anatomia.....	37
2.4.3. Superfície.....	38
2.4.4. Substância.....	38
2.4.5. Da impossibilidade bidimensional do material.....	38
2.4.6. Instrumento.....	38
2.4.7. Matéria e materialidade.....	39
2.4.8. O diálogo	39

Capítulo 3.	Discursos sobre a fotografia	41
3.1.	A fotografia como espelho do real	41
3.2.	A fotografia como transformação do real	41
3.3.	A fotografia como traço de um real	42
3.4.	Conceituação referente ao meu trabalho plástico	43
Capítulo 4.	A poética das imagens híbridas	46
4.1.	Precursores das imagens híbridas	47
4.2.	Fotomontagem e colagem	47
4.3.	Fotografia e gravura	54
Capítulo 5.	Referências na Arte Contemporânea	61
5.1.	Anselm Kiefer	63
5.2.	François-Marie Banier	71
Capítulo 6.	A poética das imagens.....	78
6.1.	Materialidade e simbologia.....	79
6.2.	Simbologia sobre a nudez.....	78
6.3.	Tatuagem.....	95
6.3.1.	Relação entre as imagens e a poesia.....	95
6.4.	Processos fotográficos alternativos.....	102
6.4.1.	As matrizes para a reprodução.....	109
6.5.	Reprodução com gravura.....	112
6.5.1.	Simbologia da cor azul.....	112
	Referências Bibliográficas.....	120

“Lista de Figuras”

Figura 1	<i>Doug Price</i> , “Floating Fan”, 1972 fonte: Coleção particular 49
Figura 2	<i>Robert Rauschenberg</i> , “Manuscript”, 1963 fonte: Mr and Mrs Bagley Wright 50
Figura 3	<i>Robert Rauschenberg</i> , “Retroactive II”, 1964 fonte: coleção Stefan Edlis 51
Figura 4	<i>Robert Rauschenberg</i> , “Blooster”, 1967 fonte: Times Inc. (1971/1972) 52
Figura 5	<i>Robert Rauschenberg</i> , “Canyon”, 1959 fonte: coleção Sonnabend, New York 53
Figura 6	<i>Fred Burrell</i> , “Floating Portrait”, 1971 fonte: Time Inc. (1971/1972) 56
Figura 7	<i>Roni Henning</i> , “Girl in Cage”, 1972 fonte: Time Inc. (1971/1972) 56
Figura 8	<i>Andy Warhol</i> , maquetes para o portfólio de “Mick Jagger”, 1975 fonte: Mick Jagger, 1975 57
Figura 9	<i>Andy Warhol</i> , “Red Jackie”, 1964 fonte: Coleção Peter Bonnier 58
Figura 10	<i>Andy Warhol</i> , “Marylin Monroe”, 1968 fonte: Coleção particular 59

Figura 11	<i>Anselm Kiefer, “Os Sefirót”, 1986</i>	
	fonte: Catálogo: Museu de Arte Moderna de São Paulo	65
Figura 12	<i>Anselm Kiefer, “Noite de São João”, 1988</i>	
	fonte: Catálogo: Museu de Arte Moderna de São Paulo	66
Figura 13	<i>Anselm Kiefer, “Nagfar”, 1978</i>	
	fonte: Catálogo: Museu de Arte Moderna de São Paulo	67
Figura 14	<i>Anselm Kiefer, “Ventrículo esquerdo e direito”, 1991</i>	
	fonte: Catálogo: Museu de Arte Moderna de São Paulo	68
Figura 15	<i>Anselm Kiefer, “País do meio-país exterior”, 1997</i>	
	fonte: Catálogo: Museu de Arte Moderna de São Paulo	69
Figura 16	<i>Anselm Kiefer, “O caminho difícil de Siegfried”, 1997</i>	
	fonte: Catálogo: Museu de Arte Moderna de São Paulo	69
Figura 17	<i>Jean-Marie Banier, “I want to say more”, 1995</i>	
	fonte: “Vivre” - Catálogo: Museu de Arte Moderna, RJ.	71
Figura 18	<i>Jean-Marie Banier, “Johnny Depp II”, 1999</i>	
	fonte: “Vivre” - Catálogo: Museu de Arte Moderna, RJ.	72
Figura 19	<i>Jean-Marie Banier, “Estou aí, sim”, 1999</i>	
	fonte: “Vivre” - Catálogo: Museu de Arte Moderna, RJ.	73
Figura 20	<i>Jean-Marie Banier, “Jennifer Zavala”, 1998</i>	
	fonte: “Vivre” - Catálogo: Museu de Arte Moderna, RJ.	74
Figura 21	<i>Jean-Marie Banier, “Lucinda Childs”, 1998</i>	
	fonte: “Vivre” - Catálogo: Museu de Arte Moderna, RJ.	75

Introdução

“Para o artista a obra é ao mesmo tempo um processo de formação e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. A obra interpela os seus sentidos enquanto está às voltas com ela. Ela é um elemento ativo na formação de significado.”¹

Esta frase da professora de artes visuais Sandra Rey, da Universidade do Rio Grande do Sul, resume a principal intenção da minha pesquisa de mestrado.

Eu me propus a realizar um trabalho plástico com as técnicas e linguagens de fotografia, do desenho e da pintura. Trabalho este de caráter experimental, através do qual pude fazer um levantamento de questões e práticas relacionadas a pesquisa em artes.

Neste trabalho de criação de imagens, estabeleci um diálogo entre as linguagens tradicionais como a pintura, o desenho, e a fotografia em um mesmo suporte. Para mim, surgiu um novo contexto a medida em que produzi tais imagens, pois representou um rearranjo de experiências já vividas com outras novas.

Essa pesquisa pressupõe parâmetros metodológicos com particularidades muito próprias do seu campo. Por um lado cultiva-se a experimentação e intuição, por outro precisa-se de organização e método para fazer frente ao rigor necessário à pesquisa.

Encontra respaldo na *poética*, que se propõe como uma filosofia da criação, abrangendo o relato dos meios, procedimentos e técnicas lançadas pelo artista pesquisador na realização de sua obra, assim como na manipulação de conceitos e no estudo das implicações teóricas.

Jean Pommier² cita a definição do conceito de poética:

“Tudo o que diz respeito à criação, obras as quais a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio. A poética compreende por um lado o estudo da invenção e da criação, e por outro, o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação”.

¹ REY, S. *Porto Arte : Revista do mestrado em artes visuais da Universidade do Rio Grande do Sul*, vol.2, Porto Alegre: 1996.p.285.

² PASSERON, R. *Pour une philosophie de la perception*, Paris: Gallimard, 1992. p.35.

A pesquisa em poéticas visuais no contexto universitário abrange duas instâncias: a metodologia do trabalho em atelier e a metodologia da pesquisa teórica.

Para Sandra Rey, no estudo sobre o assunto, todo artista que realiza uma pesquisa universitária concebe seu fazer artístico sendo portador de uma dimensão teórica e articula seu fazer de atelier com a produção de conhecimento.

Capítulo 1 – Paradigmas da Imagem

Paradigmas da Imagem

A professora Lúcia Santaella, no livro *Imagem - cognição, semiótica, mídia*³, em parceria com Winfried Nöth, publicado em 1997, propõe a existência de três paradigmas no universo evolutivo da imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O conceito paradigma se refere ao conjunto de compromissos relativos a generalizações simbólicas, crenças, valores compartilhados por uma comunidade e em outro sentido aos compromissos relativos à soluções modelares, aos exemplares como soluções concretas de simbólicas, crenças, valores compartilhados por uma comunidade e em outro sentido aos compromissos relativos à soluções modelares, aos exemplares como soluções concretas de problemas.

O primeiro paradigma, *O Pré-fotográfico*, nomeia imagens produzidas artesanalmente como pedras, desenho, pintura e gravura. O segundo, *O Fotográfico*, refere-se às imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, dependem de uma máquina de registro, implicando na presença de objetos reais pré-existentes. (vai desde a fotografia até o cinema).

O terceiro paradigma da imagem, *O Pós-fotográfico*, engloba imagens sintéticas ou infográficas, calculadas por computação. Não são óticas, resultado de um raio luminoso emitido por um objeto pré-existente, mas são a transformação de uma matriz de números em pontos elementares.

1.1. O Pré-fotográfico

Antes de falar sobre a fotografia é interessante abordarmos o fenômeno imprensa, já que esta é a chave da passagem do artesanato para a reprodução mecânica, por meio da qual se descobre que a máquina não precisa imitar os procedimentos específicos do artesanato.

³ SANTAELLA, L. e NÖTH, W. *Imagem-cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p.163-169.

Munford afirma que até meados do séc. XIX, os processos artesanais permaneceram dominantes nos países ocidentais mais avançados: o artesanato constituía o fator de mediação entre a arte pura e a técnica, entre o mundo do significado sem utilidade e o mundo da utilidade sem significado. Os processos artesanais dominaram as artes úteis e serviram de instrumentos de comunicação, nos quais os interesses utilitários predominaram sobre os estéticos.

No início o processo da cópia era lento e os livros não eram produzidos em quantidade suficiente para circular, entretanto, o advento das cidades livres, da democracia e de grupos de cidadãos letrados incentivou a invenção de um método de massificar e baratear os livros.

O homem moderno enfrenta problemas relativos aos processos de produção que envolvem arte e técnica. Um deles é a mecanização, por meio da qual os homens são transformados em peças mecânicas substituíveis e são treinados para realizar com precisão atos estandarizados e repetitivos. Outro problema refere-se a tendência e especialização, por meio da qual um ser humano tem sua função reduzida a um domínio específico.

As duas conseqüências da imprensa mecânica fizeram-se sentir também em outras artes industriais. Uma delas foi que a imprensa estandarizou de forma rigorosa o produto já estandarizado, até eliminar o artesão, libertando-o da monotonia de um trabalho manual submetido a um padrão mecânico. A imprensa também quebrou o monopólio classista da palavra escrita e forneceu ao homem comum um meio de ter acesso à cultura universal, através de palavras e símbolos impressos e possibilitou ao homem viajar no tempo e no espaço.

1.1.1. A Gravura

A gravura é um processo de reprodução que se tornou um meio de educação popular. Por serem reprodutíveis, as gravuras entraram em circulação comercial e passaram a ser vendidas como mercadoria. O esforço de baratear e multiplicar os meios de produção de gravuras

resultou numa série de invenções: a xilogravura, a gravura em aço e cobre, os processos mecânicos e químicos, a litografia, a xilogravura colorida e a litogravura colorida.

Esses foram os precedentes de Talbot e Niepce, que em 1830 inventaram um aparelho que projetasse os raios de luz do mundo exterior sobre uma superfície sensibilizada quimicamente

Com a invenção da fotografia, o processo de despersonalização atingiu um clímax e tirar retratos democratizou-se, o que era um processo lento, tornou-se automático.

Porém, para fazer uma imagem mecânica é preciso algo mais do que máquinas. É preciso percepção, o que envolve gosto, interesse, intuição, compreensão dos valores estéticos que entram na manipulação do objeto. O triunfo da fotografia depende do interesse pelo objeto, pela luz, pelo movimento, pela sensibilidade das chapas e do filme e pela escolha do momento preciso em que esses fatores se conjugam com o seu objetivo

Em relação à pintura, o olhar da foto é mais próximo da realidade e aumenta o risco do desemprego tecnológico. O primeiro efeito dessa mecanização de processo de produção de imagens foi libertar as pessoas do especialista e valorizar a função do amador. É um círculo vicioso no qual a repetição do símbolo causa o esvaziamento do seu sentido, e num movimento recíproco, quanto mais vazio de significado for o símbolo, mais o usuário depende da sua repetição e sensacionalismo.

Como resultado dos triunfos técnicos diminuimos o conteúdo da imagem restringindo a reação humana, eliminamos a capacidade de escolha, afundamos na repetição, intensificamos os aspectos sensacionais da imagem para contrariar a saturação.

Finalmente teremos a desvalorização do próprio símbolo, porque somos inundados pelo seu excesso e só assimilamos uma parcela de significado que poderia ter sido transmitida de outro modo.

Acredita-se que a simples existência de um mecanismo de multiplicação ou produção em massa implica na obrigação de utilizar sua capacidade máxima.

As facilidades de reprodução que possuímos nas artes só terão valor quando dominarem o fluxo da imagem e dos sons, controlarem a ocasião, a quantidade, a duração, e a frequência de acordo com as necessidades e a capacidade de assimilação. A reprodução quantitativa da imagem por intermédio do avanço da técnica aumentou a necessidade de compreensão e de escolhas qualitativas. Impôs-nos o dever de controlar a quantidade, ensinou-nos a dar valor ao singular, ao único, ao pessoal e a estar pronto para rejeitar bens inferiores em favor de uma obra de arte genuína.

A primeira utilização da imprensa foi na xilogravura, logo após houve a invenção de caracteres móveis. A imprensa de tipos móveis é um exemplo de transição do instrumento para a máquina manual e da máquina para o dispositivo automático, demonstrando de que modo arte e técnica podem ser integrados.

No entanto, fomos submergidos pela fertilidade da máquina que opera sem controle. Entre nós a experiência real avoluma-se uma série de imagens. Em todos os domínios da arte estamos submersos pela nossa capacidade de criar símbolos e essa mesma destreza nos meios mecânicos de reprodução tem sido responsável por uma deficiência na seletividade e no poder de assimilação.

Encaminhamo-nos para uma divisão do mundo em duas classes: uma maioria que se torna apreciadora passiva do processo reprodutivo e uma minoria que age em benefício deste processo.

Imagens de pessoas que pretendem exercer o poder passam diante de nós, fazendo-nos concordar com seus interesses políticos e econômicos. Substituímos a vivência no mundo real pela produção e recepção em massa de símbolos gráficos, por um mundo em segunda mão.

Falsificamos acontecimentos em prol da fotografia e os chamamos de “documentos históricos”. Os gregos chamavam este pálido simulacro de existência real de Hades, reino das sombras, destino de nossa cultura mecanista, orientada para o lucro.

Outra questão refere-se a que com a multiplicação de símbolos gráficos tem ocorrido a diminuição do efeito da própria arte. Para sobrevivermos neste mundo saturado de imagens é necessário desvalorizar o próprio símbolo e reter seu aspecto sensacional.

1.2. O Fotográfico

Aqui, segundo Lucia Santaella⁴, no capítulo “Os três paradigmas da imagem”, do livro *Imagem-Cognição, Semiótica, Mídia* escrito em 1988, inicia-se o paradigma *Fotográfico*.

As imagens técnicas começam a aparecer no Renascimento Italiano, quando os artistas começam a rejeitar suas imagens interiores e se ancorar no conhecimento científico. Dürer estuda anatomia para pintar com exatidão.

Leonardo, o movimento dos ventos e das águas, Brunelleschi e Piero de La Franchesca estudam geometria euclideana para dar linguagem básica à construção do visível. Bosch foi o último a tirar sua iconografia de imagens interiores. Depois dele a imagem se torna calculada, conceptualizada, arquitetada, construtiva, encarnando a utopia de um controle do visível.

Para Arlindo Machado⁵, a partir do Renascimento a imagem torna-se controlada por conceitos de simetria e funcionalidade. Para tais objetivos, constrói-se máquina e procedimentos de representação que garantam a objetividade. A perspectiva renascentista, tal como sistematizada por Leo Battista Alberti em seu *De Pictura* (1443) era encarada pelo homem do *Quattrocento* como um sistema de representação plástica, baseado nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclideana.⁵

⁴ SANTAELLA, L. e NOTH, W. [Op.cit p.164-165].

⁵ MUNFORD, L. *Arte e Técnica*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1952. p.89.

No Renascimento generaliza-se o uso da câmara obscura como dispositivo destinado a reproduzir o mundo da forma mais exata possível. A imagem originava-se da própria realidade. A câmera levava a vantagem de reproduzir a perspectiva renascentista.

No século XVI, aparecem as objetivas inventadas por Danielle Barbaro, que consistiam num sistema de lentes côncavas e convexas destinadas a refratar a informação luminosa que deveria penetrar na câmara obscura. Juntando-se a técnica da *perspectiva artificialis* com o fenômeno da câmara obscura e as lentes objetivas de Barbaro, temos resolvidos nos séculos XV e XVI os problemas óticos relativos à produção automática de imagens e essa tecnologia será responsável por parte da iconografia desse período, além de dar diretriz metodológica e construtiva para a produção plástica artesanal.

De Pictura, de Alberti, é a primeira obra crítica a tomar a pintura como objeto de teoria, coincide com a mais antiga reflexão sobre a imagem técnica. Lá estão delineadas as duas máximas da iconografia renascentista: a objetividade (imitação da natureza) e a beleza (configuração ideal). A busca da objetividade no Renascimento tem um sentido claro, trata-se de um empenho no sentido de colocar fora do homem a produção de imagens.

