Universidade Federal da Bahia
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Processos criativos nas artes visuais

ANDRÉ DE FARIA BRANDÃO

TRANSIÇÕES DA IMAGEM

Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Hibridismo

Salvador
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ANDRÉ DE FARIA BRANDÃO

TRANSIÇÕES DA IMAGEM

Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Hibridismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa:
Processos criativos nas artes visuais

Orientador:
Juarez Marialva Tito Martins Paraiso

Banca Examinadora:
Orientador
Juarez Marialva Tito Martins Paraiso
1º componente da banca
Alberto Freire de Carvalho Olivieri
2º componente da banca
Cid Ney Ávila Macedo

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

B 817 Brandão, André de Faria
Transições da imagem: fotografia, contemporaneidade, cultura e hibridismo.
André de Faria Brandão - 2009.
104 f: il.

Orientador: Prof. Dr. Juarez Marialva Tito Martins Paraíso.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2009.

1. Fotografia. 2. Cultura. 3. Hibridismo. I. Paraíso, Juarez Marialva Tito Martins.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU - 77
CDD - 77.071

Termo de Aprovação

ANDRÉ DE FARIA BRANDÃO

TRANSIÇÕES DA IMAGEM

Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Hibridismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes e humanidades.
Linha de pesquisa: Processos criativos nas artes visuais.
Data da aprovação: ___ / ___ / _____
Aprovado pala seguinte banca examinadora:

_____

Orientador
Juarez Marialva Tito Martins Paraiso
Livre Docente em Artes Plásticas, Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

_____

1º componente da banca
Alberto Freire de Carvalho Olivieri
Pós-Doutor em Urbanismo, Universite de Paris VIII - Paris.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

_____

2º componente da banca
Cid Ney Ávila Macedo
Doutor em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Salvador, 16 de abril de 2009.

Dedico este trabalho à todos aqueles que
apoiaram e torceram pelo sucesso da pesquisa,
e especialmente ao meu orientador,
Juarez Paraiso.

Agradecimentos

Ao meu orientador Juarez Paraiso, professores Alberto Olivieri, Cid Ávila, Maria Hermínia, Roaleno Costa, Luiz Freire, Viga Gordilho, Celeste Wanner, Edgard Oliva, Renato Viana, professores, colegas, funcionários e amigos do MAV Mestrado em Artes Visuais e da EBA-UFBA, Taciana, Leda, IPHAN, Galeria ACBEU, Galeria Cañizares, Ricard Bellvesser - Institución Alfons el Magnànim, Fundación Banco Santander Madrid, Mau Monleón - Universidade Politécnica de Valencia, IPAC, SECULT, FUNCEB e Espaço Xisto Bahia.

À FAPESB Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, à UFBA Universidade Federal da Bahia, à EBA Escola de Belas Artes, ao PPGAV Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Bibliotecas EBA, Central, CEAO, FFCH, Goethe Institut, amigos e funcionários do ICBA, Valmir - UniãoTec, Silfredo - Siltec, Ivan - Pollyana Antiguidades, Eurídes - Rei Max Antiquário, Cila e Soraia - Rafael Cine Foto, Décio Miranda - Maqlandia, Cabral Descobertas, Nilton Souza, Tereza e Neiva - ISO, Beto Oliveira - Objetiva, Rose e Patrícia.

Aos Deuses, aos meus pais, à minha esposa Joana Tavares, ao Sr. Marcos e à Sra. Carmen, especialmente para minha família, aos meus amigos, à Luciano Azevedo - edição de vídeo, Flávio Faria - programador, Fabrício Faria - revisão da tradução, Cláudio Britto, Marina Tavares, Ilka Danusa - Agência Pronto, Eric Messa, Pedrão, Luciano Nascimento Lusca, Walter Mariano, Wladimir Cazé, Marcus Gusmão e Priscila Lolata.

"Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia."

Henri Bergson, 1859-1941.

Resumo

A pesquisa investiga a fotografia enquanto linguagem contemporânea e híbrida, faz uso de tecnologias ópticas rudimentares e avançadas, cria interfaces com diversas outras linguagens artísticas, investiga a história da fotografia com o intuito de compreender a evolução dos métodos fotográficos, coleta equipamentos obsoletos em antiquários e assistências técnicas dando-lhes novos significados.

A abordagem do contexto fotográfico sugerido por Rosalind Krauss resulta em um debate metafórico da linguagem fotográfica, deixando de lado uma possível leitura menos abrangente da utilização da imagem fotográfica propriamente dita enquanto objeto único de análise e meio de criação.

Termos como arte tecnológica, hibridismo e fotografia digital são realidades palpáveis, acredito no potencial desta indagação acadêmica para a difusão da fotografia contemporânea e híbrida no contexto da arte baiana. Quanto à poética, recorro ao hibridismo cultural, à uma análise filosófica do tempo a partir de teorias de Henri Bergson e ao levantamento de algumas questões sobre arqueologia e evolucionismo.

Palavras-chave: Fotografia. Tecnologia. Hibridismo. Evolucionismo. Artes Visuais.

Abstract

This research investigates photography as a contemporary and hybrid language, using rudimental and advanced optical technology, creating interfaces with several other artistic languages, investigating the history of photography to comprehend the evolution of photographical methods, collecting obsolete equipments in antiquaries and technical assistances, giving it a new meaning.

The approach of photographical context suggested by Rosalind Krauss results on a photographical language metaphoric debate, omitting a possible superficial reading of the use of photographic image itself as a unique object of analysis and creation ways.

Terms such as technological art, hybridism and digital photography are palpable realities, I believe in this potential academic research for a contemporary photographical and hybrid diffusion in Bahia's art context. In terms of poetic, I focused on cultural hybridism, one philosophical analysis of time from Henri Bergson theories and the survey of some questions about archeology and evolutionism.

Keywords: Photography. Technology. Hybridism. Evolutionism. Visual Arts.

Resumen

La pesquisa investiga la fotografía como lenguaje contemporánea e híbrida, hace uso de tecnologias opticas rudimentales y avanzadas, crea interfaces con diversas otras lenguajes artísticas, investiga la história de la fotografía con el intuito de comprender la evolución de los métodos fotográficos, colecta equipamientos obsoletos en anticuarios e asistencias técnicas dandoles nuevos significados.

El abordage del contexto fotográfico sugerido por Rosalind Krauss resulta en un debate metafórico del lenguaje fotográfico, dejando de lado una posible lectura menos abrangente de la utilización de la imagen fotográfica propriamente dicha enquanto objeto único de análise y medio de creación.

Términos como arte tecnológica, hibridismo y fotografia digital son realidades palpables, acredito en el potencial desta indagación académica para la difusión de la fotografía contemporánea e híbrida en el contexto del arte baiano. Cuanto a la poética, recorro al hibridismo cultural, a la análisis filosófica del tiempo a partir de las teorias de Henri Bergson y al examen de algunas cuestiones sobre arqueología y evolucionismo.

Palabras-clave: Fotografia. Tecnologia. Hibridismo. Evolucionismo. Artes Visuales.

Lista de Imagens

Fig. 01 - André de Faria. Objeto neoarqueológico: papel fotográfico. Ready Made. 2009…….. Pg. 20

Fig. 02 - André de Faria. Síncope. Vídeo. 2007…….. Pg. 24

Fig. 03 - Isaac Newton fascinado com as propriedades do prisma..... Pg. 27

Fig. 04 - Leonardo da Vince. Estudo de embriões. Desenho: detalhe. Século XVI..... Pg. 29

Fig. 05 - Etienne Jules Marey. Descendo um plano inclinado. Cronofotografia. Cerca de 1882..... Pg. 32

Fig. 06 - Juarez Paraiso. Fotomontagem. Cerca de 1970..... Pg. 34

Fig. 08 - André de Faria. Objeto neoarqueológico: câmera Yashica TLR. Ready Made. 2007..... Pg. 41

Fig. 09 - Man Ray. Auto-Retrato com câmera fotográfica. Fotografia. 1932..... Pg. 44

Fig. 10 - Bernd e Hilla Becher. Fotografia. 1974..... Pg. 45

Fig. 11 - André de Faria. Câmera-bisonte. Assemblage. 2007..... Pg. 47

Fig. 12 - André de Faria. Objetiva Fujinon 1:1.4 50 mm. Objeto-Fragmento. 2007..... Pg. 48

Fig. 13 - Joseph Beuys. Encosto para uma pessoa de membros esguios (do tipo lebre). 1970..... Pg. 51

Fig. 14 - André de Faria. Transe: fluxo-tempo. Fotografia: processo híbrido. 2007..... Pg. 57

Fig. 15 - Reiner Gemma Frisius. Câmera escura. Gravura. 1544..... Pg. 57

Fig. 16 - Hans Richter. Filmstudie. Cinema. 1926..... Pg. 59

Fig. 17 - André de Faria. Objeto neoarqueológico: caixa de espelho. Ready Made. 2007..... Pg. 63

Fig. 18 - André de Faria. Hardware | Software. Fotografia digital: detalhe da instalação. 2007..... Pg. 71

Fig. 19 - André de Faria. Hardware | Software. Instalação de parede. 2007. ..... Pg. 72

Fig. 20 - André de Faria. Vestígio. Fotografia digital. 2007. ..... Pg. 74

Fig. 21 - André de Faria. Aberração. Detalhe da instalação SiKr. 2007. ..... Pg. 75

Fig. 22 - Thomas Grünfeld. Vaca desajustada. Taxidermia. 1997. ..... Pg. 76

Fig. 23 - André de Faria. SiKr. Instalação em contexto específico. 2007. ..... Pg. 77

Fig. 24 - Joseph Kosuth. Relógio (um e cinco). Fotografia, relógio e texto. 1965..... Pg. 78

Fig. 25 - André de Faria. Espectro-Tempo. Fotografia digital. 2009..... Pg. 79

Fig. 26 - André de Faria. AGUA. Processos híbridos: instalação. 2006..... Pg. 81

Fig. 27 - Câmera Mamute projetada por George Lawrence. 1900..... Pg. 81

Fig. 28 - André de Faria. América. Fotomontagem digital. 1999..... Pg. 84

Lista de Abreviaturas, Termos e Sinais

ACBEU - Associação Cultural Brasil Estados Unidos.

Backlight - Suporte para exibição de imagens munido de sistema interno de iluminação.

CCD - Dispositivo de Carga Acoplada. Tipo de sensor eletrônico.

Close-up - Tomada de câmera em plano extremamente fechado, apresentando riqueza de detalhes do objeto.

CMOS - Semicondutor Metal-Óxido Complementar. Tipo de sensor eletrônico.

CPD - Centro de Processamento de Dados.

Cyber-Art - Emprego das novas tecnologias para fins artísticos.

DNA - Ácido Desoxirribonucléico.

EBA - Escola de Belas Artes.

FAB - Força Aérea Brasileira.

FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

FAPEX - Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão.

FFCH - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Gif - Formato de arquivo de imagem digital.

Hardware - Componentes físicos e mecanismos que compõem um computador.

Hiperimagem - Certo momento de uma obra hipermidiática, envolvendo a relação espaço/ tempo.

Hi-tech - Alta Tecnologia.

Layout - Formato e disposição de alguns elementos em uma configuração visual.

Loop - Repetição contínua de um procedimento.

Low-tech - Baixa Tecnologia.

NEHP - Núcleo de Editoração de Home Pages.

Pinhole - Modelo simplificado de câmera fotográfica. O termo faz referência à estenose.

PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

PUC-SP - Pontifica Universidade Católica - São Paulo.

Sampler - Circuito eletrônico que grava, armazena e reproduz sinais digitais.

Scanner - Dispositivo de entrada por varredura que converte dados físicos em sinais digitais.

SiKr - Título dado à uma intervenção em um contexto específico. Referência ao silício e ao criptônio.

SLR - Câmera reflex de objetiva única. *Single Lens Reflex*.

Software - Funcionamento virtual de um sistema de dados.

TLR - Câmera reflex de objetivas gêmeas. *Twin Lens Reflex*.

Webart - Arte desenvolvida no *cyberespaço*, tendendo à uma coletividade. Arte em rede.

Website - Conjunto de páginas da *Web*, geralmente acessíveis pelo protocolo *HTTP*.

UFBA - Universidade Federal da Bahia.

UniãoTec - Empresa de Salvador do ramo de assistência técnica à equipamentos fotográficos.

Sumário

Introdução..... Pg. 12

Alguns Apontamentos sobre Hibridismo..... Pg. 21

Breve Nota sobre Arqueologia..... Pg. 38

Aparelho Fotográfico..... Pg. 54

Sobre a Noção de Cópia..... Pg. 67

Descrição Detalhada da Intervenção SiKr..... Pg. 73

Exposição Final dos Resultados Plásticos da Pesquisa..... Pg. 78

Considerações Finais..... Pg. 83

Anexos..... Pg. 88

Referências..... Pg. 98

Introdução

A investigação teórica e prática do hibridismo da fotografia nas artes visuais constitui um elemento específico e indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa. Porém, anteriormente apresento algumas noções que norteiam a investigação no sentido de gerar uma plataforma básica de conceitos provenientes de determinadas áreas do conhecimento, buscando preparar o campo teórico que contribui para o entendimento geral da proposta. Nos capítulos subseqüentes estas idéias introdutórias serão reformuladas mutuamente, potencializando a carga semântica e poética, com abordagens mais amplas e subjetivas.

Através de uma metodologia interdisciplinar, procuro estabelecer relações entre fenômenos sociais, naturais e estéticos para configurar um painel que ilustre o pensamento aqui desenvolvido. Questões pertinentes às ciências são colocadas em discussão através da teoria e da prática artística, quando registro pensamentos e elaboro obras que sintetizam de forma conceitual e estética questões importantes sobre a hibridação. A criação artística é praticada por meio da utilização das linguagens visuais contemporâneas e tem como parâmetros teóricos as indagações decorrentes do processo de investigação, incluindo a aproximação teorética[1]. Para o *scholar* François Soulages[2] o discurso teórico necessita desta aproximação. Segundo ele:

> "Esta aproximação é absolutamente necessária se quisermos que o discurso sobre o objeto seja enredado de subjetivismo e, portanto, invalidado, dado seu relativismo. Ela atua pela filosofia, pelas ciências humanas – história, antropologia, sociologia, etnologia, psicologia, psicanálise, midialogia, semiologia, ciências da informação e da comunicação, economia, etc. – e pelas ciências experimentais – biologia, física, etc. Ela oferece, assim, pontos de vista novos e originais sobre o objeto; permite representá-lo de diferentes maneiras." (Soulages 2004: 25).

Depois destas considerações partirei para algumas observações científicas, situando o texto em momentos históricos relevantes e em análises de fenômenos naturais e sociais. Considero importante a utilização do conhecimento científico para formação de uma base sólida em relação ao estudo da imagem. Veremos que há um intrincado relacionamento entre diversos fatores que serão apresentados que resultam no desenvolvimento de processos semânticos híbridos.

---

[1] Aproximação estética de uma obra de arte movido por um impulso científico.
[2] Teórico francês, professor da Universidade de Paris VIII.

A partir do século XV, com o fim da Idade Média, houve uma busca desenfreada pelo conhecimento científico, quando começaram a surgir grandes personalidades racionalistas, mestres da matemática, da astronomia e das artes. Descartes, fundador do pensamento moderno, em seu *Discurso do Método*, convoca a comunidade científica a formar uma cadeia contínua de experiências a partir dos seus antecessores:

> "Ora, tendo a intenção de empregar toda a minha vida na pesquisa de uma ciência tão necessária e tendo encontrado um caminho que me parece tal que, se o seguirmos, deve-se infalivelmente descobri-las, a não ser que sejamos impedidos pela brevidade da vida ou pela falta de experiências, julguei que não havia melhor remédio contra esses dois impedimentos do que comunicar com fidelidade ao público o pouco que já tivesse descoberto e convidar os bons espíritos a empregarem todas as forças para ir mais além, contribuindo cada um de acordo com sua inclinação e sua capacidade, para as experiências que seriam necessárias realizar e comunicando também ao público todas as coisas que aprendesse, a fim de que os últimos começassem onde os precedentes tivessem parado e assim, somando as vidas e os trabalhos de muitos, fossemos todos juntos muito mais longe do que poderia ir cada um em particular." (Descartes 2006: 65).

Espero que esta dissertação sirva de referência para diversas pesquisas relacionadas ao hibridismo nas artes visuais, e que a partir dela se desenvolvam outros pensamentos. Assim como teorias anteriores somadas a experiências que acumulei durante minha vida serviram-me de base para que fosse desenvolvida esta linha de raciocínio.

É válido dizer que uma linha divisória entre comportamentos e mentalidades surgiu ainda na era medieval a partir de encontros culturais entre povos nômades. De acordo com Hauser "no final do século XII, quando a economia monetária é ressuscitada, novas cidades surgem e a moderna classe média adquire pela primeira vez características que a distinguem; seria inteiramente errado situá-la no século XV, no qual, é verdade, ocorreu a realização de muitas coisas mas absolutamente nada de novo começou. Nossa concepção naturalista e científica do mundo é, por certo, em seus aspectos essenciais, uma criação da Renascença, mas foi o nomadismo medieval que primeiro inspirou a nova direção de pensamento em que essa concepção do mundo tem origem." (Hauser 1994: 273) Os séculos que compreenderam a Idade Média e o Renascimento possibilitaram a formação de novos paradigmas, o domínio de tecnologias e a criação de uma infinidade de aparatos técnicos. Atualmente a internet é uma ferramenta que produz efeitos análogos aos processos históricos vivenciados na era medieval e no Renascimento, potencializando o diálogo entre pensamentos díspares.

Remeto a análise ao campo de estudo da óptica. Juntamente com as observações e proposições desta ciência, pôde-se observar na área da vidraria[3] um crescente avanço empírico, como veremos a seguir:

> "O método de revestir o dorso de vidros com finas lâminas de metal à guisa de espelhos era bem conhecido na idade média (...) Sabe-se que pequenos espelhos convexos eram comumente fabricados no sul da Alemanha antes do inicio do século XVI e estes continuaram a ser solicitados sob o nome de olhos-de-boi (Ochsen-Augen) até épocas relativamente modernas. Eram feitos soprando pequenos globos de vidro dentro dos quais, enquanto ainda quentes, se passava pelo tubo uma mistura de estanho, antimônio e resina ou breu (...) estando já frio, era cortado em lentes convexas, e formavam, é claro, imagens pequenas mas bem definidas. (...) Em 1507, dois habitantes de Murano, declarando possuir o segredo de fabricar perfeitos espelhos de vidro, um conhecimento até então confinado a uma vidraria alemã, obtiveram o privilégio exclusivo de manufaturar espelhos pelo período de vinte anos. Em 1564, os fabricantes de espelho de Veneza, que gozavam de peculiares privilégios, fundaram uma corporação. Os produtos das vidrarias de Murano rapidamente suplantaram os espelhos de metal polido, e brotou um amplo e lucrativo comércio de espelhos e vidros venezianos. (...) O vidro era notavelmente puro e uniforme, a 'prateação' luminosa, e as lâminas, por vezes de consideráveis dimensões." (Hockney 2002: 204)

Embora já houvessem registros da observação de projeções em câmaras escuras, a utilização de lentes de vidro aproximou ainda mais aquele aparato aos artistas da época, tendo consequentemente, fortes influências sobre a pintura e a percepção da perspectiva.

