



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências e Humanidades
Instituto de Artes

Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa

Imagens Precárias

Rio de Janeiro
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa

Imagens Precárias

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Rio de Janeiro
2008

Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa

Imagens Precárias

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Antônio Pacca Fatorelli
Escola de Comunicação da UFRJ

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa
Instituto de Artes da UERJ

A meu pai, meu primeiro mestre

AGRADECIMENTOS

À minha mãe pela alegria, carinho e por acreditar.

Ao Daniel pelo amor e compreensão. Pelas discussões e críticas e por viver todo o processo da escrita junto comigo.

À Bianca, Cristina e Rebeca, pelas trocas e vivências; pelo chá, pelo laboratório autopoietico.

À Paula Trope por me apresentar o universo das imagens em *pinhole*.

À Denise Cathilina pela introdução no mundo da fotografia e da arte.

À Janaina e Roberta pelo convívio e conversas, sempre.

Ao Roberto Corrêa dos Santos pela contribuição inestimável, pela beleza e generosidade. Esta dissertação não existiria sem sua leitura atenta e orientação precisa.

Ao Cláudio da Costa por atender a diversos pedidos de ajuda e pelas contribuições na qualificação.

Ao Roberto Conduru pela leitura e observações na qualificação.

À Malu Fatorelli pelo acompanhamento dos trabalhos na sua disciplina que acabou se prolongando na nossa vivência do chá.

Ao corpo docente e de funcionários do PPGArtes pela ajuda permanente e, em especial à Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, coordenadora.

Ao Milan e Marcelo pela paciência e ajuda constante no laboratório.

Ao Juveny pela ajuda na adaptação da câmera.

À Marina e Amapola pela elaboração dos livrinhos, ao Alexandre pela impressão das capas.

Ao Jou pelas pequenas, mas importantes, traduções.

Ao Nilson pela disposição e apoio nas montagens das exposições.

A todos que me deixaram fotografar suas casas e suas ações.

À FAPERJ, pelo financiamento da pesquisa.

demore-se um pouco mais, instante,
você é tão belo, então você poderá me prender com correntes,
e eu consentirei de boa vontade em perecer.

Goethe

RESUMO

COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da. *Imagens precárias*. 2008. ...f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Os principais propósitos desta dissertação consistem em estudar a história do aparato tecnológico que envolve a fotografia e sua relação com o imaginário e a produção de subjetividade; refletir sobre a possibilidade de uma fotografia de caráter conceitual, questionando os pressupostos característicos da fotografia tradicional e das formas de representação na contemporaneidade; pesquisar – através da produção de obras e de análises de obras de outros artistas – a delimitação de uma experiência que inclui os processos técnicos que ela envolve de forma prática e conceitual; e, finalmente, realizar uma pesquisa artística em fotografia envolvendo ações culturais e seus desdobramentos no tempo, em uma duração, procurando examinar como isso se reflete na materialidade fotográfica.

Palavras-chave: imagem, fotografia, *pinhole*, arte contemporânea, processos, dispositivos de visibilidade.

ABSTRACT

The main purposes of this dissertation are: to study the history of technological apparatus that involves the photography and its relation to the imaginary and the production of subjectivity; to reflect on the possibility of a photograph of conceptual character, questioning the characteristic assumptions of the traditional photography and the ways of representation in contemporary; to research - through the production of art works and reviews of works of other artists - the delimitation of an experience that includes the technical processes that it involves in a practical and conceptual maner, and how these layers of meaning relate within the context of contemporary art; and finally, to conduct an artistic research on photography involving cultural actions and their developments over time, in a duration, looking to examine how this reflects in the photographic materiality.

Keywords: image, photography, pinhole, contemporary art, processes, visualization devices.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO / p. 11
2. DAS RELAÇÕES ENTRE APARELHOS E IDÉIAS / p. 15
 - 2.1. Antes da fotografia / p. 15
 - 2.2. Modificação dos dispositivos: a passagem da câmera obscura para a fotografia / p. 19
 - 2.3. Estereoscopia / p. 21
 - 2.4. Sujeito-EU, sujeito-NÓS: como a tecnologia instaura uma subjetividade coletiva / p. 25
 - 2.5. Cascatas / p. 27
 - 2.6. A volta: recuar para melhor compreender a contemporaneidade / p. 29
3. O CAMPO DO FOTOGRÁFICO / p. 33
 - 3.1. Da indicialidade / p. 33
 - 3.2. Da processualidade / p. 37
 - 3.3. Da precariedade / p. 40
 - 3.4. Da temporalidade / p. 42
 - 3.5. Do desaparecimento / p. 46
4. O EXPERIMENTO-PINHOLE / p. 51
 - 4.1. Janelas / p. 52
 - 4.2. A saída / p. 55
 - 4.3. Múltiplas imagens de abertura / p. 59
 - 4.4. Imagem-pinhole / p. 62

5. OUTRAS IMAGENS DE ABERTURA / p. 66

5.1. 13 de novembro de 2007 / p. 67

5.2. 21 de novembro de 2007 / p. 69

5.3. 28 de novembro de 2007 / p.76

5.4. 12 de janeiro de 2008 / p.81

6. SOBRE TEMPOS DE EXPOSIÇÃO / p. 82

6.1. Os tempos do acontecimento / p. 85

6.2. A potência do nada / p. 88

6.3. Em busca da imagem-cristal / p. 91

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS / p. 96

8. BIBLIOGRAFIA / p. 98

APÊNDICE: LIVROS:

I. JANELAS / p. 103

II. IMAGEM DE ABERTURA / p. 129

III. ETÉREOS / p. 147

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa visual que motivou minha entrada neste Programa de Pós-Graduação em Artes envolve a produção de imagens no campo da fotografia, questionando características como a instantaneidade, a reprodução do “real”, o automatismo e o aparelho como “caixa preta”¹. Para tanto, esta pesquisa se desenvolveu principalmente em direção à produção de imagens com câmeras *pinhole*, um aparelho precário em diversos sentidos – como será explicitado a seguir –, transformado em câmera artesanalmente. Através deste aparato produtor de imagens, objetivo a produção de uma imagem precária, que incorpore toda intervenção do acaso. Partindo de alguns temas como a questão da indicialidade, da processualidade, do desaparecimento e da temporalidade na imagem fotográfica, procuro pensar conceitos apresentados por pensadores relativos a problemas da fotografia e como eles aparecem na minha pesquisa visual e de artistas que desenvolvem pesquisas com que eu penso dialogar e que muitas vezes alimentam meu pensamento e minha produção imagética.

Iniciei a graduação na UERJ em 2000 em razão de sentir uma limitação na minha produção fotográfica: sentia que para seguir adiante precisava estar mais próxima de conceitos da história e da crítica de arte e de trabalhos de artistas modernos e contemporâneos. Na época, o curso era de Educação Artística com habilitação em História da Arte, ainda não existia a habilitação em Artes Plásticas, nem a possibilidade de Bacharelado. Durante algum tempo, minha produção visual se desenvolveu em paralelo aos estudos acadêmicos e só agora, no mestrado, esses dois campos se juntaram.

Essa coincidência entre produção de pensamento e produção plástica coloca inúmeras questões formais e conceituais, tais como: que forma tem uma dissertação de artista? Como desenvolver um pensamento que não seja apenas uma justificativa de uma obra artística dentro da história ou da crítica de arte? Como re-inventar o modelo de dissertação de forma a abarcar, como em um diálogo, ou como um pensamento completo, obra e texto? Como fazer deste texto, obra? Se, a partir de nossa prática, instauramos uma reflexão original no campo da arte, como

¹ A caixa preta é, para Vilém Flusser (2002), o aparelho do qual desconhecemos os mecanismos de produção de imagem, conhecimento etc. Como exemplos, temos as câmeras fotográficas convencionais ou digitais, câmeras de vídeo, a TV, o computador e muitos outros aparelhos que fazem parte da vida do homem contemporâneo.

deve esta reflexão se manifestar no texto? E como, apesar de tudo o que foi colocado, manter um rigor acadêmico e fazer com que o que está aqui escrito não diga respeito apenas a mim e a meus questionamentos particulares?

Jean Lancri (2002) sugere que com cada pesquisa o modelo de tese deveria ser reinventado, e que a entrada no campo da investigação deve acontecer pelo meio: seguindo o “passo tanto do sábio quanto do poeta”, dos “donos da razão” e dos “profissionais do sonho” para realizar “um objeto material que é ao mesmo tempo objeto de conhecimento”. O meio, aqui, como meio-caminho, como coloca Lancri, mas também como mediação, meio pelo qual o pensamento toma corpo, obra.

E o meio aqui, na produção artística, é a fotografia, ou melhor, a impressão luminosa que se torna imagem fixa. Fixa na sua materialidade, imagem estável dessa materialidade, mas fluida na visualidade, no que dá a ver.

Pela necessidade técnica da fotografia, é preciso se ater a regras, mas estas devem proporcionar espaço suficiente para o aberto, os impulsos do acaso e a atuação do exterior. Racionalidade, exterior e imaginário seriam como componentes de um mesmo movimento, de vários movimentos, que compõem a imagem. O artista-fotógrafo, sujeito de uma prática, é o propositor que estabelece os parâmetros de produção, aceita a atuação do inesperado, e espera o tempo de revelação para saber qual imagem seu trabalho materializou. Trivialidade de um trabalho impuro, e não neutro. Inteiramente parcial, segue um pensamento particular que deve ser transmitido tanto pela pesquisa visual como pela textual.

No decorrer da dissertação procuro ligar as duas modulações – visual e textual – dessa articulação que é a pesquisa, procurando a forma do uso de uma racionalidade que não separa teoria e prática. Em muitos momentos da pesquisa, na tentativa de racionalizar o etéreo, me aproprio das palavras e pensamentos de outros pensadores, em forma de texto, e de imagens. E o faço, não apenas por referência, mas também por não conseguir transmitir de forma tão perfeita o que está ali expresso, na exata medida das palavras, muitas vezes poéticas em uma análise teórica, o que é quase impossível de ser repetido. Trabalha-se, pois, com a costura entre os pensamentos e imagens, costura infinita e a amadurecer.

Relembro a frase de Montaigne sobre os seus *Ensaíos*: “Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez”. Ao começar a escrever esta dissertação, percebo enfaticamente que à medida que escrevo, a escrita me faz, entra no trabalho visual e volta para o texto. Busco, no decorrer da dissertação, dar uma forma fluida a esse movimento.

Lembro, ainda, de Allan Kaprow, que declarou, há mais de 30 anos atrás: “nós somos confrontados às mesmas questões fundamentais. O que significa ser um artista? O que é arte?”

Que pode ela fazer? E para quem? Responder simplesmente e sem retórica, é muito, muito difícil. Cada um de nós fará o melhor que puder.” (Apud. FERVENZA, 2002, p. 67)

Acredito que é isso que estou tentando. E, neste percurso, o caminho está indissolúvelmente ligado ao caminhante e seu caminhar. E às derivas do andar...

*

A dissertação foi organizada em cinco capítulos. No primeiro, *Das relações entre aparelhos e idéias*, tendo como base o trabalho de pensadores como Jonathan Crary, Michel Foucault, Hans Ulrich Gumbrecht e Edmond Couchot, são analisados os modos como as relações entre o corpo e as formas discursivas e institucionais de poder redefiniram o status do sujeito observador e proporcionaram as condições necessárias para a invenção da fotografia em 1839 e para o início da modernidade na arte e na cultura ocidental e como essas relações se desenvolveram na pós-modernidade, após o advento das imagens numéricas. O que importa aqui é menos o aporte tecnológico em si, e mais a formação de subjetividade a partir desses modos de produção e recepção de imagens.

No segundo capítulo, denominado *O campo do fotográfico*, partindo dos temas da inicialidade, da processualidade e conseqüente precariedade, da temporalidade e do desaparecimento na e da imagem fotográfica, são discutidas as diferentes abordagens do campo da fotografia, relacionando-as a obras de artistas que possuem interesse particular na compreensão das questões expostas.

No terceiro capítulo, *O experimento-pinhole*, são apresentadas as questões mais ligadas ao fazer: como uma proposição desenvolve-se em outra, dependendo dos percursos e sobressaltos no processo de execução física da pesquisa visual. Ali também desenvolvo os aspectos mais diretamente ligadas à imagem feita com câmeras *pinhole*.

Em *Outras imagens de abertura: Elogio ao tempo*, quarto capítulo, são examinados os processos expositivos presentes na exposição *Elogio ao Tempo: Laboratório autopoietico*, uma exposição coletiva feita com as colegas e artistas Bianca Bernardo, Cristina Ribas e Rebeca Rasel de 13 de novembro de 2007 a 12 de janeiro de 2008, na Galeria EAV, da Escola de Artes Visuais Parque Lage. Neste capítulo são também tratadas questões como os lugares de exposição, a recepção da obra (compreensão/incompreensão), a ausência de obra, a obra que pode não acontecer e a necessidade do objeto/produto.

O quinto e último capítulo, *Sobre tempos de exposição*, dedica-se a alguns estudos sobre o tempo de filósofos como Deleuze e Bergson, dialogando com as proposições plásticas

realizadas e com pesquisas da importância do tempo no campo da fotografia e da arte contemporânea. Quanto ao tempo fotográfico, aborda-se sua relação com o limite de visibilidade (tempo de impressão foto-química) e o filme virgem como potência de todo acontecimento.

Como apêndice², apresento três pequenos livros de imagens, cada um com uma série de trabalhos: *Janelas*, *Imagem de Abertura* e *Etéreos*. Esses livros foram pensados separadamente do volume da dissertação para serem folheados no decorrer da leitura. Assim, as imagens de minha autoria que se encontram no corpo da dissertação são registros de exposições ou de ações ou consistem em outras imagens que não pertencem a esses três grandes grupos.

² A numeração das páginas do apêndice, diferente do corpo da dissertação, foi colocada no final da página por motivo de melhor visualização.

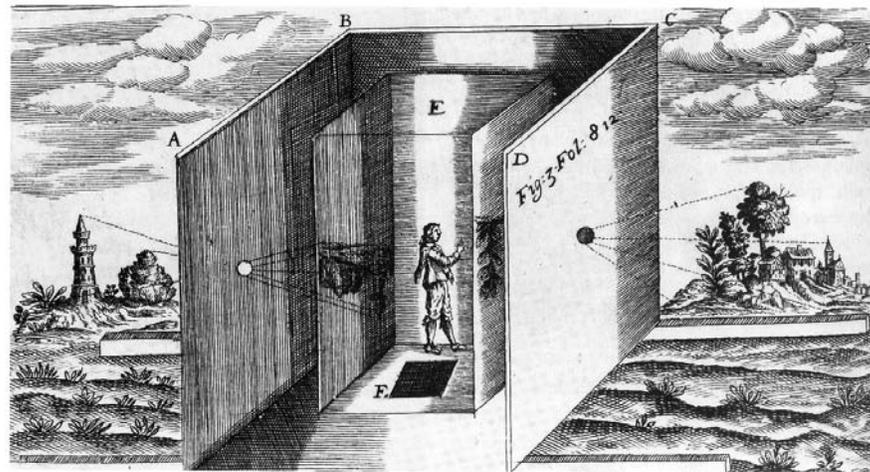
2. DAS RELAÇÕES ENTRE APARELHOS E IDÉIAS

As relações entre aparelhos e idéias, tal como entendo, são constituídas não em vias de mão única, nem seguem uma linha evolutiva, como poderá aparentar aqui, em alguns momentos: ocorre uma intensa contaminação entre instrumentos técnicos de visibilidade e pensamentos em que estes tanto determinam quanto são determinados por aqueles. Ao propor uma relação não-hierarquizada entre aparelhos e idéias (não é simplesmente o aparelho que muda a nossa percepção de mundo, nem tão somente as idéias que levam à construção de um aparelho, mas todo um conjunto de fatores sócio-culturais que, unidos a novas idéias e à convivência com novos aparelhos, modificam nossa percepção e nosso estar no mundo), a abordagem dos pensadores pelas quais iremos passar ao longo deste texto me pareceu adequada para pensar as seguintes questões: qual a pertinência de se produzirem imagens na contemporaneidade com aparelhos precários? Como a nossa percepção e a nossa subjetividade foram modificadas pelo convívio a cada dia mais intenso com aparelhos tecnológicos de produção, reprodução e veiculação de imagens? E qual a diferença entre a nossa experiência em relação a essas imagens e a experiência do público das primeiras fotografias ao admirar as primeiras imagens obtidas por este meio? Por que, após quase um século de luta com o tempo para que a fotografia atingisse o instantâneo, o retorno à fotografia de longas exposições? Tais questões, mesmo não de todo respondidas, permanecem como sinalizadores de por onde o texto deverá andar.

2.1. Antes da fotografia

Em muitas das leituras modernistas, a fotografia e o cinema são considerados como desenvolvimento de um modo de visão baseado no espaço perspectivo do Renascimento. Jonathan Crary (1994) contrapõe-se a estas leituras, pois não acredita que a relação entre câmera obscura e fotografia tenha como base o realismo ou o espaço perspectivado, mas

assinala uma ruptura significativa em relação à posição do observador no contexto destes dois modelos de visão – fotografia e câmera obscura. Segundo Crary, as experiências modernistas nas artes visuais e na fotografia não podem ser desvinculadas de todo um campo de saber que incluía as descobertas científicas na esfera da óptica e da fisiologia humana que modificaram profundamente a posição do observador em meados do século XIX, fato desconsiderado nas leituras que propõem uma continuidade entre a fotografia e o cinema e o espaço perspectivado do Renascimento. O foco, na teoria de Crary, sai do campo óptico (e físico-químico) da formação (e revelação e fixação) da imagem para um campo mais amplo (psicológico-fisiológico-cultural) relacionado à posição de quem faz e experimenta a imagem.



**Fig. 1: Ilustração. O princípio da câmera obscura. *Ars magna lucis et umbrae*. 1670.
fonte: FRIZOT, Michel (org.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998, p. 18.**

A ruptura com os modelos clássicos de representação constituiu muito mais do que uma mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nos sistemas das convenções representacionais. Possibilitou parte de uma reorganização massiva do conhecimento e das práticas sociais que modificaram, em diversas maneiras, as capacidades produtiva e cognitiva, bem como os desejos humanos. Seria, nesse contexto, mais um fato que ocorreu dentro de uma vasta organização hegemônica do visual que se efetiva no século XX com a difusão e proliferação da fotografia, do cinema e da televisão.

A tese de Crary tem como centro a hipótese de que a visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é tanto um produto histórico e o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação.

Por meio da análise da significação de certos instrumentos ópticos como lugar de poder e conhecimento que opera diretamente no corpo do indivíduo, Crary coloca a câmera obscura como paradigmática do status dominante do observador nos séculos XVII e XVIII, enquanto que no século XIX, alguns instrumentos ópticos, em particular o estereoscópio, são por ele reconhecidos como um meio de detalhar a transformação do status do observador. Crary afirma que estes instrumentos ópticos constituem “pontos de intersecção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos se sobrepõem a técnicas mecânicas, condições institucionais e forças sócio-econômicas”³ (CRARY, 1992, p. 8).

O novo sujeito observador que surge no início do século XIX é, ao mesmo tempo, produto e produtor da modernidade, que torna-se, portanto, inseparável, de um lado, de um novo observador e, de outro, de uma proliferação de signos e objetos cujos efeitos coincidem com a sua visualidade. Neste campo de produção serializada de objetos, os fatores mais significantes, em termos de impacto social e cultural, foram a fotografia e as outras técnicas industriais de produção de imagem. Sobre a fotografia, Crary afirma:

“A fotografia se tornou um elemento central não apenas em uma nova economia de consumo, mas na reconfiguração de um território no qual signos e imagens, separados de um referente, circulam e se proliferam [...] A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação no qual o observador se aloja. Para entender o ‘feito fotografia’ no século XIX, é preciso situá-lo como um componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, e não como continuidade da história da representação visual.”⁴ (CRARY, 1992, p.13)

O argumento de Crary está centrado na idéia da ocorrência de uma reorganização do observador no século XIX, pouco antes do aparecimento da fotografia. O que ocorre neste período é uma nova avaliação da experiência visual, abstraída de uma origem ou de um referente. Sua análise remete a Foucault no que tange à construção de um novo tipo de sujeito ou indivíduo no século XIX, pois, segundo Foucault, a sobreposição de subjetivação e objetivação trouxe novos procedimentos de individuação: o indivíduo enquanto observador se tornou um objeto de investigação e um local de conhecimento no início das primeiras décadas do século XIX, transformando o status do sujeito observador e do objeto observado.

³ O texto em língua estrangeira é “are points of intersection where philosophical, scientific, and aesthetic discourses overlap with mechanical techniques, institutional requirements, and socioeconomic forces”.

⁴ O texto em língua estrangeira é “The photograph becomes a central element not only in a new commodity economy but in the reshaping of an entire territory on which signs and images, each effectively severed from a referent, circulate and proliferate. [...] Photography is an element of a new and homogenous terrain of consumption and circulation in which an observer becomes lodged. To understand the ‘photography effect’ in the nineteenth century, one must see it as a crucial component of a new cultural economy of value and exchange, not as part of a continuous history of visual representation”.

Um dos objetos-chave para o estudo de Crary refere-se à visão subjetiva e às pesquisas não apenas da fisiologia do olho, mas também das alterações perceptivas no processo de visualização – uma visão que localizava-se no contexto das relações incorpóreas da câmera obscura é (re)colocada no corpo humano –, mudança assinalada pela passagem da óptica geométrica dos séculos XVII e XVIII para a óptica psicológica, que dominava a discussão científica e filosófica sobre a visualidade no século XIX.

Diversos aparelhos ópticos foram inventados e depois tornaram-se elementos da cultura visual de massa do séc. XIX. No entanto, a standartização da imagem no séc. XIX deve ser vista não apenas em relação aos novos meios mecânicos de reprodução, mas também em relação a um processo mais amplo de normalização e subjetivação do observador, pois a revolução na natureza e na função do signo não poderia acontecer independente da re-elaboração do sujeito.

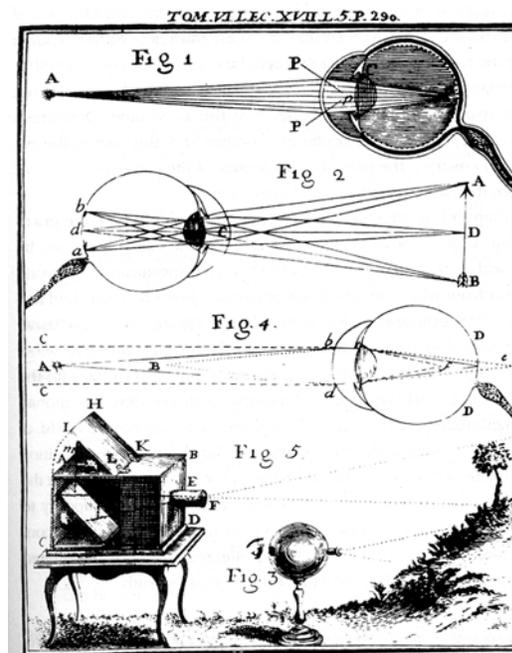


Fig. 2: Comparação do olho com a câmera obscura. Ilustração do início do século XVIII.
 fonte: CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. MIT, 1994, p.49.

Estes instrumentos ópticos envolvem novos arranjos do corpo no espaço, com diferentes tipos de envolvimento corpóreo na experiência visual: o tato, que constituía parte integral das teorias clássicas da visão dos séculos XVII e XVIII, é dissociado da visão no século XIX, o que

nos permite perceber um processo de separação dos sentidos e de “re-mapeamento industrial” do corpo humano. A autonomização da visão será a condição histórica para a construção de um observador capaz de dar conta do consumo espetacular de imagens que vem se desenhando naquele momento. A visão aparece como um elemento inseparável das novas temporalidades, velocidades, experiências de fluxo e obsolescência, uma nova densidade e sedimentação da estrutura da memória visual.

Ao propor a articulação do modelo de visão da câmera obscura em termos da sua especificidade histórica, Crary sugere seu colapso nos anos de 1820 e 1830, quando tal modelo foi substituído por noções radicalmente diferentes sobre o papel do observador e sobre a constituição da visão. Pouco importa, para Crary, o fato de o corpo da câmera fotográfica – e seu princípio óptico de formação da imagem – ser baseado na câmera obscura: o que entra em jogo, em seu argumento é a posição do observador: os aparelhos ópticos vistos menos como máquinas e mais como dispositivos⁵.

2.2. Modificação dos dispositivos: a passagem da câmera obscura para a fotografia

Durante os séculos XVII e XVIII, a câmera obscura era o modelo mais amplamente utilizado para explicar a visão humana e para representar a relação de um “observador” e a posição de um sujeito conhecedor em relação ao mundo exterior. Muito mais do que um mero aparato óptico, por mais de duzentos anos, a câmera obscura subsistiu, como uma metáfora filosófica, um modelo na ciência da óptica física e também um aparato técnico utilizado em uma ampla gama de atividades culturais. Permaneceu como um modelo, racionalista e empirista, de como a observação leva a inferências verdadeiras sobre o mundo. Tratava-se, portanto, de um instrumento de entretenimento popular, de investigação científica e de prática artística.

⁵ Utilizo aqui a definição de dispositivo de Anne-Marie Duguet: “Ao mesmo tempo máquina e maquinação (no sentido da *méchanè* grega), todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos. Este ‘agenciamento das peças de um mecanismo’ é de imediato um sistema gerador, que estrutura a experiência sensível de maneira específica. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas ou figurativas, ligando as situações institucionais aos processos de percepção.” (Duguet, 2002: 21) [livre-tradução] Na língua estrangeira: “À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque) tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet ‘agencement des pièces d’un mécanisme’ est d’emblée un système générateur, qui structure l’expérience sensible chaque fois de façon spécifique. Plus qu’une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception.”

A operação da câmera obscura como um diagrama abstrato pode permanecer constante, mas a função do instrumento (aparelho, dispositivo) flutuou decisivamente. Crary cita como exemplo os textos de Marx, Bergson, Freud e outros, nos quais o aparato (que um século antes fora o local da verdade) se tornara um modelo para procedimentos e forças que dissimulava, invertia e mistificava a verdade. Segundo a teoria de Crary, o que constitui a câmera obscura é precisamente sua identidade múltipla, seu lugar enquanto figura epistemológica dentro de uma ordem discursiva e um objeto dentro de um contexto de práticas culturais. A câmera obscura é o que Deleuze chamaria uma *assemblage*, simultaneamente máquina e de enunciação: um objeto sobre o qual algo é dito, ao mesmo tempo em que ele é utilizado. Este é o campo no qual a formação discursiva se encontra com a prática material, pois a câmera obscura não pode ser reduzida a um objeto discursivo ou tecnológico: ela pertence a um complexo amálgama social no qual sua existência como figura textual não era nunca separada do seu uso maquínico.

Deleuze considera as máquinas como sociais, antes de técnicas ou tecnológicas. Segundo Crary, a câmera obscura e a fotografia, enquanto *assemblages*, práticas e objetos sociais, pertencem a dois diferentes tipos de organização da representação e do observador, e produzem diferentes tipos de relação entre o observador e o visível: no início do século XIX, a câmera obscura deixa de ser sinônimo da produção da verdade – com um observador posicionado para ver “verdadeiramente” – e a câmera fotográfica se torna um outro objeto, localizado em uma rede de enunciados e práticas radicalmente diversa da anterior.