A imagem objetiva é a que vem de fora (da natureza), aquela que se pode aprender com máquinas e instrumentos derivados da investigação científica, sendo a sua principal virtude estar imune à subjetividade humana, às imagens interiores que deformam a realidade visível. Mas a objetividade por si só é insuficiente como procedimento pictórico, é preciso que as imagens sejam corrigidas através da aplicação da geometria. A perspectiva corrige os dados imagéticos tomados da realidade e os conforma a modelos matemáticos de “beleza”, que para o renascentista significa reconhecimento da configuração dos objetos pressupondo o conhecimento de sua estrutura e de seu relacionamento harmônico com outros objetos da cena.

⁶ MACHADO, A. *Revista Imagens*, vol. 3. Campinas: Editora Unicamp, 1994. p.10-11.

A fotografia é filha legítima da iconografia renascentista. Não apenas porque se faz com recursos tecnológicos dos séculos XV e XVI (câmara obscura, perspectiva monocular e objetivas), mas porque sua principal função a partir do séc XIX, quando sua produção comercial se generaliza, será dar continuidade ao modelo de imagem construído no Renascimento, modelo marcado pela objetividade, pela reprodução mimética do visível e pelo conceito de espaço coerente e sistemático, intelectualizado, organizado em torno de um ponto de fuga. A descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata no século XIX representou um incremento substancial desse modelo, pois permitiu substituir a mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem projetada no interior da câmara) pela medição química da película gelatinosa.

Tendo em vista que a fotografia tirou de cena seu último gesto artesanal abrindo a possibilidade de uma produção inteiramente automática e tecnológica da imagem, dando nascimento a uma imagem da qual a intervenção do homem poderia ser excluída. André Bazin o exprimiu dessa forma: “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente sem a intervenção crítica do homem, segundo um determinismo rigoroso [...]

Todas as artes estão fundadas sobre a presença do homem; só na fotografia contamos com a sua ausência. Ela age sobre nós enquanto fenômeno natural, como uma flor ou um cristal cuja beleza é inseparável de suas origens vegetais ou telúricas.

Seria o caso de nos perguntarmos a respeito da dependência das imagens que consumimos hoje em relação aos cânones renascentistas de objetividade e coerência espacial. Hoje, na televisão, no cinema, na fotografia, há uma predominância da imagem especular consistente do século XV, da qual não conseguimos nos desprender depois de quase um século de desconstrução dessa imagem pela arte moderna. O que ocorre no universo das artes visuais não difere de outras artes, como na música, onde o modelo da tonalidade clássica resiste a qualquer tentativa de

superação ou relativização.

A visão do homem contemporâneo permanece determinada por valores formados no passado, e as imagens técnicas nem sempre anunciam um progresso no modo de perceber, enunciar e compreender o mundo, nem sempre correspondem a visão contemporânea. O mais sofisticado spot, construído com recursos tecnológicos de última geração, nos quais incluem captação em película cinematográfica, pós-produção em vídeo de alta definição e imagens modeladas em computador nada mais faz que celebrar uma iconografia historicamente datada e repetida até a exaustão por sucessivas gerações.

A história da arte não é coerente nem linear, no Renascimento métodos de encurtar, alongar e deformar a evolução dos raios visuais em direção ao ponto de fuga foram elaborados, como consequência, podia-se fazer que um pequeno espaço se dilatasse a dimensões infinitas, ou que espaços curtos fossem deformados. Jurgis Baltrusaitis, estudioso dessas perversões e do código perspectivo renascentista, chama tais deformações de *anamorfoses* e vislumbra para elas uma fértil evolução na história da arte.

As *anamorfoses* são desdobramentos do código perspectivo, mas seu efeito é irrealista, “uma multiplicação de mundos artificiais que atormentam os homens de todas as épocas”, segundo Arlindo Machado, no capítulo “anamorfoses cronotópicas ou a “Quarta virtual, de André Parente, 1996.

Nasceram junto com o sistema projetivo renascentista, mas constituem a sua negação explícita, “uma contínua advertência dos elementos aberrantes e artificiais da perspectiva.”⁸

Pode-se dizer, que a partir do séc. XV, a arte caminhará em duas direções simultaneamente: na direção dos cânones oficiais da objetividade e coerência e na direção de uma desconstrução dessa positividade, sob a forma de *anamorfoses*.

⁸MACHADO, A. [Op.cit. pp. 12-13]

Capítulo 2 – Discursos sobre a imagem

Vilém Flusser⁹ propõe uma filosofia da imagem: “imagens são superfícies que pretendem representar algo”.

Seu significado encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. O observador que quiser aprofundar-se nesta busca de significado deve permitir que a vista vague pela superfície, tal vaguear segundo ele chama-se *scanning*. O traçado do *scanning* é movido por impulsos íntimos do observador.

O olhar reconstitui a dimensão do tempo. Ele tende a voltar para contemplar elementos já vistos, tende a voltar para elementos de sua preferência, que passam a ser portadores de significado. As imagens oferecem ao seu receptor um espaço interpretativo de símbolos conotativos. São mediações entre o homem e o mundo.

Segundo Flusser: “imagens são códigos que traduzem processos em cenas.” O significado das imagens resulta da síntese entre duas intencionalidades: a do receptor e a do emissor. Esta visão de Flusser sobre a imagem me interessa muito, pois me ajuda na formação de significados para as minhas imagens que produzi.

2.1. A poética das imagens

Sandra Rey, em seu artigo faz considerações a respeito da poética “para estudar a obra final do ponto de vista da poética, é preciso obter todas as informações possíveis sobre a técnica, procedimentos e metodologia do artista.”

A teoria neste caso, é a colocação em cena das idéias, seja sob forma plástica, seja sob forma de escrita. Os conceitos tem que ser tirados da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar, do processo de instauração da obra.

⁹ FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985. p.13.

As imagens que apresento aqui, inicialmente faziam parte apenas da minha imaginação. Para Flusser “a imaginação é uma capacidade de fazer e decifrar imagens”.

Eu me surpreendo agora, olhando para elas após um duro trabalho de “transpiração” e “inspiração”, estou muito satisfeita com sua concretização.

Sandra Rey afirma que: “é a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado”. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar, sua confrontação pessoal com o processo de criação.

2.2. Da natureza do desenho

Para Barthes¹⁰, a natureza codificada do desenho aparece em três níveis.

Inicialmente, reproduzir um objeto ou uma cena através do desenho, obriga a um conjunto de transposições regulamentadas; não existe uma natureza da cópia pictórica, e os códigos de transposição são históricos (sobretudo no que tange a perspectiva).

Em seguida, a operação de desenhar (a codificação) obriga imediatamente a uma certa divisão entre o significante e o insignificante: o desenho não reproduz tudo, freqüentemente reproduz muito pouca coisa, sem porém, deixar de ser uma mensagem, ao passo que a fotografia, se por um lado pode escolher seu tema, seu enquadramento e seu ângulo, por outro lado não pode intervir no interior do objeto (salvo trucagem); em outras palavras, a denotação do desenho é menos pura do que a denotação fotográfica, pois nunca há desenho sem estilo; finalmente, como todos os códigos, o desenho exige uma aprendizagem.”

¹⁰ BARTHES, R. *Óbvio e obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996. p.35.

2.3. Da natureza da fotografia

A série de imagem que realizei nasceu a partir de estudos de desenho com modelo vivo, que foram fotografados e revelados em preto-e-branco, tendo como suporte o papel fotográfico Ilford-pérola, que possui uma característica particular: a tonalidade é puxada para um cinza mais perolado.

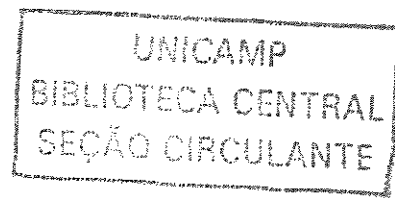
Barthes afirma que o conteúdo da mensagem fotográfica é a própria cena, o literalmente real. Segundo o autor: “do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa redução não é em momento algum, uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário dividir esse real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem: entre esse objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos o seu *analogon*, perfeito, e é, precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia.

Para ele a fotografia é *uma mensagem sem código* (...). Representa uma revolução cultural na história do homem, pois o tipo de consciência nela implícita é realmente sem precedentes, a fotografia, instaura na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (o que qualquer cópia poderia fazer), mas a consciência *do ter estado aqui*.¹¹

Voltando à criação da série de imagens que citei acima, realizei, num último momento, um trabalho de pintura sobre a superfície do papel fotográfico.

Como a pintura possui sua própria linguagem, vou citá-los a seguir para que se compreenda todos os elementos desta última técnica, que me permitiu estabelecer o diálogo entre estas três técnicas diferentes sobre o mesmo suporte: o papel fotográfico.

¹¹ BARTHES, R. [Op.cit. p.6]



2.4. Da natureza da pintura

2.4.1. Suporte

A necessidade que temos de criar imagens, fez com que procurássemos várias superfícies e materiais que servissem de suporte para esses registros. Essas superfícies são uma extensão da mente humana. O suporte começa a ganhar maior participação e busca uma igualdade de valores com os materiais trabalhados sobre ele.

2.4.2. Anatomia

A pintura é uma linguagem que trabalha com a forma a textura, o espaço e outros elementos básicos próprio ao seu meio.

2.4.3. Superfície

A superfície de um suporte tem maior importância no que diz respeito à sua preparação para receber a tinta. A textura da superfície recebe o material que fica impregnado em suas entranhas e não apenas na sua superficialidade.

2.4.4. Substância

A definição de pintura relacionada ao ato de cobrir uma superfície com tinta. Existem hoje vários materiais como tinta acrílica, tinta a óleo criados especialmente para o trabalho artístico.

2.4.5. Da impossibilidade bidimensional do material

Milton Sogabe discute em sua tese *Imagem y Material* que: “(...) a pintura busca uma

linguagem própria com o aspecto planar, bidimensional, e prepara terreno para a introdução do tridimensional em sua superfície.”

2.4.6. Instrumento

O instrumento que possuímos é o nosso próprio corpo. Ele produz prolongamentos que são os instrumentos criados de acordo com as necessidades impostas. No texto “Elogio da Mão”, de Henri Focillon¹² está escrito:

“A mão é ação; ela toma, ela cria e, por vezes dir-se-ia que ela pensa. Em repouso, ela não é uma ferramenta sem alma, abandonada sobre a mesa ou pendurada no corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela e não é preciso um longo exercício para adivinhar o gesto que ela vai fazer.”

A mão produz, molda-se às suas atividades específicas e deixa marcas nos seus produtos.

O pincel é um prolongamento dos nossos dedos. Com a visibilidade da pincelada, o próprio ato do produtor fica visível, o gesto do pintor torna o ato de pintura um ato existencial.

A partir daí a imagem perde seu valor em si mesma, ganhando um valor de uma ação.

2.4.7. Matéria e materialidade

É importante discorrer sobre o conceito de material e materialidade, noções essenciais neste trabalho.

Para isso, citarei Paulo Laurentiz que diz:

“O conceito de materialidade não se opõe ao conceito de matéria; vai além. A matéria é a preocupação mecânica com o suporte material, ao passo que a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional desses suportes englobando também a extra-materialidade dos meios de informação.

¹² FOCILLON, H. *Vida das Formas*. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1983. P. 127.

Operar sobre a matéria e sobre a materialidade determina maneiras diferentes de comportamento. Operar sobre a matéria significa a presença de um autor-dominador que impõe ao suporte material as suas marcas individuais.'¹³

2.4.8. O diálogo

A criação é o resultado do diálogo do artista através de seu mundo específico, com a materialidade ou o meio com o qual trabalha.

O artista posiciona-se frente ao mundo, com uma visão adquirida por sua formação num complexo sistema social, geográfico e cultural, que o torna uma espécie de filtro constituído de suas particularidades. As marcas deste diálogo ficam impregnadas tanto no objeto resultante quanto no produtor.

¹³ LAURENTIZ, P. *A Holografia do Pensamento Criativo - Tese de Doutorado: Puc/SP*. São Paulo, p.104.

Capítulo 3 – Discursos sobre a fotografia

Discursos sobre a Fotografia

3.1. A fotografia como espelho do real

Philippe Dubois, em “O ato fotográfico”, traça um percurso histórico sobre posições defendidas por críticos e teóricos da fotografia ao longo da história, quanto ao princípio de realidade próprio da imagem fotoquímica e seu referente.

O primeiro discurso, desde o séc. XIX, refere-se a “fotografia como espelho do real.” Essa capacidade mimética procede por sua natureza técnica, seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem automática, objetiva, quase natural, sem que a mão do artista intervenha diretamente. Essa imagem opõe-se a obra de arte, produto do trabalho, do talento manual do artista.

André Bazin¹⁴ cita texto sobre a ontologia da imagem (1945):

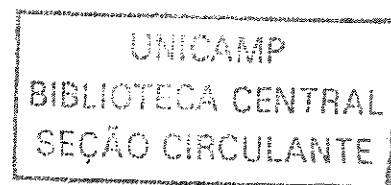
“Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se no fundo em vão, em nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão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

À fotografia então cabe a função documental, a referência, o concreto, à pintura, a busca formal, a arte o imaginário.

3.2. A fotografia como transformação do real

Num segundo momento Dubois refere-se à “fotografia como transformação do real”, e propõe as diferenças que a imagem apresenta em relação ao real. A fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada pelo ângulo de visão escolhido, pelo enquadramento, pela distância do objeto, reduz a tridimensão do objeto ao plano bidimensional.

¹⁴ BAZIN, A. *Ontologia de l'image photographique*. Paris: Ed. Du Cerf. 1975. p. 14.



Como se vê, a desconstrução do realismo fotográfico baseia-se na observação da técnica fotográfica e seus efeitos perspectivais. No séc. XIX houve muita polêmica sobre a questão da fotografia como arte, em particular os pictorialistas, não cansaram em apontar as falhas do realismo fotográfico. Como a fotografia não tem o poder de revelar a verdade empírica do mundo, há um deslocamento deste poder de verdade, da realidade para a mensagem pelo trabalho de codificação. É no próprio artifício que a foto vai tornar-se verdadeira e alcançar sua realidade interna.

É por meio da imagem plástica que querem dar de si mesmas, que se revela a autenticidade das personagens. Há um deslocamento: a interiorização do realismo pela transcendência do próprio código.

Nestes textos é expressa uma dicotomia entre a verdade interior e a realidade aparente da fotografia. Segundo Kafka: “a fotografia concentra o olhar sobre o superficial.”

3.3. A fotografia como traço de um real

Até aqui, segundo Dubois¹⁵, as teorias da fotografia colocaram seu objeto no que chamamos de ordem do *ícone* (representação por semelhança) e ordem do *símbolo* (representação por convenção).

Esta última parte do trabalho é de teorias que consideram a foto como procedente do índice. Esta concepção indica que a imagem indiciária é dotada de um valor todo particular, pois é determinado por seu referente.

Tal discurso, teve repercussão no EUA e na Europa. Fundamenta-se em Roland Barthes¹⁶, afirmando em seu livro *A câmara clara*: “Esse ponto de vista subjetivo da reação imediata do expectador diante de uma foto. Ao longo de todo esse livro, de foto, o observador

¹⁵ DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas: Papirus, 1997. p. 37.

¹⁶ BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984. p.12-14.

Barthes não cessa de se espantar com a pregnância e a presença do referente dentro da foto e por meio dela.”

“Tal foto jamais distingue de seu referente.” (p. 16)

“Diríamos que a foto sempre continua carregando seu referente com ela.” (p.17)

“Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo querido.” (p.19)

“A fotografia é literalmente uma emanção deste referente.” (p.126)

“Eu ainda não sabia dessa obstinação do referente de estar sempre ali, ia surgir a essência a que eu procurava.”(p.18)

O próprio Pierce, entre as várias conotações que deixou para ilustrar suas inúmeras classificações dos signos, já assinalara em 1895, a condição indicial da fotografia:

“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, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice].

3.4. Conceituação referente ao meu trabalho plástico

Todo meu trabalho plástico apresenta uma relação com o referente, porém, livre da obsessão do ilusionismo mimético. Nele a imagem-foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a gerou, sua realidade primordial além de uma afirmação de existência.

A foto é em primeiro lugar índice. Só *depois* ela pode tornar-se parecida (ícone) ou adquirir sentido (símbolo).”

Dubois¹⁷ interroga a “fotografia”, sem pretender analisá-las em sua realidade empírica

¹⁷ DUBOIS, P. [Op. cit. p.60].

das mensagens visuais designadas por este nome e obtidas pelo processo ótico-químico que se conhece, mas atingi-la no sentido de um dispositivo teórico, *o fotográfico*, mas numa apreensão mais ampla do que quando se fala do “poético” em relação à poesia.

Segundo ele:

“Aqui vai se tratar de conceber esse fotográfico como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quando de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.”

Ele partiu da imagem fotográfica em seu modo constitutivo, no princípio de que André Bazin¹⁸, em seu texto sobre a “Ontologia da Imagem Fotográfica” chamava sua “gênese automática”, que “provocou uma reviravolta radical na psicologia da imagem.”

