

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS -MESTRADO**

**IMAGENS HÍBRIDAS DA CULTURA BRASILEIRA NAS**  
**FOTOCOLAGENS DE CHRISTINE BURRILL**

**LINHA DE PESQUISA: IMAGEM E CULTURA**  
**ALUNA: ROSA MARIA CHAVES PEREIRA MEJIDO**  
**ORIENTADOR: PROF. ROGÉRIO MEDEIROS**  
**ANO: 2006**  
**CONCEITO:**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

## **SUMÁRIO**

Introdução

### **CAPÍTULO 1- O Hibridismo nas Fotocolagens de Christine Burrill**

<b>1.1-</b>	<b>A trajetória do Híbrido: conceituações e identificações .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2-</b>	<b>Os Fundamentos Fotográficos e Pictóricos como elementos estruturais da obra .....</b>	<b>17</b>
<b>1.3-</b>	<b>A Influência do Cinema: suas delimitações .....</b>	<b>29</b>
<b>1.4-</b>	<b>Etnografia, Etnologia e Imagem: uma imersão na Cultura Indígena através da Fotocolagem .....</b>	<b>40</b>
<b>1.5-</b>	<b><i>Giclée</i> como um procedimento híbrido.....</b>	<b>51</b>

### **CAPITULO 2- Contexto de formação, ambientação e processo criativo.**

<b>2.1-</b>	<b>Origens e Recordações de Infância: influências no processo criativo.....</b>	<b>54</b>
<b>2.2-</b>	<b>Formação Cultural e vinda para o Brasil.....</b>	<b>58</b>
<b>2.3-</b>	<b>Brasil: um marco na vida pessoal e profissional da artista.....</b>	<b>60</b>
<b>2.4-</b>	<b>Trajatória de realizações artísticas.....</b>	<b>65</b>

## **CAPÍTULO 3- Aspectos Semiológicos das Fotocolagens de Christine Burrill**

<b>3.1- Breve relato sobre o Código. ....</b>	<b>67</b>
<b>3.2- A Gramática da Imagem .....</b>	<b>72</b>
<b>3.3- Análise Semiológica das Fotocolagens .....</b>	<b>75</b>
<b>3.3.1- Meninos da Embarcação, O Fornecedor e As Baianas .....</b>	<b>75</b>
<b>3.3.2- Floresta Amazônica, Queimada, Rio Iriri .....</b>	<b>85</b>
<b>3.3.3- Coleta de Penas, Celebração, Parakanã cozinhando mandioca, Alguns tesouros, Vendendo braceletes de contas, Recolhendo argila, Recolhendo lenha, Menino Assurini .....</b>	<b>94</b>
<b>3.3.4- Amanhecer no Rio Iriri, Canoas Arawete, Arawetes indo para roça, Caiapós pescando.....</b>	<b>103</b>
<b>3.3.5- Crianças caiapós colhendo urucum, Encontro dos homens .....</b>	<b>107</b>
<b>3.3.6- Mina de Serra Pelada, Garimpeiros, Rio vermelho de Serra Pelada, Contagem de produção em Serra Pelada, Jogos em Serra Pelada....</b>	<b>111</b>
<b>3.3.7- A espera da cura pela fé em João de Deus, Corrente humana pela fé, Cura pela fé.....</b>	<b>116</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>118</b>
<b>Anexos</b>	
<b>Entrevistas e correspondências.....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>147</b>

## Meninos da Embarcação



## **Introdução**

Tempo e híbrido são palavras essenciais para compreendermos as Fotocolagens de Christine Burrill, visto que sobre estas repousam os argumentos teóricos além das preocupações e ações da artista neste espaço chamado Brasil.

Quando inserimos as imagens aqui apresentadas no rol das imagens “não-temporalizadas”, estamos delimitando o campo em que se inscreve a obra: reduzindo-a ao campo fotográfico, ou seja, estamos fincando os momentos e com isto impedindo a percepção de uma estrutura ativa, dinâmica dele advindo, mas que produz movimento. Sendo esta, diferenciada e permeável por recursos outros, que não os essencialmente cinematográficos ou temporalizados, mas constituída por uma outra alternativa visual.

Neste caso, o tempo extrínseco da imagem, entendido como do referencial ou daquilo que esta sendo representado, atua junto ao tempo intrínseco, do dispositivo fotográfico somado aos planos do enunciado e da enunciação da obra, compondo uma linguagem híbrida, onde a batida temporal e a varredura espacial são potencializadas e integradas, não em quantidade mas na diversidade e principalmente onde o receptor atua como um componente estruturador reorganizando estes tempos e reconstruindo a obra através de uma leitura própria. E por fim, redimensionando-a no tempo histórico, á luz de novos códigos.

A contribuição teórica de Derrida torna-se interessante nesta reflexão específica, visto que pela noção de “*différance*”, é que podemos compreender os signos em sua dinâmica de presença e permanência.

Christine trabalha de modo experimental a Fotografia, utilizando as observações comparativas de David Hockney quanto à fixação de dois tipos diferentes de imagem (pintura e fotografia) na mente do expectador. Amplia tais estudos, dimensionando-os na medida em que projeta estes tempos fisiológico-perceptivos, formados de pequenas fixações sucessivas e irregulares da exploração da imagem, num outro tempo, de uma lógica diferenciada e num composto de múltiplas realidades possíveis.

Será possível através desta dialética interna, dos jogos entre iconicidade e indicialidade, entre o documental e a montagem, entre operador, referente e receptor, visualizarmos este movimento bidimensional expandindo-se além de seu campo e operando à nível do persuasivo e estético. Observando que ao transgredir o código pelo descondicionamento do olhar através da fragmentação, ou seja, da anti-linearidade e anti-perspectiva, a artista propõe mais que provocar um “estranhamento”, propõe subjetivamente estimular um certo engajamento.

O fragmento atua neste caso, como uma unidade autônoma que possui sentido próprio, porém em conjunto, projeta um novo tempo: o tempo ilusório, em que se funda a Arte, a nova Arte.

Portanto, o valor funcional de tais fragmentos, será deduzido somente a partir da perspectiva desta totalidade da obra e desta forma atestaremos que a gramática da imagem não é regida por um único código, válido em qualquer situação, como na linguagem, mas por uma gramática textual onde a iconicidade somada a tais procedimentos descondicionadores tornam-se alternativas para formação de novos códigos.

Assim, quando identificamos as bases do estatuto fotográfico constante nas fotocollagens, quando pinçamos os códigos pictóricos e cinematográficos e quando valorizamos a colagem como um marco divisório na história das artes e da imagem, estamos com isto, promovendo um reconhecimento de um requisito básico para qualificá-la enquanto uma expressão contemporânea. Estamos identificando o processo de transformação, a permutabilidade destes códigos características deste novo pensamento nas Artes.

Porém, este hibridismo como acima qualificado, resulta de uma postura que vai além de uma da inteiração destes significantes permitindo visualizar novos

significados e gestualidades. Propõe-se inovador diante das avalanches tecnológicas e de comunicação, porque opera à partir de seu instrumental, utilizando-os na contramão de suas ideologias impregnantes.

O artista da década de 80, estava situado entre estes mundos, podendo acenar tanto para o paraíso digital que despontava ou manter-se cada vez mais imerso na lógica superficial da velha comunicação de massas. Acreditando no potencial criativo do homem, capaz de sobrepor-se a todas e quaisquer inovações e simulações possíveis, hoje podemos refletir sobre a importância destes experimentos artísticos de C. Burrill, porque mesmo diante de tais esmagamentos ideológico – imagéticos (processados sob diversas maneiras), foi capaz de relativizar este processo, extraindo destes o necessário e válido para compor junto aos antigos procedimentos (analógico, artesanais) uma nova expressão artística, recuperando a capacidade perceptiva e criativa humana, de modo que esta subsistisse materialmente e subjetivamente a tais impactos.

Hoje, quando estamos diante destas obras, ficamos ainda fascinados pela riqueza de possibilidade que oferecem, porque elas a cada visada permanecem vivas, atuais, na ordem do “tocar com o olhar”.

Preenchendo, invadindo nossos olhos, levando-nos a atribuir-lhes valores sensoriais de tridimensionalidade tais como efeitos de volume. Táteis pela textura visual e com ritmos ditados pela composição de seus significantes denotados, significados conotados, permitindo que o olhar vagueie pela imagem sem com isto perder-se totalmente na ambigüidade, constituindo o que é próprio das mensagens estéticas.

Nas fotocolagens de C. Burrill, coexistem também dois outros tipos de leitura: a da topografia do quadro e uma diferente forma de síntese temporal operada por suas unidades –fragmentos. Observando que esta tentativa de síntese é processada, pela fragmentação do *continuum* em graus. Encontra-se oscilando, neste sentido, nesta divisa e esta também é uma particularidade.

Vistas por este prisma, as fotocolagens foram enunciadoras e simularam um novo tempo, onde de certa forma, a fotocolagem analógica foi à primeira visualização de um procedimento estrutural combinado a gerar novas imagens, a partir de outras, em larga escala. A criação dos computadores e seu desenvolvimento deram uma dinâmica a tais procedimentos e alargaram sensivelmente as resultantes, criando hoje mais que novas possibilidades imagéticas, criou novas realidades. E, o que antes era modelo analógico tornou-se



código digital, mas o que os define não é a resultante e sim o raciocínio, a lógica das operações e é sobre estas que estamos falando, sobre esta que nos debruçamos quando repensamos as ações artísticas da década de 80.

Deste modo, é possível ampliarmos o leque de apreciação da pesquisa, equacionando-a não mais pelas especificidades, mas pela integração das Artes, integração das imagens, pelo Híbrido.

A análise dos aspectos etnográfico-etnológicos das imagens está também ligada ao eixo tempo, visto que este não contém os acontecimentos e sim é feito dos próprios acontecimentos. Portanto, os registros das culturas locais partiram de um princípio, onde as ações são o relato de uma determinada sociedade, fugindo assim dos parâmetros meramente biológicos ou estereotipados, possibilitando uma representação sócio-cultural, mais próxima e comprometida com a realidade referencial. Na abordagem estética dialogam, portanto os elementos plásticos e com estes, os registros científicos, de modo que caminhemos para aquilo que será a função da Arte.

O receptor assume então, neste contexto, papel decisivo: projetando tais exposições, em matéria desta função. A metalinguagem desloca os eixos do emissor para o receptor e revigora a ação crítica da Arte.

Logo, estamos frente a uma obra que apreende a realidade de um modo cruzado, porque percebemos em seus elementos isoladamente a verossimilhança (pelo argumento do congelamento dos instantes), enquanto na sua totalidade, a ambientação social reconstruída por movimentos interativos de teletransportes, onde esta mesma realidade (verdade) surge sim, em função de processos de pensamentos, de cruzamentos de imaginários.

As imagens Híbridas surgem, portanto não de combinações entre realidade e ficção, porque o ilusório é sociologicamente constitutivo do real, mas da macro análise de como é representado este real.

A análise que fazemos deste olhar estrangeiro sobre a cultura brasileira, dos atos e procedimentos neste expressar, de seu percurso no país, projetos, nas aproximações, imersões e afastamentos, também de sua biografia formal e daquela que a própria obra vem a modificar para si (artista) e para seus receptores, das análises semióticas (já embutidos os dados iconológicos, comuns) e não excluindo, é claro, o aspecto iconográfico, são componentes desta dissertação.

Por fim, na medida em que apontamos as direções básicas desta pesquisa, será possível agora caminharmos aprofundando tais estudos, permitindo-nos

sempre o indagar sobre as Imagens (fio condutor desta pesquisa), porque justamente deste tempo de indagação, de reflexão, de vôos de sensibilidade, imersões e ações presentes é que se personificam estas obras como Arte: as Fotocolagens de Christine Burrill.

## **CAPITULO 1**

### **A Trajetória do Híbrido: conceituações e identificações**

Podemos inicialmente qualificar o hibridismo como um termo técnico moderno, pois ao longo de uma trajetória de estudos das inteirações culturais houve variações quanto à terminologia, fruto de uma preocupação cada vez crescente em analisar cientificamente as mutações culturais ocorridas em sociedade.

Neste processo de estudos ressurgiu em 1880 o termo aculturação, e digo ressurgiu porque em Roma Antiga o termo já havia sido utilizado em contexto retórico, onde o significado e idéia principal fundamentavam-se em uma cultura subordinada adotando características da cultura dominante.

Encontramos também o emprego das palavras sincretismo, enquanto mistura deliberada, assimilação e transculturação, esta última substituindo as noções anteriores, que pressupunha um procedimento de mão única, por um “trans”, que conduz a uma alternativa de mão dupla.

Surge também a expressão empréstimo cultural que inicialmente assume um caráter pejorativo adquirindo aos poucos, durante metade do século XX, um sentido mais positivo e servindo de alavanca para outra terminologia intitulada trocas culturais, que passou a ser freqüentemente usada.

Enfim, alguns intelectuais dedicaram-se a entender tais fenômenos e usaram de nomenclaturas ou discursos correlatos, a exemplo de Gilberto Freire em 1933, de Fernando Ortiz, de Américo de Castro, de Arnold Toynbee em 1950, que empregou “contato entre civilizações” para designar o mesmo, dentre outros teóricos. Citando alguns mais recentes e de igual importância, como Jean-Loup Amselle por “continuum cultural”, Homi Bhabha, Stuart Hall, Nestor Canclini e Peter Burke estes últimos já aplicando a terminologia “Hibridismo Cultural”

associado a conceitos outros, tais como de sociedades pós-modernas e globalização.

Vejam como exemplo, algumas considerações de Peter Burke:

“A preocupação com este assunto é natural em um período como o nosso, marcado por encontros de culturas cada vez mais freqüentes e intensos. A globalização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguiremos nos livrar da tendência global para a mistura...” (Burke, 2003:2).

Ressaltando que embora os processos híbridos possam ser encontrados em outras esferas de estudo, trata-se aqui de entender o Híbrido no aspecto cultural e precisamente sua transfiguração no campo das simbolizações em artefatos, práticas e representações.

É possível então correlacionar a partir do resumidamente exposto, que este processo híbrido transparece na obra não tão somente pela imagem enquanto artefato ou pela linguagem adotada como “prática”, enfim pela escrita da artista, mas sobretudo por sua vivência pessoal e profissional ao personificar este espírito híbrido de ser, através das intersecções culturais.

Refletindo sobre o Hibridismo nas Artes e precisamente como se desenvolveu na história da Fotografia, recorreremos apropriadamente a um conceito unificador do que é visual, ou seja, utilizaremos a terminologia IMAGEM. Ao deciframos suas transformações em diversos contextos, tornasse-a mais fácil à compreensão do Híbrido no cenário das Artes.

Observando inclusive as palavras de Jean Duvignaud ao pronunciar conferência em 1983, que foi traduzida por Rosza vel Zoladz:

“Em primeiro lugar, não tenho uma mensagem a comunicar, mas, simplesmente um método, pois nesse domínio da Imagem nós ainda estamos numa espécie de Pré-história. Só recentemente os homens começaram a se perguntar o que é Imagem, levando em conta aquilo que é visto”. (Zoladz, 2005:65).

Partindo destas considerações, as transformações sofridas pela Imagem enquanto “ato”, podem explicar o processo evolutivo da mesma. Cabe aqui observar que não considero excludentes neste processo as sociedades e culturas sem espelho, (ou seja, aquelas que não produziam imagens, mas que não

enxergavam a si) e fundamento tal posição citando um texto de Hans Belting: “Arte Híbrida? Um olhar por traz das cenas globais”, datado de 2001, onde o autor reportando-se a questões do modernismo e primitivismo afirma:

“Desse modo, começou a operar uma dialética que desde então determinou o curso da arte moderna. A arte na era das vanguardas era um símbolo de progresso e ainda também o topo de um utópico retorno às origens perdidas...” e mais adiante “Assim os conceitos de moderno e primitivo referem-se reciprocamente um ao outro em sua antítese”. (Belting, 2001:172).

Neste artigo, publicado na revista Arte e Ensaios, serão abordadas as mutações do pensamento ocidental quanto à Arte, citando como exemplo as perspectivas de Picasso ao incorporar o primitivo no vocabulário das artes modernas. Numa breve apreciação da crise contemporânea da modernidade, Hans ainda comenta sobre a expansão global da tecnologia, da informação como uma fé cega, não conflitante com a cultura local, e afirma:

“na arte, a historia é diferente. Na era do Iluminismo a arte era compreendida como portadora de uma estética universal válida cuja linguagem podia ser compreendida em todos os lugares do mundo. Hoje o universalismo difundido nesse ideal de arte parece, mesmo no Ocidente, implausível. |A Arte é ainda uma prática de autonomia pessoal na medida em que consegue manter-se a despeito das estruturas do mercado de arte”... “Mas, já que a arte, no bom sentido da palavra, é ainda praticada como uma forma de expressão pessoal pelo artista, deve dar espaço às fronteiras culturais enquanto as mídias tecnológicas anonimamente se espalham pelo globo. O velho universalismo (de André Malroux) que alimentou a crença ocidental na arte é diametralmente oposta ao novo globalismo, da distintividade cultural...” ( Belting, 2002:170)

Porém, tratando-se de Imagens enquanto um ato mental de figurar e comunicar simultaneamente, ao defrontarmos Ocidente e outras culturas podemos constatar que estamos no começo deste diálogo, porque os conceitos sobre tradição e modernidade são variáveis, culturalmente condicionáveis e, com efeito, sua representação também o será.

São vários os recortes possíveis para ilustrar as transformações da Imagem, abordagens sociológicas, etnográficas, científicas, etc, mas o que há de mais interessante do ponto de vista investigatório, é a intersecção do todas as

formas de análise, e que é quase consenso na maioria estudos recentes, e claro, tendo como fonte de estímulos à nova “imagem virtual”.

Penso que entender o Hibridismo nas Artes Visuais é compreender de que formas transparecem ou transfiguram as modificações ocorridas nos atos perceptivos, criativos e receptivos de que o homem é capaz em sua dinâmica espaço-temporal, decorrente de diferentes mesclagens intelectuais. Seria oportuno relatar aqui, que apesar dos movimentos artísticos surgirem por contraposição ou reação, que apesar das rupturas, ora traduzidas por formas ou ausência destas, que por perspectivas de toda sorte, que pela diversidade de tratamento da cor, textura e outros fatores, não podemos excluir o conhecimento e a experimentação como princípio humano, como um fator cambiante sem o qual não poderia existir a antítese e nisto reside à origem do conceito Híbrido, o qual hoje amplificado pela dinâmica do tempo e alargado pelas novas condições espaciais, constitui base para uma nova compreensão do real e do imaginário escrito através Artes Visuais.

Será que podemos analisar a história dos movimentos artísticos da pré-história as artes contemporâneas, partindo de um parâmetro de linearidade sucessiva? Nossa visão mudou, nossos historiadores começam a entender pela eminência do Híbrido enquanto ato, ação selvagem, a dialética da Arte, pela volatilidade e ferocidade transformadora da Imagem que co-existe em cada ser humano e sobreviverá ao homem, como bem observou Suzan Sontag.

A Fotografia, sendo a grafia da luz é, portanto uma parte deste universo de possibilidades da representação da imagem. Através desta forma de transcrição, fomos capazes de registrar as primeiras imagens do que nos cerca, reconhecendo-nos como parte deste porque pertencemos a esta sociedade com espelho segundo Duvignaud. Da câmara escura à câmara digital, o fio condutor passa justamente pela presença deste espelho, e a criação da câmara é sua celebração. Paralelo a tal afirmativa provém toda sorte de análises em diversas vertentes de estudos. Porém o que nos interessa precisamente diz respeito a como se desenvolveu o hibridismo na Fotografia e começar simplesmente a enumerar fatos seria temeroso, sem antes considerarmos a fotografia em seus primórdios Ópticos: A trajetória da fotografia haverá de contemplar a ótica e a química e nunca somente a partir da fixação da imagem pela incorporação de processos químicos, como bem sublinhou Arlindo Machado.

Ficando bem claro o acima exposto, será possível enumerarmos como fatores de Hibridização na Fotografia:

1- A fusão de técnicas aplicadas presentes nos século XV, a partir da Câmera Escura, ou seja, as técnicas de óptica são mescladas às técnicas de pintura, dando origem ao primeiro elemento híbrido na fotografia; tratava-se portanto do primeiro artefato híbrido, visto que a presença destes recursos embrionários fotográficos veio a modificar substancialmente a qualidade mimética do que era representado, como comprovou David Hockney em maravilhosa pesquisa acadêmica publicada em livro O Conhecimento Secreto.

2- A partir de 1839, data da criação oficial da Fotografia por Daguerre, muitos experimentos vieram a somar-se ao aperfeiçoamento desta, em diversos pontos do mundo, mas o que me parece ser merecedor do segundo indicador do hibridismo seria a incorporação da Fotografia a periódicos de época. Aqui mais do que adaptação de técnicas ocorreu a fusão mais vigorosa de toda a história da comunicação. Hoje é possível avaliar o poder da palavra impressa aliada ao poder da imagem “real” impressa. A tríade democratização, velocidade e credibilidade da informação só foram possíveis pela inteiração destas duas linguagens, a textual e a imagética fotográfica. Portanto o hibridismo está presente aqui enquanto a “artefato e prática”, visto que tudo que é impresso é o retrato da linguagem adotada em uma sociedade.

3- Situando a vertiginosa ascensão da Fotografia no palco da comunicação de massa, que transcorreu a partir da Revolução Industrial, considero o terceiro momento híbrido aquele em que a fotografia passa de grande doadora para potente assimiladora: meio antropofágica, comendo e absorvendo tudo que não seja comum à sua natureza, fato este ocorrido em meados do século XX, depois do pós-guerra. Esta característica que começa a esboçar-se em 1920, a partir das “colagens analógicas” presentes nas Fotomontagens Cubistas, praticada efetivamente pelos dadaístas e construtivistas russos, que supunham estar absorvendo-a, mas na verdade estavam sendo absorvidos. Aprofunda-se então o estudo sobre o poder da imagem, sua pesquisa, reflexão e experimento culminam em sua própria transformação. Surgem a partir desta, uma nova fotografia que se sobrepunha ao próprio veículo, na medida de sua supremacia, constituindo um fenômeno de natureza psíquico-coletiva associada à imagem. Por outro lado, a velocidade imposta neste segmento e nos demais, gerou a necessidade de um dispositivo em comunicação de igual ordem, e penso que assim surge a Fotografia Digital.

Este incorporar do dispositivo numérico à produção de imagens em substituição ao químico, promove a transmutação da fotografia.

Este é um terceiro momento de hibridização presente na história da fotografia, pois se trata de um processo híbrido de captar e transformar a imagem substancialmente diferente da Câmara Escura e da Fotografia Analógica. Aqui os imperativos temporais da nova imagem citada acima, adquirem um perfil de uma sociedade moderna; a informática e as novas tecnologias de comunicação permeiam este processo e são elementos de composição deste mundo. Abre-se uma nova era. A fotografia neste instante, é cambiante, reciclável, trans-territorial, enfim ela “engoliu” tudo e seu próprio suporte original e está agora ditando seus novos suportes, numa cadeia evolutiva que exclui até o próprio homem, que não é capaz mais de retê-la em único contexto universalizante.

4- Por fim, este é o último fator híbrido que detectável, a partir de uma visão macro da história da fotografia, mas igualmente expressivo, refere-se ao descolamento da imagem fotográfica dos planos bidimensionais para outros planos tridimensional e de quarta dimensão Podemos dizer que se deve isto de um modo geral a uma necessidade de “tocar” (aproximação suprema) e também de materializar o imaginário, necessidade esta convém observar, não é um fato natural, ou de consequência inevitável do progresso, mas de uma construção que responde a um projeto sócio-político-econômico determinado.

Para tal fim, o homem cria a imagem virtual, que de certa forma, torna-se sua parceira, e neste criar ele também se recria. O corpo deste homem contemporâneo cada vez mais dispensará os suportes orgânicos e materiais para atravessar sem restrições, tempos espaços, ele será compatível com os computadores, um homem “pós-orgânico”.O cérebro gera sua própria representação do mundo, o que é uma forma de realidade virtual. Surgem divergências teóricas neste ponto, de visões quanto às consequências possíveis desta nova realidade, deste eu genérico, onde o tempo histórico desaparece neste novo “tempo real” que é uma sucessão de instantes sem memória que se perdem na própria dispersão.

Neste mundo onde tudo se confunde com a própria imagem, não há mais espaço para a interpretação: é o homem que se torna realidade virtual da máquina, conforme argumenta Braudeloux em crítica à pós-modernidade. O que contra-argumenta Edgar Morin:



“quando somos capazes de atos não gratuitos, de atos que modificam a percepção das coisas afirmamos nossa humanidade contra a trivialidade das máquinas. O estado de paixão nos liberta do determinismo”. (Morin, 2003:11).

Portanto Braudrilaux fala em assassinato do real, vendo o homem cada vez mais perdido em si, enquanto Morin considera que o ser humano sempre se adapta ao que produz e pode fazer o mundo virtual e real interagirem.

Concluindo este tópico, convém ressaltar e compartilhar do proferido por Gills Deleuze, quando ele argumenta que nossa sociedade sofreu uma mutação nas últimas décadas (acerca do caráter irreversível homem-máquina e da preponderância do mercado) e que não cabe temer ou esperar: é preciso inventar novas armas.

É possível então acreditarmos na capacidade de criar do gênero Humano, como traço único e linear que se prolonga inclusive no pensamento pós-orgânico.

Desta forma, podemos expandir os pensamentos sobre o Híbrido focalizando o Hibridismo Plástico como resultante da fusão entre Pintura, Fotografia e a Colagem.

Quando analisamos signos visuais estamos ao mesmo tempo considerando os signos icônicos e plásticos contidos neste e na composição final do que se propões a mensagem artística. Deste modo podemos analisar o hibridismo constante na obra de Christine Burrill, partindo deste princípio. Será muito simples justificar a partir da observação a presença da fotografia e da colagem presentes enquanto técnica aplicada em seus trabalhos, mas o que propomos é ir além, acoplando a pintura como elemento constitutivo deste fazer, e todos perguntarão como, se não existe a tinta e nem tampouco foram utilizados pincéis? Quando se fala em fotografia se traduz como a utilização da imagem técnica, terminologia esta adotada por V. Flusser, e tais imagens começam a serem analisadas enquanto signos plásticos distintos de icônicos a partir de 1980, o que veio a facilitar em muito a classificação das mesmas. A proposta da artista passa justamente por um experimentar nestes campos. Todos sabemos que á partir de 1911, precisamente com o surgimento do Cubismo este solo fértil necessário para o “moderno” foi alargado. A espacialidade, a perspectiva, a cor a textura são revolucionados. A Fotografia por sua vez caminha em paralelo, mas com uma trajetória diferenciada da Pintura. A revolução da Fotografia acontecerá em

momento posterior à esta. A Colagem surge em 1912, e neste exato momento é dado um passo fundamental na história da Arte Moderna. Fundir coisas e espaço já se insinuava com os Impressionistas e Pós-impressionistas e no Fauvismo, mas foi a partir de Braque e Picasso, através da Colagem, que se diferenciou o espaço moderno em relação ao naturalismo, e mais que isto foi à partir deste exato momento que o expectador pode perceber ao olhar as obras, a intencionalidade de determinadas operações artísticas e ficou patente desde então que uma perspectiva não imita as coisas, mas a visão das coisas. Rememorando que as primeiras Fotocolagens ou Fotomontagens surgiram em Berlim através do movimento dadaísta, e pela contribuição dos Construtivistas Russos, concluímos hoje numa visão abrangente, que paralelo ao surgimento e desenvolver destes e de outros movimentos que compõe o que chamamos de Moderno, algo de mais importante sucedeu no Ato de representar a imagem neste período: os recursos técnicos até então conhecidos e utilizados na fotografia, na colagem e na pintura mesclam-se, originando o que poderemos chamar de experiências plásticas híbridas. O Modernismo avança mais como um conjunto de manifestações porque não poderíamos enquadrá-lo enquanto estilo único e definido, pela diversidade de propostas, como bem observa Alberto Tassinari em *O Espaço Moderno*. Algumas obras enunciam novos códigos. À partir de 1968 entramos em nova fase da História da Arte, surge o Pós-Moderno, e justamente nesse contexto cultural e político que se desenvolve a escrita de Christine Burrill. Sua vida artístico-profissional projeta-se à partir de 1980, porém há uma formação anterior que recebe tais influências e seu primeiro contato com o Brasil acontece em 1968. Percorrendo outros países para realização de documentários e apurando cada vez mais sua percepção e comprometimento diante dos fatos de sua época, transforma-se Christine em um novo ser “global”. Esta vivência e postura configuram-se em sua obra, que assume esta contextualidade globalizante, no sentido positivo da globalização pós-moderna. Estão presente nas suas Fotocolagens a fragmentação plástico-icônica, características do modernismo, mas a efemeridade (outro traço), não é a sua proposta, ao contrário: estudando as teorias de Hockney quanto a natureza do olhar na relação tempo/ percepção/ retenção na fotografia e pintura, a artista propõe-se aplicando e ampliando tais estudos, desenvolver um procedimento artístico que proporcione um maior tempo de fixação da imagem na mente do expectador. A instantaneidade transitória da fotografia tal como concebida tradicionalmente passa portanto por uma

transformação, na medida que o tema fotografado passa por uma varredura espacial de 360 graus, é um primar pela captura seqüencial do tempo do acontecimento e cujo resultado final deste proceder tem como resultado a recomposição deste espaço e destes diversos momentos registrados em uma só imagem. Observação à parte, que pela “colagem” projeta-se uma perspectiva e cada imagem montada poderá ser remontada e descolada até subjetivamente. Estes estímulos provocados pela colagem levaram ao descolamento da imagem, ao tridimensional, ao virtual. Cada Fotocolagem da artista está composta de 100 à 150 fotografias em média, a escolha da composição e a seleção de cores e disposição das fotografias segundo variações de velocidade /abertura, lentes constitui em associação, fator significativo para compreensão do proposto. Alguns efeitos obtidos por recursos técnicos fotográficos, criam quando juntos efeitos luminosos diferenciados bem interessantes. Isto vem a justificar melhor esta fusão: tal qual um pintor, Christine escolhe suas ferramentas, através da colagem vemos suas pinceladas, e pela composição destas, as tintas escolhidas. A mediação altamente subjetiva e pessoal pelo recurso da Fotocolagem, ora transcende e ora funde-se ao aspecto foto-documental. Ressaltando que o hibridismo poderá expressar-se de várias formas, e que através da interseção destes recursos plásticos constantes no conjunto da obra citada, reside sua devida importância e identidade artística.

### **O hibridismo nas fotografias de interesse sociológico: ficção/realidade, a mediação do fotógrafo e o imaginário.**

Por trás da fotografia, mesmo aquelas de intenção documental, há sempre uma perspectiva do fotógrafo, um modo de ver, que está referido a situações e significados que não são próprios daquilo e daqueles que estão sendo fotografados, referente a própria inserção Do fotógrafo no mundo social. Tirando aqui outras limitações que estão ligadas a parte técnica da fotografia e seus efeitos sobre o homem (exemplificando: a pose), chegamos hoje, mesmo diante dos avanços alcançados, concluir que existe uma imaginação fotográfica.

Explicando melhor: para cada “realidade” abordada pelo fotógrafo (e isto cabe também ao sociólogo e ao antropólogo) tal verossimilhança não corresponde ao verdadeiro, ao concreto. O chamado congelamento, do instante fotográfico, é a redução das desencontradas temporalidades contidas nos diferentes componentes da composição da mesma a um único e peculiar tempo: o tempo da fotografia, e assim constrói-se uma imagem.

Interessante observar que se a fotografia aparentemente congela estes tempos da realidade social, ao mesmo tempo ela os descongela ao remetê-los para a dimensão da história, da cultura e das relações sociais enfim, da sociologia e antropologia.

E como bem ressalta J.de S. Martin:

“Congelar não é mais do sublinhar elementos de referência de um imaginário, cujo âmbito não se restringe aos reducionismos dos supostos congelamentos. O pressuposto de que a fotografia é um ato de congelamento não é mais do que um ato de ideologia do ato fotográfico, algo bem distante da apreciação propriamente científica do que é fotografia”.

Enfim, não podemos considerar como híbridas as combinações entre ficção e realidade, porque o ilusório é sociologicamente mediação constitutiva do real, ou seja, na fotografia está contido o imaginário social de que ela é meio e é uma leitura sobre o modo de conhecimento visual, uma forma de conhecer a consciência, os meios e modos cada vez mais diversificados de expressão de uma sociedade.

Este capítulo esclarece como o conceito hibridismo não se aplica a todo e qualquer aparente cruzamento, que a análise científica do real/ ficção poderá, segundo a abordagem negar o próprio conceito de híbrido.

### **O Hibridismo segundo Homi Bhabha: a visão do colonizado e do colonizador e um novo conceito de cultura**

Hoje podemos dizer que há uma proliferação de indivíduos híbridos, ou seja, aqueles que mesmo nascendo em um local determinado, deslocam-se para outros incorporando novos conceitos na formação de sua identidade. Assim aconteceu com alguns escritores e teóricos como Homi Bhabha (indiano que se formou professor na Inglaterra e mora atualmente nos EEUU), com Nestor Clancine (que cresceu na Argentina e vive no México) dentre outros notáveis ou não que experimentaram este viver e que nos relatam através de estudos, a composição desta nova sociedade contemporânea.

Na era da globalização existem posições distintas quanto à cultura: alguns teorizam o retorno às raízes, outros analisam o aparecimento da identidade cultural através de processos de assimilação / homogeneização, e a terceira análise consiste no surgir de novas identidades não fixas, que estão em transição entre diferentes posições, como produtos de cruzamentos e misturas culturais.

Bhabha propõe um conceito de Tradução, onde descreve formações de identidade que intersectam as fronteiras naturais, pessoas que apesar de manterem vínculos com suas tradições e dispersadas de sua terra, são obrigadas a “negociar” com novas culturas, sem serem assimiladas. Neste caso não há uma unificação no velho sentido, porque esta nova condição pressupõe o pertencer a uma e a várias “casas” ao mesmo tempo, ou melhor, são culturas interconectadas, culturas híbridas.

Estas pessoas descritas acima, estão “traduzidas”, que etimologicamente do latim significa transferir, transportar entre fronteiras.

A termo sociedade adquire uma expansão conceitual, incorporando uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço. E estes aspectos temporais e espaciais (escalas) são a base de compreensão da globalização e que terão efeito sobre as identidades culturais.

Atualmente há uma tendência ao declínio do que chamamos culturas nacionais, cedendo lugar a uma valorização da cultura local que dialoga permanentemente com a cultura global. As nações modernas são todas “híbridos culturais”.

Presenciamos pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do Terceiro Mundo, recebendo mensagens, imagens das culturas ricas e consumistas e vice-versa. Os efeitos desta interseção darão origem a um novo agente cultural.

Como todo sistema de representação espelha os diferentes modos de combinar as coordenadas tempo-espaço, podemos concluir que vivemos realmente num mundo sem fronteiras.

O processo de hibridismo no Brasil remonta a sua própria descoberta e desenrolar histórico inserido no contexto histórico mundial. Não podemos falar em pureza artística nacional, porque nada foi puro e sim mesclado, mestiço em nossos movimentos culturais artísticos. A presença do colonizador e quem eram os colonizados, são questões que se colocados em determinados momentos e sob determinados pontos de vista podem ser invertidos. Porém, somos esta mescla e hoje mesclamos e somos mesclados; os processos de industrialização e modernização dos sistemas de comunicação transformaram o Estado-Nação. A crescente democratização do conhecimento e informação se deu em função de interesse de uma classe em obter proveitos político-econômicos, mas ao mesmo tempo gerou um “alargamento” que aliado este “transitar de fronteiras” leva hoje

a uma situação sem controle, contraditória aos postulados originários. As “diferenças” tornam-se transparentes.