Posteriormente, durante o século XIX, mais avanços ocorriam e cada vez mais rápido. O êxito da técnica de fixação da imagem fotográfica em 1826[4] não foi um fato que ocorreu isoladamente, teorias científicas e novas descobertas tecnológicas continuavam paradoxalmente a encantar e desiludir a sociedade ocidental. Darwin desenvolvia sua teoria evolucionista em meados dos anos 1850. Na década de 1890, Freud publica seus primeiros trabalhos e, neste período, se dá inicio à produção cinematográfica. Filósofos destacados analisavam o percurso deste momento histórico, e para Nietzsche, novos paradigmas surgem com estas mudanças:

---

[3] Técnica de fabricação de vidros e outros ramos ligados a sua comercialização.
[4] Joseph Nicéphore Niepce consegue pela primeira vez fixar uma imagem em uma chapa com emulsão fotossensível.

> "Foram os espíritos mais fortes e os mais maldosos que até agora promoveram os maiores progressos da humanidade: reacenderam sem cessar as paixões que adormeciam – toda sociedade organizada adormece as paixões – despertaram sem cessar o sentido da comparação, da contradição, o gosto pelo novo, pelo ousado, por aquilo que ainda não foi tentado; obrigaram os homens a contrapor a opinião a opinião, tipo ideal a tipo ideal. Pelas armas, pela derrubada dos marcos fronteiriços, pela violação da piedade, na maioria das vezes: mas também por novas religiões e novas morais! Encontra-se a mesma 'maldade' na alma de todos os professores e de todos os pregadores do que é *novo* – essa maldade que lança no descrédito um conquistador, mesmo quando ela se exprime de maneira mais sutil e não movimente imediatamente os músculos, o que de resto leva a diminuir o descrédito!
>
> O que é novo, entretanto, é de qualquer maneira o *mal*, uma vez que aquilo que quer conquistar, que quer derrubar os marcos e as antigas crenças; unicamente o antigo é que pode ser o bem! Os homens de bem em todas as épocas foram aqueles que aprofundaram as velhas idéias para levá-las a dar fruto, os cultivadores do espírito. Mas todo terreno acaba por se esgotar e é preciso que se retorne a relha do arado do mal. – Existe hoje uma doutrina da moral fundamentalmente errônea, muito em voga na Inglaterra, segundo a qual os conceitos 'bem' e 'mal' traduzem o acúmulo das experiências sobre o que é 'adequado' e 'inadequado'; de acordo com essa doutrina, é chamado 'bem' aquilo que conserva a espécie, e 'mal' aquilo que é prejudicial à espécie. Mas na realidade os maus instintos são tão adequados, tão úteis à espécie e também tão indispensáveis como os bons: - somente sua função é diferente." (Nietzsche 2006: 43).

Os artistas, também envolvidos com as discussões da época, praticavam suas releituras do mundo. Paul Gauguin, um artista culturalmente híbrido; europeu, tinha uma avó peruana, optou por viver no Taiti e como membro da marinha mercante teve passagem por Salvador, Rio de Janeiro além de outras cidades e países - analisou de forma magistral e de maneira desacreditada o contexto deste período de transformações por meio da sua pintura de 1897, *De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?*. Outros artistas, como Coubert, Degas e Toulouse-Lautrec interagiam com as recentes tecnologias fazendo uso de imagens fotográficas como ferramenta auxiliar para a produção de suas pinturas sem que enfrentassem qualquer problema teórico[5]. Relaciono os diversos conhecimentos acima mencionados com o intuito de aprofundar o campo semântico da pesquisa nas questões relativas ao hibridismo, o que veremos a seguir. Segundo Soulages:

> "Ter vários pontos de vista sobre o mesmo objeto é, aliás, um elemento fundamental de toda pesquisa e ensino." (Soulages 2004: 25)

[5] Consultar o livro *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos* de Giulio Carlo Argan.

Com o intuito de facilitar a compreensão do pensamento que desenvolvo, apresento em seguida oito pontos teóricos em que a pesquisa se apóia, e com o decorrer da dissertação estes pontos serão mais aprofundados. Sendo eles:

Hibridismo

É o principal elemento da pesquisa. Busco analisar este termo, suas implicações teóricas e suas múltiplas abordagens. Utilizo o termo hibridação em detrimento do termo hibridização[6] por entender que o primeiro é mais adequado ao campo de estudo das Artes Visuais, apesar de ter encontrado ambas as referências na literatura teórica. Proponho a hibridação da fotografia como um conjunto de práticas que validam o aparelho fotográfico como signo da linguagem fotográfica, a partir da leitura de um contexto fotográfico, deixando de lado uma possível leitura menos abrangente da utilização da imagem fotográfica propriamente dita enquanto objeto único de análise e meio de criação. Rosalind Krauss[7] enuncia este contexto fotográfico a partir da compreensão de certas práticas artísticas que evocam de alguma forma a linguagem fotográfica.

Cultura

Como mecanismo adaptativo e acumulativo a cultura sofre mudanças, alguns traços se perdem outros são adicionados de formas variadas nas diferentes sociedades. No Brasil a noção de cultura está fortemente ligada à miscigenação da sua população, e este hibridismo étnico cultural é justamente um dos importantes motes poéticos da pesquisa. Ao desenvolver práticas híbridas de produção artística estarei remetendo metaforicamente a este caráter da cultura nacional.

Evolucionismo

A partir da teoria evolucionista de Charles Darwin[8] e genética de Gregor Mendel[9] proponho uma reflexão acerca da mutação e do processo evolutivo das espécies, relacionando poeticamente estes conhecimentos com uma abordagem mais ampla que abre caminho para uma posterior analogia com a evolução tecnológica dos equipamentos

[6] O termo hibridização aparecerá no texto apenas quando este for transcrito diretamente de algum autor.
[7] Crítica e historiadora da arte. Foi aluna de Clement Greenberg, um importante crítico de arte norte americano.
[8] Naturalista inglês. Propôs a teoria evolucionista por meio da seleção natural e sexual.
[9] Botânico austríaco. Dedicou-se ao estudo do cruzamento de espécies.

fotográficos. Esclareço que cientificamente o conceito de evolução biológica não condiz com a noção de progresso científico. Porém faço uso da liberdade poética para estabelecer uma associação entre as espécies biológicas e os aparelhos tecnológicos e proponho alguns objetos artísticos que põem em questão, entre outras coisas, a utilização de próteses, a biotecnologia e o fundamento da robótica.

Arqueologia

Realizo diversos procedimentos que remetem à atividade arqueológica, dentre eles, a pesquisa de campo, a recuperação de restos materiais, a datação e a classificação. Algumas questões metodológicas e teóricas da arqueologia aprofundam a análise do fenômeno apresentado. Tomo alguns termos de empréstimo desta área do conhecimento para ilustrar algumas proposições conceituais, e desenvolvo uma série de práticas arqueológicas em prol de uma criação artística, a exemplo da prospecção de fotografias antigas e de aparelhos fotográficos obsoletos em antiquários e assistências técnicas, conferindo-lhes posteriormente novos usos e significados. Nesta pesquisa, também proponho a utilização do termo *Arqueologia da Imagem* como um método de investigação dos processos tecnológicos de produção e circulação de imagens, assim como uma prospecção mais subjetiva de imagens localizadas no inconsciente e na memória.

Câmara Escura

A investigação histórica, técnica, conceitual e estética acerca do aparelho fotográfico desencadeia uma série de práticas artísticas. A palavra câmara pode ser compreendida em um primeiro momento como um compartimento de uma casa, o aposento, ou algum espaço hermeticamente fechado, pois existe aí alguma relação com a origem da fotografia, como veremos mais adiante, também há uma relação com a fisiologia dos olhos, porém de acordo com o enfoque da pesquisa o termo estende a sua noção ao aparelho óptico portátil de captação de imagens, que neste sentido também pode ser denominado câmera. Não relaciono o termo câmara escura com o laboratório de revelação fotográfica.

Equipamento Fotográfico

O aparelho é analisado na busca de um entendimento das suas funções, da sua capacidade de gerar imagens técnicas, das suas inter-relações com o fotógrafo enquanto prótese, do seu status simbólico e das propriedades específicas à variedade de marcas e modelos. Através de métodos arqueológicos e práticas artísticas híbridas procuro dar novas aplicações simbólicas para este objeto. Assim, a partir destas análises, desenvolvo entre outras coisas uma relação conceitual com órgãos reprodutores dos seres vivos, exaltando a possibilidade inerente de geração de novas imagens e o desenvolvimento, em escala industrial, de novos modelos de aparelhos.

Tecnologia

Levanto uma questão em voga na arte do século XXI, reflexo do avanço contínuo da sociedade ocidental, incluindo na pesquisa a utilização da linguagem sintética informacional através da utilização do microcomputador, periféricos e alguns *softwares* de imagem. O estudo das tecnologias ópticas rudimentares e avançadas sintetiza de forma metafórica todos os pontos abordados anteriormente. Procuro convergir o conhecimento destas tecnologias para uma produção prática e teórica, e extrair delas uma abordagem inovadora em relação à fotografia.

Tempo

A concepção do tempo enquanto fluxo contínuo de acontecimentos é inerente ao campo de estudo da fotografia[10]. Procuro explorar esta noção de forma poética, a partir de algumas proposições de Henri Bergson[11] extraídas do ensaio *Matéria e Memória*, tendo como meta uma projeção simbólica para o passado e o futuro. Bergson estabelece uma intrincada relação entre a imagem, a matéria e a memória, desenvolvendo um pensamento filosófico que flerta com a psicologia e a fisiologia, enfocando o funcionamento da estrutura neurológica, as percepções ocorridas no cérebro e a dinâmica do sistema nervoso central. As obras e as idéias produzidas durante a pesquisa se relacionam com esta noção de fluidez e atemporalidade.

[10] A técnica fotográfica e outras questões teóricas sobre fotografia implicam diretamente em uma relação com o tempo.
[11] Filósofo francês, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1927.

A partir dos pontos expostos acima, retomo a dissertação criando algumas relações com as linhas de pensamento sugeridas por determinados autores para chegar a resultados teóricos, estéticos e simbólicos. Alguns nomes importantes para as formulações teóricas são Peter Burke[12], historiador inglês, Vilém Flusser[13], filósofo tcheco que viveu parte de sua vida no Brasil, e Rosalind Krauss, professora de história da arte moderna e contemporânea. Outros teóricos surgem no decorrer da dissertação em determinadas citações que serão fundamentais para a compreensão das idéias expostas. Resgato nomes de grandes gênios da humanidade, através de determinadas idéias expostas, envolvendo aparelhos técnicos, óptica, genética e evolucionismo. Alguns destes nomes são: Leonardo da Vinci, considerado um dos maiores gênios da história da humanidade; juntamente com Isaac Newton, físico e matemático inglês; Gregor Mendel, botânico conhecido como pai da genética, se dedicou ao estudo do cruzamento de espécies e análises matemáticas dos resultados; e Charles Darwin, naturalista que propôs a evolução a partir da seleção natural. Dentro desta profusão de idéias, exploro o conceito de hibridismo para formar a base poética da pesquisa e toda a práxis decorrente das indagações teóricas. O próprio termo hibridação foi tomado de empréstimo da zoologia. Para Burke:

> "A variedade de objetos híbridos é superada pela quantidade de termos que hoje podem ser encontrados nos textos de *scholars* que descrevem o processo de interação cultural e suas conseqüências. De fato, temos palavras demais em circulação para descrever os mesmos fenômenos. (...). Muitos dos termos são metafóricos, o que os torna ao mesmo tempo mais vívidos e mais enganosos do que a linguagem simples. Cinco metáforas em particular dominam as discussões, extraídas respectivamente da economia, zoologia, metalurgia, culinária e lingüística. Estarei portanto, discutindo as idéias de empréstimo, hibridismo, caldeirão cultural, ensopadinho cultural e finalmente tradução cultural e 'crioulização'." (Burke 2003: 39).

As proposições artísticas desta pesquisa se fundamentam no resgate de informações técnicas e imagéticas através da investigação e coleta de imagens e objetos técnicos, fazendo uso de equipamentos fotográficos obsoletos como suporte para criação artística, ao tempo em que interagem com tecnologias digitais, captura e criação de imagens em suporte analógico e digital. As obras realizadas ou esboçadas transitam por idéias que se complementam, no intuito de apresentar uma produção focada em determinados campos de ação e em conhecimentos específicos que versam sobre aqueles oito pontos anteriores.

---

[12] Possui diversos livros publicados no Brasil. É especialista em assuntos socioculturais.
[13] Filósofo autodidata conhecido como "o Walter Benjamin da Pós-História".

Para demonstrar de forma mais precisa, listo a seguir os interesses específicos a que a pesquisa se destina: aprofundar os estudos sobre fotografia e óptica; buscar soluções para as diversas possibilidades de hibridação da fotografia; desenvolver uma poética visual que trate o tema da hibridação a partir de um enfoque centrado metaforicamente na miscigenação da cultura brasileira; utilizar linguagens artísticas analógicas e digitais; relacionar a produção de artistas e teóricos com a que desenvolvo; oferecer ao corpo acadêmico e ao público a oportunidade de refletir sobre a fotografia híbrida como ferramenta de decodificação da sociedade contemporânea; privilegiar a abordagem do contexto fotográfico em preeminência à imagem fotográfica.

Abordo a seguir, no segundo capítulo, o hibridismo na esfera da cultura; questões envolvendo hibridismo nas ciências naturais; e finalmente nas artes visuais, pontuando o percurso histórico que veio a culminar na arte pós-moderna. Em outros capítulos levanto questões técnicas e teóricas sobre arqueologia, e analiso o equipamento fotográfico, associando suas limitações ou qualidades técnicas aos códigos visuais expressos nas imagens resultantes das suas funcionalidades específicas, dentro de determinados contextos tecnológicos inerentes aos seus períodos de fabricação e circulação. Estes códigos visuais a que me refiro são características próprias da imagem fotográfica gerada por determinado tipo de aparelho e unicamente por ele. Determinadas fotografias, como as que coletei em antiquários, expressam através das suas configurações visuais uma ligação ontológica com o próprio aparelho que as gerou. Assim como, por exemplo, algumas características do produto único concebido pelo daguerreótipo ou da imagem numérica e sintética gerada pelo computador.

André de Faria. Objeto neoarqueológico: papel fotográfico. Ready Made. 2009.

Alguns Apontamentos sobre Hibridismo

Neste capítulo o hibridismo será tratado a partir de diferentes pontos de vista, prezando acima de tudo pela interdisciplinaridade da pesquisa. As idéias expostas configuram uma abordagem geral sobre o hibridismo cultural, algumas idéias e proposições envolvendo o hibridismo nas ciências naturais e finalmente, uma breve abordagem histórica sobre o hibridismo nas artes visuais.

Para introduzir a primeira das abordagens recorro ao historiador Peter Burke, este autor exalta a importância de teóricos brasileiros das ciências sociais no pioneirismo do tratamento do tema. Para ele "Gilberto Freyre[14] foi um dos primeiros *scholars* a dedicar atenção ao hibridismo cultural, em 1933." (Burke 2003: 27) e Euclides da Cunha[15] teria se referido a cultura brasileira como uma cultura de empréstimo. Em relação ao hibridismo, Burke ainda relata que:

> "Na obra de Gilberto Freyre, esta era uma idéia central, descrita em seu rico vocabulário de várias maneiras diferentes, incluindo hibridização, miscigenação, mestiçagem e interpenetração, assim como acomodação, conciliação e fusão. Os conceitos de méstissage e interpénétration foram centrais também nas análises da religião afro-americana feitas pelo sociólogo francês Roger Bastide[16]." (Burke 2003: 52)

Nota-se que o Brasil é um país apto a ser tomado como exemplo para este tipo de reflexão. "Um especialista em África descreveu os Estados daquele continente como híbridos no sentido de que são o resultado de uma mescla de formas ocidentais importadas e tradições africanas. Algo similar poderia obviamente ser dito a respeito de Estados de várias partes do mundo, do Japão ao Brasil." (Burke 2003: 30). Porém o sociólogo Darci Ribeiro[17] explicita que o Brasil é uma nação diferenciada de todas as outras por ter havido neste país uma completa miscigenação da sua população, gerando uma raça brasileira suscitada a partir das suas raízes étnicas, segundo ele não houve nos Estados Unidos, no Canadá, na Austrália, na Índia, nem em nenhum sítio colonizado pela Europa uma fusão de raças como no Brasil.

---

[14] Sociólogo. Autor do livro *Casa Grande e Senzala*, entre outros.
[15] Escritor, sociólogo e historiador brasileiro.
[16] Aproveito a citação para sinalizar a amizade e a parceria intelectual entre Bastide e o fotógrafo Pierre Verger.
[17] Antropólogo, escritor e político brasileiro.

A dinâmica ou continuum[18] cultural não abre possibilidades para a existência de fronteiras, as culturas simplesmente necessitam desta fluidez como um estado de sobrevivência. "Essa abordagem da troca cultural foi revivida na Renascença e vem sendo revivida novamente em nossa época. (...) As famosas discussões sobre 'antropofagia' do início do século XX no Brasil são uma variante desta abordagem, interessados como estavam em pegar as coisas estrangeiras e digeri-las ou domesticá-las." (Burke 2003: 42). Seguindo este pensamento venho através da minha poética evocar a ancestralidade, rememorar através dos processos híbridos de criação artística esta característica fundamental da cultura brasileira, a mestiçagem. Para Burke:

> "A preocupação com este assunto é natural em um período como o nosso, marcado por encontros culturais cada vez mais freqüentes e intensos. A globalização cultural envolve hibridização." (Burke 2003: 14).

Considero importante neste momento abrir espaço para uma ligeira análise do filme *A Pillow Book*[19], dirigido pelo artista visual e cineasta Peter Greenaway, já que o discurso acerca do hibridismo é explorado de forma espetacular, tornando o filme quase um parecer *teorético* sobre processos criativos híbridos nas artes contemporâneas. Todos os detalhes foram pensados pelo diretor no intuito de estabelecer uma relação de compatibilidade entre os elementos sensórios do espectador vinculados à magia das cenas. A poética do filme mostra a todo momento que um elemento simbólico é a mutação de si mesmo. Uma pele não é apenas pele, mas também suporte para a pintura, para a escrita, para projeção de imagens, são páginas de um livro, e é a sensualidade e o conjunto de sensações e sentimentos humanos, incluindo a reparação de danos emocionais vivenciados pela protagonista. O cinema se faz literatura, artes visuais, fotografia, culinária e tantas outras manifestações culturais unindo inclusive paradigmas do ocidente e do oriente em um perfeito discurso sobre o hibridismo cultural.