Para Barthes:

“A foto é literalmente uma emanção do referente de um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vêm me focar, eu que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela.”

No início da problemática, o coração do dispositivo: o traço. É de certo uma enorme evidência lembrar que em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece a *princípio* simples e unicamente, como uma *impressão* luminosa, mais precisamente como *o traço*, fixado num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz imitada ou refletida por fontes situadas a distância num espaço de três dimensões.

¹⁸ Bazin, André. [Op. cit. p.11-19].

Capítulo 4 – A poética das imagens híbridas

4.1. Precursores das imagens híbridas no séc XX

Devido a constituição das imagens, por representarem experiências estéticas pautadas na síntese da imagem fotográfica com outros meios e suportes, classifiquei-as como *imagens híbridas*. Quero registrar a poética destas imagens e para tanto, apresentarei trabalhos que ilustram a síntese entre a fotografia e outros meios; como a foto-montagem, a foto-gravura e a fotografia com a pintura.

Selecionei trabalhos de artistas plásticos e fotógrafos que apresentam trabalhos com estas características, e falo sobre a poética de suas obras.

O único critério adotado na seleção das imagens foi a presença de processos híbridos, sem construir um panorama cronológico destes eventos, antes, exemplificar a amplitude dos procedimentos tomados.

4.2. Fotomontagem e colagem

A imagem apresentada na página 48 é uma fotomontagem, na qual o autor executou procedimentos formais razoavelmente próximos para resultados absolutamente diferenciados.

Doug Prince na Figura 1 (“Floating Fan, 1972) empresta procedimentos da montagem surrealista. “ O estranhamento decorrente da observação desta imagem ampara-se na justaposição de elementos cotidianamente próximos, porém montados em desacordo com a nossa percepção espacial destes mesmos objetos.

A segunda imagem, (Figura 2 -“*Manuscript*”, 1993, página 49) é de autoria de Robert Rauschenberg. Esta interferência de diferentes meios é a base de seus trabalhos e trouxe à carreira do artista um caráter experimental.

A relação com a poética do objeto encontrado, é aparente. As coisas que entram nos

quadros não são encontradas, e sim guardadas. O ponto de partida é a pintura-ação, todavia o gesto não se limita a traçar signos na superfície da tela, e sim, movendo-se em todas as direções, apropria-se do que toca e insere-o no quadro.

Não tem duas nem três dimensões: atravessa a realidade em todas as direções; é um campo magnético que atrai e retém. Seu magnetismo é determinado pela ação do pintor. As cores atuam como uma matéria viçosa que retém as coisas. São coisas pelas quais ele se interessou por um momento, como materiais a serem utilizados numa obra futura.

Rauschemberg ¹⁹é assediado pela contradição de sua existência de artista numa sociedade para a qual a arte não tem significado. Excluído desse presente, manipula o passado, salvando-o como refugio. Para ele não existe uma história que situe as lembranças numa perspectiva clara. Essas obras-primas são recordações misturadas, confusas.

A terceira imagem também é de Rauschemberg (Figura 3 “*Retroactive II*”, 1964, página 51). Aqui trata-se da técnica de *silk-screen* e tinta a óleo sobre tela. Nela ele apresenta imagens de várias procedências, retiradas de recortes de jornais que eram notícia na época e hoje, fazem a história.

Na quarta imagem apresentada na página 52 trata-se de uma colagem, de Rauschemberg, (Figura 4, “*Blooster*”, 1967), criada a partir de uma imagem fotográfica é também feita com *silk-screen* e tinta a óleo, apresenta fragmentos do corpo humano, fragmentos de objetos do cotidiano como as cadeiras como base, e por último ele realizou uma pintura sobre a tela.

Na última imagem (Figura 5 “*Canyon*”, 1959, página 53.), Rauschemberg mistura colagem de objetos na superfície da tela, com procedimentos de pintura à óleo, reproduções de obras de arte, etc. Faz parte da série de trabalhos que se intitula “combine paintings”, nos quais o artista cola objetos da realidade na superfície da tela.

¹⁹ ARGAN, G. *El arte moderno*. Fernando Torres Editor, 1977. p. 643.

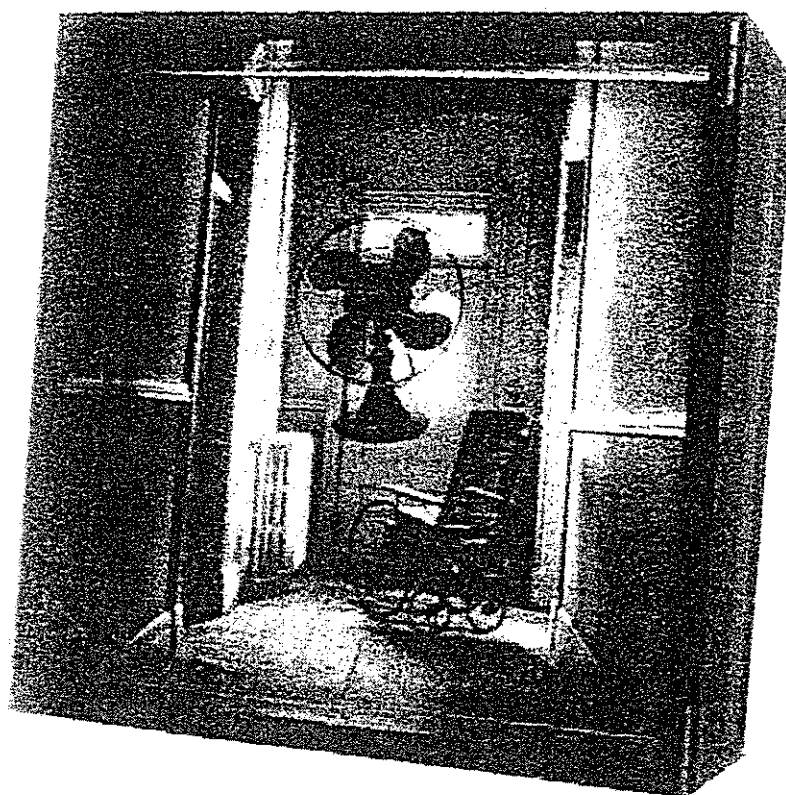


Figura 1

Doug Prince
"Floating Fan", 1972
Técnica mista
Fonte: coleção particular

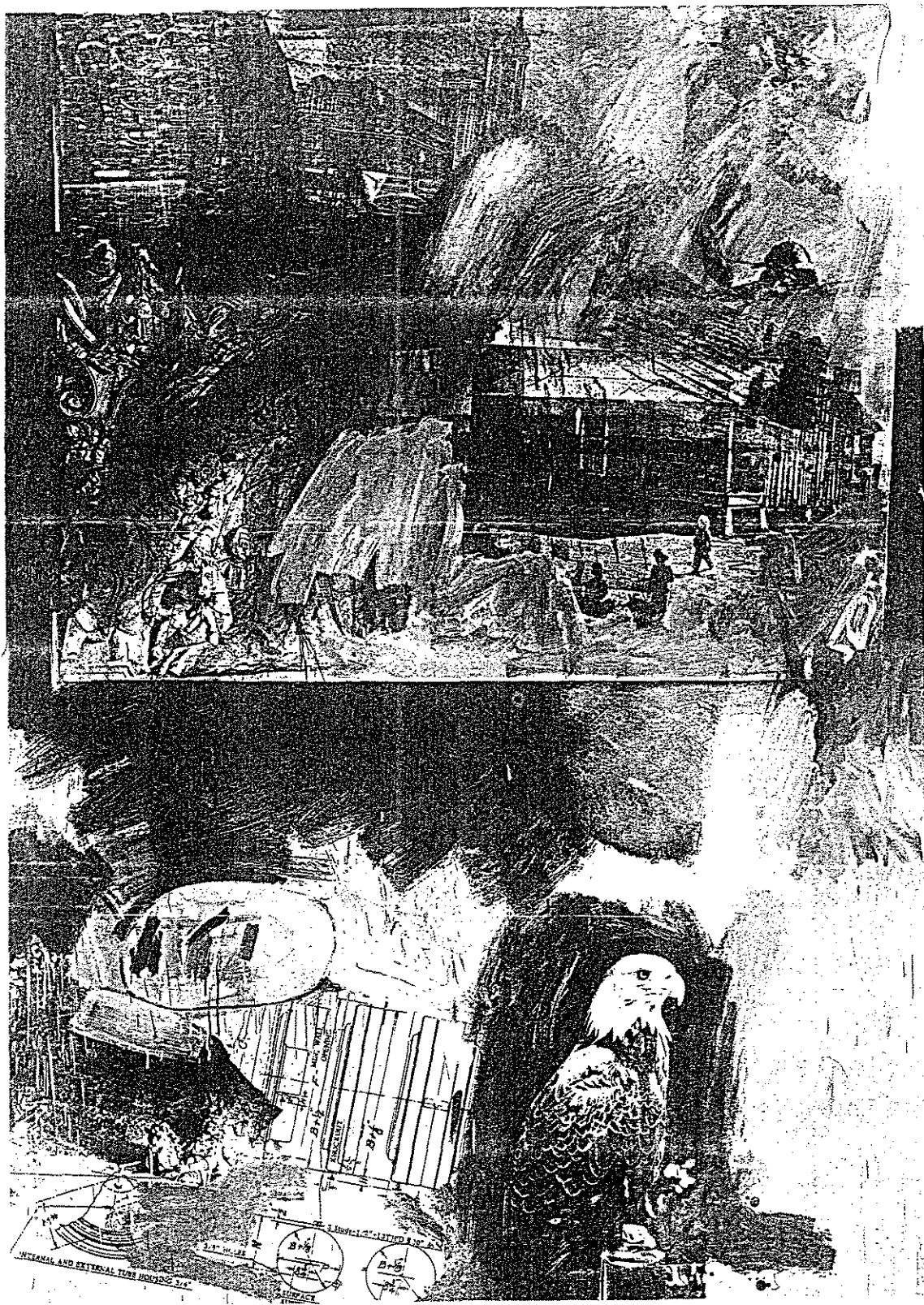


Figura 2

Robert Rauschenberg

"Manuscript", 1963

Óleo sobre tela

Fonte: Mr. and Mrs Bagley Wright



Figura 3

Robert Rauschenberg
"Retroactive II", 1964

Óleo sobre tela

Fonte: coleção Stefan Edlis

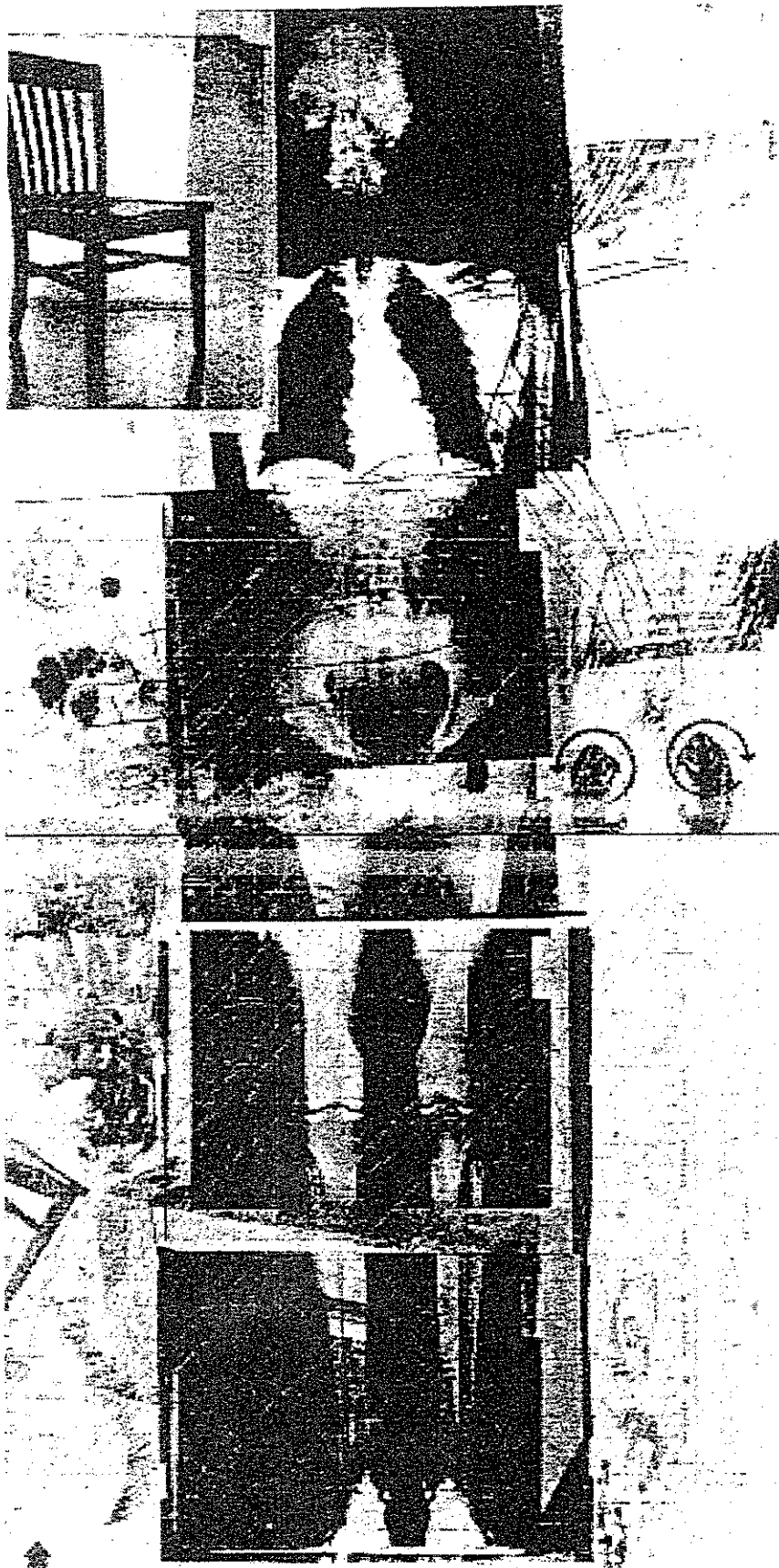


Figura 4

Robert Rauschenberg
"Blooster", 1967
Técnica mista

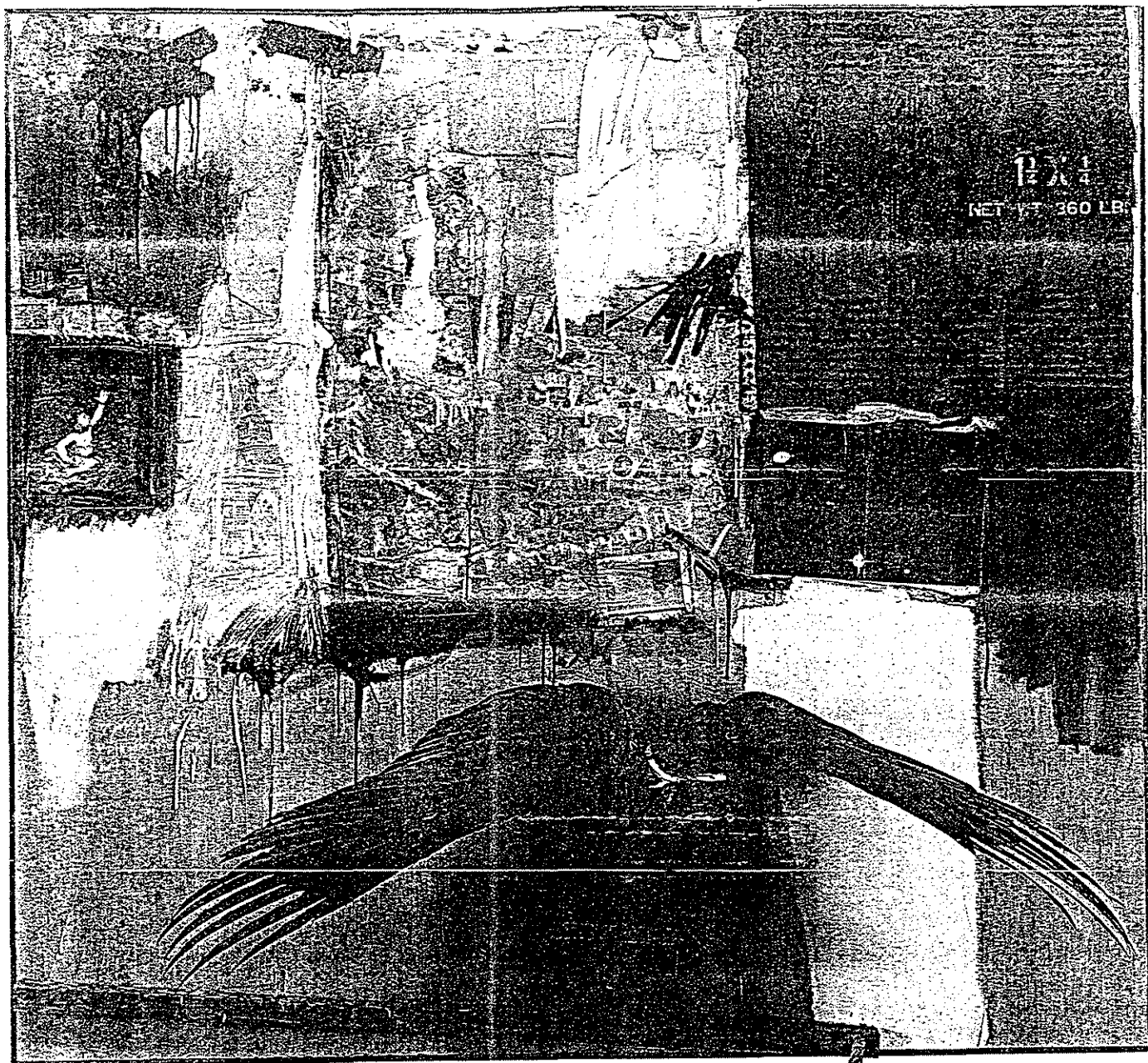


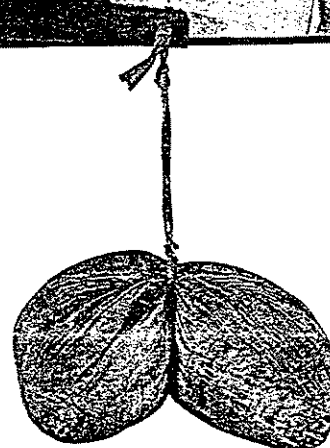
Figura 5

Robert Rauschenberg

"Canyon", 1959

Combine Painting

Fonte: Sonnabend Collection, New York



4.3 Fotografia e gravura

A fotografia e a gravura guardam em comum o fato de serem imagens que visam à reprodução a partir de uma matriz. Nas imagens aqui selecionadas, apesar das inscrições gráficas singulares realizadas sobre as imagens fotográficas, o resultado orienta-se à reprodução.²⁰

Na página 56, as imagens apresentadas foram realizadas por Fred Burrell em 1971, para ilustração do exemplar (Figura 6 - “*Frontiers of Photography*”, *Time Life Books*, 1971/1972). Trata-se de uma sequência de imagens produzidas a partir de um original fotográfico até uma impressão artesanal em silkscreen, de modo a ilustrar as inúmeras etapas pelas quais pode-se transformar artesanal e graficamente uma imagem fotográfica.