Percebemos isto ao olhar as Fotocolagens de Christine, é visível o sem fronteiras. Os índios fotografados já interagem com a cidade, com a sociedade consumista e com personagens híbridos como a própria C. Burrill. Esta dinâmica também é inversa na medida que a artista além de falar a nossa língua, vive também nossos costumes cariocas e de nossas tribos da Amazônia.

Destes encontros surgem documentários exibidos pela BBC etc, e Fotocolagens que são expostas em diversas galerias no exterior e visitadas pela Internet, e um comprometimento político de preservação e ajuda, através de entidades internacionais com este fim.

Por fim, observamos uma nova relação entre colonizador (personificado na origem americana de Christine) e de colonizados (índio brasileiros do Terceiro Mundo): estes conceitos tornam-se ambíguos porque, apesar da indiscutível supremacia econômica de uns (pelo que representa os EEUU), o que está em jogo nesta relações não são os macro valores de poder e sim valores específicos de troca, onde os tesouros de cada um são seus símbolos. E como nenhuma sociedade vive sem renovação, ambos tornam-se estímulos recíprocos, no amplo processo de mudanças internas, de renovação do conhecimento individual e social, aplicando-se o novo verbo “cultural” como propõe Bhabha.

**O tempo das realidades sociais, o tempo da fotografia e o que pretende da Fotocolagem** se torna uma outra questão à pensar:

O tempo das realidades sociais é o tempo em processo, tem passado e presente apontando sempre para possíveis futuros.

O tempo da fotografia é o tempo do passado porque sempre que ela se materializa e é codificada, o fato já ocorreu.

O tempo das realidades sociais é dinâmico, enquanto o da fotografia é estático.

Portanto as imagens sempre serão ficção, salvo se houver a desmaterialização.

A realidade virtual criou um novo tempo (“em tempo real”) um novo espaço(espaço interativo/ hiperespaço) porém não podemos deixar de perceber que tais imagens são operadas e o seu contexto prende-se ao contexto de seus operadores/ geradores. Portanto são ficção.

O que pretende a Fotocolagem?

A fotocoloragem pretendia simular um novo tempo pela desconstrução do espaço. De certa forma, a fotocoloragem analógica foi a primeira visualização de um procedimento estrutural combinado a gerar imagens (à partir de outras) em larga escala.

A criação dos computadores dará uma dinâmica a tais procedimentos e alargará sensivelmente as resultantes, criando mais do que novas possibilidades imagéticas, criará novas “realidades”.

O mundo digital representa a materialização de um procedimento numérico que agora opera autônomo por meio da computação, ampliando o espaço, redimensionando o tempo e produzindo um número infindável de imagens pela “combinação”.

### **O Elo Foto-Arte: como se processa o Elo contextualizado na trajetória de Christine Burrill**

“Elo” significa união, e ao longo da história da Fotografia este elo foi rompido em vários momentos, por interesses diversos. Porém hoje se atesta claramente que por trás de um aparelho fotográfico, sempre existe um olhar, uma criação “individual”. Este imaginário que se presencia em cada imagem produzida é Arte.

Observem que a conceituação pós-moderna situa a Arte não mais como uma resultante de um processo individual, tais quais nos modos anteriores, e sim como algo coletivo, não somente pela questão da interatividade, mas por uma noção do “ser contemporâneo”, que é um “receptáculo-projetor” híbrido. Portanto este imaginário que existe em cada um de nós, é o imaginário de um todo de uma sociedade que pela unidade se expressa.

E porque citar tais questões? Porque para entender a obra de Christine Burrill é preciso situá-la neste contexto.

Sua formação foi de uma geração pós -guerra e seu envolvimento artístico efetivo situa-se entre o ambiente modernista e pós-modernista. Recebendo influências de novos pensamentos, que surgiram também em função dos expressivos avanços científico-tecnológicos, a artista esboça então suas primeiras intervenções através do cinema e da fotografia. Sua obra demonstra a preocupação de toda uma geração artística que se caracterizava pelo experimentar, e propondo também a inovação de uma linguagem. Havia a preocupação paralela em reter a mensagem que uma imagem suscitava, de que esta imagem já fragmentada se

tornasse menos transitória e mais significativa e conseqüentemente mais interativa.

Este preocupar assumiu grandes proporções, e hoje diante de uma “poluição geral de informações” a que estamos submetidos, o referido tema é objeto pesquisas diversas (práticas e teóricas) por aqueles envolvidos nas chamadas Artes Visuais. A Comunicação de Massas e a Informática, são áreas afins, próximas e não excludentes, que aperfeiçoam cada vez mais tais discussões.

Outras áreas, cada vez mais se aproximam do “Visual” para solução e própria evolução. Vide a exemplo, a ciência médica como procede em nossos dias incorporando a “imagem”.

A passagem da fotografia analógica para a digital se dá no mesmo período de transição do Modernismo para o pós –modernismo nas Artes e é importante observarmos as características de cada um destes movimentos, para entendermos como a Fotografia transitava por estes, que grau de “união” existia entre ambos: que Elo?

Se o Cubismo foi importante na descoberta de um novo espaço, no emprego da “*collage*” que revolucionou, a partir de 1912, tudo que seria feito posteriormente como arte moderna, podemos dizer que neste exato momento se recompõe o Elo Foto-Arte perdido outrora. A partir daí, pelos Dadas, construtivistas russos. Surrealistas e outros movimentos posteriores, este Elo irá consolidar-se.

É neste ambiente de consolidação deste Elo, que vive Christine. Recebe influências da nova comunicação de massa, ágil e cada vez mais veloz e inteligente na indução de idéias pelo “uso científico” da imagem (pela semiologia/ semiótica).

Recebe influências também de diversos artistas tais como David Hockney que realizou estudos sobre a influência da ótica na pintura a partir do séc XIV/ XV e investigações sobre a natureza da percepção relacionada a Fotografia.

Seus conhecimentos enquanto documentarista cinematográfica aliados a observações sobre fixação da imagem fizeram que a artista buscasse uma forma inovadora de expressão, que atendesse seus objetivos.

Para tal utilizou os recursos da Fotocolagem, porém inserindo nesta técnica vários diferenciais que se tornariam preciosos e merecedores de atenção porque evoluem para montagem digital.



É possível percebermos que mesmo utilizando os recursos fotográfico-documentais, seus trabalhos possuem uma “aura”, uma estética similar a da pintura.

O Elo Foto-Arte transparece então na medida em que pode substituir-se a mão do pintor (aquela da câmara escura) pelo olho da fotógrafa, na reprodução “ponto a ponto”, parte a parte de cada imagem, que são componentes da imagem final unificada, a ser formada em última instância. Ou, seja, cada pincelada corresponde a uma fotografia que juntas comporão o quadro, que será a imagem final idealizada, criada pela artista.

Cada Fotocolagem de Christine possui em média de 100 à 150 fotografias, de um mesmo tema. O fato mais interessante da obra de Christine está no fato de sintetizar em uma única imagem uma diversidade de tempo, ou de acontecimentos, unificados pelo mesmo espaço físico, pelo lugar como um todo.

Vejamos como relata:

“Fazer uma imagem de partes diferentes, tiradas em tempos diferentes, mas que é uma coisa só, unificada”. (Burrill, 2002).

A cobertura do assunto muitas vezes se dá por um rastreamento em 360 graus, onde não existe proposta e insinuação de pose. O fato transcorre normalmente e sua função/ objetivo é captar este movimento em sua diversidade temporal.

A figura da fotógrafa neste contexto tende a tornar-se obscura ou confundir-se, sendo que para tal, sua relação com o fotografável deverá ser íntima, próxima a tal ponto de tornar-se cotidiana, não causando estranhezas. Neste caso, a convivência de meses entre as tribos fotografadas possibilitou uma liberdade maior tanto para fotografar como para se deixar olhar. O que tipifica uma troca, e uma dupla absorção no sentido híbrido.

Outros recursos técnicos de captura e representação final experimentados, visando alcançar seus objetivos, os quais estudaremos em títulos específicos, porém, neste capítulo foram abordados os principais aspectos do Hibridismo, presentes nas Fotocolagens de Christine Burrill.

## Fotocolagem

### Amanhecer no Rio Iriri



## **1.2- Os Fundamentos Fotográficos e Pictóricos como elementos estruturais da obra**

Temos já condensados em estudos anteriores, histórico e fundamentos básicos da Fotografia, que vem a diferenciá-la sem com isto isolá-la de outras Artes, assim como uma discussão em linhas gerais sobre o tempo e o espaço na Fotografia que exibem em síntese, um movimento rumo ao contato, ao mesmo que se expõe a uma distância, onde enfim ela:

“A Fotografia não tem cara-a-cara. É a única aparição de uma ausência”.  
(Dubois, 1995:248).

Conferindo a esta, diante do anunciado, uma espécie de aura.

A trajetória da Fotografia que desde seu surgimento oficial suscitou questionamentos diversos polêmicas e justificativa quanto a sua qualificação enquanto “Arte”, já foram exaustivamente debatidas e tornaram-se hoje questões superadas no âmbito da discussão teórica da Arte.

O presente estudo pretende destacar alguns aspectos de tais discussões teóricas, tendo em vista a temática geral da pesquisa, enfocando conceitos de Contemporaneidade nas Artes e com isto tornar claro e significativo o por quê inserir a obra de Christine Burrill nesta condição.

Vejamos:

Sabemos que durante todo século XIX era a Fotografia que aspirava à condição de Arte, mas durante o século XX tal posição será invertida. Existem argumentos que a Fotografia libertou as Artes da prisão mimética e com isto surgiram movimentos artísticos modernos, que em suma representavam uma ruptura com este passado “naturalista”. Porém sabemos também, que foram diversos os fatores que entrelaçados levaram a tais rupturas e inclusive a criação da própria Fotografia e que se prendem aos aspectos sociais, políticos, econômicos, científicos. Não vivemos em um mundo estático, e as movimentações produzem conhecimento e vice-versa em cadeia constante. Dito isto, podemos destacar o quanto foram importantes estes “novos pensares”, que conduziram o homem a modificar sua percepção do próprio corpo, sua percepção que tornou -se ampliada, onde a nova visão conduziu a um paralelismo subjetivo, culminando inclusive no passear autônomo do signo.

A “Colagem” aqui assume um papel importante e decisivo, porque através deste ato, que serão definitivamente revolucionados o fazer artístico, o perceber desta dimensão do fazer e modificadas as relações entre o referente artístico e seu receptor pela interatividade. Trata-se portanto, de “experimentar” e de expor em plenitude não somente o Fragmento, mas de democratizarmos este perceber.

O movimento Pictorialista na Fotografia e o movimento Impressionista representam, se observarmos atentamente, este “tatear” inicial rumo a esta nova relação e condição da imagem, pois ambos buscam a seu modo, algo que poderíamos qualificar de a busca da “autonomia da Imagem” e isto transparece pelo caráter nebuloso e aurático das fotografias pictorialistas e pela extrema luminosidade e decomposição/ transparência da luz dos impressionistas. Neste ponto, os aspectos analógicos de ambas começam a se modificar embrionariamente, revelando também uma movimentação na co-relação signo-referente e revolucionária modificação no modo de pensar do homem da época.

Poderemos então enumerar a partir daí alguns fatores determinantes da mudança e ruptura com as antigas formas de representação, pautadas na da “lógica retiniana” para situá-las dentro de uma nova concepção de Arte que será calcada na “lógica do índice” baseada nas teorias de Ch.S.Peirce. As precisas observações quanto ao princípio constitutivo que unia a Arte Contemporânea e inaugural de Marcel Duchamp e a Fotografia servirão para exemplificar e justificar melhor tal afirmativa:

“A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como uma marca, um sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial e muitas vezes opaca-que a une ao que a provocou”. (Dubois, 1995:254).

Segundo este mesmo autor, a obra de Duchamp, dos pioneiros da abstração: El Lissitsky e Malévitch este, em sua concepção Suprematista do espaço pictural ligado a fotografia aérea, e as montagens Dadaístas e Surrealistas pelas “operações desconstrutivas”, foram pontos fundamentais para entender este revolucionar nas Artes.

Duchamp através de suas operações de contínuo do real, por moldagens, decalques, transporte, depósitos, “*ready-made*” vem mostrar a força deste triunfo da lógica indiciária, ou seja, do princípio da conexão física. E, assim sua obra aparece historicamente como espelho de uma reviravolta que vem a extrair das condições epistêmicas da fotografia, a renovação dos processos criativos e estéticos da Arte Contemporânea.

O Abstracionismo de Lissitsky e o Abstracionismo suprematista de Malévitch vieram a reforçar esta influência importante da fotografia no campo da arte, vide como exemplo as noções plástico-teóricas de “espaço-novo” oriundas das fotografias aéreas que constam nas obras de Malévitch. Este novo espaço irracional, universal, flutuante e giratório estão presentes até nossos dias.

Aqui cabe lembrar respectivamente o pioneirismo de Nadar (e suas fotos aéreas) e Stieglitz (série Equivalências) em seus olhares geniais, e o quanto estes deslocamentos propostos foram importantes para liberdade artística. Reflitamos então sobre as palavras de Rosaline Krauss:

“Se toda fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação com o real, a fotografia aérea tende - pelos próprios meios da fotografia-a perfurar a película desse sonho” (Dubois, 1995:265)

Por outro lado encontramos a presença da fotografia na Arte Construtivista especificamente pela influência do “*plongée e contre-plongée*” fotográfico sobre o que eles conceberam como “contraposição oblíqua” constantes nas obras de

Rodtchenko e Laszlo Moholy-Nagy (também fotógrafo). Estão também presentes aqui o traço, o índice e o espaço aéreo.

Na França esta lógica espacial da fotografia apresenta-se pelo Expressionismo Abstrato, assim como na Arte Americana pós 1945. Verifiquemos como exemplo Jackson Pollock em seus “gotejamentos” onde o corpo / tela estão em movimento, gestos em ação/ percepção em movimento, onde “a imagem enfim, pode nos fazer decolar”.

Chegamos agora a apreciar o Dadaísmo e o Surrealismo de uma forma mais aprofundada, onde a prática do “associanismo” (metáfora, colagem, agrupamento, montagem), são possíveis através do dado icônico bruto manipulável. E aqui está presente a fotografia mais uma vez, agora como um “verdadeiro material”, totalmente dessacralizada. Basta observar a produção de J. Heartfield, R. Hausmann, Hannah Höch, Max Ernest, George Grosz dentre outros.

Falemos então da Arte Americana e especificamente da segunda fase do movimento “ *Action Painting* ” onde Robert Rauschenberg utilizando-se da herança dadaísta da montagem, dimensionada criando “superposições”, palimpsestos e aqui igualmente transparece a lógica do traço e do índice pelas transferências físicas das impressões sobre tela e fotogravuras: como “ fotografias de segundo grau” e de *ready-made* fotográficos.”

Neste sentido podemos entender melhor a obra de Christine Burrill e de quantas formas são possíveis de apreciar o seu fazer artístico. Será possível compreender melhor tais influências conceituais, as quais a artista enobrece pela criação constante a partir desta nova linguagem contemporânea.

Nesta mesma linha indicial surge a pop Arte, nos anos 60 e artistas como Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein que afirmam “ eu sou uma máquina” e enfatizam a “reprodução”, o culto a superfície ( que se tornam lisas) e mostram que o referente está cru, seco e despojado. A relação entre Pop Arte e a Fotografia é além de utilitária/estético/formal, é quase ontológica e sintetizando:

“ A Pop Art é um pouco a Polaroid da pintura” ( Dubois, 1995:273).

Entre 1950 e 1970 surge o Hiper-realismo americano e seu objetivo não era a reprodução mas a “representação”: em excesso de mimetismo, em demasiado de evidência da representação. O “*flou*”, o “grão”, a “luz” são

valorizados como tal, o que possibilita dizer que este movimento é inverso do pictorialismo: pois é a Pintura que se esforça para tornar-se mais Fotográfica.

Enquanto isto na Europa desenvolvem-se outros tipos de correlação e nestes trabalhos a fotografia não é absorvida no trabalho da obra em sim é a obra em seu corpo, por meio de todas manipulações. As relações entre a Arte Contemporânea e a Fotografia tornam-se de uma complexidade intelectual e formal, sempre de modo singular. Existe agora um jogo de relação entre ambas sem limites, infinitamente variável e assim, o artista e a própria obra tecem novas tramas.

Surgem movimentos tais como *Land Art*, *Earth Art*, Arte-paisagem, *Body Art*, Performática, Instalações, enfim uma arte mais conceitual que ultrapassa os limites da materialidade, tornando-se o procedimento fotográfico o fundamento da existência da própria obra, como exemplo ao que se refere ao ponto de vista e/ou tempo fotográfico.

Porém existem práticas contemporâneas que tornam indiscerníveis o campo do artístico do campo fotográfico, que são: as “instalações fotográficas” (ou foto-instalação) e “esculturas fotográficas” (ou foto-esculturas) e aqui se situa Christine Burrill.

A forma mais simples de instalação-escultura vem de agrupamentos e montagens, de serialização formal de um conjunto fotográfico, nestes há uma organização espacial e/ou temporal produzindo no espectador efeitos no relacionamento no ato de leitura, efeitos estes interativos que estão no âmbito de construir intelectualmente, ou seja: jogos de sentidos entre as fotos que lhe são fornecidas pela referida montagem. Estas esculturas fotográficas adquirem formas e as vezes provocam uma interferência mais sofisticada do espectador, como no caso dos mosaicos de Stefan De Jaeger e os agrupamentos de David Hockney, que tanto influenciou no pensar de Christine Burrill.

Podemos observar na obra destes artistas o decompor do real e o reconstruí-lo de outra maneira, onde cada foto deste mosaico funciona como uma imagem autônoma e ao mesmo tempo como elemento de um conjunto. Quando aliamos a cada uma destas imagens um determinado ponto de vista, temos uma pluralidade de tempos. Aqui o expectador posiciona-se de maneiras diversas, não existe mais a maneira única (frontal e linear) de olhar, por isto a consideramos uma escultura fotográfica: pelo efeito de escultura, pela sensação de volume, do

espaço profundo e do ritmo, os quais são da ordem do “tocar com o olhar” numa visão aproximada, mesmo que distante pela planitude da obra.

Curioso observar que o termo “escultura fotográfica” foi usado de modo pioneiro por Moholy Nagy ao qualificar em 1925 (num artigo intitulado Pintura, Fotografia e Cinema para Bauhaus Book) suas fotomontagens como esculturas ou relevos fotográficos.

Será possível, por esta explanação (em retórica) entender o por quê da valorização na análise teórica da Fotocolagens de Christine Burrill: porque por esta análise, entenderemos as sutilezas conceituais/ plásticas que fundamentam e qualificam a obra da artista enquanto Arte Contemporânea.

Visualizaremos então mais do que um “Mosaico Brasil”, ou seja mais do que diversos tempos e realidades distantes compostos em um só espaço, mais do que registros antropológicos, etnográficos, apreensões sociológicas e mais do que mensagens fixadas por recursos artístico-estéticos inteligentes aliados ao instigar psicológico, que inovam e rompem com a massificação e saturação imagética atuais.

Presenciaremos na obra, o incitar de uma “nova hibridização”, traduzida como uma espécie de elo entre o pictórico e o fotográfico, entre o retiniano e o indicial: uma 3ª via, ao qual podemos atestar claramente ao olharmos de modo crítico uma das Fotocolagens de Christine chamada Queimada (pág.26).

Neste aspecto Christine Burrill situa-se na Vanguarda de um processo de transformação da Imagem (numa análise macro da trajetória da Imagem) e através de suas criações propõe novas alternativas para Arte, nos levando a perceber este “sem limites”, este “infinito”, este trans, e o reafirmar das potencialidades humanas, mesmo diante de toda sorte de pressões que surgem de uma Globalização e/ ou através desta, ou pelas mãos do poder em toda ( e repito), toda sua complexidade.

Vejamos alguma s de suas palavras:

“Ao produzir minhas Fotocolagens, eu me esforço em fazer algo duradouro expressando, externalizando a beleza dos povos e do mundo em torno de mim. No começo, eu as fiz porque sabia que eu não possuía as habilidades de um pintor e também senti que uma única imagem fotográfica não me reservava bastante expressão pessoal. Eu não poderia colocar meu estilo claramente o bastante sobre uma foto, mas a colagem permitiu que eu criasse uma cena como eu a vi dentro de minha cabeça, na minha



imaginação. As fotocolagens são pinturas dos lugares reais, onde nem o tempo, nem o espaço tem um valor fixo. O artista, como um pintor, define-o”.(2006)

E esta é a Lógica de Christine Burrill. Vejamos então seu procedimento artístico passo à passo, conforme entrevista realizada em dezembro de 2006, no intuito de entendermos melhor os argumentos citados, ao mesmo que os projetando, tendo em vista abordagens posteriores desta pesquisa.

“1. Escolha da matéria sujeita. Eu procuro um assunto que aquele diga algo que revela sobre a cultura do grupo de povos que eu estou fotografando. (por exemplo com os Índios, poderia fotografar o fazer artesanato da pena, estando em torno de um fogo, em momentos de repouso) estas atividades não posadas. Eu procuro-os. Este é o *filmmaker documentary* em mim. Eu não procuro posar os povos nem não lhes digo onde estar ou que a fazer. Eu sigo-os e presto-lhes atenção no fazer. Eu procuro cenas intimistas geralmente. O visor pode então experimentar algo que não vêem a menos que eu fosse lá como “seus olhos”. Eu não estou interessado “nos assuntos do *postcard tourist*”, que olham o mesmo a todos que fotografam. 2. A coisa importante seguinte é onde estar. Eu não me movo depois que eu começo disparar, assim que minha posição é chave. Eu estarei fazendo exame de dez ou vinte cenas do primeiro plano, a sujeira, ou cimento, ou folhas, ou o que quer que, assim que devem ter uma textura boa e não ser demasiado ocupados. Eu quero um enquadramento simples, não complicado da textura. Isto deve estar diretamente sob meus pés ou na frente de mim. 3. Quando eu começo, eu tento começar 3 ou 4 disparos de todos os grupos importantes, direita - afastado. (geralmente uma cabeça, um torso, os pés uma e os pés, varia) então, se moverem, eu tenho-os gravados. Se moverem para um lugar mais interessante, ou se fizerem algo diferente, eu dispararei outra vez em suas posições novas. Isto me dá uma escolha de pôr os grupos na colagem final 2 ou 3 vezes. Nas Meninas no Alvorecer, por exemplo, cada menina de Kayapo mostra acima diversas vezes, mas a composição é construída de tal maneira que estes olhares justos estejam como um grupo maior, orgânico. É um tempo além(excedente) do retrato perfeitamente adequado a completude do espaço. 4. Eu volto constantemente a um ponto central, para recordar onde eu estou e o que eu tenho a fotografar., então me volto a disparar para acima e para baixo, tentando não sobrepor demasiadamente as fotos. Eu amo quando a borda de uma foto

sobreposição mal a seguinte, senão você tem uma série de movimentos minúsculos, de fotos demais, e de nenhum elegância. A Elegância é quando há apenas fotos suficientes para dizer mais da história. Menos é mais. Eu frequentemente começo aglomerando o quadro com lotes das fotos dentro, a seguir faço exame de afastado, uma por uma. **5.** Eu faço exame de disparos extras de texturas bonitas - o céu, as nuvens, as árvores. Costumeiramente o fato de esquecer-me de algo, então eu uso estes disparos extras como o enchimento. **6.** Após 15 ou vinte minutos que fotografo, eu sou esgotada mentalmente e frequentemente fisicamente, e paro. Eu fiz exame de geralmente 6 ou 7 rolos de 36 tiros, mas às vezes é 3 ou 10 rolos. Frequentemente os povos partiram e eu permaneço, disparando o céu e terra a certificando-me se eu as tenho escolhidas **7-** Das lentes. Eu amo disparar com uma lente de 60 milímetros. É intimista (eu estou geralmente muito perto dos povos). A maior quantidade na lente teleobjetiva, usada em volume na colagem final. Eu fiz um (pena Headdress) com a lente de 100 milímetros e era difícil manter-se a par das peças do corpo. Eu tive que disparar uns 12 rolos. Mas eu amo o resultado. **8.** Eu frequentemente fotografei em 360 graus - atrás de mim entorno até as na frente de mim. (crianças colhendo Urucum) eu posso espalhar para fora a cena e torná-la completamente longa e estreita. Uma vez, eu disparei do alto de um edifício em New York, por causa do jogo do sol, e eu mantive esta forma, disparando em três vezes ao redor. Após ter posto o sobre uma tabela em 2 dimensões melhor que os três que eu fiz exame detalhado, nós vemos a colagem ir da luz - céu azul, na esquerda, ao vermelho como os jogos do sol, ao índigo profundo na noite. A continuidade do espaço nunca é quebrada, ele é um círculo. Você pode prosseguir para sempre, ao redor e ao redor. Infelizmente, eu fiz este como um trabalho comissionado, e a parede do cliente era demasiado curta, assim que eu tive que cortar a colagem em dois e os medidores de uma metade. Eu amaria montar outra vez este trabalho algum dia e mandá-lo estender no comprimento cheio, talvez os 4 ou 5 medidores. (me lembrar lhe emitir um JPEG). **9.** Conjunto da fotocolagem: Primeiramente de tudo, eu faço sempre dois ou mais cópias de cada imagem. Eu espalho para fora, um jogo das fotos em placas pequenas do núcleo da espuma, (um rolo por cada placa) e uso a outra cópia para fazer um primeiro conjunto, em uma folha grande de núcleo da espuma. Minha maneira favorita do funcionamento é ter um espaço gigantesco onde eu possa trabalhar em 2 ou 3 colagem ao mesmo tempo. Cada colagem tem que estar montada uma por uma porque, assim você pode vê-la fresca, em um dia ou em uma nova semana, para ver o que necessita.

Olhar fixamente nele sem uma ruptura do tempo pode limitar. Na colagem do Fornecedor, por exemplo, repousei sobre meu banco de trabalho por um ano, antes que eu o terminasse. Eu mudei-o constantemente. A elegância e o ritmo de como cada foto sobrepõe a outra são importantes. Às vezes eu sacrifico uma “idéia luminosa” para um olhar gráfico agradável. Eu nunca as quero combinar perfeitamente, ou você perderia o sentimento da colagem. Às vezes eu desloco-os propositalmente, ou uso fotos de uma parte de árvore ou de arbusto que não cabem realmente, quebrar coisas, se estiverem demasiadamente em ordem. **10.** Condições de Funcionamento: Eu realizei composições para fora e após diversos desengates e ajustes até chegar ao “massagista”, necessitando assim, de bancadas estarem a uma altura do cotovelo. Se fosse mais baixo, eu começaria uma dor lombar. Isto trouxe em questão, o problema de como olhar o trabalho, em sua perspectiva apropriada. Eu comecei uma escada alta, e posicionei-me ao alto dela para sentar-me olhando para baixo e olhar fixamente em cima na parte inteira da elevação. Eu fiz mesmo uma vara longa com um eliminador na extremidade para empurrar ao redor as fotos na elevação. Mas geralmente eu memorizaria que 4 ou 5 fotos eu gostaria de eliminar, alterar e mover e a seguir, para então poder fechar a escada. Era exercício bom. **11.** A forma exterior da colagem era importante. Eu necessitei balancear. Era um instinto da composição, qual o ponto a ressaltar para fora, que seria recortado. Na verdade, era a composição que importou mais. A colagem final não olha como a cena é olhada realmente (se eu tivesse feito exame de um único disparo). Eu adiciono, subtraio, repito, duplico, até que a composição esteja equilibrada e olhar esteja “estável.” Eu aprendi muito de olhar os mestres holandeses nos museus, retratos dos grupos de povos. **12.** Terminar, colando: Minha técnica mudou sobre os anos. Eu perguntei a assistente de David Hockney sobre adesivos *archival*, e recomendou um produto por Durotech, que era um rolo de adesivo frente e verso da folha. A melhor maneira foi pôr o adesivo sobre a parte traseira da foto antes que eu começasse a composição. Então, eu não teria que destacá-lo distante para fazer colar, eu poderia apenas descascar fora da camada do revestimento protetor, um retrato de cada vez, partindo dos cantos exteriores. Este era o dia inteiro um trabalho, onde um erro poderia arruinar o fotocoloragem inteira.

## Breve Análise da Fotocolagem “Queimada” ilustrando este capítulo:



É importante observar ao iniciar a análise desta imagem, que serão adotados os procedimentos gerais propostos por Martine Jolly, acoplados a estes, outros argumentos de como transparecem na obra a lógica indicial e por uma apreciação cruzada, explicar como se processa o resgate de alguns aspectos do pictórico e como seu ritmo aponta para novas tendências, e finalizando, por seus elos como esta compõe uma nova proposta híbrida.

A fotocolagem *Queimada* destaca-se inicialmente pela ausência total da presença figurativa humana, os significantes icônicos estão ligados a elementos da natureza; árvores, terra, céu, fogo, rio, compondo um cenário paisagístico de devastação e ruína. Os elementos como troncos, tocos queimados, tombados produzem significados de primeiro nível situados na ordem de devastação, destruição e as conotações de segundo nível produzem um sentido de isolamento, perda, vazio e morte.

Observemos que não há como identificar que isto aconteceu no Pará, pois não existem referenciais de local e de temp, exceto pela ficha de catalogação da obra, que nem sempre acompanha o título; portanto este é um “local” que pode ser de todos e ao mesmo tempo de ninguém. Esta fotocolagem poderá ser vista em

qualquer ponto do planeta e pertencer em conotação a qualquer um enquanto uma denúncia, ou uma preocupação que afetará um bem esta geral.

“Queimada” é um fragmento morto da Terra.

“Queimada” é o próprio processo representativo da Fotografia, visto que em grande parte das fotografias que a compõe (tomadas isoladamente), suas nuvens e solos são destituídos de formas, contornos e em fora-de-campos, como num jogo com a matéria onde se evidencia a natureza indiciária da própria fotografia por “equivalências”.

Tais mensagens icônicas presentes na obra estão em sintonia com o novo sentido universalizante do Pós-moderno, do Contemporâneo, onde o universal compreende o local, e em analogia, onde o fragmento não é tão somente parte do todo mas o todo refletido neste e vice-versa, em rede.

Esta fotocollagem é um signo andante que contém a lógica indicial porque é rastro, marca, presença, sinal e sintoma de um ter estado aí.

Será possível percebermos que antes de termos a fotografia como um elemento mimético presenciamos estes signos ligados ao seu referente, além da própria materialidade da foto, que se torna pelo recurso colagem um objeto: matéria viva, manipulável, concreta e presente duplamente.

Os significantes plásticos estão relacionados a cor, as formas, composição e texturas. A predominância dos tons acinzentados, azuis e marrons pontuados, transpassados e pontilhados pelos tons quentes entre amarelos e vermelhos conferem uma atmosfera introspectiva conduzindo a uma parada reflexiva.

O jogo com as cores feita pela disposição intencional das fotografias em montagem artesanal, nos faz lembrar as pinturas impressionistas, como se pudéssemos ampliar as pinceladas dos quadros desta época e transformá-las em fotos, identificando o movimento das mãos do artista. A prótese adaptada poderá ser um pincel (em processo aditivo pela interferência pessoal) ou uma máquina fotográfica (em processo subtrativo pelo cut), mas os atos presenciados em “Queimada” serão surpreendentemente similares e concretamente possíveis.

A natureza fragmentária da colagem e os procedimentos artesanais e semi-artesanais, conjugando o digital, a montagem manual e finalizando com a impressão em *Giclée*, conferem a esta obra um “efeito” de volume, tridimensionalidade, o que a qualifica enquanto “escultura fotográfica”. Assim os aspectos plásticos de textura, são de significativa importância também para compreendê-la pela lógica do índice.

Na composição perceberemos algumas formações triangulares, predominando uma explosão da composição, pela movimentação de planos e ritmos. Este tipo colagem induz, ora nos remetendo a profundidade ( por vias não convencionais, eliminando o ponto de fuga), ora a ausência desta, e ora provocando sensações na ordem “do tocar com os olhos”( aproximação). Toda esta vibração expõe um estado de transição da imagem, que caminha a passos largos para a chamada era virtual. É reflexo também de uma sociedade que está constantemente sendo descentrada por forças além de si, onde existem deslocamentos de estruturas, numa pluralidade de centros de poder.

### **1.3- A Influência do Cinema: suas delimitações**

Tempo e espaço são fatores determinantes na análise das Fotocolagens em questão. Os aspectos experimentais sobre os quais a artista se debruça estão relacionados a percepção visual, trabalhando desde os fatores temporais que afetam a visão: compreendidos desde os estímulos visuais variáveis segundo a duração e sucessividade, aos fatores relacionados ao movimento constante dos olhos o que faz variar a informação recebida, à própria dinâmica perceptiva no processamento da informação. Estendendo-se ainda aos fatores espaciais, onde a idéia destes está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento, permitindo compreender tal espaço em sua origem tátil, cinésica e visual, e paralelamente subvertendo os fundamentos da perspectiva fotográfica (albertiana) através do recurso da fragmentação.

Sabemos, a partir dos anos 30, que olhamos as imagens não de um modo global, de uma só vez, mas por fixações curtas e sucessivas onde não há uma regularidade, nem trajetórias fixas nelas traçadas, apenas regiões informativas e próximas e que desta integração e desta multiplicidade de fixações particulares sucessivas que se constitui a visão da imagem.

Portanto, C. Burrill influenciada por D. Hockney que propõe uma visão polifônica e multifacetada do que o olho vê, resolve expandir tais experiências sobre a percepção da imagem, propondo mais do que um questionamento sobre as duplas realidades perceptivas (fragmentação plana e fragmentação tridimensional), mais do que uma inovação plástica representacional, delineada

sob os novos conceitos da Arte Moderna e pós-moderna, nos propõe uma imersão numa realidade visualizada e vivenciada pela própria artista.

As fotocollagens expõem a riqueza de temporalidades histórico-social, do referente, do processo individual da artista e da própria obra enquanto fonte experimental, visto que a essência de sua proposta que é “a permanência” ou busca por uma melhor fixação da imagem na mente do receptor (tão saturado de apelos imagéticos) está diretamente ligada a um processo dinâmico de avaliações diversas neste tempo em movimento.

Questões como gradientes de textura na superfície da imagem e na superfície representada da imagem, são fatores à parte, e hoje além das afirmativas de J. Gibson, vêm a constituir importantes fatores agregadores na avaliação do espaço criado pela fotocollagem e principalmente ao que ele gerou. Quando lançamos nosso olhar crítico sobre como o espaço e a colagem foram trabalhados no movimento cubista percebemos as fotocollagens como criações híbridas, que expuseram e impulsionaram a Pintura e Fotografia a transpor os limites da bi-dimensionalidade. Sendo assim, o tridimensional (existente até então apenas na escultura) passa a provocar (por efeitos), insinuações nas artes digamos “estáticas”. A *Pop Art* e a *Op Art* exercitaram esta “tridimensionalidade” da imagem. Esta necessidade premente de interagir com o duplo surge de forma mais convincente pela fotografia (no simulacro e seus aspectos funcionais), porém isto aconteceu revolucionariamente pela Pintura através de sua libertação dos aspectos miméticos (bidimensionais), quando exatamente expõe a textura trazendo ao receptor sensações de proximidade táteis - interativas. Neste ponto será possível entender como a fusão destas linguagens (enquanto matéria e ação), da pintura, fotografia e da colagem foram determinantes e enunciadores de novos projetos artísticos, onde o descolamento e o deslocamento da imagem evocam também sua própria autonomia enquanto signos andantes em ambientes outros, das telas ao ciberespaço.