Greenaway conduz o discurso baseado na ancestralidade da cultura oriental, exaltando características como a pintura e a caligrafia ao tempo em que explora a tatuagem, a moda, o design e outros fenômenos da cultura contemporânea de massa do ocidente. Assim a práxis artesanal compartilha com a industrial no mesmo patamar. Nota-se de forma clara a atenção que é dada à oficina de confecção de livros e como o método de fabricação é mostrado passo à passo. Jerome, um dos personagens, após ceder sua pele

---

[18] Conjunto de três unidades espaciais e uma temporal, obrigatoriamente vistos juntos, formam o continuum espaço-temporal. Para identificar um evento no continuum deve se considerar todas as quatro dimensões dele.
[19] Traduzido para o português com o título *O Livro de Cabeceira*.

para a caligrafia e a projeção de imagens acaba por se tornar o suporte para a própria literatura e se eterniza nas páginas do livro de peles. A todo o momento se estabelece uma relação entre a roupa, ou mesmo ausência da roupa, a pele dos personagens ao discurso fílmico diretamente ligado ao texto e as imagens que são apresentadas simultaneamente.

A linguagem fotográfica é destacada em diversas cenas, algumas vezes de forma literal como idéia de captação, como ferramenta de registro documental e tentativa de conferir permanência ao glamour ou à sensualidade. Mas há uma cena específica na qual o hibridismo envolve as linguagens do cinema, da fotografia, do design e da moda; quando ocorre uma sessão de fotos de Nagiko, e passa um avião por traz da moça, neste momento alguns quadros são congelados e dão destaque para o *layout* da cena e para o caráter fotográfico da imagem.

O processo criativo de construção de uma obra estética é apresentado metaforicamente através de um experimento usando carne como papel. Já a letra de uma música sutilmente nos fala da hibridação se utilizando do verso *perfeita mistura* e poeticamente costura a narrativa com o verso seguinte: *o anjo voa*, fazendo referência à personagem principal, que seria o anjo, a metáfora da inocência e mostrando a relação desta personagem com o vôo de forma simbólica, estando relacionado à migração e novamente ao hibridismo cultural.

Seria importante salientar que o discurso do hibridismo é uma constante na obra deste artista. Outros exemplos do emprego de múltiplas linguagens em sua produção são os filmes *The Tulse Luper Suitcases* (2003, 2004, 2005), assim como as performances onde ele atua como VJ construindo um discurso contemporâneo e híbrido sobre seus próprios filmes, incluindo um pacote multimídia que inclui Internet, jogos e instalações. Para Burke:

> "Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock afro-celta mais recentemente. Novas tecnologias, inclusive a 'mesa de mixagem', obviamente facilitaram este tipo de hibridização." (Burke 2003: 15)

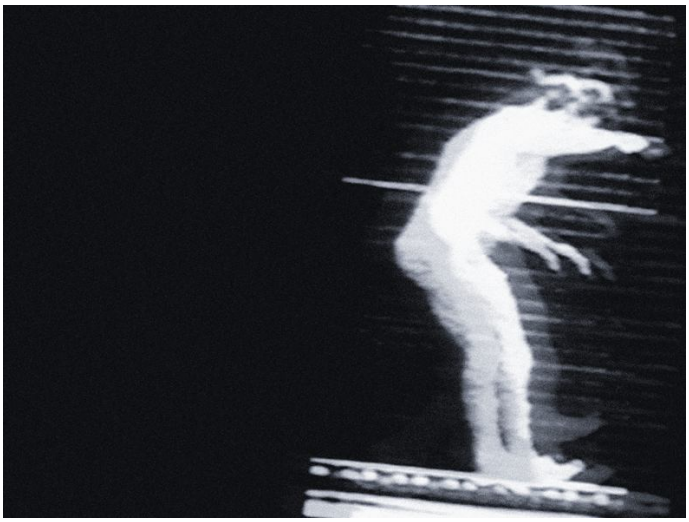
Segundo Greenaway: "todos os bons artistas que se prezam provaram que praticam a multimídia. Nunca devemos pensar no termo 'multimídia' como sendo contemporâneo. Michelangelo fez bolos de casamento. Bernini atuava em todas as áreas. A especialização é, sem dúvida, uma aberração na história da criatividade - e é uma característica mais da sociedade do que do artista. E agora que chegamos à era da informação com ferramentas extraordinárias, as possibilidades se multiplicam em todas as direções, quase sem limites."

(Greenaway 2007: 41)[20]. Buscando uma aproximação com a produção de Greenaway levanto questões pertinentes ao hibridismo, explorado múltiplas linguagens, com a incorporação do vídeo digital e utilização do microcomputador.

Síncope é o título de uma experiência híbrida que desenvolvi, envolvendo fotografia, vídeo e animação digital a partir da apropriação indireta de imagens do fotógrafo Muybridge, pesquisador da decomposição do movimento e precursor do cinema.

> "No final do século XIX, o inglês Eadweard Muybridge desenvolveu uma série de experimentos com fotos sucessivas, onde procurou utilizar essa propriedade da câmera de petrificar o instante para tornar visível o que o olho não vê. As suas fotos sucessivas decompunham o movimento em vários de seus momentos constitutivos, de forma a permitir ao investigador um exame analítico de certos gestos ou andamentos. (...) as fotos sucessivas de Muybridge são desenvolvidas através de inúmeros aparatos mecânicos, até resultar no maior aperfeiçoamento do projeto fotográfico até hoje obtido, justamente aquele que parece dominar de vez o aleatório imprimido pelo obturador: o cinema." (Machado 1984: 50).

O vídeo dialoga com a fotografia e descarta o uso do áudio, envolve tecnologias avançadas e rudimentares, a exemplo de *gifs* animados, fotografias do século XIX e vídeo digital. A repetição ritualística das cenas remete a um transe que explora a completa subjetividade da imagem.



André de Faria. Síncope. Vídeo. 2007.

[20] Entrevista concedida à C. Adriano no catálogo *Limite: movimentação de imagem e muita estranheza.*

Realizado com recursos absolutamente simples, Síncope transpõe a barreira da técnica e exibe uma surpreendente sucessão de imagens. Com referências explícitas à fotografia oitocentista e ao cinema mudo, demonstra ser uma interessante experiência híbrida entre linguagens e tecnologias. Filmado diretamente do monitor de um microcomputador a partir de uma dupla apropriação; ou seja, a partir de um *gif* animado capturado da internet onde aparecem em *loop* uma sequência de fotografias do anatomista e fotógrafo Muybridge. A primeira apropriação foi feita pelo indivíduo que criou o *gif* animado e o disponibilizou na internet, e a segunda foi por mim mesmo, ao salvar o arquivo e utilizá-lo na produção do vídeo. O vídeo torna-se uma obra de arte contemporânea que rompe os limites entre fotografia, vídeo e animação digital, e foi realizado em duas versões, Síncope e Síncope II. A primeira versão foi concebida a partir de uma sequência de imagens de dois homens realizando um dos movimentos de anatomia característicos do fotógrafo Muybridge e a segunda a partir da sequência de um homem à cavalo.

Alinhado com as idéias expostas nos parágrafos acima procuro descrever a partir deste momento alguns princípios científicos, buscando relacionar as áreas da física, da química e da biologia com a linha de raciocínio desenvolvida remetendo a um enfoque específico do hibridismo enquanto fluxo de permuta contínuo entre fenômenos naturais. No entanto, abordo estas questões de forma ilustrativa[21], almejando a devida transposição para uma abordagem específica no campo das artes visuais.

Os fenômenos naturais agem de forma ininterrupta, progressiva e simultânea no universo, influenciando-se mutuamente. Assim, vários processos de hibridação têm ocorrido infinitamente e continuam a ocorrer na natureza por meio dos movimentos das massas, das transformações nas moléculas e átomos, e das adaptações que os seres vivos realizam para sobreviverem. É interessante notar que as antigas e intuitivas observações dos fenômenos ópticos foram fundamentais para o avanço dos estudos em óptica e os mesmos princípios continuam repercutindo na evolução dos aparatos tecnológicos e fotográficos. Para o teórico Arlindo Machado[22] a ênfase na origem óptica arcaica da fotografia é necessária "porque ela impõe critérios de interpretação bastante distintos daqueles que proliferam quando se busca na fotografia apenas a sua origem química moderna." (Machado 1984: 33). Bergson estira esta análise buscando relacionar óptica e percepção, enfocando diferentes campos do conhecimento:

---

[21] As informações interdisciplinares apenas complementam e embasam metaforicamente a pesquisa.
[22] Doutor em comunicações e professor do Programa de Pós-Graduação da PUC-SP.

> "Quando um raio de luz passa de um meio a outro, ele o atravessa geralmente mudando de direção. Mas podem ser tais as densidades respectivas dos dois meios que, a partir de um certo ângulo de incidência, não haja mais refração possível. Então se produz a reflexão total. Do ponto luminoso forma-se uma imagem virtual, que simboliza, de algum modo, a impossibilidade de os raios luminosos prosseguirem seu caminho. A percepção é um fenômeno do mesmo tipo. O que é dado é a totalidade das imagens do mundo material juntamente com a totalidade de seus elementos interiores. Mas se supusermos centros de atividade verdadeira, ou seja, espontânea, os raios que chegam aí e que interessariam a essa atividade, em vez de atravessá-los, parecerão retornar desenhando os contornos do objeto que os envia. Não haverá aí nada de positivo, nada que se acrescente a imagem, nada de novo. Os objetos não farão mais que abandonar algo de sua ação real para figurar assim sua ação virtual, ou seja, no fundo, a influencia possível do ser vivo sobre eles. A percepção assemelha-se portanto aos fenômenos de reflexão que vêm de uma refração impedida; é como um efeito de miragem." (Bergson 2006: 34)

Estas e outras questões sobre óptica remetem diretamente a um dos grandes pensadores da humanidade, o físico Isaac Newton. Quando Newton iniciou suas pesquisas em óptica, utilizando prismas e observando a refração e dispersão da luz através de vários experimentos elaborados e precisos, ele chegou a resultados impressionantes, propondo algo referente ao hibridismo dos raios luminosos:

> "Seu objetivo consistia em mostrar que a luz branca era composta de uma mistura de vários tipos de luz, cada uma produzindo uma cor diferente do espectro quando refratada por um prisma." (Hawking 2005: 153)

Este conhecimento, aliado a outros tantos, conduziu a técnica fotográfica a um refinamento muito eficaz no controle das cores, através da utilização de películas com emulsão em camadas, filtros, projetos de iluminação específicos e balanço de branco[23] nas câmeras digitais, entre outros procedimentos. Em relação ao projeto das objetivas pode-se dizer que o aperfeiçoamento técnico ao longo do tempo com base nas teorias de Newton foi corrigindo muitas aberrações incômodas, ainda assim não há objetiva que não apresente alguma aberração. Entre estas estão a aberração esférica, a coma, o astigmatismo, a distorção, a curvatura de campo e a aberração cromática.

[23] Consultar a função *White Balance*.

Isaac Newton no Trinity College fascinado com as propriedades do prisma.

Assim, pode-se compreender a complexidade e interatividade dos processos físico-químicos quando a luz atinge a película ou o sensor[24] da câmera fotográfica. Suas partículas[25] são capazes de estimular reações fotoquímicas ou fotoelétricas nestas superfícies gerando o registro latente das áreas de diferentes intensidades luminosas que podem vir a ser processadas e identificadas posteriormente como imagens bidimensionais.

Estas reações químicas são também exemplos dos fenômenos de hibridismo, e deve-se a fatores termodinâmicos[26] e cinéticos[27]. São, por assim dizer, uma transformação da matéria na qual ocorrem mudanças qualitativas na composição química das substâncias reagentes, resultando em produtos variados, envolvendo alterações nas conectividades entre os átomos ou íons, na geometria das moléculas, entre outras conseqüências.

Do campo da biociência, trago algumas proposições de Darwin e Mendel que abrem caminho para as divagações poéticas relacionadas às artes visuais. O princípio da seleção natural de Darwin lançou a base para a teoria evolutiva moderna. No entanto, faltava uma explicação conveniente para a fonte de variação nas populações. Como muitos dos seus antecessores, Darwin deduziu erroneamente que as particularidades hereditárias eram produto do ambiente, assumindo que as características adquiridas durante a vida de um organismo podem ser passadas às descendências. Esta informação em falta, indispensável para elucidar o surgimento de novas características em descendentes foi fornecido pelo trabalho pioneiro de Mendel. Suas experiências com cruzamentos de ervilhas demonstraram que a hereditariedade funciona misturando e recombinando fatores

[24] CCD ou CMOS. Sensores de captação da imagem digital.
[25] Fótons.
[26] Ramo da física que estuda os efeitos da mudança em temperatura, pressão e volume.
[27] Ciência que estuda a velocidade das reações químicas e os fatores que a influenciam.

genéticos, durante a reprodução. A fusão da teoria de Darwin com a compreensão da hereditariedade levou a uma percepção clara dos mecanismos que provocam evolução.

A evolução deve ser compreendida como um processo de mudança permanente, porém, é conveniente lembrar que ela não progride necessariamente para formas de vida mais complexas ou mais sofisticadas. Devemos entendê-la como uma acumulação de variações através de gerações consecutivas de organismos que resultam no surgimento de novas espécies a partir de um ancestral em comum. Darwin deduziu que todos os seres vivos estão relacionados e descendem de umas poucas formas ou mesmo de um único ancestral comum. Estas variações das populações surgem por mutações aleatórias no DNA[28] dos indivíduos. O produto final da seleção natural são organismos que estão adaptados aos seus ambientes atuais. No entanto, os ambientes estão em permanentes mudanças, mudando conseqüentemente as pressões seletivas.

Dentro deste contexto procuro relacionar poeticamente a idéia de um evolucionismo biológico com o desenvolvimento tecnológico dos aparelhos fotográficos, lembrando que todos os modelos de câmeras fotográficas descendem da câmara escura. Algumas câmeras atuais passaram a ter características híbridas, a exemplo da Leica R9, anunciada como a primeira câmera híbrida da história[29], ou a Hasselblad, câmera de médio formato que assim como a Leica também pode ser adaptada a um módulo chamado de *back digital*, este com altíssima resolução para os atuais padrões vigentes, ambas possuem a capacidade de captar a imagem em película ou sensor eletrônico. Outros exemplos deste tipo de hibridismo podem ser encontrados nos diversos modelos e marcas disponíveis. A evolução dos modelos de câmeras, desde as câmaras escuras até as digitais me permite, dentro desta poética, a metáfora de uma árvore genealógica formada por gerações de câmeras fotográficas e suas linhagens específicas.

A idéia da câmera como um compartimento blindado que guarda em seu interior algo precioso, as imagens formadas no plano focal, poderia ser associado ao aparelho reprodutor feminino, a noção de um útero, onde a imagem é gerada através da penetração do elemento fálico representado pela luz. Neste ponto ocorre uma associação lógica com a sexualidade, a reprodutibilidade e o desenvolvimento das espécies. Obviamente se poderia pensar em um ovo ou mesmo uma semente, independente do reino animal ou vegetal, da espécie ou da fisiologia. A câmera fotográfica, em analogia com o animal do gênero feminino, teria a objetiva no lugar da vagina, o compartimento da película seria o útero. A

---

[28] Ácido Desoxirribonucléico (*Deoxyribonucleic Acid*) Composto orgânico que contém instruções genéticas que coordenam o desenvolvimento e o funcionamento de todos os seres vivos e de alguns vírus.

[29] Conforme reportagem publicada na revista *Fotografe Melhor*, Ano 10 - Nº 111.

penetração da luz representaria simbolicamente o coito e a fecundação se daria no momento exato em que o espelho é suspenso e as cortinas do obturador se abrem. A película ou sensor exposto seria o embrião fecundado, a imagem latente gerada neste processo daria origem a um novo feto, ou mais precisamente, a uma nova imagem.

Leonardo da Vince. Estudo de embriões. Desenho: detalhe. Século XVI.

Este pensamento, associado a outras proposições da pesquisa, remetem à idéia de fusão ou hibridação da matéria orgânica com o aparelho tecnológico. Poderíamos avaliar estas circunstâncias como formadoras de novos paradigmas. Assim, procurei demonstrar que o aparelho fotográfico reage ao mundo exterior ao ser penetrado pela luz. A percepção e a reação aos estímulos exteriores foram situações convenientemente analisadas por Bergson, ele procurou explicar como a matéria viva reage ao mundo exterior e como um determinado estímulo pode vir a transformar-se em conhecimento:

> "Acompanhe-se, com efeito, passo a passo, o progresso da percepção externa desde a monera até os vertebrados superiores. Descobrimos que no estado de simples massa protoplasmática a matéria viva já é irritável e contrátil, que ela sofre a influência dos estímulos exteriores, que ela responde a eles através de reações mecânicas, físicas e químicas. À medida que avançamos nas séries dos organismos, vemos o trabalho fisiológico dividir-se. Células nervosas aparecem, diversificam-se, tendem a agrupar-se em sistema. Ao mesmo tempo, o animal reage por movimentos mais variados à excitação exterior. Mas, ainda que o estímulo recebido não se prolongue imediatamente em

> movimento realizado, ele parece simplesmente aguardar a ocasião disso, e a mesma impressão que transmite ao organismo as modificações ambientais determina ou prepara sua adaptação a elas. Entre os vertebrados superiores, sem dúvida torna-se radical a distinção entre o automatismo puro, sediado sobretudo na medula, e a atividade voluntária, que exige a intervenção do cérebro. Poder-se-ia imaginar que a impressão recebida, em vez de desenvolver-se apenas em movimentos, espiritualiza-se em conhecimento. Mas basta comparar a estrutura do cérebro coma a da medula para nos convencermos de que há somente uma diferença de complicação, e não uma diferença de natureza, entre as funções do cérebro e a atividade reflexa do sistema modular."
> (Bergson 2006: 24)

Após estas considerações, busco uma abordagem mais histórica e abro este parágrafo discutindo especialmente o hibridismo nas artes visuais. Alguns criadores já exploravam as possibilidades artísticas da fotografia ainda durante o período do surgimento e do desenvolvimento da linguagem, a partir do momento da fixação definitiva da imagem em um suporte físico, e nas primeiras décadas do século XX, o que poderia ter colocado a fotografia na vanguarda daquela época, porém o papel da linguagem em relação às linguagens tradicionais, especialmente à pintura, ainda era muito indefinido. Ainda assim, incansáveis artistas abusavam dos experimentos. Dawn Ades, crítica e historiadora inglesa, nos pontua uma questão crucial a partir desta reflexão:

> "La manipulación de las fotografias es tan antigua como la fotografia misma."
> (Ades 1977: 7)

A manipulação da imagem fotográfica não é nenhuma novidade, fotógrafos como Henry Peach Robinson[30] e Oscar Gustav Rejlander[31] faziam diversos tipos de interferências em suas cópias, ainda no século XIX. O artista sueco Rejlander utilizava a fotografia como meio auxiliar para a sua pintura e logo enveredou para o desenvolvimento de composições fotográficas, duplas exposições, fotomontagens, colagens, manipulações e retoques. Tendo realizado em 1857 a obra *Two ways of life*, uma montagem na qual utilizou mais de trinta fotografias. O pictorialismo[32] já esboçava uma arte híbrida, mas pela falta de convicção e por tentar se apoiar na linguagem pictórica acabou não gerando muitos frutos e sua representatividade não durou muito.

---

[30] Precursor das fotomontagens, juntamente com Rejlander.
[31] Artista e fotógrafo sueco.
[32] Movimento artístico surgido no final da década de 1880.