A primeira imagem é uma fotografia convencional (“*Portrait of Ann Ford*”) realizada em condições normais de luz num filme pxb. Esta foto serviu, então, de matriz para uma série de transformações. Através de processos fotográficos, Burrell realizou duas transparências, uma positiva e outra negativa. Colocando as duas em contato, criou-se também por processo fotográfico uma terceira imagem (*line art*). Pelo processo de posterização (redução da escala tonal da imagem), o fotógrafo obteve mais duas imagens.

Finalmente a última composição, foi realizada por Roni Henning (“*Girl in Cage*”, em 1972, página 56). Nela, o artista inclui as diferentes imagens de Fred Burrell em uma único silk

Na sequência apresento o trabalho de Andy Warhol (páginas 56 a 58).

Segundo Argan, Warhol destaca-se entre os expoentes da “pop arte” americana. Vindo, como muitos artistas da “pop” do desenho publicitário dos cartazes de propaganda, o que explica sua predileção pelas técnicas gráficas e tipográficas e, como para todos os artistas “pop”, o uso da grande dimensão.

É quem mais se atém à documentação objetiva dos fetiches-símbolo da civilização de

²⁰ FAVILLA, A. *A imagem híbrida: a síntese entre o universo fotográfico e o digital*.-Tese de Mestrado: Unicamp, Campinas, 1998. p.70-74.

consumo. Utiliza a transposição fotográfica por meio da serigrafia, de imagens repetidas em série, como num processo mecânico. Contribuiu para a legitimação e comercialização do *silk-screen*, combinado em suas imagens com o processo fotográfico.

Argan no capítulo “A crise da arte como ciência européia”:²¹

“Warhol analisa a trajetória descendente ou desintegradora, o iter do consumo psicológico da imagem-notícia. Warhol também coloca um problema de valor: apresentando imagens “consumidas”, ele apresenta uma imagem residual, mais consumível, a qual, portanto, sedimenta-se inerte, com infinitas outras, no inconsciente coletivo”.

Warhol nega a história apresentando tudo como passado, é nesse passado absoluto que a imagem se dá como pura imagem, assim assumindo valor estético. A busca do valor é antitética à lei do consumo: a despeito de se integrar no sistema de informação enquanto sistema de massa.

Retira a imagem dos circuitos de informação de massa, mas apresenta-a gasta, desfeita, consumida. É a imagem que no jargão jornalístico “fez notícia”: o acidente de carro, protagonistas do dia (Marilyn Monroe, Mick Jagger, Liz Taylor e Jackie Kennedy). São imagens divulgadas pela imprensa diária: a mesma imagem é vista várias vezes, estampada em pequena ou grande escala, em preto e branco ou em cores, no jornal que se folheia de manhã e que está pendurado na banca de jornais.

As imagens apresentadas na página 57 (“Maquettes for the Portfólio” Mick Jagger, 1975) apresentam estudos para o portfólio de Jagger. Neles, Warhol trabalhou com técnicas mistas: sobre o *silk-screen*, realizou uma série de colagens e desenhos. Aqui, se pode perceber com clareza a mistura de técnicas, que estou chamando de *híbridas*.

Nas páginas 58 (Figura 9 - “Red Jackie”, 1964), e 59 (Figura 10- “Marylin Monroe 1962, 1963). Nelas utilizou-se de técnicas de silkscreen sobre polímero sintético, pintado sobre a tela.

²¹ ARGAN, G. [Op.cit. p.643-644].



"Portrait of Ann Ford"



Transparências



"Line Art"



Posterização



Figura 6

Fred Burrell
"Floating Portrait", 1971
 Fonte: Time Inc (1971/1972)



Figura 7

Roni Henning
"Girl in cage", 1972
 Fonte: Time Inc (1971/1972)



Figura 8

Andy Warhol

Maquetes para o portfólio de "Mick Jagger", 1975

Silkscreen e acetato sobre papel

Fonte: Museu de Arte Moderna- Kunst/Viena



Figura 9

Andy Warhol
"Red Jackie", 1964
Silkscreen sobre tela
Fonte: coleção particular



Figura 10

Andy Warhol
"Marylin Monroe", 1968
Silkscreen sobre tela
Fonte: Time Inc.

Capítulo 5

Referenciais na Arte Contemporânea

5.1. Anselm Kiefer

Anselm Kiefer é uma das maiores expressões da arte internacional do pós-guerra.

Artista alemão que vem reestruturando com sua obra os principais conceitos que nortearam a arte ocidental dos últimos séculos.

Suas obras apresentadas aqui, fazem parte do catálogo da exposição realizada no Museu de Arte moderna de São Paulo, em maio de 1998.

Kiefer ficou profundamente marcado pelo impacto visual causado pelo caos da cidade de São Paulo, quando esteve no Brasil em 1987, participando pela primeira vez da Bienal Internacional.

Produziu uma série de obras especialmente para esta mostra tendo a cidade como elemento propulsor. Dez anos depois, de volta à cidade, o artista reincorpora a imagem poderosa de São Paulo em sua obra, mesclando-a a outros elementos frutos de suas experiências e reflexões sobre a história da arte neste final de milênio.

Afirma que a impressão de desordem e silenciosa agitação latina o levou a pintar São Paulo do alto: as paisagens urbanas escuras e ameaçadoras, tão populosas e diferentes de seus vastos planos e horizontes perdidos de paisagens rurais.

Ele definiu sua paisagem urbana a partir de uma perspectiva que enfatiza uma visão noturna misteriosa e despoblada.

Estas vistas de São Paulo acabaram por incorporar imagens baseadas na lenda de *Lilith*, a primeira mulher de Adão, que era protetora das cidades desertas. Foram feitas sobre uma série de fotografias em pxb de São Paulo, trabalhadas com areia. O tempo transcorrido é comunicado na obra de Kiefer por operações com resíduos.²²

A própria a perspectiva é um resíduo, muitas vezes numa fotografia são adicionadas diversas coisas.

²² LITTMAN, R. *Catálogo da exposição: Anselm Kiefer*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1998. p.6-7.

Para Robert Littman, quem escreveu a introdução para o catálogo da mostra:

“Menos do que expressionista, neo-expressionista ou mesmo descendente do expressionismo abstrato, diferentes maneiras pela qual foi vista, a obra de Kiefer emprega procedimentos que se aproximam da arte pop.

Pintar sobre uma fotografia, deixar transparecer que se trata de um espaço fotográfico é algo típico da pop”²³

²³ LITTMAN, R. [Op. cit. p.4].