A imagem “temporalizada” classificada como a do cinema e vídeo, e a “não temporalizada”, da gravura, pintura e fotografia, passariam por novos ajustes quanto a ilusão temporal as quais provocam e novos ajustes quanto a noção do real.

Observemos para tanto, elementos plásticos das imagens de C. Burrill: sua superfície, a gama de valores, a gama de cores, os elementos gráficos, a matéria constituinte da fotocollagem e veremos que são estes também os elementos com os



quais o espectador se defronta, além de outros como o material como a moldura-objeto e o suporte abstrato, denunciando a não limitação da imagem através de uma moldura-limite que interrompe a imagem, diferenciando-a do que não é imagem. Deste modo será possível (aliado a análises de conteúdo diferenciados, como sócio-antropológicos, semiológicos dentre outros), configurar sua importância estética – documental.

Será preciso ressaltar ainda a escolha do dispositivo utilizado, visto que a dimensão temporal deste, implica em variantes de tempo com sujeito espectador. A Fotografia enquanto icônico/ indicial, reúne por sua gênese, os aspectos essenciais para construção de um projeto de “permanência”( pela ausência-presença e via preservação de um instante) ao contrário do cinema e vídeo por natureza transitória (onde a projeção anula os instantâneos), efêmeros. Porém, certos elementos característicos dos documentários cinematográficos como os gestuais( também presentes na pintura), presentes ativamente nesta obra, denunciam o hibridismo que vai além dos aspectos da linguagem estética, mas toma corpo por questionamentos filosófico-culturais discutindo o saber local, a globalização, o universalismo, o relativismo... enfim, focalizando a diversidade dos pensamentos-ações humanas e seus impasses para uma convivência harmônica.

A Fotocolagem estilhaça a visão-cabresto estimulando a criação de novas idéias.

### **Breve história do documentário e delimitação das influências constantes na obra**

A história do cinema teve seu marco inicial ditados pelos filmes realizados em 1895 por Lumière a partir de então haveriam evoluções significativas no contexto imagem em movimento. Interessante observar que só a partir de 1903 que os filmes deixam de serem vendidos em pedaços e editados nos mais diversos formatos de programas, sendo vendidos como produtos prontos, o que significa sair da itinerância do exibidor, para um a “produção”, inicialmente de Atualidades, através de uma “montagem narrativa” e assim os noticiários locais e uma série de viagens documentais realizadas por conta de uma expansão de mercado. Em 1922, Robert Flaherty inova esta narrativa ao juntar aos fatos testemunhados uma perspectiva dramática, sendo o objeto de filmagem submetido pela 1ª vez a uma interpretação, ou melhor, uma desmontagem analítica daquilo

registrado seguido de uma montagem cuja lógica central escapava a observação, mas que só poderia decorrer em função de um conjunto de detalhes habitualmente sintetizados e articulados. Sendo assim, à manipulação do espaço-tempo foram somados a identificação do espectador com o personagem e a dramaticidade do filme. Ao mecanismo do filme de ficção foi adicionado um material real, não inventado por escritor ou diretor, nem encenado. O drama com seu impacto emocional, advindo de situações reais, o campo e contra-campo sugestionando o ponto de vista do personagem como recurso de subjetivação, as micro-narrativas proporcionando uma frouxidão saudável na tessitura da filmagem, via “observação participante” todos estes elementos contribuíram para criar um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugurou uma “narrativa documentária”. Mais adiante Grierson revigora o documentário concebendo a dramatização como método capaz de promover a formalização criativa, “reveladora da realidade”, daí a importância de filmar a cena viva, a história viva e utilizar o ator nativo (natural). O cinema para Grierson, devia representar a interdependência entre aspectos individuais e sociais, sendo inspirado pelo cinema soviético de Vertov, Kuleshov, Pudovkin e Eisenstein, sobretudo pela questão da “montagem” e onde o corte (na teoria eisensteniana) representava um choque entre dois fatores originando conceitos. E assim mais adiante foram elaborados os atributos e princípios do documentário: dramatização, interpretação e intervenção social, que ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, apresenta-se como ferramenta para transformá-la.

Em 1960, imagem e som em sincronismo no cinema vieram a preencher uma lacuna que até então impedia o trabalho espontâneo do documentarista e devemos isto a Alberto Cavalcante (brasileiro), porém o binômio conceitual cinema-verdade e cinema-olho foram incorporados a linguagem cinematográfica em 1934 pela engenhosidade de Vertov que desde 1919 revolucionava os procedimentos e as finalidades do documentário através de estudos científico-experimentais, onde a montagem era o ponto central para a formação de uma Linguagem cinematográfica.

Assim Vertov encarava o cinema como “montagem ininterrupta”, processo permanente de interpretação e organização dos fatos. Seu método oscilava entre fatualidade e montagem; ou seja, entre o registro e a criação de uma estrutura visual capaz de espelhar tanto a realidade visível como também a subjetiva dos fatos (preocupado com as questões sociais). Deste modo entendia que a verdade

não era algo “captável” e sim obtida a partir de uma construção de sucessivas etapas de criações cinematográficas. O “cine-olho” estava portanto em montagem constante, à partir da escolha do tema até sua cópia final, explicitando pelo inventário de materiais; pela montagem das observações dos envolvidos no projeto, formando o que chamava de “plano de filmagem” ( ao qual ele diferenciava do roteiro literário, que julgava anti-cinematográfico); pelo ato de filmagem, compreendido como uma operação de montagem “orientando o olho armado da câmara”; pela montagem e finalmente na montagem dos “cine-objetos” obtendo uma espécie de “equação visual, de fórmula visual”.

Vertov entendia o filme como uma construção sobre “intervalos”, uma “correlação visual de imagens, entre escala de planos, diferentes ângulos de filmagem, pelo movimento no interior dos planos, por variações na escala de tons e velocidade de câmara.”.

( Vertov, 1972:129).

Diante de filmes como “O Homem e uma câmara” e “Entusiasmo” de D. Vertov presenciamos um obra teórica e fílmico de cunho anti-naturalista, onde a desorientação imagética e sonora visam uma participação ativa do expectador. A continuidade procurada é a do argumento, através de uma cine-escritura dos fatos. E, como disse o próprio Vertov:

“Eu aprendi a arte de escrever não com uma caneta, mas com uma câmara”( Vertov, 1972:181).

Fica portanto entendido que as “imagens e sons da vida real” não eram encarados por Vertov como dotados de valor documental intrínseco, mas como peças de um processo de permanente interpretação através da montagem.

Anos mais tarde(1980) Bill Nichols viria a elucidar que o documentário não é uma reprodução e sim uma Representação de algum aspecto do mundo histórico-social, sintetizando-a em quatro modos começa esboçar uma teoria do mesmo.è questionada a transparência da realidade no cinema via modo observacional (dito isento de interpretações). A estrutura da imagem cinematográfica, tal como em alguns pontos os da natureza fotográfica, denunciavam os aspectos seletivos pelo enquadramento, pela duração, ordenação de planos entre si e manipulação sonora. Deste modo, a subjetividade não pode ser excluída de quaisquer análises das imagens produzidas pelo homem. E retornemos mais uma vez à Vertov no trecho a seguir:

“Não a filmagem de improviso pela filmagem de improviso, mas para mostrar as pessoas sem máscara, para captá-las através do olho da câmara em um momento em que elas não representam, para ler com o aparelho de filmagem seus pensamentos nus. O cinema-olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que está escondido, manifesto o que está mascarado. De substituir o encenado pelo não –encenado, o falsificado pela verdade, pelo cinema –verdade. Mas, não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. È preciso ainda organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto.”(Vertov, 1971:141).

O cinema verdade modifica a postura do documentarista que assumindo uma “interpretação ativa” onde não mascara sua presença (como no cinema direto), propõe um “registro de ações” traduzindo o “real”, pela perspectiva de uma nova etnologia.

“Não há fosso entre um lado e outro da câmara, mas circulação e trocas”(Rouch e Morin,1962:9)

A exposição desta manipulação do documento possibilita perceber que as alternativas técnicas e metodológicas são afinal opções estéticas e que o cinema direto só existe pela brecha de sua ficção, por onde também se trai, ou confessa. Neste ponto enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de coerência espaço-temporal, a arte anti –ilusionista procura ressaltar tais brechas .

Pela descontinuidade o modernismo opõe aos valores burgueses, lineares e contínuos, um mundo fragmentado, distorcido e contraditório. A grande transformação consistiu em libertar o espectador do modo estático e convencional através de técnicas que estimulassem o deciframento das imagens, por meio de estruturas diferenciadas. E estas foram as bases teóricas de um formalista russo chamado : Viktor Chklovsky, que visionariamente, em 1915, criou os conceitos de “*ostranenie*” (tornar estranho) e “*zatrudnenie*” (tornar difícil), recuperados décadas à frente influenciando não somente a obra de Vertov , como a todas as gerações posteriores até nossos dias, comprometidos basicamente em romper com as convenções,criando com isto processos de conscientização, através de um exercício constante do poder de criação de significados, pela re-construção do significativo do que está representado. Trata-se portanto de inverter a ordem do

pensamento positivista pelo próprio reconhecimento que o homem dá sentido as coisas construindo realidades que sejam significativas para si e para todos.

Hoje presenciamos, em pleno século XXI, a predominância do pensamento ilusionista nas diversas mídias, e apesar dos avanços tecnológicos digitais, apesar das novas fontes interativas em 2D,3D e 4D, percebemos que o trabalho iniciado por Chklovsky será uma pesquisa e um desafio constante diante do caráter assimilatório e de metamorfose assumido pelas atuais correntes, posto que se trata de uma posição política e de uma discussão aprofundada (sob uma nova ótica interdisciplinar), sobre a natureza, a função da Arte.

Foram sábios quando enfatizaram que o sentido político antes atribuído as finalidades, contaminaram os meios e desloca-se para o terreno da linguagem.

Estaremos, após esta resumida exposição sobre o que é o documentário, aptos a compreender o que foi resgatado e descartado da linguagem cinematográfica nas Fotocolagens de C. Burrill, possibilitando entender o porquê de suas escolhas quanto aos recursos utilizados, seus objetivos e a formação de linguagem artística.

Conforme relatos da própria artista, não existe uma teoria norteando suas ações, algo que realmente tem verdadeira aversão, porém a tarefa do pesquisador consiste em mapear o ambiente “respirado” pelo artista pesquisado, e isto inclui relatar: foram os ares do novo documentário da década de 60 pra cá.; observacional, auto-reflexivo e anti-ilusionista. Deste modo são estes métodos dentre outros, empregados no cinema: porque Christine é formada em cinema-documental, aliados aos movimentos inovadores da Pintura Moderna e pós – moderna, e a inquietação da Fotografia, que também eram assimilados pela artista. As experiências realizadas por Hockney em 70/80 envolvendo perspectiva, espaço/tempo perceptível e fixação da mensagem na relação comparativa entre uma imagem pictórica e fotográfica junto ao expectador, que vieram em suma, a despertar o interesse da mesma, que já atuando profissionalmente em cinema, percebe visceralmente as transformações operadas na imagem e pela imagem. Sua insatisfação reside basicamente no próprio aspecto identificador do cinema (inscrito no rol das imagens temporalizadas), ou seja: no fato da projeção não fixar na memória os instantâneos, onde “ a linearidade” do Ato de projeção, por mais vários recursos que se utilize no sentido de quebrá-la,(como por exemplo explicitando a cintilação), sempre estará presente, pois este Ato ( de

projetar) é linear e fundante do cinema, o que não é da Fotografia. Daí sua escolha “relativamente” excludente desta forma de expressão.

Assim, as múltiplas possibilidades apresentadas pela Fotocolagem e especificamente a “memorização” que vem embutida na fotografia, enquanto meio, vêm a compor um ambiente fértil para sua incursão criativa.

È preciso neste instante que observemos a memória sob vários aspectos diante de mídias diferentes como o cinema, a fotografia e a pintura e o que elas evocam.

A viagem a que o receptor se permite diante de uma pintura, uma fotografia e um filme é diferenciada. O cinema conduz nossa viagem, enquanto que na fotografia nós, é quem conduzimos esta viagem e esta diferença sutil em torno da memória ligada diretamente aos veículos e a materialidade distinta dos veículos, que vêm a interferir literalmente nas “ondas de Fixação” da realidade interiores das imagens.

Na Fotografia, tais realidades interiores (denominada por B. Kossoy, de primeiras realidades) aparecem em função de um exercício mental quase que intuitivo, fazendo-nos imaginar a trama dos fatos, circunstâncias de ocorrência e o contexto da própria produção. Já, no cinema este exercício é acompanhado de um “*personal trainer*” guiando nossos mergulhos, o que requisita menos “esforço mental para executar as séries, tornando-as transitórias, esquecíveis. O mesmo na co-relação entre fotografia / pintura.

Neste processamento do iconográfico para o iconológico, nas sutis e pequenas diferenças na forma de resgatar o ausente da imagem, que se fazem no cinema e na fotografia, é que reside o ponto “X” de um inconformismo e busca criativa da artista: solucionada pelo recurso da Fotocolagem.

Correlacionemos então, os textos abaixo, com as principais preocupações da mesma, na obra:

“A arte aumenta a dificuldade e a duração da percepção”, “descreve o objeto como se o visse pela primeira vez (como se não existissem já formulas para descreverem)” e “o fim da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma percepção particular do objeto”.(por V. Chklovski,Eco,1976:70).

Analiseemos então a Fotocolagem “Coleta de penas” apontando nesta os elementos da estética do cine documentário presente na obra e justificando seus aspectos híbridos. São eles:

1-O efeito de movimento obtido por duas formas: uma através das ações da cena, como no caso do casal de índios que aparece duas vezes no quadro, em momentos diferentes e seqüenciais, insinuando um continuum- visual narrativo. Outra, pela existência de uma articulação de “quadros”-fotografias.

2-Pelo modo observacional e interativo: onde a captação direta de uma diversidade de fatos tele-transporta o receptor a uma realidade produzida pela imagem cinematográfica. O fora de campo provocado pelo olhar da criança à direita, estabelece uma cadeia interativa entre o referente/produtor/receptor e neste instante percebe-se também a auto- reflexibilidade da obra.

3- pela fragmentação somente em quadros, similares aos fotogramas recortados e não utilização de outras formas.

4-Pela “montagem dos planos” que liga a simultaneidade da colagem à sucessividade no filme. Esta sutileza presente na obra, só poderá ser compreendida se analisarmos como o fator tempo, é enfocado no cinema, que resumindo:

“é tudo, menos a arte do instantâneo: por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração”(Aumont,2004:100)

Nesta fotocolagem os “intervalos” (distância visual mantida entre os dos planos, ou pela sobreposição) unem o cinema e a colagem, de forma a que a perturbação mais residual( no processo de compreensão), mais insinuante provocada por um( cinema) seja abrandada por outro( colagem).

A distensão dos planos pelo recurso do zoom fotográfico em sequenciamento e pronunciando-se para as bordas, vêm pelo conjunto insinuar um *scanning* cinematográfico.

Vejamos também outros aspectos desta relação em outra Fotocolagem : “O Fornecedor” (pág.39)

1-Pela abordagem topológica do assunto, ou seja, pela varredura do ambiente que será objeto de trabalho. Em escala de planos e de ângulos e rotação.

2- Pelas diferentes velocidade das fotografias, entre 125 e 250 milésimos de segundos, o que de uma certa forma representa um recorte do tempo cinematográfico, uma explanação do processo de construção da imagem filmica ( pelos movimentos lentos, acelerados, variados, retroativos, congelados) , como uma decomposição em “unidades-cines”, similar ao que fazemos com a fotografia ao decompô-las em grãos. Desnudando o processo rítmico e de cor.

3- Por uma Ação, propriamente dita presente na imagem, como um todo. A ação dos pássaros, das águas, do barco, do conduzir do barqueiro-fornecedor. Estamos também neste barco, sendo conduzido e também em “ação” movimentando nossos olhos, nosso corpo nesta viagem. Somos nós (receptores) e Christine, e ora nos misturamos, tal qual a artista poderá se transformar na figura do referente fornecedor. Enfim, num jogo de múltiplas metáforas e simulações que sugestionam a um a “*fazer continuum*” estabelecido pelo “plano de filmagem” ( o que difere de um roteiro) que em sua essência é “ montagem ininterrupta”.

Retomando a considerações iniciais sobre o caráter híbrido e experimental de Christine Burrill seria importante refletir sobre o papel da arte: a qual estará mais próxima do receptor quanto mais distante estiver de seus condicionamentos. Pela duração e contigüidade da percepção é que a Arte torna-se apreendida ou percebida e numa obra com tais características, produz-se um significado que na medida que se torna relativamente autônomo ao universo referencial, cria um significado vincado às suas próprias estruturas de organização, porém não existe a emancipação do significado, mas uma certa autonomia em relação ao referente, possibilitando assim, um melhor manejo criativo pelo receptor. Uma arte viva. Finalizando este texto, pensemos que:

“O artista não se individualiza pelas suas qualidades ou particularidades, mas pelas características dos seus procedimentos artísticos enquanto fazer criativo” (Ferraro,81:29)

E desta forma, vamos conhecendo a artista.



## Fotocolagem

### O Fornecedor



## **1.4- Etnografia , Etnologia e Imagem: uma imersão na cultura indígena através da Fotocolagem**

O primeiro passo em direção a compreensão do enfoque deste estudo é recapitular que a Antropologia significa o estudo científico do homem (sua origem, evolução, caracteres, etc), portanto focalizar sob este ponto de vista é compreender e estabelecer também qual a relação existente entre o foco visual, representado pela imagem fotográfica, neste contexto.

A Antropologia Visual conseqüentemente é o estudo do homem( em sua complexidade) feito a partir de registros visuais, no caso, o fotográfico.

São variadas as possibilidades nesta co-relação (Antropologia-Fotografia) onde muitas vezes a credibilidade de uma, argumenta o descrédito (por em dúvida pelo aspecto dúbio) de outra, por sua própria natureza enquanto meio; ou em certos casos, onde se diferenciam simplesmente sem oposições mútuas, por vezes complementando-se numa leitura. Enfim, as diferenças e semelhanças na postura dos operadores destes estudos tornam-se também fatores a serem considerados, porque pela forma que assumirem seus trabalhos serão identificados como afetarão as resultantes da referida pesquisa antropológica e/ou visual estudadas.

As teorias acerca do assunto contém argumentos válidos e interessantes à serem ponderados, desde a imparcialidade ao comprometimento, mas à partir da segunda metade do século XX a mentalidade acerca do assunto está sedimentada em torno de um discurso em prol da análise participativa, ou seja, de uma aproximação máxima do objeto de estudo, para que aflorem pesquisas “válidas”.

Às vezes num extremo de ânsia pelo conhecimento, o pesquisador assume uma realidade que é o referente focado, e misturam-se os pontos de vista, tornando indiscerníveis quem estuda e quem é estudado, o que é focado ou o que se deixa focar.

Deste modo, ao iniciarmos o presente trabalho, faz-se necessário compreender este “foco” antropológico contemplando tais vertentes teóricas e a partir daí situá-lo e classificá-lo na obra de Christine Burrill.

### Objetivos

Discutir os aspectos antropológicos constantes nas Fotocolagens de Christine Burrill, realizadas no Brasil, especificamente àquelas relativas a populações indígenas do Pará-Amazônia.

Abordar os diferentes aspectos teóricos da pesquisa antropológica tendo em vista identificar qual a postura adotada pela artista, diante de seu objeto de pesquisa.

Estabelecer parâmetros de identificação entre o “fazer antropológico” e o “fazer fotográfico”

Precisar através do foco antropológico, os motivos da adoção de uma linguagem plástica diferenciada, tal qual a Fotocolagem, onde a diversidade do registro temporal nestas e destas, representa sua própria seriedade e (ou pela imersão na realidade retratada.

Conferir a justa importância de tais registros fotográficos, dimensionando-os à luz da própria história da fotografia no Brasil, e vindo assim, contribuir para o resgate de nossa memória sócio-cultural, via Imagens e Representações.

Valorizar este “olhar estrangeiro” observando-o sob o novo enfoque Contemporâneo: cujas propostas alargam as noções de percepção e da coisa percebida (e sua relação) vistos sob os aspectos da pluralidade, dos mesclares epistêmicos, do não pertencimento globalizado derivado das infinitas movimentações (multilaterais) estabelecidas pela redes locais.

Ilustrar em ordem cronológica, alguns exemplares destes olhares fotográficos sobre as tribos da Amazônia (especificamente do Pará), tentando através destas imagens criadas por outros fotógrafos, fornecer subsídios ao leitor para compreensão dos fatos levantados neste estudo, por base comparativa estrutural e não de méritos pessoais.

### **Foco Antropológico**

As observações de Lévi-Strauss são perfeitas, principalmente quando nos fazem refletir sobre o olhar, aquele “olhar selvagem”, que tem uma vontade de conhecer, que tem uma relação com o mundo, onde é possível enxergar reparando

e transformando a realidade em algo a mais que o funcional, àqueles olhares que não cegaram para o comum, enfim olhares não domesticados: Selvagens, de povos equivocadamente chamados “primitivos”, como por exemplo dos índios.

Compreendo também aqueles olhos que percebem com sentimento, onde é possível ver pelos sentidos os objetos e a vida daquele que está diante, quando nos “situarmos” junto àqueles percebidos. Neste caso o olhar é ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Janela da alma, espelho do mundo como explica Marilena Chauí:

“Porque cremos que a visão se faz em nós por fora e simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos,expondo nosso interior ao exterior...”(Chauí,1989:33)

E reforçando, não é preciso ser selvagem para se “pensar selvagem”, necessita-se apenas por uma visão singular e solitária redescobrir-se no outro e o outro em si.

Quando pretendermos correlacionar a Fotografia à Antropologia, não podemos subtrair este “olhar participativo”,onde o pesquisador ou o artista deverá estar comungado com o objeto de pesquisa, para que a realidade transpareça em sua totalidade pela riqueza de sensações e sentimentos, as quais também a compõe. Exemplificado pelas seguintes observações de Roger Bastide acerca do papel do etnólogo ao estudar as sociedades com preocupações religiosas:

“Devia deixar-me penetrar por uma cultura que não era a minha, devia portanto converter-me a uma outra mentalidade. A pesquisa científica exigia de mim a passagem prévia pelo ritual de iniciação”(Bastide,1945:13)

E complementando, deverá ainda possuir um olhar observador e livre como o dito por L.Strauss inicialmente citado.

A história desta relação entre a Fotografia e a Antropologia remonta à época dos primeiros passos da fotografia pós 1839 ( data de sua invenção oficial) e pós 1833 no Brasil após a descoberta legítima da “*photografie*” pelo francês radicado no Brasil chamado Hércules Florence. Foram feitos registros sociais importantes para conhecermos o ambiente, os costumes, a história e o pensamento deste período. Aqui ressaltamos em reverência nomes como Nadar, Atget,

Stieglitz, e no Brasil: o americano Charles de Forrest Fredericks( pioneiro em fotografar os índios da Amazônia em 1850), do alemão Albert Frisch (1865), Marc Ferrez ,G. Ruebner, B. Rondon(filho), Leduc, Brand alguns dos fotógrafos da expedição de Mal. Rondon, dentre outros. Curiosamente, vejamos um detalhamento histórico fornecido por Ângela Magalhães e Nadja Pelegrino, para em paralelismo, refletirmos um pouco sobre a trajetória da americana Christine Burrill :

“È provável que o alemão Albert Frisch tenha integrado uma das múltiplas expedições científicas estrangeiras que desbravavam o interior do Brasil durante o século XIX. È interessante assinalar, também, que as fotografias dos índios Amaúmas são em realidade composta de dois negativos cada -um retrato e outra paisagem - recurso muito utilizado pelo fotógrafo para remediar as deficiências técnicas dos equipamentos da época que impediam uma exposição simultaneamente correta para o primeiro e segundo planos. Embora as fotografias de Frisch não sejam as primeiras, essa primazia coube a um norte-americano Charles de Forrest Friedericks, que realizou daguerreótipos de índios da Região Amazônica no início dos anos 50 daquele século.Contudo seu trabalho foi perdido em plena selva após vagarear sem rumo, saqueado e abandonado por seus guias.” ( Vasquez,apud Magalhães/Pelegrino,2004:122)

Tais fotografias terão sempre um caráter documental – iconográfica, representando sempre um meio de informação e conhecimento, porém estão constituídas de um valor artístico, por serem simultaneamente uma linguagem pessoal criativa. E no caso de alguns fotógrafos, que subvertem suas próprias vidas percebemos também que existe algo além do que a linguagem, algo forte /renovador que está no plano dos ideais.

Na verdade a Fotografia sempre será este “duplo testemunho”, como argumenta B. Kossoy, pois ela nos mostra o visível fragmentário de uma realidade, ao mesmo que é testemunha de um Ato de criação. E isto representa em outra abordagem, uma ameaça a todo e quais quer tipo de dominação. Neste ponto o olhar é transgressor.

Sabemos então que nos casos citados acima, residem a maior fonte de polêmicas e questionamentos sobre a validade da Fotografia enquanto instrumento confiável para a análise científico-antropológica. E existem correntes de pensadores, metodologias diversas no trato desta relação Antropologia-Fotografia. O fato é que mesmo diante de tantas polêmicas e estribilhos

intelectuais , a Imagem se faz presente, aliás sempre se fez, mesmo no tempo das cavernas, com a diferença de que a Fotografia criou a ilusão do espelho, criou a ilusão da totalidade pelo fragmento e ampliou o leque de possibilidades de análises e auto- análises do e no mundo.

Hoje em nossa sociedade consumista também (e sobretudo), as imagens , a fotografia assume papéis outros: um que é o de promover o resgate de identidades perdidas e outro que é o de simular a existência de uma identidade, em ambas a necessidade desta afirmação, de existência é suprida pela força da presença da imagem. E aqui o olhar fotográfico (sensível/ documental) e antropológico (investigador/ participativo e global/detalhado), quando parceiros, se tornam imprescindíveis na explanação científica do fato.

A etnologia e a etnografia (ramos da Antropologia) compartilham destes mesmos fundamentos da Antropologia moderna. È claro com especificidades no trato da pesquisa e suas relações com o fotográfico são cheias de sutilezas. Retratar uma aldeia indígena ou sequer um índio, requer tais sutilezas no olhar, que é “mais do que”: é “tocar com o olhar”, é estar também se despindo para entender o corpo pintado do outro: é um gesto, é uma fazer natural com uma prótese, é estar “ presente” também no “ato”. Exatamente com estes olhares(participativos) que poderemos também entender a obra de Christine Burrill . Sua proposta é eternizar (fixando) na mente do expectador ou receptor da obra, toda a dimensão de sentimentos e sensações dos índios ou realidade das comunidades retratadas, evitando que tais imagens se percam na avalanche de informações visuais contemporâneas e promovendo reflexões.

Suas fotocolagens alcançam este impacto porque elas sensibilizam, deslocam fisicamente o receptor, produzindo uma elaboração mental sobre o que está sendo visto, e introduzem além de um sentido de tocar, a percepção de um senso comum. Os recursos plásticos funcionam com este objetivo; no mesmo compasso que o batimento temporal aliado a rotação espacial conferem uma aproximação com o modo de análise antropológica.

Aqui cabe um parêntese: as fotografias das tribos indígenas receberam tratamentos diferenciados ao longo desta aproximação cultural. Se vasculharmos todo o acervo fotográfico do século XIX e do início do século XX, como por exemplo as fotografias de Expedições, citando a propósito da expedição Rondon, poderemos entender de que forma eram compreendidos os índios( vistos como selvagens que necessitavam ser “socializados”, como força de trabalho útil) e

mais: de que forma se portavam os fotógrafos diante do referente( olhar distante, por vezes também dominador, descomprometido, isto patente pelas fotografias 100% encenadas /pose); da mesma forma veremos claramente este mesmo fotógrafo submisso aos desígnios do poder, que do mesmo modo que esmagava a cultura indígena, ditava e enquadrava o olhar do fotógrafo.

Enfim, as fotografias etnográficas e etnológicas desta época não tinham objetivo de ser enquanto tal, pela mente do fotógrafo passava apenas (além de sua fonte de renda) a necessidade de um simples registro documental expedicionário em que a fotografia serviria à estudos científicos e políticos. E pela mente dos cientistas e políticos a fotografia era mera ilustração e prova da “realidade” e validação de seus feitos e méritos desenvolvimentistas.

E como tudo era encenado (pose), termos que analisar tais fotos, principalmente pelo que não é dado a ver. A abordagem sociológica se faz presente e necessária nesta garimpagem.

À partir de um certo tempo para cá, mais ou menos de 1940, esta visão documental e etnológica começa a mudar no Brasil, por parte dos pesquisadores e fotógrafos. Surgem posturas mais inovadoras, visto que na Europa tudo já fervilhava (das Artes `a ciência). Destaco então a visão de Jean Manzon, José Medeiros (as reportagens indígenas para o Cruzeiro), a importância de Pierre Verger, nosso Pierre Fatumbi Verger Ojubá, que torna ultra-explicita esta nova postura de observar participante, o que vem a traduzir uma nova posição do fotógrafo e da Fotografia nesta sociedade, alimentando o imaginário na construção da identidade cultural , no caso do Brasil.

A partir de 1960 o que antes era nebuloso para o entendimento da Antropologia ligada a Fotografia torna-se claro e ambas respectivamente caminham em sua especificidade, porém com um elo relacionado ao “modo de fazer” etnológico / etnográfico. A obra de Claudia Andujar a partir de 1966 quando das publicações para Revista Realidade constitui neste caso, um exemplo.

Christine Burrill chega ao Brasil em 1968, com uma formação em Artes, como uma personagem passiva diante das ebulições mundiais e locais, começa a repensar certos fazeres e assim esboça de que forma seria sua inserção neste mundo. Retorna ao seu país, conclui mestrado em Cinema e já inserida no mercado de trabalho e realizando documentários para BBC e outros, retorna ao Brasil, também profissionalmente , este local onde criou laços afetivos.

Daí, a experimentação artística caminha de braços dados com o comprometimento sócio-político, aliados na práxis. Christine não representa mais aquele referencial fotográfico do início do século XX, passa pelo discurso moderno, pós-moderno, situando-se em um “novo olhar”: contemporâneo. Também não existe aquela “ingenuidade” ou “passividade” do fotógrafo, porque a imagem assumiu proporções além deste e a partir de 1980, e a partir de seu próprio meio.

O novo olhar é desafiador, perfura e transgride abertamente toda e quaisquer limitações, mas ao mesmo tempo é “mágico” e resgata pela exposição da “indicialidade”, aquilo que de mais belo o homem possui: a sensibilidade.

É bem verdade que o homem moderno perdeu o poder de observação, que está meio cego, adormecido em seus sentidos, porém qual a função do artista, diante da homogeneidade entorpecente e /ou dominante? Respondida aqui pelas preciosas e experientes palavras / fotografias de Evgen Bavcar fotógrafo esloveno, biologicamente cego, mas com extrema visão sócio-existencial:

“Quando discernia alguns bocados de luzes e cores, estava feliz porque via ainda: guardo a lembrança muito viva destes momentos de adeuses ao mundo visível, mas a monocromia invadiu minha existência e devo fazer um esforço para conservar a paleta das nuances, para que o mundo escape à monotonia e à transparência. Dou cores aos objetos, às pessoas que apreendo...O que vem a ser portanto um olhar? È talvez a soma de todos os sonhos, cuja parte de pesadelo se esquece, quando a gente pode pôr-se a olhar diferentemente?...”(Bavcar apud Samain,1998:12)

Ressalto que “todo trabalho etnológico deverá estar despido de preconceitos e julgamentos de valor , que caracteriza nosso etnocentrismo” : excelente colocação de Milton Guran a respeito da postura do fotógrafo, da crítica e auto-crítica do fazer fotográfico. E continua:

“É preciso o respeito e a inteiração para que a foto transmita o que mais interessa, tanto no registro factual como de sentimentos”. O tratamento plástico pura e simplesmente, leva apenas ao entendimento deste tipo de fotografia indígena como “o inusitado e o bizarro”. (Guran,1989:15)



Portanto são perfeitas as citações acima de Guran que por conhecimento e vivência de tais experiências visuais na década de 70 e 80, compõe um discurso e prática identificados com este novo olhar.

Foi a década de 80 marcada pela maioria do Fotojornalismo no Brasil, época onde os fotógrafos chegaram a uma situação –limite diante do descaso geral para com a profissão, levando-os a formação de alternativas como as de Agências independentes, que tiveram um papel de além de demarcar a posição enquanto fotógrafos profissionais, vieram a possibilitar uma visão mais crítica com senso estético, libertando-os da linguagem superficial e fragmentada da imprensa diária. Juntos estavam então José Medeiros, Sebastião Salgado, Zeca Araújo, Walter Firmo., Milton Guran dentre outros.

E onde estava Christine Burrill?

Christine estava lá, nas margens do Rio Iriri ( sul do Pará, Amazônia) registrando os primeiros contatos com algumas tribos e documentando a realidade do índio na abertura do primeiro posto avançado da FUNAI, nesta região. Guran e Christine fotografaram (como alguns poucos) tais momentos e nos relatam histórias. Seria importante comparar tais olhares, tais depoimentos sobre o vivido. Existem semelhanças nestas visões? Quais são as diferenças? Qual o caminho percorrido de seus registros? Enfim, existem mil perguntas interessantes à fazer, reflexões outras, porém estas demandariam outra pesquisa.

Christine Burrill publicará um livro que será o relatório de suas experiências na Amazônia, e este material será valioso, assim como o acervo fotográfico extra fotocollagens que a artista possui, porque através destes, teremos acesso aos acontecimentos , podendo decifrá-los em outros estudos.

Surge então, como num corte, uma pergunta:

Se está intrínseco que toda fotografia é “dúbia” no sentido de que em seu processo (mesmo como participante) existe a escolha pessoal do operador (enquadramento, luz , velocidade, lentes...) ; se existe a máscara defensiva do referente e também o dúbio na recepção, pela diversidade simbólica de referência cultural, como classificar estas fotografias de cunho sócio-antropológicos (etnológico-etnográficas)?

Talvez dando um salto rumo ao campo fenomenal da própria Imagem, que virá a compor com outras vertentes científico-artísticas aquilo que chamaremos de mensagens sem registro, àquelas relativas a horizontalidade do ser humano.

A força de qualquer imagem estará diretamente ligada a intensidade desta mensagem sem registro, à que ela suscita.

Toda e qualquer imagem também é a referência de um imaginário social, e estes imaginários são componentes do universo humano, (e num paralelo com a imagem metafórica usada por Canetti): porém “as gotas só contam quando não mais podemos contá-las, quando se dissolvem novamente no todo”.