Alguns pensadores afirmam a câmera escura como um objeto que preparava para a invenção da fotografia, um objeto que permitia a visualização do real em duas dimensões que, no entanto, ainda precisava do lápis para se materializar. Mas a câmera obscura não era apenas isso: era também local de observação e divertimento. E mais ainda: o fato de a câmera obscura definir a posição de um observador interiorizado, separado do mundo exterior, a difere radicalmente da câmera fotográfica, que pressupõe um observador em contato direto com o mundo.

Crary sugere que o que separa a fotografia tanto da perspectiva monocular quanto da câmera obscura é muito mais significativo do que o que ambas têm em comum, uma vez que na câmera escura o movimento e a temporalidade podiam sempre ser experienciados, mas nunca representados, e na fotografia a experiência seria mais a do instantâneo, a do congelamento da imagem.

2.3. Estereoscopia

A forma de produção de imagens mais significativa do século XIX, conforme a tese de Crary, com exceção da fotografia, foi o estereoscópio. A maneira como o estereoscópio definiu em grande parte o modo de experimentar imagens produzidas fotograficamente é freqüentemente esquecida, além de ser quase sempre o estereoscópio confundido com a fotografia, apesar de sua estrutura conceitual e as circunstâncias históricas da sua invenção serem independentes. No entanto, apesar de distinto dos instrumentos ópticos que representavam a ilusão de movimento, como o fenakistoscópio⁶, o estereoscópio é parte da mesma reorganização do observador, e participa das mesmas relações entre conhecimento e poder que estes instrumentos implicavam.

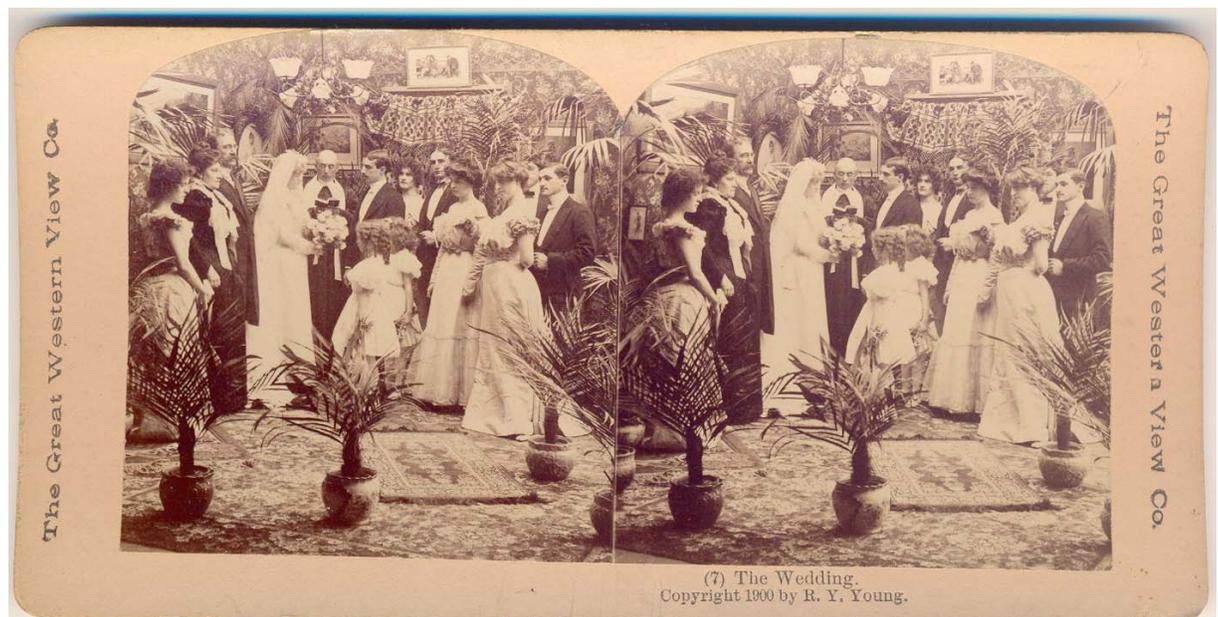


Fig. 3: Estereoscopia R.Y. Young / The Great Western View Co. *The Wedding*. 1900.
Fonte: Acervo pessoal

⁶ Trata-se de um instrumento de animação de figuras estáticas que funciona da seguinte maneira: um círculo possui, nas suas extremidades, as imagens que serão animadas pelo girar deste mesmo círculo, preso a um suporte de madeira que deve ser segurado pelo observador. Entre as imagens e o centro do círculo, existem pequenas aberturas verticais que tornam possível visualizar a animação ao girar o círculo em frente a um espelho. O termo fenakistoscópio – assim grafado por Pedro Ernesto Stilpen (mais conhecido como Stil) e Antônio Moreno, em 1978 – é uma tradução do termo *phenakistiscope*, em inglês, utilizada tanto no Brasil como em Portugal (informação fornecida por Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, pesquisador de fotografia, que atualmente trabalha na seção de Iconografia da Biblioteca Nacional).

O realismo do estereoscópio pressupõe a experiência perceptual como apreensão de diferenças; as relações do observador com o objeto não é de identidade, mas uma experiência de disjunção ou de imagens divergentes. O estereoscópio promove uma forma na qual a sensação de animação do objeto aumenta com a sua aparente proximidade do observador, e a impressão de tridimensionalidade aumenta à medida que os eixos ópticos divergem. Assim, de acordo com Crary, o efeito desejado do estereoscópio não estaria ligado à cópia da realidade, mas à sua aparente tangibilidade.

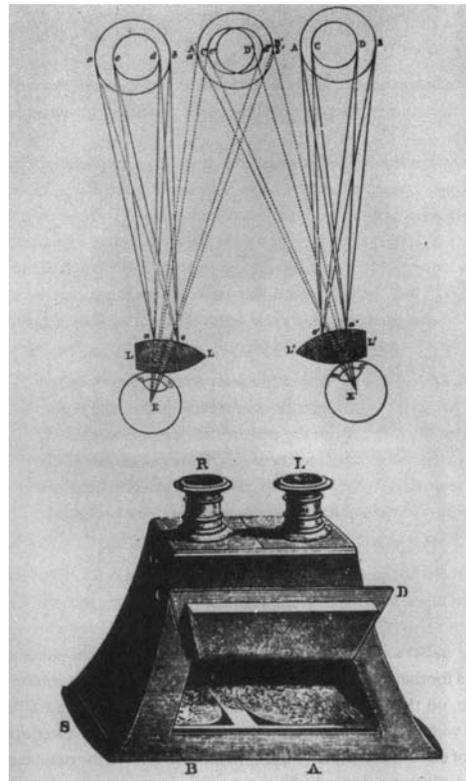


Fig. 4: O estereoscópio de David Brewster, 1849

Fonte: CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. MIT, 1994, p. 121.

O estereoscópio, assim como o experimento de certos pintores⁷, colaboraram, de acordo com a hipótese de Crary, para a transformação do observador que permitiu a emergência deste novo espaço opticamente construído. A quebra do estereoscópio com a geometria monocular e o espaço perspectivado caracterizam um reposicionamento radical do observador em relação à representação visual: a institucionalização do observador descentrado e do tipo de percepção dispersa e multiplicada do estereoscópio indica uma ruptura em relação ao observador clássico.

⁷ Crary afirma que a relação entre Cézanne e o estereoscópio é mais próxima do que podemos supor.

O estereoscópio, desse modo, parecia sinalizar a erradicação de um ponto de vista em torno do qual o significado era remetido, uma vez que a relação do observador com a imagem não se passava mais “em relação a um objeto, ou a uma posição no espaço, mas em relação a duas imagens similares cuja posição simula a estrutura anatômica do corpo do observador”⁸ (CRARY, 1992, p. 128): a distância entre as duas lentes da câmera estereoscópica é igual a distância entre cada um dos nossos olhos.



Fig. 5: Aparelho para visualização de estereoscopia

Fonte: Disponível em <<http://www2.ubu.es/expgraf/expgraarq/simonneau/estereoscopia/HOL2.gif>>
Acesso em 7 jan 2008

A fotografia parece ter herdado os antigos códigos da representação naturalista apenas devido ao fato de que as convenções dominantes da representação do espaço estavam restritas a um pequeno arco de possibilidades: o congelamento da imagem e a projeção óptica de uma cena a partir do modelo perspectivista. Assim,

“a fotografia já havia abolido a inseparabilidade do observador da câmera obscura, posicionados juntos por um único ponto de vista, e tornou a nova câmera um aparato fundamentalmente independente do espectador, ainda que mascarado como um transparente e incorpóreo intermediário entre o observador e o mundo. A pré-história do espetáculo e da ‘pura percepção’ do modernismo encontrava-se alojada no recém-descoberto território de um observador indissociado de seu aspecto corpóreo”⁹ (CRARY, 1992, p. 136)

⁸ Em inglês: “to an object quantified in relation to a position in space, but rather to two similar images whose position simulates the anatomical structure of the observer’s body.”

⁹ No original: “But photography had already abolished the inseparability of observer and camera obscura, bound together by a single point of view, and made the new camera an apparatus fundamentally independent of the

O colapso da câmera obscura como modelo para a condição do observador constituiu parte do processo de modernização: logo no início dos anos de 1800, a rigidez da câmera obscura, seu sistema óptico linear e sua posição fixa eram elementos por demais imóveis e inflexíveis em relação à rapidez nas mudanças nos âmbitos cultural e político. Mas apenas no início do século XIX é que o modelo da câmera escura perde a sua autoridade: a visão não está mais subordinada a uma imagem exterior do real; o olho não mais determina o que é o mundo real, e o corpo e a posição do observador passam a ter importância fundamental.

Os trabalhos de Goethe, Schopenhauer, Ruskin e Turner, e muitos outros, constituíam indicações de que, por volta de 1840, o próprio processo de percepção havia se tornado o objeto primeiro da visão. Alguns pintores e cientistas procuraram a confrontação direta com o sol, sem intermediação da câmera obscura, indicando um campo de pesquisa visual no qual a experiência acontecia no corpo do sujeito. Essas pesquisas no campo plástico e no campo científico posicionaram o corpo como o local de produção de percepções visuais, o que permitiu conceber a construção de imagens como algo que não necessariamente se refere ou representa objetos existentes (reconhecíveis) no mundo. O corpo que, durante os séculos XVII e XVIII, fora considerado como um termo neutro na produção da visão, era agora quem a produzia.

2.4. Sujeito-EU, sujeito-NÓS: como a tecnologia instaura uma subjetividade coletiva

As relações entre aparelhos e idéias e a formação de subjetividade durante os séculos XVII, XVIII e XIX, segundo a análise de diversos pensadores, envolvem – pode-se dizer que têm como ponto central – a produção e recepção de imagens. Na definição de Edmond Couchot,

spectator, yet which masqueraded as a transparent and incorporeal intermediary between observer and the world. The prehistory of the spectacle and the 'pure perception' of modernism are lodged in the newly discovered territory of a fully embodied viewer, but the eventual triumph of both depends on the denial of body, its pulsings and phantasms, as the ground of vision."

“A imagem é uma atividade que coloca em jogo técnicas e um sujeito (operário, artesão ou artista, segundo cada cultura) operando com estas técnicas, mas possuidor de um saber-fazer que leva sempre o traço voluntário, ou não, de uma certa singularidade. Como operador, este sujeito controla e manipula técnicas através das quais vive uma experiência íntima que transforma a percepção do mundo: a *experiência tecnestésica*.” (COUCHOT, 2003, p. 15)

Isto em razão de que as técnicas, desde a Grécia ou a pré-história, não são apenas modos de produção, mas também “modos de percepção, formas de representação elementares, fragmentárias e estilhaçadas do mundo, que não tomam a via dos símbolos.” (COUCHOT, 2003, p. 15)

Couchot, ao contrário de Crary, pensa na fotografia não como ruptura, mas como continuidade no que tange à posição do observador em relação aos outros instrumentos técnicos de visualização que auxiliavam os pintores a desenvolver suas pesquisas. A fotografia marca, para este artista e pensador, uma “etapa suplementar e decisiva na automatização da representação” (COUCHOT, 2003, p. 32) Decisiva, segundo sua análise, menos em relação à posição do observador do que em relação à automatização da representação e da reprodução e a um novo tipo de visualidade que passa a funcionar mais sob o modo impessoal do sujeito-NÓS, devido à essa experiência tecnestésica.

Após a invenção da fotografia e desenvolvimento dos meios técnicos de produção de imagens, da universalização deste tipo de aparelho e de um modo de vida em que cada vez mais se intensifica o convívio com aparelhos tecnológicos, ocorre uma série de mudanças em relação à produção de subjetividade. Edmond Couchot cria uma terminologia para diferenciar as dimensões individuais (operadas por um sujeito-EU) e coletivas (operadas por um sujeito-NÓS) que atuam na produção artística moderna e contemporânea:

“A atividade artística colocaria então em jogo dois componentes do sujeito. Um sujeito-NÓS modelado pela experiência tecnestésica e um sujeito-EU que resgataria a expressão de uma subjetividade irreduzível a todos os mecanismos técnicos e a todo *habitus* perceptivo, singular e móvel, própria ao operador, à sua história individual, a seu imaginário.” (COUCHOT, 2003, p. 17)

Com o aumento da presença tecnológica e seu impacto na vida cotidiana do sujeito contemporâneo, Couchot propõe o alargamento da noção de subjetividade: não mais restrita a manifestação de um eu, ela se define

“na sua oposição ao sujeito-NÓS e na sua maneira de compor com ele, de partilhar o mesmo estado de sujeito, uma vez que estes dois componentes do sujeito não cessam de se afrontar e de negociar, mas também de se deslocar e de trocar de figura. Cada arte, desde a arte paleolítica até a arte numérica, passando pela arte grega, medieval, renascentista ou moderna, mas ainda, cada obra, corresponde a uma associação distintiva destes dois componentes do sujeito, uma tecnicidade figurativa e uma figura da subjetividade.” (COUCHOT, 2003, p. 17)

Dessa forma, vai-se estabelecendo um precário equilíbrio entre os dois componentes do sujeito: um, relativo aos automatismos que não cessam de ganhar autonomia em relação aos que os programaram ou deles farão uso; outro, pela tentativa de resistência a essa dependência tecnológica, através da redefinição da própria identidade frente às mudanças tecnicistas.

Segundo a tese de Couchot, ao longo do século XIX e XX, o olhar passa a funcionar cada vez mais sob o modo impessoal do NÓS, criando não apenas um novo modo de ver, mas de perceber as relações entre as coisas e as imagens no/do mundo. A experiência tecnestésica passa a fazer parte da construção da subjetividade contemporânea e constitui um elemento-base a partir do qual nos relacionamos com o mundo, pois a tecnologia – especialmente, nos últimos anos, a numérica – aumentou cada vez mais sua influência no mundo das imagens, seja na sua produção, difusão ou arquivamento, afetando mesmo as imagens do passado. Como Jonathan Crary, Couchot acredita que todas as técnicas, mesmo as não ligadas à produção visual de imagens, como o rádio, acabam modificando profundamente a percepção do mundo, a relação com os objetos e a sociedade e afirma:

“cada máquina age insidiosamente sobre as faculdades perceptivas dos pintores e dos artistas, como, aliás, sobre todos nós, o que desencadeia uma renovação brutal na maneira de operar sobre a matéria e sobre suas formas.” (COUCHOT, 2003, p. 56)

Com a arte moderna e a mudança de um regime de *representação* para um regime de *apresentação*, a realidade de concepção substitui a realidade de visão, acentuando o papel do artista como singularidade extrema e abrindo possibilidades de percepção e interpretação de mundo que, ao invés de veicular a verdade, criava verdades. Algumas décadas mais tarde, será a mesma realidade de concepção que abrirá espaço ao sujeito-EU no contexto tecnológico de um sujeito-NÓS cada vez mais abrangente. Pois no contexto da simulação numérica, uma nova modificação em relação ao sujeito acontece. Couchot a descreve:

“Objeto, sujeito e imagem derivam então uns em relação aos outros, se interpenetram, se hibridam. O sujeito, tanto o sujeito-NÓS quanto o sujeito-EU, cessa então de ocupar esta posição desaprumada, epistêmica, que ocupava tradicionalmente. O sujeito em si mesmo hesita entre o estado de objeto e o de imagem (o computador nos ‘percebe’ como uma imagem), da mesma forma que a imagem hesita entre o estado de imagem e de objeto. O sujeito não se mantém à distância da imagem, no face a face dramático da representação; ele ali mergulha; ele se desfoca, se translocaliza, se expande ou se condensa, se projeta de órbita em órbita, navega em um labirinto de bifurcações, de cruzamentos, de contatos, através da parede osmótica das interfaces e das malhas sem fronteiras das inter-redes. O sujeito traspassado pela interface é, de agora em diante, mais *trajeto* do que sujeito.” (COUCHOT, 2003, p. 275)

Essa perda da posição epistêmica deve-se à automatização das relações daquilo que denomina como “sujeito traspassado pela interface”. As relações entre o EU e o NÓS é mais uma vez perturbada e sujeito, objeto e imagem se interpenetram, não mais se diferenciam com clareza. E a história que, especialmente após a invenção da fotografia, foi por infinitas vezes reinventada, e interpretada por diferentes ângulos, sempre redefinindo a figura do sujeito oscilante entre o EU e o NÓS, torna-se ainda mais múltipla com o aparecimento da tecnologia numérica.

O rompimento da unidade perspectiva renascentista proporciona a multiplicidade de pontos de vista que resultou nos processos de veiculação de dados e imagens em tempo real, primeiro na televisão ao vivo e depois na internet. E agora, “tudo se passa como se o sujeito quisesse ocupar diversos lugares, viver diversos tempos simultaneamente” (COUCHOT, 2003, p. 57). Chegamos às cascatas de modernidade.

2.5. Cascatas

A partir do que denomina como “o status histórico peculiar ao nosso momento”, Gumbrecht apresenta a dinâmica dos denominados quatro tipos de modernidade¹⁰ na formação da subjetividade no mundo ocidental como a dinâmica de uma seqüência em cascata devido à sua dimensão de simultaneidade. Ao lado de Foucault e Jonathan Crary, localiza a crise da representabilidade ligada a uma importante ruptura no desenvolvimento da subjetividade no início do século XIX:

“Ao se observar no ato de observação, [...] um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo.” (GUMBRECHT, 1998, p. 14)

¹⁰ Gumbrecht divide a modernidade em quatro períodos: o Início da Modernidade, logo após o término da Idade Média, com a mudança de atribuição de sentido de Deus para o homem; a Modernidade Epistemológica, na qual o homem, ao observar o mundo, observa a si mesmo; a Alta Modernidade, com o fim do paradigma sujeito-objeto como modelo de conhecimento; e a Pós-Modernidade, com a emergência de múltiplas realidades. Não iremos nos ater a essas periodizações: o que nos interessa aqui são as transformações na subjetividade que nos ajudam a compreender o momento contemporâneo.

Uma vez que este observador auto-reflexivo sabe que a observação depende da posição particular de quem observa, torna-se claro que “cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis”. (GUMBRECHT, 1998, p.14) É esta a crise da representabilidade a que Foucault se refere. A história torna-se uma maneira de legitimação de uma posição, uma vez que agora não existe mais apenas uma representação possível.

Somente no início do século XIX atribui-se ao tempo a função de um agente de mudança: da mesma forma que períodos históricos diferentes não podem ser comparados por padrões de qualidade meta-histórica, o tempo como agente absoluto de mudança solicita a inovação e nada mais pode ser visto como uma repetição dos seus predecessores. Assim, o tempo histórico é colocado em movimento: o presente transforma-se em um “instante imperceptivelmente curto”, no lugar em que o passado se torna o futuro e também o lugar “em que o papel do sujeito conecta-se ao tempo histórico”. (GUMBRECHT, 1998, p.16)

A acumulação desses instrumentos produtores de imagens na segunda metade do século XIX acaba, segundo Gumbrecht, por ter um impacto erosivo no campo hermenêutico, uma vez que é possível identificar “múltiplos sintomas de um crescente desequilíbrio nesse eixo vertical que costumava conectar a ‘superfície meramente material dos significantes’ à ‘profundidade espiritual do significado’.” (GUMBRECHT, 1998, p.18)

Assim, os significantes adotam múltiplas funções e transcendem a de apenas representar sentido. A perda de equilíbrio entre significante e significado resulta no rompimento com a função de representação nas vanguardas do início do século XX.

No nível da epistemologia, a maneira de organizar as múltiplas representações de fenômenos, as transformam em variações simultaneamente possíveis de um mesmo evento, o que acaba por dificultar a identificação (e aceitação) de pontos de origem e de evoluções históricas lineares. Assim, a história deixa de parecer linear para reconstruir-se como “um vasto leque de modelos possíveis que podem moldar e organizar a vida humana”. (GUMBRECHT, 1998, p.23)

Essas novas ‘representações’ já não se encontram sintetizadas em narrativas lineares de desenvolvimento, assim como distinções “entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência”. (GUMBRECHT, 1998, p.23) A desreferencialização constituiria, portanto, a terceira tendência epistemológica atual, ao lado da destemporalização e dessubjetivação, transformando a moderna seqüencialidade da história em dimensão de simultaneidade.

Com a invenção da fotografia e o posterior aperfeiçoamento das técnicas de produção e reprodução de imagens são dadas as condições para a dimensão de simultaneidade da Pós-modernidade, uma vez que “os espaços e meios do passado podem ser reproduzidos materialmente em uma perfeição técnica até há pouco desconhecida, de forma que o presente se preencha com uma diversidade de passados”. (GUMBRECHT, 1998, p.285) E o “presente tornado mais amplo apresenta-se numa diversidade proliferadora de tempos – seja em um aeroporto, na arquitetura nos centros das cidades ou na frente de uma tela de televisão”. (GUMBRECHT, 1998, p.286)

A Pós-modernidade¹¹, ao provocar o afastamento do cronótopo tempo histórico, se aproxima do que Gumbrecht denomina de um “presente expansivo”:

“Como o presente é o ponto de convergência entre um passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar, faz realmente sentido que experienciemos esse presente como ‘expansivo’.” (GUMBRECHT, 1998, p.22)

No contexto da simultaneidade temporal e da espacialidade Pós-moderna ocorre uma desassociação entre a posição do corpo de um agente e as zonas acessíveis à sua experiência: a mudança dessas zonas não mais exige um movimento do corpo, nem um tempo. Por meio da discagem direta, dos vôos inter-continentais e das experiências mais recentes de vídeo-conferência, as diferenças espaço-temporais tornaram-se extremamente reduzidas.

2.6. A volta: recuar para melhor compreender a contemporaneidade

Os dispositivos, segundo Agamben, “têm sua raiz no mesmo processo de ‘hominização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*.” (AGAMBEN, 2005, p. 14) Todo dispositivo envolve um processo de subjetivação, uma vez que, na origem de todo dispositivo, se encontra “um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo”. (AGAMBEN, 2005, p.14) O dispositivo funciona, portanto, como uma máquina que produz subjetivações que, no entanto, atualmente, na visão de Agamben, “não agem mais tanto

¹¹ Utilizo os termos Pós-modernidade e Pós-moderno(a) em maiúscula para referir especificamente à periodização traçada por Gumbrecht.

pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação”. (AGAMBEN, 2005, p.15)

Tendo em conta o posicionamento em certo sentido pessimista de Agamben em relação ao desenvolvimento tecnológico no contexto do capitalismo avançado em que vivemos, várias de suas proposições auxiliam o desenvolvimento dos problemas aqui expostos. Ao ressaltar o tema da profanação dos dispositivos – da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado de si –, Agamben sugere que uma mudança neste sentido só acontecerá se for possível intervir não apenas sobre os dispositivos, mas, principalmente, sobre os processos de subjetivação.

Se os dispositivos têm sua origem no nosso processo de hominização, eles perdem sentido ao nos transformar em operadores, ou funcionários, como bem define Flusser (2002). O dispositivo como máquina que produz subjetivação deve agir a favor do conhecimento humano. No entanto, há algum tempo perdemos o controle sobre os dispositivos, que parecem hoje ter autonomia em relação a nossos desejos e necessidades, mais criando-os para depois satisfazê-los do que simplesmente satisfazendo os já existentes. A volta, o recuar para melhor compreender a contemporaneidade é como um passo em direção aos mecanismos primeiros de produção de imagem, ao modo mais simples de produção que se encontra em qualquer imagem fotográfica ou cinematográfica. Tentar compreender como se deu a transformação dos dispositivos de visualização e realização de imagens (e dos sujeitos que eles acessavam, que a eles tinham acesso e neles agiam) constitui um movimento para pensar a atual complexidade imagética contemporânea. Dentro desse movimento, Julio Bressane afirma a necessidade de volta às imagens primeiras:

“A dialética (suprema arte de perguntar e responder) da busca de novas tecnologias de criação da imagem-música nos obriga a que quanto mais se avança, no sentido de fragmentar a sensibilidade e a inteligência, mais é preciso recuar às nascentes onde o inteligente e o sensível encontram o curioso. Novo.” (BRESSANE, 1996, p. 79)

E completa:

“Da realidade virtual eletrônica, de computação gráfica, da holografia, é preciso voltar à sombra da caverna, [...] e aos primeiros rituais sensíveis de expressão artística. Quanto mais imagem-máquina mais necessário será o desenho rupestre, este primeiro cântico intelectual de nosso mundo.” (BRESSANE, 1996, p. 79)

Outra posição um tanto convergente em relação à de Agamben e à de Bressane é a de Vilém Flusser que, ao alertar a necessidade de uma filosofia da fotografia, propõe como única saída o desvendamento da caixa-preta dos aparelhos, ou seja: o desvendamento e intervenção

em seus mecanismos (dispositivos), sejam eles no momento de produção ou veiculação das imagens produzidas. A intervenção proposta por Flusser aparece no sentido de instigar a potência de um sujeito-EU em relação ao sujeito-NÓS que, sendo apenas sujeito-NÓS, permanece apenas como um funcionário dos aparelhos tecnológicos.

Com o desenvolvimento tecnológico, foi-se perdendo o campo emocional mais ligado à experiência direta com os materiais. O fascínio da experiência de ver a formação da imagem e de construir um dispositivo com características próprias tornou-se raro, presente contudo em projetos artísticos e educativos específicos.

Retomo, pois, algumas das perguntas iniciais: como é possível que hoje convivam artistas contemporâneos que utilizem aparelhos tecnológicos de última geração ao lado de artistas que constroem câmeras fotográficas muito parecidas com as primeiras câmeras da história da fotografia? Por que, a partir principalmente dos anos 80, tornou-se possível um retorno aos longos tempos de exposição na fotografia, aos mecanismos arcaicos de produção de imagem com fins de que possam trazer outras contribuições ao pensamento e à sensibilidade contemporâneos?