Surge com extraordinária voracidade o dadaísmo, no ano de 1916. O movimento traz à tona experimentos inovadores e abusa da fotomontagem. Dawn Ades levanta questionamentos relacionados aos meios de produção daquela sociedade:

> "El fotomontaje pertenecía al mundo de la tecnologia, al mundo de los médios de comunicación de massas y de la reproducción fotomecánica." (Ades 1977: 8)

Em paralelo a um pensamento que se aproxima ao do filósofo Walter Benjamin[33], Ades pontua a fotomontagem como um meio ligado ao sistema de produção industrial:

> "El fotomontaje, por ser el método más moderno de las artes plásticas, está estrechamente ligado al desarrollo de la cultura industrial y de las formas de los médios culturales de comunicación de massas." (Ades 1977: 16)

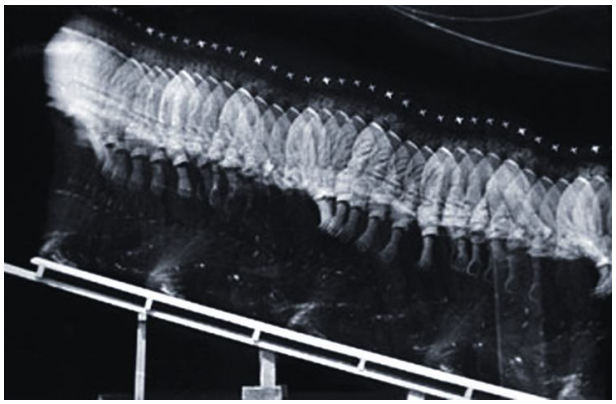
Raoul Hausmann é considerado um dos criadores das fotomontagens dadaístas e investigou profundamente esta linguagem. Ele nos dá uma noção da abrangência deste meio de expressão:

> "El campo del fotomontaje es tan vasto que tiene tantas possibilidades como médios distintos existen, y los médios cambiam cada dia em su estructura social y em la superestructura psicológica resultante. Las possibilidades del fotomontaje solo están limitadas por la disciplina de sus médios formales." (Hausmann in Ades 1977: 25)

Marcel Duchamp, outro integrante do dadaísmo, legitima a prática do conceitualismo, décadas antes do surgimento da arte conceitual. Duchamp propõe obras que se relacionam estreitamente com a fotografia, porém não a utiliza enquanto técnica formal na maioria das suas criações. Este procedimento radical o coloca em uma posição de destaque dentre a maioria dos artistas da sua época. Suas obras *Nu descendo a escada. N.1* (1911) e *N.2* (1912), por exemplo, guardam estreitas relações com os experimentos cronofotográficos de Etienne Jules Marey. Mais adiante abordo a obra de Duchamp a partir de uma análise de Rosalind Krauss sobre o contexto fotográfico na sua produção.

---

[33] Filósofo e sociólogo alemão.



Etienne Jules Marey. Descendo um plano inclinado. Cronofotografia. Cerca de 1882.

Anos mais tarde, por volta de 1945, a crise causada pela segunda grande guerra levou os Estados Unidos a uma condição de vanguarda, possibilitando o surgimento de uma nova forma de arte que viria a ser posteriormente chamada de arte pós-moderna:

> "O primeiro uso do termo 'pós-modernista' aplicado às artes visuais parece ter sido feito pelo crítico americano Leo Steinberg em 1972, para referir-se a uma certa arte dos anos 50". (Harrison e Wood, 1998: 237)

Este novo paradigma trouxe uma proposta sintonizada com diversas questões acerca do hibridismo. A situação foi, em parte, desencadeada por negociações culturais ocorridas entre europeus e norte americanos. As artes visuais sentiram fortemente o impacto do hibridismo cultural neste período, no qual os artistas norte americanos tiveram a oportunidade de compartilhar o conhecimento trazido pelos grandes pintores modernistas europeus exilados da Europa e a transferência de muitas de suas obras, vivenciando o apogeu da cultura artística e intelectual do seu país, com o surgimento de museus, universidades e centros de pesquisa. O teórico Argan expõe esta questão no seu livro *Arte Moderna*:

> "Após a Segunda Guerra Mundial, o centro da cultura artística mundial, e conseqüentemente do mercado de arte, desloca-se de Paris para Nova York; o florescimento explosivo de uma arte americana constitui o fenômeno mais grandioso da história da arte nos meados do século." (Argan 1992: 520)

Jackson Pollock, um dos grandes nomes da pintura expressionista abstrata dos Estados Unidos, além das influências européias, teve também muita inspiração na pintura mexicana e nos rituais dos índios norte americanos:

> "Minha pintura não vem do cavalete. Dificilmente estendo minha tela antes de pintar. Prefiro abri-la numa parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Sobre o chão me sinto mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura. Já que dessa maneira posso caminhar à volta da tela, trabalhar dos quatro lados e estar literalmente na pintura. Esse método assemelha-se ao método dos pintores de areia índios do Oeste." (Pollock in Chipp 1996: 556)

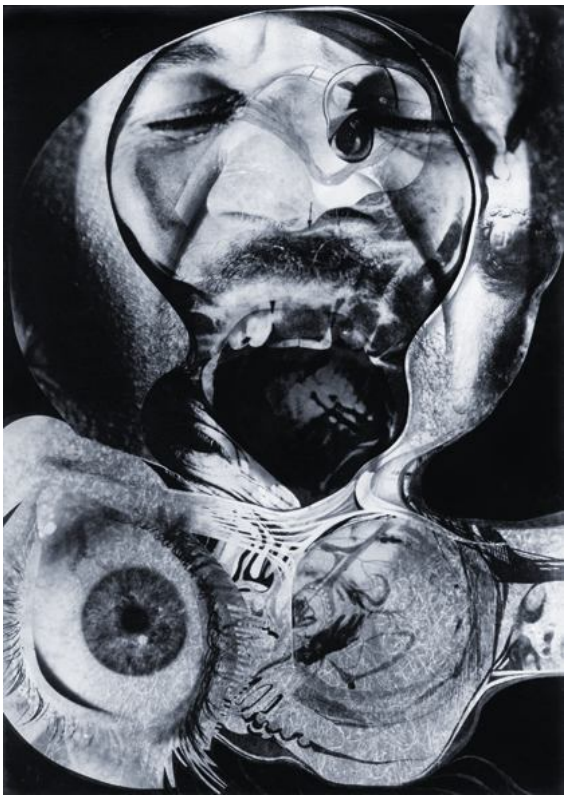
Mas Picasso já havia esboçado uma situação semelhante com a instauração de uma arte inspirada em cânones europeus e africanos três décadas antes, a partir do momento em que pintou o quadro *Les Demoiselles d'Avignon*. Apropriou-se inclusive de muitas fotografias, para delas tomar referências em relação ao desenvolvimento da sua pintura[34].

No Brasil, Geraldo de Barros[35] e Waldemar Cordeiro[36] foram personalidades importantes na solidificação deste tipo de ação, confirmando que diversos fotógrafos aficionados, durante toda a história da fotografia, sempre buscaram uma investigação de resultados imagéticos por meio de manipulações, utilizando diversas técnicas de captação, revelação e retoque. De fato, o surgimento tangível da fotografia na arte contemporânea brasileira está associado ao movimento concreto em 1956, porém anteriormente, em 1951, Geraldo de Barros realizou a exposição *FotoFormas*, que foi pioneira nas investigações artísticas envolvendo a fotografia.

Os movimentos artísticos modernistas europeus tiveram grandes influências sobre as vanguardas artísticas de várias partes do planeta, não sendo diferente no estado da Bahia, quando em fins da década de 1940 e no decorrer da década seguinte, jovens artistas resolveram romper com o academicismo vigente. Dentro deste contexto é extremamente importante que se faça referência à produção do artista plástico Juarez Paraiso, orientador desta pesquisa, componente da segunda geração modernista da Bahia[37] que no decorrer deste processo teve um papel fundamental no desenvolvimento do modernismo no estado, criando obras híbridas com a utilização da fotografia, explorando os recursos da fotomontagem, da gravura, do clichê, do desenho e da *assemblage*[38], tendo claras referências no movimento dadaísta.

---

[34] Ver revista *Humboldt* nº 77, pg. 28.
[35] Artista e fotógrafo pioneiro no Brasil em experiências artísticas envolvendo a fotografia.
[36] Artista e fotografo concretista pioneiro no Brasil em experiências artísticas envolvendo o computador.
[37] A segunda geração modernista da Bahia surge na década de 1960.
[38] Técnica de construção tridimensional que consiste na fusão de partes isoladas.



Juarez Paraiso. Fotomontagem. Cerca de 1970.

As contribuições do orientador e sua notável experiência tem sido fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Durante décadas ele explorou o hibridismo de forma autônoma e representou uma expressão única no estado.

Sintonizado com as questões expostas acima parto para uma abordagem mais voltada para o surgimento e o desenvolvimento da minha produção artística. Desde o princípio, durante o percurso que trilhei nas artes visuais, o processo criativo que adotei foi fundamentado na hibridação de diversas linguagens como a gravura, o objeto e principalmente a fotografia, muitas vezes empregando recursos digitais. Sempre tive a preocupação com a estética e o contexto da obra, prezando pela qualidade da forma e do conteúdo mesmo em obras mais espontâneas e intuitivas, trabalhando com materiais, técnicas e procedimentos que reforçassem a sua poética. Tracei um caminho artístico ditado pelo uso simultâneo de linguagens, com a utilização de conhecimentos provenientes da informática, do design e da fotografia, que construí de forma autodidata em paralelo ao aprendizado formal. Recorro ao ano de 1996, quando ingressei no curso de graduação em Artes Plásticas da UFBA. Este foi um ano de conquistas, representando um avanço importante para mim, que naquela época era um jovem com muitas habilidades artísticas e estava desde então ansioso para absorver o máximo de conhecimento, na ânsia de crescer

profissionalmente e acima de tudo ter a oportunidade de efetivar a capacidade de atuação nesta área, que mostrava-se sedutora e cheia de novidades.

Na universidade tive a grata oportunidade de participar do curso de extensão *Pós-Modernismo nas Artes Plásticas* promovido pela FAPEX e ocorrido na EBA da UFBA. Este curso teve muita importância na minha formação artística, pois abordou questões cruciais sobre a chamada arte contemporânea da segunda metade do século XX e me fez perceber o alcance das artes visuais e a vitalidade do pensamento contemporâneo que começava a emergir na Bahia. Fui apresentado a termos como expressionismo abstrato, arte povera, land art, fotolinguagem, neo-expressionismo, entre outros, em um panorama geral que abarcava os anos de 1945 até a década de 1980, com comentários pertinentes da então facilitadora[39]. Para mim, ainda calouro na universidade, este curso representou uma oportunidade única de sintonizar com os valores que norteavam a atual produção em artes visuais. Neste mesmo ano comecei a trabalhar como bolsista no NEHP do CPD da UFBA, desenvolvendo o trabalho de *webdesigner* em um momento em que a internet estava sendo implantada e desenvolvida pioneiramente na Bahia. Para a execução do ofício eu utilizava os *softwares Corel Draw*, *Corel Photo Paint* e o *Front Page*. Atualmente, destes *softwares*, apenas o *Corel Draw* continua sendo uma ferramenta aceitável profissionalmente, os outros ficaram obsoletos frente ao *Adobe Photoshop*, ao *Fireworks* e ao *Dreamweaver*, entre outros. Os computadores tinham apenas 32 *megabytes* de memória, e quando muito 64, o que para os padrões atuais de plataformas digitais para produção de imagem é algo totalmente irrisório. Como bolsista eu tinha direito a uma conta de usuário que dava acesso ao provedor implantado na UFBA. Numa atitude sagaz criei imediatamente um *website* pessoal de artes visuais, na ânsia de aplicar os conhecimentos adquiridos na divulgação da minha produção artística, e por este motivo acabei me tornando um dos pioneiros na Bahia e no Brasil a possuir um *site* desta categoria, disponibilizando conteúdos artísticos. Houveram algumas versões deste *site*, fazendo jus à característica inconstante e mutável da internet, gerando uma constante circulação e atualização de informações e conteúdos dentro do ambiente virtual. Na primeira fase segui o padrão institucional dos *sites* que eu costumava desenvolver, eram mais comportados em termos de distribuição de elementos do *layout* da página e tinham um setor específico chamado *Galeria* para a exibição das imagens. Depois o conteúdo se tornou mais fluido e as páginas passaram a se relacionar aleatoriamente por meio de várias hiperligações, imagens digitalizadas com diversos tipos de manipulações levavam o usuário a textos e imagens, que levavam a outros conteúdos sucessivamente. O

[39] O curso foi ministrado pela Doutora Maria Celeste de Almeida Wanner.

teórico Gilbertto Prado[40] definiu as categorias de *websites* artísticos em dois grupos: sites de divulgação e sites de realização de eventos e trabalhos na rede. Segundo ele:

> "Por esta classificação, não queremos dizer que os artistas sejam definidos por uma única forma de trabalhar como sua característica exclusiva. As diferentes aproximações artísticas de produção em rede não se excluem, elas são algumas vezes complementares e geralmente concomitantes." (Prado 1997: 296).

A fotografia já era há bastante tempo uma linguagem atrativa, eu cultivava o hábito de fotografar para registrar momentos das viagens que costumava fazer com muita frequência pelas cidades do litoral e do interior da Bahia, neste momento, mesmo que de forma intuitiva, firmava-se um perfil de pesquisador. As imagens que mais me atraiam naquela época eram os planos fechados das formas orgânicas da natureza, eu costumava captar todo tipo de imagem de superfícies como pedras, águas, madeiras, solos, raízes e folhagens. Nesta época fotografei também aspectos singulares das paisagens, pessoas e animais. A fotografia, além de instrumento de documentação, já era uma ferramenta de criação que eu utilizava constantemente aliada a outras linguagens. Tendo passado mais de uma década, avalio a importância deste primeiro momento na definição de um gosto pelo singelo e pelo antropológico, no sentido de conhecer outros modelos de organização social, observando a simplicidade e as particularidades da realidade não urbana das regiões visitadas. Aliado ao conhecimento da fotografia utilizei conhecimentos da informática, abrindo novas possibilidades técnicas dentro da concepção artística desenvolvida àquela época, de forma que consegui aliar o caráter pitoresco das fotografias e das linguagens tradicionais com os recursos tecnológicos disponíveis para manipulação de imagens, seguindo uma tendência mundial a partir de recombinações de conteúdos, adotando simultaneamente recursos chamados de *hi-tech* e *low-tech*, que eram explorados em diversos setores da cultura. Esta absorvia termos e conceitos como *sampler*, noções de território, *cyber-art* e virtualidade, trazendo questionamentos em torno destas questões, impulsionando e alimentando o debate e a produção cultural, buscando aproximar características peculiares às tradições culturais aos recursos tecnológicos disponíveis.

Como artista, senti a necessidade precoce de incorporar à minha produção visual uma forma diferenciada de manipulação fotográfica, adentrando na dinâmica de um recurso tecnológico inovador à minha geração e admitindo uma segunda possibilidade que corresse paralelamente ao trabalho de estúdio e laboratório químico usualmente aceito, o

[40] Artista multimídia e professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP.

que neste sentido significava introduzir a fotografia no universo digital e potencializar sua dinâmica enquanto imagem.

A partir de 1997 passei a empregar o termo gravura digital para o resultado impresso dessas manipulações que eram feitas a partir de fotografias analógicas digitalizadas através do *scanner*[41], mas logo percebi que havia uma tendência no país pelo emprego do termo infogravura[42], e passei a adotá-lo. Percebi logo a importância de interagir com o universo até então desafiante e pouco explorado da informática no que se refere à produção artística baiana, prevendo que esta seria em pouco tempo uma linguagem universal, e que sendo bem aproveitada, se tornaria mais uma ferramenta importante de criação plástica.

É oportuno lembrar que nos anos de 1990 Juarez Paraíso mais uma vez inovou utilizando a linguagem computacional, sendo ele também um dos pioneiros na Bahia neste setor, estando em sintonia com estes avanços, investigando e realizando trabalhos de arte digital, destacando-se no meio artístico por manipular fotografias através da aplicação da tecnologia digital à sua produção, demonstrando uma atitude digna de respeito, comprovando inclusive seu caráter vanguardista, enquanto outros artistas de sua geração ou mesmo posteriores viravam as costas para estes novos parâmetros de criação plástica.

Percebe-se que a proposta da pesquisa está em sintonia com o seguinte pensamento, cerne da arte contemporânea: "o hibridismo é muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado." (Burke 2003: 50). A concepção de uma rede de relações líquidas entre conceitos, processos e linguagens faz desta pesquisa um reflexo do caráter efêmero e desconstrutivo da condição atual da obra de arte. A própria noção de fotografia se desconstrói e se expande. Exemplifiquei anteriormente este caso com o *work in progress* do cineasta e artista visual Peter Greenaway chamado de *Tulse Luper Suitcases*, que inclui cinema, instalação, videogame, web e vj performance, onde ele apresenta o conceito do cinema expandido através de práticas multimídia. Como havia dito, busco me aproximar deste panorama através da produção de objetos híbridos, video arte, instalações, manipulações digitais de imagens fotográficas, disponibilização de conteúdo *on-line* e outras proposições que tenho desenvolvido durante a pesquisa.

[41] Nesta época as câmeras fotográficas digitais ainda não eram acessíveis ao usuário comum.
[42] Atualmente o termo infogravura é aplicado às imagens numéricas geradas, manipuladas e impressas exclusivamente no computador.

Breve Nota sobre Arqueologia

Trazer elementos metodológicos da arqueologia para o corpo teórico-prático da pesquisa torna-se um componente produtivo, pois através de informações advindas desta área do conhecimento desenvolvo uma série de práticas que sugerem a dimensão das possibilidades de interação com objeto de estudo. O conhecimento das práticas arqueológicas está a serviço da compreensão geral da evolução tecnológica dos aparatos técnicos no campo da fotografia, com o intuito de direcionar a abordagem estética e conceitual desta produção artística ao limite do tempo. O teórico Pedro Paulo Funari[43] observou a dilatação das possibilidades de intervenção do arqueólogo. Desse modo, algumas proposições desta pesquisa se aproximam das suas idéias:

> "A arqueologia tem, nos últimos anos, alargado seu campo de ação para o estudo da cultura material de qualquer época, passada ou presente. A arqueologia industrial, por exemplo, estuda construções e objetos ligados à indústria, no passado e no presente." (Funari 2003: 13)

Relacionando o quesito exposto acima com os atuais processos produtivos de bens de consumo, recorro a um argumento que venha a salientar algumas questões sobre evolução tecnológica. A humanidade vive em um fluxo de superações tecnológicas desde os tempos remotos com o domínio de técnicas primitivas de lascar e posteriormente de polir as pedras, dando continuidade incessante para esta jornada de aperfeiçoamentos com o intuito de facilitar suas atividades essenciais. Milhões[44] de anos após o domínio das técnicas de lidar com pedras, barro, madeira e posteriormente com tantos outros materiais, ainda continua a ocorrer o mesmo processo, agora com base em técnicas muito mais sofisticadas e cada vez numa progressão mais acelerada. Pode-se notar este fenômeno no campo da fotografia a partir da atual tecnologia digital utilizada na captura e processamento de alta resolução. O geógrafo Milton Santos[45] nos apresenta suas observações sobre a relação da técnica com a sociedade que a utiliza:

> "Há uma idade cientifica das técnicas, a data em que, no laboratório, elas são concebidas. Mas isso pode ter apenas importância para história da ciência. E, ao lado dessa idade cientifica, a uma idade propriamente histórica, a data em que, na história concreta,

[43] Doutor em arqueologia, com diversos livros e artigos publicados sobre o assunto.
[44] Correspondente ao paleolítico, à cerca de 2 milhões de anos.
[45] Teórico baiano. Surpreendeu a comunidade científica mundial com suas idéias inovadoras.