Por outro lado, toda a plasticidade da obra de Christine Burrill, plasticidade esta que não é vazia e estéril do ponto de vista da mensagem, representa uma imersão e retorno a um imaginário social, a que a artista se permite, porque houve um processo efetivo de inteirações cultivadas ao longo de mais de 20 anos de idas e vindas ao Brasil. E assim como o etnólogo que retorna a sua fonte de estudos opera uma transformação em si e a sua disciplina, a fotógrafa opera pela batida temporal ultra diversificada um auto conhecimento e aprofundamento de sua escrita, de sua própria Arte. Citando aqui exemplos similares como a do fotógrafo finlandês Jorma Puranen que desenvolve um trabalho ligado às populações do pólo Norte. Vejamos as observações sobre a obra:

“Lê Retour Imaginaire é uma reflexão crítica, autocrítica mesmo, por meio da imagem sobre a relação entre a representação fotográfica e seus sujeitos. Dessa forma, é um retorno sobre si mesmo, da mesma maneira que todo retorno do etnólogo às populações que ele estudou, anos antes, opera também, por meio dele, um retorno da disciplina a ela mesma”(Maresca apud Samain:1998:150)

Finalizando este capítulo, poderemos tecer algumas reflexões sobre a relação Antropologia –Fotografia, ao percebermos pelas palavras de Hillman:

“A diferença da Antropologia e a Fotografia está na maneira de olhar o alvo ou objeto, porém é por este meio que estabelecemos a relação com estes. E se considerarmos que as coisas que se deixam ver, as diferenças passam a não existir e a coisa fotografada presta o próprio testemunho de si, pela imagem, o que varia é a complexidade destas” ( Hillman,1999:15)

Estamos tecendo nossa relação com o mundo e a imagem, e a cada momento da história do conhecimento humano adicionamos novas combinações possíveis na tentativa de alcançarmos elucidar a natureza de nossa existência, das

coisas, assim neste raciocínio macro, podemos afirmar também que o Antropológico não se confunde com o antropocêntrico, e que a Fotografia pela sua própria natureza Indicial, representa este deslocamento do centro, proporcionando através do rastro a presença de mundos igualmente dinâmicos e paralelos.

#### Conclusões

A condição básica para a elaboração deste estudo foi de estar aberta aos diversos postulados que cercam a pesquisa antropológica e ao fazer artístico fotográfico, e tal postura leva-nos a compreender algo tão importante quanto a existência do homem (enquanto ser social, suas origens, evolução etc), que é, o real significado de todas as coisas que compõem o nosso ainda estreito perceber.

O foco antropológico equivale a um fragmento deste vasto entendimento humano, onde enxergar significa perceber os milhões de fragmentos e cada um sendo o reflexo e refletindo unidades, em movimentos não lineares.

Esta visão amplificada sempre acompanhou os artistas, que por diversas formas (intuitivas ou não) ao longo da história, revolucionaram o pensar, pela própria exposição plena ao universo fragmentário.

Portanto, o “foco”( em alusão à fotografia) antropológico é uma parcela de um universo multifacetado, onde o homem expõe-se a si, no espelho de uma imagem.

Christine Burrill nos mostra o tempo que já existe esfacelado, divide o espaço, que é multiespacial (vide hoje as idéias sobre a virtualidade), caminha com estas possibilidades trazendo à tona, pela imagem, a essência do que realmente nos diferencia do todo e o nos une pela nossa própria condição existencial. As Fotocolagens que enfocam os índios da Amazônia e àquelas referentes as paisagens desta região, oferecem uma consciência intuitiva do exposto e remetem pelos próprios recursos psico-visuais à fixá-los. Sua importância específica está relacionada ao registro de momentos da nossa história (Brasil) via recursos fotográficos, que pela forma apresentada muitas vezes se equiparam e superam os da linguagem escrita pela riqueza descritiva e cognitiva.

Sua obra apresenta-se ainda como um “tatear” da imagem para outros caminhos, conferidos pelos aspectos do “descolamento”, do “deslocamento e do “efeito escultura” . São interessantes as várias abordagens que poderemos tecer , mas por hora atemo-nos ao tema inicial, encerrando este capítulo.

## Fotocolagem

## Celebração



## 1.5- *Giclée*-como um procedimento Híbrido

*Giclée* é uma técnica de reprodução, a mais nova geração da gravura. Esta terminologia é derivada do francês que significa “seringa”, “jorra”. Portanto a técnica consiste em um processo onde microjatos de tinta, a uma determinada pressão imprimem uma superfície.

A máquina usada nesta técnica chama-se “*Giclée Print*” procedente da Alemanha (a um custo médio de U\$ 100.000 dólares), e é capaz de jatear aproximadamente 4 milhões de microscópicos pingos de tinta por segundo, em papel 100% algodão, 220gr ou tela. As tintas são de longa duração, procedentes da Alemanha e também da marca *Epson* americana.

Trata-se da mais sofisticada técnica de impressão existente nas Artes Gráficas, e sua qualidade e fidelidade ao original são espantosas, a ponto serem utilizadas pelos Museus estrategicamente.

Interessante observar que a partir de um cromo de 10x12 do quadro original, cria-se um arquivo digitalizado de altíssima resolução.

O artista passa então a trabalhar junto com a editora na correção e ajuste de cores e após aprovação da matriz a gravura é impressa individualmente sobre o suporte escolhido.

Christine Burrill adquiriu sua própria máquina *Giclée* e ela própria efetua suas impressões, porém suas Fotocolagens são mistas, híbridas pois alternam e mesclam a técnica semi-artesanal à digital.

Comprovemos nas próprias palavras da artista:

“About my process making the collages, **you’re correct, I use two different methods, one more hand-made (artesanal) and the other completely digital.** In the hand made mode,: I use prints that are processed professionally in a laboratory, prints from color negatives (35mm) I work with the technician in the laboratory to get a set of prints that are similar in their color correction, and get 2 or 3 copies of each photos, some a little darker, some a little lighter, in order to have choices of which ones to use when I put together the collage. Sometimes I would go to the laboratory at night to work with the printer, when the demand of other clients was not there, so I could get more custom results. Since a photocollage usually had 6 or 7 rolls of 36 photos each, it was a lot of work. I’d come away with 500 or more photos. Then I assemble the photocollage on large boards, and climb up a ladder to see what it looks like from above. When I’m happy, I use a special double sided archival adhesive to glue the photos to a large sheet of Lexan (polycarbonate) which can then be glued for framing.

**For the digital version,** I would scan the photos in a digital negative scanner (I use a Nikon 8000 ) and then place them, using layers in photoshop, into their collage form. Since the computer screen is small, I find this a difficult way to be creative. So, what I do, is print rough copies of the photos from the scans, place them on boards in the way I like them, rephotograph it in order to have the correct form, and recreate it digitally on the computer. Then I print it on my epon 4800. I can print them as big as 120 cm x 240cm for example.

I can explain this better if you have questions.”

I’ll get to work on the bio, and get back to you soon, all the best, Chris Christine Burrill

Vimos acima, nas palavras da própria artista , como esta realiza este processo. Porém existem particularidades na execução que são interessantes e importantes para pesquisa: como por exemplo no relato onde Christine informa que no processo de criação de uma de suas Fotocolagens, esta assumiu grandes proporções ao montá-la no chão, e isto obrigou a artista a subir em uma grande escada para poder refotografá-la , dando seqüência ao processo como já explicado acima e qualificado como processo semi- artesanal.

Vejamos agora a máquina ***Giclée Print:***

## **Epson Stylus Pro 4800**



*Está é a moderna versão da Giclée Print utilizada pela artista atualmente, para reprodução de suas Fotocolagens, sabendo que esta versão só foi disponibilizada para comercialização individual há poucos anos, e que Christine finalmente a adquiriu à três anos. Antes os artistas não tinham acesso livre a esta tecnologia, e conforme relatos, utilizava este maquinário através de uma editora e posteriormente de atelier do mesmo proprietário que hoje comercializa este e outros serviços.*

Esta fotocolagem foi realizada em processo giclée.

### **Encontro do homens Íris Print 120cm x 70cm**



## **CAPITULO 2-**

### **Contexto de formação, ambientação e processo criativo.**

#### **2.1- Origens e Recordações de Infância: influências no processo criativo**

##### **Dados Biográficos**

Enfatizaremos neste capítulo aspectos ligados ao percurso pessoal de Christine Burrill, seus processos de conhecimento e auto-conhecimento, fatos e descobertas que se somaram à seus questionamentos e que envolvem a artista até os dias atuais. Compondo assim um relato expressivo, mais do que uma documentação formal e linear de sua vida, serão destacados deste modo, os pontos relevantes para compreensão da referida obra.

Nascida em Long Beach, Califórnia em 1946 e pertencendo a uma família americana típica dos anos 50, com antepassados de imigrantes americanos, Christine consegue distinguir-se da média do pensamento burguês da época, em função de um conjunto de fatores, dentre os quais e contraditoriamente, à sua própria condição no convívio familiar, vieram a compor seu perfil. Sendo a mais nova de uma geração de parentes, e sentindo-se inferiorizada pelo fato de suas idéias estarem sempre em descompasso deste conjunto familiar, e juntando-se à isto, uma personalidade forte, Christine traça assim inconscientemente, suas primeiras metas de vida já na infância. Alinhado a este, um outro fator, ligado a Fixação e Memorização de um Fato, ao qual está presente até os dias atuais, em sua vida e no corpo de sua obra, como fonte de entendimento deste universo artístico. Vejamos nas próprias palavras da artista, para que fique mais bem entendido:

“Eu era a criança a mais nova (minha irmã era 2 anos mais velha). Eu era também a prima mais nova de cinco primos em um lado e de seis no outro, e todas minhas memórias, as mais distantes são de dizer a mim mesma “algum dia qualquer eu os



mostrarei”... Eu serei tão grande, tão boa, tão independente quanto cada um de vocês. Crescimento como meta, sendo mais novo, tem muito para dizer sobre uma personalidade. Modifica, faz o olhar, para fazer as coisas diferentemente das pessoas que antecederam você. Minha mãe disse que eu era muito soberba e muito rabugenta e “*squirmy*”. Provavelmente verdadeiro. Eu odeio que me digam o que fazer. Eu me rebelo sempre . Desde o tempo em que havia duas meninas, e nenhum menino na família, eu fazia as coisas ao ar livre enquanto minha irmã fazia o trabalho do interior...”

“Falarei agora sobre um tempo atrás e tentarei recapturar alguns de meus pensamentos da infância que puderam se relacionar a como eu olho coisas, artisticamente. Minha primeira memória como uma criança era de olhar fixamente na parede de um armário e de tentar memorizar o pensamento de olhar a parede do armário. Isto é duro de descrever. Não era o armário que eu quis recordar, ele era o “fato” que eu o olhava. Estranho, eu sei. Diariamente em seguida, como primeiro pensamento; então cada semana depois disso, eu lembraria conscientemente eu mesmo do evento mental de ter olhado a parede, naquele dia. Eu não poderia pensar que eu me esqueceria de coisas, que as coisas se tornariam mais ou menos vívidas, que eu não poderia me recordar cada momento – assim, quis escolher algum momento, (aquele momento) e com o hábito de recordá-lo, fazê-lo permanente. Eu suponho o que me sucedeu, porque eu o recordo hoje mesmo assim, 55 anos mais tarde, (penso que eu tinha 3 ou 4 ou 5 anos- ao certo) quando eu comecei isto. Os meses poderiam passar sem com isto, que eu fizesse o ritual de recordar “o momento”... porque se tornou completamente integrado em minha mente. Eu pensaria sobre ele uma vez no espaço de poucos meses, por muitos anos. Singularmente belo, eu em meu próprio processo de entendimento ou percepção. Que era aquilo aproximadamente? Era o desenvolvimento da necessidade de gravar coisas... para ser um artista, talvez?”

Atestamos pelo depoimento acima concedido, que a artista incorporou em sua obra este dado inconsciente, visível pelos aspectos da repetição de imagens de uma mesma personagem na cena total, pela cadência rítmica dos fragmentos fotográficos que compõem cada fotocoloragem ,e a própria escolha das linguagens utilizadas, quer a Fotográfica( em toda sua justificativa epistêmica) ou da Fotocoloragem, significam ( também inconscientemente) a expansão ou o eclodir destes pensamentos. Outro fator interessante, e muito importante para compreendermos como a obra está ligada aos estímulos de infância, é expresso como exemplo, no fato dela ter adorado os “enigmas dos jogos de quebra - cabeças” e as séries. Observemos então:

“Como uma criança fui fascinada por enigmas. Especialmente enigmas de quebra cabeças. Dar-me-iam um estímulo enorme, um excitação, quando as partes se encaixavam, juntá-las... uma emoção que senti muito, muito mesmo, quando em outros tantos anos mais tarde, eu as uniria em Fotocolagem. Eu descrevo freqüentemente meu processo da colagem como: “unir um enigma no quebra-cabeças” que não caiba realmente. Outras coisas como testes padrões deram-me uma emoção como uma criança. Para mim, um teste padrão era como um enigma. Eu suponho que é a maneira minha mente trabalhar. Eu não pensei nas árvores individuais da laranja, eu amei pensar no teste padrão - as fileiras das árvores, a forma do pomar, as fileiras das valas aonde a água fluiu. Eu amei sempre ver as coisas empilhadas acima, como fileiras dos tijolos, e amei as fileiras de telhas do telhado no telhado, aonde eu escaparia, escalando uma árvore para alcançar o telhado. Eu adorava jogos de experiências científicas para as crianças, e o que eu mais amava neles, eram as fileiras dos tubos de teste coloridos. Os tapetes Orientais eram fascinantes para mim, os testes padrões, - meus primos arrelivavam de mim (eu era a mais nova) dizendo que se eu pisasse no quadrado errado, eu cairia na toca dos leões.”

Fica patente um tipo de raciocínio especial, inteligente, aguçado que se formou, como também, um olhar diferenciado, sensível e atento para o Fragmento, fato este incomum para os padrões de pensamento da classe média, mas que ao mesmo tempo também remonta à uma época de transformações culturais, econômicas e onde as Imagens passavam por um processo desconstrutivo advindo dos movimentos modernistas, já em expansão, fluindo nas mídias. Cabe também observar, que não estamos tratando de uma simples transposição dos jogos infantis para o universo da arte, que muitos críticos minimizam, atribuindo às Colagens esta instância menor ou por outro, como produto de uma sociedade de consumo, desprovida de “objetivos”, mero modismo subserviente aos interesses dominantes.

Esta ambientação interno- familiar e externa sócio- cultural vem a compor o entorno de Christine em sua infância e adolescência. Ao pensarmos hoje que nenhum local está imune à globalização, repensaremos também no desenvolvimento destes processos de informação e comunicação, assim entendendo as transformações internas ocorridas nos EEUU (potência) em seus embates internos, no que sobreviveu de suas tradições e valores culturais, o que foi massificado, o que foi engolido pela condição de super potência, no seu próprio povo como um teste padrão e no que, pela resistência, se firmou gerando uma nova identidade.

**Christine Burrill**



## **2.2- Formação Cultural e vinda para o Brasil.**

Pensemos também nos acasos, nos fatores imprevisíveis que perpassam o ambiente coletivo como também no individual, nas especificidades também deste individual, e estes fatores foram também decisivos nas escolhas profissionais da artista, bem como em sua própria conscientização, e percepção do Outro. Como á seguir:

“Fui à faculdade, mas eu não tinha ainda nenhum pensamento sobre ser uma “artista”. Eu estudei duramente, minha posição política foi “para esquerda”, e eu considerei ir à escola como uma lei. Mas então, eu fui guiada pela coincidência. Eu devo dizer a história de como eu fui para o Brasil (direto após me graduar na faculdade) ... era uma das decisões, uma das mais importantes de minha vida, e veio de uma maneira completamente surpreendente. As vidas mudam por razões as mais impares. Quando eu estava a ponto de me graduar na Universidade de Califórnia do Sul em junho de 1968... a guerra de Vietnam realizava-se em seus anos adiantados, e eu tive um namorado que trabalhava como um correspondente de rádio em Saigon ...que me ofereceu um trabalho, para fazer o mesmo. Eu estava me sentindo muito independente, e não sabia o que eu queria fazer exatamente com minha vida (ser um advogada? uma jornalista? A idéia de ser um artista era a coisa mais distante de minha mente, desta forma, eu disse sim! Mas uma semana depois que eu me decidi, era abril 1968...os hotéis que abrigavam os jornalistas em Saigon foram explodidos - este e muitos correspondentes morreram. Talvez eu fosse covarde, talvez fosse apenas esperta. Eu decidi não ir. Eu procuraria algo mais a fazer, mas o que? Uma noite, meu irmão mais “direito” me disse, “eu já vi este filme,” “nossa pessoa no Rio” com Jean Paul Belmondo... “Porque você não vai ao Rio de Janeiro?” E por que não? Talvez, no profundo do meu, americano, alma da VESPA, eu soube que eu necessitava eliminar o meu fundo conservador, este lado mais selvagem da vida. Eu nunca o lamentei, poupou-me de uma vida como uma advogada ou uma pessoa incorporada, quem sabe? Eu seria mãe de 3 com uma casa nos subúrbios.?. quem sabe,

talvez eu começaria onde eu estou agora, sem Brasil, mas eu credito tal fato também a personalidade do país, para dar forma a própria pessoa, e a qual, internamente tenho hoje”

Christine recebeu uma bolsa de estudos para línguas, e dentre as opções oferecidas por exclusão optou pelo estudo da língua portuguesa, vindo para o Brasil, também em função disto. Estávamos em plena Ditadura Militar em 1968, período das grandes passeatas estudantis ( passeata dos cem mil) contra a repressão e o contexto mundial era de protestos, de revoluções culturais ,sexuais, enfim toda sorte manifestações por mudanças eclodiam pelo mundo. Aqui no Brasil, residindo e dialogando, em casa de amigos e estudando o português, toma corpo sua conscientização política O confronto direto com nossa realidade, com as desigualdades sociais, com a repressão, o caminhar pelo Rio, com os cariocas, conseguiria também produzir esta consciência , ao mesmo que um deslumbramento, em função de nossa riqueza cultural , com o espírito descontraído típico de nossa cidade. Estes fatores influenciaram profundamente Christine, à ponto de uma definição quanto a sua posição e função, diante destas questões e de tantas outras a seguir. Redefinindo não somente seus rumos profissionais, como também sua postura diante da vida. Foi um despertar.

“O Brasil desempenhou um papel fundamental no meu trabalho de artista, bem como no meu desenvolvimento pessoal. Fui ao país pela primeira vez, por acaso, em 1968 e fiquei um ano. Era um período de formação. Encontrei estudantes lutando contra a ditadura e conheci o mundo de uma perspectiva totalmente nova. Eu acabara de me graduar em uma universidade americana, mas tinha sido protegida- não tinha consciência das correntes mundiais da grande agitação política que estava acontecendo no mundo naqueles anos. Meus amigos brasileiros ensinaram-me sobre a Guerra do Vietnã.

Comecei a fotografar em preto e branco, de forma lúdica, mas não era apaixonada por esse trabalho naquele tempo. Foi minha estada no Brasil que me despertou a paixão pelo cinema. Como? Eu fazia incursões quase que diárias ao Cine Paissandu no Rio de Janeiro, fugindo do calor à procura de uma pausa no ambiente de ar condicionado- o que me iniciou no trabalho de Bergman, Antonioni e Hitchcock. Imediatamente deixei o Brasil e segui para a University of Southern Califórnia para estudar cinema. Senti que tinha descoberto minha vocação.”( catálogo IMS, fev.2001:17 )

À partir daí a artista passa começa sua vida profissional como cinegrafista, principalmente em documentários.

### **2.3- Brasil: um marco na vida pessoal e profissional da artista**

Formada como bacharel em Artes pela University of Southern Califórnia(Los Angeles) e mestrado junto School of Cinema da mesma instituição, começa a atuar como diretora e cinegrafista-principalmente documentários e seu primeiro trabalho como produtora em 1971, foi para edição de um documentário intitulado: Brasil, um relatório de tortura, de Haskell Wesler e Saul Landau. Os documentários a levavam sempre de volta ao Brasil, e neste vai e vem de ano em ano, durante um período de vinte anos, seu deslocamentos eram concentrados em áreas como a do Rio de Janeiro e do Pará (Amazônia). A cada viagem um aproximação, uma atração, um envolvimento, o que, em suas viagens pelo Pará, culminou em participação nos trabalhos de uma cooperativa que trabalhava pelo bem estar do índio( Amazoncoop) tendo assim, a oportunidade, ou como em suas próprias palavras, “o privilégio de ver e fotografar” pequenas tribos ainda distantes dos domínios da civilização.

Neste exato momento, podemos perceber a riqueza de experiências vivenciadas pela artista. Suas viagens, as imagens que ficaram guardadas em sua mente, as quais, jamais poderiam ser esquecidas e apagadas. A cada retorno , um desejo de ficar algum dia.

O olhar estrangeiro, curioso, investigativo, que sempre pergunta o por quê, buscando um entendimento e integrar-se aos fatos. O olhar de uma documentarista que adota a postura de um registro aberto, porém sem ditar, não interferindo nos acontecimentos, nas ações diários dos fotografados /filmados , inserida que está, (inconscientemente) em uma concepção de documentação pautada na nova antropologia. Os aspectos etnográficos documentados a partir de atos particulares de uma cultura e não de tipo físicos biológicos e os aspectos etnológicos em sintonia com a sociologia, e transcritos via uma imersão , uma observação direta e

participante, já redirecionados à partir de Malinowski. Enfim, estamos diante de obras que estimulam um não condicionamento do olhar e que propõe a participação ativa do expectador, mais que isto, buscam a permanência dos fatos registrados na mente deste expectador, contrariando a superficialidade e o descarte.

“O fotojornalismo e os estudos etnográficos podem transformar-se Arte quando algo é produzido e que dura além do nicho para que foi produzido. Se alguém compreender a beleza do Celebração dos Arawete após ter visto minha Fotocolagem, e não disser apenas o “Oh, eu vi, eles usando o urucu vermelho, como interessante.” Talvez ela venha a ser promovida então à Arte.”

Christine nos idos dos anos 80, trabalhando para BBC e outros, lendo na revista *The New Yorker* um artigo de David Hockney (onde ele propunha uma teoria, baseado em experimentos comparativos entre a fotografia e a pintura; estudava as variantes quanto à tempos perceptivos e de fixação de ambos), e ficando extremamente fascinada pelas idéias enunciadas, propõe-se imediatamente à testá-las, mergulhando em estudos, observações sobre o assunto e na prática, fotografando. Este momento especial datado precisamente de 1983, vem a modificar o que era artístico em Christine, até então. E este fato se deve a que, tal teoria, era no íntimo, a resolução de um enigma, que hoje pinçamos de sua infância.

Pelas Fotocolagens realizadas, à partir de então, seriam equacionadas os enigmas dos quebra cabeças de outrora, seria possível não mais esquecer dos fatos, fixá-los na memória: um tormento de seus 4 anos. Ficou claro entender o porque seria impossível satisfazer-se com uma imagem isolada, porque tal teoria propunha que um assunto fotográfico para ser melhor fixado e permanecer, deveria ser fotografado por diversos ângulos reunidos em conjunto, e em Christine isto funcionava como um redimensionamento, do teste- padrão do passado.

Esta fina “tradução” da obra só é possível mediante um conhecimento mais aprofundado da artista, dos aspectos de sua intimidade, que gentilmente nos permite acessar. A sintonia entre Hockney e Burrill esta ligada a esta teoria, porém a artista amplia tais experimentos inserindo em suas Fotocolagens elementos outros mais conotativos, relacionados à uma imersão na realidade.

Existe todo um discurso imagético não linear, frutos de escolhas de como e o que registrar, e de que forma equacioná-lo, via representação promovendo um descondicionamento do olhar ao mesmo que estimulando a participação efetiva do receptor na construção deste discurso. Este processo do fazer artístico será abordado em outro capítulo específico, porém cabe ressaltar no concernente aos aspectos biográficos, que este processo é natural: sem a pré -concepção de justificar teorias, apenas um deixar-se fazer, explorando possibilidades, pintando com a câmera, envolvendo-se com o ambiente , permeando-se, sendo híbrida.

A seleção dos trechos a seguir, procuram elucidar tais assuntos:

“Eu nunca fui uma pessoa para analisar a arte, Arte Contemporânea, etc., e eu tenho um aversão a tentar fazer uma arte que prova uma teoria, que a desconstrução sirva apenas para estar em evidência, como eu vi alguns artistas contemporâneos fazer. Eu tenho novos amigos fotógrafos os quais se voltaram completamente para a expressão artística sendo forçados a fazer “a arte conceitual”. Eu estou receosa que eu não poder analisar isto.” (2006)

E num breve comentário sobre a teoria de Hockney, responde:

“Exceto seu ensaio que me inspirou, que eu li em 1983, que é conhecido mundialmente, nenhuma pinturas, eu nunca fá-lo-ia. Eu poderia visualizar a lógica de o que disse que olhar uma única fotografia tinha suas limitações, que olhar uma pintura não. Fotocolagens eram mais como pinturas. Eu comprei o livro, Photoworks, e memorizei cada colagem. Eu eventualmente faço um exame destas coisas em sentidos diferentes, mas como impulso exclusivamente.”(2006)

Continuando, a artista recebeu vários prêmios enquanto documentarista: The New Maid (HBO/PBS e, 1981, por roteiro e direção) melhor curta metragem do Aspen Film Fest, Placa de prata do Chicago Film Festival e Maricela (PBS, em 1986)em roteiro e direção, como melhor roteiro para crianças do Writers Guild of América Award. E continua atuante com excelência na área documental, relatando suas atuais atividades em entrevista concedida em 2006, para esta pesquisa:

“Este ano, filmei 3 documentários importantes, liberados. 1. Nosso tipo é crise (ver [www.ourbrandiscrisis.net](http://www.ourbrandiscrisis.net)) foi filmado na Bolívia e versa sobre os conselheiros políticos americanos que ajudam ao presidente da Bolívia ganhar as eleições com



resultados desastrosos ... 2. “O mundo de acordo com a Vila do Sésamo”, aborda por um programa de Tv, como as crianças podem ser conscientizadas, introduzindo informações sobre a pobreza e dando instruções sobre lugares como Bangladesh e África do Sul. Eu viajei intensamente para filmar nestes locais. 3. “Fechar acima e cantar”. Um documentário sobre o grupo cantante, os pintainhos de Dixie, que criticaram o presidente Bush e foram censurados no país e nas estações de rádio ocidentais, mas não perdeu sua essência e foram mantidos em cantar. A coisa principal sobre “fazer documentários” é a experiência de sua finalidade enquanto registrar as vidas e de ações das pessoas, de apenas observá-las, não as mudando, não pedindo que façam coisas diferentemente. Fotografar em documentários coloca-me no coração do que está acontecendo em nosso mundo. Afeganistão, Paquistão, Bangladesh, eu estive lá. Muitos de minhas Fotocolagens foram feitas ou inspiradas nos lugares onde eu filmava um documentário, eu queria realizar experiências mais “permanentes”. Após ter prestado atenção a um documentário na tevê ou em uma peça teatral, as imagens são esquecidas, mas as Fotocolagens que eu fiz estão ainda em paredes, mostrando os povos, “o que era como”, lembrando que realidades diferentes existem. As Fotocolagens são a tentativa de transformar a natureza transitória da película em algo permanente.” (2006)

E principalmente veremos no próximo relato, como o Brasil continua sendo importante em sua vida, elo permanente. Experiências ricas e duradouras, que se tornam referências para suas reflexões atuais, sobre um novo contexto globalizado. Christine repensa a cada instante, sua função neste mundo, sobre os caminhos da humanidade e cria um próprio roteiro para si, comprometido com valores igualitários. Existe neste elo com o Brasil algo imensurável, vivo e pulsante e que supera as barreiras físico-geográficas, e que nutre toda sua vida profissional e artística. Sua postura política de engajamento e comprometimento com as causas sociais, questionando as instituições, a ganância e o consumo desenfreado, também co-habitam com posturas profissionais e artísticas mais amplas. O procedimento artístico, o fato de ela própria realizar o processo de ponta à ponta, é um dado interessante sob o aspecto ideológico e também filosófico, visto que numa época de terceirizações, e facilidades tecnológicas, raramente vemos artistas buscando outras alternativas operacionais, para burlar tais ordens. Suas vindas constantes ao Brasil aguçam os contrastes e funcionam como molas impulsionadoras, atestando também suas certezas. Vejamos à seguir:

“Este é um dos assuntos relevantes desta novela que eu estou trabalhando sobre a Amazônia. Os seres humanos evoluíram geneticamente enquanto viveram em grupos pequenos de 150, ou mais menos, assim que compreendemos a vida da vila deixa-nos compreender alguns dos princípios de o que nos faz humanos. O Globalização destruirá logo o “individualismo” de vilas e de grupos de povos pequenos. Especialmente visualmente. Logo, cada canto será o canto de Burger King e Pizza Hut e o mundo olhará “o mesmo”. Sou eu que sou demasiado pessimista? A variedade está desaparecendo. Uma espécie de sujeitar pelo temor, um tipo de trigo. Uma alface universal. Todos os povos, incluindo os indígenas, são atraídos às coisas brilhantes, coisas doces, coisas fáceis, coisas do divertimento. Quando estes são oferecidos como franquias, o carapaça exterior do mundo será monótona. Dentro disto, entretanto, as diferenças locais existirão. Eu quero saber o que a arte do futuro será? Como você expressará o que existe dentro dos Burger Kings e do McDonalds, e dos homens, onde a cultura existe de outras maneiras... não visualmente.

“Bem, naturalmente, experimentar as eleições Brasileiras em 1985 era um dos destaques de minha vida. Eu recordo andando em Leme um dia, prestando atenção a alguém entregar folhetos, poucas partes de papel quadradas - fazendo campanha para Tancredo Neves, e me explodi em rasgos. Eu tinha vivido em Rio em 1969, durante AI 5. A chegada repentina da democracia era muito comovente. Eu penso na tomada da democracia pelos povos como foi concedida, mas aquela era uma coisa boa”... (2006).

### **2.3 -Trajetória de realizações artísticas**

A Fotocolagem assume portanto, à partir de 1980, um lugar especial em sua trajetória artística. Paralelamente aos documentários realizados profissionalmente, Christine realiza suas tomadas fotográficas , tendo em vista uma proposta de Fotocolagem, assim aconteceu quando esteve em filmagens de Serra Pelada pela BBC dentre outras. Assim sucedendo ano a ano cada momento que retornava ao Brasil . Christine registrou tribos indígenas que não tinham nenhum contato com a dita civilização, dentre outras em processo de conhecimento. Na década de 80 surgia a Transamazônica, a Hidroelétrica de Tucuruí, a Mineração de Ouro em Serra Pelada ( como maior mineradora à céu aberto do mundo) enfim,o Brasil passava por várias transformações: política,econômica e culturais e este fervilhar era uma contradição à realidade das pequenas aldeias. Assim, estes registros de época são de grande importância histórica, porque são um relato da época. A Fotografia possibilita a condição de um relato etnográfico-etnológico, visto que os fragmentos fotográficos da fotocolagem não perdem sua individualidade, basta apenas que os foquemos, para analisá-los enquanto tal.

Assim, à partir deste trabalho experimental em fotografia, Christine desenvolve uma linguagem própria, projetando-a no circuito das Artes, com exposições em:

- 1996- Word Trade Center, Nova York,EUA.;
- 1996- Biblioteca Nacional de Caracas, Venezuela;
- 1997- Centros de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos(Celarg), Caracas, Venezuela;
- 1998- New Alchmy Gallery, los Angeles, Califórnia, EUA;
- 2000-Still-Moving gallery, Lês Deux Cafés, Hollywood, Califórnia, EUA;
- 2000-Social and Political Art Resouce Center, Venice, Califórnia, EUA;
- 2001- Instituto Moreira Salles- IMS, BR dentre outras.

A artista possui artigos publicados em revistas e escreve um livro sobre suas experiências na Amazônia e seus futuros projetos incluem sempre nosso país:

“Eu espero que sim. Durante o atual projeto. Eu gastei um ano e meio de 2005 pra cá, inserindo minhas experiências da Amazônia na ficção. Esta é uma expansão acrescida sobre a dimensão da expressão, adicionada sobre às liberdades do espaço e do tempo das Fotocolagens. Inserir esta liberdade na mente de uma pessoa e narrá-la ou comunicá-la sobre forma de “drama”. Quando eu terminar (dentro de alguns meses) mas planejo primeiro organizar a meu estúdio, onde eu não tenho colocado o pé por muito tempo (diversos anos). Eu tenho prateleiras e prateleiras de fotocolagens semi-terminadas, e espero que eu esteja inspirada à terminá-las finalmente, ou melhor desmontá-las. É emocionante pensar no assunto. Gostaria de saber como as pessoas reagiriam depois de 5 anos. Estou convencida agora, 25 anos após o artigo de Hockney e minhas primeiras experimentações, que o Fotocolagem é uma linguagem artística, uma forma de arte “duradoura”. Quando vejo minhas fotocolagens expostas nas casas das pessoas, surpreendo-me ainda com “novas visões”, elas permanecem modernas, vivas, não parecem fora do contexto contemporâneo. Penso que é uma linguagem que resiste. Assim porque não fazer mais? Eu presenciei e fotografei muitas cenas da Amazônia, e vejo agora que eram informações privilegiadas de determinados grupos étnicos que não existem hoje. As coisas mudaram. Assim eu não estou certa se fui a primeira a fotografá-los, ou apenas um registro inacabado”.(2006)

### **Exposição no Instituto Moreira Salles- 2001**



## **CAPÍTULO 3**

### **Aspectos Semiológicos das Fotocolagens de Christine Burrill**

#### **3.1 - Breve relato sobre o Código**

Ao iniciarmos os estudos sobre os aspectos Semiológicos , constantes na obra, cumpre-nos precisar alguns conceitos originais e básicos desta ciência .Para tal, recordemos Saussure em sua precedência Lingüística, ao situar o signo como um produto entre a união entre um conceito e uma imagem acústica( o que difere da coisa unida a palavra) desta forma “binária”, evoluiu a relação entre o significante e o significado, sabendo-se de antemão que este elo é arbitrário, mas na medida que é imposto pela língua,que é um código, tal significado torna-se impositivo para quem fala e isto modifica a relação entre ambos.

Charles Sanders Peirce, fundador da ciência dos signos, propôs uma relação triádica, na medida que o “signo” é alguma coisa que está para alguém em lugar de outra sob algum aspecto ou capacidade”, e assim propõe na base dês triângulo,o símbolo ou representâmen em relação com o que representa e no vértice o interpretante( que não é o interprete, mas o que garante a validade do signo na ausência deste ). Ficaria então, criado um sistema semiológico capaz de explicar-se com seus próprios meios através de sucessivos sistemas de comunicação, que seria a Linguagem e falar de si própria : a metalinguagem.

Exatamente neste ponto, reside a grande polêmica em torno do estudo da imagem, porque para alguns teóricos , só a língua , através de suas unidades e articulações diversas e estruturas, é capaz de validar-se enquanto ciência e para outros, a imagem possui outras unidades , articulações, etc. que possibilitam a comunicação.

Tais divergências serão importantes na análise das Fotocolagens, porque poderemos ao sabor destas correntes precisar, justificar, ou quem sabe encontrar uma terceira via, que venha a satisfazer a pesquisa.

Porém, prosseguindo nesta escalada, podemos afirmar sem dúvidas que o “código” é o modelo de uma série de convenções comunicacionais que se postula existente como tal, para explicar a possibilidade de comunicação de certas mensagens” (Eco,1976:39).

O código é uma (forma de modelo /regras) que trabalha sobre dois eixos, o vertical dos paradigmas ( da seleção- dos repertórios de símbolos e regras) , e o horizontal dos sintagmas( da combinação- dos símbolos) e as mensagens por ele contidas sofrem alterações de acordo com as “ circunstâncias” que nada mais são do que a realidade cotidiana, a dinâmica da história, da sociedade e da natureza em co-relação com este universo de convenções culturais.

Destaquemos oportunamente que aliado a este fatores, e´ preciso observar a fonte do saber do destinatário destas mensagens, porque através das cotas de informatividade é que se estabelecem os graus de comunicação possíveis (variáveis) quer seja , em relação ao sistema de signos como aos sistemas extra-sígnicos.