A dimensão de simultaneidade parece dar conta de parte das perguntas, possibilitando essas idas e vindas no tempo: todos os aparelhos são possíveis, menos em função da tecnologia utilizada e mais em relação ao tipo de reflexão e subjetividade envolvidos. Uma vez que todos os meios de produção de imagem são potencialmente contemporâneos ao momento atual e que, como bem o afirma Agamben, a resposta às nossas perguntas estão mais na produção de subjetividade do que nos dispositivos em si, tudo se torna plausível: até um retorno à câmera obscura.



Fig. 6: Abelardo Morell. *Camera obscura image of Manhattan view looking south.*
Fotografia em preto e branco, 1996.

Fonte: Disponível em <http://www.abelardomorell.net/camera_obscura1.html> Acesso em 7 jan 2008.

3. O CAMPO DO FOTOGRÁFICO

Nos últimos quarenta ou cinquenta anos, temos testemunhado a intensificação do caráter imagético da cultura ocidental. As discussões e teorias sobre a fotografia e sua relação com a arte contemporânea e o campo da visualidade têm crescido consideravelmente, permitindo acesso a diferentes abordagens sobre o tema.

A pesquisa visual aqui apresentada envolve a produção de imagens no campo da fotografia, questionando características como a instantaneidade, a reprodução do “real”, o automatismo e o aparelho como “caixa preta”. Partindo dos temas da indicialidade, da processualidade e conseqüente precariedade, da temporalidade e do desaparecimento na e da imagem fotográfica, serão discutidos conceitos apresentados por pensadores relativos a problemas da fotografia e sua relação com o campo da arte.

3.1. Da indicialidade

As leituras críticas empreendidas por Rosalind Krauss (1999 e 2002) e Phillippe Dubois (1993) a respeito do fotográfico concebem o índice como sendo a base da condição semiológica da fotografia da classificação de Peirce, um tipo de signo que possui uma particular conexão física com o real. Difere, assim, da pintura e da escultura, por estas se encontrarem sob o regimento do ícone e do símbolo. O aparecimento da fotografia em meados do século XIX teria gerado, segundo as teses de Krauss e Dubois, uma mudança nos modos de produção e recepção da arte. Tal mudança – de uma leitura semiológica da arte presa ao signo icônico, para uma leitura dirigida para o signo indicial – irá transformar não apenas o entendimento da arte, mas também (e primeiramente) toda a sua produção. O caráter de apresentação do signo-índice não se confunde com o caráter de representação do signo-ícone. Novos rumos de investigação advêm dessas mudanças de perspectivas teóricas.

A fotografia, logo em seus começos, tem como um dos principais atrativos a característica de parecer poder firmar uma contigüidade com o real. O traço indicial do fotográfico dentro da arte contemporânea será mais enfaticamente trabalhado como problema com Duchamp e com os surrealistas no início do século XX. Esta atitude de deslocamento no traço da fotografia atingirá diretamente o campo da pintura na Nova York dos anos 40 do século XX com a *Action Painting* de Jackson Pollock, pintura em que, segundo análise de Krauss, o quadro se torna o índice da ação, índice do gestual do pintor ao jogar a tinta na tela. A partir dos anos de 1960, a força indicial encontra-se largamente presente na grande maioria das obras contemporâneas, tais como em instalações, *body art*, *land art*, performances etc.

Esta mudança de paradigma permite, afirma Krauss, transformar a fotografia – o fotográfico – em objeto teórico, por meio do qual podemos pensar as obras de arte modernas e contemporâneas enquanto signos. A fotografia como signo indicial, “tipo de signo que *pode ou não* se parecer com aquilo que representa” (KRAUSS, 2002, p. 82), diferente do ícone, que tem uma ligação de semelhança visual com seu referente, rompe com um certo modo de análise da História da Arte, uma vez que, no signo indicial, o elo com o referente se dá através de uma marca, um rastro, um traço. Fato que acaba por promover aberturas nas interpretações das obras. E, segundo Krauss, por proporcionar, no caso das obras contemporâneas, mobilidade e mudanças não apenas na recepção, mas especialmente na produção artística. É possível perceber, a partir da década de 60, a utilização dos mais diversos meios, desde a criação de verdadeiros ambientes (instalações), até o uso do próprio corpo como suporte e como obra. Pois, como afirma Hubert Damish no prefácio do livro *O fotográfico*:

“A fotografia representa um destes objetos que chamamos ‘teóricos’ e cuja irrupção em determinado campo transtorna tanto o mapa, que se torna necessário retomar o trabalho de medição começando do zero, introduzir novas coordenadas e talvez mudar o sistema de representação.” (DAMISH, 2002, p. 13)

Rosalind Krauss apresenta o fotográfico como o núcleo problemático da história da fotografia e da arte contemporânea. O fotográfico, não a fotografia, pois ao tomá-lo como objeto teórico, este interessa especialmente como signo indicial:

“Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices. As condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagem designadas pelo termo ‘ícone; e é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos da sua função de signos.” (KRAUSS, 2002, p.15)

Para Krauss, algumas obras de Duchamp, através da substituição das regras de iconicidade pelas regras de indexação, impõem condições indiciais ao universo anteriormente fechado da arte. Inúmeras relações podem ser feitas entre os procedimentos de Duchamp e o fotográfico: a relação da fotografia com a legenda (*O Grande Vidro* precisa de uma legenda, *A Caixa Verde*); a sensação de presença dos objetos suspensos no interior de *O Grande Vidro* e os objetos retratados em uma fotografia; a relação do *readymade* com o instantâneo.

A modificação no modo de interpretação da arte contemporânea em relação à arte moderna é ocasionada pela impossibilidade de enquadrar, tanto a arte contemporânea, quanto a fotografia, dentro de categorias estilísticas. Ao invés de tentar localizar a fotografia dentro da História da Arte, Krauss propõe a construção de novos parâmetros para a análise da arte contemporânea, parâmetros estes proporcionados pelo fotográfico:

“Ao instaurar a referência por meio do traço, o índice dá origem a um tipo de signo que *pode ou não* se parecer com aquilo que representa. [...]. As fotografias, por certo, se parecem com seu referente, quer dizer, com o objeto que representam. Chega-se a acreditar que são mais fiéis ao referente que os quadros, digamos. Mas as distinções que Peirce estabelece dizem respeito ao processo de *produção*. Os ícones são configuracionais: pode-se selecionar estes ou aqueles aspectos do referente como meta da representação [...]. Mas no caso da fotografia, a semelhança visual é ‘fisicamente forçada’ (Peirce) e é esta dimensão formativa que a identifica como sendo indicial.” (KRAUSS, 2002, p. 82-83)

O interesse de Duchamp está muito mais voltado para o exame da natureza do fotográfico do que para sua execução. O caráter indicial dos procedimentos por ele adotados o demonstra. Apesar de existirem muitas fotografias no conjunto da obra Duchampiana, a grande maioria delas foram realizadas em parceria com Man Ray, deixando Duchamp para Man Ray a tarefa de executá-las. O que preocupava a Duchamp era muito mais esta ligação com o real, com um fragmento do real, que deixa em aberto os vínculos da obra com o mundo, sempre restando uma interrogação, algumas dúvidas quanto ao sentido. Os laços da obra com a experiência e não mais com a representação da experiência, são evidenciados pelo constante uso do signo indicial em seus trabalhos. A atitude de incorporar o acaso, em mais uma associação com o fotográfico – especialmente no caso de *O Grande Vidro*, que só é considerado acabado após ter o vidro quebrado durante um transporte – constitui um indício, uma marca da vida.

“O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga conseqüências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. Isto quer dizer que o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento.” (KRAUSS, 2002, p. 92)

O paralelo do *readymade* com a fotografia, na teoria de Krauss, é estabelecido por seu processo de produção. A transposição física de um objeto do *continuum* da realidade para a condição “fixa” da imagem de arte em um momento de isolamento (separação) ou seleção. Ao retirar o objeto do seu contexto, de sua funcionalidade e transportá-lo para o museu, ele perde a sua significação, transformando-se em um signo vazio, cuja significação é o estar no museu e as conseqüências deste fato para o mundo da arte. O *readymade* passa a ser reconhecido como um traço do museu. Este é o significado “sem significado” instituído pelos termos do índice.

A vinculação indicial com o real, a presença do real no signo indicial através de uma ligação física com o referente traz consigo: “uma presença muda, sem a mediação de processos de simbolização e organização interna, que constituem o trabalho de criação nas artes miméticas” (KRAUSS, 2002, p. 81) como a pintura e a escultura.

Phillipe Dubois, de forma diferente à apresentada por Rosalind Krauss, pensa a fotografia como um signo que pode ocupar diferentes posições em relação ao real. Com relação à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica, Dubois analisa três posições epistemológicas que põem a fotografia em posições diferentes: a foto como reprodução mimética do real é situada como ícone; a foto como interpretação e transformação do real coloca-se na posição de símbolo (conjunto de códigos); e a foto como um retorno diferido ao referente – o que a faz inseparável da experiência referencial e do ato que a origina – torna-se índice.

Para Dubois, a condição de indicialidade é marcada por um princípio quádruplo: conexão física, singularidade, designação e atestação. A conexão física entre a imagem e o referente acontece por meio da impressão, possibilitando que este momento, esta exata configuração das coisas seja única, e, portanto, singular. O caráter de designação advém da ligação da imagem com um fato, uma cena ou um objeto. O princípio de atestação caracteriza-se por a fotografia constituir-se em prova de que determinada cena ou evento aconteceu. Segundo Dubois, a lógica do índice afirma a *existência* do que apresenta, mas nada nos diz em relação ao *sentido* do que é apresentado. Daí decorrem aberturas de interpretações.

A fotografia, para Dubois, consiste em uma imagem produzida por um ato. E não pode ser pensada fora deste ato, fora do seu modo constitutivo. Como Rosalind Krauss, Dubois considera a fotografia um “dispositivo teórico” e o fotográfico,

“uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto 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.” (DUBOIS, 1993, p. 60)

Segundo Jean-Marie Schaeffer, Peirce, em 1895, já analisa a fotografia como um signo indicial devido ao modo de funcionamento da impressão luminosa que dá origem à imagem fotográfica:

“porque dispomos de um conhecimento quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, [...] a imagem torna-se um índice a partir do momento em que ‘se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objeto’, graças, portanto, a um ‘conhecimento independente’ das modalidades de gênese da imagem.” (SCHAEFFER, 1996, p. 53)

Este “conhecimento independente das modalidades de gênese da imagem” opera como um texto anterior à imagem, uma imagem de conceitos, como diria Vilém Flusser (2002). Por vivermos em um mundo de produção e veiculação constante de imagens fotográficas, televisivas, videográficas, numéricas, o modo de produção de cada tipo de imagem influencia na sua recepção. O signo indicial traz- uma grande contribuição para o entendimento das imagens contemporâneas pois aponta para o processo como campo de conhecimento.

3.2. Da processualidade

A processualidade do ato fotográfico encontra-se intrinsecamente relacionada ao seu caráter indicial, conforme é possível perceber pelo que foi até aqui colocado. Phillippe Dubois ressalta que a maioria das análises sobre a fotografia (Benjamin, Barthes, Krauss, Bazin, entre outros) insistem na “gênese” e não no resultado da imagem feita pelo dispositivo fotográfico e, segundo ele, é aí que acontece a mudança epistemológica que obriga a ver o processo mais do que o produto. Isso não apenas no momento da feitura da imagem, mas também no da sua veiculação pois em “cada imagem entra em jogo todo o campo da referência”(DUBOIS, 1993, p. 66).

A partir invenção da fotografia, não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a realiza:

“A foto não é apenas uma imagem [...] é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao

mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que este 'ato' não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da 'tomada'), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação." (DUBOIS, 1993, p. 15)

Dubois, ao lado de Schaeffer, coloca o dispositivo óptico como secundário ao dispositivo químico. Entende, além disso, o princípio da impressão natural como o momento no qual a imagem não está vinculada a um sistema de códigos: neste momento, o que acontece é uma sensibilização química de uma imagem formada opticamente e que não está sujeita à intervenção do sujeito. Apenas no único momento de impressão da imagem na película, a fotografia torna-se, como bem o declara Roland Barthes (1984), uma "imagem sem código".

Para Dubois:

"o princípio da impressão natural só funciona, em toda a sua 'pureza', *entre* esse antes e esse depois [do ato fotográfico], *entre* essas duas séries de códigos e modelos, durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa. Aí está seu limite. É somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro ato-traço, tem uma relação de imediato pleno, de co-presença real, de proximidade física com seu referente. E é somente então, durante esse relâmpago instantâneo, que a foto pode ser chamada de 'mensagem sem código' (R. Barthes), porque é aí, e *somente aí*, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia. Mas afora isso, afora o próprio *ato da exposição*, a foto é imediatamente (re-) tomada, (re-)inscrita nos códigos. [...] Essa falha, com certeza fundamental, não deixará de ter conseqüências, mas, repitamos, aí só existe uma falha (ou um ponto), um instante de esquecimento dos códigos. Em tudo o que precede, só falei desse instante de esquecimento (considere o coração da fotografia). Será preciso porém ter em mente que esse instante constitutivo é literalmente delimitado, encerrado, apertado pelas formas culturais da representação cujo trabalho sempre terminará, afinal das contas, marcando mais ou menos a mensagem fotográfica." (DUBOIS, 1993, p. 86)



Fig. 7: Michael Wesely *Long Exposures* (1997-2003) 14.4.1999-11.12.2000 *Hernstrasse, Munich*, 2000.
 Fig. 8: Michael Wesely. *Open shutter* 7.8.2001-7.6.2004 *The Museum of Modern Art, New York*, 2004.
 Fonte: MEISTER, Sara Hermanson. Michael Wesely: *Open shutter*. New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 66 e 42, rispettivamente.

Nas obras de Michael Wesely, artista e fotógrafo alemão que realiza fotografias com a duração de mais de um ano, algumas delas feitas com câmeras *pinhole*, o momento de “puro ato-traço”, conforme designação de Dubois, é estendido ao máximo, transformando o próprio processo de captação fotônica na principal questão da obra. A relação de “imediate pleno”, de “co-presença real” é esticada (até o período de três anos) a fim de captar as transformações físicas por que passa o local fotografado. No momento de captação da imagem, o único ato de Wesely consiste no direcionar a câmera, uma vez que não é possível nem apontá-la, por esta não possuir visor. De acordo com a teorização de Dubois sobre o ato fotográfico, a obra de Wesely se dá exatamente neste momento único de esquecimento dos códigos, que o primeiro considera como o “coração da fotografia”.

“De fato, uma vez os dados da tomada fixados, a foto recebe *indiferentemente* todos os volumes luminosos que são suscetíveis de impressioná-la, colocando na mesma posição, sem discriminação, o importante e o acessório, o intencional e o aleatório, a forma e o informe, etc. É nesse sentido uniformizador e isomórfico, nessa concepção de um esmagamento global e instantâneo na emulsão dos volumes luminosos situados à distância que a fotografia pode ser qualificada de *achatada*.” (DUBOIS, 1993, p. 98, grifos do autor)

É claro que no momento imediatamente posterior à tomada da fotografia, este momento no qual o homem pouco pode influir, por tratar-se de uma reação físico-química, logo após tal momento, a foto retorna a seu ambiente sócio-artístico-cultural ocidental e re-adquire seu significado enquanto imagem de um local de importância histórica e cultural.

Quando o momento de exposição da película à luz – “puro ato-traço” no dizer de Dubois, “mensagem sem código” no de Barthes –, momento de inidicialidade quase pura e de esquecimento dos códigos é ampliado exaustivamente, como acontece nas fotos de Wesely, ocorre o aumento da força do acaso dentro do processo fotográfico.

3.3. Da precariedade

Jean-Marie Schaeffer (1996) apresenta a fotografia como uma arte precária. A precariedade estaria, por um lado, ligada ao caráter arriscado da gênese da imagem, à influência do acaso presente no momento do ‘clic’, da impressão da imagem no filme fotográfico; por outro lado, seu não alinhamento com as artes canônicas – pintura, escultura e poesia –, a colocaria “numa posição em falso quanto ao pensamento estético dominante que continua a ser a estética romântica”. (SCHAEFFER, 1996, p.144).

Atualmente, pode-se perceber que o segundo fator apresentado por Schaeffer, acerca da precariedade da fotografia em relação às artes canônicas não mais se aplica. A arte contemporânea diversificou seu campo de atuação e não se encontra mais alinhada, se é que já esteve, somente à escultura, à pintura e à poesia, mas a qualquer campo da vida que se aproxime do que o artista propõe como obra. Schaeffer considera que:

“A precariedade da arte fotográfica está também ligada à contingência, ao caráter arriscado da gênese da imagem: bem mais do que em qualquer outra arte, o simples acaso objetivo pode produzir um resultado esteticamente tão apreciável quanto uma tomada longamente refletida segundo as exigências artísticas.” (SCHAEFFER, 1996, p.143)

Aqui, o relevante valor da precariedade passa a ser pensado a partir de uma dupla perspectiva: a precariedade indicial no âmbito da fotografia instantânea e a precariedade ampliada da *pinhole*, pela expansão do tempo de exposição do filme fotográfico à luz e o conseqüente aumento da atuação do acaso na imagem.

Jean-Marie Schaeffer aborda a imagem fotográfica como uma obra resultante de uma *techné*, de um fazer, e analisa esse tipo de imagem – que traz seu estatuto de impressão como fator decisivo na sua constituição –, apontando a importância da materialidade da imagem, entendida como a impressão física e química da luz no filme fotossensível. Segundo Schaeffer, esse seria o *arché* da fotografia: a impressão da imagem do real no filme fotográfico. A imagem fotográfica seria “o efeito químico de uma causalidade física [...] que atinge a superfície sensível” (SCHAEFFER, 1996, p.16).

A produção da impressão acontece dentro de um processo autônomo, sem intermediação do olhar, pois “o campo da irradiação fotônica nunca é uma reduplicação do visível humano”. Assim, “a revelação revela algo diferente do que a latência nos fazia acreditar, algo que não vimos e que está ali...” (DUBOIS, 1993, p. 91) (basta recordar, como o faz Dubois, do filme *Blow up*, de Antonioni). Na foto, tudo é dado de uma só vez: a foto recebe indiferentemente todos os raios luminosos possíveis de impressioná-la, “colocando na mesma posição, sem discriminação, o importante e o acessório, o intencional e o aleatório, a forma e o informe” (DUBOIS, 1993, p. 98)

A especificidade da produção da imagem fotográfica vem do seu estatuto de impressão e este seria, para Schaeffer, o *arché* da fotografia, que denomina como descrição pragmática da imagem. O estatuto pragmático da imagem se baseia na tematização da materialidade como fundamento da sua especificidade.

“Como impressão química, a imagem fotográfica é o resultado de uma interação puramente material entre dois corpos físicos, efetuada por intermédio de um fluxo fotônico. O efeito dessa interação é um traço visível para o homem. [...] [No entanto,] o campo da irradiação fotônica nunca é uma reduplicação do visível humano.” (SCHAEFFER, 1996, p.20)

Schaeffer considera que “a imagem fotográfica é resultante de um ato onde o olhar e o ‘mundo’ se encontram: mas essa resultante conserva o traço da ‘resposta’ do real ao olhar [...]” (SCHAEFFER, 1996, p. 179). Nestas imagens em que o tempo de exposição do filme à luz é ampliado, as conseqüências deste encontro também são ampliadas, o que resulta possivelmente em uma maior resposta do real na imagem. Uma nova imagem se forma, bem diferente daquela que captamos com o olhar ao posicionar a câmera.

3.4. Da temporalidade

Grande parte das fotografias buscam a suspensão do tempo através do instantâneo. Mauricio Lissovsky (2003) apresenta a hipótese de que a origem da fotografia estaria na sua relação com o tempo. Segundo o autor, todo o progresso técnico da fotografia, desde a sua invenção em 1839, até a metade do século XX, esteve centrado na tentativa de exprimir a ausência de tempo na imagem fotográfica, fato que melhor se concretizou com a fotografia moderna.

No início da fotografia, o tempo era um problema a ser superado. A pouca sensibilidade do filme ocasionou a necessidade de longos períodos de exposição. Mas já a partir de 1870, com a utilização de substâncias mais sensíveis à luz e de obturadores mais rápidos, a fotografia torna-se instantânea e, a partir de 1950, quando as câmeras têm seu tamanho reduzido, a captura de instantâneos fica ainda mais fácil e passa a ser uma prática generalizada. Este é o momento da popularização da fotografia.

Com a fotografia moderna, o tempo torna-se invisível para a fotografia, “refugia-se num fora da imagem”, considera Lissovsky. Dirá:

“quando a técnica do instantâneo se naturaliza, fotografar torna-se a prática de um ausentar-se do tempo, de um *refluir do tempo para fora da imagem*. Pois a fotografia moderna [...] adquire uma duração que lhe é própria, que toma corpo neste lugar onde o refluir do tempo tem curso, no qual o instante ainda não está dado e onde ele se realiza. Este lugar é a *espera*.” (LISSOVSKY, 2003, p.148)

O tempo encontra-se em suspenso no instantâneo; a sua inscrição na imagem estaria na atitude de espera do momento do “clic”. A espera, segundo Lissovsky, seria a principal matéria sobre a qual os fotógrafos modernos trabalham. O instante é por ele pensado não como um corte no tempo, mas como uma “forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir” (LISSOVSKY, 2003, p.148). O instante, no caso, seria determinado pela espera do momento do “clic” e pela forma como esta espera acontece nas obras de diferentes fotógrafos como Sebastião Salgado, Henri Cartier-Bresson, August Sander ou Diane Arbus. Nas imagens feitas com câmeras *pinhole*, no entanto, acontece o inverso: não há instantâneo, e a espera, a duração, o tempo, acontecem *dentro* do ato fotográfico.

“A fotografia parece não poder aceitar o fluxo temporal a não ser como permanência (natureza morta) ou tomada momentânea, movimento congelado. Isso não significa, como vimos, que a fotografia seja incapaz de registrar o movimento: pode perfeitamente, mas na forma de um traço ‘ausentificante’, ‘dessubstancializante’.” (SCHAEFFER, 1996, p.185)

Este traço “ausentificante” é a imagem do tempo, é o tempo *em* imagem, pois tudo o que sofre a ação do tempo desaparece. Apenas o que permanece igual aparece, adquire a materialidade de um traço visível na imagem. Um exemplo de aparecimento e desaparecimento em imagem das coisas que permanecem as mesmas e das que se modificam durante a captação fotônica pode ser observado nas imagens da série *Theatres*, de Hiroshi Sugimoto. Nesta série, Sugimoto, fotografa o interior de salas de cinema e drive-ins, durante o tempo de projeção de um filme. A câmera é posicionada frontalmente à tela, no fundo da sala. A imagem resulta em um registro nítido da arquitetura interior dos cinemas ou do espaço do drive-in, no qual a tela torna-se a fonte de luz – através do reflexo no ambiente da luz emitida pelo projetor – a iluminar o cinema. Por meio da tela, toda branca, não identificamos o filme – que passa –, apenas o cinema – que permanece o mesmo.

O ícone fotográfico, índice do tempo teorizado por Schaeffer, aplica-se tanto à proposta do instantâneo de Lissovsky, quanto às longas exposições feitas com câmeras *pinhole* ou mesmo às imagens de Michael Wesely (*Long exposures* e *Open shutter*) e Hiroshi Sugimoto (*Theatres*). Em todos esses casos, a imagem fotográfica é “imagem do tempo”, seja de seu acúmulo ou de sua suspensão.

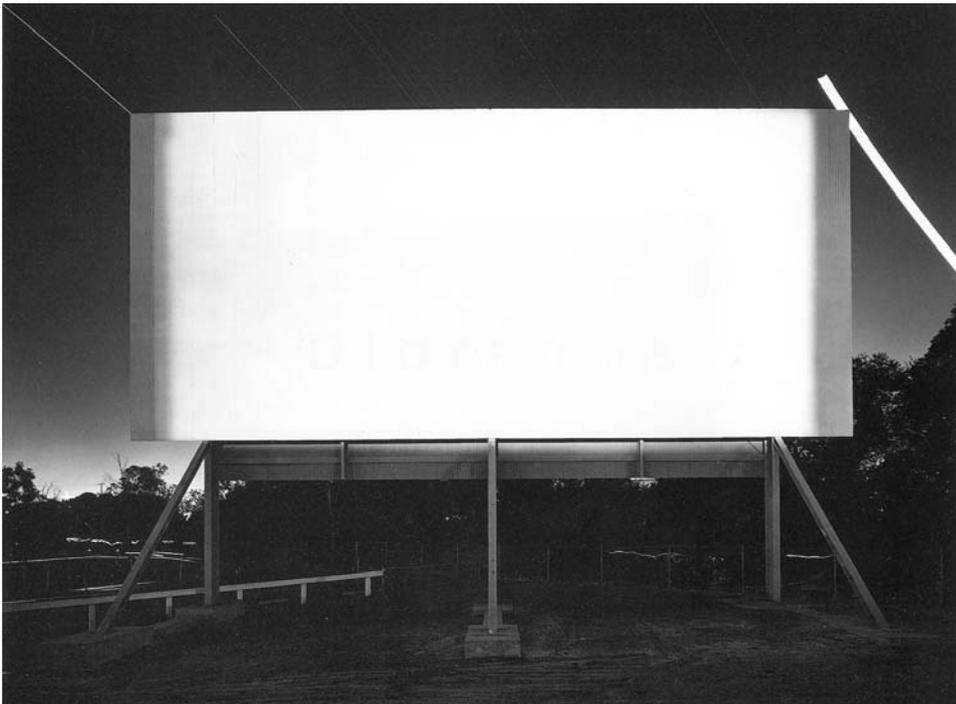
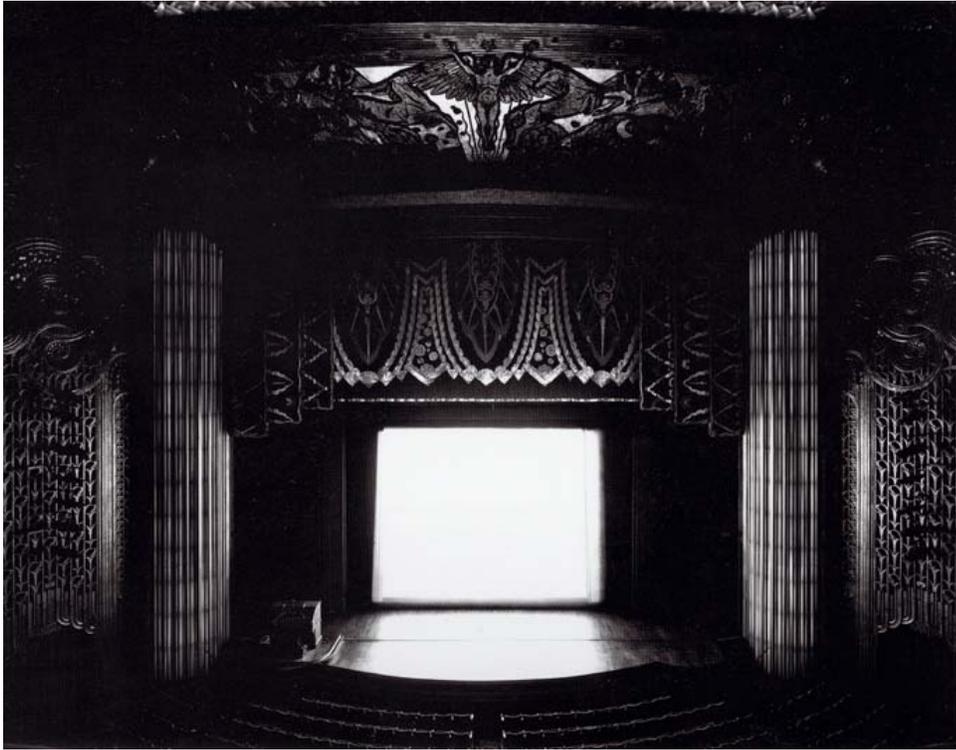


Fig. 9: Hiroshi Sugimoto. *Theatres. Paramount Theater, Oakland, 1994.*
Fonte: *Parket #46: Artschwager, Noland, Sugimoto.* Zurich/Frankfurt/New York, 1996, p. 123.