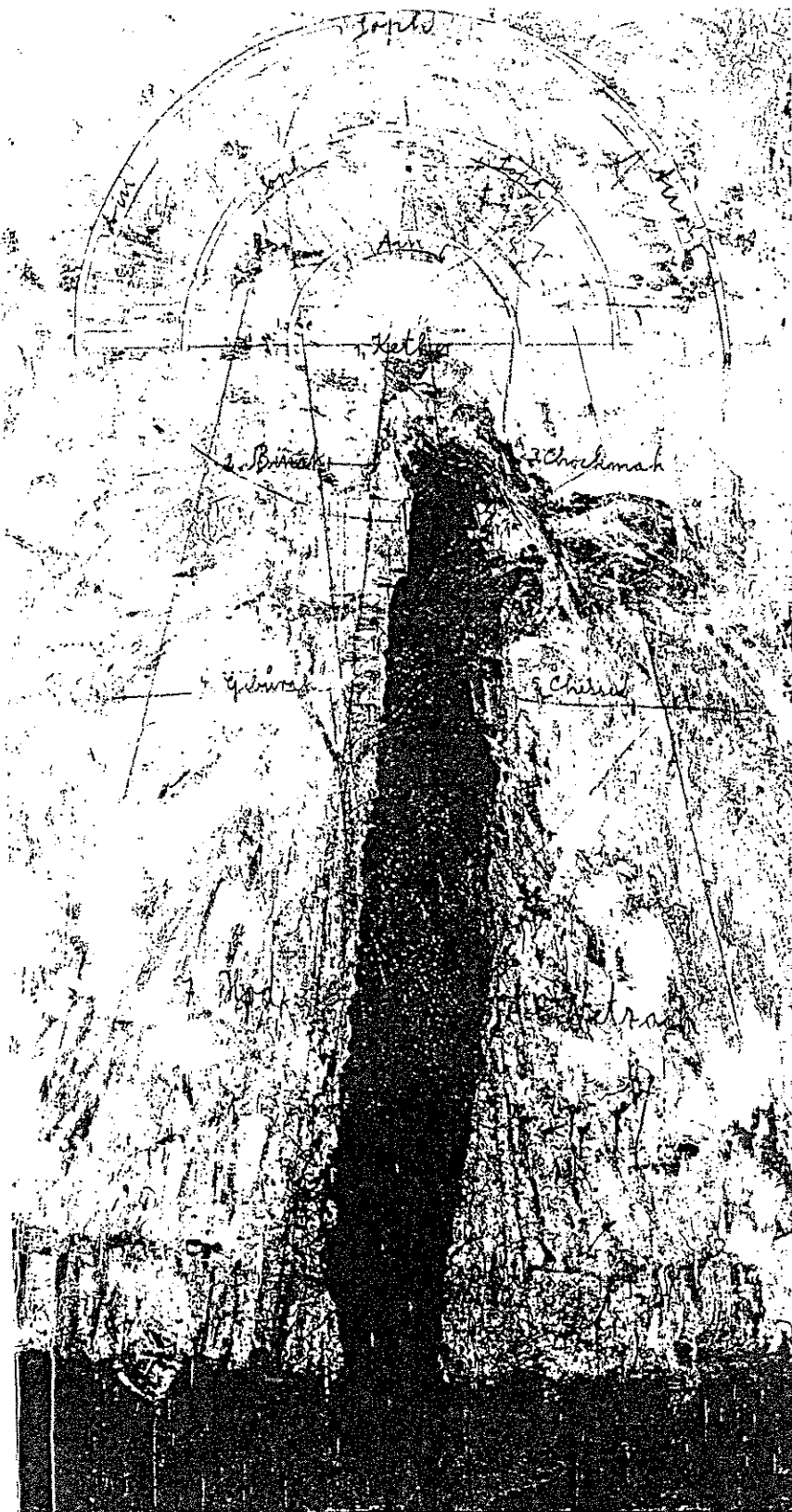


Figura 11

Anselm Kiefer
"Os Sefirót", 1996
Fonte: catálogo do mam/SP

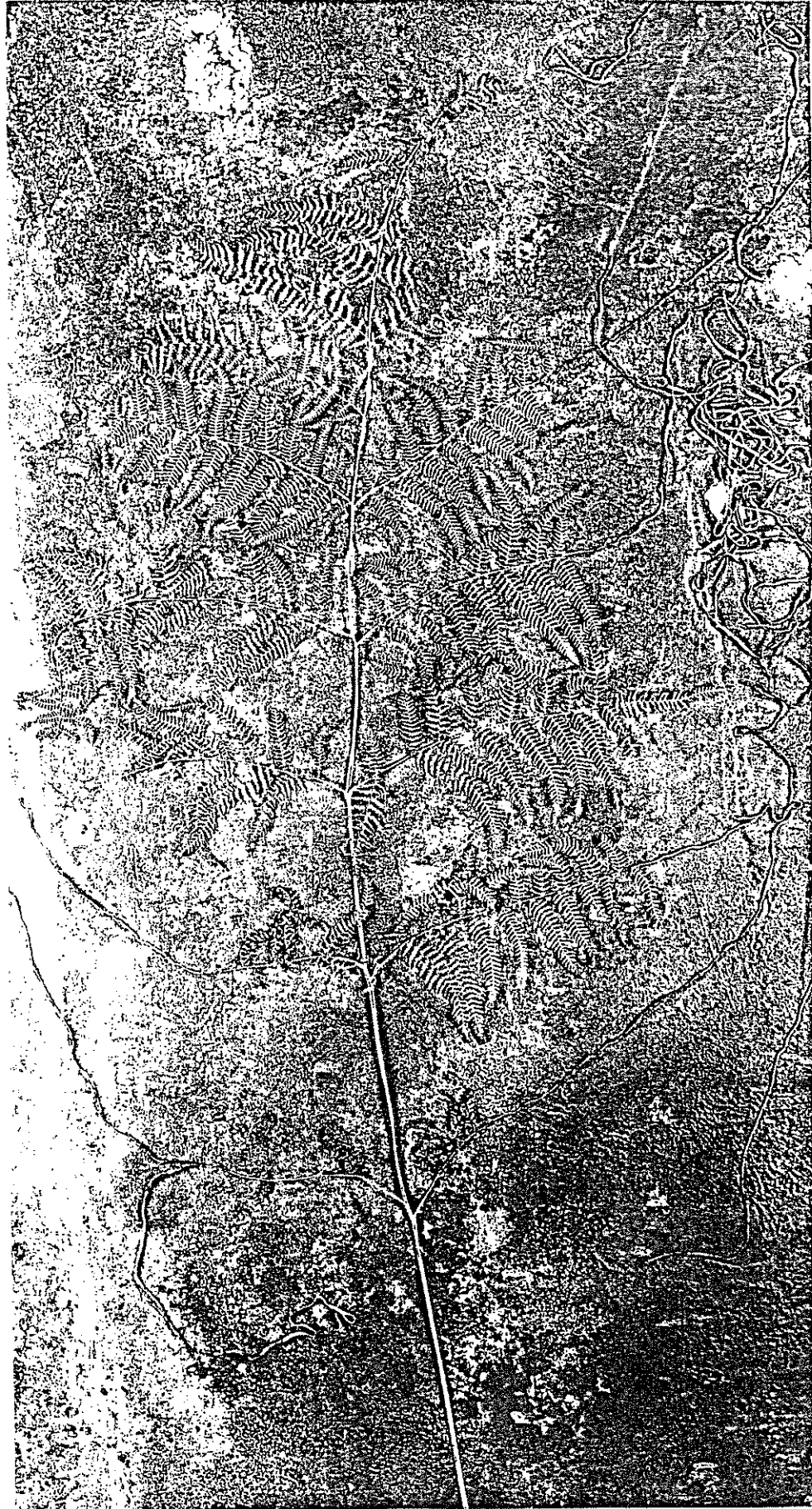


Figura 12

Anselm Kiefer

"Noite de São João", 1991

Fonte: catálogo do mam/SP



Figura 13

Anselm Kiefer

"Nagfar", 1991

Fonte: catálogo do mam/SP



Figura 14

Anselm Kiefer

"Ventrículo esquerdo e direito", 1991

Fonte: catálogo do mam/SP

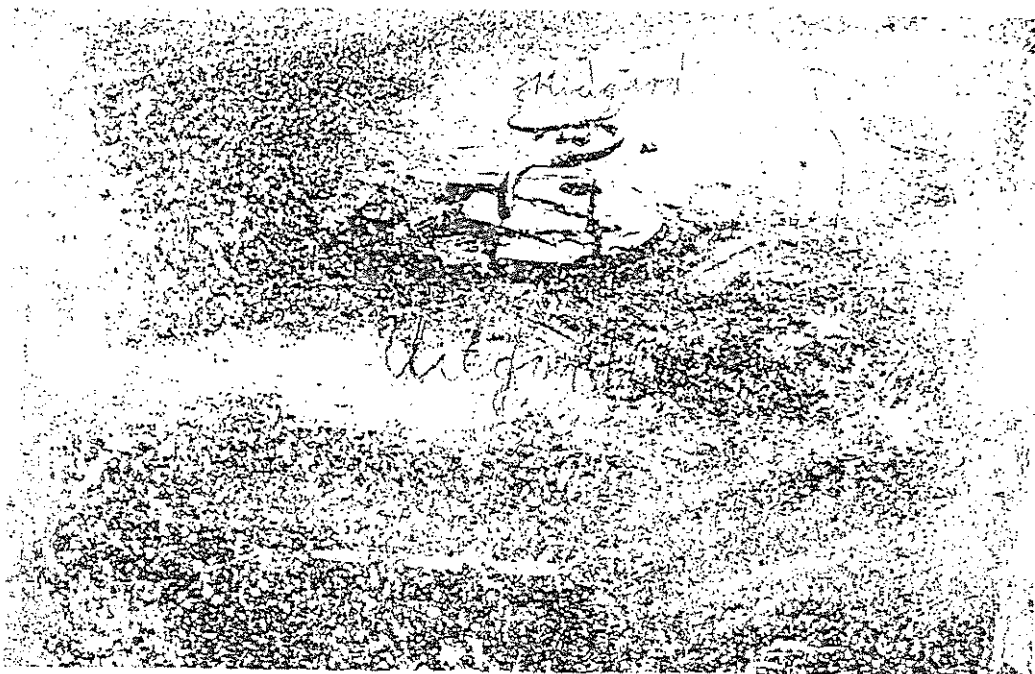


Figura 15

Anselm Kiefer

"País do meio-país exterior", 1997

Fonte: catálogo do mam/SP



Figura 16

Anselm Kiefer

"O caminho difícil de Siegfried", 1997

Fonte: catálogo do mam/SP

5.2. Francois- Marie Banier

François-Marie Banier é fotógrafo, pintor, escritor, romancista, repórter, teatrólogo e também correspondente do New Yorker. É o mais novo *enfant terrible* da fotografia francesa. Algumas de suas fotos apresentam cartazes pichados e grafitados, como forma de enfatizar o drama ou dar um certo ar anedótico a alguns tipos humanos que povoam as ruas de Paris.

Para Emanuel Araujo²⁴, que faz uma leitura de sua obra no catálogo para a exposição “Vivre”, ocorrida em 1999 na Pinacoteca do Estado de São Paulo:

“A fotografia de Banier tem o poder de mergulhar no universo íntimo de seus personagens anônimos, do povo, ou *beautiful people* do mundo. Aí reside a proeza maior deste inquieto artista : revelar a intimidade destes heróis inatingíveis. E suas fotos têm o *appeal* suplementar de incorporar uma certa condição de cumplicidade entre a invenção formal e o teatro da vida, e porque elas às vezes, se tornam narrativas e incorporam a literatura ao olhar do fotógrafo.”

Banier é um mestre do instantâneo. Tem predileção pelos seres bêbados com os próprios segredos. Ao vê-los, explode o gosto pela diferença que eles significam na paisagem ou na indiferença deles em relação ao mundo. Admira os seres solitários e a busca que travam contra o tempo.

Encontram-se alguns exemplos desta predileção nas fotos de Madeleine Casting, Samuel Beckett e Lili Brik.

Como Clarice Lispector, o fotógrafo poderia dizer: “só me comprometo com a vida que nasça com o tempo e com ele cresça, só no tempo há espaço para mim.”²⁵

Os trabalhos de Banier, representam duplamente a vanguarda, tanto pela invenção face ao aprimoramento tecnológico do aparelhos fotográfico e da película, quanto pela transgressão do be-a-bá da fotografia pelas linguagens pictóricas.

¹ ARAUJO, E. *Catálogo da exposição “Vivre” na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo, 1999, p. 5.



Figura 17

Jean-Marie Banier

"I want to say more", 1995

Fonte: "Vivre"- catálogo do mam/SP



Figura 18

Jean-Marie Banier

"Johnny Depp II", 1999

Fonte: "Vivre"- catálogo do mam/SP



Figura 19

Jean-Marie Banier

"Estou aí sim", 1999

Fonte: "Vivre"- catálogo do mam/SP



Figura 20

Jean-Marie Banier

"Jennifer Zavala", 1998

Fonte: "Vivre"- catálogo do mam/SP



Figura 21

Jean-Marie Banier

"Lucinda Childs", 1998

Fonte: "Vivre"- catálogo do mam/SP

Capítulo 6 - A poética das imagens

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

6.1. Materialidade e simbologia

As figuras de 1 a 6 apresentadas a seguir, nas páginas 82 a 87 foram as primeiras a serem realizadas. Nelas, eu descobri um procedimento técnico que me conduziu para a realização das demais.

A idéia que me norteou, foi a realização de fotografias a partir de uma série de desenhos que realizei com modelo vivo. Estes desenhos foram feitos em papel craft, de tamanho bem grande. Fotografei-os e consegui o que desejava: as linhas dos desenhos, pés e corpos na fotografia pxb.

Em seguida, realizei uma pintura sobre esta imagem, com tinta acrílica em tom de sépia e branco. Em algumas áreas a pintura é bem densa e esconde a fotografia, em outras é bem transparente e permite que a fotografia apareça.

O procedimento que descobri aqui, que não tinha realizado anteriormente, consiste em colocar as fotos em uma bacia com água, e limpar algumas áreas através da “lavagem” das imagens.

Na **Imagem 1**, depois de seca, eu passei uma lixa fina de parede, para que adquirisse este aspecto que apresenta na área em sépia.

Para mim, a imagem fotográfica ia surgindo, é como se eu a descobrisse por baixo da tinta, como se ela se revelasse para mim, assim como a fotografia se revela quando ampliamos um negativo, no banho de revelador.

Tive também a preocupação de fixá-las com verniz fosco (spray), procedimento de “fixação” da fotografia preto e branco.

Pensando nestas primeiras imagens, me veio à lembrança o conceito de “palimpsesto”, que, significa: *manuscrito sob cujo texto se descobre (em alguns casos a olho desarmado, na maioria das vezes recorrendo à técnicas especiais, a princípio por processo químico,*

vermelhos, raios ultravioletas ou luz fluorescente) a escrita ou escritas anteriores.

Acho que encontrei aqui a *poética* das imagens. São para mim como *palimpsestos*, a medida em que percebo em sua superfície imagens anteriores, que vão surgindo quando raspadas, ou limpadadas com um pano.

Na **Imagem 4**, por baixo da tinta existem as linhas do desenho e o suporte da fotografia, e pode-se perceber bem como as três linguagens dialogam entre si.

Num segundo momento, iniciei uma investigação sobre a simbologia das formas e das cores, tentando identificar a que tipo de material ou imagens me remetiam.

No “dicionário de símbolos” encontrei algumas coisas interessantes como as seguintes citações sobre a simbologia das mãos: para Gregório de Nissa²⁵, as mãos do homem estão do mesmo modo ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas têm como fim a linguagem.

Em seu tratado sobre a criação do homem, escreveu que:

“As mãos são para o homem de grande ajuda, em função das necessidades da linguagem. Quem vê no uso das mãos o que é próprio de uma natureza racional não está enganado, pela razão corrente e fácil de compreender que elas nos permitem representar nossas palavras através de letras; com efeito, é bem uma das marcas da presença da razão a expressão através das letras, e de uma certa maneira de conversar com as mãos.”

A cor branca possui uma simbologia que a relaciona a usos rituais, decorrente da observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas edificaram seus sistemas filosóficos.

Para o artista plástico Wasily Kandinsky²⁶ para quem o uso das cores ultrapassava em muito o problema da estética:

“O branco é uma não-cor... como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedade de substâncias materiais, se tenham desvanecido... O branco produz em nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas. É um nada pleno de alegria juvenil, ou um nada anterior a todo nascimento”

²⁵ CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Ed. Nova Fronteira, p.143. São Paulo 1999.

²⁶ CHEVALIER, J. [Op. Cit. P 584]

As áreas lixadas em sua superfície me fazem lembrar de um material pesado e sólido como o *bronze*. Liga de difentes metais, principalmente de estanho, e prata com cobre, o bronze origina-se simbolicamente da união de contrários, sendo que desses três metais, os dois primeiros (estanho e prata) associam-se à lua e a água, e o outro, ao sol e ao fogo.

Daí a ambivalência e o caráter violentamente conflitivo das duas faces de seu simbolismo. Metal eminentemente sonoro, o bronze é, em primeiro lugar, uma voz - por um lado de canhão - e por outro, a do sino; vozes contrárias é verdade, porém ambas terríveis e possantes.

De bronze, entre os romanos é a navalha que corta os cabelos dos sacerdotes e o arado que traça os limites de uma nova cidade. Esse metal duro era símbolo de incorruptibilidade e imortalidade, bem como de inflexível justiça; se a abóbada celeste é de bronze, significa que é impenetrável como este metal e também, que esse material está ligado às forças uranianas mais transcendentais, aquelas cuja voz ressoa como o trovão, inspirando nos homens um sentimento de respeito e temor.

Usei *água* na lavagem das fotos, e isto aparece claramente nas imagens 1, 2 e 3 . As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meios de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias - e as mais coerentes também.

As águas, massa indiferenciada representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção.

Mergulhar nas águas, para delas sair sem dissolver-se totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber a nova força: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.



Figura 1

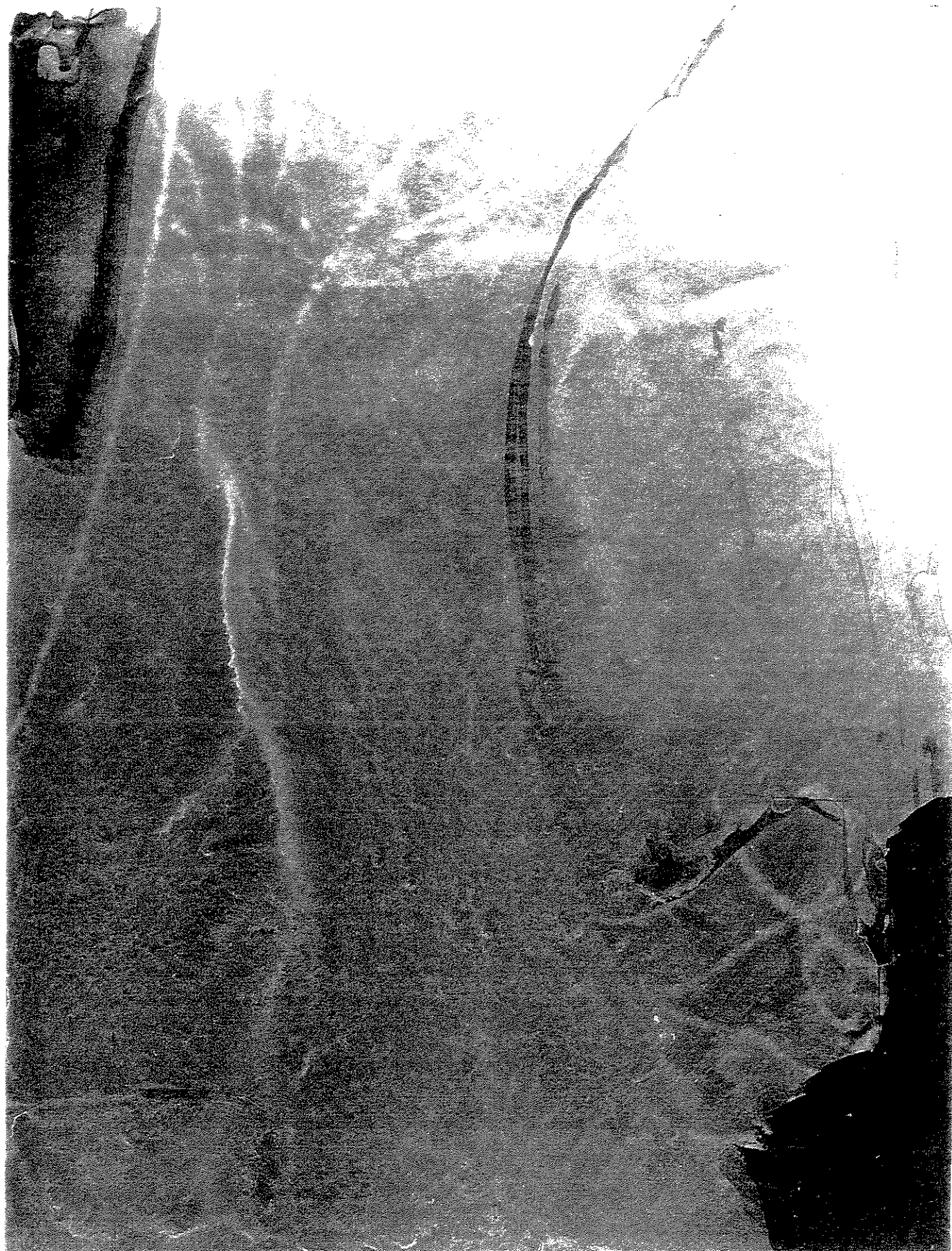


Figura 2



Figura 3



Figura 4

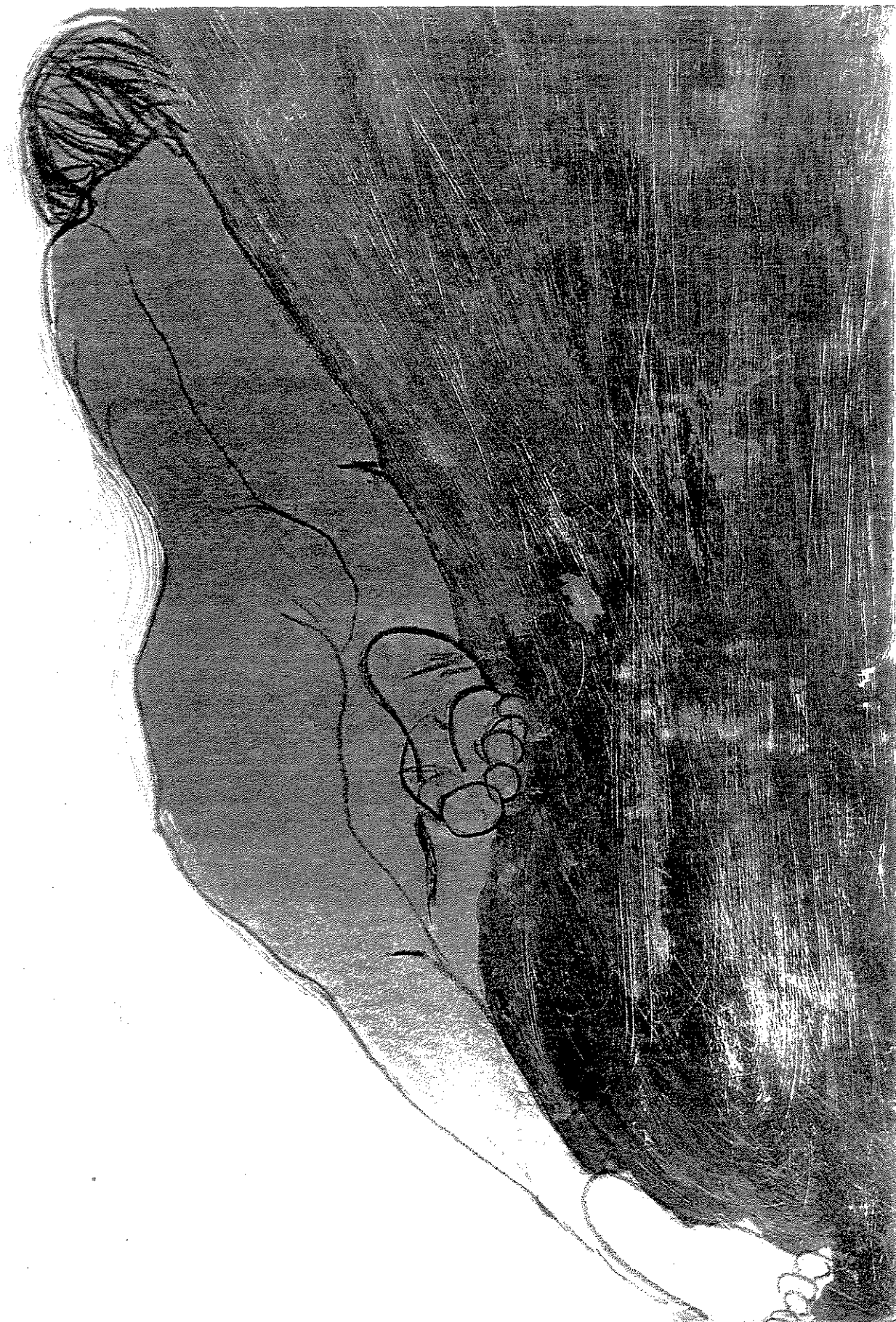


Figura 5



Figura 6

6. 2. Simbologia sobre a nudez

Esta série de imagens que virá a seguir 7, 8, 9 e 10 em suas respectivas páginas, apresenta várias figuras femininas com o corpo nú.