> essa técnica se incorpora à vida de uma sociedade. Na realidade, é aqui que a técnica deixa de ser ciência para ser propriamente técnica. Esta somente existe quando utilizada. Sem o sopro vital da sociedade que a utiliza, o que há é talvez um objeto, uma máquina, mas não propriamente uma técnica." (Santos 1996: 47)

Por serem demasiadamente recentes, em se tratando de abordagens históricas, os equipamentos que surgem a partir do século XIX e até o final do século XX passam a ser considerados objetos neoarqueológicos[46] dentro da linha de pensamento que desenvolvo. Entre estes aparelhos estão câmeras TLR, câmeras compactas de pequeno formato e câmeras SLR, com corpo e objetiva acopláveis. Considerei adequada a utilização do termo neoarqueologia às minhas investigações, haja vista que ele remete ao estudo dos artefatos da cultura material de uma sociedade ainda recente, moderna e industrial. O termo trás em si uma ambigüidade por se referir ao novo e ao antigo[47] e isso reforça muitas das questões levantadas na pesquisa, entre elas a utilização simultânea de procedimentos fotográficos rudimentares e avançados. O pensamento de Bergson ultrapassa estas questões e reforça a idéia de fluidez entre passado e futuro:

> "Podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado entenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa ação. Conseqüentemente essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais terminam a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação." (Bergson 2006: 84)

No decorrer da pesquisa senti a necessidade de obter câmeras obsoletas para o desenvolvimento da investigação prática, o que me levou a uma pesquisa de campo, a qual denominei de prospecção neoarqueológica. Visitei por diversas vezes a rua Chile, a Ruy Barbosa e outras nesta proximidade, localizadas no centro histórico de Salvador, onde há uma grande concentração de lojas e estabelecimentos de artigos fotográficos, além de assistências técnicas do ramo fotográfico e uma grande quantidade de antiquários. Nesta região e dentro deste contexto, estabeleci um sítio de exploração neoarqueológica, fiz contato com alguns daqueles estabelecimentos e obtive apoio formal da assistência técnica

[46] Nesta pesquisa, o termo não faz referência a vertente arqueológica conhecida como Arqueologia Processual ou *New Archaeology*, surgida nos Estados Unidos na década de 1960.
[47] *Neo*, do grego *Neos*, e *Arque*, do grego *archaios*.

UniãoTec, que forneceu gentilmente dezenas de câmeras danificadas. Em outras oportunidades comprei câmeras obsoletas ou fiz troca de equipamentos a partir de aquisições prévias em outros estabelecimentos, buscando modelos que fossem mais adequados ao campo da pesquisa.

André de Faria. Objetos neoarqueológicos. Fotografia. 2007.

O contato com as empresas propiciou a prática da *negociação*, da *troca* e do *comércio*, sendo interessante lembrar que estes são alguns termos utilizados por teóricos das ciências sociais para exemplificar os processos de interação entre culturas. Sobre o conceito de negociação Peter Burke nos relata que "é freqüentemente empregado em análises de etnicidade porque expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade e o modo como ela pode ser modificada ou pelo menos apresentada de diferentes modos em diferentes situações." (Burke 2003: 48) Para ampliar os campos de prospecção obtive algumas câmeras obsoletas através da negociação virtual, em um conhecido portal de comércio *on-line*.

Ofereço a seguir algumas considerações importantes para que haja uma boa compreensão da metodologia aplicada nesta etapa da pesquisa. O trabalho arqueológico pode ser dividido em quatro fases: pesquisa de campo; processamento do material coletado; estudo e publicação. Estas etapas sintonizam em muitos aspectos com a pesquisa em desenvolvimento, reafirmando a escolha acertada da metodologia aplicada ao trabalho artístico. Esta é de fato uma atividade que envolve esforço físico. Pude confirmar esta observação feita por Funari (Funari 2003: 55) devido à diversas idas à campo na busca de locais adequados para o desenvolvimento da atividade, dificuldade inicial de encontrar

estabelecimentos que topassem estabelecer parcerias, prospecção, transporte do material recolhido e posteriormente durante o processamento do material, quando os achados ganham novas características devido ao trabalho artístico desenvolvido sobre eles. Não pretendo, no entanto, me aprofundar tanto na metodologia do trabalho arqueológico para evitar o desvio dos reais objetivos da pesquisa, centrados no debate artístico.

Baseado em teorias de Vilém Flusser a respeito dos equipamentos fotográficos e a partir da especulação da fotografia no contexto da arte contemporânea parti para a criação das *assemblages* com o intuito de por em questão, entre outras coisas, a relação híbrida estabelecida entre os objetos técnicos (prótese) e a matéria orgânica (corpo) na sociedade contemporânea. Primeiramente conferi o status de *ready-made* a cada um dos objetos neoarqueológicos obtidos em prospecção e a partir deste momento criei uma série de objetos artísticos que os colocavam em um novo contexto, mudando seus significados por meio de uma prática que chamei de *adaptação*. Esta prática se consistiu na criação de interfaces entre materiais diversos por meio de *assemblages*, utilizando resina, gesso, pedra e materiais orgânicos, tais como chifre, couro, osso, entre outros.

André de Faria. Objeto neoarqueológico: câmera Yashica TLR. Ready Made. 2007.

Dos equipamentos que obtive através da prospecção neoarqueológica, todos em estado de degradação, pude recuperar seis para plena utilização na captação de imagens: uma Yashica A TLR, com funcionamento perfeito, necessitando, no entanto, de uma limpeza profunda; duas Kodak Brownie Six-20, necessitando reposição de peças; uma Zeiss Ikon Box-Tengor; uma Kapsa e uma Kodak Junior 620 de fole, necessitando de limpeza,

todos com formato de 120 mm. Porém a imensa maioria estava deteriorada, aparelhos desmontados (dissecados), corpos de câmeras sem as respectivas objetivas ou faltando peças fundamentais para o perfeito funcionamento, e muitas vezes eram objetivas ou partes delas separadas do corpo da câmera, lentes, prismas e outras partes internas, como caixas de espelho. Através deste procedimento adquiri maior afinidade e familiaridade com o objeto de estudo e tive a oportunidade de analisar em detalhes o mecanismo destes equipamentos e observar um complexo sistema de trilhos, molas, engrenagens e alavancas que funcionam dentro de uma programação mecânica de precisão. Versado nestas questões, Milton Santos analisa o status do objeto técnico e nos diz:

> "A noção de objeto técnico será central nesse e noutros enfoques. J.P. Seris (1994: 24) se pergunta se todo objeto artificial constitui um objeto técnico. Ele também se pergunta se um grão de trigo ou um exemplar de um jornal podem ser considerados objetos técnicos. A verdade, porém, é que, para os fins de nossa análise, mesmo os objetos naturais poderiam ser incluídos entre os objetos técnicos, se é considerado critério do uso possível. Se é válida a proposta de Seris (1994: 22): 'Será objeto técnico todo objeto susceptível de funcionar, como meio ou como resultado, entre os requisitos de uma atividade técnica'. Esses objetos técnicos estariam sujeitos (Seris 1994: 35), a um processo similar ao da seleção darwiniana. Sua adoção pelas sociedades seria de uma avaliação dos valores técnicos, em relação com o êxito ou o fracasso prováveis." (Santos 1996: 32)

A analise que Milton Santos desenvolve em seu livro *A Natureza do Espaço* (1996) resulta em uma teoria geral do espaço humano, em uma obra multidisciplinar que relaciona a técnica e o espaço e ainda o espaço e o tempo. Assim surge um ponto específico que versa sobre a hipertelia:

> "A noção de hipertelia deve ser creditada a Simondon (1958), pai da idéia de objeto técnico concreto. Graças aos progressos da ciência e da técnica, construímos cada vez mais objetos com possibilidades funcionais sobredeterminadas. Esses objetos concretos tendem a alcançar uma especialização máxima e a obter uma intencionalidade extrema." (Santos 1996: 33)

Santos aprofunda suas colocações, demonstrando perfeito domínio do tema:

> "Para Simondon (1958, 1989: 36), os 'objetos técnicos concretos' são distintos dos 'objetos abstratos', típicos das primeiras fases da história humana. O 'objeto abstrato', lembra Thierry Gaudin (1978: 31), é formado pela justaposição de componentes que exercem, cada qual, uma só função abstrata, ao passo que, no objeto concreto, cada

> elemento se integra no todo e à medida que o objeto se torna mais concreto, cada qual de suas partes colabora mais intimamente com as outras, tendendo a se reunir em uma mesma forma. Segundo Simondon, quanto mais próximo da natureza é o objeto, mais ele é imperfeito e, quanto mais tecnicizado, mais perfeito, permitindo desse modo um comando mais eficaz do homem sobre ele. Assim, 'o objeto técnico concreto' acaba por ser mais perfeito que a própria natureza." (Santos 1996: 33)

Em resumo, a hipertelia é uma especialização exagerada do objeto técnico que o desadapta em relação a uma mudança, ainda que ligeira, que sobrevenha nas condições de utilização ou de fabricação. Outras questões sobre objetos técnicos serão expostas no capítulo seguinte.

Reafirmando o que foi dito anteriormente, a pesquisa explora o contexto fotográfico. Portanto utilizo o aparelho fotográfico obsoleto como metáfora da linguagem fotográfica enquanto um conjunto de práticas, materiais, lucubrações estéticas e obviamente enquanto metáfora do tempo, sempre buscando relacionar com as idéias expostas acima. Simpatizo com as idéias de Rosalind Krauss quando ela analisa a obra *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (Grande Vidro, 1915-1923) de Marcel Duchamp, relatando que ele estaria "mais preocupado com a reflexão sobre a própria natureza do fotográfico do que com sua execução" (Krauss 2002: 80). A este respeito, a autora nos diz ainda:

> "Podemos nos perguntar onde se encontra, nesta placa de vidro vazia, austera e sem perspectiva, a presença radiante do mundo, que parece ser o apanágio da fotografia. E onde então encontrar, neste ajuntamento misterioso de objetos não identificáveis, de ligações inexplicáveis, a capacidade perceptiva simples e imediata do conteúdo da imagem fotográfica? Todavia, se colocarmos entre parênteses o problema da identidade dos objetos que povoam o *Grand Verre*, ou seja, o fato literal de que não conhecemos sua natureza exata, reconhecemos que sua imperiosa presença em três dimensões no campo bidimensional da representação é uma espécie de atestado. Descobrimos que o fato de apreendê-los como presentes de forma irrecusável, em grau infinitamente superior ao da maioria dos quadros, como se os objetos reais estivessem suspensos no interior do quadro por um efeito de magia, é na realidade totalmente comparável à sensação de presença das coisas que temos diante de uma fotografia." (Krauss 2002: 80)

Indo além destas questões, partindo para a análise da referência arqueológica inerente à fotografia, observo que certos autores, a exemplo de Philippe Dubois teceram

relações para tratar deste determinado aspecto da linguagem. Pode-se notar a sutil percepção do teórico Dubois quando por analogia descreve esta aproximação:

> "Em Lascaux, quer dizer, na origem histórica da pintura, procedia-se portanto geralmente com esta técnica primitiva do molde, aparentada ao calco e à impressão. A relação indicial de proximidade e contigüidade físicas entre o signo (a mão pintada) e o seu objecto (a sua causa: a mão a pintar) é aqui um pouco mais estreita, mais directa, mais próxima ("assentava-se a mão"). A imagem obtida é, literalmente, um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida que esteve lá. Vemos assim que, no seu processo, esta técnica implica simultaneamente a presença de um ecrã que serve de suporte de inscrição (a parede), duma projecção (que é feita pelo sopro) originada (o tubo como buraco e como foco), de uma matéria (a poeira) que deverá ao mesmo tempo colorir, desenhar e fixar o todo. O resultado, a imagem de um contorno por contacto, aparece assim como uma sombra projectada, mas uma sombra em negativo, figura em branco, oca, vazia, pintura não pintada ("soprava-se à volta"), obtida por subtracção, por preservação de um espaço virgem que corresponde exactamente à zona que estava coberta pelo referente. Pressente-se que, de uma certa forma, é todo o dispositivo da fotografia que já está em jogo. As mãos em molde de Lascaux são até muito parecidas com esse gênero de fotografia (que explicita a ontologia de toda a fotografia) a que Man Ray chamou "rayografias" e Moholy-Naggy "fotogramas". (Dubois 1992: 110)

Man Ray. Auto-Retrato com câmera fotográfica. Fotografia. 1932.

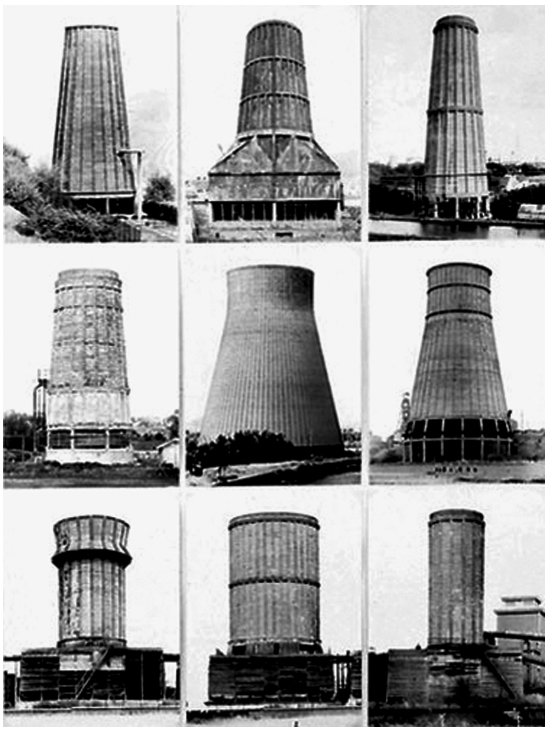
A face da arqueologia também tem deixado marcas na arte contemporânea. O artista Carl Andre[48] teve motivação para o desenvolvimento de suas esculturas minimalistas a partir de um olhar poético sobre o monumento arqueológico *Stonehenge*, situado no Reino

[48] Escultor minimalista e poeta norte americano.

Unido, que é freqüentemente citado em suas obras. Este artista é fascinado pela cultura pré-histórica, assim como a artista cubana Ana Mendieta, que buscava a essência espiritual dos materiais orgânicos, evocando os ciclos vitais e as energias cósmicas. O casal Bernd e Hilla Becher[49] estabeleceu uma relação conceitual curiosa hibridando as linguagens da fotografia e da escultura. Para Mau Monleón[50]:

> "los motivos nos remiten de imediato al campo de la arqueologia industrial y su estilo al terreno de la fotografia documental y de archivo. Si observamos com detenimiento, nos damos cuenta que cada fotografia está curiosamente 'desierta'; ningún ser humano, ningún indicio de vida, ni siquiera el cielo tiene nubes, ningún elemento que pudiera distraer nuestra atención. Cada torre está ahí, em el cientro de la imagen frente a nosotros, absorbiendo toda nuestra atención, y cada uma es diferente a la outra pero ninguna destaca sobre lãs demás. Ellas, em su conjunto, nos hacen partícipes, más que de uma imagen, de uma condición." (Monleón 1999: 29)

> "Los Becher hacen fotografias pero no son fotógrafos. Tampoco son escultores; ellos no hacen esculturas, sino que lãs fotografían." (Monleón 1999: 31)



Bernd e Hilla Becher. Fotografia. 1974.

[49] Casal de artistas alemães. Desenvolveram um trabalho de documentação utilizando uma câmera de grande formato.
[50] Artista e teórica espanhola. Autora do livro *La Experiencia de los Límites*.

É válido salientar que os questionamentos que abarcam a arqueologia surgiram no processo criativo desta pesquisa durante a disciplina *Teoria e Técnica de Processos Artísticos*, ocorrida no segundo semestre de 2007. A partir deste momento senti convicção a respeito do objeto de estudo. Nesta ocasião houve a proposta de se fazer um projeto itinerante propiciando o diálogo dos artistas da disciplina com uma antiga vitrine com faces de vidro pertencente ao PPGAV. Os artistas deveriam criar suas obras de forma que se relacionassem com este objeto e os trabalhos deveriam ter relação direta com as pesquisas desenvolvidas por cada artista dentro do programa. Fechei uma pauta no Goethe Institut - Salvador, no período de novembro à dezembro de 2007 para o desenvolvimento da intervenção neste contexto específico e agendei uma palestra no mesmo local, para expor certas questões ligadas ao processo criativo, havendo nesta ocasião a participação do Professor Alberto Olivieri[51], que aceitando generosamente o meu convite, explanou sobre o tema *Arqueologia das Imagens*.

Comecei o processo de elaboração da proposta de intervenção quando tive os primeiros contatos com a vitrine com a finalidade de anotar as dimensões e perceber suas características elementares, levantando algumas questões da semiótica, incluindo percepções mais objetivas ligadas à primeiridade[52], tais como apreensão dos materiais, do volume, do desgaste, da reflexão de suas superfícies, observação das divisórias internas e outros aspectos visuais. A antiga vitrine me pareceu à primeira vista um objeto minimalista, de face retangular, aspecto cúbico e quinas regulares. Associei o formato regular da vitrine a uma caixa câmera escura de grande formato, esta idéia evoluiu posteriormente de forma poética para uma *estrutura do vazio*, tal qual uma gruta ou algum espaço subterrâneo. A idéia de gruta soou bem e de forma intuitiva, e após algumas investigações bibliográficas constatei que proposições lançadas por Susan Sontag e Philippe Dubois faziam analogias semelhantes.

Tentei me reportar aos artistas e aos movimentos artísticos que seriam referências dentro da proposta apresentada, então surgiram nomes como Damien Hirst, Joseph Beuys, Mario Merz, movimentos como minimalismo, arte povera e dadaísmo. Estas referências foram importantes para a reflexão sobre diversas obras que tivessem como poética o caráter arqueológico, que usassem materiais como vidro, metais, pedras, objetos usados, desgastados, envelhecidos e obsoletos.

A partir deste momento estabeleci um processo intuitivo de associação de idéias, criação de múltiplos significados e definição de aspectos importantes da montagem. Uma

---

[51] Arquiteto e urbanista. Coordenador do grupo Retina na Bahia.
[52] Consultar a teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce.

idéia preliminar que havia surgido era a criação de uma *Câmera-Espelho*, este objeto seria uma câmera fotográfica com duas objetivas posicionadas a 180º uma da outra e acopladas de modo a tornar-se um único equipamento. Descartei a idéia da construção da *Câmera-Espelho* e passei para a execução da *Câmera-Bisonte*, uma câmera reflex com um chifre acoplado na tampa posterior, uma proposta mais adequada ao contexto que estava em formação.