Fig. 10: Hiroshi Sugimoto. *Theatres. Stadium Drive-In, Orange, 1993.*
Fonte: *Hiroshi Sugimoto.* Catálogo de exposição. Londres: Sainsbury Centre for Visual Arts, 1997, p. 57.

A noção de cronótopo estabelecida por Mikhail Bakhtin (*Apud* MACHADO, 1997), inspirado na idéia de Einstein da indissolubilidade das categorias do tempo e do espaço, – “o tempo como *quarta dimensão do espaço*, o que implica uma concepção de tempo como algo que pode ser *materializado*” (MACHADO, 1997, p. 59) – encontra-se presente nas imagens de tempo expandido. Nas teorias de Einstein, a *visibilidade* do tempo e a *legibilidade* da duração na matéria possibilitam a materialização do tempo no espaço. E isso torna-se especialmente visível nas fotografias que utilizam longos tempos de exposição. Essa idéia permite “encarar o tempo como uma categoria que tem uma expressão sensível, que se mostra na matéria significativa e que pode, portanto, ser modelada artisticamente.” (MACHADO, 1997, p. 59). O tempo, neste caso seria, como afirma Arlindo Machado, a “quarta dimensão da imagem”:

“Se considerarmos a imagem como ocupação de um espaço (que pode ser bi ou tridimensional) por forma de cores ou texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força geradora de anamorfoses, liquefazendo os corpos para 'derramá-los' num outro *topos*, num *crono-topos*, portanto, num espaço-tempo. Materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de superposição ou de percurso dos corpos no espaço, 'onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em uma única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimentos' (Virilio 1990, p. 81).” (MACHADO, 1997, p. 60)

Ao determinar o tempo de exposição de suas fotografias pelo conteúdo dessas imagens e não pela luz disponível no ambiente, artistas como Michael Wesely, nas séries *Open shutter* e *Long exposures* e Hiroshi Sugimoto, na série *Theatres*, evidenciam o que Arlindo Machado conceitua como “a quarta dimensão da imagem”: o espaço-tempo que tem na fotografia de longa exposição seu lugar de evidência torna-se índice do próprio tempo.

As imagens da Hernstrasse, em Munique, de Wesely (fig. 7), realizam o registro do processo de demolição de um edifício antigo e a construção de um novo. A sobreposição das imagens dos dois edifícios proporcionam uma leitura do processo de construção e demolição diversa da leitura histórico-linear. Apesar de inscrito no filme fotográfico de forma cronológica (por acumulação de luminosidade, um instante após o outro), na imagem final o tempo de demolição sobrepõe-se ao tempo de construção e faz-se quase impossível diferenciá-los. Os saís de prata do filme fotográfico sensibilizados durante a demolição encontram-se lado a lado aos saís de prata sensibilizados durante a construção do novo edifício, de forma que, na imagem final, essa diferenciação cronológica na sensibilização do filme em cada um dos momentos surge como uma única camada temporal indiferenciada.

A fotografia registra o tempo sob a forma de extensão espacial. A modificação dos objetos, das cenas no tempo são reproduzidos como “co-apresentação dos diferentes estados de espaço e tempo que se seguem.” (SCHAEFFER, 1996, p.59) No entanto, o fato de que o

tempo só é registrado segundo extensão espacial possibilita que sua carga temporal seja ainda mais forte. A imagem da Hernstrasse, por exemplo, carrega consigo dois tempos opostos: o da demolição e o da reconstrução. Apenas através da fotografia têm-se acesso à sobreposição destes dois momentos:

“Enquanto na imagem móvel a dimensão temporal é uma função do ícone, na imagem fotográfica ela é uma função do índice. A imagem móvel (indicial ou não) é *imagem no tempo*, a imagem imóvel (desde que seja indicial) é *imagem do tempo*.” (SCHAEFFER, 1996, p.61, grifos do autor)

3.5. Do desaparecimento

Existe um recuo, uma separação, um corte, uma distância interna no dispositivo fotográfico, tanto no tempo quanto no espaço. No espaço, a foto mostra uma ausência existencial, já que toda foto implica “que haja, bem distintos um do outro, o aqui do signo e o ali do referente.” (DUBOIS, 1993, p. 88)

A distância no tempo da imagem fotográfica corresponde, no mínimo, ao processo de revelação, por mais instantâneo que este seja, como no caso da polaroide. A imagem latente no filme torna-se visível apenas após o processo de revelação do filme e impressão do positivo (se este for o caso). A imagem latente situa-se como a “encarnação da própria distância que fundamenta a fotografia” e como “uma imagem duplamente sonhada: sonho do que não existe mais e do que ainda não é” (DUBOIS, 1993, p. 313).

Existe, assim, um paradoxo concernente às relações de distância e proximidade espaço-temporal e de contigüidade física indicial que aparece como uma das características determinantes da imagem fotográfica:

“A foto não é uma imagem em tempo real. Ela conserva o momento do negativo, o suspense do negativo, essa ligeira defasagem que permite à imagem existir, antes que o mundo, ou o objeto, desapareçam na imagem – o que eles não teriam meios de fazer na imagem de síntese, onde o real já desapareceu. A foto preserva o momento da desapareição e, portanto, o encanto do real como uma vida anterior.” (BAUDRILLARD, 1997, p. 41)

A distância temporal seria responsável pela transformação do mundo em imagem, pelo desaparecimento do objeto. A foto, ao passar pelo momento de latência da imagem, ainda possui este vínculo com o real, com um pedaço de real, mesmo se como “uma vida anterior”.

A separação seria o que fundamenta o efeito de olhar uma foto, proporcionando o caráter aurático de “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1993, p. 170) não apenas às obras de arte, mas também às imagens. O sujeito observador “não pára, do ponto de vista da imagem de passar do *aqui-agora* da foto para o *alhures-anterior* do objeto” (DUBOIS, 1993, p. 313). Afirma Dubois:

“É essa *obsessão*, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua *aura: única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.*” (DUBOIS, 1993, p. 314)

Blanchot nos apresenta novos elementos para compreendermos a transformação do objeto em imagem e o distanciamento que este deslocamento provoca no âmago da coisa:

“A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa.” (BLANCHOT, 1987, p. 257)

O caráter aurático, a distância, estaria, portanto, presente em toda imagem. Seguindo esse pensamento de distanciamento da coisa na imagem, há, ainda, a diferenciação que Schaeffer pontua, no âmbito da materialidade, entre a fotografia, como uma impressão à distância, e a gravura, o fotograma e outros modos de produção de imagens, que implicam contato direto entre o impregnante e a impressão. A fotografia como uma imagem de decalque (indicial) ocasiona uma dupla manifestação: de um lado, imagem; de outro, o objeto ou a cena reproduzida:

“de um lado, como todo ente ela se manifesta como tal, como ente específico, no caso: uma imagem; de outro, na medida em que se trata de uma reprodução, também manifesta o ente por ela reproduzido.” (SCHAEFFER, 1996, p.23)

Assim é a presença (da imagem) reveladora de uma ausência (da coisa). Partindo para um terreno mais ligado a relações com o etéreo e o imaginário, Blanchot entende a imagem como presença liberta da existência:

“Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade.” (BLANCHOT, 1987, p. 255)

A imagem, no senso comum, vem depois do objeto: primeiro vemos o objeto depois o imaginamos. Para Blanchot, no entanto, a imagem não vem depois, mas junto com o objeto. A relação depende menos da temporalidade (um antes ou depois) e mais do lugar no mundo:

“pode-se também recordar que um utensílio danificado torna-se a sua imagem [...] Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.” (BLANCHOT, 1987, p. 260)

Blanchot nega a imaginação como ponte entre o visível e o inteligível: “A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, [...] o esforço da verdade [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 262). A verdade, para este pensador, encontra-se ausente, fora da questão da imaginação. A arte, vincula-se ao imaginário. Blanchot considera que, no entanto, podemos:

“sempre, certamente, recapturar a imagem e fazê-la servir à verdade do mundo; mas é que invertemos a relação que lhe é própria: a imagem torna-se nesse caso, a sequência do objeto, o que vem depois dele, o que resta dele e permite ainda dispor dele quando dele nada resta, grande recurso, poder fecundo e razoável.” (BLANCHOT, 1987, p. 262)

Apresenta, então, duas versões do imaginário (duas possibilidades da imagem): a imagem da coisa e a imagem da ausência da coisa:

“Aquilo a que chamamos as duas versões do imaginário, o fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou: essa duplicidade não é tal que se possa pacificar por um ‘ou isto ou aquilo’ capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambigüidade que a torna possível. Essa duplicidade devolve a um duplo sentido sempre mais original.” (BLANCHOT, 1987, p. 264)

Para Blanchot, os níveis da ambigüidade são a possibilidade de entendimento, e o entendimento não se dá senão por meio de uma relação ambígua entre seus elementos. A relação de proximidade e distância, presença e ausência fazem com que a imagem jamais seja completamente entendida, e seu sentido mantenha sempre um aberto que permita novos entendimentos:

“Aqui o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambigüidade, nada tem sentido, mas tudo aparece ter infinitamente sentido: o sentido não é mais uma aparência, a aparência faz com que o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito do sentido não tenha necessidade de ser desenvolvido, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão-só imediatamente vazio.” (BLANCHOT, 1987, p. 265)

As duas versões do imaginário encontram seu fundamento nos diálogos constantes entre os pares aparentemente opostos de presença/ausência, proximidade/distância, aparição/desaparição:

“Aqui, o que fala em nome da imagem ‘ora’ fala ainda do mundo, ‘ora’ nos introduz no meio indeterminado da fascinação, ‘ora’ nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, ‘ora’ nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens; e onde a imagem é o momento da passividade, não tem valor, nem significativo nem afetivo, é a paixão da indiferença.” (BLANCHOT, 1987, p. 265)

A análise de Blanchot aproxima-se relativamente da de Baudrillard, quando ambos referem-se ao desaparecimento do real na imagem e à relação de presença e ausência. Entretanto, enquanto o primeiro dá ao desaparecimento uma conotação mais ligada ao imaginário, à criação de sentidos, o segundo o concebe como uma espécie de limitação criada pelo mundo contemporâneo, embora não deixe de antever aí também uma saída:

“O silêncio da foto. [...] Silêncio não somente da imagem que renuncia (que deveria renunciar, infelizmente) a qualquer discurso, a qualquer comentário, para ser vista e lida de algum modo ‘interiormente’ – mas também o silêncio no qual mergulha o objeto que ela apreende, é arrancado do contexto torturante do mundo real. [...] Em plena cidade, em plena turbulência, em pleno estresse visual e auditivo, ela refaz o vazio, recria o deserto – o equivalente também de um isolamento, de um suspense fenomenológico, ou melhor, de uma imobilização fenomenológica das aparências.” (BAUDRILLARD, 1997, p.39)

Baudrillard realiza uma crítica da imagem denunciando-a como o veículo (meio) da publicidade que o mundo faz de si mesmo. Nossa imaginação reduz-se ao consumo de imagens que a cada vez mais são produzidas e reproduzidas sem controle por parte do sujeito. O próprio meio da imagem e seu dispositivo tornam-se sujeito, e o homem, objeto, na imagem ou no dispositivo. Afirma que ao pensarmos que dominamos o mundo pela técnica, é exatamente pela técnica que o mundo “se impõe a nós, e o efeito de surpresa devido a essa reversão é considerável” (BAUDRILLARD, 1997, p. 30). Neste sentido, mesmo sem o denominar, é possível perceber uma certa aproximação com o conceito de dispositivo nas obras de Foucault, Agamben e Jonathan Crary [tema já discutido no capítulo anterior].

Criar uma imagem, para Baudrillard:

“consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo e, é claro, o sentido. A custo dessa desencarnação, desse exorcismo, a imagem ganha esse fascínio a mais, essa intensidade, torna-se o *médium* da *objetividade* pura, torna-se transparente a uma forma de sedução mais sutil.” (BAUDRILLARD, 1997, p. 32, grifos do autor)

E fotografar, ainda com Baudrillard, especialmente se pensarmos nos procedimentos mais lentos do experimento-pinhole que serão detalhados mais à frente, define-se como:

“Deixar agir a cumplicidade silenciosa entre o objeto e a objetiva, entre a aparência e a técnica, entre a qualidade física da luz e a qualidade (pata) física da técnica – sem deixar intervir no que quer que seja a psicologia ou a metafísica. O mesmo se dá com o pensamento, que consiste em encontrar a correspondência secreta (e propriamente poética) entre uma materialidade, uma forma de fenomenologia selvagem das idéias, e uma materialidade da linguagem, sem passar pela metafísica do sentido.” (BAUDRILLARD, 1997, p. 43)

Pois, para Baudrillard – assim como para Agamben, Foucault, Crary e Didi-Hubermann – não somos nós que dominamos (vemos) o objeto, mas ele que nos vê: “é o objeto que nos sonha, é o mundo que nos reflete, é o mundo que nos pensa – esta é uma regra fundamental da qual a foto, caso a aceite, pode trazer o rastro.” (BAUDRILLARD, 1997, p. 45)

Dentro do quadro de problematizações, cabe incorporar e expandir o conceito de imaginário de Deleuze, por propor mais uma tensão do que uma síntese entre as categorias críticas:

“O imaginário é uma noção muito complicada, porque está no entrecruzamento dos dois pares. O imaginário não é o irreal, mas indiscernibilidade entre o real e o irreal. Os dois termos não se correspondem, eles permanecem distintos, mas não cessam de trocar sua distinção. É o que se vê bem no fenômeno cristalino, segundo três aspectos: existe a troca entre uma imagem atual e uma imagem virtual, o virtual tornando-se atual e vice-versa; e também há uma troca entre o límpido e o opaco, o opaco tornando-se límpido e inversamente; enfim, há a troca entre um germe e um meio. Creio que o imaginário é esse conjunto de trocas. O imaginário é a imagem-cristal.” (DELEUZE, 1992: 85)

4. O EXPERIMENTO-PINHOLE

As pesquisas por mim realizadas com câmeras *pinhole*¹² iniciaram-se como uma estratégia contraposta à velocidade de produção de imagens após a disseminação das câmeras digitais a partir dos anos de 1990. A câmera *pinhole* é uma câmera fotográfica feita de maneira artesanal, sem lentes objetivas, na qual um pequeno furo de agulha, de aproximadamente 4mm de diâmetro, feito em papel laminado, faz as vezes do diafragma em uma câmera convencional.

O obturador, aquele mecanismo que disparamos no momento do “clic”, responsável por permitir e impedir a entrada de luz no interior da câmera e proporcionar uma boa impressão da imagem no filme, este pequeno mecanismo que nas câmeras convencionais opera em centésimos ou milésimos de segundo, em câmeras *pinhole* feitas artesanalmente (existem também câmeras *pinhole* manufaturadas), é geralmente substituído por um pedaço de fita isolante, que abre ou veda manualmente o pequeno furo por onde a luz penetra para o interior da câmera, impressionando o filme.

A câmera *pinhole* é composta pelo mínimo necessário para a formação e fixação de uma imagem fotográfica: um compartimento escuro, vedado à luz, onde é colocado o material foto-sensível, no caso, filme fotográfico colorido; um furo, na extremidade oposta da câmera em relação ao local onde o filme é posicionado, por onde entra a luz responsável pela formação da imagem; e a fita isolante, que permite a interrupção do processo de sensibilização e impressão da imagem no filme.

¹² Também conhecidas como câmeras do buraco da agulha, a denominação *pinhole* vem do inglês e significa “buraco da agulha”; este é o termo atualmente mais utilizado para caracterizar este tipo de câmera, ao lado de fotografia estenopeica, bastante utilizado nos países de língua francesa (sténopé) e espanhola (fotografia estenopeica).

4.1. Janelas

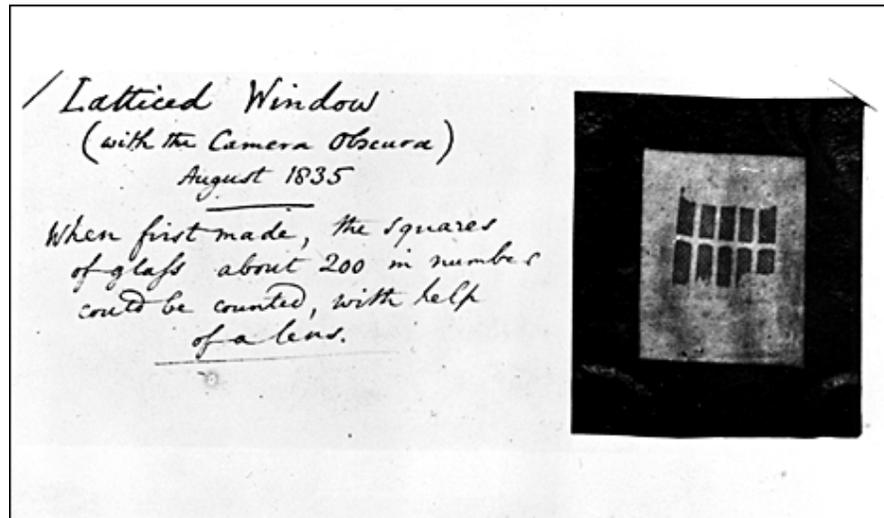
A produção de imagens que empreendi nesta pesquisa com câmeras fotográficas artesanais foi iniciada com uma câmera cilíndrica que fotografa um raio de 360°, dividido em quatro imagens, uma a cada 90°. O filme é colocado no centro do compartimento na forma de um círculo, acompanhando o formato da câmera. Transformada a partir de uma lata de metal, a câmera foi realizada desta forma com o objetivo de fotografar a relação entre o interior arquitetônico e a paisagem – seja ela um muro, uma parede, uma janela, um campo, uma árvore, um jardim, um quintal – de diferentes moradias. Posicionada na janela de um determinado cômodo da casa, cada um dos seus furos aponta: para o interior do cômodo, para o parapeito da janela, para o exterior, a paisagem, e para o outro lado do parapeito da janela. Assim, numa mesma imagem, é possível obter as quatro vistas diferentes, cada uma se fundindo um pouco com a que a segue (ver no anexo o livro *Janelas*).

A partir dessa câmera, foi possível obter imagens de diferentes ambientes, relacionando o interior arquitetônico com a paisagem vista através da janela, assim como o parapeito da própria janela, evidenciando a passagem entre o interior e o exterior, onde se está e para onde se olha. Tais imagens trazem a questão da repetição, que, neste momento, leva à atuação do imaginário: repetição de interiores e paisagens que se diferenciam por sua singularidade, mas se assemelham por serem janelas. Não existe uma janela original, mas um universo de janelas singulares. O imaginário e a repetição atuam em conjunto (a própria precariedade da imagem também atua com a repetição e o imaginário), pois a imagem tem um aspecto onírico, inconsciente, universalmente conhecido e singularmente elaborado. Cada *Janela* contém elementos que convidam à atuação do imaginário por sua precariedade como imagem objetiva, informação. Produzida ao longo dos últimos cinco anos, a série *Janelas* funciona como uma espécie de coleção em aberto que não admite um fim, tornando sempre possível o acréscimo de mais uma imagem.

Janelas é um tema recorrente na história da fotografia e na história da arte. Lugar de observação privilegiado durante o Renascimento, a janela era o local no qual a visão da paisagem tornava-se organizada, delimitada, retirada do real e tornada imagem. Na história da fotografia, remete às experiências de William Henry Fox Talbot, um dos inventores da fotografia na Inglaterra.

Talbot produziu uma série de fotografias de janelas, a primeira (fig. 11) data de 1835 e é anterior ao anúncio oficial da invenção da fotografia feito na França em 1839. Feita com uma

câmera escura apontada diretamente para a luz que vinha da janela, diferencia-se de suas imagens mais conhecidas, que denominou de *photogenic drawings*, imagens feitas com objetos colocados diretamente sobre uma superfície sensível.



**Fig. 11: William Henry Fox Talbot *Latticed Window at Lacock Abbey*, Photogenic drawing, 1835.
Fonte: ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. 3rd ed. New York/London/ Paris: Abbeville Press Publishers, 1997, pp. 28.**

As experiências de Talbot, que o levaram a uma das múltiplas invenções da fotografia, está dentro de um contexto de pesquisas sobre a fisiologia do olho e a representação da visão – Turner é seu contemporâneo e realiza esta investigação no campo da pintura. Ao fotografar a luz que penetra o interior de um cômodo através de uma janela, segundo Geoffrey Batchen, Talbot estaria dando prosseguimento a essas investigações com o auxílio da câmera escura:

“A repetida reprodução de Talbot de sua própria janela demonstra precisamente este efeito de retenção da imagem, projetando a fotografia resultante como uma impressão da retina, retida mesmo após ter fechado o olho da sua câmera. Em outras palavras, a câmera escura sensibilizada de Talbot funciona no lugar do seu olho, como uma prótese destacada do seu próprio corpo, ele mesmo se referindo ao ‘olho da câmera’ na sua obra *The Pencil of Nature* (1844-6).”¹³ (Livre tradução de: BATCHEN, 2005, p. 19)

É quase como se fosse uma câmera (a própria câmera) dentro da outra (o cômodo), uma imagem (fixa) da imagem (efêmera). O objetivo de Talbot, com esta experiência parece

¹³ No original: “Talbot’s serial rendition of his own window demonstrates precisely this afterimage effect, projecting the photographs that result as retinal impressions, retained even after the eye of his camera has been closed. In other words, Talbot’s sensitised camera obscura acts in place of his own eye, as a detachable prosthesis of his own body; he himself referred to the ‘eye of the camera’ in *The Pencil of Nature*.”

desenvolver-se no sentido de promover uma equivalência entre câmera e observador, a mesma imagem que a câmera produz é a que o observador vê. O ofuscamento na visão é o mesmo da imagem.

As imagens das janelas de Talbot remetiam a interesses científicos relativos a uma pesquisa da visualidade que tomava corpo na época e culminou no campo da técnica e do entretenimento com a invenção da fotografia e de outros instrumentos de produção e visualização de imagens, e no campo das ciências e humanidades, no nascimento de um novo observador auto-reflexivo, consciente da sua constituição corpórea, de sua subjetividade e auto-reflexivo.

No entanto, qual o motivo de remetermos a Fox Talbot e ao contexto da invenção da fotografia neste momento? E mais: qual o motivo do interesse em um método de produção de imagens tão arcaico, precário e imperfeito como as câmeras produzidas artesanalmente a partir de latas de metal?

Passamos por um momento de profundas modificações nos modos de produção e veiculação de imagens com o advento das imagens digitais que, segundo Jonathan Crary, seria análogo (no que tange às modificações no sujeito) a este período anterior à invenção da fotografia. Outra semelhança seria o retorno aos longos tempos de exposição do filme fotográfico. No seu início, toda a história da fotografia se deu no sentido da conquista do instantâneo: investigavam-se a maior eficiência do equipamento óptico, assim como substâncias mais estáveis e sensíveis à luz que possibilitassem a diminuição do tempo de exposição da superfície foto-sensível à luz. A partir do início do século, com a instantaneidade garantida, e dos anos 50, com câmeras menores, portáteis, e de fácil manipulação, começa o caminho inverso de volta às origens, experimentações com técnicas arcaicas e manipulação dos tempos de exposição.

A fotografia *pinhole* possibilita a produção de uma imagem sem mediação: de um aparelho previamente pensado e construído por outro que não o fotógrafo; ou de lentes, que irão organizar o fluxo fotônico. O filme é posicionado de acordo com a imagem que se pretende obter.

A possibilidade de trabalhar no âmbito da concretude fotográfica ao fazer uso de um modo de produção analógico, no qual o fluxo fotônico é impresso diretamente no filme, sem interferência de lentes, traz como questão um retorno, um (alguns) passo(s) atrás na atual marcha rumo à virtualização dos ambientes e das relações. Essa impressão direta, sujeita a acidentes no seu percurso pareceu-me particular e instigante frente aos processos e situações que procurava tornar imagem: modos de viver, de produzir, de ocupar, de articular, de ver.

4.2. A saída

Aos poucos fui passando deste foco na intimidade, presente na série *Janelas*, para outro mais público, ligado às instituições e ao sistema de arte. Ao mesmo tempo, buscava investigar mais o processo de impressão da imagem no filme e o processo de modificação espacial nas salas de exposição durante a montagem das obras.



Fig. 12: Janelas de variações: Montagem. Castelinho do Flamengo.
Fotografia *pinhole* colorida. 6x24cm, 2004.

As salas eram retratadas durante um período de 20 a 30 minutos e nas imagens – em algumas de forma mais evidente; em outras, menos – podia-se perceber a progressiva ocupação da sala e os caminhos pelos quais os procedimentos de montagem passavam antes de atingir o seu estado final. Nesse primeiro momento, ainda utilizava a câmera cilíndrica com quatro furos, posicionando-a sempre em um local de passagem: na janela, na porta, no parapeito da escada.



Fig. 13: Janelas de variações: Exposição. Castelinho do Flamengo.
Fotografia *pinhole* colorida. 6x24cm, 2004.

Depois fui percebendo que o formato cilíndrico não era o mais adequado para este tipo de investigação, pois tal resultava em quatro imagens, sendo que o que realmente me interessava encontrava-se em apenas uma imagem. Assim, passei a utilizar uma câmera quadrada, quase sem distorção de perspectiva (o filme fica plano dentro da câmera). Pelas características do processo, foi o próprio objeto, ou melhor, a cena, que se fez imagem. Na *pinhole*, mais do que nas outras formas de obtenção de imagem, a imagem se faz autônoma, o artista apenas configura a proposição (conceituação, tipo de câmera, escolha do filme e determinação do tempo de exposição e posterior veiculação). Pois, se concordamos com Baudrillard, “é o objeto que nos vê – é o objeto que nos sonha, é o mundo que nos reflete, é o mundo que nos pensa – esta é uma regra fundamental da qual a foto, caso a aceite, pode trazer o rastro” (BAUDRILLARD, 1997, p. 45). Opera-se uma marca do mundo que, no entanto, pouco nos dá acesso a ele. Quase nada sabemos de como efetivamente ocorreu a montagem; dela, temos apenas o rastro em imagem.



Fig. 14: Um dos diapositivos que compõe Transcorrências OPERAÇÃO: MASTER. 12,5x10cm, 2007.