A nudez do corpo aparece muitas vezes no Ocidente como um signo de sensualidade e de degradação materialista. É preciso lembrar primeiro, que esse não é de modo algum um ponto de vista universalmente compartilhado - segundo a tradição cristã, é a consequência do pecado original, da queda de Adão e Eva.

Trata-se realmente de uma queda de manifestação, e de uma exteriorização das perspectivas. Encontra-se algo bem semelhante no mito xintoísta em que, após a descida aos infernos, Izanagi e Izanami são humilhados pela descoberta de seu verdadeiro estado. Se, depois da vestida arte medieval, a Renascença europeia redescobre a estética da nudez, é uma perspectiva meramente naturalista e desprovida de valor simbólico. Essa perspectiva é só em parte a da antiguidade greco-romana. Que se pense no desnudamento de Mystica, na Casa dos Mistérios de Pompéia, que é tão rico em símbolos.

De fato, o simbolismo da nudez desenvolve-se em duas direções: a da pureza física, moral, intelectual, espiritual; e a da vaidade lasciva, provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos.

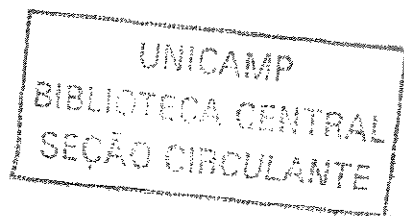
As cores utilizadas foram o vermelho misturado com marrom. O *vermelho* é universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida. Com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho - cor de fogo e de sangue - possui entretanto uma ambivalência simbólica em termos visuais, conforme seja claro ou escuro.

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incita à ação, lançando como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível.

O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida.

Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema, num bloco de cirurgia, etc.

É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos paternos.



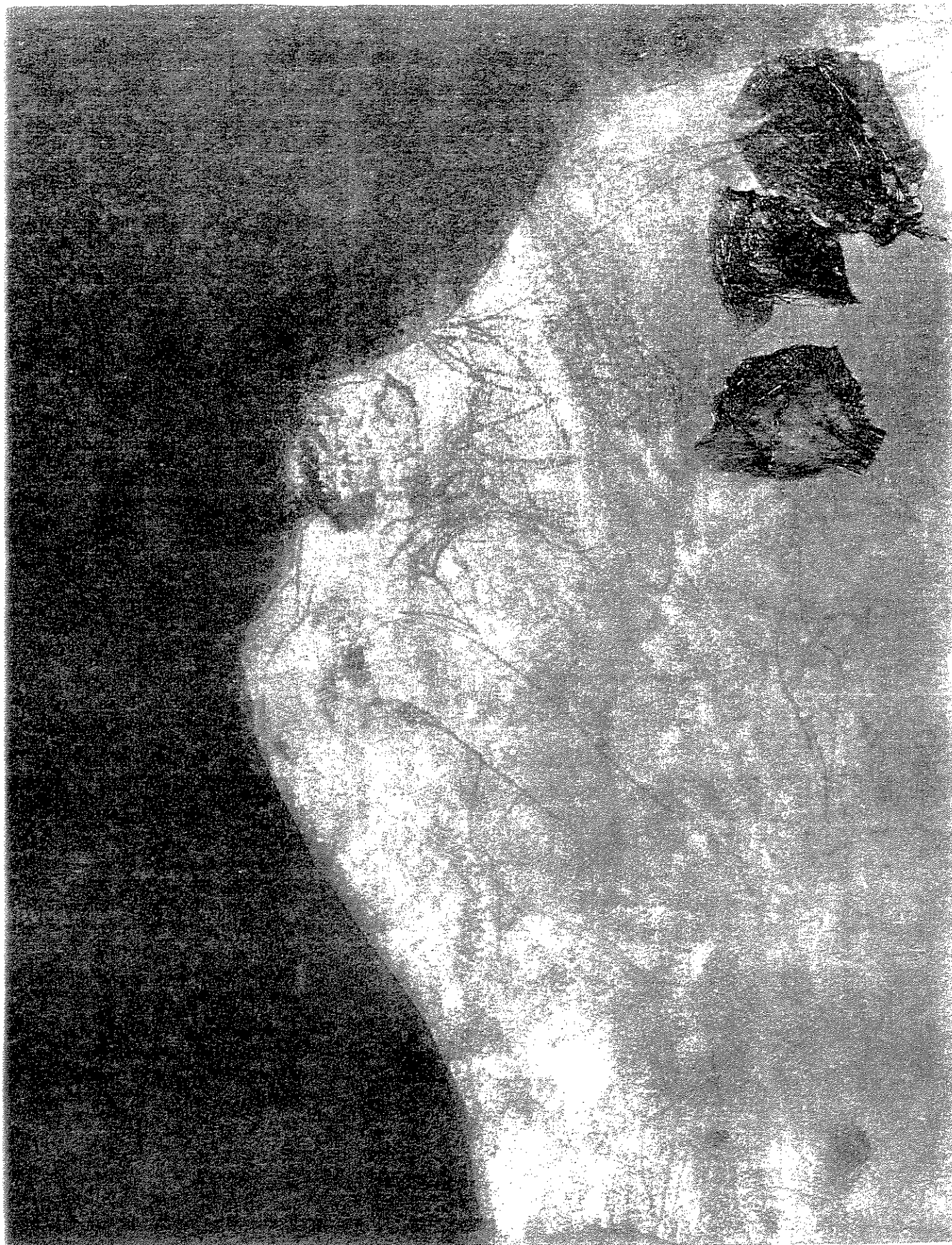


Figura 7



Figura 8

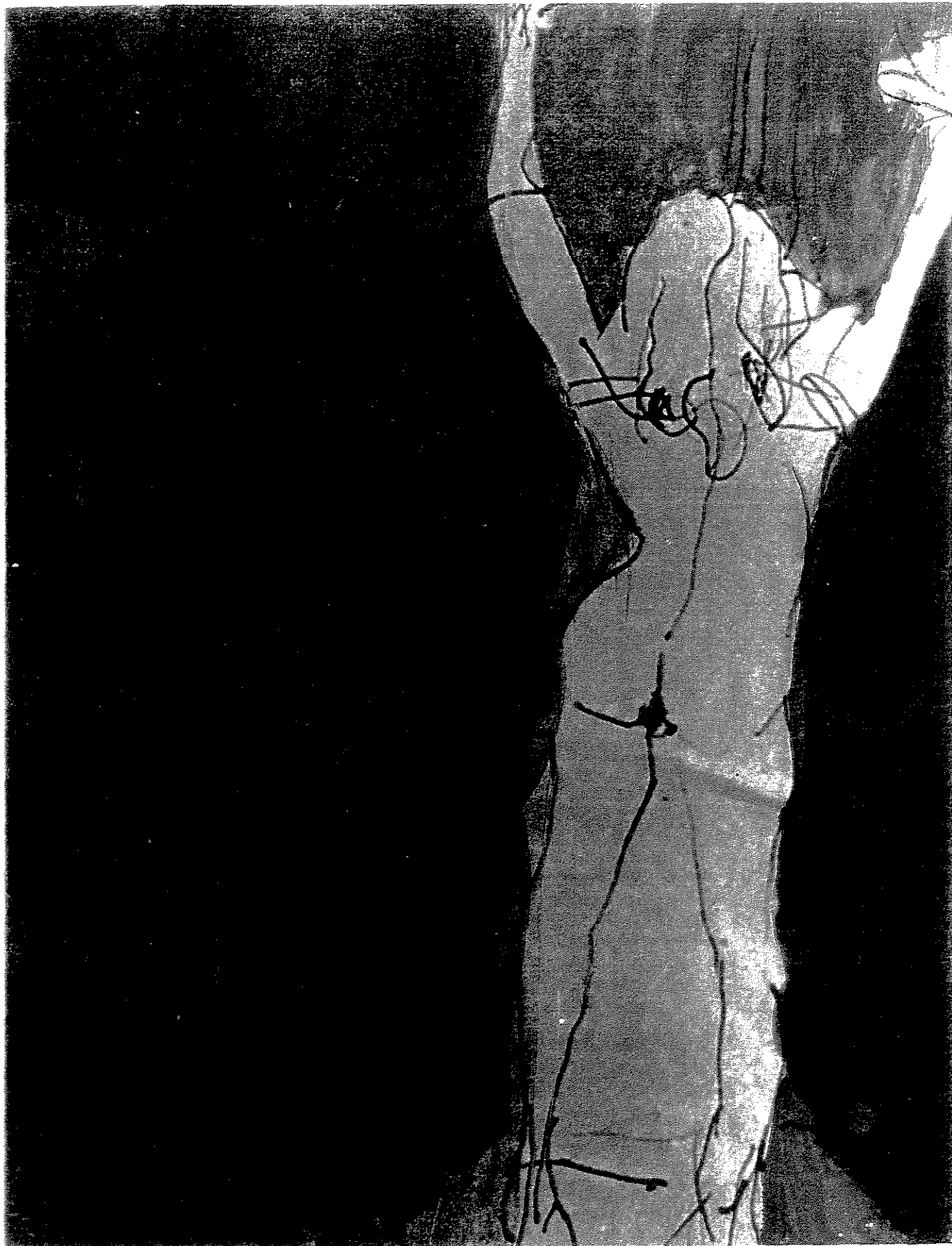


Figura 9



Figura 10

6.3. Tatuagem

As imagens de 11 a 15 nas páginas seguintes apresentam mãos e pés tatuados com henna.

A tatuagem parece ter se revestido de certa importância na China antiga. O seu simbolismo é indicado pelo sentido original de *wen*, que designa os caracteres simples da escrita, *o escrito*, mas também a sabedoria política confuciana.

Wen significa linhas que se cruzam (o que poderia relacioná-lo à tecelagem), veias, rugas, desenhos. Certas grafias representam um homem tatuado: trata-se de uma invocação permanente, de uma identificação com as forças celestes, e, ao mesmo tempo, de um modo fundamental de comunicar-se com elas.

O simbolismo mais geral da tatuagem é conferido em consequência de uma iniciação que torna possível essa comunicação. Ao mesmo tempo, essa iniciação é um rito de integração em um grupo social, do qual a tatuagem é um sinal inalterável: *é o signo da tribo*.

A tatuagem pertence aos símbolos de identificação e está impregnada de todo seu potencial mágico e místico. A identificação sempre adquire um duplo sentido: tende a adaptar a um sujeito, as virtudes e as forças do ser-objeto ao qual ele se assimila; mas tende igualmente a imunizar o primeiro contra as possibilidades maléficas do segundo.

Na imagem 15, a mão tatuada foi fotografada, e a área em sépia é uma xilogravura, feita a partir de uma matriz em madeira.

6.3.1. Relação entre as imagens e a poesia

Enquanto eu realizava as fotografias, me veio à lembrança a música de Chico Buarque e Ruy Guerra, com o mesmo nome, realizada em 1972 / 73 para a peça *Calabar* da autoria de ambos.

A música é muito conhecida faz parte do meu imaginário, e serviu como “inspiração”.

Vou transcrevê-la com a intenção de mostrar a relação entre a poesia e a música sobre a formação de imagens em nossa mente.

A produção de imagens é involuntária e não segue uma sequência, com começo, meio e fim, assim como a poesia, que é registro do pensamento não linear.

Porém, em um trabalho de escrita linear e coerente como uma dissertação é preciso resgatar estas imagens, estas frases, que se associam e procurar a sua relação.

Tatuagem

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem quando a noite vem
E também pra me perpetuar em tua escrava
Que você pega, esfrega, nega
Mas não lava

Quero brincar no teu corpo feito bailarina
Que logo se alucina,
Salta e te ilumina

Quando a noite vem
E nos músculos exaustos do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta
Morta de cansaço

Quero pesar feito cruz nas tuas costas
Que te retalha em postas
Mas no fundo gostas
Quando a noite vem
Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva
Marcada a frio, a ferro e fogo
Em carne viva

Corações de mãe
Arpões, sereias e serpentes
Que te rabiscam o corpo todo
Mas não sentes.

Em particular, os versos a seguir deixam bem claro o significado de uma tatuagem como experiência:

“Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva
Marcada a frio, a ferro e fogo
Em carne viva
Corações de mãe
Arpões, sereias e serpentes
Que te rabiscam o corpo todo
Mas não sentes”