André de Faria. Câmera-bisonte. Assemblage. 2007.

Anotei algumas palavras que relacionassem a linguagem da fotografia com a arte rupestre, além de outras idéias que surgiram automaticamente; câmera escura, gruta, cripta, subterrâneo, ritual, magia, apontar, disparar, caçar, bisonte, pinturas rupestres, vitrine-corpo (intercambiável), espelho físico e espelho metafísico.

Construí a *Câmera-Bisonte* acoplando o chifre com parafusos e cola, depois colei retalhos de couro nos encaixes e finalmente fiz o acabamento com resina e pêlo de animal. Retomo neste momento algumas observações feitas por Peter Burke buscando uma relação com a questão das *assemblages*:

> "Uma reação comum a um encontro com outra cultura, ou com itens de outra cultura, é a adaptação, ou empréstimo no varejo para incorporar as partes em uma estrutura tradicional. É o que o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss chamava de 'bricolagem' e afirmava ser uma característica de la pensée sauvage. (...) A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de dês-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente." (Burke 2003: 91)

Paralelamente a elaboração da *Câmera-Bisonte* comecei a realizar sucessivas cópias em gesso de uma câmera reflex a partir de um molde de borracha sintética. Fiz também cópias da objetiva, aproveitando parte do mesmo molde. Esta ação veio a reforçar por meio da metodologia empregada uma aproximação com o trabalho de prospecção e processamento arqueológico, já que a utilização do gesso é comum aos arqueólogos nas tarefas de moldar, restaurar e preencher cavidades ora ocupadas por matéria orgânica. Cada cópia em gesso finalizada mantém em sua essência uma estreita ligação simbólica com os fósseis. Procurei refletir sobre este aspecto, busquei uma analogia com a imagem fotográfica que fossiliza e fragmenta o *espaço-tempo*. Algumas cópias caiam ao chão durante o manuseio, resultando na fragmentação das peças, e estes fragmentos em vez de serem descartados foram sendo aproveitados, pois tinham um discurso poético particular em sintonia com a proposta em desenvolvimento. A fotografia é um fóssil; a linguagem fotográfica e seus sistemas têm a capacidade de se apropriar de fragmentos do *espaço-tempo*, guardando informações úteis para a compreensão do passado. Por sua vez, Bergson analisa a conservação das imagens do passado a partir de um enfoque centrado na memória cerebral:

> "Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida: e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra." (Bergson 2006: 69)

André de Faria. Objetiva Fujinon 1:1.4 50 mm. Objeto-Fragmento. 2007.

Diversas etapas do processo foram fotografadas, e constantemente fiz anotações em um bloco de notas específico, também realizei alguns desenhos intuitivos que foram muito importantes para a abertura de campos de percepção na esfera criativa e de alguma forma compõem o quadro de ações e procedimentos que por mais uma vez acabam por legitimar o hibridismo desta pesquisa. Todos estes esforços resultaram na intervenção que propus para aquela vitrine, em um contexto específico que chamei de *SiKr*.

Indo além das questões metodológicas e práticas, procuro desenvolver um pensamento arqueológico que ultrapasse os aspectos palpáveis da compreensão, buscando uma referência em aspectos metafísicos. O termo *Arqueologia da Imagem* que proponho remete a idéia de *tempo-memória*, de assimilação e resgate de informações imagéticas arcaicas, ou ainda que vivenciadas em um plano não consciente. Walter Benjamin, um destacado filósofo alemão, consegue expressar muito bem a idéia da captação de imagens que revelam algo imperceptível à visão humana desprovida de aparelhos técnicos, fazendo um paralelo entre a fotografia e a psicanálise:

> "Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional." (Benjamin 1994: 94)

Como complementação desta linha de raciocínio faço referência a uma proposição de Roland Barthes[53] onde ele refere-se a um infra-saber próprio da linguagem fotográfica (Barthes 1984: 51). Inconsciente óptico é também o título de um dos livros de Rosalind Krauss, no qual ela descreve procedimentos de Max Ernst, Marcel Duchamp, Eva Hesse e outros, que se aproximam de um certo ilusionismo.

Para discutir a respeito do tempo, suas implicações na fotografia e suas relações com o conceito de *Arqueologia da Imagem* lançado nesta pesquisa trago ao debate duas propostas artísticas que serão detalhadas a seguir. A primeira é uma instalação intitulada *Alvorada | Tempo*. Este trabalho é basicamente composto de 60 fotografias da paisagem urbana de Salvador em plano geral. O interesse está no fato de que todas as imagens foram tomadas do mesmo ângulo, estando a câmera sobre um tripé, mantendo basicamente os mesmos ajustes do equipamento, porém as imagens quando vistas em conjunto ganham uma dinâmica a partir da mudança da tonalidade causada pelo aumento sucessivo da intensidade luminosa natural no decorrer de dez minutos durante as primeiras horas do dia. A cidade se comporta como palco para acontecimentos sutis, neste caso como testemunha do processo de amanhecimento, quando o sol se expõe e começa lentamente a iluminar a

[53] Filósofo e sociólogo. Autor do livro *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*.

paisagem. As 60 fotografias foram tomadas em equipamento digital, com intervalos de dez segundos contados eletronicamente através do timer da câmera. Enquanto a cidade apaga suas luzes artificiais e desperta em movimentos frenéticos, a luz do dia invade a paisagem. A cidade é, poeticamente, formada por estruturas de silício, por câmeras escuras construídas para o abrigo, são também fósseis, vestígios, testemunhos neoarqueológicos da existência humana contemporânea. Flertando com a psicanálise procurei registrar os primeiros momentos do despertar da cidade enquanto eu me encontrava insone. Aqueles instantes em que a cidade retoma a consciência, despertando do seu sono, de seu estado de inconsciência e quietude. Transmutando-se plasticamente naquilo que vem a denominar-se *imagem-memória*.

A instalação discute questões inerentes ao processo fotográfico diretamente relacionadas ao tempo cronológico e ao lúmen, além de fazer referências implícitas ao cinema e ao vídeo. O hibridismo da proposta está no fato de que a obra é designada como uma instalação, apesar de todo o discurso estar centrado nas imagens fotográficas. As imagens em conjunto reforçam e anulam o caráter fotográfico da obra. Reforçam à medida em que as partes individuais da obra são de fato fotografias, passaram por processos fotográficos comuns, como captação e revelação. Paradoxalmente por serem 60 fotografias, remetendo à fragmentação do tempo, e estarem dispostas em seis fileiras ou módulos contendo dez imagens cada, esta estrutura maior, rica em significados, acaba por sobressair a cada fotografia individualmente, tornando o caráter da instalação mais evidente, e ainda, os módulos quando dispostos em ordem cronológica geram uma padronização cromática evidenciando o caráter pictórico da obra.

O teórico Frederico Morais enumera em sua publicação de 1991 diversos movimentos e estilos artísticos, entre estes, um item ao qual ele chamou de *Arqueologias*. A descrição, a propósito, é pertinente ao discurso que desenvolvo sobre a *Arqueologia da Imagem*:

> "*Pour Mémoire* é o título de uma exposição realizada em Bordéus, França, em 1984, reunindo trabalhos de artistas que trabalham a memória, tomada literalmente ou recriada como uma espécie da arqueologia da alma e do sentimento. Alguns se valem da pintura para realizar esta viagem no tempo, outros fazem uso de fotografias anotadas, textos e objetos carregados da presença do sujeito. São artistas à procura do tempo, não um tempo cronológico ou histórico, mas um tempo mágico, confabulado. Aproximando-se, às vezes, da arte conceitual a arqueologia tornou-se uma das tendências identificadoras da arte francesa atual." (Morais 1991: 22)

Considero válido resgatar algumas questões sobre o inconsciente na obra de Joseph Beuys no sentido de introduzir uma visão da poética da *Arqueologia da Imagem* dentro desta produção que desenvolvo. Percebe-se em Beuys uma busca por uma memória arqueológica de sua *personalidade-indivíduo*, o passado corporal arraigado na cultura germânica, quando este desenvolve uma série de citações à lebre, não estaria apenas citando sua autobiografia, porém traçando um paralelo com o corpo imagético, cultural, inconsciente e coletivo da obra de Albrecht Dürer, mais especificamente da sua obra de bastante popularidade *Lebre jovem*. Quando Beuys constrói a obra *Encosto para uma pessoa de membros esguios (do tipo lebre) do século XX d.C.* ele traz à tona todo o passado corporal de uma sociedade e reivindica para si o *encosto-trono*, pois seria ele mesmo a lebre humana a gozar o privilégio de possuir um trono deste patamar. Observe que o título da obra faz referência a uma pessoa específica do século XX e não a qualquer pessoa. Portanto acredito que no contexto da obra e da biografia do artista, ninguém mais adequado para ocupar este trono de ferro fundido do que o próprio Joseph Beuys.

Joseph Beuys. Encosto para uma pessoa de membros esguios (do tipo lebre) do século XX d.C. 1970.

Na obra em desenvolvimento nesta pesquisa busco resgatar esta memória arqueológica através de uma poética efêmera em relação ao tempo, da pele sensível, ou sensibilizada, que envolve o indivíduo ancestral, o indivíduo matriz, o embrião original, aquele que trazia consigo a sabedoria de um passado distante. É justamente esta arqueologia, que a câmera fotográfica não é capaz de apreender, nem qualquer outro aparelho técnico imagético. Diversas tecnologias tem sido empregadas para assimilar

conteúdos imagéticos, entre estas a química e a eletrônica, porém não há tecnologia que apreenda aquilo que se discute aqui neste momento, pois a *Arqueologia da Imagem* que se propõe se dá no campo do inconsciente, não sendo expresso por estruturas visíveis e sim por uma atmosfera psicológica nebulosa. Procuro exemplificar esta situação com o seguinte comentário de Bergson:

> "Temos consciência de um ato sui generis pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança."
> (Bergson 2006: 156)

Retomando o debate ao qual me referi a respeito do tempo e suas implicações na fotografia, passarei a discutir a outra proposta artística, intitulada *Memória Líquida*. Ao final do primeiro semestre da pesquisa, ainda numa fase de construção da poética, desenvolvi uma obra de pequeno formato utilizando procedimentos híbridos que considero importante o registro por levantar algumas questões que foram amadurecidas no decorrer da pesquisa. A partir da digitalização, em uma plataforma de *scanner* de mesa, de duas fotografias em preto e branco da década de 1970, criei uma composição com o recorte digital dessas imagens originais, estas, um retrato mostrando meu pai e o outro a minha mãe. A característica que se destaca nestas imagens é a exaltação das figuras paterna e materna, além da presença de um carro modelo *DKW*, que atualmente seria uma relíquia, e ao fundo da composição de um elemento arquitetônico secular identificado como o *Forte Mont' Serrat*, localizado na Cidade Baixa, em Salvador, bem próximo de onde eles viviam naquela época. Naturalmente, uma louvação a minha própria ancestralidade, evocando um contexto autobiográfico.

A digitalização proporcionou um aumento significativo das cópias, já que os originais tinham dimensões bem reduzidas. Mantive o preto e branco das imagens e apliquei o efeito negativo a partir de um *software* apropriado, buscando simplesmente reafirmar o caráter fotográfico das imagens. Posteriormente fiz pequenas interferências nas

cópias com uma ponta seca[54]. Já se pode notar um fluxo de referências mútuas neste ponto do processo criativo em relação às linguagens que se mesclam. As cópias com as intervenções foram aplicadas à um suporte rígido, mantendo-se uma determinada distância entre elas para que na montagem final fosse aplicada ao centro da composição uma pintura abstrata azul, que foi preparada previamente em um suporte com a espessura significativa de alguns centímetros. A obra finalizada é um híbrido que envolve diversas linguagens, discute a fotografia enquanto meio e processo e se coloca em um limite entre pintura, gravura e objeto minimalista, além de remontar às questões sobre *Arqueologia da Imagem* postas em debate.

Este trabalho remete a sensação de um tempo simbólico. Funciona como uma visita ao meu passado genético, à minha ancestralidade. Tem uma atmosfera trivial do cotidiano. Tentei aplicar à composição e aos tons de cinzas e azuis um clima de memória subjetiva e inconsciente, buscar uma proximidade com o mar, fazendo referência à fluidez entre as linguagens híbridas, líquidas. Procurei neste trabalho rememorar um passado que me pertenceu indiretamente, trago à tona uma memória ascendente, estabelecendo uma relação com a noção dada por Bergson sobre imagem lembrança:

> "Se, após ter fixado um objeto, desviamos bruscamente nosso olhar, obtemos dele uma imagem consecutiva: não devemos supor que essa imagem já se produzia quando o olhávamos? A descoberta recente de fibras perceptivas centrífugas nos inclinaria a pensar que as coisas se passam regularmente assim, e que, ao lado do processo aferente que traz a impressão ao centro, há um outro, inverso, que leva de volta a imagem à periferia. É verdade que se trata aqui de imagens fotografadas sobre o próprio objeto, e de lembranças imediatamente consecutivas à percepção, da qual elas não são mais que o eco." (Bergson 2006: 116)

[54] Instrumento utilizado para confecção de gravura em metal.

Aparelho Fotográfico

Ocorreu na Grécia antiga o aprofundamento de uma série de indagações a respeito da arte e da ciência, entre outras questões. Aristóteles teria sido o primeiro a observar e relatar o fenômeno de projeção de imagens proveniente da luz solar, Platão deixou o legado da *Alegoria da Caverna* no seu *Livro VII - A República*[55], que pelo viés da óptica se relaciona com as indagações desta pesquisa, pois, refere-se entre outras coisas à projeções de sombras dentro de um compartimento escuro. Susan Sontag, mais recentemente, constatou esta analogia e deu o título *Na Caverna de Platão* ao primeiro capítulo do seu livro *Sobre Fotografia*. A caverna ou cripta torna-se a analogia perfeita para a câmera fotográfica e inclui questões arqueológicas por motivos óbvios relacionados à pré-história da humanidade. A referida obra de Platão também fala da impossibilidade humana de acreditar naquilo que não está ao alcance da sua visão e compreensão. Por sua vez, analisando a história da evolução dos aparatos ópticos, percebemos que as técnicas de projeção de imagens eram conhecimentos secretos que remetia os incrédulos a uma atmosfera fantasmagórica.

Alguns relatos sobre projeções ópticas surgidos a partir do século XVI revelam o entusiasmo em que se encontravam seus admiradores. Segue abaixo a primeira referência a uma câmara escura com uma lente, seguido de outros relatos:

> "Se quiser observar estas coisas que estão na rua, coloque uma lente convexa na janela quando o sol esteja brilhando radiante, e tendo escurecido a janela verá as imagens introduzidas pela abertura na superfície oposta, mas com cores desmaiadas. Coloque, pois, um papel bem branco no lugar em que vê a imagem e alcançará o efeito desejado com resultados surpreendentes." (Cardini 1550 in Hockney 2002).

Relatado em *Subtilitate, Livro XXI* por Hieronymi Cardini.

> "Fazei tão somente um buraco, que há de ter a largura e o comprimento da mão; sobre ele fixai uma plaqueta de chumbo ou latão, e colai-a, da espessura de um papel; abri um buraco circular no meio, do tamanho de vosso dedo mínimo: defronte dele, erguei uma parede de papel branco (...) de modo a verdes tudo quanto seja feito la fora no sol (...) e o que é direita será esquerda, e todas as coisas modificadas; e quanto mais distanciadas do buraco, maiores aparecerão. (...) Se puserdes um pequeno vidro de cristal junto ao buraco, logo vereis todas as coisas mais nítidas, o semblante dos homens caminhando, as

[55] 514 – 517 a.C.

cores, indumentárias e todas as coisas como se rente a elas estivésseis; havereis de vê-las com tanto mais prazer, que aqueles que as vêem jamais acabam de admirá-las. Mas se quiserdes ver todas as coisas maiores e mais claras, defronte dele disponde o vidro, não aquele que dissipa com dispersar, senão aquele que congrega com unir, aproximando-vos dele e dele vos afastando, até saber a verdadeira quantidade da imagem, pela devida apropinquação ao centro. (...) quem esteja no quarto há de ver árvores, animais, rostos de caçadores e todo o resto tão nitidamente que não saberá dizer se são verdade ou ilusão." (Porta 1558 in Hockney 2002).

Relatado em *Magiae Naturalis* por Giambatista Della Porta.

"Como esse olho artificial, geralmente chamado câmara óptica ou escura, não permite o ingresso de nenhum raio de luz salvo aqueles procedentes da coisa cuja representação se quer, deles resulta uma imagem de inexprimível força e luminosidade; e, não sendo nada mais encantador de contemplar, nada pode ser mais útil de estudar que tal imagem. (...). Em suma, os pintores devem fazer o mesmo uso da câmara escura que os naturalistas e astrônomos fazem do microscópio e telescópio. Pois todos esses instrumentos contribuem igualmente para dar a conhecer e representar a natureza." (Algarotti 1764 in Hockney 2002).

Relatado em *Ensaio Sobre a Pintura* por Conde Francesco Algarotti.

O avanço da investigação levou-me à confecção de uma câmara escura estenopéica, com fins de experimentação. Em um dia ensolarado isolei a janela de um quarto com uma tapadeira de papelão rígido, nele fiz uma pequena abertura no ponto onde acoplei uma lâmina de metal com um furo de 8 mm de diâmetro. Tive o cuidado de vedar todas as frestas da porta anteriormente. A experiência é deslumbrante, percebe-se uma atmosfera de magia e de transe ao se contemplar a paisagem de ponta-cabeça com todos os movimentos da paisagem, automóveis, trânsito, pessoas, é uma experiência realmente fascinante. Ao segurar um suporte de papel de frente para o orifício, tem-se a sensação de ter o mundo nas mãos. Esta experimentação me levou a compreender o entusiasmo dos relatos dos séculos passados, numa época ainda regida pelo paradigma fotográfico[56]. Desenvolvi uma série de fotografias digitais de longa exposição nesta ocasião buscando relacionar a utilização simultânea de procedimentos obsoletos e avançados de captação de imagens. A este respeito é merecida a citação ao fotógrafo cubano Abelardo Morell, sua poética desenvolve-se principalmente a partir do registro fotográfico dos grandes monumentos de

[56] Consultar o livro *Imagem: cognição, semiótica, mídia* de Lucia Santaella e Winfried Nöth.

diversas cidades do mundo com suas imagens vistas viradas para baixo, dentro dos quartos dos hotéis em que se hospeda. Ao tempo que há uma aproximação entre os processos empregados por Morell e esta produção que desenvolvi, há paralelamente um distanciamento muito grande em relação às poéticas e aos resultados plásticos.