Após estas primeiras experiências com o processo expositivo – do filme e da arte –, iniciei uma pesquisa que, mesmo retratando as modificações ocorridas em um determinado período em uma imagem, percebi que, para retratar a “completa” “tomada” do espaço pela obra precisaria de mais de uma foto. Assim cheguei ao *Transcorrências*¹⁴, no qual foram realizadas

¹⁴ O *Transcorrências* foi primeiramente realizado durante a montagem de uma das salas da exposição

oito imagens em filme diapositivo, mais popularmente conhecido como filme para slides, um tipo de filme colorido transparente que, quando revelado dá origem a uma imagem em positivo (não possui negativo nem serve como matriz para cópias em papel pelo método de ampliação analógico). A montagem dessas imagens foi feita de forma a possibilitar a sua movimentação, proporcionando o entrecruzamento, por meio das imagens, dos diferentes momentos da montagem da exposição.



Fig. 15 e 16: Transcorrências. OPERAÇÃO: MASTER. Galeria do Instituto de Artes da UERJ. Fotografia *pinhole* em filme diapositivo, montada em placas de acrílico, estrutura de madeira e caixa de luz. 15x100x15cm, 2007.

Paralelo ao interesse em relação às montagens de exposição, propus ao Projeto Subsolo¹⁵, pensar um trabalho que acontecesse na abertura da exposição. Aí chegamos ao *Imagem de Abertura*, uma imagem também feita em *pinhole*, durante a abertura da exposição. A proposta era que posicionaríamos uma câmera, que ficaria com seu obturador aberto durante todo o evento de abertura da exposição. No momento da abertura, quando se dá a situação social, com a presença de outros artistas, críticos, curadores etc não existiria nada a expôr: é neste momento que a foto estaria se fazendo (livro *Imagens de Abertura*).

R-E-D-O-C-U-P-Ç-Ã-O, da qual participaram Bianca Bernando, Cristiana Nogueira, Cristina Ribas, Elena O'Neill, Janaina Garcia, Rebeca Rasel e Roberta Macedo como colaboradoras do projeto. Durante a montagem da exposição, foi realizada uma imagem com a duração de 5 minutos a cada 20 minutos. Foram feitas no total 8 imagens, que foram dispostas em um trilho de madeira. Durante a exposição OPERAÇÃO: MASTER / Laboratório Autopiético houve uma segunda edição deste trabalho, no qual realizei uma foto com duração de duas horas a cada duas horas, ou seja, não houve intervalos entre uma foto e outra que não apenas o tempo necessário para retirar o filme impressionado e colocar um novo filme na câmera: o processo foi inteiramente registrado pelas imagens fotográficas.

¹⁵ O Projeto Subsolo é um coletivo de artistas do qual participo junto com as artistas e fotógrafas Janaina Garcia e Roberta Macedo. Desde 2005 viemos produzindo alguns trabalhos, sendo o *Imagem de abertura* nossa primeira produção conjunta.

De público, passamos a objeto. De objeto, somos também sujeito, uma vez que toda presença é tão determinante quanto a do artista, que posicionou a câmera e abriu o seu obturador. Se permanecemos durante muito tempo em uma mesma posição, somos impressionados no filme, caso contrário, nos tornamos manchas semi-transparentes ou não aparecemos na imagem. A presença, a ação pouco se fazem registradas na imagem; do processo resta vestígios, sinais que algo se passou por ali, sem que se tenha certeza, podendo ser apenas um efeito de óptica.

Tal situação, que mistura uma sensação de anti-clímax e suspensão, de silêncio e vazio, remete-me ao 4'33" de John Cage: uma sinfonia que é o silêncio dos músicos, composta por uma pausa, e, através dela, por sons produzidos pela platéia, espaço em que 'nada' parece acontecer, apenas a marcação do início e do fim de cada um dos três movimentos e o tempo contado pelo regente. A execução, na música, como a produção da imagem, na fotografia, é única. A execução de uma sinfonia jamais é feita de maneira igual, assim como uma foto jamais é feita duas vezes.

Da segunda vez que propomos realizar o *Imagem de abertura*, não se formou uma imagem no filme fotográfico. Após passar pelo processamento químico, o filme revelou-se quase que inteiramente preto, como que velado, com apenas uma mancha na parte superior. Mesmo com os testes feitos anteriormente à tomada definitiva, a tão esperada imagem não se formou, não apareceu na superfície sensível do filme. Apesar de sabermos sujeitas a este tipo de acontecimento, uma vez que se tratava de um processo de produção de imagem em que o papel do acaso é ampliado, não esperávamos tal resultado. A fotografia, apesar de intrinsecamente ligada ao ato – fotográfico – que a realiza, é sempre o produto deste ato. O processo encontra-se impresso na imagem. Mas, e quando não temos imagem? Ou não uma imagem identificável, mas apenas uma grande superfície escura de filme negativo que não é possível sequer a passagem para positivo? Roberto Corrêa dos Santos assim expõe: “a escuridão, como a cegueira, nega a fotografia, que precisa da existência visível [...]. É a fome do olho em luta contra o escuro, sua contraparte, sua diferença irreduzível.” (SANTOS, 1999, p. 140). A potência de imagem, ao escuro, por meio dos acasos de um processo (im)perfeito de fazer fotografias.

Colocado o filme, velado, no espaço a que lhe havia sido destinado, sua superfície negra refletia o espaço que deveria ter sido fotografado, tornado imagem. E ali o sujeito permanecia, observando o reflexo do que havia se recusado a se transformar em imagem fixa.

Aquilo que Bill Viola escreve sobre a pupila como espelho que ao mesmo tempo que vê reflete relaciona-se com o filme fotográfico que, no caso, ao mesmo tempo em que se recusou a

revelar-se em uma imagem fixada, transforma-se em um espelho negro. Estabelecem-se aproximações da pupila com a câmera escura e a câmera *pinhole*:

“Olhando bem de perto para o olho, a primeira coisa a se ver, na verdade a única coisa a ser vista é a própria imagem de quem olha. Isto leva a tomar consciência de duas curiosas propriedades deste olhar fixo a pupila. A primeira é a condição de reflexão infinita o primeiro feedback visual. A pequena pessoa que eu vejo no campo negro da pupila possui também um olho no qual está refletida a pequena imagem de uma pessoa... e assim por diante. A segunda é o fato físico de que quanto mais perto eu chego para ter uma melhor visão de dentro do olho, maior fica minha própria imagem, bloqueando, desta forma, minha visão do ambiente [...] A pupila preta também representa o campo da nulidade [o grau zero], o lugar anterior e posterior à imagem, a base do ‘vazio’ descrito em todos os sistemas de treinamento espiritual. É o que Mestre Eckart descreveu como ‘o desprendimento de tudo, não somente daquele que é o outro, mas até de seu próprio ser.’”¹⁶(Livre tradução de: VIOLA, 1996, p. 449)

O filme velado, espelho negro de onde se encontra, ao se recusar a formar a imagem do ambiente fotografado, passa a refletir qualquer ambiente, todo ambiente em que se instala.

4.3. Múltiplas imagens de abertura

Em novembro de 2007, fui convidada a realizar o *Imagem de Abertura* durante uma exposição comemorativa dos 25 anos da Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Nesse momento, o *Imagem de Abertura* precisava ser reformulado: desde junho vinha desenvolvendo-o individualmente, aproximando-o cada vez mais de minha pesquisa artística. Para a exposição foram convidados cinco artistas cuja trajetória havia, em algum momento, passado pela Galeria da UFF. Estes, por sua vez, deveriam convidar quatro “jovens artistas”. Convidada pela artista Paula Trope, que já havia sido minha professora e constitui uma importante referência em pesquisas com câmeras *pinhole*, pensei na possibilidade de realizar uma imagem de abertura multiplicada: seriam feitas cinco imagens durante a abertura da

¹⁶ No original: “Looking closely into the eye, the first thing to be seen, indeed the only thing to be seen, is one’s self-image. This leads to the awareness of two curious properties of pupil gazing. The first is the condition of infinite reflection, the first visual feedback. The tiny person I see on the black field of the pupil also has an eye within which is reflected the tiny image of a person... and so on. The second is the physical fact that the closer I get to have a better view into the eye, the larger my own image becomes thus blocking my view within. [...] The black pupil also represents the ground of nothingness, the place before and after the image, the base of the ‘void’ described in all systems of spiritual training. It is what Meister Eckhart described as ‘the stripping away of everything, not only that which is other, but even one’s own being.’”

exposição; cada uma das câmeras compreenderia um ângulo e um campo de visão da galeria e da exposição.

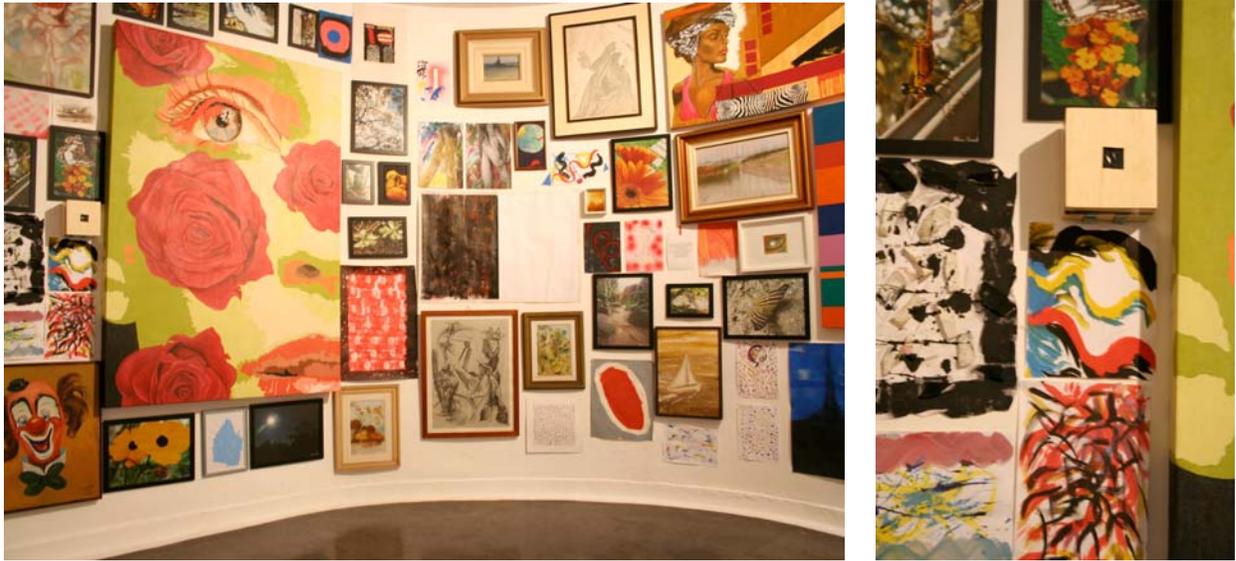


Fig. 17 e 18: Vista (e detalhe) da instalação da câmera 'e' da *Imagem de Abertura* #7. Caixa de madeira com filme fotográfico diapositivo. 15x13,5x10,5cm. Galeria de Arte UFF, 2007-2008.

Com as câmeras dispostas como objetos ao longo da exposição coletiva, ao lado e no meio das obras e propostas de outros artistas, a proposição *Imagem de Abertura* teve uma atuação evidenciada pelo número crescente de câmeras e seu posicionamento em situações bastante diversas: cinco pequenas caixas de madeira, pregadas à parede em diferentes locais, registravam as cenas que se passavam à sua frente. Cercada por obras enviadas por artistas dos arredores da Galeria, que faziam parte da ocupação proposta pelo artista Ricardo Pimenta, a pequena caixa de madeira quase desaparecia em meio à profusão de cores, imagens e formas acumuladas em uma das paredes curvas. Em uma outra configuração, a câmera foi colocada quase isolada, próxima a uma quina; em outra, próxima a um texto do artista Ricardo Basbaum que questionava a posição do público da exposição. E assim as câmeras espalharam-se pela galeria, cada uma delas adquirindo um sentido diferente de acordo com a sua posição e relação que estabelecia com as obras que lhe estavam próximas. Afinal, o que representavam aquelas caixas com pequenos avisos ao lado, alertando para uma suposta gravação da imagem?



**Fig. 19 e 20: Duas vistas da instalação da câmera 'b' da *Imagem de Abertura #7*
Caixa de madeira com filme fotográfico diapositivo. 15x13,5x10,5cm.
Galeria de Arte UFF, 2007-2008.**

O modo de apresentação pouco mudou em relação às edições anteriores, mas a multiplicação das câmeras e o fato de elas se encontrarem pregadas à parede em meio às outras obras lhes deu uma conotação bem diversa daquela em que apenas uma câmera atuava: pareciam pequenos objetos infiltrados, sem nenhum sentido aparente. O texto, ao lado das caixas, tinha o objetivo de informar o que ali acontecia e parecia claro para pessoas familiarizadas com a câmera *pinhole* e ou com os processos fotográficos de obtenção de imagem. Para o público leigo, no entanto, tornava-se pouco compreensível o modo pelo qual o que acontecia na galeria seria capturado pela câmera: estamos tão acostumados à onipresença das câmeras de vigilância, que uma aproximação da caixa de madeira com uma dessas câmeras seria mais fácil do que com a câmera fotográfica.



**Fig. 19 e 20: Duas vistas da instalação da câmera 'a' da *Imagem de Abertura #7*.
Na imagem à direita pode-se ver também a câmera 'c'.
Caixa de madeira com filme fotográfico diapositivo. 15x13,5x10,5cm.
Galeria de Arte UFF, 2007-2008.**

Por fim, mais uma modificação foi feita em relação às edições anteriores: estas imagens de abertura foram realizadas em filme diapositivo (o mesmo utilizado no *Transcorrências*). Este tipo de filme e processamento passou a me interessar pela impossibilidade de manipulação das cores, luminosidade e contraste por parte dos laboratoristas, que sempre acabam por interpretar a informação que se encontra no negativo. Com o filme diapositivo, o risco na imagem *pinhole* aumenta: não há como “corrigir” a imagem no momento da passagem para o positivo: a imagem já é revelada positiva e ali encontra sua aparência final. Essa impressão direta dos raios luminosos sem a intervenção de lentes, que tanto me interessa na *pinhole*, foi o que me fez optar pelo filme diapositivo: impressão direta, sem a interpretação do laboratorista.

4.4. Imagem-pinhole

A ambigüidade de que fala Blanchot pode ser percebida em diferentes tipos de imagem. No entanto, torna-se especialmente interessante para se refletir sobre um tipo de imagem, aquele que se encontra entre o documental e o campo da arte, como no caso dos trabalhos aqui apresentados. Ao afirmar Blanchot a relação da arte com a ilusão e a magia, destaca o fato de a imagem ser reveladora de presença e ausência. Esse embate presença/ausência, semelhança/estranhamento, ser coisa/a negação da coisa permite à imagem sua abertura de sentidos e de possível entendimento, além de um livre trânsito entre as categorias de ‘real’ e de ‘imaginário’.

Um dos objetivos desta pesquisa é produzir uma obra que envolva a conceituação do trabalho como fotografia e também a sua aplicação técnica, ou seja, uma imagem produzida por meio da atividade empírica mecânica, do método de tentativa, do acerto e do erro, no qual o aparelho utilizado tem importância extrema e dá à problematização dos dispositivos de captação da imagem fotográfica um caráter determinante para a sua compreensão. Como declara Paula Trope: “Uma *pinhole* nos permite chegar muito próximos de uma ontologia da fotografia, uma interseção entre ciência e arte, razão e intuição, que toca de maneira única a vida.” (TROPE, 2000, p.11) A artista pensa a câmera-furo – como denomina a câmera artesanal sem lentes – como “uma espécie de aparelho híbrido, que recoloca a discussão sobre os sistemas de representação. Dessa forma, se configura em câmera clara, revelando simbolicamente seu interior.” (TROPE, 2000, p.17). É neste sentido que, ao mesmo tempo em

que se produz uma imagem, esta produz conceituações não apenas em relação à imagem produzida, mas em relação ao modo fotográfico de produção de imagens.

Após as teses de Phillipe Dubois (1993) sobre o ato fotográfico, de Schaeffer (1996) sobre o dispositivo e de Rosalind Krauss (1999, 2002) sobre o estatuto semiótico do fotográfico como índice do real, essas imagens trazem, como vimos, a questão do caráter indicial da fotografia e da sua precariedade. Na pesquisa, a precariedade passa a ser pensada de uma dupla perspectiva: a precariedade indicial da fotografia instantânea e a precariedade ampliada da *pinhole*, pela expansão do tempo de exposição do filme fotográfico à luz e o conseqüente aumento da atuação do acaso na imagem.

Através da proposta de registros não-miméticos de situações que tratam conceitualmente do problema da fotografia e sua vinculação ao real, a utilização de dispositivos fotográficos – no caso, a câmera *pinhole* –, que ampliam o tempo de exposição do filme, acaba por questionar características tidas pelo senso comum como típicas da fotografia, como a instantaneidade e a impressão física da imagem do ‘real’. As imagens realizadas com a *pinhole* resultam em um acúmulo de narrativas (formadas por infinitos indícios), que se tornam indecifráveis se tentarmos nelas encontrar um paralelo com o ‘mundo real’. O tempo expandido de exposição do filme à luz proporciona o acúmulo de registros em uma única fotografia, uma espécie de marca das modificações ocorridas durante o tempo de exposição na superfície sensível do filme. Afirma Virilio:

“O problema da objetivização da imagem não mais se coloca, portanto, exclusivamente em relação a um *suporte-superfície* qualquer de papel ou celulóide, ou seja, em relação a um espaço de referência material, mas antes em relação ao tempo, a *este tempo de exposição que dá a ver ou não mais permite ver.*” (VIRILIO, 2002, p. 88, grifos do autor)

O “*tempo de exposição que dá a ver ou não mais permite ver*”: é nessa tênue linha de atuação que a imagem se apresenta, desaparecendo, em função da sua dupla precariedade indicial. Tempo de exposição que se coloca na fotografia como repetição do tempo em que a imagem aparece na película, tempo de sensibilização, latência, revelação. Difere do tempo do objeto, pois, ao apresentar-se como presente naquele momento, revela-se ausente na imagem.

A busca de procedimentos de obtenção de imagem ligados a uma imagem que não se revela completamente, que quase desaparece, e parece retornar a um vínculo com o fazer, antes tão presente na arte moderna; liga-se agora não mais ao fazer manual, mas ao trabalho maquínico. O fazer maquínico faz-se presente na *pinhole* pelo viés da precariedade, com ênfase no processo de obtenção da imagem, que sofre modificações durante o longo tempo de exposição do filme à luz, em oposição à imagem pronta – instantânea, automaticamente dada –

da câmera digital. Precariedade não apenas econômica, tecnológica ou artística. Precariedade também presente na produção de uma imagem não-objetiva, fora de foco e com a perspectiva alterada.

A dimensão pragmática, essa vinculação ao ato (fotográfico) do qual ela é produto, é afirmada por Dubois como característica fundamental da fotografia. Nas imagens feitas com câmeras *pinhole*, essa característica evidencia-se pela possibilidade de diferentes tipos de perspectivas, de acordo com o projeto do qual a imagem faz parte.

A fotografia *pinhole* problematiza justamente o ato da “tomada” da imagem fotográfica. Com o aumento do tempo de sensibilização do filme e a exposição simultânea da imagem em 360°, as imagens da série *Janelas* enfatizam o processo de impressão fotoquímico, chamando a atenção sobre algo que passa despercebido na fotografia vernacular e nos instantâneos da fotografia profissional: o que acontece durante o tempo de exposição do filme à luz, no momento em que a imagem é impressa no filme. A produção da impressão acontece dentro de um processo completamente autônomo, sem intermediação do olhar, mesmo nas câmeras convencionais. Uma vez decidido onde a câmera deve ser posicionada, a imagem se faz, sozinha, sem intermediação ou interferência humana na captação dos raios luminosos, a não ser pela determinação do tempo de exposição.

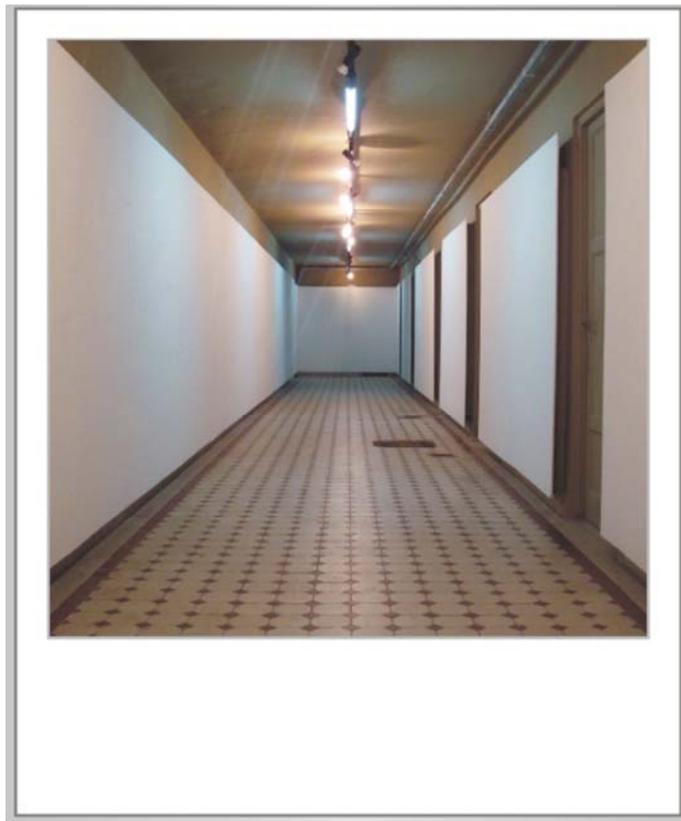
O processo de obtenção de imagens aqui proposto opõe-se à *compulsão da repetição*, essencial ao ato fotográfico, segundo a análise de Dubois. Uma câmera sem visor é apenas direcionada ao objeto que pretende fotografar; não existe a possibilidade de estabelecer um recorte exato do objeto ou a tomada de múltiplas exposições. A superfície fotossensível do filme fotográfico não é atingida de uma só vez, como acontece no instantâneo. Devido à ausência de lentes e ao pequeno diâmetro do diafragma da câmera, a quantidade de luz que penetra em seu interior é muito menor do que a que penetra em uma câmera convencional, o que ocasiona a sensibilização progressiva dos haletos de prata do filme. A imagem fotográfica é obtida progressivamente – não instantaneamente, como nas câmeras convencionais – e por acúmulo de fótons luminosos.

O procedimento de expansão do tempo de exposição do filme à luz provoca uma profunda modificação na imagem que se originará desse processo, possibilitando o registro das alterações sofridas pelos corpos fotografados, como afirma Deleuze:

“[Bergson não cessará de dizer:] o Tempo é o Aberto, é o que muda e não pára de mudar de natureza a cada instante. É o todo, que não é um conjunto, mas a passagem perpétua de um conjunto a um outro, a transformação de um conjunto num outro.” (DELEUZE, 1992, p. 74).

Nas fotografias feitas com *pinhole*, o momento de impressão da película fotográfica, que Dubois (1993) denomina de “puro ato-traço” é estendido ao máximo, transformando o próprio processo de captação fotônica num dos pontos vitais para a construção da imagem. A relação de “imediate pleno”, de “co-presença real” pode ser esticada por até doze horas ou mais, dependendo da luminosidade do local. A intervenção do acaso se radicaliza, tornando a fotografia, imagem precária, ainda mais precária.

5. OUTRA IMAGEM DE ABERTURA: ELOGIO AO TEMPO



“Uma exposição que começa no ponto zero: não concebida *a priori*, objetiva construir, na presença e na atividade do público e das artistas, sua existência perene-simbólica. Instala-se um laboratório autopoietico. A ação pública inaugurada no dia 13 apresentará uma sala de exposição em situação de branqueamento, aos poucos ocupada por objetos e instrumentos, pelas artistas mergulhadas em suas ações. *Elogio ao Tempo* repensa o espaço, as horas corridas de trabalho, a palavra apreendida, o tempo prolongado da espera, o instante perdido, o recalque da imagem - nosso próprio tempo de exposição e passagem. Uma apresentação do processo constante de fazer-se, invisível e explícito, total e fragmentário. Deslocamento fortuito das pesquisas e investigação da incisão do presente: tempo que constitui o sujeito e sua ação artística, onde reside um momento de (des)montagem como infinitude.”

5.1. 13 de novembro de 2007

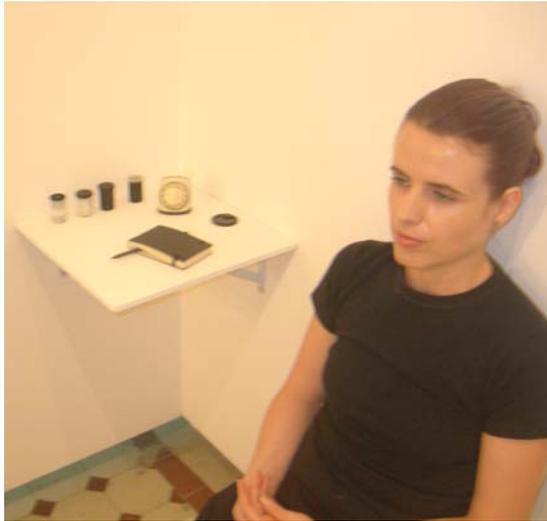
O texto anterior foi elaborado coletivamente pelas quatro artistas propositoras de *Elogio ao Tempo: Laboratório Autopoético*¹⁷, para a inauguração dos trabalhos de uma exposição que não cessa de se transformar: um laboratório pleno de vida e criação. Com a galeria quase em branco, desabitada e sem objetos, iniciamos nossas ações às seis horas do dia 13 de novembro, uma hora antes do divulgado em nosso convite. Acabamos por ceder ao impulso de inaugurar os trabalhos com a galeria vazia, apenas branca, e iniciamos nossas atividades com instrumentos previamente arranjados segundo a utilização que cada uma de nós faríamos deles. Cristina Ribas, com tintas, rolos e instrumentos para pintura e fixação de objetos; Rebeca Rasel, com suas duas máquinas de escrever depositadas em uma grande mesa cor de terra avermelhada no centro do corredor-galeria; Bianca Bernardo, com seus recipientes com cola, espátula, relógio de bolso, banquinho e criado-mudo; e eu, com minha câmera *pinhole* em seu pé de ferro e uma câmera manual com disparador, assentada em um pequeno tripé em cima de uma prateleira fixada na parede logo acima da câmera *pinhole*. Ao lado, uma mesa-prateleira era suporte para o timer, que despertava a cada seis minutos, e os filmes, que fui trocando ao longo da ação. Entre câmeras e mesa de apoio, permaneci sentada em uma cadeira dobrável durante os intervalos entre-ações, que duravam cerca de cinco minutos.



13.nov.2007

¹⁷ Exposição realizada na Galeria EAV, Na Escola de Artes Visuais Parque Lage, de 13 de novembro de 2007 a 12 de janeiro de 2008, Rio de Janeiro, com pesquisas das artistas Ana Angélica, Bianca Bernardo, Cristina Ribas e Rebeca Rasel. O convite para esta exposição surgiu a partir da visita do diretor e de professores da Escola à nossa exposição OPERAÇÃO: MASTER, que já trazia como subtítulo Laboratório Autopoético.