Pensemos agora sobre o caráter rígido da estrutura , sobre as inúmeras funções das mensagens ( Yakobson): referenciais,emotivas, de contato, metalingüísticas e estética e suas inter-relações. Pensemos especificamente sobre a mensagem estética: mais livre e estruturalmente mais ambígua em relação ao código! Ambigüidade esta, que propõe ao receptor sair das convenções e redundâncias, pela aparente desordem e criar uma outra ordem,além da denotação- codificação, observando como ela foi feita. A mensagem estética contém ambigüidade e auto-reflexibilidade embutidas.

Visualizemos portanto a obra de C. Burrill como um todo e percebermos:

1-que os significantes adquirem significados apropriados em função do interagir contextual em sucessividade de clarezas e ambigüidade gerando novas cadeias gerativas.

2- o complexo físico relacional dos significante, em ritmo visual( movimento) provoca uma contaminação entre referentes, significados e significantes, o que desperta no receptor as diversas sensações da obra.

3- que a mensagem estética na fotocolagem explicita vários tipos de realidade: a do tecno-físico dos seus significantes; da natureza diferencial dos significantes; o nível dos vários significados conotados e a que tipo ou nível de expectativa a que os signos nos remetem.

Diante do exposto podemos também identificar vários níveis de informação:

1- como a dos suportes físicos traduzido pela própria linguagem híbrida que é a fotocolagem, das cores usadas sempre de forma harmônica e pelas durações que estão presentes pelo batimento temporal intrínseco (conotativo) e extrínseco (nos movimentos de montagem e intersessões).

2- pelo nível das relações sintagmáticas: por onde identificamos um “plano de montagem” que vêm por seu conjunto se significantes constituir uma certa unidade de significado.

Incluindo-se também a fragmentação como uma estratégia de rompimento com a perspectiva clássica – albertiana onde pela multiplicidade de planos e pelo estabelecimento de zonas de tempo é possível re-construir relações sintagmáticas interativas.

3- pelos significados conotados: que nos remetem propriamente a temática aos repertórios iconográficos que nas fotocolagens são duplos, ou seja, analisáveis no interior de cada fragmento, como também através do conjunto destes, em grande bloco sintagmático.

Interessante também, que diante da obra pesquisada estamos também diante de um processo dialético; aberto e processual., porque numa estética de fundamentação semiológica poderemos dizer o que a obra poderá se tornar, mas nunca o que se tornou. Este tipo Inter-relacional onde se auto-alimentam mensagem, código, fala e língua, nos remete a pensar na “desautomatização” da linguagem e da visão. Exatamente isto, que propuseram os formalistas russos, através de uma teoria chamada “Teoria do Estranhamento” (Kholovsky em 1917), que retomada anos a frente e até os dias atuais é objeto de pesquisas teórico-práticas experimentais.

Veremos o receptor das fotocolagens exercendo uma liberdade interpretativa aliada a fidelidade à obra; toda a ambiguidade sugestionada pela mensagem é preenchida pelos códigos pessoais deste receptor, ao mesmo que reconduzindo pela questões contextuais propostos pela artista diretamente ligadas

ao “ato criacional”. A explosão da automação traduzido pela “forma” não elimina a inteligência de seu conteúdo.

Hoje diante de um mundo globalizado, onde as informações circulam também através dos signos imagéticos, onde até mesmo estes passeiam com autonomia, é possível entender quanto maior a difusão cultural, mais desnudado serão os estímulos ocultos ou particulares, na mesma medida em absorvidos e/ou codificados. Trata-se de uma nova visualização do “local” onde o fato dele existir, não implica na noção dele não ser “codificado” (em dinâmica de comunicação) em instâncias globais. As imagens constantes na obra de Christine são portanto assimilação em outras sociedades, que não a nossa, porque tais valores “ocultos” (segundo inclusive alguns pensamentos de Lévy Strauss) pertinentes a cultura indígena, serão também absorvidos pela nova mídia digital e circularão de alguma forma em um “cultural” ou seja em “trocas”.

As grandes redes comunicacionais representam o grande passeio dos signos (ou seja dos fenômenos culturais): sua vida, sua morte e ressuscitamento simultâneos.

Traçando novos parâmetros nesta discussão semiológica, e importante relatar, de que é composta a Fotocolagem, ou seja, basicamente de Fotografia em montagem. Portanto, de sin-signo, de signo icônico – indicial, de argumentos ou melhor, de uma cadeia sintagmática complexa. O código visual proposto é um código de articulações móveis, ou seja, onde os signos podem virar figuras e/ou vice-versa) e as figuras transformarem-se em semas. Em amostragens posteriores trabalharemos com os códigos perceptivos, de reconhecimento, de transmissão, iconográficos e estilísticos. Com efeito, ressaltamos desde já, a existência de uma linguagem poética constante na obra, possibilitando (pela ambigüidade sígnica) ao receptor resgatar as diversas variantes, mediante a presença de vários significados num só contexto. E, principalmente perceberemos em complemento, a influência cinematográfica, dando um corpo semiológico diferenciado à obra, visto que: sendo o cinema uma forma que possui a “Terceira Articulação” (pelo nível da cinésica somada à fotografia), que somada à colagem: insinuação “viva” da terceira dimensão, que em tais Fotocolagens os significados não se sucedem ao longo do eixo sintagmático, mas aparecem conjuntamente presentes e reagem alternadamente, fazendo surgir novas conotações. Um Corpo Semiológico rico, espesso e informal que gera a discussão de sua própria poética e de seu próprio código.



Quando Derridá apela para uma visão da obra como uma “energia inexausta” e portanto mensagem continuamente aberta, ele nos faz perceber que quando realizamos imobilização dos esquemas, só o é, para que possamos compreendê-la enquanto inúmeras possibilidades. A obra em pauta(C.Burrill), é este convite para não reduzirmos sua análise a um jogo de signo estruturados, para que deixemos levita-la em todas suas determinações possíveis, para entendermos que as estruturas “ não são coisas inertes nem objetos estáveis(como dizia Jean Starobinski): “ elas emergem de uma relação instaurada entre o observador e o objeto;despertam em relação a uma pergunta preliminar, e é em função desta pergunta feita as obras que se estabelecerá a ordem de preferência dos seus elementos. E ao contato com minhas interrogações que as estruturas se manifestam e se tornam sensíveis, num texto de a muito “ fixado” ...

Na perspectiva do pensamento serial poderemos compreender as bases social e históricas dos códigos como propulsores de uma ação supra-estrutural gerativa de novos sistemas comunicacionais.

### **3.2- A gramática da Imagem**

Continuando nosso vôo sobre os estudos semiológicos , podemos nesta altura perceber que “ o estudo da Imagem é um empreendimento interdisciplinar, como bem esclarece Lucia Santaella e Wiinfried Noth. Sendo assim o discurso verbal estará sempre impregnado de iconicidade (Peirce), porém tais estudos avançam e agora a Semiótica traz à tona discussões outras, como a da representação e a da apresentação e mais tantas, como a imagem como signos icônicos ou plásticos. E, no caso das Fotocolagens estas variantes poderão ser analisadas, visto que ao entendermos a Fotografia como um signo icônico e dotado de uma semelhança ou de mimeses, estamos enquadrando-as como representação, todavia, se virmos na Fotografia por seus aspectos indiciais e originais físico-químicos, poderemos então entendê-la enquanto um signo plástico onde cada significado também resulta da forma, da cor, da textura percebidos. Melhor dizendo: o grão, a luz e o quadro são fatores que se somam aos aspectos icônicos já identificados, formando um todo analisável onde a presença de uma Não exclui a presença de outra análise. Existem divergências outras que estão presentes entre Barthes( dec. 60) e Lindekens( dec70), onde Barthes procura atrelar as estruturas visuais a linguagem verbal, enquanto os teóricos da heteronímia semiótica desatrelam esta mesma estrutura , fundamentados que estão na autonomia do texto imagético.

Cabe neste instante refletirmos sobre o que vemos nas Fotocolagens pesquisadas: E vemos um misto destas duas posições: esta ânsia da autonomia do discurso imagético operada pela fragmentação-relacional criando zonas conceituais abertas a partir da própria impregnação de formas, cores e texturas; e por outro pelos aspectos conotativos de cada fragmento foto-documental, incluindo aí a ancoragem do título, segurando um vôo cego da imagem em

contraponto com a moldura que aqui se apresenta como um fora de campo ( espacializado ) ao invés de um fora de quadro ( sem dimensões).

Nesta altura poderemos explicar outro argumento importante que faz desta obra uma genuína peça de estudo: pois se as formas não possuem um significado visual concreto, são como invariantes visuais do campo visual, elas podem ser interpretadas como unidades semióticas autônomas. Assim como os fonemas na Lingüística, existem os “pictogenes”( ou outra nomenclatura) na imagem, que vêm a formar uma Gramática Visual ( diferente do raciocínio lógico-linguístico ): passa por regras diferenciadas onde o topológico, o morfológico, o cromático... virão compô-la e onde suas funções são deduzidas da totalidade da imagem.

“A gramática da imagem é sempre uma gramática textual, e não uma código geral, válido em qualquer situação, como a linguagem”(Santaella eNoth,2005:50)

E sintetizando este raciocínio, torna-se imprescindível entender que cada texto icônico também é um ato de “produção de códigos”( Eco) porque suas unidades são somente definidas no contexto da imagem.

Ao nos reportarmos às Fotocolagens intituladas Queimada, Crianças caiapós procurando urucum, Floresta Amazônica, Rio Iriri, constataremos toda a Teoria da “gramática visual” em práxis, apesar da própria Christine não usá-la conscientemente ou planejar usar teorias no ato de criação.

A identificação desta e de outras possibilidades de análise da obra, prende-se á natureza científica da pesquisa, que como tal, visa além de compreender a artista em sua complexidade ( histórico, sócio-cultural e psicológica) , a própria obra em todas as variantes comunicativas; se faz também utilizando os procedimentos metodológicos que permitam o livre pensar e uma reflexão produtiva do leitor , em curso.

A Arte vista hoje dentro de uma nova perspectiva , onde passamos a vê-la mais que uma atividade , mas como uma ciência experimental eliminando as barreiras entre ambas.

Christine Burrill unifica em seus trabalhos artísticos as possibilidades da ciência : via recursos da informática - como pelo armazenamento digital /reproduções dos mesmos (via *giclée*), caráter experimental envolvendo a percepção polivalente e pluridimensional ; e as possibilidades da Arte ( em si), via

recursos de linguagem fotografia, pictorial e cinematográfica, respectivamente desnudadas em processos de criação, auto-reflexivos.

Veremos no todo da obra também eclodirem as preocupações de Barthes que através do próprio questionamento das limitações que impõe as análises sociológicas, semiológicas e psicológicas, apontar para a importância do Referente em detrimento do código. A “imanência”, o “tautológico” que liga o referente a fotografia, é que nos faz , “ um receptor selvagem, sem cultura” neste ponto, na ordem fundadora da Fotografia , que é a referência( não a arte e a comunicação), é que também se apóia o diferencial destas Fotocolagens: porque o hibridismo conciliador de suas linguagens não apaga este poder do “referencial” e nem tampouco o “ pincel” enunciador da artista.

### **3.3 - Análise Semiológica das Fotocolagens.**

Examinaremos a obra de Christine Burrill dividindo-a metodologicamente em blocos, segundo critérios comparativos e temáticos. Permeando tais macro-análises, desenvolveremos a pesquisa tendo em vista aprofundar os aspectos semiológicos e de outros códigos pertinentes, a fim de obter uma visão multifacetada deste conjunto. Para tal fim, o procedimento discursivo adotado, será variável segundo o bloco selecionado, demonstrando assim as várias possibilidades de análise crítica da mesma.

#### **3.3.1-Primeiro Bloco**

##### **Fotocolagens: Meninos da Embarcação, O Fornecedor e Baianas**

O motivo desta seleção é comparativo e está diretamente ligado à forma que foram tratados respectivamente os temas pela artista, espelhando sua ação e suas intenções. Veremos que não se trata de um modelo desconstrutivo baseado apenas em experimentalismos plásticos, que se findam por exaustão internas. A Fotocolagem transforma-se pelas mãos da artista em ferramenta de expressão de processos, eventos, em cenas de grande carga simbólica. Nosso olhar vagueia em cada uma destas obras e o tempo a que nos permitimos vaguear, será o tempo que estabeleceremos relações significativas entre cada fragmento-fotográfico que as compõe individualmente e de correlacioná-los em contexto. Tempo este diferente do linear, que vê apenas a uma cadeia de fatos, de causa e efeito.

Estamos diante de um tempo circular e mágico em cada uma destas obras. Isto vêm à justificar tal seleção, porque poderemos apreciar as variantes deste tempo mágico da imagem, através até de recursos metalingüísticos, atestando sua própria dialética interna.

### **Meninos da Embarcação**

**120cm x 070cm**



Na Fotocolagem **Meninos da Embarcação** é possível embarcarmos neste “rio de calmaria”. A imagem projetada em triângulo cuja base, avança em direção ao espectador, em fora de campo. Nós receptores estamos convidados a participar deste momento, junto aos índios caiapós e exuberante natureza Amazônica. À esquerda, um corpo indígena adormecido, cujo braço estendido pronuncia-se e a sua mão em foto-fragmento rompe a moldura. A pintura corporal altamente simbólica, com motivos geométricos e negros feitos à partir do jenipapo, vêm produzir junto à outros elementos, como os detalhes da superfície do barco, efeitos plásticos de natureza tátil, por sua textura visual. À direita vemos dois outros índios com olhar frontal e suas expressões tão diferentes uma da outra, denunciam a presença da câmara fotográfica, como também as reações provocadas pela mesma, sobretudo ao modo de documentar: onde não existe à imposição de poses ou quaisquer interferência quanto a rotina dos fotografados, apenas a presença da fotógrafa e de sua prótese-máquina, interagindo com estes ambientes e culturas. Tais figuras, traçando uma oblíqua em direção ao personagem central, promovem

um fechamento da composição, mantendo neste caso, um ponto de centralização, apesar da superposição de planos. Ao olharmos cuidadosamente cada fotografia componente desta fotocoloragem, identificaremos a varredura espacial e os diferentes tempos representados, ou seja, os tempos pinçados para o processo final de montagem e de exposição fotográfica propriamente. Nesta obra, Christine mantém uma certa uniformidade quanto à velocidade do dispositivo, tendo em vista expressar esta ambientação, este se transportar lentamente.

Então, nossos olhos terão tempo suficiente para observar a vegetação beira-rio, o movimento das águas, pensar sobre o grau de aculturação destes índios através de suas vestimentas, sobre os meios que utilizam para seu deslocamento e enfim sobre a simbologia desta cultura local, sobre esta tribo caiapó (que em 1939 teve seu primeiro contato com o mundo chamados civilizado).

Esta fotocoloragem foi realizada por volta dos anos 80 e mesmo utilizando a colagem como expressão, a obra não perde seu valor etnográfico, visto que as interferências aditivas (como similares às adições pictóricas) não alteram os fatos em sua essência, pois cada fragmento- foto (subtrativo, pelo próprio enunciado fotográfico) corresponde à um dado momento de um dado espaço captado em 360 graus, ou melhor, não existe manipulações internas nas suas unidades componentes e justamente destas são extraídas os registros de cunho etnográfico comentados acima. Interessante observar que através desta estranha forma de dispor tais elementos, que uma nova concepção é formada; e pelo descondicionamento do olhar e pela estranheza, que surge um tempo maior de fruição reflexiva, prolongando o olhar e aumentando o tempo de permanência de suas mensagens denotativas e conotativas.

As cores frias, entre matizes de azuis e verdes, pontuadas por pequenos vermelhos das vestimentas e com uma iluminação central irradiando para as laterais, vêem enquanto códigos plásticos produzir uma atmosfera condizente com a realidade dos momentos fotografados, de tranqüilidade.

Quanto ao código fotográfico em si, seria importante isolarmos três fragmentos-foto da fotocoloragem: os braços cruzados do índio a direita, o rosto e as pernas do primeiro índio à esquerda e com tais fotografias poderemos perceber a riqueza experimental e documental do trabalho, visto que cada elemento funciona per si e em conjunto, constituindo através destes, as unidades mínimas da imagem, rumo a elaboração de uma linguagem puramente imagética.

Esta movimentação da imagem fotográfica produz um efeito de volume, encorpa as fotos quando realizada em colagem. Às vezes parecem que vão saltar em nossa direção, uma espécie de tridimensionalidade induzida, que se deve aos efeitos provocados pela superposição dos planos como também ao modo relacional na disposição destes, por recursos como o da gravidade obtendo uma certa instabilidade, deslocando eixos, avançando para o espectador.

Este efeito tridimensional veremos matematicamente solucionado e aprimorado nos dias atuais via recursos digitais e virtuais, porém na década de 80 tais recursos ainda engatinhavam. As Fotocolagens vista por este aspecto, foram enunciadoras.

Destaquemos ainda a profundidade de campo, sua nitidez que deve-se a utilização de lentes entre 50 e 60 mm, a baixas distâncias focais presentes na imagem como um todo.

Nesta obra não veremos efeitos *flou*, os ângulos de tomada estão em sua maioria à altura do homem, em visão natural e pontualmente levíssimos *contre-plongée* (figura central) e leve *plongée* nas figuras laterais. A montagem nesta obra explora estes ângulos e os deslocamentos entre planos ou de colagem-montagem se tornam elegantes em função destes sutis deslocamentos

Os códigos lingüísticos presentes pelo título da obra funcionam como uma ancoragem, porque o objetivo é focar os elementos figurativos que poderão ser traduzidos como pertencentes a uma cultura local. Tais meninos, distantes das metrópoles, dos grandes centros, em seus transportes, em seus duplos deslocamentos espaciais, constituem a base do que a artista pretende comunicar.

Deste modo, pelo cruzamento de códigos, dos eixos verticais e horizontais é que entenderemos a potencialidade da fotocolagem.

Vejamos então a segunda Fotocolagem deste agrupamento:

### **O Fornecedor**

**116cm x 70 cm**





Nesta, é possível conferir um movimento diferenciado daquele que vimos anteriormente. Sentimos o ritmo e como se fôssemos surdos, imaginamos os sons do barco em velocidade. Tudo está na ordem do “tocar com o olhar”. Os códigos fotográficos poderão ser destacados pela sua iconicidade, mas sobretudo pela sua indicialidade. O Fornecedor é a figura central, trata-se de uma construção feita a partir da expansão deste centro de radiação, que é o elemento conceitual à ser destacado. Tal figura não passa por um processo de fragmentação abrupto, pois os fragmentos fotográficos encontram-se ligeiramente deslocados (quase imperceptíveis) na montagem de seu corpo, restringindo-se também sua diferenciação à poucas variações de abertura de diafragma. Há uma variedade quanto a velocidades do obturador empregada nesta obra entre 125 a 250 milésimos de segundos, que aplicadas a momentos e situações diferentes do fato em si, produz esta riqueza de efeitos visuais. Formas abstratas em ritmo acelerado, sequenciamentos, figuras quebradas e retomadas pelo enquadramento horizontal da reprodução final. Interseções diversas; dupla condensação de elementos imagéticos conotativos e denotativos na parte central da fotocollagem, ou seja, produtos que serão comercializados de alguma forma pelo fornecedor e acrescido a estes toda carga simbólica das mercadorias-signo em si, tais como: as sandálias havaianas, a espingarda, o chapéu, os frutos, as raízes, à forma como embalados e agrupados, em sacos plásticos, papelão, algodão, cestos, em folhas nativas. Fatos estes que denunciam os gestos, as preferências, o gosto, as tradições no fazer, as trocas, o grau de aculturação, enfim, os caminhos híbridos de e no percurso da obra.

O Fornecedor é o elo que une estas pequenas comunidades da Floresta Amazônica como vemos à esquerda da imagem, à beira rio, responsável que é em levar as encomendas à Axure, Ireoti e outras anotadas em pequenos papéis fixados sobre os embrulhos; ele personifica um outro tipo de habitante da floresta, com características culturais diferenciadas das tribos, vide o signo chapéu e suas conotações e via próprio título que enquanto código lingüístico, precisa sua função de abastecer, e portanto seu caráter nômade, de não pertencente ao espaço identitário das tribos, porém pertencente ao universo cultural da Amazônia.

A condensação denotativa é processada basicamente pelo excesso de formas circulares, curvas tangenciadas por retas e/ ou delimitadas por uma forma triangular com sua base aberta pronunciando-se avançando a imagem para fora

do plano de quadro. Isto sugere continuidade cênica, promovendo a interatividade.

Estas mesmas formas circulares podem ser compreendidas como orgânicas, em contraponto com a abstração dos motivos laterais ( da água nos planos) e com a própria regularidade do enquadramento fotográfico. A floresta margeando o rio, compõe um triângulo maior, cujo vértice converge também para área central, para figura do Fornecedor. É também linha divisória entre o céu e as águas do Rio, cujo peso maior está à esquerda do quadro, sugerindo proximidade e ligação, entre fornecedor e população beira rio, entre culturas. O lado direito funciona quase em rebatimento, espelhamento e poderemos passear com o olhar entendendo, por indução, esta relação espaço-tempo através da abstração, do ritmo e das nuances de cor e texturas. Sendo estas últimas uma das grandes responsáveis pelos efeitos de tridimensionalidade, presentes nestas representações planas. A percepção do espectador é ampliada com tais recursos, que vêm a produzir sensações de ordem sensoriais diversas. Estes signos fotográficos que compõe esta obra, estão carregados de elementos plásticos dotados de significações, interagindo internamente e externamente em auto referência e auto-reflexibilidade.

Passemos portanto a analisar outro ponto de destaque desta fotocoloragem que versa sobre a especificidade da fotografia enquanto linguagem artística. Falemos sobre um ínfimo instante onde escapa o domínio do fotógrafo, onde o referente burla o equipamento e a visão enunciadora do fotógrafo, alcançando notas inclassificáveis, resistentes ao código e que Barthes intitulou de “*punctum*”. Aquele ponto que nosso olhar teima em fixar independente de todo um entorno, de todos os esforços estruturais, ou de composição; daquele ponto desafiador que só ela, fotografia, é capaz de revelar plenamente. Este ponto é personificado no olhar do menino que está ao lado do Fornecedor: ele desloca o centro involuntariamente e promove um deslocamento geral, ele feri as intenções, questionando a todos os envolvidos na obra. Cria aquilo que Barthes bem ressaltou:

“uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver; não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados” (Barthes, 1984:89).

É justamente, por esta abordagem, que também entenderemos melhor a insuficiência da linguagem cinematográfica, sentida pela artista( que também é

cineasta) e sua preferência pela Fotocolagem como linguagem artística. A Fotografia contém esta pensatividade que o cinema, pela voracidade contínua, não consegue proporcionar. Esta fotocoloragem de Christine representa este retroceder reflexivo na linguagem cinematográfica, a exposição das suas unidades constitutivas originárias, ou seja, da fotografia; os movimentos contínuos decompostos, montados segundo outros paradigmas. Representa ainda, em inversão, a multiplicação dos “instantes únicos” em aceleração, que pelos recursos da colagem/montagem vêm também dotar a obra de uma espécie de campo cego, desfocando a fotografia por outros meios que não os essencialmente cinematográficos.

A superposição entre planos da imagem provoca uma expansão em todos os sentidos, porém o que convém ressaltar é a independência destas partes e a relação processada entre as mesmas na imagem total. Esta inter-relação não é de pura soma, ou de encaixe homogêneo, porque ao contrário, a descontinuidade e o desenquadramento são recursos utilizados para promover a diversidade de pontos de vista e conseqüentemente sua riqueza espaço-temporal; as varreduras documentais em 360 graus na etapa inicial da realização da obra; o *scanning* e a seleção das partes de fragmento-foto realizados na segunda parte do procedimento artístico ultrapassam ao mero agrupamento. Além do exposto anteriormente, existe um efeito tátil, resgatando o volume que (não esqueçamos) também é próprio da fotografia em sua materialidade; introduzindo simultaneamente, por este hipotético “passar em torno de”, uma espécie de efeito escultural.

O observador portanto será capaz de ilusoriamente, deslocar-se em torno desta embarcação como também se deslocar fisicamente diante da obra, interagindo com a mesma, criando leituras pessoais à partir deste estímulo.

A singularidade desta obra reside portanto na interseção das linguagens fotográfica, cinematográfica e pictórica, observando que os signos plásticos ligados a cor em sua harmonização, as matizes predominantemente frias, os brancos e cinzas tonais, a luz oblíqua, a contaminação entre estas vêm a criar uma atmosfera de entardecer. A pontualidade dos tons quentes pelos marrons-terra, vermelhos e amarelados dialogam na imagem, estabelecendo três eixos convergentes que seguram a composição, evitando a explosão fragmentária, ou seja, que o espectador flutue totalmente, sem estabelecer quaisquer pontos para descanso do olhar. A sutileza da obra está situada, entre a explosão e a apreensão

unitária perceptiva, nas diferentes dosagens dos recursos técnicos internos e variantes.

A impressão de relevo criado pelas diversas texturas visuais (obtidas ora por técnicas fotográficas ora por direcionamento em montagem), suavizam as cores contaminando os brancos quando em conjunto. E aqui estamos diante de uma pintura, onde as partes (substratos do real, índices fotográficos) apresentam-se como pinceladas, em pura adição imaginária, onde a mão da artista, em processo seletivo de colagem das mesmas, busca resultados plásticos satisfatórios em relação às mensagens que se propõe representar.

O Fornecedor é uma fotocolagem que demorou um ano para ser finalizada e onde, muitas sondagens e visadas periódicas foram feitas, até encontrar um conjunto que correspondesse ao desejado. O processo de montagem é portanto, o momento máximo de criatividade, onde o imaginário arrebatava o documental, e hibridamente inunda a obra.

Passemos a análise da terceira e última Fotocolagem deste grupo, chamada **Baianas**



Aqui tudo é carnaval! Explosão de formas: cores, tamanhos, formatos, texturas também de movimentos, expressões, composição, ângulos, enquadramentos, de códigos, de ritmos, de lentes, de luminosidade, de símbolos, de tempos, espaços, de corpos, de vida e alegria permitindo, experimentando. Tudo é tátil, possível, manipulável, sonoro, com batimentos diversos, várias cadências de um só samba, abrindo alas para as baianas desfilarem na avenida. E elas são representadas tal qual as sentimos e percebemos, quando em conjunto: não são distintas, são pequenos pontos por onde nossos olhos vagueiam, em rápidos olhares. São braços e pulseiras, turbantes e tabuleiros, tecidos rendados, leques,

bordados, bordas de saias, tantos gestos, diversas expressões de risos, cantos, raças, rodopios, vindas, paradas de cansaço. Grupo disforme, massas de brancos, brilhos de luxo, colares de fé, magia pelo difuso, estonteantes, feminilidade, tradição, identidade cultural, parceria, sobrevivência à instituição, espaço arquitetônico invadido e quebrado, tempo em desalinho, sem regras, nem molduras, sem fios de condução. São luzes a cada instante, que se propagam, contaminam e espalham alegria, São o dismantelar, o decompor, o fragmentar, o explodir perceptivo, o flutuar imaginativo, o vagar entre, o verso e o reverso da figura-objeto fotográfico, *o plongée e o contre-plongée*, o campo cego, o fora de campo e o fora do quadro, o rompimento das molduras, confetes coloridos jogados na avenida dos códigos, unidade pulsantes da imagem que falam por si, de si, compondo um belo samba, sem linguagem formal e com coração para traduzi-la. São as misturas, as transformações culturais, os hibridismos, o “cultural”. O passado entrando na passarela, um deslocamento e o descolamento imagético renunciando novos tempos de operações em tempo real, de interatividades plenas, pela ânsia do virtual São realidades e também todo o imaginário nelas contido e nelas projetado via sua repetição. São ficção porque construídas, enquanto signos. Metalinguagem enunciativas de um procedimento estrutural combinado à gerar imagens, a partir de outras, em larga escala; pontas de lança das novas combinações numéricas em computador e sua própria negação, valorizando o fazer artesanal.

Frisando, não são meros agrupamentos, nem sequenciamentos desprovidos de emoção, nem tampou encaixes unitários e homogêneos. São desenquadramentos, descentramentos, defasagem, descontinuidade, estranhamentos que aproximam o expectador estimulando-o a manipular estes objetos fragmentários. São uma instalação-escultura fotográfica, por seus efeitos tridimensionais. Modelos analógicos traduzidos por códigos digitais, por *scaneamentos* e controles de cor, que organizando artesanalmente seus múltiplos pedaços processados, por colagem expandem as possibilidades artísticas.

Manipulações do espaço para libertar o olhar do cabresto direcional ideológico e manipulações do tempo para que saibamos o quanto é possível distingui-los: do tempo imagético-fotográfico (sempre passado, por fatos já ocorridos e retraduzidos), ao dos tempos das realidades sociais (sempre em processo).

Esta fotocoloragem possui uma dupla poesia: a simbólica de seus referentes e argumentos e a auto referencial, expressa pelo modo sensível do encadeamento de seus significantes. As figuras retóricas estão presentes em duplos discursos, porque o processo da obra oscila entre dois eixos de leitura, ou seja, internalizando e externalizando para o pulsar deste expectador ativo.

A luz aqui resplandece, exaurindo as possibilidades da física em representação , pela multiplicidade de brancos-luz, fato este também experimentado pelo movimento impressionista. A alternância de *floos*, movimentos, nitidez, reflexão, vêm a reforçar a dimensão do trabalho experimental da artista, que amplia o uso do fotográfico, sem com isto alienar-se do seu próprio enunciado.

E, se for possível falarmos de uma Arte Moderna calcada em valores fotográficos, é possível também falarmos de uma Arte Híbrida, interdisciplinar, onde as contaminações são livres, não rotuláveis e sem hierarquias. Presenciamos assim tal liberdade em As Baianas onde vemos ( dentre outros), especificamente os processos analógicos e subtrativos fotográficos serem entrecruzados com modos de arquivamento digitais, contracenando com os aspectos pictóricos pela característica aditiva de seu conjunto.

### 3.3.2-Segundo Bloco

#### Floresta Amazônica, Queimada e Rio Iriri

Estas três fotocolagens possuem como elemento comum e preponderante a Natureza. Percebemos em análise comparativa, o procedimento da artista em suas diferentes abordagens do tema-guia, metodologicamente selecionado.

Os fatores comuns, além do processo de “*scanning*”, estão relacionados a valorização dos primeiros planos, sua texturização; na conservação dos aspectos figurativos segurando os respectivos argumentos e na dosagem abstrata em determinados segmentos dos quadros utilizando para tais fins, os recursos da seqüenciamento e contaminação de cor (Queimada), da aleatoriedade de formas (Floresta Amazônica) e do agrupamento em *close-ups* fotográficos (Rio Iriri).

Analisemos alguns aspectos em separado das três fotocolagens:

**Floresta Amazônica      210cm x 120cm**



Esta Fotocolagem é produto de três tomadas , de diferentes locais da floresta, feitas no mesmo dia. Perceberemos então as diferenças de iluminação entre a parte esquerda e a direita da obra, da mesma forma a variação de aberturas de diafragmas, de utilização de lentes, de ângulos. Temos quatro elementos de ancoragem visual que são os quatro troncos de árvores, eles sugestionam uma alternância espacial e neste caso poderemos perceber a negação da profundidade pelo empilhamento do referencial, um recurso cubista para descondicionar o olhar, para fugir da perspectiva ilusionista, que é aqui empregado através dos recursos da colagem. Trata-se de um desvio do olhar, de materializar o espaço, torná-lo tátil empurrando-o em direção ao expectador. A alternância e articulações de planos, o desenquadramento, o descentramento, somado às formas tridimensionais e à eliminação dos contornos que na fotografia, contribuem para estes efeitos táteis.

Observando que as fotos que a compõe possuem uma nitidez exceto em casos pontuais, como a direita e as que emolduram a imagem total, a esquerda abaixo. Esta alternância citada visa ainda, dinamizar a percepção ao mesmo que provocando sensações rítmicas e de volume. Os clarões no alto da imagem denotativos de penetração de luz na mata, representam a dupla respiração e o duplo posicionamento do operador / expectador.

O movimento da artista é espaço relacional e temporal, na medida em que segundo seu próprio relato, foi capaz de captar a dinâmica de vida existente nesta floresta. Assim, os insetos, abelhas, lagartas subindo nas árvores são apontadas pelas crianças que apreciam suas fotocolagens, funcionando como deslocamentos e atrativos visuais próprios da riqueza natural existente na Amazônia e como recurso utilizado em montagem. Evidenciando pela maneira exploratória, pela decomposição desta unidade verde o caráter experimental e seus efeitos sobre a permanência da imagem na mente do leitor. A paisagem poderá ser analisada segundo os elementos dela constantes, conotativamente. A composição dos troncos conferi crescimento, maturidade, enraizamento enquanto o desarticular das folhagens produz uma noção de diversidade, densidade , riqueza.

Captar a Floresta Amazônica é reunir tais elementos , é induzir a percepção deste universo verde, valorizando seus elementos formadores, que poderemos entender em analogia como componente da floresta, da imagem, da mensagem, bits de informação.



A predominância dos registros documentais, não significa à luz da Fotocolagem, uma premissa de enfoque eminentemente realista, porque esta expõe declaradamente a porção imaginário-perceptiva que contém todo o enfoque, por mais neutro que seja. Expõe o fazer artístico, enfim, seu procedimento.

Passemos então à próxima fotocolagem:

**Queimada**                      **116cm x 60cm**



Fotocolagem especial em todos os sentidos, como por exemplo em função de estar neste limite, entre o figurativo e o abstrato. Se observarmos os aspectos de forma, como cor, linearidade, veremos campos indefiníveis, permeáveis. Os elementos lineares estão dispostos de modo a que não se fechem em formas, e em tão pouco conduzam o olhar a um único ponto de vista. Vê-se ao contrário as linhas verticais dos troncos partidos interagindo livremente com as linhas em diagonais à direita e esquerda da obra, e paralelamente, em multiplicidade de pontos de vista. São linhas, são signos visuais que adquirem conotação pela força de seu conjunto. Cada elemento fotográfico visto isoladamente, poderá sugerir sentidos diversos, possuindo em certos casos um grau de abstração que se torna impossível precisá-lo, a não ser pela ancoragem do título. Algumas fotografias possuem elementos denotativos como o fogo, terra e troncos em chamas, que precisam o tema. Aqui a profundidade atmosférica e tonal ainda é preservada, no conjunto da obra, e apesar disto não temos definido um ponto de vista absoluto, porque nossos olhos flutuam, perdem-se ora explorando detalhes de formas, ora envolvidos pela pontualidade de cores quentes e parece que sempre estamos “à procura de”: das linhas que se fecham e se encontram, da pureza de cor,

da vida neste funeral ecológico. E a encontramos em punctum à direita, nesta pequena planta verde, talvez um ponto radiador de esperança, um fragmento de vida contrastando com a devastação, com a queimada. Podemos perceber nitidamente como é processada esta batida temporal, os diversos momentos planejados onde o trabalho da artista poderá ser compreendido como uma verdadeira imersão, porque não se trata de uma cobertura circunstancial, mas de tomadas evolutivas, de exames detalhados dos lugares e de uma dialética externa interna que transborda para o espectador participante. Neste caso, a fotocoloragem amplifica a narrativa reflexiva, porque supera as possibilidades da montagem cinematográficas, criando um tempo específico, que poderíamos chamar de poético, como também supera a acomodação visual, típica das fotografias unárias, visto que ao duplicar também seus aspectos icônicos e indiciais, obtém como resultante um outro tempo artístico, diferenciado, entre o efeito fixamento e movimento. O tempo do fato, da obra e artístico estão intimamente ligados, permitindo transparecer sua aura e serem reconstruídos pelo fruidor.