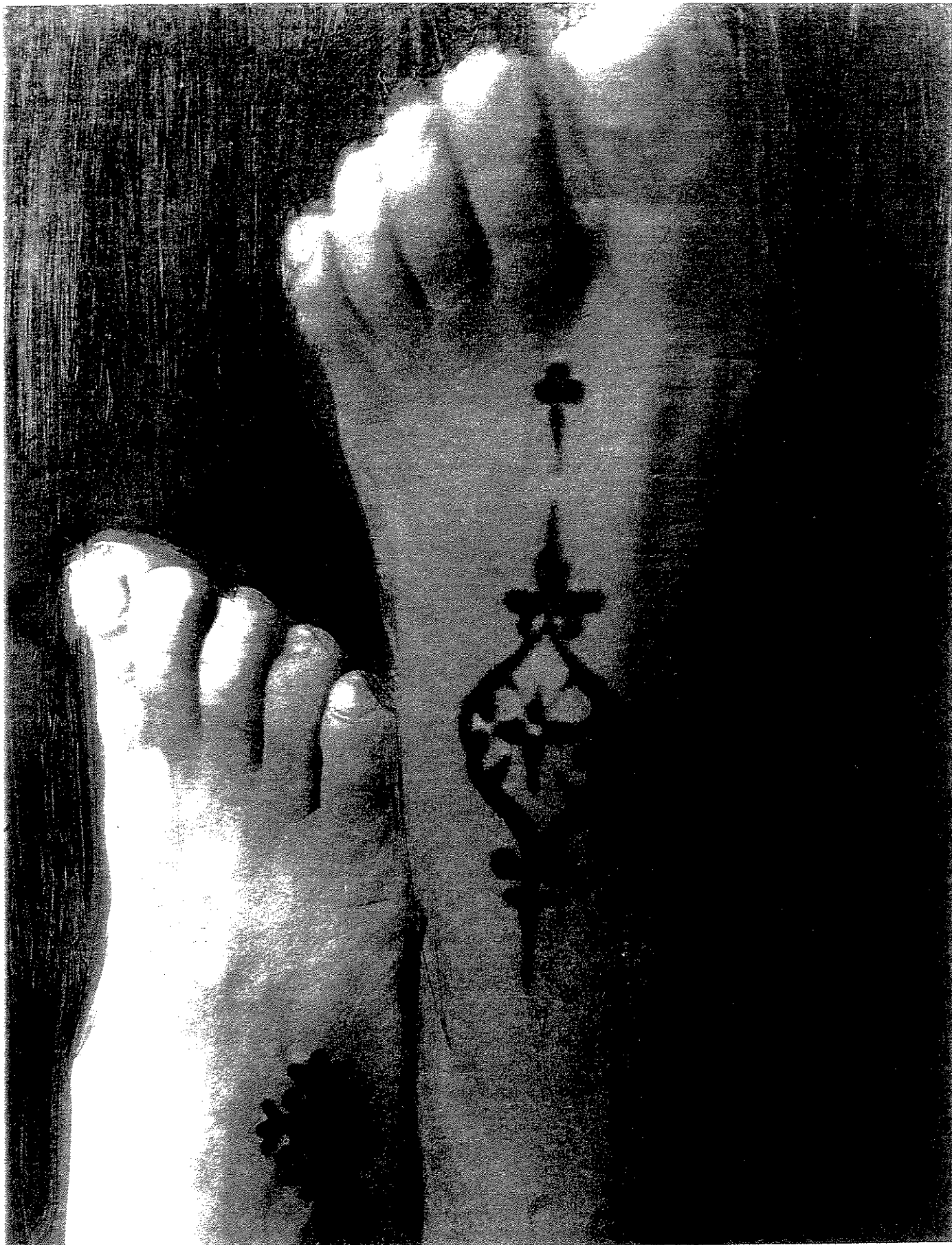


Figura 11



Figura 12



Figura 13

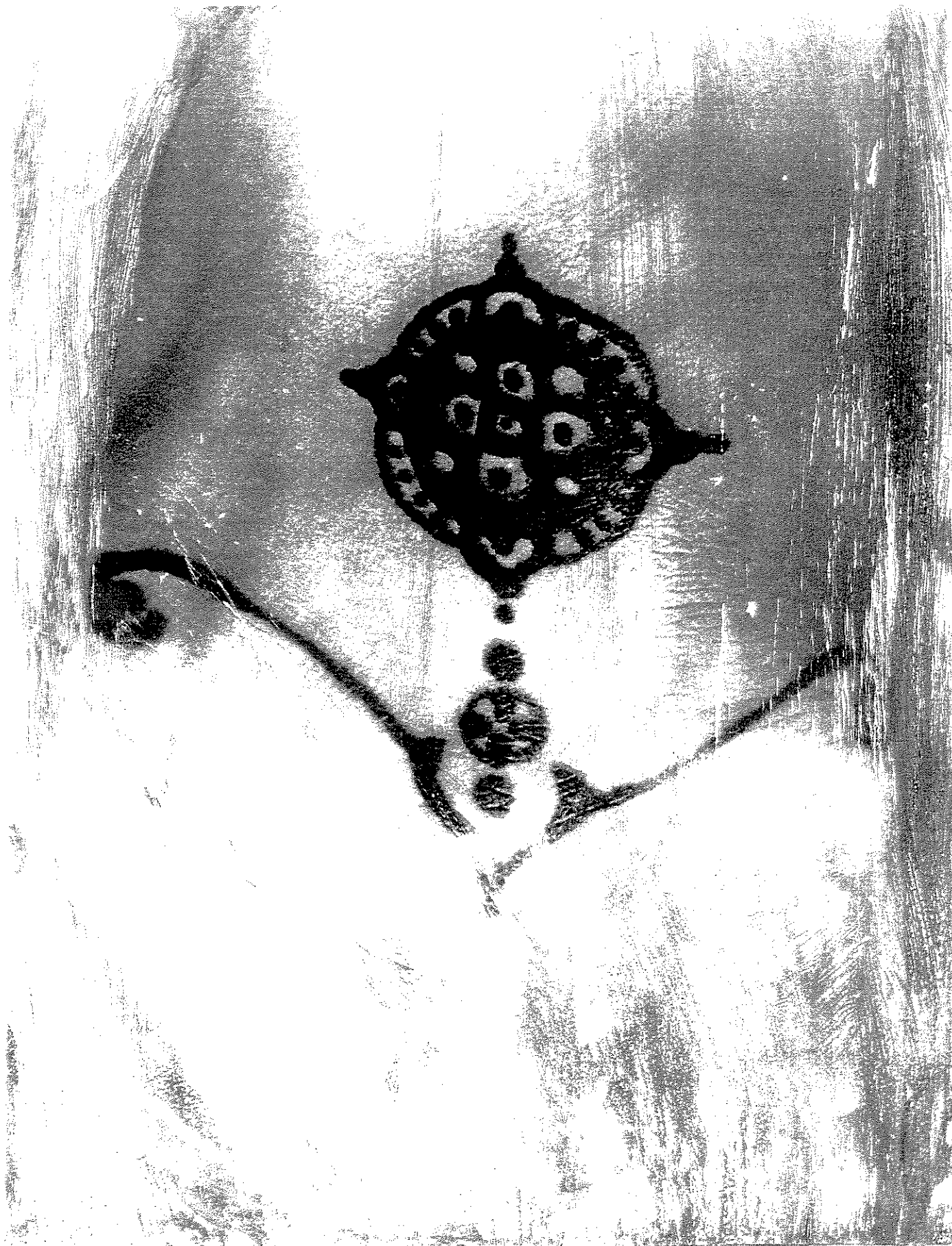


Figura 14

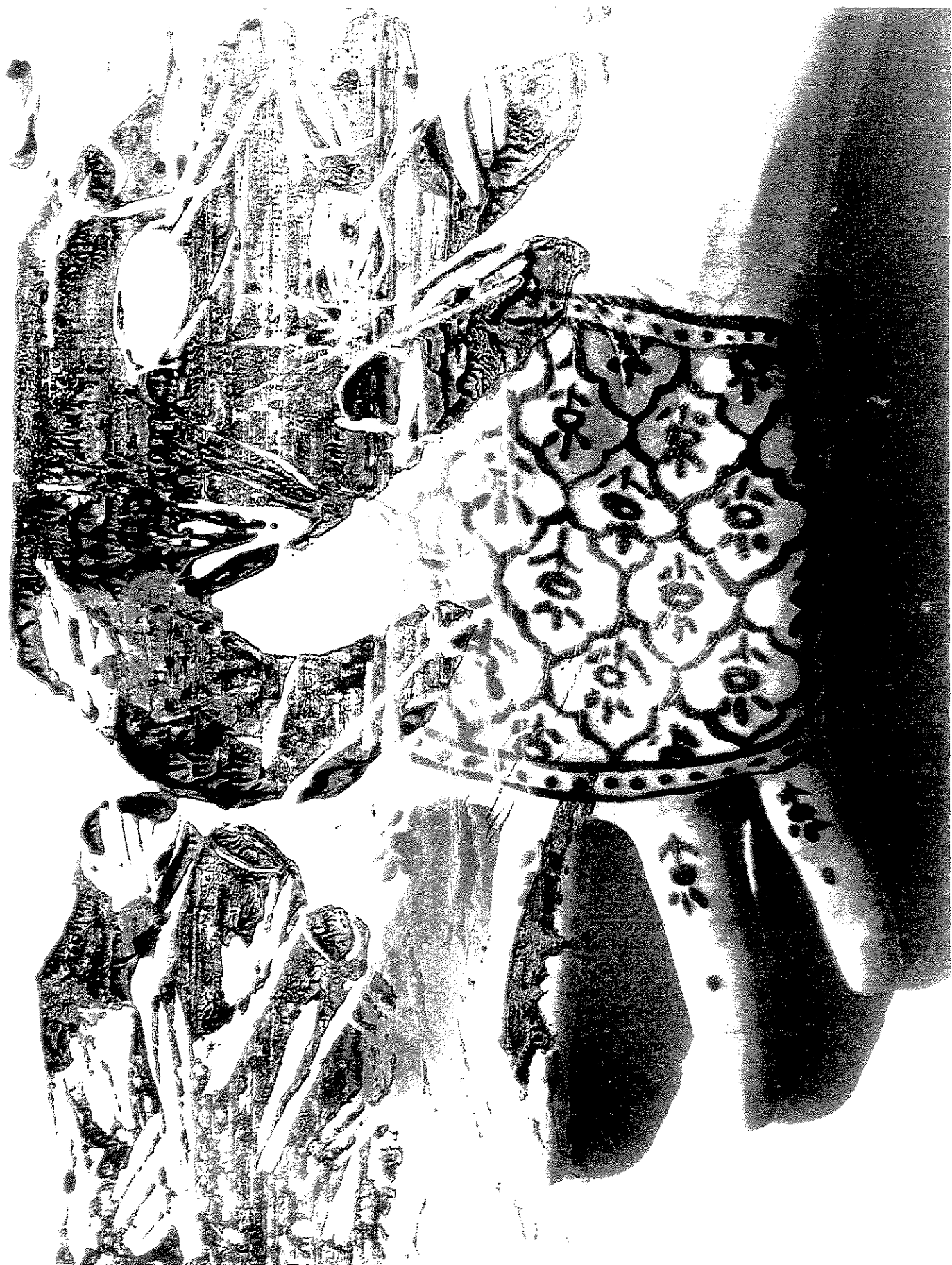


Figura 15

6.4. Processos Fotográficos Alternativos

“ Fotografia é o ato de gravar imagens sobre uma superfície- suporte, pela ação da luz.

A definição serve tanto para a fotografia de hoje quanto para a fotografia de um passado mais que secular, no qual o universo fotográfico, parece-me, era bem mais diverso, versátil, e rico do que a estereotipada e apressada prática fotográfica de hoje.”²⁷

As imagens de 16 a 22, que virão a seguir foram feitas com os procedimentos fotográficos apelidados hoje de processos fotográficos alternativos. Tais procedimentos referem-se a uma prática mais que centenária, histórica, a qual, nos dias de hoje, permite ao fotógrafo desprender-se dos estatutos usuais de registro de uma imagem através da luz para estabelecer um outro, mais adequado às suas necessidades expressivas.

Estas técnicas são trabalhadas em diferentes papéis, como o Canson, o Fabriano, e papéis artesanais, com a intenção de explorar a materialidade que cada suporte. O papel recebe uma solução fotossensibilizadora e deve ser exposto à luz para que a imagem seja revelada a partir de um negativo.

Algumas imagens (16,17 e 17, 20, 21 e 22) foram preparadas com a solução de *albúmen*, e sensibilizadas com nitrato de prata e água. As variações na tonalidade do marrom devem-se à variação no tempo de exposição à luz solar, e ao tempo de fixação.

Outro processo muito utilizado no final do sec XIX para a impressão fotográfica é o *kalitipo*, cuja fórmula mais simples é conhecida pelo nome de marrom de *Van Dyck Brown*. Após o preparo da solução sensibilizadora, ela é aplicada sobre uma superfície suporte seca, exposta à luz em contato com o negativo, revelada, interrompida e fixada. O resultado final que se obtém é uma imagem em tons marrons-escuros (imagem 19) .

²⁷ MONFORTE, L. *Fotografia Pensante*. São Paulo: Editora Senac, 1997. p.15.



Figura 16



Figura 17

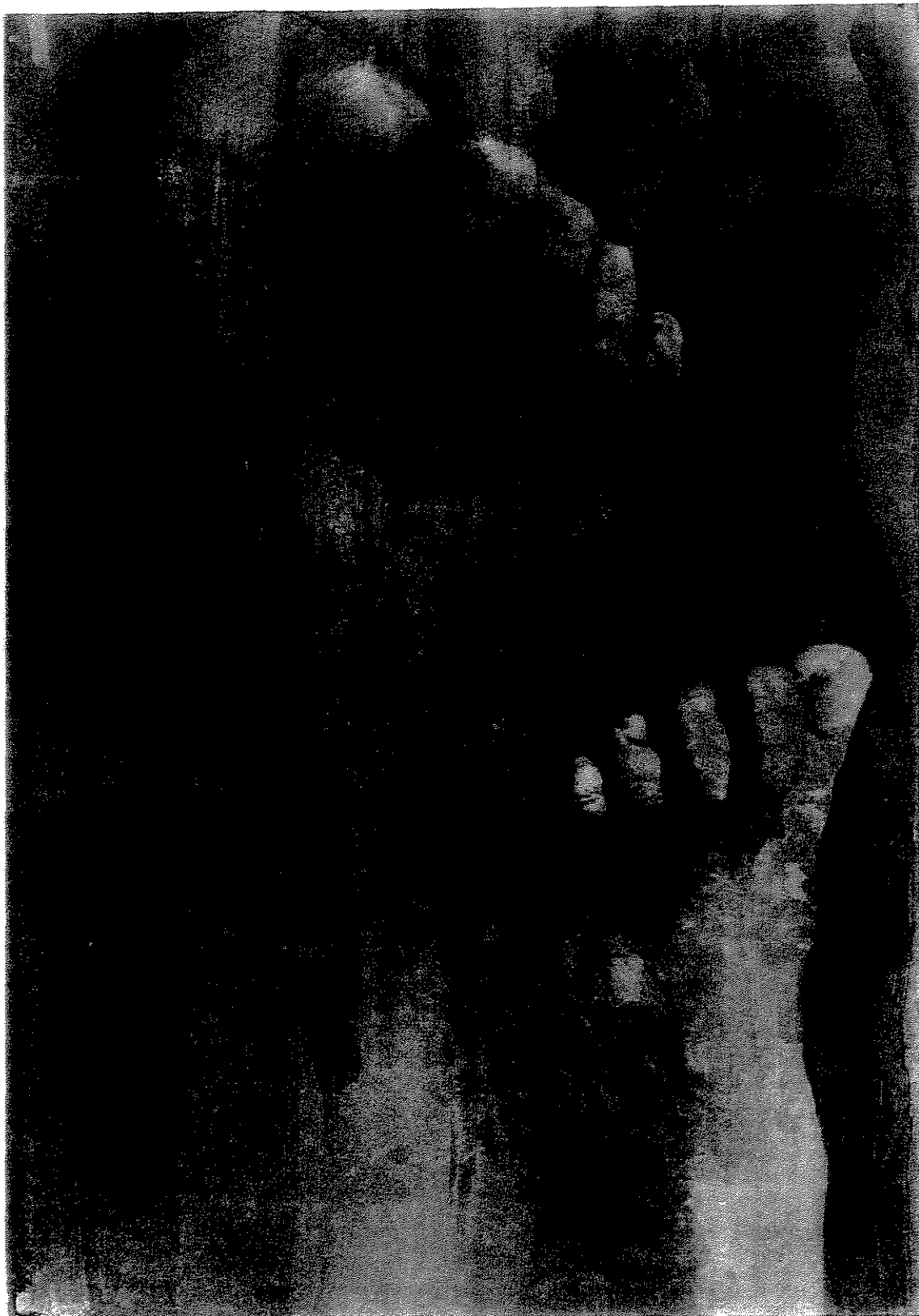


Figura 18



Figura 19

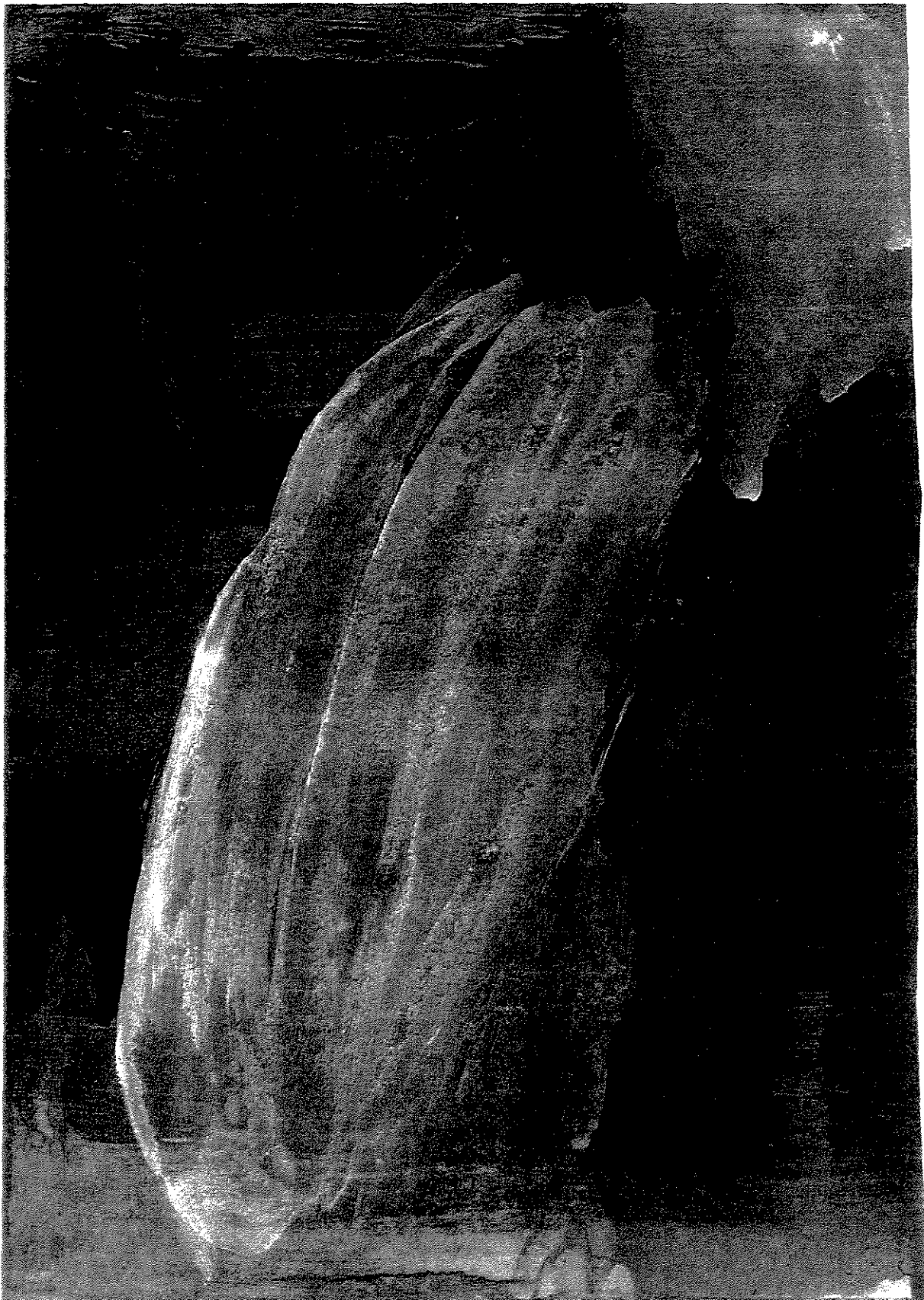


Figura 20



Figura 21

6.4.1. As matrizes para a reprodução

As matrizes 1 e 2 são apresentadas a seguir

Podem ser feitas em película ortocromática, também conhecida como Filme PSD, para permitir a revelação da imagem. Precisam ser como um negativo em tamanho grande, para que a imagem saia em positivo.