O convívio e a contaminação no laboratório acabou por me transferir características performáticas: não posso exatamente definir o realizado nos dias 13 e 21 como performance, mas certamente posso identificá-lo com uma ação, ou uma tarefa. A tarefa consistia em marcar o tempo de seis minutos no timer, sentar, ouvir o sonar do timer ao fim do tempo marcado, levantar, dobrar a cadeira, apertar o disparador duas vezes, marcar o tempo novamente, sentar, esperar... E assim foi: das seis da tarde às dez daquela noite. Procurei permanecer quase imóvel durante todo o tempo e, quando precisava me movimentar, o fazia de forma mecânica e bastante econômica nos gestos. Exata e precisa, buscava o estereótipo do fotógrafo-funcionário: me transformei em operadora de máquina fotográfica.



13.nov.2007

A dificuldade de permanecer durante tanto tempo como outro (um outro-máquina) em uma ação que consistia em esperar durante a maior parte do tempo e observar o que se passava na galeria-corredor gerou situações de desconforto minha e questionamento dos passantes/observadores: o que afinal era feito ali? A resposta estava indicada pelo sonar do alarme, que desencadeava minha rápida ação e iniciava um novo período de inatividade atenta. Pouco (movimento/expressividade corporal) para uma performance, mas muito presente para que passasse despercebido.

5.2. 21 de novembro de 2007



21.nov.2007

Na semana seguinte, uma nova inauguração: a ação foi repetida na extremidade oposta da galeria-corredor e, no mesmo local em que me havia instalado no primeiro dia, foram projetadas, a cada quinze segundos, as imagens já feitas. No meio da parede, foi afixado um pequeno quadro contendo a imagem de abertura da inauguração. A projeção, sobreposta ao quadro, acabava por incluí-lo, na mesma medida em que a imagem dentro do quadro incluía as imagens da projeção: a imagem de abertura teve a duração de quatro horas e sua formação foi contemporânea aos instantâneos.

Outras imagens de abertura – todas as feitas até o momento, de 2005 a 2007 – foram dispostas em uma parede. Em determinadas situações torna-se necessário algum tipo de instrução verbal ao entendimento do trabalho, mas as Imagens de abertura permanecem sem

explicação, como uma espécie de isca a quem se propuser a investigar um pouco mais o que ali acontece.



Imagens de Abertura #1, #2, #3, #4 21.nov.2008

As imagens de abertura foram pensadas inicialmente como uma contraposição ao instantâneo, mais especificamente ao “instante decisivo” bressoniano. Um não-registro (apesar de impressão) de um acontecimento que não se identifica na imagem, um “Isso-foi”¹⁸ (BARTHES, 1984) que não se mostra, uma foto em que nada punge. Uma imagem que tudo capta, mas pouco revela além da arquitetura imóvel de onde é feita. Iniciado como um trabalho coletivo do Projeto Subsolo, aos poucos fui incorporando-o à minha pesquisa e comecei a desenvolvê-lo individualmente. Das imagens de abertura surgiram os instantes de abertura. Imagens e instantes em que o obturador se encontra aberto, em que se opera uma abertura da

¹⁸ Em latim, seria “interfuit”: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso.” (BARTHES, 1984, p. 115-116)

fotografia em direção ao seu processo, ao seu fazer-se, ao mesmo tempo em que a exposição é aberta.



13.nov.2007

As imagens de abertura pouco retêm além do que já se encontra fixo; seu conteúdo encontra-se mais na proposição do que no produto – fotografia final – que, pelo seu caráter precário, pode revelar imagens não esperadas, invisíveis no momento em que a imagem é feita. Ao sobrepor os instantes de abertura à pequena imagem de abertura instalada em um quadro na parede de projeção destes instantes, a Imagem de Abertura passa a fazer parte dos instantes como algo fixo. Se no momento de sensibilização do filme esta era a imagem mais dinâmica, sujeita ao acasos do percurso da luz do ambiente ao filme, a posição agora se inverteu: os instantâneos, projetados, estão mais vulneráveis à ação do acaso, enquanto as Imagens de abertura encontram-se reveladas e fixadas em papel fotográfico colorido e coladas a caixinhas brancas de madeira.

Como a *Merzbau*, de Schwitters que, nas palavras de O'Doherty, seria o primeiro exemplo de uma 'galeria' como uma 'câmara de transformação', (O'DOHERTY, 2002, p. 45), nosso laboratório autopoietico na forma de 'elogio ao tempo' tinha como centro a transformação da galeria-corredor em um espaço dinâmico de exposição.



28.nov.2007

Não apenas espaço dinâmico, mas uma exposição dinâmica, em movimento, em constante atividade, avaliação, criatividade e manifestação. Processo. O tempo foi tratado ali como o tempo real, o tempo da vida, contido em toda obra artística, mas usualmente não visto, não percebido. Assim foi exposto o tempo de secagem das peles de Bianca Bernardo e o tempo de espera entre os instantâneos na abertura: tempo dentro da obra que por vezes desaparece quando atentamos apenas para o objeto. Mais do que expor o feito, exteriorizar o processo. Assim trata Roberto Corrêa dos Santos a questão do exterior:

“O exterior obriga-nos a nos formar, a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. A definir-nos, não como uma unidade, mas com o mais variável possível, conforme a rede comunicacional que estabeleçamos com o outro, o mundo, o fora. Definir-se será comprometer-se com a existência de materialidades corporais [...]. Não que a exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, num certo momento, formam sentidos úteis à vida. *Sair* pode ser um deles, como quem escolhe o ar. E a saúde.” (SANTOS, 1999, p. 58)

Assim, “a própria galeria torna-se, como a superfície pictórica, uma força de transformação” (O'DOHERTY, 2002, p. 45). Da reflexão dentro do trabalho, não temos como não referenciar o contexto da história da arte. O fundo de tela pintado em uma obra do século XVIII, retomada em *Esticador*, de Lichenstein, as intervenções de Duchamp com 1.200 sacos de carvão no teto de uma sala na *Exposição Internacional do Surrealismo*, em 1938, ou em *Milha de Fio*, em 1942, assim como a *Merzbau* de Schwitters e as exposições *O Vazio*, de

Klein, *O Cheio*, de Arman e muitas outras obras e propostas instalativas colocam a mostra fatos que se costumam esconder nas obras e exposições: a estrutura necessária para a obra e sua mostragem.



13.nov.2007

Assim, William Anastasi, na Dwan Gallery em Nova York, no ano de 1965, fez uma serigrafia de cada uma das paredes da galeria, em dimensão um pouco menor que a da própria parede, mantendo a posição relativa entre os elementos nela presentes como tomadas e saídas de ventilação: “Cobrir a parede com uma imagem da própria parede resulta numa obra de arte bem no local em que superfície, mural e parede travaram diálogos cruciais para o modernismo” (O’DOHERTY, 2002, p. 29). O’Doherty considera que depois da exposição, após a retirada dos quadros, “a parede tornou-se uma espécie de mural pré-fabricado, alterando, assim, todas as exposições neste recinto daí em diante.” (O’DOHERTY, 2002, p. 29). Declara:

“O novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava. Gradativamente, a galeria impregnou-se de consciência. As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu estático. O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico.” (O'DOHERTY, 2002, p. 102)

A Galeria EAV, quase uma antítese do cubo branco, é um corredor que dá acesso às salas de aula no subsolo em uma das principais escolas de arte do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV Parque Lage). Espaço impregnado de memórias, da arte e do cotidiano de uma outra época, anterior à Escola. Lugar de diversas idades e diferentes contextos. Arte potencial em um espaço não neutro, afetivo e carregado de histórias: arte potencial viva.

Sáimos à exposição: laboratório público, nossas autopoiesis precisam do outro para existir: do outro que se converte (ou não) em imagem, da pessoa que assiste ao processo, do que se dispõe a participar dele. Expôr o processo, não o produto; ser “propositor ao invés de proposita” (BUENO, 2007/1, p.1), como escreve Guilherme Bueno no texto de abertura da exposição. Expomos nós mesmas enquanto artistas em trabalho de pesquisa. Especialmente o processo necessário de produção das obras. A tarefa de fotografar a cada seis minutos transforma-se em uma quase performance e assim também o secar da cola, o bater da máquina de escrever e a pintura de branco da parede.

Como em *Sleep, Eat, Blow Job*, e outros filmes de Warhol, filmados e projetados em tempo real, nada parece acontecer, pouco se modifica a cada hora: o tempo de cada uma de nossas ações cotidianas é por demais tedioso para que seja apenas observado; parece precisar de uma edição. Mas o disponibilizar-se para esse outro tempo, o tempo ‘real’, o reduzir a aceleração ao não editar os melhores momentos de uma ação, torna-se a principal questão do trabalho. Nada acontece. O que acontece?



13.nov.07

A exposição *O Vazio*, de Yves Klein, na Galeria Iris Clert, levanta questões que inspiraram nossas ações em *Elogio ao Tempo*. Pierre Restany assim descreve a noite de inauguração:

“Yves Klein foi colocado sob um cerimonial extremamente minucioso. A galeria Iris Clert não tinha mais do que vinte metros quadrados, com vitrine e porta para a rua. A entrada foi fechada e os vidros foram pintados com o azul I.K.B. O público passava pelo corredor de entrada do prédio, onde uma pequena porta dava acesso à galeria. Abaixo da entrada do prédio, um imenso quadro azul recebia o público: abaixo do quadro, dois guardas republicanos de farda permaneceram imóveis durante toda a vernissage. No corredor, um coquetel azul (gim, contreau, azul de metileno) foi servido aos visitantes, que entram na galeria em grupos de dez e lá permanecem por alguns minutos, o tempo de se impregnar do vazio sensibilizado pela pintura monocroma: as paredes da galeria foram inteiramente repintadas por Klein, com pigmento branco espalhado no rolo de pintura com ajuda de um verniz especial que o artista utilizava em seus quadros. Uma iluminação levemente azulada temperava a ofuscante brancura das paredes. Ao repintar ele mesmo as paredes, Yves Klein desejava não apenas purificar a

galeria, mas fazer seu quadro, sua obra, de modo a 'estabilizar' o espaço ambiente."¹⁹(RESTANY, 1974, p. 60)

Ao título da exposição – *O Vazio* – seguia o subtítulo: “O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica”. Com visitação de cerca de três mil pessoas na vernissage, segundo Restany, uma em cada três ficara impressionada ao adentrar a galeria, mesmo sem saber exatamente o motivo para tal. O comentário de Camus no livro de assinaturas: “Com o Vazio. Poderes Totais”, assinala a potência da ação de Klein.

Como nos monocromos e em *O Vazio*, na *Sinfonia Monotônica – Silêncio*, uma sinfonia com base numa única nota, bastante extensa, seguida de um prolongado silêncio, há uma intenção de quebra dos contrastes que proporcionam uma composição formal, seja ela na pintura, na galeria ou na música. Assim também a fotografia *pinhole* de Imagem de abertura propõe uma quebra na questão composicional, documental e temporal da fotografia, levantando problemas relativos à importância da previsibilidade da imagem obtida, ao caráter técnico do processo fotográfico de obtenção da imagem, à necessidade de um produto final para ser visto, à intervenção do acaso na formação da imagem.

5.3. 28 de novembro de 2007

A partir da terceira semana de ações, teve início uma contaminação mais forte entre alguns dos trabalhos das “laboratoristas”: Bianca Bernardo realizou uma performance e deixou seu vestígio junto à projeção dos instantâneos da abertura e eu utilizei-me da estrutura de uma mesa de luz criada por Cristina durante a exposição OPERAÇÃO: *MASTER* para expor a outra metade dos slides que não se encontravam no projetor.

¹⁹ No original: “Yves Klein avait mis sur un cérémonial extrêmement minutieux. La galerie Iris Clert ne fait que vongt mètres carrés, avec vitrine et porte sur rue. L'entrée est condamnée et les vitres sont peintes au bleu I.K.B. Le public passe par le couloir d'entrée de l'immeuble dans lequel une petite porte donne sur la galerie. Au-dessus de l'entrée de l'immeuble, un immense dais bleu accueille le public: sous le dais, deux gardes républicains an garde ténue stationnent pendant tou la durée du vernissage. Dans le couloir, un cocktail bleu (gin, contreau, bleu de méthylène) est servi aux visiteurs, qui entrent dans la galerie par groupes de dix et qui y restent quelques minutes, le temps de s'imprégner du vide sensibilisé par le peinture monochrome: les murs de la galerie ont été entièrement repeints par Klein, avec du pigment blanc étendu au roulor à l'aide du vernis spécial qu'il emploie pour ses tableaux. Un éclairage légèrement bleuté vient tempérer l'éblouissante blancheur des murs. En repeignant lui-même les murs, selon sa technique et son geste picturale, Yves Klein a voulu non seulement purifier la galerie, mais en faire son tableau, son oeuvre, de façon 'a stabiliser' l'espace ambiant.”



28.nov.2007

Na noite do dia 28, retirei metade dos slides feitos no dia 13 para abrir espaço para os realizados no dia 21 e inverti o lado dos primeiros para dar uma ilusão de prolongamento do corredor e acompanhar os outros, que, pela posição em que foram feitos (apontando para o fundo da sala) já davam essa impressão. Na extremidade final do corredor, na mesma área em que se realizava a projeção de slides, Bianca, usando um vestido de época branco (o mesmo usado no dia 13), foi presa ao canto esquerdo por seu manto de pele. Depois de presa, ela vagorosamente desliza, por dentro do manto, até dele se libertar. A ação, quase beirando a inatividade por sua lentidão, era marcada pelo som da troca de slides, projetados diretamente sobre a parede, o manto e a performer. As imagens projetadas na parede contribuíram para que o público permanecesse atento à movimentação quase imperceptível entre o manto e a parede, e o som do projetor promoveu um certo ritmo à observação, quebrado por alguns (poucos) movimentos mais amplos e repentinos.



28.nov.2007

Bianca Bernardo assim descreve a sua performance:

Naquela noite, 28 de novembro, convidei Davi Ribeiro, meu amigo e eventual parceiro de performance, para integrar o laboratório autopoietico do Elogio ao Tempo. O roteiro era bem simples: Davi deveria me prender à parede, pregando as pontas do manto de peles à furiosas marteladas. Eu encostei minha cabeça na quina da parede fria. Tentei aproximar ao máximo meu corpo, tentar habitar este espaço de encontro. Fechei os olhos. As marteladas ressoavam pela madeira, as batidas pareciam tão próximas, tão perto do corpo mesmo. O prego perfurava a pele. A minha também. Arrepios. Depois do último prego, Davi foi embora. E eu fiquei. A respiração aos poucos mais quente. Calor que circulava por todo corpo, o manto de peles me aquecia, eu suave envolvida nele. Lá na parede do fundo da galeria Ana Angélica projetava seus slides. As fotografias haviam sido capturadas no decorrer das duas noites anteriores de laboratório, a partir de dois pontos de vista complementares: do fundo da galeira para sua entrada e da entrada para o fundo da galeria. Agora, estavam em exibição, circulando infinitamente, as imagens se repetem. Bem ali, naquela mesma parede onde estou instalada. De dentro daquela capa de peles, eu contei o tempo na sonora troca de slide para slide. A projeção fotográfica orquestrava uma sinfonia minimalista que ritmava meu corpo. Sim, depois de um tempo em pé, absolutamente imóvel, eu começava a escorrer, escorregar pela parede, tão lentamente quanto as gotas de suor que sutilmente se formavam no alto da cabeça e escorriam agonizantes pela testa. Lembro-me do vídeo de Ana Mendieta, a que assisti perplexa na última bienal de São Paulo. Do alto de sua cabeça escorria sangue, misteriosamente. O sangue escorria como se fosse suor. Ela, imóvel, de olhos fechados, um estado onde a vida se confunde com a morte. Suando sangue. Ou, escorrendo sangue pelos poros. Escorrer, deixar-se escorrer, pingar, gotejar... Aos poucos, correndo o corpo para fora do "casulo", abandonando essa habitação precária tão intacta quanto uma casa fantasma.²⁰ (BERNARDO, 2008)

²⁰ BERNARDO, Bianca. *dia 28* [mensagem pessoal] Mensagem recebida por ,<anaac@terra.com.br> Recebida em 30 jan 2008.

A contribuição performance-projeção foi surpreendente, com grande proveito para ambos, pois, da mesma forma que a atividade da projeção contribuía nos momentos de necessária lentidão da performance, o público, ao assistir a performance, atentava para a projeção. Projeção que era também um prolongamento ao infinito da galeria-corredor, trazendo em imagem – antiga, amarelada e um tanto evanescente – o que lá acontecera. Estávamos todos lá: artistas, colegas, amigos e visitantes.



28.nov.2007

Nas semanas seguintes, não propomos mais noites de ações, mas continuamos desenvolvendo nossas pesquisas. Os slides dos instantes de abertura dos dias 13 e 21 foram dispostos em duas mesas de luz presas à parede, com etiquetas com o dia e a hora em que cada imagem foi realizada. O contraste projeção / imagem fixa, imagem em grande dimensão / imagem diminuta, imagem-cinema / imagem-arquivo contribuiu com mais questões para pensar esse processo sem fim de desdobramento. E possibilitou a visualização da proposta dos instantâneos como um todo, permitindo, inclusive, reconstruir mentalmente a frequência e os acontecimentos daqueles dois primeiros dias de abertura e atividade.



12.dez.2008



12.dez.2008

5.4. 12 de janeiro de 2008

O chá de encerramento, gelado, de hortelã, tentava refrescar um pouco aquela tarde abafada no subsolo úmido e denso em que se transformou a nossa galeria. Inicialmente propomos ações, que terminaram por não acontecer: precisávamos de um momento de convívio, conosco e com o público. E de avaliação. Nossas ações nasceram de um desejo de conhecimento coletivo, de uma vontade de aprofundar o processo de trabalho em um laboratório conjunto. Lá realizamos nosso espaço de experimento, quase um atelier onde os artistas dispõem e pesquisam suas obras às vezes buscando uma contaminação um tanto difícil de acontecer.

A exposição em montagem foi pensada de forma a abrigar acontecimentos. Uma mudança no ritmo e na dinâmica da exposição, ao evidenciar a duração do processo de elaboração e mostragem das propostas, colocou o próprio tempo no centro do que era ali discutido. Um tempo lentificado, desacelerado, um tanto destoante daquele fora desta “cápsula” inventada que, por se encontrar no Parque Lage (outra cápsula), parecia pertencer a um outro tipo de real.

Cito aqui um trecho em que Bruno Schulz descreve como agimos frente ao inesperado (o inesperado não como o surpreendente, mas como o que foge ao programado, à ordem preestabelecida):

“Os fatos comuns são ordenados no tempo, dispostos em sua seqüência como numa fila. Ali eles têm seus antecedentes e suas conseqüências que se agrupam apertados, pisam os calcanhares uns dos outros, sem parar, e sem qualquer lacuna. Isto tem a sua importância para qualquer narrativa cuja alma seja continuidade e sucessão.

Mas o que fazer com os acontecimentos, que não têm seu próprio lugar no tempo, os acontecimentos que chegaram tarde demais, quando o tempo todo já foi distribuído, dividido, desmontado, e que agora ficaram numa fria, não alinhados, suspensos no ar, sem lar, errantes?” (SCHULZ, 1994, p. 32,)

A montagem de uma exposição precede a sua inauguração e, no decorrer daquela, acontecimentos sem lugar no tempo advêm. Os acontecimentos atrasados geralmente são adiados para o próximo projeto ou para a próxima exposição. Ou permanecem em desejo, guardados, pois não lhes serve um outro tempo ou outro lugar. Ali – só realmente nos demos conta depois – tivemos oportunidade de abrigar os acontecimentos: o tempo da exposição era outro.

6. SOBRE TEMPOS DE EXPOSIÇÃO

Alguns dos pensamentos de Gilles Deleuze e Henri Bergson sobre o tempo serão aqui trazidos em virtude de balizar minhas reflexões sobre este tema e de sua importância em minha pesquisa visual mais recente. O livro *Étéreos*, apresentado como anexo desta dissertação, tem como foco uma pesquisa no campo da visualidade sobre a questão do tempo na fotografia. Pesquisa que surgiu em decorrência de um desejo de retratar, em imagem, as modificações ocorridas no tempo de um determinado lugar ou acontecimento. Nesse livro, constituído de duas séries de imagens, *Horizontes* e *Tempo de Exposição*, as paisagens retratadas compreendem um estudo sobre a influência do tempo – climático, cronológico e crônico – na obtenção de imagens por meio da fotografia.

Em *Horizontes*, a linha do horizonte é fotografada, sempre do mesmo ponto dentro do Forte de Copacabana, em diferentes dias e horários. Utilizando um filme diapositivo (que não permite ajustes e interpretação da imagem por parte do laboratorista no momento da revelação e passagem para o positivo) e uma mesma regulagem do diafragma e do obturador em uma câmera manual convencional, fotografei, no decorrer de quatro meses, as modificações do encontro entre o ar e a água, aqui representados pelo céu e o mar. Com intervalos irregulares de tempo entre uma visita e outra ao Forte, foram feitas onze imagens, aproximadamente uma por semana, em dias de sol, com muito ou pouco vento, dias nublados e mesmo em dias com chuva. Ao meio-dia, com sol a pino, na parte da manhã e da tarde, e no entardecer, quase noite.

A linha do horizonte, de extensão e profundidade quase infinitas, é uma linha imaginária. Provocada por uma ilusão óptica, encontra materialidade apenas na superfície da imagem. Na tentativa de ir ao seu encontro, a linha desloca-se para um pouco mais à frente: é inatingível, tal como procurar o fim do arco íris. Ao visualizá-la ao longe, acolho seu mistério como o de um local que só existe dentro de mim. Imaginário. Virtualidade pura que, paradoxalmente, se atualiza na imagem fotográfica, que por sua vez se virtualiza e é atualizada por um olhar, realizando o circuito da estrutura cristalina apontado por Deleuze:

“A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces [...]. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito completamente reversíveis. São ‘imagens mútuas’, como diz Bachelard, nas quais se efetua uma troca. A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza.” (DELEUZE, 2005, p. 88-89)

Na estrutura cristalina, portanto, atual e virtual não mais se diferenciam enquanto entidades autônomas, formam um circuito interior em que atual se transforma em virtual e virtual em atual, proporcionando o jogo de trocas que torna vivas certas imagens:

“A imagem atual e sua imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise, uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como um espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. O par atual-virtual se prolonga, pois, imediatamente em opaco-límpido, expressão de sua troca. No entanto, basta que as condições (notadamente de temperatura) se modifiquem para que a face límpida se escureça, e a face opaca adquira ou reencontre sua limpidez. A troca é relançada. Há, sim, distinção das duas faces, mas não discernibilidade, enquanto as condições não forem precisadas.” (DELEUZE, 2005, p. 90)

Utilizando o conceito de imagem-cristal definido por Deleuze, Antônio Fatorelli propõe sua aplicação à fotografia e infere uma diferenciação entre imagem-cristal e imagem-orgânica para separar os campos da fotografia de arte da fotografia documental. Segundo sua definição, a imagem cristal estaria ligada à criação de realidades que não remetem necessariamente à realidade da referência: ganham realidade própria e se configuram menos como representação e mais como apresentação, presentificação. Em suas palavras:

“Autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se em um presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos. São, no sentido pleno, presentificações, resultado de um conjunto de sentimentos, pensamentos ou ações que encontra sua expressão em uma matéria atual ou apresentações, quando uma certa configuração do visível desperta regiões do passado e linhas do futuro.” (FATORELLI, 2003, p. 33)

Completa:

“A imagem-cristal entra em relação direta com outras imagens – do sonho, da fantasia, das lembranças, das alucinações e dos estados especiais de percepção – em que foram quebradas as condições habituais de reconhecimento e de ação que envolvem a percepção interessada e pragmática. É a presença de um hiato, de uma falha, de uma perturbação visual ou cognitiva, que estabelece essas novas relações da imagem com o virtual. Uma suspensão do aqui e do agora que prioriza os nexos possíveis da imagem tornada autônoma com um imaterial, uma potência de pensamento ou uma intensidade, quando o que importa não é mais reconhecer mas conhecer.” (FATORELLI, 2003, p. 33)

Fatorelli afirma que essa “propriedade lacunar” está associada à matéria plástica visual: por efeitos de distorção pelo movimento, pela inserção de signos verbais e por outros tantos meios de criação de ruídos na interpretação das imagens. Cita, como exemplo, o efeito *fou* e a anamorfose, que objetivam dificultar o reconhecimento da cena ou objeto fotografado, bastante utilizado por Julia Margareth Cameron, “que levava seus modelos a movimentarem-se suavemente diante da câmera durante a tomada com o intuito de obter a impressão das disposições profundas do retratado.” (FATORELLI, 2003, p. 33-34)

Sobre as fotografias de longa exposição, Jacques Aumont afirma:

“A ação da luz sobre a superfície fotossensível produz-se em toda a duração da abertura do obturador, qualquer que seja ela: se for um pouco longa [...], a foto fixa a marca de pequenas modificações temporais, especialmente de pequenos movimentos (mas não só: a luz, por exemplo, é que pode ter variado), de forma contínua. [...] Em todo o caso, a imagem terá de certo modo *acumulado tempo, desdobrando-o* espacialmente. Esta poderia ser a fórmula mais geral da síntese temporal na imagem: a pontos diferentes no espaço da imagem correspondem pontos diferentes no tempo do acontecimento representado.” (AUMONT, 2002, P. 237)



Fig. 21 e 22: *Duração 1 e Duração 5. Fotografia pinhole colorida. 1,00 x 2,00m e 1,00 x 1,00m. 2004*

Assim, em 2004 iniciei uma série de imagens feitas com câmeras *pinhole* que intitulei *Duração*. Nela, procurava retratar, em longas exposições do filme à luminosidade ambiente, a marca do tempo no espaço de pequenas ações cotidianas como tomar banho, almoçar, cozinhar, ler, estudar, esperar. Nas fotografias obtidas, os objetos e a arquitetura do lugar apresentavam uma imagem bastante nítida pela sua fixidez no espaço. As pessoas eram retratadas mais fluidas, em impressões um tanto evanescentes: por sua ação e mobilidade, o filme não as conseguia revelar por completo. Muito menos visíveis que os modelos retratados por Julia Margareth Cameron, deles se tinha apenas o rastro fantasmagórico. O tempo acumulado, desdobrado espacialmente, proporcionou a percepção do que muda: ali, a imagem

de tudo o que tinha vida não podia ser captada, fixada, congelada; tinha-se a impressão de que o movente negava a fixação da sua imagem, cedendo ao filme a imprecisão e a potência da imagem *flou*.

6.1. Os tempos do acontecimento

Para diferenciar o tempo cronológico do tempo do acontecimento, Deleuze distingue *Cronos* e *Aion*. Define *Aion* como:

“o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar.” (DELEUZE, 2007, p. 48-49)

Aion é o tempo da ação, do verbo no infinitivo, “tempo não pulsado, flutuante”, do que está acontecendo, do que ainda não é passado e não pode ser contado. Sem valores absolutos, é o “tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos.” (DELEUZE, 2007, p. 51)

Cronos é, por sua vez, “o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito.” (DELEUZE, 2007, p. 49). *Cronos*, segundo Deleuze, forma “as pulsações ou os valores do ser”. Não-relativo, lida com valores mais fixos e parece aproximar-se do já passado, do já acontecido, ou de algo bem delimitado no futuro ou no presente que não esteja sujeito às interferências da ação ou do acaso. Tempo pulsado, encontra sua contraposição no tempo flutuante do processo presente em *Aion*.