Quando elaborei a idéia de investigar a câmera escura não havia pensado na possibilidade de adentra-lá, apesar de ter pleno conhecimento desta possibilidade devido a diversas referências em livros de história da fotografia, a exemplo das reproduções de gravuras do século XVI onde aparecem pessoas dentro de compartimentos onde há a representação gráfica da projeção da imagem. A partir de uma experimentação prática decorrente do processo de investigação transformei meu próprio quarto em uma câmera escura. Por fim, a experimentação resultou na série *Transe | Fluxo-Tempo*. Neste trabalho proponho a fusão de métodos fotográficos através do uso simultâneo de tecnologia óptica rudimentar e sistema de captação digital em um processo híbrido que inclui ainda uma performance ou ação. Esta ação consistiu na preparação das câmeras, a digital e a estenopéica, no registro do meu próprio corpo em movimento sob a projeção e ainda tomado pela excitação de vivenciar esta experiência, e na simulação de um transe psicológico, onde o corpo se torna palco para a ocorrência de fenômenos ópticos.

O fenômeno da formação invertida da imagem no interior de uma câmera escura que utilizei neste trabalho faz alusão ao próprio contexto da obra, no caso, o simulacro de uma situação onde vivencio um transe absoluto numa atmosfera urbana, ao tempo em que se confundem interior e exterior, sujeito individual e sujeito coletivo, paisagem e auto-retrato, arte e ciência, passado e futuro, regionalidade e universalidade, efêmero e perene, e por fim a idéia pulsante de transe, trânsito e fluxo, relacionada às questões relativas ao tempo. A proposta está totalmente inserida no contexto desta pesquisa, abordando o hibridismo da linguagem fotográfica. O trabalho faz referência a diversas personalidades, a exemplo de Leonardo da Vince, Isaac Newton e Zygmunt Bauman[57]. Além disso, a proposta também se enquadra naquele contexto da *Arqueologia da Imagem*. Bergson faz um comentário que condiz com esta proposta, trazendo à tona questionamentos sobre a percepção a partir das imagens de todas as coisas e de todos os pontos:

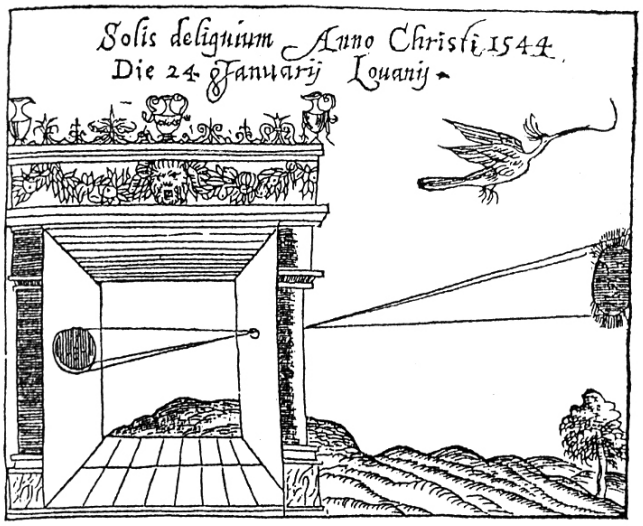
> "Toda dificuldade do problema que nos ocupa advém de que nós representamos a percepção como uma visão fotográfica das coisas, que seria tomada de um ponto determinado com um aparelho especial, no caso o órgão de percepção, e que se desenvolveria a seguir na substância cerebral por não se sabe qual processo de elaboração

[57] Autor do livro *Modernidade Líquida*, entre outros.

química e psíquica. Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço? Nenhuma metafísica, nenhuma física mesmo pode furtar-se a essa conclusão." (Bergson 2006: 36)

André de Faria. Transe: fluxo-tempo. Fotografia: processo híbrido. 2007.

Não há restrições quanto as suas dimensões, porém as câmaras escuras geralmente são conhecidas como estruturas móveis hexaédricas de bases retangulares. A partir do renascimento muito se utilizou destes aparelhos com o objetivo de se obter vistas e retratos, funcionando como ferramenta auxiliar dos artistas. Uma variedade de modelos pode ser apreciada em livros técnicos sobre fotografia, muitos em forma de desenho esquemático ou como reproduções de gravuras.



Reiner Gemma Frisius. Câmera escura. Gravura. 1544.

A autoria de uma das primeiras representações gráficas que se tem conhecimento do quarto câmara escura com orifício é de Reiner Gemma Frisius, de 1544. Tal imagem propicia uma noção simplificada do que seriam as câmaras escuras e não revela todo o potencial estético e científico incutido neste processo. Já a caixa câmara escura teve uma de suas primeiras representações em 1685, no *Oculus Artificialis Teledioptricus*, de Johann Zahn.

Buscando uma maior abrangência acerca desta questão, procuro relacionar a câmara escura com um outro modelo de representação, proveniente da fisiologia[58]. Muitas imagens conhecidas apresentam secções do órgão responsável pela visão dos animais, demonstrando parte do olho entre a córnea transparente e a íris, câmara anterior, e entre esta e o cristalino, câmara posterior. Não pretendo ignorar estas ocorrências pelo fato de funcionarem de forma análoga aos *olhos artificiais*, tendo o cérebro um papel importante na decodificação da mensagem imagética.

Os experimentos com a linguagem fotográfica propiciaram o surgimento de novas idéias, alguns artistas e teóricos viam no aparelho tecnológico uma maneira de contribuir com novas percepções do mundo, em substituição à visão tradicional:

> "Para Moholy-Nagy la fotografia tenía um inestimable valor para educar al ojo em lo que él llamó la 'nueva visión'. Creia que, em nuestros esfuerzos por entendernos com la era de la tecnologia, por formar parte de ella y no hundirnos em el simbolismo o el expressionismo regressivos, la câmara, com su capacidad 'para completar o suplir a nuestro instrumento óptico, el ojo', nos ayudaría a deshacernos de los hábitos perceptivos tradicionales." (Ades 1977: 24)

Outra questão a ser observada é a relação da visão com a espacialidade e o tempo decorrido durante a apreciação, o que será discutido a seguir. Numa tentativa de desfazer hábitos perceptivos constatei através de uma experimentação que ao aproximar o rosto a uma distancia de uns 25 centímetros de um espelho pode-se obter dele uma imagem dupla, em foco perfeito e com bastante definição. Há neste caso a formação da imagem de um terceiro olho devido à sobreposição das duas imagens captadas simultaneamente por cada um dos olhos, podendo-se observar ainda alguma transparência nas laterais da imagem refletida, remetendo à técnica de fotografia estereoscópica. Em alguns momentos podem aparecer quatro olhos e imagens desfocadas, mas com um pouco de prática o resultado pode ser constatado com fidelidade. Devido à pesquisa bibliográfica, encontrei em um catálogo as imagens de uma série de *frames* de um filme de Hans Richter que traduz esta

[58] Subdisciplina das ciências naturais. Ramo da biologia que estuda funções mecânicas, físicas e bioquímicas dos seres vivos.

experiência. (Richter 1984: 87). Para varrer a superfície da imagem com o olhar, o observador deve reajustar e coordenar novamente os dois olhos a cada ponto que seu olhar percorre. A estereoscopia é a simulação de duas imagens da mesma cena que são projetadas nos olhos em pontos de observação ligeiramente diferentes conhecidos como paralaxe. Duas retinas, duas visões. Esta é mais uma proposição de Bergson, de modo que ele analisa o funcionamento da percepção de acordo com os dados fornecidos pela natureza:

> "Atribuímo-nos em geral sensações elementares, correspondendo às impressões recebidas pelos cones e bastonetes da retina. É com essas sensações que se irá reconstituir a percepção visual. Mas, em primeiro lugar, não há uma retina, há duas. Será preciso portanto explicar de que maneira duas sensações, que se supõem distintas, fundem-se numa percepção única, respondendo àquilo que chamamos um ponto no espaço." (Bergson 2006: 64)

Hans Richter. Filmstudie. Cinema. 1926.

O cérebro funde as duas imagens, e nesse processo obtém diversas informações quanto à profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos. Sobre este aspecto Rosalind Krauss relatou a analogia entre a fotografia estereoscópica e o percurso do olhar através das imagens:

> "Estes microesforços musculares correspondem no plano cinestésico à ilusão puramente ótica da imagem estereoscópica. De certa forma são representações - mas a uma escala muito reduzida - do fenômeno produzido quando se abre um plano panorâmico diante de si. O reajuste dos olhos de um plano a outro produzido efetivamente no campo estereoscópico corresponde a uma representação por um órgão do corpo, mais do que outro órgão, os pés, faria ao atravessar o espaço real. Nem é preciso dizer que da travessia fisiológica e ótica do campo estereoscópico decorre outra diferença do espaço pictórico, mas essa diz respeito à dimensão temporal."
> (Krauss 2002: 45).

Bergson, em uma analise semelhante, complementa o pensamento com uma noção de identidade fundada na interioridade e exterioridade dos corpos:

> "À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário permanece invariável. Devo portanto fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens. Minha crença num mundo exterior não provém, não pode provir, do fato de eu projetar fora de mim sensações inextensivas: de que modo estas sensações adquiririam a extensão, e de onde eu poderia tirar a noção de exterioridade? Mas, se concordarmos, como a experiência demonstra, que o conjunto das imagens é dado de início, percebo claramente de que modo meu corpo acaba por ocupar nesse conjunto uma situação privilegiada. E compreendo também de que modo surge então a noção de interior e de exterior, que no início não é mais que a distinção de meu corpo e dos outros corpos." (Bergson 2006: 46)

Para que haja um completo entendimento dos processos desenvolvidos durante a pesquisa, procuro resgatar etapas longínquas, mas que contribuíram para o contínuo progresso das investigações. Ainda na fase inicial da pesquisa, elaborei uma série de objetos simples aos quais chamei de *Aparelhos Analógicos de Observação*, naquele momento ainda não havia despertado para as questões arqueológicas expostas anteriormente, mesmo assim acho conveniente registrar o processo para que haja uma melhor compreensão do desenvolvimento do raciocínio no tocante as idéias e procedimentos.

A fotografia enquanto técnica envolve uma série de processos mecânicos, ópticos e químicos ou eletrônicos, porém o que se propõe neste momento é uma abordagem diferenciada da fotografia, evidenciando o contexto fotográfico enquanto processo, e para tanto se põe de lado fatores técnicos mais sofisticados e coloca-se diante da subjetividade, deixando surgir uma nova forma de se relacionar com o aparelho ou a câmera. A série de *Aparelhos Analógicos de Observação* se propõe a trazer para o campo das artes visuais uma fotografia conceitual, menosprezando a formação da imagem em qualquer suporte físico exterior ao observador. Os *Aparelhos Analógicos de Observação* se constituem de pequenas caixas de fósforo, frascos e outros materiais descartáveis, onde são feitos furos para que se possa ver através destes objetos, alguns aparelhos são munidos de lentes ou têm apenas visores e fazem com que se desperte conscientemente o ato da observação, outros oferecem um sistema rudimentar de diafragma, controlando a entrada de luz no interior do objeto e modificando a percepção estética. Esta proposta funde características da fotografia e da arte contemporânea tais como a relação entre sujeito e objeto, a dinâmica do indivíduo através do espaço em busca de um estímulo visual, aproximando as linguagens

contemporâneas conceitualmente e criando um diálogo entre elas, fazendo com que se desperte o pensamento fotográfico. Assim, pensar fotograficamente seria diferente do agir fotograficamente, já que neste caso não há o registro da imagem em uma película ou receptor eletrônico fotossensível, porém o simples devaneio de enquadrar uma imagem, de deixar-se redescobrir o óbvio, a fácil aparência das coisas, sentir que o mundo ao redor pode ser reconstruído com novas significações, visualizar o mundo através de próteses que modificam a percepção[59].

Pensar a respeito da fotografia é também uma reflexão sobre a observação, sobre aplicar o olhar através da câmera, enquadrar determinada cena ou fato, a relação intrínseca entre o observador e o aparelho[60]. A própria observação enquanto ato seria neste sentido uma ação fotográfica, envolvendo o mesmo grau de emoção e disposição mental que um ato fotográfico com fins de captação da imagem. Ansel Adams se refere à visualização como "a habilidade de prever uma imagem acabada antes de realizar a exposição, a fim de que os procedimentos empregados contribuam para que se obtenha o resultado desejado". (Adams 2002: 17). Quando há uma predisposição verdadeira para se observar um fato esteticamente, naturalmente ocorrerá um *insight* por parte de quem observa, e neste momento ocorrerá uma reflexão, um raciocínio de subjetiva complexidade que certamente resultará em algum aprendizado estético. Completando o pensamento de Adams, dentro desta proposta, pode-se dizer que a visualização é a habilidade de prever uma imagem enquanto *fluxo-tempo* em plena transformação, sendo o resultado desejado, o próprio ato de observar. Para Bergson, entre outras coisas, o mundo material é uma imagem. O sistema nervoso central, o sistema óptico e as reações subjetivas elaboradas pelo cérebro constituiriam um complexo aparelho perceptivo:

> "Os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também. Para que essa imagem que chamo de estímulo cerebral engendrasse as imagens exteriores, seria preciso que elas a contivesse de uma maneira ou outra, e que a representação do universo material inteiro estivesse implicada na deste movimento molecular. Ora, bastaria enunciar semelhante proposição para perceber seu absurdo. É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele. Suponha, ao contrário, que essas duas imagens, o cérebro e o estímulo cerebral, desapareça: por hipótese, somente elas irão se apagar, ou seja, muito pouca coisa, um detalhe insignificante num imenso quadro. O quadro em seu conjunto,

[59] A proposta faz lembrar alguns trabalhos neo-concretistas, especialmente as máscaras sensoriais de Lygia Clark.
[60] Arthur Omar desenvolve brilhantes comentários sobre estes aspectos no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*.

> isto é, o universo, subsiste integralmente. Fazer do cérebro a condição da imagem total é verdadeiramente contradizer a si mesmo, já que o cérebro, por hipótese, é uma parte dessa imagem. Nem os nervos nem os centros nervosos podem portanto condicionar a imagem do universo." (Bergson 2006: 13)

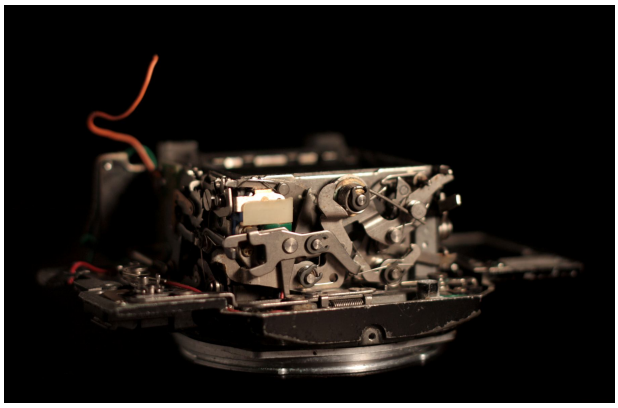
Aquela série de objetos vem a contribuir de forma única para entender a fotografia enquanto prática de observação e contemplação, permitindo redescobrir aquilo que está diante da visão. A técnica tradicional da fotografia perde a função já que não há uma escrita, uma grafia, uma representação impressa, porém enquanto metáfora e prática da contemporaneidade a fotografia se completa. Nesta pesquisa pretendo romper com a hegemonia da fotografia tradicional e os seus parâmetros de captação e revelação da imagem, deste modo procuro expandir estes limites de forma conceitual, abrangendo o objeto e a instalação como metáfora para certos princípios da linguagem.

Quando desenvolvi esta série de objetos propus paradoxalmente que as suas limitações tecnológicas reafirmam que no campo da fotografia contemporânea e conceitual não é necessário ou fundamental que se utilize técnicas, tecnologias ou sistemas mecânicos de precisão, indo de contra aos atuais avanços tecnológicos. Idéias simples e bem articuladas são suficientes para a proposição de um trabalho artístico. Longe disso, os mecanismos encontrados em praticamente todas as câmeras industriais são bastante complexos e muitas vezes um simples botão disponível ao fotógrafo no corpo do equipamento está associado a um sistema interno de alavancas, molas, engrenagens, trilhos e condutores elétricos com funções fundamentais ao funcionamento do aparelho. Assim como na matéria viva, onde a relação entre os complexos sistemas motor, óptico e nervoso é fundamental para o perfeito funcionamento do organismo. Ao que Bergson analisa da seguinte forma:

> "Nosso sistema nervoso é evidentemente disposto em vista da construção de aparelhos motores, ligados, por intermédio dos centros, a excitações sensíveis, e a descontinuidade dos elementos nervosos, a multiplicidade de suas ramificações terminais capazes certamente de se aproximarem de diversos modos, tornam ilimitado o número de conexões possíveis entre as impressões e os movimentos correspondentes."
> (Bergson 2006: 105)

Dado que ao se romper a conectividade tem-se uma perda de comunicação entre os centros operantes, resultando em falhas graves à totalidade deste sistema:

> "Seccione-se o nervo óptico de um animal; o estímulo partido do ponto luminoso não se transmite mais ao cérebro e daí aos nervos motores; o fio que ligava o objeto exterior aos mecanismos motores do animal, englobando o nervo óptico, é rompido: a percepção visual tornou-se portanto impotente, e nessa impotência consiste precisamente a inconsciência." (Bergson 2006: 43)



André de Faria. Objeto neoarqueológico: caixa de espelho. Ready Made. 2007.

Diante destas questões abro o diálogo com importantes teóricos, a começar por Vilém Flusser, seguido de outros. Basicamente a definição de aparelho seria ilustrada por um conjunto de peças ou artefatos destinado a executar uma função específica. Flusser vai além desta descrição e relata que: "Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo." (Flusser 2002: 19). Ele também propõe que o aparelho fotográfico seja um instrumento. Segundo a sua definição: "instrumentos tem a intenção de arrancar objetos da natureza para aproximá-los do homem." (Flusser 2002: 20) e ainda: "instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo (...). Por serem prolongamentos, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes." (Flusser 2002: 21). Na guisa deste pensamento Milton Santos apresenta a noção de objeto técnico, referindo-se ao aparelho sob uma perspectiva ainda mais ampla:

> "O objeto técnico aparece como condição de existência de um meio misto, que é técnico e geográfico ao mesmo tempo (Simondon: 55). É a isso que Simondon vai chamar de meio associado. Essa proposta de Simondon deveria ajudar-nos na construção de uma noção adequada de meio geográfico, antes como meio técnico e já agora como meio técnico-científico-informacional." (Santos 1996: 34)

A partir das noções discutidas ao longo do texto e das observações acima, constata-se que o conjunto de peças adaptadas conhecidas como equipamento fotográfico é um aparelho, um objeto técnico, funciona como uma prótese, um prolongamento da visão humana e relaciona-se com o espaço social. Sendo um objeto técnico especializado, deve cumprir tarefas particulares, e para isso necessita de uma imensa variedade de modelos, formatos e acessórios. Esta especialização do equipamento fotográfico só pode ser compreendida a partir da evolução técnica da câmara escura, da evolução dos métodos de fixação da imagem e da aplicação de modelos sintéticos informacionais no processo de captação da imagem digital. A pesquisa bibliográfica referente a estas questões além de fornecer inúmeras informações preciosas, foi um passo importante para o desenvolvimento de diversas proposições e levantamento de questões que resultaram no desenvolvimento de obras, procedimentos e estímulo para o avanço geral da pesquisa.