É possível nesta obra destacarmos a tendência pictórica, através da seleção de fotos no processo de montagem, onde pelo conjunto linhas, cores-forma, planos, tamanhos, textura, percebemos seu caráter aditivo, ou seja, a mão da artista representando a cena segundo sua imaginação, alheio ao tempo de registro. A fotografia não é mero instrumento, mantém-se subtrativa, registro/rastro, porém não são linguagens antagônicas, incompatíveis. O elo, a união destas está diretamente relacionada a criação artística, onde se reafirmam por excelência, a predominância do homem em relação à seus meios. Saibamos portanto que por mais evoluídos que estejam os instrumentais, por mais independentes que sejam em suas operações, nunca poderão ultrapassar seu criador. Transcendendo a lógica matemática-científica operativas de seus meios, produzindo novos códigos ou despojando-se destes, o homem se reafirma, criando novas possibilidades.

Analisar Queimada é muito mais que se ater aos códigos icônicos, plásticos, lingüísticos, fotográficos, pictóricos, dentre outros: significa passear pelos metacódigos e mergulhar no não codificável, no universo das mensagens sem registro barthesianas.

Observemos oportunamente as características das mensagens evocadas que reúnem características referenciais, metalingüísticas e estéticas. A redundância dos significantes dos elementos figurativos (trancos), e de formas retangulares na

colagem, somados a ambigüidade produtiva de significados , espelhada pela aparente desordem que conduz a encontrar várias direções de decodificação, que assim reunidas vêm a romper com o sistema de expectativas , que é o próprio código. Por outro lado,veremos que só a partir do interagir contextual, tias significantes(foto-fragmentos) adquirem significados apropriados, assim como pelo idioleto, que é o código privado da própria artista. Este contexto também é organizado: movimentos estes aparentemente contraditórios, mas que compõe esta obra-mensagem , por sua dialética de auto-reflexibilidade e ambigüidade oscilando a liberdade interpretativa e a fidelidade ao contexto estruturado da mensagem. Tal comunicação estética desautomatiza a linguagem, aumentando a dificuldade e a duração da percepção, criando no receptor uma percepção particular da mesma.

E se os códigos estão presentes em cada unidade , via ângulos, enquadramentos, jogos de abertura e velocidade, profundidade de campo, variações tonais, luminosidade, grão lentes, indicialidade, iconicidade, estarão também ausentes em alternância, em razão dos códigos pictóricos (aditivos). O céu de Queimada é altamente pictórico e a terra majoritariamente fotográfica. Nos céus a profusão de cores, matizes, nas terras os rastros, as texturas amplificas. No conjunto, ficam indiscerníveis os limites destas linguagens e claros os aspectos da Arte Contemporânea.

Pensemos portanto neste códigos da pintura, transcendendo primeiro a dicotomia entre linha e cor,e entendendo que a cor já é delimita áreas: no caso dos fragmentos dos céus em relação ao céu na totalidade da obra; as variações de azuis( contaminadas) de cores complementares outras, violetas, alaranjados, esverdeados, rosados que no conjunto promovem uma certa atmosfera de tranqüilidade mórbida. Portanto a cor, tem significado. Este modo de estruturar o quadro, tendo como premissa a erosão de cores complementares, contaminação provocam uma certa pulsação, fazendo com que o olhar se mova em várias direções. Os diversos espaços da obra estão simbolizados pela cor, enquanto os diversos tempos estão representados pelos planos de cores que se superpõe.

È preciso ainda observar as saturações e principalmente a variação tonal que acoplada à esta dinâmica interna,possibilita indicar o infinito. As tonalidades mais claras induzem ao distanciamento e as mais densas à proximidade. Este jogo entre tons -cores promove uma leitura não total da obra, concorrendo para uma absorção reflexiva.

Queimada possui uma estrutura ativa, ou seja, existem elementos que por justaposição e auto-limitados pela cor, que interceptam formas maiores, ligadas à totalidade de significado da obra. Esta mesma justaposição nos conduz à um espaço ilusório, que não está no plano da imagem global, mas que recua, avança obliquamente à ele, raramente em paralelo à este. Criando através deste artifício uma ilusão tridimensional. Possuindo fragmentos em formatos geométricos retangulares ou similares e formas plurais compostas em seu interior, por elementos naturais e também abstratos, Queimada poderá então oscilar entre diferentes modos de abordagem artística, ou seja, a lógica estrutural decorrente da geometrização e a emotiva e poética promovida pela montagem/cor e a documental dos enunciados fotográficos.

Christine ao dinamizar tais paisagens por diferentes tomada fotográficas, pela criação de infinitos horizontes, nos conduz a pensar sobre os diversos pontos de vista em relação à multiplicidade de observadores, e isto se torna interessante na medida que teremos uma obra aberta, sempre em construção. A Fotografia exerce neste ponto, uma função de ancoragem para a mensagem, visto que é através dela, de suas estreitas conexões com o real que a mensagem proposta é fixada. Temos assim o encadeamento entre os códigos pictóricos e fotográficos metamorfoseados, criando uma supra-imagem. Imagem híbrida de nossa florestas, de todas as florestas, de nosso universo simbólico, de causas comuns.

O adensamento a saturação, os pretos e as matizes quentes de marrons e vermelhos, fogo aproximam e a texturização visual plana e figurativa tendem a provocar sensações táteis. A irregularidade da moldura desempenha um papel importante nas aproximações, dando sensação de algo inacabado à espera de uma intervenção, no caso uma obra-denúncia que se oferece à reflexão e posicionamento.

Os elementos orgânicos que representam a natureza como as duas árvores que estão figurativamente completas, representam a ligação entre tais códigos, são os portais entre o imaginário e o real, e sobretudo, pertencem a ambos, porque representadas. São signos, elementos simbólicos de sobrevivência, de resistência. Não são restos, nem rastros de queimada e signos como os dos troncos partidos: são o acaso possível, que por vezes desalinham e desafiam. O punctum barthesiano está ligado à este acaso, é um ponto verde à direita, entre esta imensidão de tons densamente escuros e mesmo entre desalinhos lineares, justaposições de planos e de toda sorte de descaminhos do olhar provocados

pelas fragmentações- montagens e outros, ele sobressai: ditando para onde voltar o olhar, buscando a pensatividade, relatando algo a que acrescento àquela foto fragmento e que já estava lá, nela. Assim as fotografias atestam por studium os códigos, o sócio-cultural, objeto do saber etnológico; enquanto ao seu punctum feri e transcende por criar o extravasamento da obra, permitindo toda uma vida externa à própria foto, numa espécie de campo cego.

Analisemos agora **Rio Iri**

**100cm x 100cm**



Nesta obra, destacamos o adensamento dos fragmentos como também a compressão da moldura, as transparências e os brilhos.

Houve um a investigação pronunciada dos aspectos fotográficos, onde a artista envolveu-se com maior liberdade na captura do movimento em imagens macro. Para tal utilizou um a lente macro de 100 mm e tomando como procedimento a varredura em 360 graus, conseguiu efeitos interessantes na etapa de composição em colagem. São, portanto mantidos, em síntese as características básicas de criação da obra, tendo em comum a intercessão de planos, o espaço ilusório criado à partir destes, conjugados às formas visuais( de cor, textura,

tamanho) Porém , tal adensamento de planos aliados aos referentes fotografados em montagem , provocam um diferente efeito, por tornarem-se abstratos em união na parte inferior da imagem.

Através dos contrastes e harmonias percebemos o mundo, e aqui o contraste torna-se relevante devido aos brilhos e a fotografia. Será preciso recordar então os princípios tonais químicos( pigmento ) diante da riqueza dos princípios tonais físicos da luz. Os brilhos tal qual representados aqui, possuem uma precisão tonal em função dos meios de captação. Caso fosse uma pintura, tais brilhos seriam diferentes, com um nível tonal menor em fidelidade. Quando somamos brilhos, movimento e transparências, torna-se claro tais diferenças, porém a Fotocolagem de Chistine Burrill realiza verdadeiras proezas, conseguindo criar à partir de fontes fotográficas, ambientes pictóricos. Vemos assim em Rio Iriri estas mutações , e não se trata de misturar fotos e sim escolher, compô-las usando um diferente tipo de pincel. Pinceladas expressivas, emocionais, ora em formas abstratas, e ora figurativas, ampliando o leque de combinações e possibilidades técnico artísticas. A alternância entre física e química se processa no interior ( em cada parte) e no exterior no conjunto da obra , em sua totalidade.

Se observarmos isoladamente os elementos inferiores, como fez a própria artista, nos surpreenderemos com resultantes de textura, com a beleza plástica que surge destas imagens: a incidência da luz sobre as águas transparentes, que provocam misturas e deformações do conteúdo-cor ao fundo do rio. O movimento produzindo efeitos riscados, pontilhados de brancos, brilhos diversos e aleatórios, quando tocados pela luz. Assim, temos diversas resultantes, diversos acasos, que ao serem dispostos em colagem, acabam criando novas formas predominantemente abstratas.

A parte superior da fotocolagem é mais figurativa, onde as nuvens, o sol, o homem à direita, o barco são perfeitamente visualizados e oferecidos como pontos de vista diversificados. As cores claras e a seqüencialidade de planos provocam profundidade, enquanto que os tons densos e as cores quentes encontrados na parte inferior induzem à proximidade. Os brilhos estão concentrados no lado esquerdo, porém não obedecem a mesma direção, se olhados individualmente pelos pedaços fotográficos. Temos motivos orgânicos que perdem sua nitidez e precisão, suas cores são estouradas.

Quanto à compressão da moldura de referência, é devida ao fato do adensamento de planos, como também aos efeitos provocados citados acima, que

operam no ambiente interno desta. Além disto, o quase alinhamento dos planos laterais se junta neste parecer, numa operação inversa a de fora de quadro. Já a parte inferior do quadro, possui uma pequena irregularidade de planos, que não permite que divaguemos em demasia. Concluindo, a imagem nos projeta para seu interior e também para outro tipo de espaço, o imaginário. Mergulhemos juntos para entendê-lo.

### **3.3.3- Terceiro Bloco**

**3.3.3.1:** Coleta de Penas; Celebração; Parakanãs cozinhando mandioca; Alguns tesouros; Vendendo braceletes de contas.

**3.3.3.2:** Recolhendo Argila; Recolhendo Lenha; Menino Assurini

Estas fotocolagens foram agrupadas para análise em função de elementos comuns, tais como: a cultural indígena no sul do Pará; pela abordagem etnográfica -etnológica pautadas nos aspectos sócio-culturais, ou seja, onde tais registros mapeiam o fazer, em oposição aos antigos procedimentos antropológicos (que usavam apenas os fatores biológicos como determinantes nos mapeamentos científicos); pelo caráter imersivo e intimista destas obras, que só foram possíveis através de uma postura de comprometimento da artista frente ao registrado e representado; pelo tratamento visual que se subdivide em dois sub-grupos devido aos códigos plásticos.

#### **Bloco 3.3.3.1**

**Celebração**

**150cm x 80cm**



Neste primeiro sub-grupo composto das seis fotocolagens citada, destacamos em comum a presença do elemento plástico Cor como signo de relevante importância no contexto do bloco. Os significados da cor primária que é o vermelho são identificados não tão somente baseados em teorias de cor, mas traduzem os valores culturais das tribos indígenas. Portanto a cor é importante



dado num levantamento de cunho etnográfico. Além disto, é importante observar e entender os gestos, que são reveladores e passíveis de uma codificação (através da cinésica), mas aqui apenas apontados à título de outras correlações.

Sendo assim, também poderemos identificar a tribo Arawete através de suas vestes onde as mulheres tecem suas próprias saias a partir de fibras, tingindo-as com urucum produzindo a cor avermelhada e ora pintando seus corpos em cerimoniais. Nas fotocollagens **Coleta de Penas e Celebração** a cor assume um caráter simbólico identificador de etnia. A trama das esteiras ou cestarias são também elementos identificadores na cultura indígena. O modo de trançá-las ao formar objetos é um dado etnográfico. Quando a artista coloca em primeiro plano tais signos visuais ressaltando sua textura e por vezes utilizando lentes macro, ou quando no processo de seleção montagem utiliza tais fragmentos em sequenciamento e repetição (destacando objetos e cores), o faz em função destes dados simbólicos. Ao registrar os vários momentos de uma determinada cena, e todo seu entorno, que é o espaço de acontecimento do fato, como nestas obras, demonstra sua imersão nestas culturas locais, porque ao documentar fotograficamente respeitando os diversos tempos do fazer do referente, ao “estar lá”, sendo percebido e esquecido, interagindo, requer por outro lado, um tempo de operação da imagem. A particularidade destas obras está no caráter intimista que transmitem, derivado de uma confiança, proximidade, respeito e comprometimento que existe entre a artista e as tribos fotografada.

Em Celebração veremos alguns momentos anteriores ao evento, onde somente um casal arawete se prepara para o acontecimento. Os diversos instantes de preparo: a pele sendo pintada com urucum, os cabelos pintados e decorados com penas brancas e nas mulheres uma espécie de manto vermelho, tranças com enfeites artesanais de penas amarelas das araras, as esteiras, o machado, as cascas servindo de cuias, são marcos da cultura indígena, as sandálias havaianas, os shorts e pochete pendurada no casebre marcam a presença do homem branco (sua produção e valores). O machado é ferramenta de uso primitivo agrícola, a aldeia é composta por casebres de sapé com telhados trançados de vegetação local. As crianças arawetes participam deste cerimonial e possuem colares de contas azuis (sexo masculino), e os cabelos de um modo geral obedecem a um mesmo tipo de corte. A arara em primeiro plano à direita é uma ave de convívio constante com a tribo, circula pela aldeia livremente. As bananas, as galinhas representam as atividades em que estão envolvidos, como agricultura de subsistência, caça e

criações domésticas. Os arawetes são índios afetuosos, e seu primeiro contato foi realizado em 1977, de lá pra cá vivem em nas reservas , porém em lugarejos afastados, raramente visitando centros como Altamira, portanto tem uma vida voltada para seus próprios valores locais.

Nesta fotocoloragem os planos se movimentam com maior intensidade em diversas direções, nas bordas, o que provoca uma sensação de liberdade, de extravasamento do espaço e desalinhamento temporal. Realmente o tempo Arawete é especial: os gestos são lentos, a espiritualidade, a arte da tribo foram nesta representados. O papel desempenhado pela mulher, pelo homem, a família, a utilização do espaço arquitetônico, o artesanato, a proximidade e respeito para com a natureza, enfim os valores essenciais desta tribo estão condensados nesta grande massa vermelha, que se estende na parte central da obra, fazendo com que o olhar busque entender o significado deste vermelho-vida Arawete.

### **Coleta de penas 150cm x 120cm**



Coleta de penas retrata outro acontecimento da mesma tribo, e nesta foram usadas lentes macro 100 mm, o que possibilitou reações sensitivas, em função da textura em primeiro plano. Estão registrados os diversos momentos da coleta, os gestos suaves para segurar a ave e a sabedoria ao retirar penas, a confecção de tais

ornamentos, o enfeite, os critérios de beleza, a alegria em compartilhar o belo, a proximidade e cumplicidade para com a natureza que vemos através da convivência das araras no espaço da aldeia. Podemos traçar duas grandes linhas oblíquas à partir das esteiras e outra seguindo as crianças em primeiro plano, portanto o olho foi conduzido para direções distintas, permitindo assim um reconhecimento do espaço arawete. Ao fundo vemos casebres e em tons mais claros e diversos planos para conotar profundidade. O olhar frontal do menino em primeiro plano, em ligeiro *plongée*, o deslocamento dos fragmentos, buscam efeitos de fora de campo e tridimensionalidade, favorecendo a interatividade entre receptor e obra. A fotocolagem propicia o reconhecimento do procedimento artístico, independente do caráter ilusório do real fotográfico. Os planos nesta fotocolagem mantém uma certa estabilidade quanto à direções e a moldura é irregular e atua em conjunto com o conteúdo de mensagem da mesma: um doce convite para imersão.

**Alguns tesouros      150cm x 120cm**



Alguns Tesouros retrata um outro agrupamento indígena, que sofreu um processo de aculturação mais pronunciado. Podemos destacar elementos tais como relógios de pulso, a construção dos casebres, as sandálias havaianas, o vestido, os shorts, a panela, a pintura corporal geométrica a partir do jenipapo, os rostos e tornozelos pintados com urucum, a grande arara no ombro da mulher à direita, o

cacho de bananas, as folhas de bananeira, todos estes como indicadores conotativos. Vale notar a montagem em superposição e a forte presença de elementos figurativos; a composição é triangular e o vértice está na criança ao fundo projetando-se para frente, existem dois pontos de fuga definidos.

A pontualidade do vermelho dinamiza a estrutura e as expressões denunciam a presença da artista e exatamente aqui é possível compreender o significado das máscaras expressivas, também como um fator de proteção, em jogos de exposição e preservação individual e dos valores coletivos, mesmo diante de uma forte e constante presença de outros valores que não os seus. Sabemos por esta fotocoloragem que “a tribo” ainda existe, mesmo guiada pelos novos tempos dos relógios digitais.

**Parakanãs cozinhando mandioca 130cm x 130cm**



**Vendendo braceletes de contas 180cm x 100cm**



Vendendo braceletes de contas e Parakanãs cozinhando mandioca são uma variante deste mesmo bloco, onde são focalizados acontecimentos da vida cotidiana da tribo, que formava com os assurinis um grande bloco tupi, originariamente em torno do Rio Xingu. Os parakanãs são quase extintos e sofreram muito com ataques invasões de grupos diversos, por processos de aculturação na construção da Transamazônica e hidroelétrica de Tucuruí. São um pequeno grupo, que como registrado nesta fotocoloragem adotam vestimentas do homem das cidades. Estão em reserva, sobrevivendo de pequena agricultura e venda de artesanatos. Estas obras exploram a tristeza desta tribo, por elementos plásticos tais como o adensamento tonal, as áreas escuras, as sombras evidentes em ambas. Os vermelhos não estão mais nos corpos ou vestes tecidas com fibras e sim em malhas industrializadas. As expressões captadas, os momentos, o gestual denunciam o estado de pobreza deste povo que dominado e confinado ainda conseguiu resistir.

A força imagética do velho índio segurando uma criança (a única criança pintada segundo as tradições) frente um tabuleiro de venda de adornos no centro desta Fotocoloragem, centro este iluminado (luz direta lateral), em contraposição com seu entorno sombrio; a disposição e direcionamento do olhar e massas laterais confluindo para este centro, concorrem para destacar a supra-mensagem por ele enunciada, utilizando para tal fim, o dado icônico e plástico na formação de uma estruturação múltipla. A ancoragem do título é puramente denotativa, mas o que lemos através da imagem se sobrepõe aos códigos lingüísticos.

Encontramos ao lado direito uma imagem difusa de mulher entre duas crianças, figura esta, que nos faz desviar o olhar em punctum. Sua forma é semelhante a de um imagem religiosa (dos padrões ocidentais) e mesmo posicionando-se na área clara da composição, está envolta por um certo mistério, por não possuir uma luminosidade direta, como as três figurações que compõe o eixo mediano e central da fotocoloragem. Os Parakanãs praticam rituais xamânicos.

À esquerda vemos os pretos, os cinzas, pouca luz incidente, sombras densas e o alinhamento entre as figuras (vistas parcialmente) traçam algumas diagonais, impossibilitando estabelecer um ponto de fuga, a profundidade de campo é obtida através de superposições de planos, jogos de luz e tamanhos das figuras. As laterais direita e esquerda quebram tais oblíquas e conduzem a imagem a seu plano de quadro.

A moldura da forma como se apresenta (com poucas variações laterais e pequenas quebras acima e abaixo),concorre para estabelecer também a noção de profundidade, sendo assim também um elemento de composição. A forte luminosidade e a cor branca dos signos em primeiro plano (toalha-mesa-livro aberto) em contraponto com o restante, poderão assumir conotações de denúncia, enfim, de pôr às claras a realidade de injustiças e angústia do povo Parakanã.

**Bloco 3.3.3.2**

**Recolhendo 120cm x 110cm**

**lenha**



**Recolhendo argila 100cm x 100cm**



**Menino Assurini 120cm x 120cm**



Recolhendo Lenha, Recolhendo Argila e Menino Assurini, têm em comum a predominância das formas orgânicas, as grandes massas e matizes da cor verde, a cor enquanto componente plástico carregado de mensagens denotativas e conotativas; os signos icônicos criando pela utilização de figuras retóricas de anáfora e metonímias; um novo código, que somado aos dados circunstanciais ( histórico-culturais) e ao excesso de redundância dos significantes, geram uma tensão informativa que é uma característica das mensagens estéticas. Então tais significantes adquirem significados apropriados pelo interagir contextual, e se revificam a cada instante, por um movimento sucessivo, entre clareza e ambigüidade, criando sempre a possibilidade de novas escolhas.

O ritmo visual que deriva destas sucessões gera também um parentesco entre os fragmentos na composição global da fotocoloragem, o que possibilita afirmarmos que estamos diante de uma cadeia sintagmática complexa, de códigos que possuem articulações móveis, de código iconográfico, em jogo com outros de fundo antropológico-cultural.



### **Bloco 3.3.4**

Composto pelas seguintes Fotocolagens:

**Amanhecer no Rio Iriri, Canoas Arawete,  
Arawetes indo para roça, Caiapós pescando**

**Amanhecer no Rio Iriri 120cm x 90cm**



O elemento de ligação metodológica entre estas Fotocolagens é referencial, ou seja: o Rio. Sendo a partir dele que os argumentos são desenvolvidos. As tribos representadas, Arawetes e Caiapós, desenvolvem suas atividades e giram suas vida em função dos rios. A pesca, mesmo o roçado, a sobrevivência vem através do rio, portanto a artista ao documentar os movimentos

Ao seu redor, a textura, este espaço nos diversos tempos, estará contando também parte da história destas tribos.

A fotocolagem Caiapós Pescando diferencia-se das demais, pela montagem no processo de criação. Nesta não existem superposições, e os fragmentos fotográficos estão lado à lado, alinhados, num perfeito encaixe de formas regulares (planos), porém desalinhados quanto ao aspecto figurativo.

### **Caiapós pescando 210cm x 110cm**



Poderíamos dizer que temos um repertório, senão houvessem tais elementos duplicados conferindo um caráter conotativo (como à esquerda) e se tal alinhamento, permitisse apenas uma leitura horizontal: fato este que não acontece.

O olho passeia pela imagem, ora focalizando os detalhes das texturas, dos vermelhos, dos tons frios como os verdes, os peixes, a bicicleta, o céu meio sombrio, os barcos, imprimindo à estes significados particulares e autônomos que serão reprocessados pelo conjunto da obra.

Neste caso específico, a regularidade nas formas fragmentadas que compõem a moldura, delimita o espaço referencial. A tensão interativa será então produzida por outras vias composicionais internas, nas quais os dados figurativos e seus deslocamentos e duplicações terão papel relevante na construção do diálogo obra- receptor.

Já Amanhecer no Rio Iriri, explora o espaço imaginário e poético, sendo uma das mais belas fotocolagens da artista. A luminosidade difusa ao fundo como brumas; a luz lateral e de fundo sobre as figuras em primeiro plano; os reflexos

deslocados sugestionando interpenetrações, a formação de diversas oblíquas que impossibilitam a estagnação do olhar; as formas irregulares construídas abaixo, pelo conjunto de troncos , fogueiras quebrando a regularidade dos planos e passando emotividade, a composição formada também pelo direcionamento dos olhares em montagem são fatores constantes à observar e que juntos reproduzem ambientação deste grupo, parte da vida desta meninas caiapós. As cores quentes, saturadas, radiando sem abruptas graduações tonais, estão na ordem do instintivo.

Os traços simbólicos presentes através das peles pintadas com jenipapo, do corte de cabelos (identificadores de tribo ou de cultura local), das sandálias (elementos da sociedades industrializadas), e vestidos de chita ( típicos da cultura do interior norte-nordeste) o gestual do grupo entre pacato, tranqüilo, contido e absorto, e o olhar frontal e penetrante com postura passiva porém firme demonstrando segurança da figura isolada à direita (em suave plongée) , mais o nu em corpo pintado ponto máximo de identificação tribal, preservação dos costumes e integração com a natureza, todos estes são um relato etnográfico-etnológico deste grupo e especificamente do grau de transformações comportamentais da mulher indígena. A própria artista ressalta, que nesta fotocoloragem as figuras das meninas aparecem duas vezes, porque elas fazem sua rotina diária e seu interesse é registrar tais momentos, sem interferência. Usa assim velocidade de obturador diferenciada e lentes também, para obter dinamismo no resultado final.

Em Amanhecer no rio Iriri temos três massas distintas, ou seja, a massa figurativa central em tons quentes, e as massas laterais e posteriores, de verdes simulando um meio plano e os tons frios contaminados, num jogo entre cinzas, brancos e azulados impregnados suavemente pelas cores e raios solares em noção de profundidade.

Os aspectos iconográficos derivam também da análise desta riqueza plástico icônica, ou seja, das figuras-signo e semas levantados, enfim da obra em sua totalidade, como foi concebida no seu contexto histórico originando novas conotações; já os iconológicos e semióticos descortinam os mecanismos e processos de significação desta. Neste caso, a cada passo fazamos este movimento, lembrando o movimento artístico e as mutações tecnológicas da década de 80: período de realização destas Fotocolagens.

Canoas Arawete e Arawetes indo para roça mantém as características da fotocoloragem anteriormente citada, com diferencias temáticas e de cores, as quais

apresentam maior definição. Canoas Arawete é uma fotocollagem que possui um ligeiro movimento expansivo gravitacional. Vide abaixo:

**Arawete indo para roça 160cm x 70cm**



**Canoas Arawete 120cm x 90cm**



### **Bloco 3.3.5**

Este bloco é constituído por duas fotocolagens: Crianças caiapós colhendo urucum e Encontro dos Homens. Representam eventos distintos da mesma tribo.

#### **Crianças caiapós colhendo urucum      120cm x 90cm**



Os caiapós foram contatados pela primeira vez em 1939 e pertencem ao grupo jê. São especialistas em plantas, animais, medicina e rituais, e possuem portanto uma agricultura mais desenvolvida e profundo conhecimento da Floresta Amazônica. Interessante observar nestas obras de que maneira acontecem as relações sociais entre os caiapós. Na fotocolagem Crianças caiapós colhendo urucum, identificaremos como a criança participa das atividades da tribo; elas estão em grupo e penetram na floresta, subindo nas árvores para colheita desta semente que produz tinta vermelha, essencial para as cerimônias ou para uso diário, onde todos pintam parte de seus corpos (meia perna- e faces) como elemento identificador. Estão totalmente integradas à floresta e pode-se dizer fazem parte da mesma e esta integração é representada utilizando determinados elementos plástico-conceituais como cor, tamanho, textura, planos em co-relação com os elementos práticos de representação realista, foto-documental.

Nesta obra, a artista trabalha com a mesma distância focal de 60-70 mm numa câmara de 35mm, fotografando tudo ao seu redor, em varredura, de 360 graus.

Algumas destas crianças estavam atrás da artista e também aparecem várias vezes na fotocoloragem, porque se movimentam livremente, e assim são registrados seus vários momentos neste espaço. Existe uma grande massa verde formada por superposição de planos com texturas diversas e orgânicas (formas da natureza), que mesmo sendo aleatórias, por artifícios de colagem (repetições visuais de textura/cor/tamanho) conseguem impor um certo direcionamento interno à obra, expandindo-a nas bordas. Assim o caráter quase regular da moldura é destruído pela sua dinâmica interna.

Pensemos agora na justaposição destes fragmentos fotográficos como planos, e nesta justaposição conduzindo a formação de um espaço ilusório, de que forma estes planos se relacionam e sintetizando teremos: o efeito de profundidade produzido pela disposição das grandes e pequenas formas (tamanho das figuras na imagem, quanto maiores mais próximas); mudanças de texturas produzindo proximidade e recuo (formas mais grossas, como os troncos e plantas fotografadas em macro produzem proximidade); mudanças de cor induzindo pelas cores frias e claras as distâncias e as cores quentes de avermelhados, marrons na terra e nos corpos das caiapós dando a sensação de avanço da imagem; mais as mudanças de ponto de vista, que nesta fotocoloragem é direcionado pelos vários posicionamentos destas crianças, de forma a que os frontais nos conduzam a um espaço paralelo ao plano referencial da imagem e os corpos em plongée, contre-plongée e em ângulos inclinados (vistos em abundância nesta imagem) conduzam ao espaço ilusório.

Esta fotocoloragem demonstra por outro lado o encantamento, a curiosidade e a alegria que a máquina fotográfica provoca nas crianças, percebemos que elas circulam livremente, porém a presença da fotógrafa é denunciada pelas expressões citadas. A representação em colagem, produz uma espécie de exotismo invertido (em oposição às antigas posturas documentais e antropológicas), porque nós expectadores/ operadores também estamos sobre a mira deste olhos atentos e vistos como diferentes.

A estruturação destes significantes conotativos nos leva à outras possibilidades de interpretação ou à outros códigos; à pensarmos como por exemplo, sobre o que é selvagem primitivo, na relação homem-natureza, no papel

que desempenhamos na sociedade, na humanização dos fazeres, na pureza como traço comum da humanidade... Podemos flutuar nesta imagem, e como Barthes bem o fez em *Câmara Clara* ao permitir-se selvagem, sem códigos, sem teorias, simplesmente nos guiarmos pela sensações que dela emanam, enquanto fotografias .

### **Encontro dos Homens 120cm x 90cm**



Encontro dos Homens representa uma cerimônia muito importante de identificação social da tribo dos caiapós, que é realizada no fim dos ciclos da plantação, tempo de repouso dos campos e encontros e cerimoniais como este. Esta cabana fica montada no centro da aldeia e neste período ocorre o encontro dos homens (adultos e crianças do sexo) da tribo, demonstrando assim uma certa hierarquia e tradição familiar. Estão com seus belos cocares, colares, braceletes tiras coloridas amarelas, pinturas corporais comuns (de jenipapo e urucum), porém com motivos personalizadas, ao que indica que cada uma possui um significado próprio identificador também de individualidade. As expressões são de alegria, confraternização e aparecem outros signos tais como relógios, sandálias havaianas e de outro modelo industrializado, a pochete e o rádio na mão do único índio em pé á direita e quase todos com os mesmos shorts azuis , como num time: tudo faz crer que escutam um jogo de futebol.

As texturas irregulares visuais produzidas por recursos técnicos fotográficos (fotografias de folhas de palmeiras), em superposição e coladas em diferentes direções dinamizam a imagem aproximam e avançam para o expectador: produzem volume também quando aliadas as cores quentes( vermelho) . O vão aberto da cabana, onde estão concentrados os tons claros, divide a imagem traçando noções de profundidade e infinito, quando em conjunto com elementos figurativos de pequeno tamanho e linhas verticais mais finas. A

parte superior da imagem também é rica em texturas geométricas compostas de modo similar á inferiores e juntas comprimem o olhar e direcionam a atenção para o foco denotativo e conotativo da imagem que são os elementos figurativos, a cerimônia indígena chamada Encontro dos Homens.



### **Bloco 3.3.6**

Mina de Serra Pelada, Garimpeiros, Rio Vermelho de Serra Pelada, Contagem de Produção em Serra Pelada e Jogos em Serra Pelada fazem parte deste bloco, e são registros das transformações psico, sócio-econômicas e ambientais ocorridas em função da exploração de ouro na região sul do Pará na década de 80, onde existia a maior mineradora à céu aberto do mundo atraindo multidões, investimentos e onde coexistiam a riqueza e a pobreza. Nesta época Christine veio ao Brasil pela BBC como cinegrafista para fazer uma cobertura da região e já realizando experiências com fotografia, descobriu que estava mais interessada em fotocolagens do que em filmagens. Pensava no caráter efêmero das gravações, porque tais imagens sumiam da mente do expectador tão logo sumissem da tela da TV. Entendia que pelos recursos da fotocolagem, tais imagens permaneceriam mais tempo na memória, porque eram imagens que poderiam ser imobilizadas e por sua materialidade serem mais permanentes.

Percebemos neste bloco, como a artista opera diante de acontecimentos históricos, transformando os argumentos documentais em matéria artística, o que por si só já constitui uma apreciação iconográfica.

A fragmentação nas Artes além de ser uma linguagem que espelha todo um pensamento desconstrutivo no sentido de se opor a toda e qualquer linearidade e naturalismos, revela preocupações outras, em fase germinais, como as de constituir e evidenciar unidades mínimas geradoras de novas possibilidades, uma espécie de inquietação, que eclode em trabalhos experimentais de fotocolagem, já se antecipando a lógica das transformações digitais e virtuais. Porém ao olharmos atentamente para as fotocolagens de Christine, veremos algo muito interessante: a varredura espacial e também um tipo de varredura temporal feita a partir de unidades mínimas, que ainda estão presas ao mundo analógico, mas que à frente alcançarão força e vigor à partir de outras linguagens, como as videográficas. Assim, a síntese temporal na obra de C. Burrill ainda que presa a topografia do

quadro, denuncia (involuntariamente) pela inquietude temporal de suas unidades em composição, por seus batimentos, valores de intensidade, altura, duração, adensamentos e rarefações, uma nova lógica baseada em novo trinômio: cérebro-programa-expressão, em que se fundamentam as imagens pós-fotográficas.

Estas Fotocolagens estão nesse sentido na linha divisória entre o registro e o programa, porque buscam ferozmente a permanência, partindo de teorias de luz / percepção através de códigos fotográficos, ao mesmo que interagindo sobre malhas finas de estruturas evanescentes (pós-fotográficas) ditadas por programações numéricas, e que estão presentes na sua fase inicial de criação pela cópia digital de negativos, na busca pela fidelidade cor e pela lógica operacional das combinações possíveis. Enfim, estão à beira de um código hegemônico dos novos tempos: que reside nas interfaces, sobreposições e intercursos. Pertencem a um código híbrido.

É importante esclarecer que tendo a artista partiu do princípio de que não percebemos tudo de uma só vez, mas sim em vários olhares, discretos e separados, em que construímos em uma experiência contínua, e com base neste, adotou uma linguagem fotográfica fragmentada, tal como percebemos as coisas.

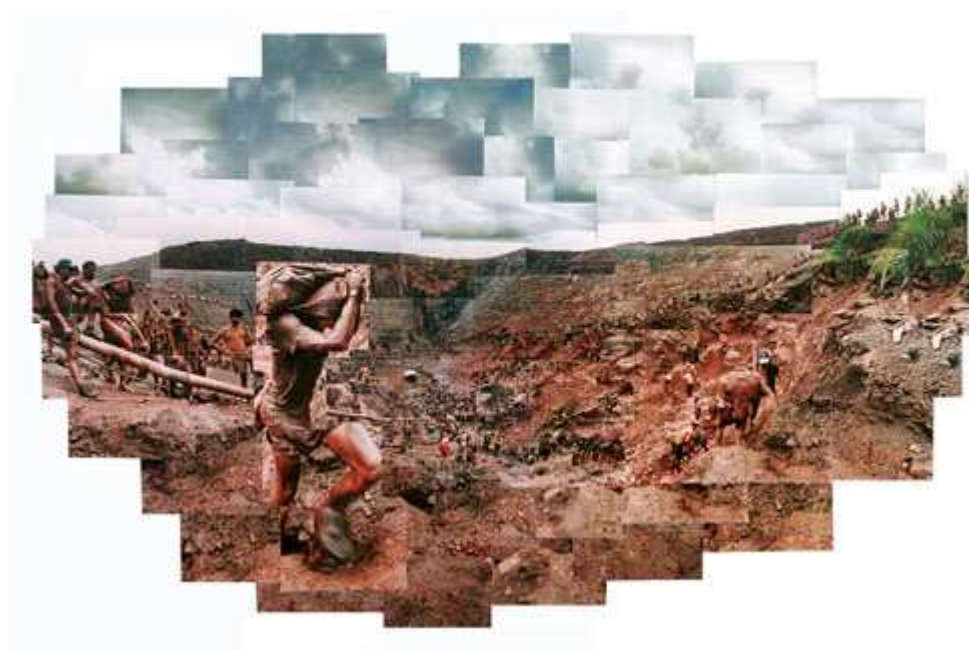
Capturar estes vários ínfimos tempos sob diversos ângulos, ao invés de um empobrecimento perceptivo, obtido por uma só fotografia (de um só ângulo), equivale portanto a seu ver, buscar a permanência por mais tempo desta imagem-mensagem na mente do expectador.