O tempo de exposição necessário para gravar a imagem no filme é *Cronos*, mas a forma pela qual o tempo é gravado está mais ligado ao *Aion*, pois nele não se diferencia o antes e o depois; vê-se apenas que algo ocorreu, que não pode ser descrito, mas está ali. Ao lidarmos com uma máquina, precisamos de *Cronos*, do tempo medido de exposição à luz, mas ao utilizar uma câmera *pinhole*, tentamos nos aproximar de *Aion*, deste tempo em bloco, em que diversas camadas de passados se encontram em um arranjo quase topológico na imagem.

A duração, “eternidade viva”, “mouvante”, nas palavras de Bergson, aproxima-se de *Aion*, o tempo do acontecimento, pois “quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais

compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo.” (BERGSON, 2006, p. 8)

Concebida como a modificação de um corpo/uma coisa ao longo do tempo, a duração é, segundo Peter Pal Pélbart, “como a diferença de natureza de si e por si, enquanto o espaço é a diferença de grau fora de si e para nós. A duração não é o que difere de outra coisa, mas o que difere de si mesmo” (PELBART, 2004, p. 39). A duração como o que muda de natureza, teria, segundo Bergson, na materialidade a sua dispersão: ao atingir um estado fixo, termina; enquanto movente, ela existe. Afirma Bergson:

“a pura duração bem poderia não ser senão uma sucessão de mudanças qualitativas, que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem nenhuma tendência a se exteriorizarem umas em relação às outras, sem nenhum parentesco com o número: seria a heterogeneidade pura.” (BERGSON, 2006, p. 11-12)

As pesquisas visuais de *Duração* e de *Tempo de exposição*, ao materializar a duração de acontecimentos, o faz em imagem, e de forma a não dar a ver completamente (nitidamente) o que foi materializado: a superfície é material, mas não a imagem que nela está contida.

A duração é uma multiplicidade qualitativa do tempo, mais do que quantitativa: mais importa *o que* acontece, do que *a quantidade* de tempo decorrido, ou, traduzindo em termos de imagem fotográfica: uma foto torna-se super-exposta menos pela *quantidade de tempo* em que é exposta à luz do que pela *quantidade de luminosidade* que penetra no filme. Assim, a duração constitui um movimento, criado a um só tempo – um “ato em progresso”. Indivisível e substancial, mudança em continuidade. Bergson escreve: “a *duração real* é o que sempre se chamou *tempo*, mas o tempo percebido como indizível” (BERGSON, 2006, p. 16): o tempo impossível de ser decomposto.

As imagens da série *Duração* foram feitas a partir da escolha de determinadas ações cotidianas, em função da luminosidade ambiente, do tempo de exposição necessário para imprimir a imagem no filme e do tipo de ação envolvida. A câmera era posicionada em um local com vista privilegiada para a ação que seria registrada e a ação deveria se desenvolver naturalmente, com as movimentações necessárias para realizá-la. Tentativa de obter as mudanças realizadas ao longo do tempo de forma a transformá-las em traços visualizáveis na imagem fotográfica; de retratar a fluidez dos corpos e ações e evidenciar a diferenciação entre o fixo e o vivo, a invenção e a elaboração constantes daquilo que muda.

Em *Tempo de exposição*, dentro da pesquisa dos *Etéreos*, procurei retratar algo que eu não tivesse poder algum sobre o que aconteceria frente à câmera. Minha função seria a de escolher o local, o enquadramento e o tempo de exposição do filme à ação da luz e do

acontecimento. O local escolhido foi a orla marítima: a praia, na areia, bem próximo à linha de arrebatamento. Assim fotografaria o ir e vir das ondas na areia, o aparecimento e apagamento de pegadas pela água do mar, a lenta subida ou descida da maré, e por vezes a obstrução da linha do horizonte pelas ondas mais altas e fortes.

Os tempos de exposição foram definidos de forma a conseguir uma imagem no limite do visível: clara ou escura demais para dela obter uma apreensão exata do que era dado a ver. Mais uma vez trabalhei com o filme diapositivo para atingir na imagem fotográfica o resultado exato do tempo de exposição do filme à luz. Durante cerca de duas semanas atípicas no mês de janeiro, realizei essas experiências nas areias de uma praia de Ipanema, Rio de Janeiro, em tempo nublado ou chuvoso, fato que me foi extremamente favorável, pois não me interessava uma praia típica de verão, mas o sentimento do sublime quando nos encontramos sozinhos frente a um grande espetáculo da natureza.

Tempo de exposição tinha como objetivo uma imagem – cristal – que apreendesse, mas não fosse narrativa das transformações ocorridas em um determinado período de tempo; que as contivesse como a materialização de passados possíveis não mais identificáveis. A materialização em imagem de um tempo cronológico transformado em tempo do acontecimento. Nessas imagens sempre há o registro do tempo passado, nem sempre a revelação do que ocorreu.

Tratava-se, na pesquisa de *Étéreos*, de se alcançar, em imagem, um tempo crônico e não cronológico (PELBART, 2004), que possibilitasse o que Pelbart denomina como tempo complicado: o tempo enrolado como acontecimento. O acontecimento como o que pode ou não acontecer, está acontecendo ou já aconteceu, como passado presente e futuro condensados, em suas possibilidades, em um momento. Em uma de suas explanações sobre o tempo do acontecimento, Deleuze escreve:

“descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas *pontas de presente* desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc. [...] Encontramos aqui numa imagem-tempo direta de outra natureza [...]: não mais a coexistência dos lençóis de passado, mas a simultaneidade das pontas de presente.” (DELEUZE, 2005, p. 124)

Ao propor essas fotografias com longos tempos de exposição, o tempo revelado não se mostra em suas partes, mas apenas na totalidade: apesar da presença do tempo cronológico para a medição do tempo necessário para impressionar o filme, o que a imagem revela é a totalidade desse tempo, que não pode mais ser dividido em instantâneos, mas é trabalhado e

interpretado em termos de duração. *Tempo de exposição* é a apreensão do acontecimento no campo de visão da câmera *pinhole* pelo filme fotográfico.

O tempo, em Deleuze, é concebido como diferença, e a duração como o tempo em que ocorrem mudanças. O tempo passa a ser pensado, assim, menos como sucessão e mais como “coexistência virtual”. Do mesmo modo, a sensibilização do filme, apesar de absorver a luz através do tempo de exposição cronológico, o que este revela em imagem é um tempo aberto, do acontecimento, que não pode mais ser contabilizado, nem permite distinção entre o antes e o depois na ordem da sensibilização dos haletos de prata.

6.2. A potência do nada

Logo na primeira página de *Um sopro de vida (Pulsações)*, Clarice Lispector escreve:

“Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuveneço-me todo, ao mesmo tempo contido e total.” (LISPECTOR, 1999, P. 13)

Este trecho evidencia a idéia de nada como de algo raro, vital, sem lugar. E, exatamente por isso, de possibilidade. O senso comum, no entanto, atribui, geralmente, à idéia do nada uma conotação negativa e até mesmo subtrativa. Na pesquisa dos *Etéreos*, especialmente em *Tempo de exposição: acontecimentos*, busco o nada como potência. Uma fotografia em que a sub ou a super exposição do filme origina uma imagem difícil de ser vista: clara ou escura demais; é preciso esforço para visualizar seus elementos e disponibilidade para perceber o que ali está colocado como força ativa.

Bergson alerta para o falso problema do nada: a idéia da inexistência como a da expulsão de uma existência imponderável por uma suposta verdadeira realidade poderia ser admitida apenas em concepções unívocas da realidade. De uma realidade supostamente verdadeira que não admitiria outra que não estritamente ela mesma. Em *Etéreos*, é posto em questão a relatividade do conceito e das medidas de verdade: são feitas diversas imagens, no caso dos horizontes, durante diferentes dias e horas, com os mesmos ajustes da câmera fotográfica para registrar as alterações no tempo da linha do horizonte vista do Forte de Copacabana. Em *Tempo de exposição*, são realizadas imagens de diferentes pontos das praias de Ipanema e do Arpoador durante duas semanas de chuvas quase constantes. Uma

exposição de 5 minutos às 19h30 em um dia nublado forma uma imagem diferente de uma exposição de 5 minutos no mesmo horário em um final de dia com sol; se a mesma exposição for feita às 8h30 da manhã ou ao meio dia originará ainda outras imagens, completamente diferentes entre si, ou surpreendentemente parecidas, dependendo das condições luminosas no momento preciso da produção da imagem.

O pensamento aqui exposto de Deleuze e Bergson aponta em direção à multiplicidade, de vetores e direções sem a idéia de uma suposta “verdadeira realidade”, mas uma pluralidade de realidades em que o nada surge como potência, como possibilidade. Bergson afirma:

“Passamos a vida assim, a preencher vazios que nossa inteligência concebe sob a influência extra-intelectual do desejo e da nostalgia, sob a pressão das necessidades vitais; e, se entendermos por vazio uma ausência de utilidade e não de coisas, podemos dizer, nesse sentido totalmente relativo, que vamos constantemente do vazio para o pleno. [...] É essa ilusão que pretendemos dissipar, mostrando que a idéia de Nada, caso se pretenda ver nela a abolição de todas as coisas, é uma idéia que se destrói a si mesma e se reduz a uma mera palavra – que se, ao contrário, for verdadeiramente uma idéia, encontraremos nela tanta matéria quanto na idéia de Tudo.” (BERGSON, 2006, p. 28)

O nada, a que nos referimos na vida cotidiana, “é menos a ausência de uma coisa [do] que a ausência de uma utilidade” (BERGSON, 2006, p. 28), já o nada como potência é a possibilidade sempre aberta. Seguindo este pensamento, Bergson afirma existir “mais conteúdo intelectual nas idéias de desordem e de nada, [...] do que nas de ordem e existência” (BERGSON, 2006, p. 29) porque, enquanto aquelas implicam várias ordens, várias existências, estas limitam-se a ordem e parâmetro únicos e excludentes. E, assim, a potência das idéias (comumente negativas) de nada e desordem, só se revelam realmente negativas dentro de sistemas fechados, que não aceitam a influência do acaso, nem a idéia do possível.

A duração, importante conceito no pensamento de Bergson, é o que promove desenvolvimentos não esperados no conjunto da realidade, imprimindo-lhe vida e abrindo espaço para o acontecimento. Afirma:

“Se deixarmos de lado os sistemas fechados, submetidos a leis puramente matemáticas, isoláveis porque a duração não age sobre eles, se considerarmos o conjunto da realidade concreta ou simplesmente o mundo da vida e, com mais razão ainda, o da consciência, verificaremos que há mais, e não menos, na possibilidade de cada um dos estados sucessivos do que na sua realidade. Pois o possível nada mais é que o real acrescido de um ato mental que rejeita sua imagem no passado uma vez que ele se produziu.” (BERGSON, 2006, p. 30)

Como o nada, também o silêncio, assume diferentes sentidos: a ausência de som, interpretada como falta negativa, também pode ser pensada como convite a ouvir o mundo, abertura e possibilidade a todo e qualquer som, seja ele harmônico ou não: barulho ou ruído, voz, canto ou música.

No campo da música, o silêncio corresponde à pausa, elemento tão importante quanto o som das notas musicais na composição da estrutura musical. Não se pode deixar de lembrar aqui mais uma vez a famosa peça de John Cage, 4'33": 4 minutos e 33 segundos de silêncio. Invasa pelos ruídos da platéia, a peça envolvia os sons corporais dos ouvintes, os sons ambientais do local onde fora executada e o desconforto emocional de estar junto a uma platéia assistindo a uma peça onde o nada acontece.

As questões do branco como excesso de luz ou falta de pigmentação, do preto como falta ou excesso de luz, do vazio e do silêncio, que parecem relacionadas enquanto potências e aberturas para o imponderável fazem parte dos questionamentos e das pesquisas de diversos artistas desde o início do século XX. Entre eles, destacam-se: Malevich com o *Quadrado branco sobre fundo branco*, Cage e o silêncio, Rauschenberg e suas telas inteiramente brancas, Yves Klein e a exposição *O Vazio*. A observação de Camus sobre a exposição de Klein – “Com o vazio, poderes totais”²¹ – compartilha com Bergson a idéia da potência do nada.

Em uma de suas primeiras experiências com o silêncio, Cage, ao entrar em uma câmara à prova de som, escuta, dentro do silêncio quase absoluto da câmara, os sons do seu próprio corpo. Descobre o som em seu próprio corpo. Assim, Ronaldo Entler afirma:

“Cage queria romper com a distinção entre som e silêncio, sendo este último apenas um estado de receptividade aos sons que estão no mundo, e que não são produzidos intencionalmente para a experiência musical.” (ENTLER, 2000, p. 141)

A importância dada por Cage ao ruído, ao silêncio como receptividade aos sons que estão no mundo, encontra eco na tentativa de obtenção de uma imagem impura, imperfeita, com o uso da câmera *pinhole*, ambos em direção ao acolhimento do acaso como fator fundamental no método de trabalho. Considerado uma das grandes referências artísticas neste campo, Duchamp, que desde a criação dos *readymades* já trabalhava com as potências e aberturas para o imponderável, apresentou, em 1923, o *Retard en Verre*. Iniciado em 1915, sob o título de *Grand Verre (O Grande Vidro)*, ou *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo)*, o artista só considerou a obra terminada quando o seu vidro foi trincado durante um transporte em 1923. O silêncio, o nada e o acaso constituem a participação da vida, do acontecimento e da duração no contexto da criação artística e visual.

²¹ Este foi o depoimento do escritor Albert Camus no livro de assinaturas

Na série de imagens intitulada *Tempo de exposição*, a questão do vazio é abordada pelos limites de visibilidade da maioria das imagens, seja pelo seu aspecto *flou*²², seja pela super ou sub exposição da película foto-sensível à luz. E também pela indeterminação e acaso presentes nas imagens feitas com câmeras *pinhole* que, sem o uso de lentes, precisam de um tempo de exposição à luz ampliado, como tratado no capítulo três.

6.3. Em busca da imagem-cristal

Para exemplificar como atual e virtual se consolidam de forma a definir uma estrutura cristalina, Deleuze aponta o espelho, cuja estrutura é inseparável de um circuito:

“O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo. A troca é ainda mais ativa na mesma medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ator visto dentro de uma infinidade de binóculos. Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras.” (DELEUZE, 2005, p. 89)

Este jogo de trocas manifesta-se na série *Horizontes*. Apesar de não conseguirmos desvinculá-la inteiramente da ‘referência’ (horizontes, o ‘assunto’ fotografado), o próprio horizonte constitui uma imagem. Suposta imagem que ganha materialidade na fotografia e se atualiza em uma determinada forma que, ao constituir uma imagem fotográfica, faz-se também virtual, fechando um circuito de trocas em uma estrutura próxima à da fita de Moebius. Deleuze descreve a imagem-cristal:

“A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstruir.” (DELEUZE, 2005, p. 103)

A imagem-cristal, de difícil definição e reconhecimento, envolve características móveis e subjetivas. Como o “jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou diferenciação” (DELEUZE, 2005, p. 113), a imagem-cristal pode carregar dentro de si dados de memória e

²² Flou é um termo usado freqüentemente para caracterizar um tipo de fotografia. O aspecto *flou* é o seu aspecto pouco nítido devido ao movimento da câmera, do objeto fotografado ou devido à ausência de foco em parte da imagem (ou em toda ela).

também aspectos culturais, uma vez que está ligada ao imaginário individual de cada um que a vê. Em todas as imagens que realizo percebo buscá-la: em algumas, como na série *Janelas*, ela aparece mais ligada ao imaginário, à atualização que o observador imprime à percepção da imagem de interiores e paisagens ao colocar seus afetos; em outras, como na série *Tempo de exposição*, o cristal da imagem parece ligar-se ao aspecto *flo* derivado das longas exposições de cenas que se modificaram durante a sensibilização do filme; abre-se então um vazio que acaba por ser preenchido também pela presença fundamental da pessoa que percebe a imagem e a atualiza.

Jacques Aumont caracteriza dois tipos de dispositivos²³, que se diferenciam pelo suporte da imagem que geram: as imagens impressas (geralmente associadas à fotografia, gravura, desenho e pintura) e as imagens projetadas (associadas ao cinema)²⁴. Em uma dimensão simbólica e cultural da recepção de imagens, diferencia as imagens opacas das imagens-luz. Assim as descreve:

“Há imagens *opacas*, feitas para serem vistas por reflexão e que se podem tocar; essas imagens estão univocamente diante de nós, sob nossos olhos, resultam de uma aparição, sobre um suporte do qual se tornaram inseparáveis. E há imagens-luz, que não resultam de nenhuma posição, mas da presença mais ou menos fugidia de uma luz sobre uma superfície, à qual jamais se integra; essas imagens são sempre pensadas como não sendo definitivas, como estando apenas ‘de passagem’, e sobretudo como tendo uma *fonte* localizável (visível ou não).” (AUMONT, 2002, P. 178)

A imagem-luz é percebida pelo observador como mais imaterial e, segundo Aumont, como dotada de uma dimensão temporal, pois “é quase impossível pensar a luz sem pensá-la no tempo” (AUMONT, 2002, P. 178), uma vez que a luz não é um estado, mas um processo em constante movimentação.

Na imagem-cristal, imagem atual e imagem virtual coexistem, uma no presente e outra no “seu passado contemporâneo”, ou seja, olharmos uma imagem-cristal vemos, ao mesmo tempo, o próprio presente e o passado acionado pela imagem. Assim o filme diapositivo usado nas séries presentes no livro *Étéreos* – imagem luminosa fixa – contribui, enquanto dispositivo, para essa obtenção (ou ao menos uma aproximação) da imagem-cristal. Pois as imagens-cristal não existem por si; tornam-se cristal por relação com tempos possíveis e subjetividades. Sua

²³ O dispositivo é definido por Aumont como o regulador da relação entre o observador e suas imagens em determinado contexto simbólico e social. Em suas palavras: “os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundir-las. É o conjunto desses dados, materiais e organizacionais, que chamamos de dispositivo [...]” (AUMONT, 2002, p. 135). Segundo Aumont, o dispositivo é o que rege o encontro entre o observador e a imagem.

²⁴ O vídeo seria uma excessão, um terceiro tipo de dispositivo em que a imagem é ao mesmo tempo impressa e projetada, mas de forma diferente, respectivamente, da fotografia e do cinema.

função de vidente não pode ser compreendida separada de um sujeito, que a atualiza e a virtualiza, que a modifica e é pela imagem modificado.

Será possível a obtenção intencional do cristal? Às vezes suponho que o cristal aparece em imagem – algo a ser buscado e jamais alcançado, ou algo que simplesmente acontece: uma certa estruturação dos estratos temporais tomam a forma do cristal. Um caminho para a sua obtenção estaria na descoberta de imagens virtuais com potência de atualização, imagens com a função de vidente, de ver além do que está dado. Para Antônio Fatorelli:

“A imagem-cristal é uma função de vidente, que faz ver, que amplia o universo do visível, por meio da mobilização de diferentes estratos temporais – associando configurações atuais e antevisões a lembranças recuadas no tempo – e espaciais – fazendo coexistir diferentes planos de imanência ou mesmo estabelecendo relações não-localizáveis. [...] essas imagens estão investidas de um sentido projetivo – abrem-se a um devir, descobrem relações inauditas, fabulam possíveis – que as tornam portadoras de novas subjetividades.” (FATORELLI, 2003, p. 34)

E para Peter Pál Pelbart, a imagem-cristal é aquela que “dá a ver a operação fundamental do tempo: o tempo se desdobrando ‘a cada instante’ em presente e passado.” (PELBART, 2004, p. 22). Não é o próprio tempo, mas, nela, vemos o tempo. A imagem-cristal tem essa capacidade de nos jogar em um outro estado temporal, nem passado, nem presente, nem futuro, porém todos eles condensados, fazendo parte de um presente expandido.

Raymond Bellour, em um ensaio em que trata do fantasma na imagem fotográfica (este desenho do tempo no espaço realizado pela movimentação de uma pessoa ou objeto, ou por uma movimentação da câmera durante a tomada da foto), assim descreve o efeito-movimento na imagem ‘fixa’ da fotografia:

“Quando a foto decide integrar o traço do movimento visível, dar-lhe seu lugar na tomada e na composição, ela cede lugar a uma força ambígua. Há, por um lado, algo selvagem, elementar, que arrebatava o fotógrafo diante do ‘real’ que ele escolheu, para nele favorecer o imprevisível, o que seria artificial ou vão tentar reduzir à pureza afinal imaginária do instantâneo e de suas linhas nítidas, demasiadamente nítidas, que nos levariam a acreditar numa visão translúcida da vida. Mas, por outro lado, nada é menos natural do que as linhas tremidas, as espessuras, os empastamentos por meio dos quais a imagem adquire, no todo ou em parte, uma segunda vida, irredutível à simples visão, à imediatez da visão. O tremido, que parece a própria impulsão, é também uma das maneiras mais precisas de que dispõe a fotografia para designar-se como artifício, para pretender-se uma arte.” (BELLOUR, 1997, P. 96)

O “tremido” a que Bellour se refere constitui uma das possibilidades de um sentido mais aberto, distinto do que estaria mostrado em uma imagem com função documental-realista preponderante. O “tremido”, o efeito *flo* e a anamorfose constituem ruídos no interior da imagem que possibilitam essa saída para fora da imagem que caracteriza a imagem-cristal,

esse ir e vir entre atual e virtual, entre o que é apresentado na imagem e o que está fora dela, entre a imagem e o mundo, passado, presente e futuro.



7. PALAVRAS FINAIS

Costumo dizer que meu envolvimento com a fotografia é quase uma herança genética. Antes de se casarem, meus pais namoravam à luz vermelha do laboratório do meu avô. Depois de algum tempo, o laboratório foi desmontado, mas as câmeras permaneceram. Minha primeira infância foi às voltas com câmeras e filmes super 8, e toda minha vida registrada por fotografias.

Meu interesse em produzir imagens se deu por volta dos 18 anos, e comecei a fazer cursos com amigos fotógrafos, enquanto cursava Biologia na USP de Ribeirão Preto. Durante alguns anos, nos quais iniciei diversos cursos de graduação, a fotografia sempre esteve presente como uma atividade paralela. Após uma temporada na Califórnia, em que me dediquei com mais tempo e seriedade a essa atividade, me mudei para o Rio de Janeiro. Sem encontrar um curso universitário que correspondesse aos meus anseios, permaneci durante alguns anos dando aulas, fazendo assistência a fotógrafos e pequenos trabalhos como free-lancer.

Em 1999, tomei conhecimento do Curso de Graduação em Educação Artística, com habilitação em História da Arte na UERJ e, no ano seguinte comecei meus estudos. A possibilidade de um curso voltado para o âmbito do pensamento da e sobre a arte pareceu-me particularmente interessante, especialmente numa época em que pouco se discutia sobre a produção fotográfica no campo da arte contemporânea. O ingresso no curso foi importante para o desenvolvimento do meu trabalho que, aos poucos, foi se aproximando cada vez mais da arte. Em 2002, realizei, na antiga Galeria dos Alunos, atual Galeria Gustavo Schnoor, a exposição *Híbridos*. Paralelo à produção das imagens para a exposição, iniciei duas outras séries: *Janelas* e *Estudos de Movimento*.

A série *Janelas* é o início da pesquisa que desenvolvi nesta dissertação de mestrado. *Estudos de Movimento*, apesar de não ter tido prosseguimento em trabalhos posteriores, permanece como referência, pois nela existem, em germe, muitas das preocupações que fizeram com que me aprofundasse no estudo do movimento, do tempo na fotografia e do observador participante da obra tomada como imagem.

Após o final do Curso de Graduação na UERJ, ingressei no curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, na PUC-Rio, no qual apresentei como trabalho de conclusão a monografia *Tempo e fotografia: Um estudo de Open Shutter: at the Museum of*

Modern Art e Long Exposures (1997-2000) de Michael Wesely. Trata-se de uma pesquisa sobre a obra de Michael Wesely, fotógrafo alemão em atividade, na qual relacionei os problemas do indicial e do tempo na fotografia, questões, estas, que venho paralelamente desenvolvendo em meu trabalho visual.

Terminados os créditos na Especialização, era tempo de dar prosseguimento aos estudos e o Mestrado em Artes da UERJ, com Linha de Pesquisa em Processos Artísticas Contemporâneas, pareceu-me o mais adequado para agora, pela primeira vez no percurso acadêmico, pensar também de modo direto a minha produção visual. Assim, espero que, no conjunto das etapas que formam esta dissertação, figurem traços fortes do quanto procurei elaborar plástica e conceitualmente um certo território da fotografia, de maneira a poder contribuir para o pensamento de questões confluentes entre os campos do fotográfico e da arte que permanecem ainda pouco exploradas. Em todo o percurso, ensaiei diálogos entre obra visual e texto.

Os temas levantados articulam-se à pesquisa visual em fotografia e caminham para a problematização do tempo na imagem fotográfica, radicalizada na produção de imagens em filme diapositivo. O papel do acaso tornou-se, portanto, ainda mais poderoso, uma vez que as imagens a que me dediquei não poderiam ser manipuladas em laboratório. Nesta pesquisa, os fluxos tempo/espço formadores da imagem tornam-se quase sujeitos da imagem.

Como quis demonstrar no decorrer da pesquisa visual, comecei a utilizar cada vez mais o filme diapositivo; primeiro, por uma limitação comercial: não conseguia encontrar filme negativo em grande formato, tamanho 4x5 (polegadas); depois, por descobrir a potência da imagem-luz e sua adequação à proposição de inserção do erro no processo de obtenção de imagens. A beleza do erro e a potência do vazio parecem mais claramente existir dentro de uma proposta de mostragem do processo, daí as exposições, os experimentos, a variedade de resultados e de retornos. Formulação infinita, o sempre em aberto do trabalho: a imagem-cristal que pretendi buscar durante esta caminhada envolveu muita ação frente aos acasos possibilitados pelo vazio, pela potência do filme virgem. E depois: mais exercício, mais disponibilidade. Mais vontade de prosseguir.

7. BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *Outra Travessia – Revista de Literatura nº 5*. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura / UFSC, 2005.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas – SP: Papyrus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Gregory. William Henry Fox Talbot: Latticed window (with the camera obscura), August 1835. In: HOWARTH, Sophie. *Singular Images: Essays on remarkable photographs*. Londres: Tate, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas-SP: Papyrus, 1997.
- BELTING, Hans. Toward an anthropology of the image. In: WESTERMANN, Mariet. *Anthropologies of Art*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Ano 6, Vol. 1, Numero 8*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. pp. 64-78.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas, Volume I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- _____. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas, Volume I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Memória e Vida*. Textos Escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner, Revisão de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

- BRITES, Bianca e TESSLER, Elida.(org.). *O meio como ponto zero: metodologia e pesquisa em arte plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2002.
- BRITO, Ronaldo O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo) In: BASBAUM, Ricardo (org) *Arte Brasileira Contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BUENO, Guilherme. *O Processo – Materialidade, imaterialidade, imantação – 1/4*. Texto para a exposição *Elogio ao Tempo*. EAV Parque Lage, 2007.
- _____. *O outro como matéria – 2/4*. Texto para a exposição *Elogio ao Tempo*. EAV Parque Lage, 2007.
- _____. *A entropia do cubo branco – 3/4*. Texto para a exposição *Elogio ao Tempo*. EAV Parque Lage, 2007.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- CAMPANY, David. *Art and Photography*. Londres / Nova York: Phaidon Press, 2003.
- COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. London: Thames and Hudson, 2004.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteen century*. MIT, 1994.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DAMISH, Hubert. *Prefácio*. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anna Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.
- _____. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além. In: *Arte & Ensaios n. 10*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA, UFRJ, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 2006.