Estas matrizes foram feitas a partir do escaneamento da fotografia em preto-e-branco, tratadas no computador através do Photoshop, que é um programa de tratamento de imagens.

Com este recurso, pude fazer alterações no contraste e no brilho e na definição da fotografia

Em seguida, foram impressas em transparência, e resultaram em uma imagem com tanta qualidade e definição quanto o filme.

A primeira matriz deu origem às imagens 16 e 17. Depois de revelada, a fotografia em papel canson ficou em um banho de fixador, o mesmo que se utiliza na ampliação de papel preto e branco, porém diluída em água.

Referências Bibliográficas

6.5. Reprodução com gravura

Nas imagens de 23 a 27 apresentadas a seguir eu realizei uma série de desenhos de mãos e pés, que foram impressos no papel com a através da técnica da xilogravura .

Nesta técnica , a imagem é gravada através de instrumentos pontiagudos na matriz de madeira e, em seguida esta madeira, é pintada com tinta própria e é impressa em papel, dando origem às várias cópias da mesma imagem.

A imagem 23 foi pintada com tinta acrílica em tonalidade de branco, sobre o fundo de albúmen. Colei sobre sua superfície uma folha seca no canto direito superior.

As demais também tiveram como suporte um fundo de papelanson com as técnicas de albúmen e van dyck brown.

6.5.1. Simbologia da cor azul

Foram impressas e pintadas com variações de azul.

O azul é a mais profunda das cores: nele o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga de cor.

É a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante.

O vazio é exato, puro e frio.

O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais.

Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as.

Uma superfície pintada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser

muro.

Imaterial em si mesmo o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito onde o real se transforma em imaginário.

Domínio ou antes clima de irrealidade - ou da super-realidade- imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias - tal como a do dia e a noite, que dão ritmo à vida humana.

Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma idéia de eternidade tranqüila e altaneira, que é sobre-humana ou inumana.

Seu movimento para o pintor Kandinsky²⁸ é a um só tempo: “movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural.”

O azul e o branco, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus.

²⁸ CHEVALIER, J. [Op. cit, p. 107].



Figura 22



Figura 24



Figura 25

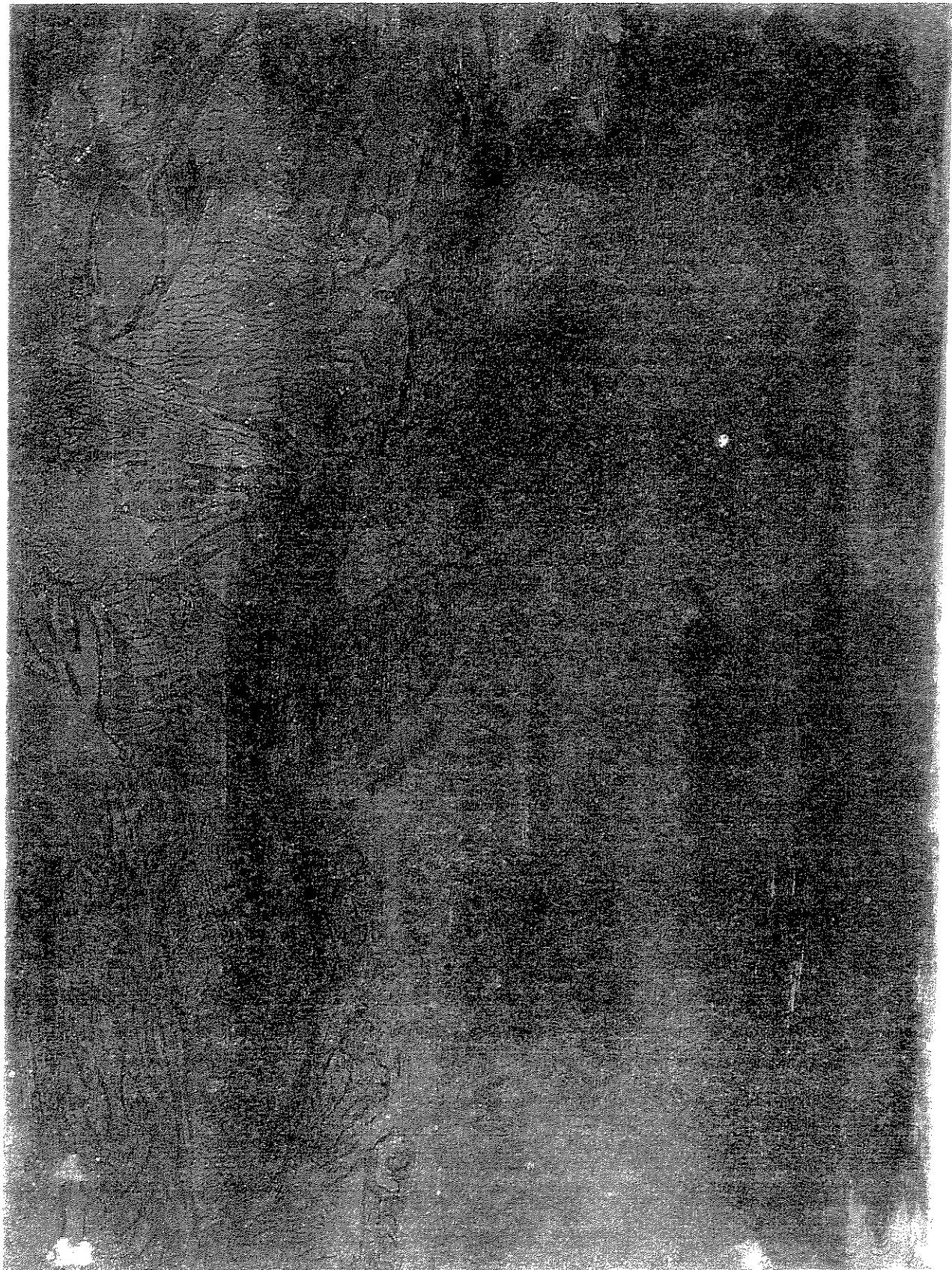


Figura 26

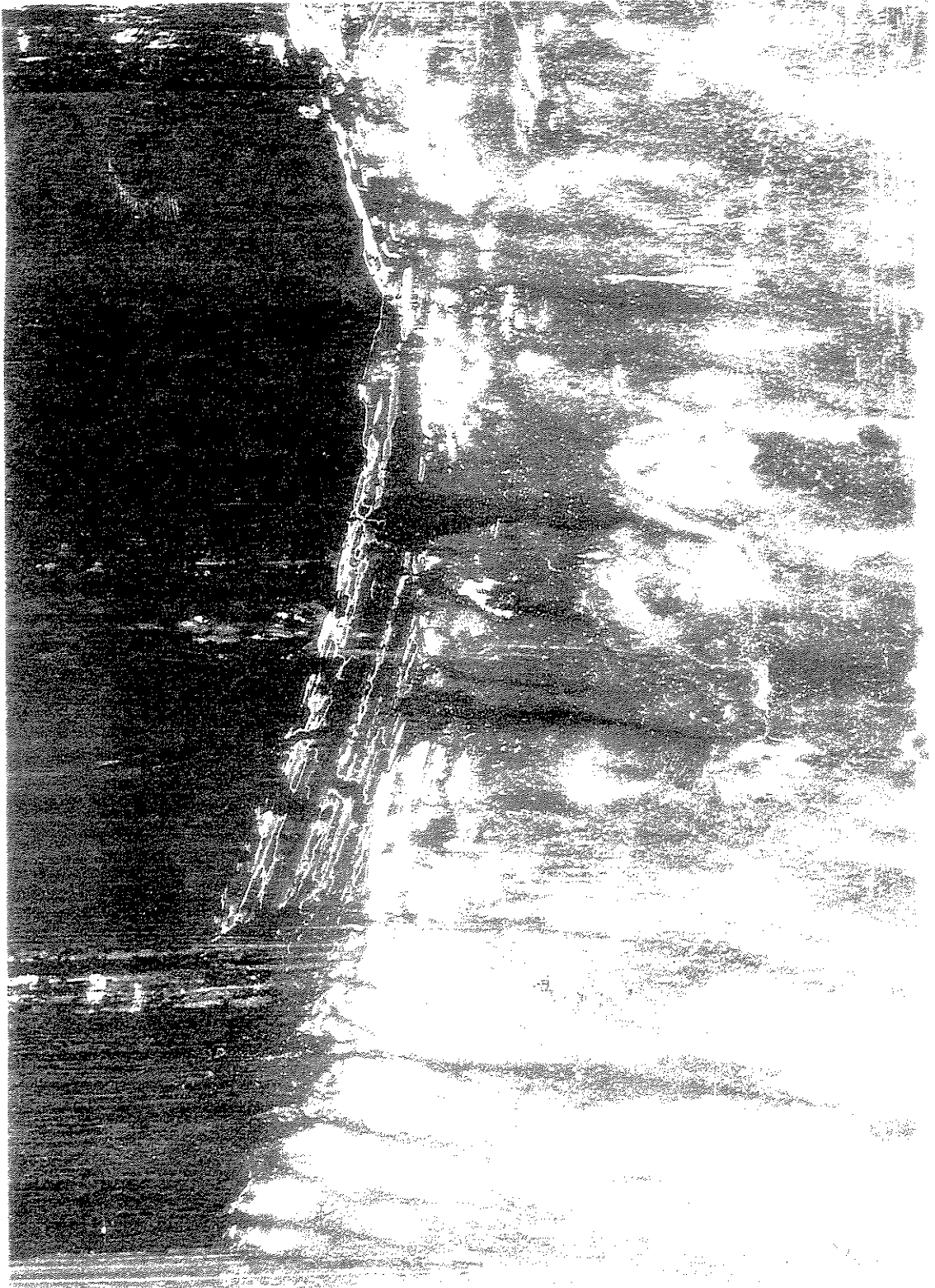
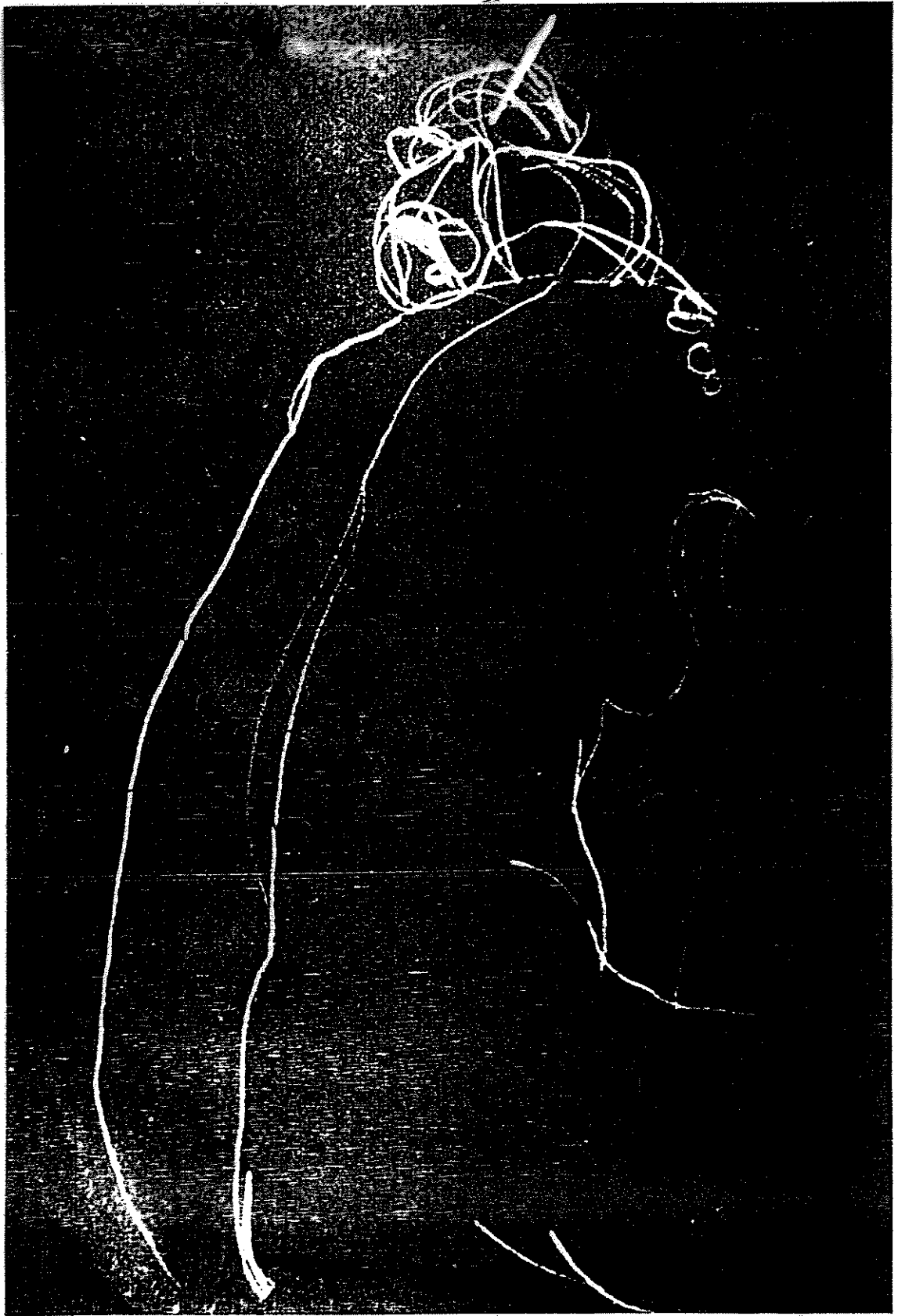


Figura 27



Transfiguration I



Transparência 2

- ARAUJO, E.** Catálogo da exposição “Vivre” - do fotógrafo francês Jean-Marie Banier.
São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.
- ARGAN, J. C.** *El arte moderno*. Fernando Torres Editor, 1977.
- BARTHES, R.** *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
Óbvio e obtuso. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- BAZIN, A.** *Ontologia de l’image photographique*, Paris: Ed. du Cerf, 1875.
- BECEYRO, R.** *Ensayos sobre Fotografia*. México: Arte y Libros, 1978.
- BENJAMIN, W.** *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo:
Abril Cultural, 1980.
- BENSE, M.** *Pequena Estética*. São Paulo: Ed Cultrix, 1971.
- COUCHOT, E.** *Imagens: De l’optique ou numerique*. Paris: Hermes, 1988.
- CHEVALIER, J.** *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1999.
- DUBOIS, P.** *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1997.
- ECO, U.** *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- FAVILLA, A.** *A Imagem Híbrida: a síntese entre o universo fotográfico e o digital*.
Tese mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 1998.
- FLUSSER, V.** *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOCILLON, H.** *Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- LAURENTIZ, P.** *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Tese de Doutorado: Puc/SP, 1988.
- LEVI, P.** *As tecnologias da inteligência- O futuro do pensamento na era da informática*.
Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LITTMAN, R.** Catálogo da exposição “Vivre” de Jean-Marie Banier na Pinacoteca do
Estado do São Paulo, 1999.
- MACHADO, A.** *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.
A Ilusão Especular. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MCLUHAN, M.** *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo:
Cultrix, 1974.

- MONFORTE, L. G.** *Fotografia Pensante*. São Paulo: Ed. Senac, 1997.
- MUNFORD, L.** *Arte y Técnica*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1952.
- OSTROWER, F.** *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PARENTE, A.** (org.) *Imagem Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*.
Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
A Imagem Virtual auto-referente. Imagens nº 3, Campinas:
Editora Unicamp, 1994.
- PASSERON, R.** *Pour une philosophie de la perception*. Paris: Gallimard, 1992.
- PIGNATARI, D.** *Comunicação poética*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.
- SANTAELLA, L.** *O que é Semiótica?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
Revista Imagens. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- SANTAELLA, L. e NOTH, W.** *Imagem - cognição, semiótica, mídia*. São Paulo:
Editora Iluminuras, 1998.
- SAMAIN, E.** *O Fotográfico*. (org.). São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- SOGABE, M.** *Imagem y material*. Tese de mestrado- Puc/São Paulo, 1990.
- RAMOS, F.** *Trilhas – Revista do Instituto de Artes*.
julho-dezembro. Campinas: Unicamp, 1997.
- REY, S.** *Porto-Arte- revista do mestrado em artes visuais*- Universidade do Rio Grande
do Sul. v. 2, n.13, Porto Alegre, 1996.
- TAVARES, M.** *Os processos criativos com os meios eletrônicos*. Tese de Mestrado
em Artes. Campinas: Unicamp, 1995.