Vemos hoje os computadores realizarem tais operações rapidamente, ângulos, espaços em três e mais dimensões, as imagens de síntese resolvendo a questão do tempo em frações de segundos e buscando a simulação, mas no início da década de 80 a computação gráfica engatinhava. Christine sentia-se incomodada por esta velocidade e crescente desmaterialização da imagem (no desenfreado consumo instantâneo do olhar), que despontavam agora, por outros campos além dos cinematográficos. Cineasta, fotógrafa, criativa e atualizada já manipulando a computação, buscou uma alternativa visual, posicionando-se e resistindo à esta imaterialidade pós-fotográfica, usando porém, a parte destes novos procedimentos que não implicavam neste desaparecimento total.

Assim, a riqueza de possibilidades que Christine realizou no campo bidimensional por fotocolagens torna-se algo surpreendente diante das resultantes matemático-digitais, porque buscou principalmente, novas alternativas para o caminho das Imagens.

Temos, portanto o privilégio de sermos o campo deste primeiro trabalho experimental e documental da artista, que como veremos à seguir, possuem além dos atributos citados, notáveis valores estéticos.

**Mina de Serra Pelada 210cm x 110cm**



Resumo:

Predominância de cores quentes: Proximidade/ emotividade/ volume/ referência

Cores frias: distância / infinito

Superposição de planos: espaço ilusório

Mudança de tamanho dos elementos figurativos:

grandes = proximidade/ 1º plano/ força plástica conotativa

pequenos= distância/ profundidade/ multidão disforme/ adensamento

Textura visual: mecânica ( recursos fotográficos) e colagem oscilando à partir de imagens figurativas e abstratas.

Conjunto: híbrido, documental fotográfico e pictórico.

Moldura: irregular e expansiva.

Ancoragem: Título

**Garimpeiros 120cm x 90cm**



Resumo:

Estrutura: radiação e repetição

Superposição de planos : Espaço ilusório

Cores Quentes: proximidade/ peso/ volume/ foco da mensagem

Frias: perspectiva

Texturas visuais: indicialidade/ avanço/ proximidade /efeitos táteis.

Moldura: irregular, porém seguindo a composição por radiação, expansiva.

Ancoragem: Título

**Contagem da produção em Serra Pelada 210cm x 110cm**



## Jogos em Serra Pelada 180cm x 110cm



### Resumo:

Adensamento provocado pelo excesso de elementos figurativos

Cores predominantemente quentes: marrons amarelados

Rico contrastes tonais, presença de sombras

Riqueza de ângulos, plongée e contre-plongée, diagonais, jogos de iluminação diversos.

Descentramento e desenquadramentos

Molduras : irregulares, fora de quadros

### **Bloco 3.3.7**

**À espera da cura pela fé em João de Deus, Corrente humana pela fé, Cura pela fé.**

**Cura pela Fé 90cm x 70cm**



**À espera da cura pela fé 150cm x 90cm**



## Corrente humana pela fé 150cm x 90cm



Estas três fotocolagens vistas acima, fazem parte de uma série fotografada em outra região, em João de Deus (Goiânia) e são interessantes de comparar porque suas diferenças são visíveis: no tratamento da cor, no uso das tons, na repetição dos elementos figurativos e de formas, em como artista seleciona as imagens em colagem dotando de sentido o conjunto à partir dos significantes, constituindo verdadeira cadeias sintagmáticas complexas. A descentralização (múltiplos centros dialogando), o desenquadramento ou seja, vários enquadramentos (frontais, oblíquos em plongée e contre plongée provocando a formação de uma estrutura ativa) os vários pontos de vista; a superposição entre planos criando a noção de profundidade e promovendo uma visão expansiva do ambiente arquitetônico.

A importância dos elementos figurativos, os signos icônicos transformando-se em signos plásticos, os signos plásticos otimizando a estrutura; a simbologia dos referentes, a simbologia gestual, como códigos; os códigos iconográficos que surgem à partir dos próprios dados icônicos, constituindo estes, seus próprios significantes.

A produção de significado, como construída pela visão da artista à partir da colagem (vide especificamente a fotocolagem à espera da cura pela fé) e já existente também à partir dos códigos fotográficos, dos fragmentos-fotográficos. As molduras irregulares fazendo parte da composição, jogando o receptor ora para interiorização e ora para extensão interativa, segundo a temática abordada.

## **Considerações Finais.**

Recordando a história da Fotografia será possível destacarmos o momento em que a Pintura já liberta dos parâmetros naturalistas exerceu uma contra-influência sobre a Fotografia libertando-a parcialmente de seus aspectos miméticos. E por que parcial? Porque como bem observou Suzan Sontag, “é de natureza da foto não transcender completamente seu tema, como pode a uma pintura. Nem tampouco um fotógrafo pode transcender ao visual propriamente dito (em qualquer circunstância), o que é de certo sentido o objetivo da pintura modernista”

Quando voltamos a um passado recente e vemos os inúmeros avanços da fotografia, a fotografia da era digital, pensamos nas palavras de Suzan ainda como verdades estatutárias.

Porém, não será mais possível isolá-la de outras artes porque estão contaminadas, vivemos numa era de híbridos, o que não importa, perder necessariamente individualidades, mas percebemos a dialética nesta totalidade, ou formadora de novas totalidades. Hoje, fica impossível para qualquer teórico estabelecer supremacias de uma linguagem sobre outra, e isto se deve a um alargamento de conhecimentos, fazendo com que enxerguemos o mundo de forma diferente.

Assim, os avanços científico-tecnológicos, filosóficos, sociológicos, antropológicos, históricos e estéticos estão entrecruzados, imbricados, produzindo novas realidades e sendo subvertido por estas.

Repensar a fotografia dos anos 80, ano em que foram criadas suas Fotocolagens, é situar Christine no início de toda uma grande revolução operada por estes avanços e perceber que o artista desta época inspirava e expirava, tais transformações, sendo querendo ou não co-participante destas. Christine começava a usar a computação neste período, já manejando recursos de última



geração para época, no tocante ao arquivamento e busca de boas resoluções e reprodução das cores, além dos meios convencionais de antigos laboratórios-cor.

Insistia em dominar todos os processos e deste modo expandiu seus conhecimentos através de trabalho em editora de grande porte, portanto acessando técnicas e maquinários de última geração, ainda não disponíveis no mercado para maioria dos profissionais ou público. Buscava assim a qualidade, a diferenciação, não seguindo os parâmetros das galerias, nem tampouco do consumo imagético desenfreado, buscava uma linguagem própria, transformadora. A Fotocolagem reuniu estas qualidades e neste caso foi possível buscar pela qualidade na reprodução fotográfica sua paleta de cor. O pictórico desponta justamente pela colagem, onde foi possível utilizar um diferente tipo de pincel. Cada fotografia-fragmento transforma-se num ato aditivo, de cor, de forma expressiva, observando neste caso que cada fotocolagem possui em média 150 fotos, equivalente a uma tomada fotográfica exaustiva, consumindo 6 a 7 rolos de filme. E o que a fotografia subtrai do real pelo “cut” a Fotocolagem adiciona em procedimento híbrido, extraindo neste caso específico, da Pintura, da montagem ininterrupta cinematográfica, dos modos operantes da nova antropologia, seus elementos identificadores, enfim seu idioleto.

Christine atua de forma livre, permitindo que este criar flua, independente de teorias. Foi possível perceber seu espírito aventureiro, ousado e sua profundidade e perseverança em todas as conquistas de sua vida.

A experiência de lidar com uma artista viva e atuante é algo interessante, porque nos faz refletir duplamente sobre sua obra. Desvendar este processo de mudanças sem com isto invadir privacidade, provocando recordações e inclusive reflexões sobre sua própria obra, tornou-se surpreendente, enquanto pesquisadora. Às vezes foi preciso, formular perguntas sem nexos, para com isto verificar, por onde caminham ou caminhavam, os pensamentos da artista. Feito isto, decodificar todas as informações com base no cruzamento de dados, ou mesmo em uma nova visada crítica da obra. Outros dados foram obtidos a partir do cruzamento de informações sobre sua infância e propostas artísticas, abrindo novas portas para entendimento da obra, que não são visualizáveis à partir de uma análise purista, meramente teórica: semiológica por exemplo. O lado intimista das Fotocolagens está portanto, não somente ligado ao modo documental em si da obra, ou ao trabalho vertical de eleição e transposição dos fatos, mas transparece também

pelos códigos plásticos, o que eles significam, em comparação com seus pensamentos mais íntimos de infância, seus anseios e projetos pessoais.

Finalizando, gostaria de relatar que de bons acasos foram feitos alguns momentos de Christine Burrill, sua vinda para o Brasil foi um destes, que se tornou um marco em sua vida. Surpreendentes acasos também pontuaram estes estudos, permitindo que o trabalho de pesquisa científica fosse estimulado, aprofundado intensamente. Christine voltará a seu estúdio, (em paralelo a sua atividade profissional e após concluir o livro sobre suas experiências na Amazônia) e pensa retornar às Fotocolagens e isto já constitui, por si só, um dado relevante e compensador ao término desta dissertação de mestrado. Afirmações estas, transcritas como palavras finais:

**“Quando eu terminar (dentro de alguns meses) mas planejo primeiro organizar a meu estúdio, onde eu não tenho colocado o pé por muito tempo (diversos anos). Eu tenho prateleiras e prateleiras de fotocolagens semi-terminadas, e espero que eu esteja inspirada à terminá-las finalmente, ou melhor desmontá-las. É emocionante pensar no assunto. Gostaria de saber como as pessoas reagiriam depois de 5 anos. Estou convencida agora, 25 anos após o artigo de Hockney e minhas primeiras experimentações, que a Fotocolagem é uma linguagem artística, uma forma de arte “duradoura”. Quando vejo minhas fotocolagens expostas nas casas das pessoas, surpreendo-me ainda com “novas visões”, elas permanecem modernas, vivas, não parecem fora do contexto contemporâneo. Penso que é uma linguagem que resiste. Assim porque não fazer mais? Eu presenciei e fotografei muitas cenas da Amazônia, e vejo agora que eram informações privilegiadas de determinados grupos étnicos que não existem hoje. As coisas mudaram. Assim eu não estou certa se fui a primeira a fotografá-los, ou apenas um registro inacabado”.(entrevista Rosa Chaves, dez. 2006)**

## **Anexos.**

### **Entrevista Christine Burrill RJ, 12/09/2004**

#### **Por Rosa Chaves**

answered: **Dec 1, 2006**

(Respostas originais e traduções a seguir):

#### **1. Hoje, como você definiria suas próprias Fotocolagens?**

In producing my Photocollages, I was striving to make something lasting out of the beauty of the people and the world around me. In the beginning, i did them because I knew that I didn't have the skills of a painter and I felt that single image photography didn't allow enough personal expression. I couldn't put my stamp clearly enough on a photo, but a collage allowed me to create a scene as I saw it inside my head. The photocollages are paintings of a real places, where neither time, nor space is a fixed value. The Artist, like a painter, defines it.

#### **2. Pensaria em usar novamente este tipo de linguagem, em nova produção artística?**

I hope so. When this current project is over.

I've spent the last year and a half putting my Amazon experiences into fiction.. this is a further expansion of a dimension of expression, added on to the space and time liberties of the photocollages. Liberty to get inside a person's mind and tell it as a drama.

When I'm done, (in a few months) I plan to clean up my studio, where i haven't set foot for a long time (several years). I have shelves and shelves of half-completed photocollages, and I hope that I'll be inspired to finally finish them, rather than dismantle them. It's exciting to think about. I wonder what seeing

them for the first time in 5 years will feel like? I'm now convinced, 25 years after Hockney's article and my first trials, that the photocollage is a lasting art form. When I see my collages hanging people's homes, they still surprise new viewers, they remain vital, still modern, they don't seem to get old-fashioned. I think it's a form that will endure. So why not make more? I shot many Amazon scenes, which I now see were privileged views of certain ethnic groups that don't exist today. Things have changed. So I'm not sure I'll shoot new ones, just finished the undone.

### **3. Diante de tantas mudanças ocorridas no universo da Comunicação e da Arte, como você entende o “ato do fazer” Documentários e “do fazer” Fotocolagens e a participação do espectador frente à estes?**

This year, 3 important documentaries that I shot, have been released.

1. *Our Brand is Crisis* (see [www.ourbrandiscrisis.net](http://www.ourbrandiscrisis.net)) was shot in Bolivia about American political advisors helping the President of Bolivia win the elections with disastrous results.....

2. *The World According to Sesame Street*, explores how a children's TV show can address the issues of poverty and education in places like Bangladesh and South Africa. I traveled extensively to shoot it.

3. *Shut up and Sing*. A documentary about the singing group, The Dixie Chicks, who criticized President Bush and were barred from Country and Western radio Stations, but didn't lose their nerve and kept on singing.

The main thing about “doing documentaries” is the experience of being close of people's lives and actions and just watching them, not changing them, not asking them to do things differently

Shooting documentaries places me in the heart of what is happening in our world. Afghanistan, Pakistan, Bangladesh, I've been there. Many of my photocollages were taken or inspired by being in places where I was shooting a documentary and wanting to make the experience more permanent. After watching a documentary on TV or in a theatre, the images are forgotten, but the photocollages that I made are still on walls, showing people what it was like, reminding them that different realities exist. Photocollages attempt to make the transitory nature of film more permanent.

**4, Como analisa a Arte Contemporânea e como entende a função do artista neste contexto?**

I've never been a person to analyze art, contemporary art, etc., and I have an aversion to trying to make art that proves a theory, that deconstructs just to be hip, like I see some contemporary artists do. I have young photographer friends who've been completely turned off to artistic expression by being forced to do "conceptual art". I'm afraid I can't analyze it.

**5- O que acha das idéias: saturação / poluição imagética e reciclagem de imagens?**

you'll have to explain this to me.... i don't understand.

**6- Poderemos afirmar que suas fotocollagens são um misto de Artesanal e Digital, numa linguagem Híbrida, porém qual a importância e porque você prefere que este processo aconteça assim ?**

The choice of mixing analog (artesanal) and digital media was one of expediency. I had a goal and picked the best media to make the best result. For example, when I first began, ( in 1983) of course, there was no such thing as digital. I used to wish, even then, that there was a way that I could control the color, contrast, and saturation of my photos, so they would fit better in a photocollage. Back then, i would work with a colorist at a photo laboratory, pay him by the hour, and hope that the prints would come out as I wanted, some did, some didn't. It was time consuming and expensive. Now, in some cases, I can print the photos digitally and control the color and contrast myself, if necessary.

I wanted to make fine art prints from the original film-based photocollage. which only became possible when digital printing became available. I was able to reproduce the "artesanal" by digital means. (I took a large format negative of the photocollage, scanned it, retouched it, and printed on an Iris or Inkjet printer, giclee prints.)(first with NASH editions, then Duganne Atelier, then myself)

90 percent of my original photcollage were shot on film. But that was because of the historical time... (1983 – 2000) Now, of course, digital Single Lens Reflex cameras are available, and I believe the results would be similar if used the digital SLR today. I would, however, continue to use paper prints to assemble the final product. I never arrange the photos on a computer monitor, it's too small. The scale doesn't allow for the artistic process of assembly, re-assembly. Etc. I'll explain in the process section.

I started reproducing the originals at the very beginning of the digital revolution. In the early 1990's Nash Editions, in Los Angeles, began using computers to power Iris printers to produce archival quality "digital, giclee, prints.

### **7- Vê alguma relação entre a Fotocolagem e a Arte Virtual?**

You'll have to help define "virtual art" .... do you mean electronic art? Art that is not on a canvas? It's sort of the opposite of virtual. It's real, it's on paper, it's on a wall. Like my experience of documentaries, that you saw and they disappeared when they were over, photcollages are always present.

### **8-Quando realizava seus trabalhos de Fotocolagem? Quais os procedimentos na prática? (da idéia a conclusão, em passo à passo)**

1. Choice of subject matter. I look for a subject that that says something revealing about the culture of the group of people I'm photographing. (for example with the Indians, it could be making feather jewelry, standing around a fire, bring home supplies) These activities are NOT posed. I look for them. This is the documentary filmmaker in me. I don't pose people or tell them where to stand or what to do. I follow them and watch them assemble. I look for intimate scenes usually. The viewer can then experience something they would not be able to see unless I had been there as "their eyes". I'm not interested in "tourist postcard" subjects, which look the same to everybody shooting them..

2. The next important thing is where to stand. I don't move after I start shooting, so my position is key. I will be taking ten or twenty pictures of the foreground, the dirt, or cement, or leaves, or whatever, so it must have a good texture and not be too busy. I want a simple, uncomplicated frame of texture. This must be directly under my feet or in front of me.

3. When I begin, I try to get 3 or 4 shots of all the important people, right away. (usually one head, one torso, one legs and feet, it varies) Then, if they move, I have them recorded. If they move to a more interesting place, or do something different, I will shoot them again in their new positions. This gives me a choice of putting people in the final collage 2 or 3 times. In *Girls at Dawn*, for example, each Kayapo girl shows up several times, but the composition is constructed in such a way that it just looks like a bigger, organic group. It's a portrait over time as well as over space.

4. I constantly come back to a center point, to remember where I am and what I have shot, then I go up and down, trying to NOT overlap the photos very much. I love it when the edge of one photo hardly overlaps the next, otherwise you have a series of tiny moves, too many photos, and no elegance. Elegance is when there are just enough photos to tell the story, no more. Less is more. I often start by crowding the canvas with lots of photos in, then take them away, one by one.

5. I take extra shots of pretty textures –the sky, the clouds, the trees. Invariably I will forget something, and I use these extra shots as filler.

6. After 15 or twenty minutes shooting, I'm exhausted mentally and often physically, and stop. I've taken usually 6 or 7 rolls of 36 shots, but sometimes it's 3 or 10 rolls. Often the people have gone away and i remain, shooting the sky and ground to make sure i have it.

7. choice of lenses. I love to shoot with a 60 mm lens. It's intimate (I'm usually standing very close to people). The more telephoto the lens, the bigger the final collage. I did one (*Feather Headdress*) with the 100 mm lens and it was difficult to keep track of the body parts. I had to shoot 12 rolls. But i love the result.

8. I often will shoot 360 degrees – behind me as well as in front of me. (*Kids picking Urucu*) I'm able to spread out the scene and it becomes quite long and narrow. Once I shot from the top of a building in New York, as the sun set, and I kept on shooting three times around. After putting it on a table in 2 dimensions rather than the 3 i took it in, we see the collage go from light blue sky, on the left, to red as the sun sets, to deep indigo at night. The continuity of space is never broken, it's a circle. You can go on forever, around and around. Unfortunately, i did this as a commission, and the client's wall was too short, so i had to cut the collage at two and a half meters. I'd love to assemble this again

some day and have it extend the full length, perhaps 4 or 5 meters. (remind me to send you a jpeg).

9. Assembly. First of all, i always make two or more copies of each image. I spread out one set of photos on little boards of foam core, (one roll per board) and use the other copy to make a first assembly on a large sheet of foam core. My favorite way of working is to have a gigantic space where i can work on 2 or 3 collages at the same time. Each collage has to sit for a while, so you can see it fresh, on a new day or week, to see what it needs. Staring at it without a break of time can be limiting. The Provider collage, for example, sat on my work bench for a year, before I completed it. I changed it constantly.

The elegance and the rhythm of how each photo overlaps the other is important. Sometimes I sacrifice a good “match” for a nice graphic look. I never want them to match perfectly or you would lose the feeling of collage. Sometimes I purposely offset them, or use a piece of tree or bush that doesn’t really fit, to break things if it’s too orderly.

10 Working conditions. I figured out after several trips to the chiropractor, that i needed the workbenches to be elbow height. If it was lower, I’d get a backache. This brought up the problem of how to look at the work in its proper perspective. I got a tall ladder, and would run to the top of it to sit and stare down at the whole piece from high above. I even made a long stick with an eraser on the end to push the photos around from on high. But usually I would memorize which 4 or 5 photos i wanted to move, run down and move them, then back up the ladder. It was good exercise.

11. The outside shape of the collage was important. I needed balance. It was an instinct of composition, which side should jut out, which would be indented. In truth, it was composition that mattered most. The final collage does not look like the scene actually looked (if i had taken one single shot). I add, subtract, repeat, duplicate, until the composition is balanced and it looks like it’s “stable.” I learned a lot from looking the Dutch masters in museums, pictures of groups of people.

12. Finishing, gluing. My technique has changed over the years. I asked David Hockney’s assistant about archival adhesives, and he recommended a product by Durotech, which was a roll of double sided sheet adhesive. The best way was to put the adhesive on the back of the photo BEFORE I started the composition. Then, I wouldn’t have to tear it apart to do the gluing, I could just



peel off the backing layer, one picture at a time, starting from the outside corners. This was an all day job, where one mistake could ruin the entire photocollage.

**9- Hoje, o que destacaria como importante nas reflexões e estudos realizados por David Hockney ?**

Without his inspiring essay, which I read in 1983, which was all words, no pictures, I would never have done it. I could visualize the logic of what he said – that looking at a single photograph had limitations, which looking at a painting did not. Photocollages were more like paintings. I bought the book, Photoworks, and memorized every collage. I eventually took things in different directions, but he started it all.

**10- Citar outras análises, teorias, filosofias importantes para reflexão ?**

**11- O que você pensa sobre o “fragmento”?**

hmmm. Fragment. I guess that making photocollages forced me to see fragments, whereas before, I only saw “wholes”. I now like to see a photo of a foot, an ankle, or a knee, it’s interesting. Modern art has given us the freedom to accept fragments as “wholes” in themselves. An important change happened to me when I looked at a collage I did (cachoeira) and took one beautiful little detail from the foreground and made it an entire blow-up on its own. (brilho). I was too much of a literalist before, and never would have had the idea that a “fragment” could be so beautiful on its own. More beautiful because it was only a part, and you were forced to look only at one leaf, not more. Fragments direct your attention. Later, I began doing macro photography to discover the beauty in fragments.

**12- Como vê a Globalização e a situação das pequenas aldeias neste novo contexto?**

This is one of the underlying subjects of this novel I’m working on about the Amazon. Human beings evolved genetically as they lived in small groups of 150, or less, so understanding the village life lets us understand some of the basics of what makes us human. Globalization will soon destroy the individuality of small villages and groups of people. Especially visually. Soon, every corner will be the corner of Burger King and Pizza Hut and the world will look the same. Am I being too pessimistic? Variety is disappearing. One species of mild cow, one type of wheat. One universal lettuce.

All peoples, including the indigenous, are attracted to shiny things, sweet things, easy things, fun things. When these are offered as franchises, the outer shell of the world will be monotonous. Inside, however, the differences will still exist. I wonder what the art of the future will be? How do you express what goes on INSIDE the Burger Kings and the McDonalds, and the malls, where culture exists in other ways.... not visually.

**13- Suas Fotocolagens oscilam entre o fotojornalismo, o etnográfico e o artístico. Como você entende e explica isto: é intencional ?**

Photo journalism and ethnographic studies can become art when something is produced that lasts beyond the niche it was produced for. If someone understands the beauty of the Arawete celebration after seeing my photocollage, and doesn't just say "Oh, I see, they use red urucu, how interesting." Then perhaps it's been promoted to art.

**14- Você acompanhou com um "olhar estrangeiro" todas as mudanças que ocorreram no Brasil à partir de 70/80. Que fatos lhe chamaram atenção?**

Well, of course, experiencing the Brazilian elections in 1985 was one of the highlights of my life. I remember walking in Leme one day, watching someone hand out little square pieces of paper – campaigning for Tancredo Neves, and I burst into tears. I had lived in Rio in 1969, during Ato Institucional #5, The sudden arrival of democracy was very moving. I think people take democracy for granted, but that's a good thing...

**15- Nas relações Tribos indígenas e Estado, índio e branco, o que você poderia nos relatar ? Que fatos presenciados destacaria neste sentido?**

I wonder sometimes if the state doesn't participate in the destruction of the Indians through neglect. I watched a friend fight all the way to the supreme court (in 1994) to get money released to pay for Indian Health care. FUNASA didn't want to spend a million dollars in world bank grant money, why? No one could ever tell us. The Ministry of Health was even paying a fine for not using the money. I have read lots of editorials of Brazilians thinking Indians have too much land. I wonder what people really think. It's a very complicated issue. The state would probably love to have some of the reserves back. But what would they do with it? Globalize it?

**16- Diante de suas experiências (profissionais e pessoais) tão ricas e diversificadas quanto à culturas vivenciadas, que mensagem poderia registrar sintetizando suas conclusões sobre tais convivências sócio – culturais?**

Being a documentary filmmaker has taken me to such diverse places as Afghanistan, Pakistan, Texas, Alaska, Brazil, inside dressing rooms of famous movie stars, wealthy people, poor people, average people. It's been a great privilege to see the world from inside people's homes, when they are busy being themselves. Humans are so alike, never content, always striving, busy doing what their genes tell them to do, to discover, to relate intimately with other humans, to kill, to love, all those emotions are fantastic and all of them have downsides as well as upsides. We were made to live in little groups surrounded by an abundant nature. That's been inverted, and now what? If we do what we were bred to do, we will end up killing other people, because they are too numerous. How will we avoid fighting for scarce resources as global warming changes everything? what do we do about it? We have too much of too many good things. Alcohol, sugar, cars. It's not healthy. We've made some progress i suppose. Life is longer, there are more good times in a lifetime than there used to be, when famine could wipe a family out unexpectedly. I don't know. It's just good to be alive. It's all we've got.

**17- Qual equipamento utilizado( tipo máquina fotográfica etc) para as fotocollagens e hoje quais suas impressões sobre a câmera digital ?**

I began with a Pentax Single Lens Reflex, had all the models through the PZ1. I loved the 28-70 mm zoom (f2.8) but i did lot of collages with the 50 mm f1.4 because I love to shoot in low light. I bought the Pentax first digital (6.1MgPix) and it is good enough to make the small size prints needed for a photocollage. I haven't found a high quality reliable way to make photo prints from digital originals without spending too much time in Photoshop adjusting them. Maybe that's my limitation. I haven't tried it enough.

The new Pentax 10 megapixel is being released soon and I'm sure I'll run out soon and buy it.

**Tradução CB Dez2006**  
**Resposta CB DEZ/06 Tradução**

1- Ao produzir minhas Fotocolagens, eu me esforço em fazer algo duradouro expressando,externalizando a beleza dos povos e do mundo em torno de mim. No começo, eu as fiz porque sabia que eu não possuía as habilidades de um pintor e também senti que uma única imagem fotográfica não me reservava bastante expressão pessoal. Eu não poderia colocar meu estilo claramente o bastante sobre uma foto, mas a colagem permitiu que eu criasse uma cena como eu a vi dentro de minha cabeça, na minha imaginação. **As fotocolagens são pinturas dos lugares reais, onde nem o tempo, nem o espaço tem um valor fixo. O artista, como um pintor, define-o.**

2- Eu espero que sim. Durante o atual projeto. Eu gastei um ano e meio de 2005 pra cá, inserindo minhas experiências da Amazônia na ficção. Esta é uma expansão acrescida sobre a dimensão da expressão, adicionada sobre às liberdades do espaço e do tempo das Fotocolages. Inserir esta liberdade na mente de uma pessoa e narrá-la ou comunicá-la sobre forma de “drama”. Quando eu terminar (dentro de alguns meses) mas planejo primeiro organizar a meu estúdio, onde eu não tenho colocado o pé por muito tempo (diversos anos). Eu tenho prateleiras e prateleiras de fotocolagens semi-terminadas, e espero que eu esteja inspirada à terminá-las finalmente,ou melhor desmontá-las. É emocionante pensar no assunto. Gostaria de saber como as pessoas reagiriam depois de 5 anos. Estou convencida agora, 25 anos após o artigo de Hockney e minhas primeiras experimentações, que o Fotocolagem é uma linguagem artística, uma forma de arte “duradoura”. **Quando vejo minhas fotocolagens expostas nas casas das pessoas, surpreendo-me ainda com “novas visões”, elas permanecem modernas, vivas, não parecem fora do contexto contemporâneo. Penso que é uma linguagem que resiste. Assim porque não fazer mais? Eu presenciei e fotografei muitas cenas da Amazônia, e vejo agora que eram informações privilegiadas de determinados grupos étnicos que não existem hoje.** As coisas mudaram. Assim eu não estou certa se fui a primeira a fotografá-los, ou apenas um registro inacabado.

3- **Este ano, filmei 3 documentários importantes, liberados.** 1. Nosso tipo é crise (ver [www.ourbrandiscrisis.net](http://www.ourbrandiscrisis.net)) foi filmado na Bolívia e versa sobre os conselheiros políticos americanos que ajudam ao presidente da Bolívia ganhar as eleições com resultados desastrosos ..... 2. “O mundo de acordo com a Vila do Sésamo”, aborda por um programa de Tv, como as crianças podem ser conscientizadas, introduzindo informações sobre a pobreza e dando instruções sobre lugares como Bangladesh e África do Sul. Eu viajei intensamente para filmar nestes locais. 3. “Fechar acima e cantar”. Um documentário sobre o grupo cantante, os pintainhos de Dixie, que criticaram o presidente Bush e foram censurados no país e nas estações de rádio ocidentais, mas não perdeu sua essência e foram mantidos em cantar. **A coisa principal sobre “fazer documentários” é a experiência de sua finalidade enquanto registrar as vidas e de ações da pessoas, de apenas observá-las, não mudando-as, não pedindo que façam coisas diferentemente. Fotografar em documentários coloca-me no coração do que está acontecendo em nosso mundo. Afeganistão, Paquistão, Bangladesh, eu estive lá. Muitos de minhas Fotocolagens foram feitas ou inspiradas nos lugares onde eu filmava um documentário, eu queria realizar experiências mais “permanentes”.** Após ter prestado atenção a um documentário na tevê ou em uma peça teatral, as imagens são esquecidas, mas os Fotocolagens que eu fiz estão ainda em paredes, mostrando os povos, “o que era como”, lembrando que realidades diferentes existem. **As Fotocolagens são a tentativa de transformar a natureza transitória da película em algo permanente.**

4- Eu nunca fui uma pessoa para analisar a arte, Arte Contemporânea, etc., **e eu tenho um aversão a tentar fazer uma arte que prova uma teoria, que a desconstrução sirva apenas para estar em evidência, como eu vi alguns artistas contemporâneos fazer.** Eu tenho novos amigos fotógrafos os quais se voltaram completamente para a expressão artística sendo forçados a fazer “a arte conceitual”. Eu estou receosa que eu não poder analisar isto.

5- Você terá que explicar-me esta pergunta.... eu não compreendo.

6- A escolha de meios análogos (artesanal) e digitais misturando era meu primeiro recurso. Eu tive um objetivo e escolhi os melhores meios para obter o melhor

resultado. Por exemplo, quando eu comecei primeiramente, (em 1983) naturalmente, não havia nenhuma coisa como digital. Eu pensei e desejei mesmo então, que deveria haver uma maneira que eu pudesse controlar a cor, o contraste, e o saturação de minhas fotos, de forma a que se adequassem melhor a uma fotocoloragem. **Desta forma então, eu trabalharia com um colorista em um laboratório de fotografia, para pagá-lo pela hora, e esperando que as cópias saíssem como eu as queria, algumas sim, algumas não.** Era tempo - consumindo e caro. **Agora, em alguns casos, eu posso imprimir as fotos em digital e controlar a cor e contrastá-las eu mesma, se necessário. Eu quis fazer cópias em fine art da Fotocoloragem, película-baseada original. Isto se tornou possível somente quando a impressão digital se tornou disponível.** Eu poderia reproduzir o “artesanal” por meios digitais. (Eu fiz exame de um negativo do formato grande da Fotocoloragem, *scaneei*, retoquei, e o imprimi em uma impressora da íris ou do Inkjet, em cópias do *giclée*.) (primeiramente com edições de NASH, então atelier de Duganne, por eu mesma) **90 por cento de minhas Fotocoloragens originais foram disparados na película(filme).** Mas isso realizava-se por causa do tempo histórico... (1983 - 2000) agora, naturalmente, as digital Single Lenz Reflex estão disponíveis, e eu acredito que os resultados seriam similares nestas, se fossem usadas o SLR digital hoje. Eu, entretanto, continuaria a usar cópias de papel para montar o produto final. **Eu nunca arrango as fotos em um monitor do computador, ele é demasiado pequeno. A escala não permite o processo artístico do conjunto, remontagem.** Etc. Eu explicarei na seção processo de produção. **Eu comecei reproduzir os originais muito no começo da revolução digital.** Nas primeiras edições de Nash dos 1990's, em Los Angeles, quando começaram a usar computadores poderosos, impressoras da Íris para produzir com qualidade arquivos “digitais, gicleé, cópias.

7- Você terá que ajudar definir “a arte virtual”.... você entende como arte eletrônica? Arte que não está em uma tela? É sorte elas serem o oposto do virtual. A Fotocoloragem é real, ela está no papel, ela está em uma parede. Como minha experiência dos documentários, isso que você viu e desapareceu, enquanto as Fotocoloragens estão sempre atuais.

8- 1. Escolha da matéria sujeita. Eu procuro um assunto que aquele diga algo que revela sobre a cultura do grupo de povos que eu estou fotografando. (por exemplo

com os Índios, poderia fotografar o fazer artesanato da pena, estando em torno de um fogo, em momentos de repouso) estas atividades não posadas. Eu procuro-os. Este é o *filmmaker documentary* em mim. Eu não procuro posar os povos nem não lhes digo onde estar ou que a fazer. Eu sigo-os e presto-lhes atenção no fazer. Eu procuro cenas intimistas geralmente. O visor pode então experimentar algo que não vêem a menos que eu fosse lá como “seus olhos”. Eu não estou interessado “nos assuntos do *postcard tourist*”, que olham o mesmo a todos que fotografam.

2. A coisa importante seguinte é onde estar. Eu não me movo depois que eu começo disparar, assim que minha posição é chave. Eu estarei fazendo exame de dez ou vinte cenas do primeiro plano, a sujeira, ou cimento, ou folhas, ou o que quer que, assim que devem ter uma textura boa e não ser demasiado ocupados. Eu quero um enquadramento simples, não complicado da textura. Isto deve estar diretamente sob meus pés ou na frente de mim.