- _____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DIETRICH, Jochen. Câmara obscura: convidando o mundo a falar. In: SOUZA, Solande Jobim e (org.). *Mosaico: imagens do conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – S.P.: Papyrus, 1993.
- _____. A linha geral (as máquinas de imagens). In: *Cadernos de Antropologia da Imagem nº 9*, Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe: Écrits*. Paris: Flammarion, 1994.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs In: *Déjouer l'image: Créations életroniques et numériques*. Nimes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. 2000. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.
- FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- FERVENZA, Helio. Olho mágico. In: BRITES, Bianca e TESSLER, Elida.(org.). *O meio como ponto zero: metodologia e pesquisa em arte plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta:Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel . *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRIZOT, Michel (org.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.
- GOVEIA, Fábio. *A decomposição imagética na pinhole: a imagem pelo buraco de uma agulha*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- _____. Notes on the Index – Part I and II In: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernists Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- _____. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames and Hudson, 1999.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Bianca e TESSLER, Elida.(org.). *O meio como ponto zero: metodologia e pesquisa em arte plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2002.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISSOVSKY, Mauricio. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- MEISTER, Sara Hermanson. *Michael Wesely: Open shutter*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.
- PARKET # 46: *Artschwager, Noland, Sugimoto*. Zurich/Frankfurt/New York, 1996
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PICAZO, Gloria e RIBALTA, Jorge (org.) *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.
- RENNER, Eric. *Pinhole Photography: Rediscovering a historic technique*. Burlington, EUA: Focal Press, 2004.
- ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. 3rd ed. New York/London/ Paris: Abbeville Press Publishers,1997.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SAINSBURY CENTRE FOR VISUAL ARTS. *Hiroshi Sugimoto*. Catálogo de exposição. Londres: Sainsbury Centre for Visual Arts, 1997.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 2002.
- _____. *Modos de saber, modos de adoecer: o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- _____. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas-SP: Papirus, 1996.
- STEARNS, Robert. *Photography and beyond in Japan: Space, time, memory*. Tokio: Hara Museum of Contemporary Art, 1995.
- TROPE, Paula. *Traslados*. 1999. 111f. Dissertação (Mestrado em Ciências) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- VIOLA, Bill. Vídeo Black – The mortality of the image. In: STILES, Kristine e SELTZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley e Los Angeles, CA: University of Califórnia Press, 1996.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.























Rio de Janeiro 4
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2002



Berlim
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2002



Nova York 1
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,40m
2005



Brasilia
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2003



Campinas 3
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2003



Campinas 1
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2003



Criciúma
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2003



Jacarepaguá
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2003



Londres 2
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2002



Londres 3
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2002



Nova York 2
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,40m
2005



Campinas 2
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2003



Paris 4
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2007



Rio de Janeiro 3
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2002



Rio de Janeiro 5
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2002



Paris 2
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2002



Veneza
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2007



Paris 3
Fotografia pinhole colorida
0,60 x 2,30m
2002



Roma
Fotografia pinhole colorida
0,50 x 2,00m
2007



ANA ANGÉLICA + PROJETO SUBSOLO : **IMAGEM DE ABERTURA**



imagem de abertura

neste momento uma câmera de madeira
realiza o registro do que se passa na sua frente.
após alguns dias a imagem resultante será aqui exposta.





Imagem de Abertura #1
Centro Cultural dos Correios
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2005



Imagem de Abertura #2
Ateliê da Imagem
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007



Imagem de Abertura #3
Galeria do Instituto de Artes
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007



Imagem de Abertura #4
Galeria EAV
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007



Imagem de Abertura #5
Galeria EAV
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007



Imagem de Abertura #6
Galeria EAV
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007



Imagem de Abertura #7a
Galeria de Arte UFF
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007

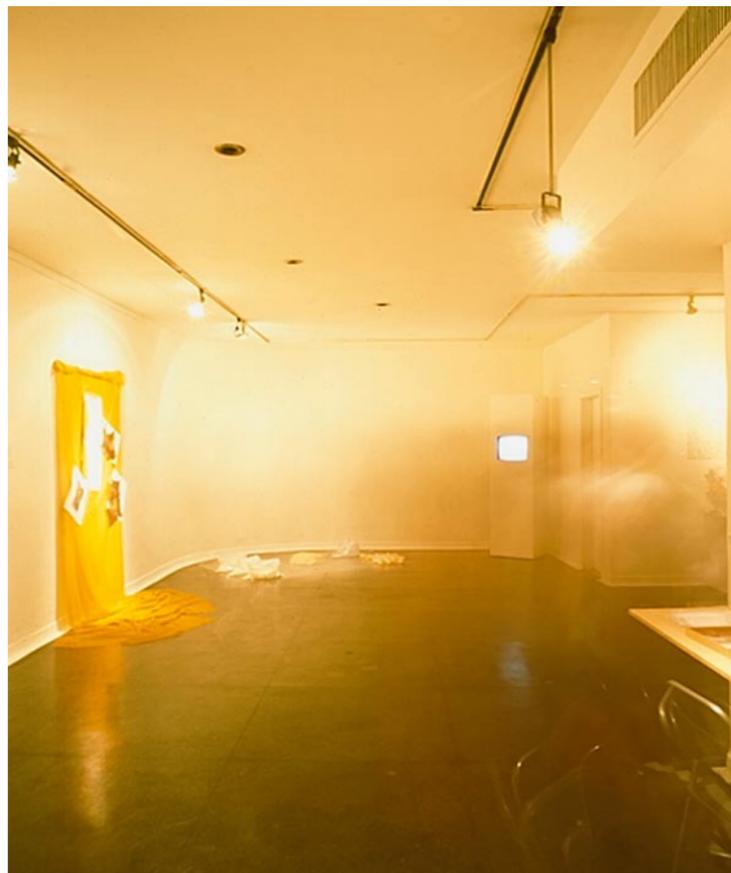


Imagem de Abertura #7b
Galeria de Arte UFF
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007

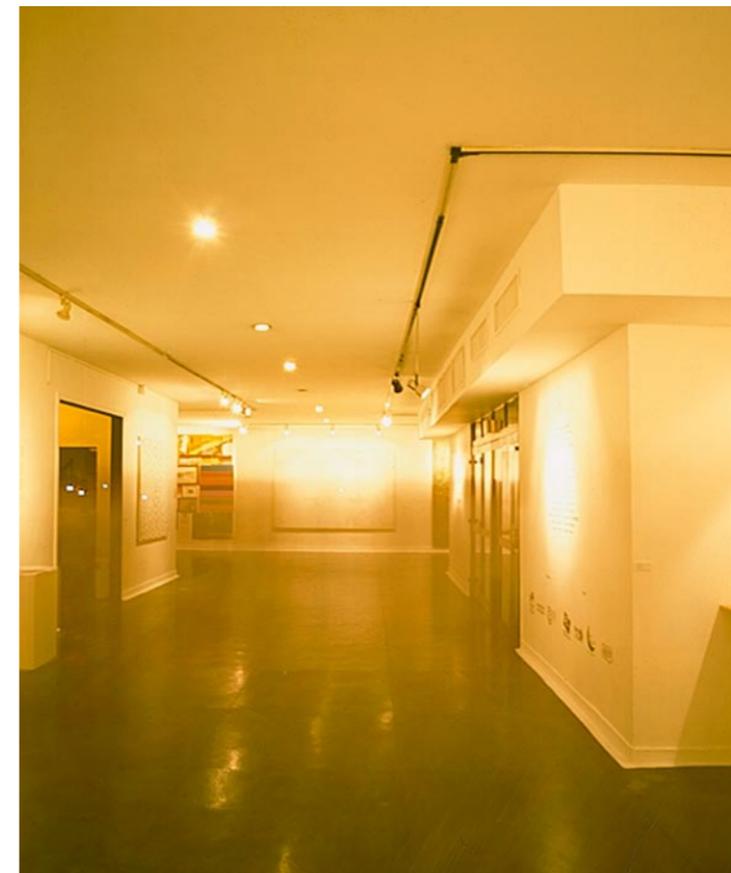


Imagem de Abertura #7c
Galeria de Arte UFF
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007

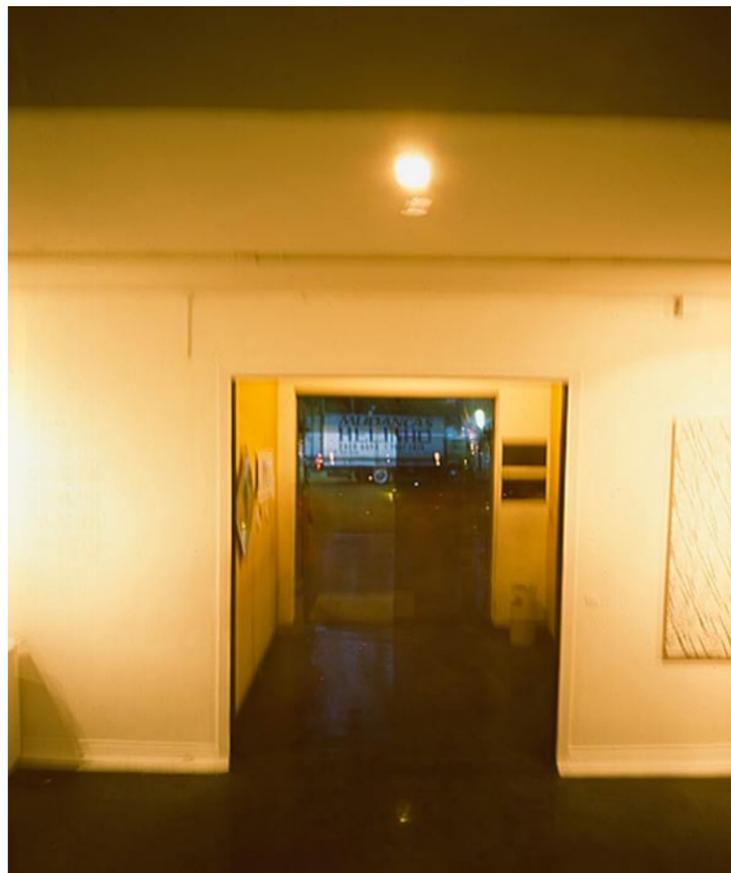
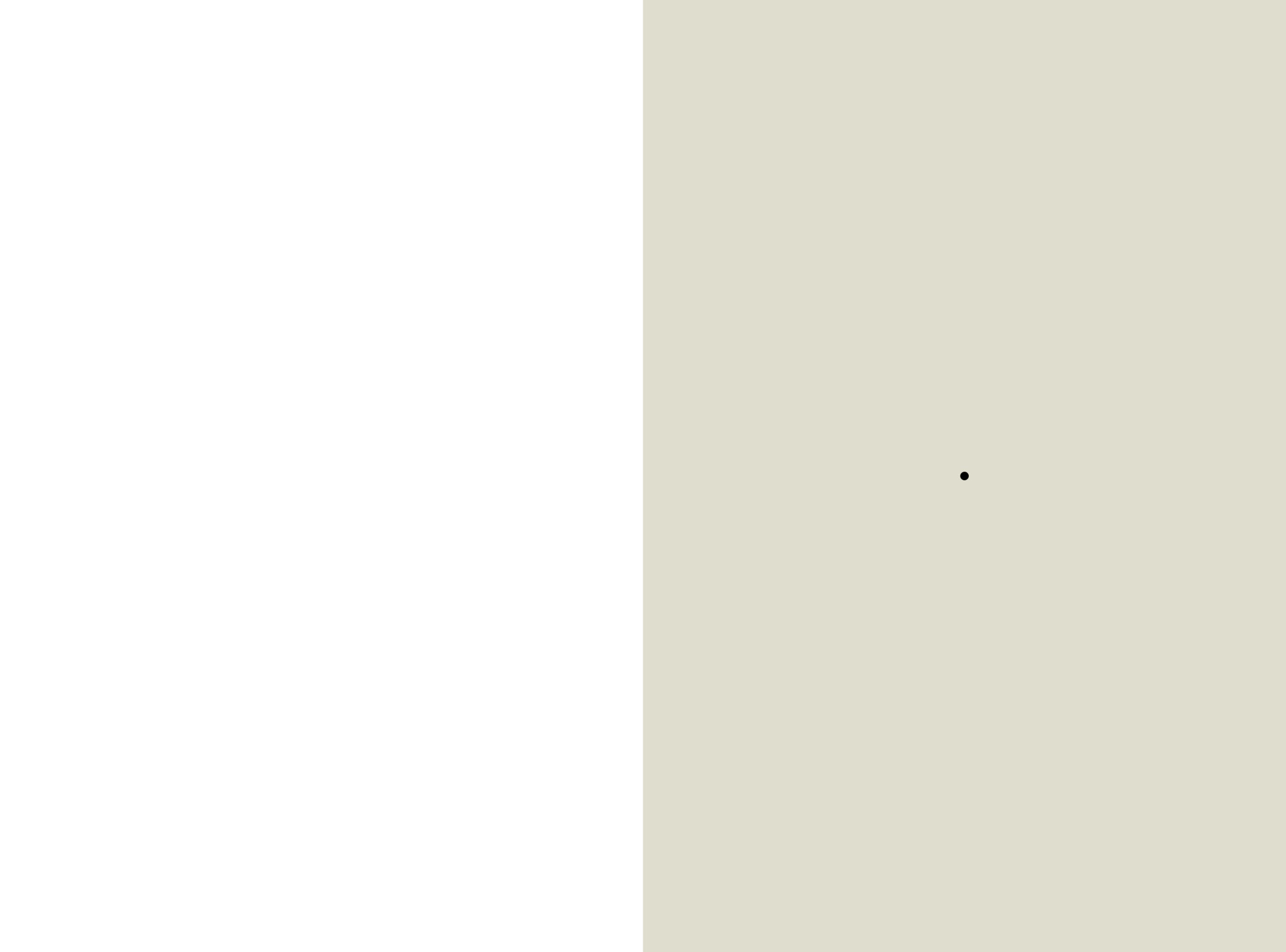
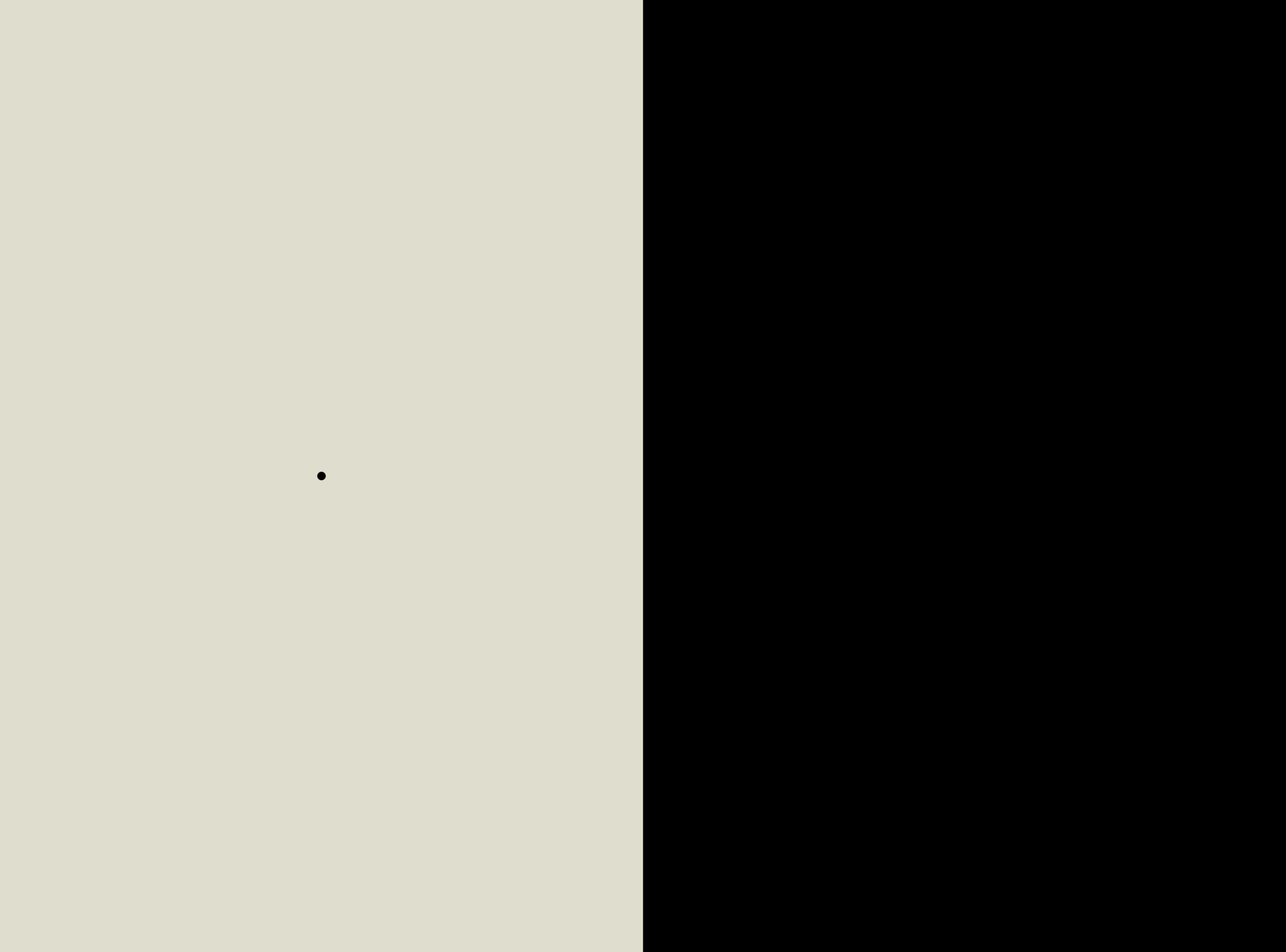


Imagem de Abertura #7d
Galeria de Arte UFF
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007



Imagem de Abertura #7e
Galeria de Arte UFF
fotografia *pinhole* colorida
12 x 10cm
2007

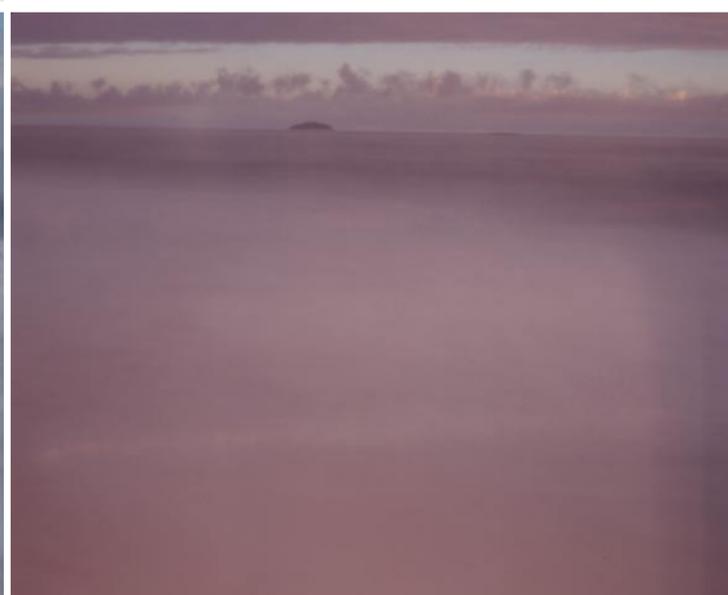
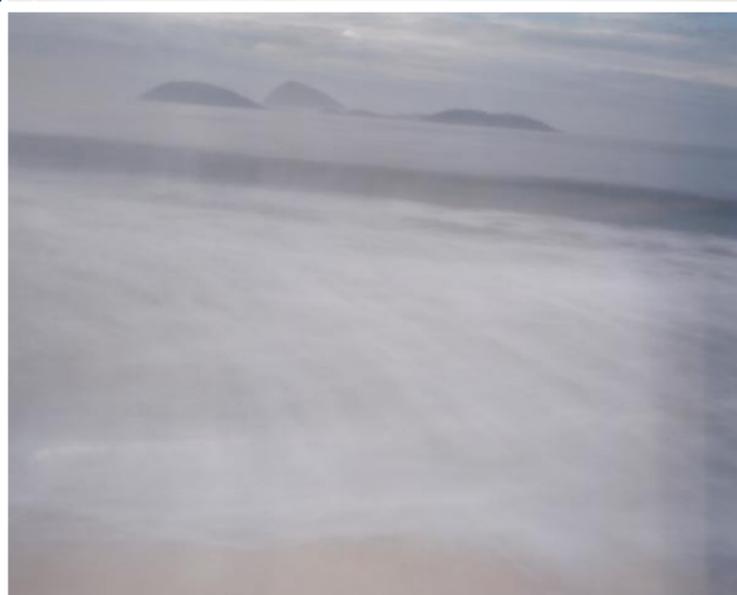




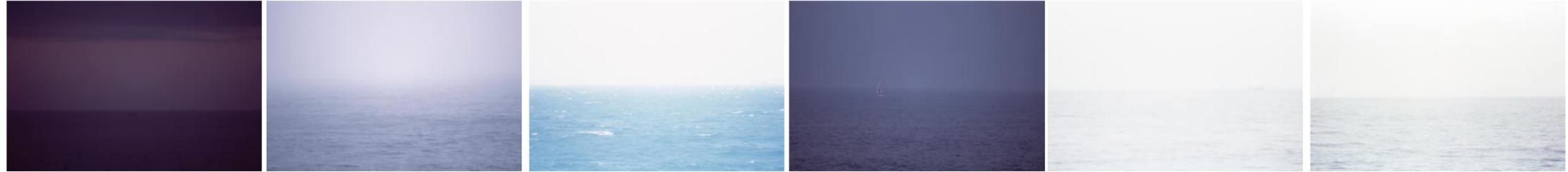
ANA ANGÉLICA : **ETÉREOS**

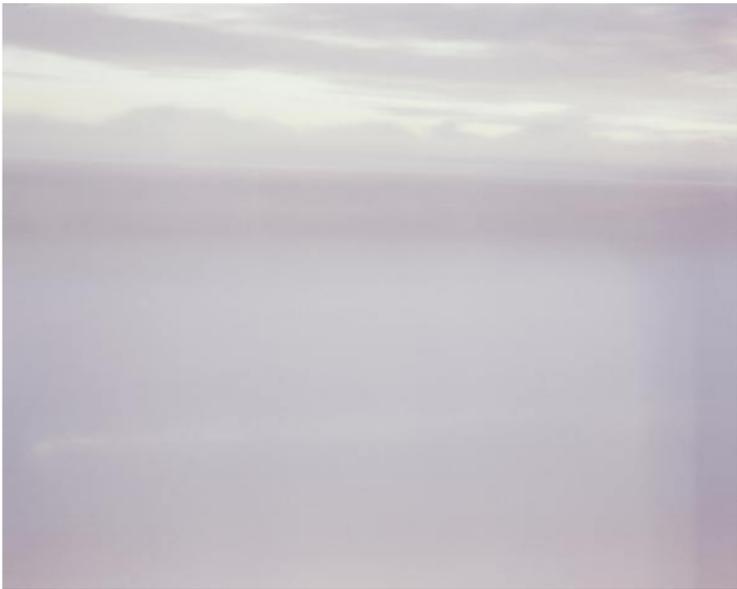


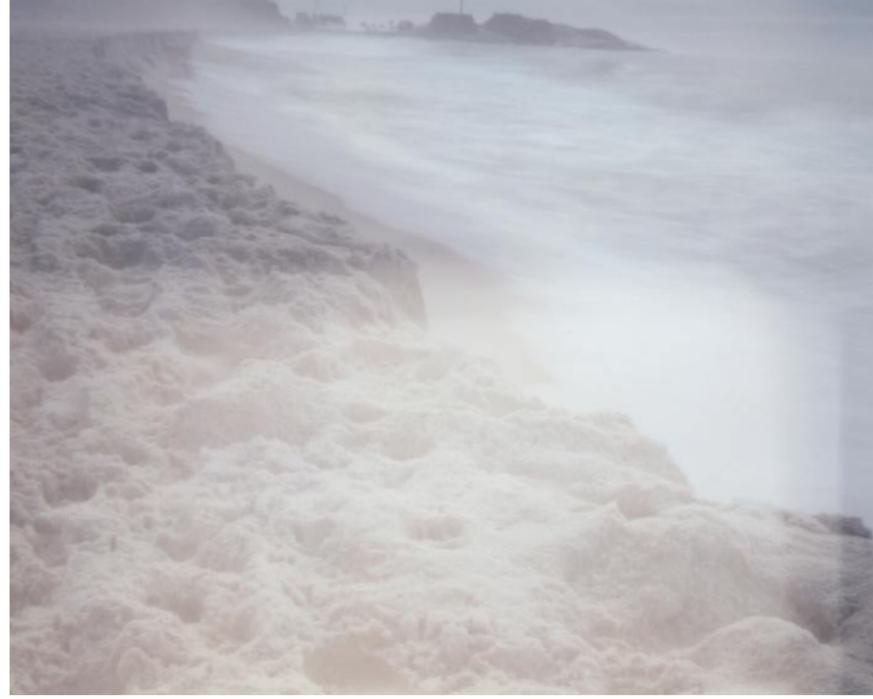
















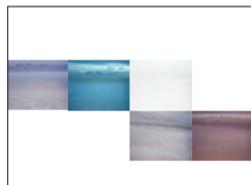




tempo de exposição: acontecimentos 1
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



tempo de exposição: acontecimentos 2
tríptico
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



tempo de exposição: acontecimentos 3
políptico
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



horizontes
26 de julho, 16h // 29 de julho, 11h // 31 de julho, 15h //
04 de agosto, 10h55 // 07 de agosto, 10h08
fotografia colorida em filme diapositivo
2007-2008



horizontes
19 de agosto, 17h // 28 de agosto, 13h25 // 04 de setembro, 12h45 //
16 de setembro, 17h30 // 07 de outubro, 12h55 // 11 de novembro, 13h30
fotografia colorida em filme diapositivo
2007-2008



tempo de exposição: acontecimentos 4
tríptico
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



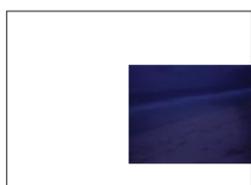
tempo de exposição: acontecimentos 5
políptico
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



tempo de exposição: acontecimentos 6
tríptico
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



tempo de exposição: acontecimentos 7
díptico
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



tempo de exposição: acontecimentos 8
fotografia *pinhole* colorida em filme diapositivo
2008



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)