3. Quando eu começo, eu tento começar 3 ou 4 disparos de todos os grupos importantes, direita - afastado. (geralmente uma cabeça, um torso, os pés uma e os pés, varia) então, se moverem, eu tenho-os gravados. Se moverem para um lugar mais interessante, ou se fizerem algo diferente, eu dispararei outra vez em suas posições novas. Isto dá-me uma escolha de pôr os grupos na colagem final 2 ou 3 vezes. Nas Meninas no Alvorecer, por exemplo, cada menina de Kayapo mostra acima diversas vezes, mas a composição é construída de tal maneira que estes olhares justos estejam como um grupo maior, orgânico. É um tempo além(excedente) do retrato perfeitamente adequado a completude do espaço.

4. Eu volto constantemente a um ponto central, para recordar onde eu estou e o que eu tenho a fotografar., então me volto a disparar para acima e para baixo, tentando não sobrepor demasiadamente as fotos. Eu amo quando a borda de uma foto sobrepõe mal a seguinte, senão você tem uma série de movimentos minúsculos, de fotos demais, e de nenhum elegância. O Elegância é quando há apenas fotos suficientes para dizer mais da história. Menos é mais. Eu freqüentemente começo aglomerando o quadro com lotes das fotos dentro, a seguir faço exame de afastado, uma por uma.

5. Eu faço exame de disparos extras de texturas bonitas - o céu, as nuvens, as árvores. Costumeiramente o fato de esquecer-me de algo, então eu uso estes disparos extras como o enchimento.

6. Após 15 ou vinte minutos que fotografo, eu sou esgotada mentalmente e freqüentemente fisicamente, e paro. Eu fiz exame de geralmente 6 ou 7 rolos de 36 tiros, mas às vezes é 3 ou 10 rolos. Freqüentemente os povos partiram e eu permaneço, disparando o céu e terra a certificando-me se

eu as tenho escolhidas 7- Das lentes. Eu amo disparar com uma lente de 60 milímetros. É intimista (eu estou geralmente muito perto dos povos). A maior quantidade na lente teleobjetiva, usada em volume na colagem final. Eu fiz um (pena Headdress) com a lente de 100 milímetros e era difícil manter-se a par das peças do corpo. Eu tive que disparar uns 12 rolos. Mas eu amo o resultado. 8. Eu freqüentemente fotografei em 360 graus - atrás de mim entorno até as na frente de mim. (crianças colhendo Urucun) eu posso espalhar para fora a cena e torna-la completamente longa e estreita. Uma vez, eu disparei do alto de um edifício em New York, por causa do jogo do sol, e eu mantive esta forma, disparando em três vezes ao redor. Após ter posto o sobre uma tabela em 2 dimensões melhor que os 3 que eu fiz exame detalhado, nós vemos a colagem ir da luz - céu azul, na esquerda, ao vermelho como os jogos do sol, ao indigo profundo na noite. A continuidade do espaço nunca é quebrada, ele é um círculo. Você pode prosseguir para sempre, ao redor e ao redor. Infelizmente, eu fiz este como um trabalho comissionado, e a parede do cliente era demasiado curta, assim que eu tive que cortar a colagem em dois e os medidores de uma metade. Eu amaria montar outra vez este trabalho algum dia e mandá-lo estender no comprimento cheio, talvez os 4 ou 5 medidores. (me lembrar lhe emitir um JPEG). 9. Conjunto da fotocolagem. Primeiramente de tudo, eu faço sempre dois de mais cópias de cada imagem. Eu espalho para fora um jogo das fotos em placas pequenas do núcleo da espuma, (um rolo por cada placa) e uso a outra cópia fazer um primeiro conjunto em uma folha grande de núcleo da espuma. Minha maneira favorita do funcionamento é ter um espaço gigantesco onde eu possa trabalhar em 2 ou 3 colagem ao mesmo tempo. Cada colagem tem que estar montada uma por uma porque, assim você pode vê-la fresca, em um dia ou em uma semana nova, para ver o que necessita. Olhar fixamente nele sem uma ruptura do tempo pode limitar. Na colagem do fornecedor, por exemplo, sentou-se em meu banco de trabalho por um ano, antes que eu o terminei. Eu mudei-o constantemente. A elegância e o ritmo de como cada foto sobrepõe a outra são importantes. Às vezes eu sacrifico uma “idéia luminosa” para um olhar gráfico agradável. Eu nunca as quero combinar perfeitamente, ou você perderia o sentimento da colagem. Às vezes eu desloco-os propositadamente, ou uso fotos de uma parte de árvore ou de arbusto que não cabem realmente, quebrar coisas se estiverem demasiadamente em ordem. 10. Condições de Funcionamento. Eu realizei composições para fora e após diversos desengates e ajustes até chegar ao “massagista”, necessitando assim, de bancadas



estarem a uma altura do cotovelo. Se fosse mais baixo, eu começaria uma dor lombar. Isto trouxe em questão, o problema de como olhar o trabalho, em sua perspectiva apropriada. Eu comecei uma escada alta, e posicionei-me ao alto dela para sentar-me olhando para baixo e olhar fixamente em cima na parte inteira da elevação. Eu fiz mesmo uma vara longa com um eliminador na extremidade para empurrar ao redor as fotos na elevação. Mas geralmente eu memorizaria que 4 ou 5 fotos eu gostaria de eliminar, alterar e mover e a seguir, para então poder fechar a escada. Era exercício bom. 11. A forma exterior do colagem era importante. Eu necessitei balancear. Era um instinto da composição, qual o ponto a ressaltar para fora, que seria recortado. Na verdade, era a composição que importou mais. O colagem final não olha como a cena é olhada realmente (se eu tivesse feito exame de um único disparo). Eu adiciono, subtraio, repito, duplico, até que a composição esteja equilibrada e olhar esteja “estável.” Eu aprendi muito de olhar os mestres holandeses nos museus, retratos dos grupos de povos. 12. Terminar, colando. Minha técnica mudou sobre os anos. Eu perguntei a assistente de David Hockney sobre adesivos archival, e recomendou um produto por Durotech, que era um rolo de adesivo frente e verso da folha. A melhor maneira foi pôr o adesivo sobre a parte traseira da foto ANTES QUE eu começasse a composição. Então, eu não teria que destacá-lo distante para fazer colar, eu poderia apenas descascar fora da camada do revestimento protetor, um retrato de cada vez, partindo dos cantos exteriores. Este era o dia inteiro um trabalho, onde um erro poderia arruinar o fotocoloragem inteira.

9- Exceto seu ensaio que me inspirou, que eu li em 1983, que é conhecido mundialmente, nenhuma pinturas, eu nunca fá-lo-ia. Eu poderia visualizar a lógica de o que disse que olhar uma única fotografia tinha suas limitações, que olhar uma pintura não. Fotocolagens eram mais como pinturas. Eu comprei o livro, Photoworks, e memorizei cada colagem. Eu eventualmente faço um exame destas coisas em sentidos diferentes, mas como impulso exclusivamente.

10/11- hmmm. Fragmento. Eu suponho que isso de fazer fotocoloragens me forçou a ver fragmentos, visto que antes, eu via somente “o todo”. Eu gosto agora de ver uma foto de um pé, um tornozelo, ou um joelho, é interessante. A Arte Moderna deu-nos a liberdade para aceitar fragmentos como “um todo” em si mesmos. Uma mudança importante aconteceu-me quando eu olhei uma colagem(Cachoeira) que

fiz onde houve um exame de um detalhe pequeno bonito do primeiro plano e lhe faço um blow-up inteiro do próprio (Brilho). Antes, eu entendia muito como uma literatura, e nunca teria a idéia que um fragmento” poderia ser assim propriamente bonito. Mais bonito porque era somente uma peça, e você fica forçado a olhar somente em uma folha, não mais. **Os fragmentos dirigem sua atenção. Mais tarde, eu comecei a fazer a fotografia macro para descobrir a beleza nos fragmentos.**

12- Este é um dos assuntos relevantes desta novela que eu estou trabalhando sobre a Amazônia. Os seres humanos evoluíram geneticamente enquanto viveram em grupos pequenos de 150, ou mais menos, assim que compreendemos a vida da vila deixa-nos compreender alguns dos princípios de o que nos faz humanos. O Globalização destruirá logo o “individualismo” de vilas e de grupos de povos pequenos. Especialmente visualmente. Logo, cada canto será o canto de Burger King e Pizza Hut e o mundo olhará “o mesmo”. Sou eu que sou demasiado pessimista? **A variedade está desaparecendo.** Uma espécie de sujeitar pelo temor, um tipo de trigo. Uma alface universal. Todos os povos, incluindo os indígenas, são atraídos às coisas brilhantes, coisas doces, coisas fáceis, coisas do divertimento. Quando estes são oferecidos como franquias, o carapaça exterior do mundo será monótona. **Dentro disto, entretanto, as diferenças locais existirão.** Eu quero saber o que a arte do futuro será? Como você expressará o que existe DENTRO dos Burger Kings e do McDonalds, e dos homens, onde a cultura existe de outras maneiras.... não visualmente.

13- O fotojornalismo e os estudos etnográficos podem transformar-se Arte quando algo é produzido e que dura além do nicho para que foi produzido. Se alguém compreender a beleza da celebração dos Arawete após ter visto minha Fotocolagem, e não disser apenas o “Oh, eu vi, eles usando o urucu vermelho, como interessante.” Talvez ela venha a ser promovida então à Arte.

14 Bem, naturalmente, experimentar as eleições Brasileiras em 1985 era um dos destaques de minha vida. Eu recordo andando em Leme um dia, prestando atenção a alguém entregar folhetos, poucas partes de papel quadradas - fazendo campanha para Tancredo Neves, e me explodi em rasgos. Eu tinha vivido em Rio em 1969, durante AI 5. A chegada repentina da democracia era muito comovente. Eu penso

na tomada da democracia pelos povos como foi concedida, mas aquela era uma coisa boa...

15-- **Eu quero saber às vezes se o Estado não participa na destruição dos Índios com a negligência.** Eu prestei atenção a um amigo ao lutar de toda a maneira indo à corte suprema (em 1994) começando pelo dinheiro liberado ao pagamento para o cuidado de saúde dos Índios. A FUNASA não quis gastar milhão dólares do dinheiro de uma concessão de um banco mundial, por que? Sempre, ninguém explicar. O Ministro da Saúde pagava mesmo uma multa, não usando o dinheiro. Eu li lotes dos editoriais dos jornais brasileiros que pensam que os Índios têm terra em demasia. Eu quero saber o que as pessoas pensam realmente. É uma questão muito complicada. O estado amaria provavelmente ter algumas das reservas em atraso. Mas que faremos com isto? Globalizaremos estas?

16- Ser uma cineasta de documentários fez-me examinar lugares diversos como Afeganistão, Paquistão, Texas, Alaska, Brasil, quartos de limpeza internos de estrelas de filme famosas, povos ricos, povos pobres, povos médios. Foi um privilégio grande ver o mundo onde repousa o interno das pessoas, quando estão ocupados sendo eles mesmos. Os seres humanos são assim semelhantes, nunca satisfazem, sempre ativos, ocupados fazendo o que seus genes lhe dizem que para fazer, para descobrir, para se relacionar intimamente com outros seres humanos, para matar, para amar, todas aquelas emoções são fantásticos, no todo têm aspectos negativos e também aspectos positivos. Nós fomos feitos para viver nos grupos pequenos cercados por uma natureza abundante. Isso é invertido, e agora por que? Se nós fizéssemos o que nós estávamos programados para fazer, nós terminaríamos tendo de matar as pessoas, porque são demasiadamente numerosas. Como nós evitaremos lutar por recursos escassos quando aquecimento global mudar tudo? O que nós fazemos sobre ele? Nós temos coisas em demasia, boas demais. Álcool, açúcar, carros. Não é saudável. Nós fizemos algum progresso que eu suponho. A vida é mais longa, neste sentido adicionamos épocas melhores em uma vida do que se usou estar, quando a escassez poderia ter a capacidade uma família de forma inesperada. Eu não sei. É apenas bom estar vivo. É tudo que nós começamos.

17- Eu comecei com uma Pentax Single Lens Reflex, tive todos os modelos de PZ1. Eu amo as de 28-70 mm zoom(f2.8) mas eu divido nas colagens com as 50 mm f1.4 porque eu amo disparar na luz baixa. Eu comprei primeiramente a Pentax Digital (6.1MgPix) que é boa o bastante para fazer as cópias pequenas do tamanho necessitadas para um fotocoloragem. Eu não encontrei um modo de confiança de alta qualidade para fazer a cópias da foto dos originais digitais sem despesa demasiada ajustando-os na hora em Photoshop . Talvez esta seja minha limitação. Eu não tentei o bastante. A nova Pentax 10 megapixels está sendo liberada logo e eu estou certa que a utilizarei logo em externas e a comprarei.

## **Entrevista com Carlos von Schmidt**

**Carlos von Schmidt:** No que a sua fotocoloragem difere da de Hockney, seu inspirador?

**Christine Burrill:** O meu lance na fotocoloragem é tentar fazer uma imagem menos dividida pelo tempo e mais unificada pelo espaço físico, pelo lugar. Eu me interesso em fazer uma imagem de partes diferentes, tiradas em tempos diferentes, mas que é uma coisa só, unificada.

**CvS:** Tem a ver com as sobreposições do Picasso? Com o cubismo?

**CB:** O Picasso fez um trabalho lindo sobre uma mesa que ele retratou de frente, por trás e pelos lados. Achei interessantíssimo. Mas meu interesse é outro. Meus assuntos, temas, nunca interessariam o Picasso. Ele estava mais voltado para a vida diária, para o cotidiano dele. Estou mais interessada em assuntos como os índios, manifestações populares, para mim muito mais importantes na vida social. A revolta em Los Angeles em 1992 me levou a fazer 12 painéis muito grandes sobre o acontecimento.

**CvS:** Li no catálogo da exposição que você descobriu a Guerra do Vietnã no Rio de Janeiro em 1968, através de amigos brasileiros. Por favor, como é que foi?

**CB:** Não é que descobri o Vietnã no Rio de Janeiro. Eu sabia, mas não tinha opinião. Eu tinha 21 anos e ainda não tinha decidido se era a favor ou contra a guerra. Foram esses amigos aqui no Brasil que me deram toques sobre a situação política mundial. Isso me fez tomar consciência do que estávamos vivendo e fiquei decididamente contra a guerra. Ao voltar para os Estados Unidos trabalhei muito em movimentos contra a Guerra no Vietnã.

**CvS:** Você fez artes plásticas. Depois, mestrado em cinema. De modo geral, tanto o seu documentário quanto a fotomontagem são engajados. Esse engajamento não lhe causou problemas, dificuldades?

**CB:** Problemas? Dificuldades?

**CvS:** **Seus assuntos são polêmicos, políticos, quentes. Assuntos que incomodam.**

**CB:** São os assuntos que mais me interessam. E ao público em geral também. O primeiro filme em que trabalhei fui montadora. Em 1971. Um documentário sobre um grupo de 50 pessoas trocado pelo embaixador suíço seqüestrado no Rio de Janeiro.

O grupo foi levado para o Chile. Fiz a montagem em Los Angeles. O filme chama-se *Brasil, um relatório da tortura*. É de Haskell Wesler e de Saul Landau.

Em breve vão passá-lo no Rio. Acho que é importante para a história do Brasil. É esse tipo de assunto que me interessa.

**CvS:** **Em seu texto no catálogo você se refere a Rembrandt, Vermeer e Hokusai. Você esteve no Japão? Foi ao templo Ryoanji, ao que Hockney foi?**

**CB:** Estive quatro vezes no Japão. A primeira quando tinha 16 anos. Fui com um grupo do Rotary. Fiquei 42 dias. Isso em 1964. A visão que tive diferiu muito das que tive depois e da que tenho agora. Adoro a antiga civilização japonesa.

Nas vezes que voltei, foi para filmar. Hoje acho que o Japão tem os mesmos problemas do resto do mundo. Iguais aos de São Paulo. Tem gente demais. Isso faz com que a graça da vida cotidiana desapareça.

**CvS:** **O que você sentiu ao visitar o jardim do Ryoanji em Kyoto?**

**CB:** Foi há muito tempo, mas é uma lembrança espetacular que tenho da areia. Dos desenhos, das linhas na areia; isso ficou na minha memória. A linda curva na areia, as pedras, é deslumbrante.

**CvS:** **Passando do jardim japonês para a selva amazônica. Como é que índios reagem à sua presença, ao seu trabalho no Pará?**

**CB:** Acho que eles têm a mesma reação que todo mundo tem. Quando vêm que vou tirar uma foto não ligam muito. Mas eu fico horas fotografando, batendo centenas de fotos.

Fico ali, fotografando, fotografando, fotografando... Acho que eles pensam que sou uma maluca. Fico lá batendo, batendo, batendo. Eles riem, riem muito. Há três semanas estive lá com os assurinis e fotografei uma índia socando milho. Ela ria, ria, ria porque eu não acabava nunca de fotografá-la.

**CvS: Assurini? De que região do Pará?**

**CB:** Do sul. Numa reserva que fica na região em que o rio Iriri entra no Xingu.

**CvS: Você se expressa muito bem em português. Como foi que você aprendeu a falar "brasileiro" com esse jeito carioca, sem sotaque?**

**CB:** Obrigada, muito obrigado. Eu sei que não falo perfeitamente bem..

**CvS: Fala sim. Praticamente não tem sotaque. Seu "português" é fluente.**

**CB:** Obrigada! O negócio é o seguinte: eu vim para o Brasil, Rio de Janeiro, em 1968. Vim para passar um ano. Tinha uma bolsa de estudo do governo americano para estudar português.

Era uma bolsa para quem quisesse estudar uma língua que não fosse inglês, francês, italiano, espanhol, alemão. Podia ser português, japonês e outras. Eu estudava línguas, já falava francês.

Passei seis semanas na University of Wisconsin fazendo um curso intensivo. Tive boa formação. E aqui no Brasil fiz questão de só falar português. Meus amigos eram todos brasileiros. Foi assim..

**CvS: Um antropólogo, um sociólogo, vendo suas fotocolagens dos índios, garimpeiros, baianas, encontrariam traços sócio-antropológicos reveladores de mudanças radicais. Você tem consciência disso?**

**CB:** Talvez. Eu acho que o que me interessa mais, os assuntos que me interessam mais, são os que envolvem grupos humanos. Como esses grupos se organizam. Seja o Carnaval, índios preparando-se para um ritual, uma festa, grupos manifestando-se nas ruas.

O grupo que fotografei em Serra Pelada, doze homens em volta de uma mesa, jogando no bicho. Isso me interessa muito. Tenho outros grupos jogando bilhar, dominó. Fotografei no Marrocos.

Interessa-me muito como as pessoas se organizam para jogar. O jogo é o mesmo, aqui no Brasil, no Marrocos, nos Estados Unidos. Mas a organização dos grupos não é. Cada grupo tem seu jeito, características próprias, modos diferentes de ser.

**CvS: Por favor, fale de suas fotocolagens que evoluíram para gravura. Qual foi o processo? Que gravura é essa?**

**CB:** Pela primeira vez, nós fotógrafos temos condições viáveis de processar em casa nossas imagens em cor. Antes isso só era possível com o preto e branco. Colorido era muito caro e trabalhoso.

Não dava para fazer em casa. Era complicado. Agora, com o processo de digitalização eu escaneio todos os negativos de 35 milímetros, junto em camadas no programa Photoshop.

Isso me permite ter um arquivo de 300 megabytes. Mando fazer em impressora grande, a Iris Graphic Print. Trabalha com jato de tinta. O processo chama-se *giclée*.

A tinta é aplicada em papel aquarela de alta qualidade, o Somerset. A gravura é como as ampliações que os fotógrafos faziam antigamente. Grandes ampliações. A gravura dura muito tempo. Esse ano conseguiram novas tintas que resistem a mais de 60 anos.

**CvS: E a tiragem? Qual é ?**

**CB:** 100 cópias. Edições limitadas.

**CvS: E o processo? Industrial?**

**CB:** Não. Cada imagem é impressa em um rolo impressor, uma a uma.

**CvS: Você vem ao Brasil desde 1968. Nesses 33 anos veio várias vezes. O que você diria do Brasil de hoje?**

**CB:** Eu adoro o Brasil. Adoro o espírito das pessoas aqui. A diferença que sinto entre o povo americano e brasileiro é que o brasileiro é mais alegre, mais acolhedor. É um povo que gosta de viver.

Para mim essa é a grande diferença. Acho que o Brasil está crescendo, descobrindo uma identidade e assumindo-a. O Brasil que conheci em 1968 era um. O de hoje, sem a ditadura, é outro. Quando o Brasil retomou a democracia foi uma grande alegria para mim. Emocionante!!!

Carlos von Schmidt  
São Paulo 14 de outubro de 2003 15 horas

## **Correspondências com Rosa Chaves**

Data: Thu, 17 Nov 2005 22:01:23 -0800

De: "Christine Burrill" <cburrill@earthlink.net>  [Ver detalhes do contato](#)

Assunto: Re: Rosa Chaves Rio de Janeiro

Para: "Rosa Chaves" <rosamchaves@yahoo.com.br>

Hi Rosa, Sorry to be out of touch! I'm working on my biography, but in the mean time let me answer some of the questions you ask below.

First, about the **Giclée** process.

Here's how I understand it. In the early years of digital printing — a very expensive ink-jet printer called the IRIS (trademark of the printer) was used to spray very fine jets of ink on paper — I believe the printer was American made (cost 100,000 dollars) and companies like NASH EDITIONS (founded by Graham Nash of Crosby, Stills, Nash and Young rock group) began making high quality art prints. A man named Jack Duganne, who worked at Nash Editions began calling these fine ink-spray prints, giclee, which was the French word for spray (I think). Jack Duganne then opened his own studio called Duganne Ateliers, where I did my Iris prints before I bought my own printer, an Epson 4800 --- 2 years ago, when ink jet printers were finally affordable for individual artists.

you can get more info at [www.duganne.com](http://www.duganne.com) Or for Nash editions, it's <http://www.nasheditions.com/> if you go to this website, it will display a pop-up photo of the Iris printer they started it all with, which they are donating to the Smithsonian museum.

About my process making the collages, you're correct, I use two different methods, one more hand-made (artensanal) and the other completely digital. In the hand made mode, I use prints that are processed professionally in a laboratory, prints from color negatives (35mm) I work with the technician in the laboratory to get a set of prints that are similar in their color correction, and get 2 or 3 copies of each photos, some a little darker, some a little lighter, in order to have choices of which ones to use when I put together the collage. Sometimes I would go to the laboratory at night to work with the printer, when the demand of other clients was not there, so I could get more custom results. Since a photocollage usually had 6 or 7 rolls of 36 photos each, it was a lot of work. I'd come away with 500 or more photos. Then I assemble the photocollage on large boards, and climb up a ladder to see what it looks like from above. When I'm happy, I use a special double sided archival adhesive to glue the photos to a large sheet of Lexan (polycarbonate) which can then be glued for framing.

For the digital version, I would scan the photos in a digital negative scanner (I use a Nikon 8000 ) and then place them, using layers in Photoshop, into their collage form. Since the computer screen is small, I find this a difficult way



to be creative. So, what I do, is print rough copies of the photos from the scans, place them on boards in the way I like them, rephotograph it in order to have the correct form, and recreate it digitally on the computer. Then I print it on my Epson 4800. I can print them as big as 120 cm x 240cm for example. I can explain this better if you have questions.


Also, when you are cataloging my work, there are other photocollages (which are not Brazilian) that you can also access on the website --- but not directly.

If you go to [www.photocollage.com/lauprising](http://www.photocollage.com/lauprising) you'll find a group of photocollages I uploaded, when I was trying to organize a show of photos I did during the riots in Los Angeles in 1992. I think they're really interesting, but I have never done a show of them because people were too close to the event and I think it scared people. Take a look. Tell me what you think..... I can explain more...

I'll get to work on the bio, and get back to you soon, all the best, Chris

Data: Thu, 28 Oct 2004 20:13:23 +0200

Assunto: Re: Rosa Rio de Janeiro

De: "Christine Burrill" <[cburrill@earthlink.net](mailto:cburrill@earthlink.net)>  [Ver detalhes do contato](#)

Para: "Rosa Chaves" <[rosamchaves@yahoo.com.br](mailto:rosamchaves@yahoo.com.br)>

Hi Rosa,


Sorry it's taken so long to answer, I'm shooting a documentary in Johannesburg, South Africa at the moment, and it's hard to get time to send emails from the hotel. I'll be back in London the 6th of November, then back home in Los Angeles on the 15th. Sorry about the sadness in your family.

When I was in London, I showed my flower images (many of which I shot at Kew Botanical Gardens in London) to the gallery at Kew Gardens itself and they are very interested in doing a show in Spring of 2007! I guess that's good news but it seems very far away. The gallery is very prestigious, though, so I'm happy. I'll meet with them again in 2 weeks.

I talked very briefly to the IMS about the book project, and they didn't say no, so I'm still trying to follow up. The Swedish people are in a confusing period, so I won't get anymore information from them for a month or 2 about the book

project.

In regards a show in Rio in 2005, it's too early to say for sure, since I'm in such exhausting travel mode, but it might be good to see about the availability of the gallery in the last part of 2005, to begin the process. I'd love for you to look into the possibilities if you can, especially for the flowers.... I think I'll do the new series of wisteria flowers for a little show in Los Angeles in May of 2005, so it would make sense to bring them to Brazil later in the year. Maybe you could describe the gallery and what kind of place it is. Is it all right to postpone answering your questions until I get home? It's hard to concentrate about a long work day! I hope you're well, thanks, Christine

Data: Tue, 24 Aug 2004 07:55:18 -0700 (GMT-07:00)  
De: "Christine Burrill" <cburrill@earthlink.net>  [Ver detalhes do contato](#)  
Para: rosamchaves@yahoo.com.br  
Assunto: Ola de Christine

Ola Rosa,

Obrigada por sua carta e seu interes em meu trabalho. E um honor meu..Desculpa não ter respondido ate agora. Estou no momento em El Salvador fazendo a filmagem de um documentário e era impossível receber correio ate agora.

E desculpa todos os milhares de erros em Português!Eu estou indo para Amazonas a semana que vem, mais vou passar alguns dias no Rio de Janeiro. Talvez a gente pode se reunir ai.


Vou chegar no Brasil esse Sábado, (28 de Agosto) e talvez si você tem tempo Segunda Feira,o 30 de agosto, vou estar em Jardim Botânico, na casa de amigos. Vou para Altamira o 1 de Setembro e volto para o Rio dia 25 de Setembro, so para 2 dias.Podemos falar mais no Rio, o que você acha?

Um abraço,Christine

Sun, 12  
Nov  
2006  
20:34:13

---

-0800

<b>Assunto:</b>	HI!!!!
<b>De:</b>	"Christine Burrill" <cburrill@earthlink.net>  <a href="#">Ver detalhes do contato</a> O Yahoo! DomainKeys confirmou que esta mensagem foi realmente enviada pelo earthlink.net. <a href="#">Mais informações</a>
<b>Para:</b>	"Rosa Chaves" <rosamchaves@yahoo.com.br>

Querida Rosa,

Please forgive me for the silence..... I was very moved and interested by your letter, so I put it aside to "do it justice", then life got away from me!.... I wish you the best on your surgery and wish you a speedy recovery.... And Of course, I remained involved and enthused with your project and am willing to help in anyway possible.

Please feel free to call me (1 310 339-2325)

I see, in rereading your letter, that you would like some answers to some questions right away...Can you re-send the actual questions and parts of my experience that you more need immediately, and I can answer in the order that's most important. Again forgive me for not re-reading and responding to your letter before.

What's been happening, is that my father died (at 90) this June, after an illness where he was two months in the hospital. He had a wonderful, long life, but it was very traumatic, because we expected him to live another few years at least, since he was in wonderful health (he and I played golf twice a month)

I have mainly been working on my book, and am very happy with it. I finished the first draft Oct. 1, and had 5 friends read it, and they say they love it (I hope they aren't lying!). I am now frantically doing a fast re-write which I will send to agents Dec. 1. (I'm shortening some things)

It's a mystery about the Amazon.

I did find time to do a little art show in May, (the Venice Art Walk 1006) which was fun.

I see, also, in your letter, the part about ARTRIO 2007. I think participating would be a great idea, but it's difficult for me to specify any details now, except to say, perhaps I could bring some large collage prints.....and a few of the large flower prints as well. I think it's also great if you'd like to do a palestra

at that time. The book, hopefully will be in some stage of editing with a publisher, keep your fingers crossed.

Also, the reason I've been out of touch, is that I've been at filmfestivals (I was just in Toronto) because, coincidentally, 3 documentaries that I shot as cinematographer (I shot 50 % of each film, not 100%) have been released in the last month..... (I shot them off and on during the last 3 years.... It's crazy that they all came out together) but they've all been extremely well received here, and I'm enclosing some information about them and reviews below.

Also, I think I'll be going to Senegal for a week Dec 7th on a filmshoot....

So feel free to call, or be specific how I can help on which questions.... And how immediately do you need the answers.....

Love Christine

### **Fazendo um Cocar**



## **Bibliografia.**

- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1998
- FREUND, Gisèle. *La Fotografia como documento social* São Paulo:Ed. Gustavo Gili , 1974
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. Rio de Janeiro: Florense. 1967
- HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto*. São Paulo. Editora Cosac & Naif, 2001
- HARRIET, Janes and BLESCH, Rudi. *Collage- Concepts & Techniques* .New York :Chilton Book Company, 1965
- SONTAG, Suzan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura Um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor,1995
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo:Ed. Perspectiva,1970
- ECO, Humberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo:Ed. Perspectiva S.A.1976.
- FERRARA,Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo:Ed. Perspectiva S.A.1981.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social da Literatura e da Arte*.Vols 1 e2. São Paulo. Ed. Mestre Jou,1973
- AMARAL.,Aracy Abreu. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930/1970*.São Paulo: Nobel,1984
- LIPPARD,Lucy R. *A arte pop*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976
- MELLO,Maria Teresa Bandeira de . *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura Funarte,1998
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BARTHES, Roland. *O Obvio e o obtuso*. Rio de Janeiro:Nova fronteira,1984.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In; Kothe; Flavio( org. Walter Benjamin,São Paulo: Atica,1985

BENJAMIN,Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In Obras Escolhidas. São Paulo:Brasiliense,1985

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro :Relume-Dumará, 2002

LOPES, Frederico. *Artigo Fotografia e Modernidade. Universidade da Beira Interior- Internet 2004*

CARNIELLO, Mônica Franchi. *Artigo Comunicação Digital: A Imagem do Impossível*. Taubaté- São Paulo : Internet 2004

TACCA, Fernando de.*Artigo Apresentação do Studium*. Unicamp São Paulo. Internet 2004.

GURAN, Milton. *Agudás, os brasileiros do Benin*. Rio de Janeiro:Gama Filho/Nova Fronteira,1999.

RENNÓ,Rosângela. *Depoimentos*. Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo. Belo Horizonte :C/Arte, 2003.

JOLY,Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papyrus , 1996

BOURDIEU,Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva,1974

KLOSSOY,Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2001.

EASTMAN, George. *1000 Photo Icons*. Italy: Tashen Ed., 2002

MIBELBECK, Reinhold.*Fotografia do Século XX. Museu Ludwig de Colônia*: Tashen,2005

BARNICOAT, John. *Los Carteles*. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A. 1972

MUNARI, Bruno. *Diseño y Comunicación visual*. Barcelona: ED. Gustavo Gili S.A., 1977.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos,2003.

FATORELLI. *Fotografia e Viagem*. Rio de Janeiro: Ed.Dumará,2003.

CANCLINI,Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Ed.USP,2000.

HARVEY,David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed.Loyola,2002.

HALL,Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: Dp&A ,2003

ZOLADZ, Rosza vel. *Imaginário Brasileiro e Zonas Periféricas*.RJ:Viveiros de Castro Ed,2005.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac&Naify,2001.

Revista *Arte & Ensaio* ano IX /9. Rio de Janeiro:UFRJ-EBA ,2002.

Revista *Continente Multicultural*. No 31. Rio de Janeiro, julho 2003

Revista *Ars*. No11. São Paulo:USP,2003.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos Meios às Mediações*. RJ: Ed. UFRJ,2003.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo:Papirus1993.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia / olhares fora-dentro*. São Paulo:estação Liberdade,EDUC,2002.

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo, Ed.Perspectiva,1981.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo:Ed. Senac,2005.

PONTY, Maurice Marleau. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora,1999.

TURAZZI, Maria Inez. (organizadora). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Porto. Edições Asa,1992.

Revista *Arte e Ensaios*, Ppgav- EBA ano x. No 10, Rio de Janeiro,2003.

TURAZZI, Maria Inêz. *Poses e Trejeitos: a fotografia na era do espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro:Ed. Rocco Ltda,1995.

MAGALHÃES/, Ângela e PELEGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil- um olhar das origens ao contemporâneo* .Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Ed. Cutrix, 1998

Revista FOTO Mundo. Argentina. Publicación Adherida a la Asociación Argentina. : De editores de revistas.2004.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Ed. Martins Fontes,1997.

Revista Communications. *Semiologia e Lingüística*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes,1971.

Revista Jose Medeiros. *50 Anos de Fotografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE,1986.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo,1998.

Revistas *Fotografe Melhor* . Ed. Europa,2004 e 2005

Revista da Imagem *IRIS Foto*. 1989.

ADES, Dawn . *Photomontage*. Ed Thames and Hudson.

LIMA, A. *Fotografia e sua Linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Espaço e Tempo

MACHADO, Arlindo . *Máquina e Imaginário Desafio das Poéticas Tecnológicas*. Ed Universidade de São Paulo. São Paulo,1993.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular. Introdução a fotografia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

Coletânea *Diálogo*. Volume IX No3. RJ, 1976.

DICKIE, George. *Philosophie Analytique et Esthétique*. Paris.

DAVIS, Philip e HERSH, Reuben. *O Sonho de Descartes*. Liv. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1989.

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios* SP: Brasiliense, 1991

HILLMAN, James. *O código do ser*. RJ: Objetiva, 1997.

ANDUJAR, Claudia. *Yanomami*. SP: DBA, 1998.

CHAU, Marilena. *Simulacro e Poder. Uma análise da mídia*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

ANDREW, J. Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978.

SADOUL, Georges *Dictionnaire des Cinéastes*. Paris, 1990

VERTOV, Dziga. *Articles, Journaux, Projets*. Paris: Cahiers du Cinema, 1972.

METZ, Christian. *A Significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem. cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, 2005.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Trad. Vera M. Jocelyne, RJ: Vozes, 1997.

SMITH, Edward Lucie *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

SODRE, Muniz. *Antropologia do Espelho*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *Os Papéis de Picasso*. São Paulo. Iluminuras, 2006

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

JEHEL, Pierre-Jerôme Jehel. *Photographie et Ethnologie. Les Photographes français au XXème siècle devant d'autres formes de cultures*. Paris, 1996.

SANTOS, Alexandre e Maria Ivone. *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2004.



SOUZA, Adir Mendes. *Adir Geometria da Cor* São Paulo:Arte Aplicada,1982.

WONG, Wucius. *Princípio de Formas e Desenho*. São Paulo:Martins Fontes,2001.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do Espaço. De Dante à Internet*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed.,2001.

DERRIDA,Jacques. *A Escritura e a Diferença* .São Paulo:Perspectiva,2002

MAUSS,Marcel. *Sociologia e Antropologia*. SP:EDUSP/EPU,1974

CHIARELLI, Tadeu. *A Fotomontagem como Introdução à Arte Moderna* Ver. Departamento de Artes .São Paulo: USP,2003

HERSKOVITS,Melville J. *Antropologia Cultural*. São Paulo:Ed Mestre Jou,1992

O'DOHERTY,Brian. *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte* São Paulo:Martins Fontes ,2002.



# 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](#)