Os resultados das pesquisas com projeções ópticas são desdobramentos dos estudos de Alhazan. "Foi ele um erudito árabe que complementou o conhecimento dos gregos antigos sobre óptica com suas próprias pesquisas. Traduzido para o latim cerca de um século após sua morte, seu manuscrito foi o estopim de um surto de pesquisas ópticas na Europa do século XIII." (Hockney 2002: 205)

Witelo, em seu livro *Vitellionis Mathematici Doctissimi Repi Optikae*, no qual descreve a geometria óptica, escreveu a seguinte mensagem após a descrição do fenômeno da projeção de imagens: "A proposição está completa. O investigador ávido que se acautele, pois no presente teorema que formulamos aqui fizemos uso de um exemplo, de modo que pela circulação desse livro o caminho possa ser aberto ao diligente espírito de quem busque diversas habilidades." (Witelo 1535 in Hockney 2002: 206). Assim, portanto, continuava-se a abrir caminhos para a evolução da técnica. A este respeito o teórico Arlindo Machado reflete de forma mais acentuada, tomando ainda o Quattrocento[61] como referência:

> "A fotografia, no momento mesmo em que se materializa no daguerreótipo, perpetuando o modelo renascentista de codificação da informação visual, desencadeou um delírio de aperfeiçoamentos tecnológicos destinados a produzir uma impressão de 'realidade' cada vez mais impositiva: do daguerreótipo passamos ao calótipo e à impressão direta no papel branco: da emulsão ortocromática (sensível apenas às radiações do azul e do violeta) passamos à emulsão pancromática (sensível à todo o espectro visível); da película preto e branca às viragens e depois à representação em cores (tricromia); da foto plana à estereoscopia e ao holograma; da foto fixa ao cinema e, depois, do cinema mudo

[61] Um dos Períodos que abarca o Renascimento. Corresponde ao século XV.

ao cinema sonoro, do cinema plano ao cinema em três dimensões, da tela quadrada à tela aberta em 'cinemascope', 'amplavision' e em 180 graus. (Machado 1984: 27).

Edmond Couchot[62] confirma este pensamento de Machado:

"As técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisuais que vieram depois não somente alteraram o modelo vigente desde o *Quattrocento*, como o levaram à máxima eficácia." (Couchot in Parente 1993: 41)

E vai além, buscando uma apreciação dos atuais modelos de representação que por sua vez, conduz a linha de pensamento por um outro viés, pelo qual a especialização do objeto técnico leva a representação da imagem para a esfera da virtualidade:

"À semelhança da imagem óptica, a imagem digital recorre a modelos morfogenéticos. Mas os modelos da simulação numérica pertencem a uma outra ordem, diferente dos modelos da representação óptica. Não são mais nem materiais, concretos, maquínicos (como a câmara escura), nem consubstanciais à imagem (como os traçados reguladores da perspectiva). São abstratos e provêm do domínio científico: das chamadas ciências 'duras', como as matemáticas, a física, a química, as ciências da vida, como a botânica, a medicina, a neurologia, mas também das ciências humanas, como a psicologia cognitiva, a lingüística, etc." (Couchot in Parente 1993: 42)

Estes novos modelos de representação, estes novos parâmetros, são elaborados a partir de traços vetoriais, que podem ser visualizados a partir de um conjunto de milhões de *pixels* dispostos em uma determinada ordem numérica num ecrã luminoso ou ainda impresso em diversos suportes. Couchot está se referindo às imagens sintéticas, pós-fotográficas, geradas eletronicamente, sem a necessidade da conexão física com um modelo real. No aparelho fotográfico de captação digital, milhões de pixels formam um mosaico eletrônico ordenado, porém mantêm o caráter indicial da imagem devido à manutenção da sua forma de captação óptica.

Ainda dentro das especulações sobre os mecanismos funcionais do aparelho fotográfico, parto para uma breve análise dos espelhos, outro componente fundamental do sistema óptico de diversas câmeras. Muitos modelos de câmeras fotográficas fazem uso destes materiais em seus compartimentos internos para oferecer melhor aproveitamento das suas funções ópticas. Câmeras SLR, por exemplo, utilizam um sistema integrado de espelho e pentaprisma que corrige a posição da imagem apresentada no visor da câmera,

[62] Artista e teórico francês interessado na relação entre arte e tecnologia.

diferente das TLR, que apesar de possuírem espelho a imagem é apresentada no visor com o reflexo invertido, ou das câmeras com telêmetro, que costumam apresentar o erro de paralaxe e dificultam o enquadramento.

Os espelhos são materiais que tem uma superfície altamente reflexiva, fazendo com que os raios luminosos retornem e mudem suas direções ao incidir sobre eles, com perda mínima de luminosidade. Leonardo da Vinci, por exemplo, utilizou estes conhecimentos de forma criativa quando ele descreveu a câmara escura de forma invertida, escrevendo ao contrário nos seus cadernos de notas. A leitura só era possível com o auxílio de um espelho. Diversos tipos de reflexão podem ser obtidos através de espelhos diferentes. Assim, a reflexão simétrica de um objeto é obtida através de espelhos planos. Os espelhos convexos formam uma imagem maior do objeto refletido, abrangendo um campo de visão maior e os espelhos côncavos formam uma imagem menor. Faço proveito destes conhecimentos para propor obras que fazem uso desses materiais, buscando relacionar diretamente a proposta artística com a estrutura física das câmeras fotográficas, a partir do acoplamento de espelhos em objetos, fazendo com que haja uma reflexão de partes específicas, onde tenha sido posto alguma imagem fotográfica.

Sobre a Noção de Cópia

A reprodução sob o ponto de vista biológico é a função pela qual os seres vivos produzem descendentes. A este respeito Darwin pontuou que o homem ainda trazia em sua estrutura física a marca indelével de sua origem primitiva. De acordo com o pensamento do naturalista, em termos abrangentes, somos cópias dos nossos ancestrais, porém cópias inexatas, modificadas. O código genético preestabelece, através de suas combinações, uma variabilidade de possibilidades com certas limitações pré-estabelecidas. A mesma avaliação quando feita pelo viés da reprodutibilidade mecânica se obtém como produto a realização de um artefato semelhante dado pela transposição das características originais, porém neste caso com uma variabilidade muito reduzida. Em um ambiente virtual a reprodutibilidade de dados numéricos atinge um tal aperfeiçoamento técnico que as cópias tornam-se idênticas. Aquela manutenção variável de paradigmas é observada por José Albuquerque Vieira, quando ele analisa as aplicações da arte e da ciência:

> "A ciência adota uma hipótese realista, construindo esquemas conceituais ou representações que reflitam, com algum grau de isomorfia, aspectos da organização objetiva do mundo. Isso permite sobreviver e agir sobre a realidade de forma eficiente. Toda forma de conhecimento tem por base a necessidade da sobrevivência do sistema cognitivo, a garantia da permanência. A arte ao explorar não somente a realidade mas suas possibilidades, trabalha alternativas quanto à realidades possíveis, o que - de uma forma menos otimizada que a cientifica - também garante a sobrevivência do sistema que a cria." (Vieira 2006: 78)

A pesquisa tem interesse nestas questões, pois o que tem se discutido até então são abordagens interdisciplinares aplicadas à arte, tomando a ciência como parâmetro. Seguindo o raciocínio, Vieira complementa o assunto, quando aborda acertadamente o conceito de *Umwelt*:

> "O termo foi proposto por um biólogo estoniano, Jakob von Uexkull (Uexkull 1992), para designar a forma como uma determinada espécie viva interage como o seu ambiente. O *Umwelt* seria assim uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular historia evolutiva. (...). Resumidamente, para sobreviver, um sistema vivo precisa lidar eficientemente com a realidade. Para isso, necessita ser sensível à características que lhe são importantes, desta realidade." (Vieira 2006: 79)

Refletindo sobre estas questões percebi que a cópia da câmera em gesso que eu havia proposto durante minhas especulações aplicava-se também a este conceito, ganhando outras conotações simbólicas. O objeto em gesso discute o conceito de reprodutibilidade da imagem fotográfica, põe em questão assuntos próprios da arqueologia e ainda evidencia o *corpo* da câmera como estrutura autônoma, o colocando em um patamar de *corpo-indivíduo*. Assim, ao conferir uma individualidade à este *corpo* torno-o propício à sobrevivência em meio ao ambiente conceitual da arte.

Estou convicto também de que a analogia entre a película sensível da fotografia e a fôrma tridimensional confere ao produto final, seja a imagem fotográfica ou o objeto em gesso, uma origem comum centrada no negativo. Portanto, conceitualmente, a câmera em gesso pertence à natureza do *fotográfico* descrita por Rosalind Krauss e dialoga com os comentários de Dubois transcritos anteriormente sobre as pinturas rupestres em Lascaux.

A reprodutibilidade da imagem fotográfica é uma questão importante a ser abordada neste momento, e resgata tantas outras questões advindas dos processos de impressão pré-industrial, a exemplo do advento e desenvolvimento da gravura. Nada mais natural do que o desencadeamento de uma avalanche de experimentos e pesquisas envolvendo estas questões, resultando no advento da fotografia. Talvez nenhum outro teórico fosse mais indicado para refletir sobre esta questão do que Walter Benjamin. Segundo ele:

> "Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente." (Benjamin 1994: 166)

E nos idos de 1936 o filosofo já havia observado que "nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias." (Benjamin 1994: 175). Esta observação o levou a uma conclusão ainda mais interessante e totalmente cabível, ainda no século XXI:

> "A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original." (Benjamin 1994: 180)

A citação acima sobre a arte contemporânea da sua geração, foi muito bem expressa por Benjamin, e é interessante notar que o discurso ainda encaixa-se perfeitamente à produção de uma das grandes artistas da atualidade:

> "Sherrie Levine é a maior representante da *Apropriation Art*, uma reapropriação crítica aplicada à arte moderna a partir dos anos 80. Levine imita escritos e motivos célebres, cita obras únicas e transforma a cópia numa coisa nova através de sua encenação. A história e o mito da avant-garde tornam-se tema: a originalidade das obras, a história dos tabus quebrados, o mito do individualismo e o radicalismo dos seus criadores. O ponto de partida artístico de Levine foi a consciência de chegar demasido tarde. Demasido tarde para tomar parte nessa história, demasido tarde para prosseguir com ela. As suas séries reflectem assim as estratégias do desejo, copiando desenhos de Matisse, de Willem de Kooning, ou reproduzindo fotografias originais de Walker Evans e de Karl Blossfeldt. Levine explora a ambigüidade de um procedimento que se integra plenamente nos mecanismos do sucesso, do consumo e da reprodução da arte moderna."
> (Riemschneider e Grosenick 1999: 310)

Warhol foi outro artista que notabilizou-se pela estratégia da apropriação e da reprodutibilidade, a partir dos anos 1960, com o surgimento da *pop art*:

> "Wahol joue donc doublement avec la photographie, à la fois comme matériau de base qu'il utilize grace à l'application sérigraphique sur la toile et comme élément de la technique générale de la reproduction – technique qui englobe, avec la photographie, l'imprimerie, la gravure, la sérigraphie, etc. Ses séries *Marilyn*, *Jackie Kennedy*, *Elvis*, *Mona Lisa*, *Flowers* ou *Accident de voiture orange* sont des exemples de cert art qui prend as force grace à la photographie et à la répétition. Lê Mec'Art – abréviation de Mechanical Art – utilize à son tour les procédés techniques de l'imprimierie industrielle, notammente la sérigraphie utilisée par Andy Warhol." (Soulages 1998: 270)

Mais recentemente porém, as questões sobre reprodutibilidade sofreram uma total atualização do seu discurso, sendo incorporado à novos conceitos ligados à tecnologia digital e ao novo paradigma da imagem, o pós-fotográfico. A repetição do *layout* de uma página virtual seria um exemplo desta reprodutibilidade aplicada à interface visual. Recentemente o teórico Eric Messa defendeu sua dissertação de mestrado sobre *hiperimagem*[63]. Segundo ele:

[63] Pontifica Universidade Católica - SP, 2007.

> "A proposta do uso do termo *hiperimagem* voltou à tona quando verificamos que a nossa intenção não era analisar simplesmente as imagens digitais aplicadas em hipermídia, mas na verdade fazer referência a um dado momento de uma obra hipermidiática; um recorte momentâneo do conteúdo de uma obra hipermidiática, seja ela gravada em CD-ROM/ DVD-ROM ou armazenada em um site, mas que necessariamente envolve a relação espaço/ tempo. Foi esse recorte específico que passamos a chamar de *hiperimagem*." (Messa 2007: 77)

No âmbito da produção fotográfica contemporânea, tratando-se da hibridação com linguagens como o objeto e a instalação, surgiu a idéia de expandir o conceito de cópia a partir de uma pesquisa sobre *corpo* desenvolvida dentro da disciplina do mestrado *Laboratório de Investigação Tridimensional*. O trabalho desenvolvido teve referência naquele pensamento modernista, onde a reprodutibilidade e a noção de objeto técnico, compacto, diretamente vinculado à repetição industrial do sistema da linha de montagem, proporciona a confecção seriada de uma infinidade de produtos similares. Porém, dialogando com a contemporaneidade, não esqueci de inserir dados recorrentes aos paradigmas pós-fotográficos para o fechamento da proposta, incluindo citações à virtualidade.

Chama-se de *corpo* a estrutura mecânica blindada formada por uma caixa geralmente constituída de metal e plástico da câmera fotográfica, quando esta está desacoplada do grupo de lentes denominado objetiva. Sabendo-se que uma câmera fotográfica reflex é basicamente constituída por estas duas estruturas, pode-se a partir daí se configurar uma série de relações conceituais que potencialmente remete a um trabalho artístico.

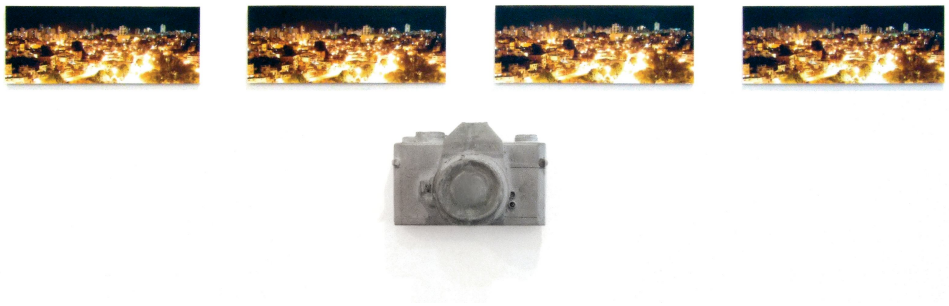
Pensando em termos de *matéria* e *corpo* e fazendo as devidas analogias à atividade fotográfica, propus uma *pseudo-câmera* feita de concreto a partir daquele mesmo molde de borracha extraído da câmera reflex. Esta outra câmera, não mais a original, traria consigo através das dimensões, do volume, da forma e da idéia que se tem de uma câmera fotográfica, o rastro de uma realidade que em algum momento se perdeu. Pois esta *pseudo-câmera*, esta câmera cega, não seria mais capaz de executar todo o repertório de funções daquela câmera original, sendo um índice, uma apropriação da forma e um simulacro desta realidade. As questões implicadas no trinômio instrumento, máquina e aparelho foram amplamente discutidas por Flusser. Para ele instrumentos seriam prolongamentos dos órgãos dos sentidos e passaram a se chamar máquinas a partir da revolução industrial, já os aparelhos seriam as máquinas capazes de produzir signos. A materialidade dos aparelhos contempla a capacidade de produção sígnica, pois eles foram programados para este fim. A proposta relaciona-se com estas idéias.

Com esta proposta realizei uma exposição onde, juntamente com esta *pseudo-câmera* de concreto coloquei algumas cópias da mesma fotografia na qual aparece a paisagem urbana da cidade. A obra foi intitulada *Hardware | Software*, já que a cópia em concreto foi feita a partir de uma câmera de película e a fotografia em questão foi tomada em uma câmera digital. Os termos utilizados são próprios da linguagem informacional, referindo-se aos componentes estruturais e aos sistemas lógicos de organização sintética. A proposta argumenta ainda sobre a utilização simultânea das tecnologias analógica e digital quando copio uma câmera SLR analógica e utilizo imagens fotográficas digitais. A questão da ancestralidade, do tempo e da cultura da cidade é evidenciada através da referência à metafísica da religiosidade, que neste caso mantém uma estreita relação conceitual com o *software*. O teor da imagem reforça aspectos inerentes ao tempo e à virtualidade, já que a fotografia foi tomada à noite em um processo de longa exposição, fazendo com que a cidade em movimento com suas luzes assumisse uma aparência volúvel e mística.

André de Faria. *Hardware | Software*. Fotografia digital: detalhe da instalação. 2007.

O que está sendo proposto a priori é uma investigação do fenômeno desta reprodutibilidade, aliado a outras questões como os aspectos poéticos envolvidos no processo criativo de uma obra artística tridimensional, onde a fotografia híbrida é o tema central de análise. Há neste sentido um fluxo de referências entre a imagem e o objeto, pois a *pseudo-câmera* remete ao conceito de cópia inerente à fotografia, e as estruturas da paisagem urbana presentes na imagem fotográfica fazem referência implícita ao material empregado na confecção do objeto, ou seja, o concreto. Nesta instalação de parede a representação da câmera substitui o objeto real, sendo um simulacro, da mesma forma que na linguagem fotográfica a imagem captada substitui uma determinada realidade, transformando-a em uma outra coisa[64].

[64] Não pretendo aprofundar questões referentes ao debate entre fotografia e realidade.



André de Faria. *Hardware | Software*. Instalação de parede. 2007.

Desse modo a obra em questão abarca uma série de questões sobre imagem, reprodutibilidade, tecnologias obsoletas, avançadas, identidade cultural e hibridação de linguagens. Este trabalho significou um passo importante dentro da investigação das possibilidades de hibridação da fotografia. O molde de borracha utilizado foi arquivado para investigações posteriores na elaboração de outros trabalhos artísticos. Saliento que esta proposta também foi uma das primeiras incursões por estas questões, ainda na fase inicial da pesquisa.

Descrição Detalhada da Intervenção SiKr

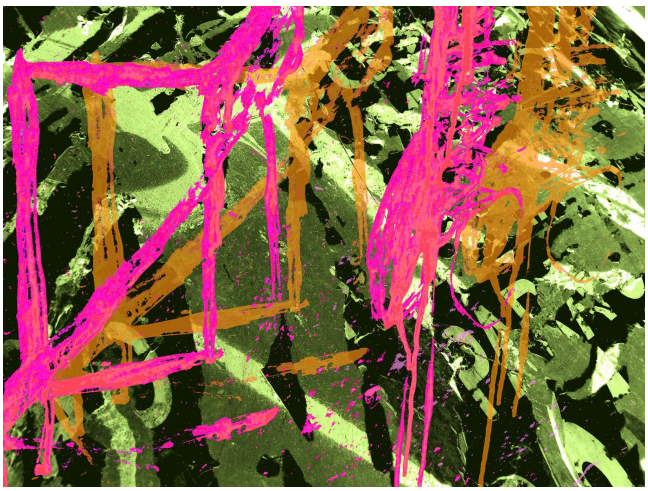
O processo que, sem sombra de dúvidas, mais influenciou a trajetória da pesquisa em relação ao desenvolvimento de uma prática interdisciplinar, uma abordagem expandida do hibridismo, uma compreensão total da linguagem fotográfica, incluindo noções que ultrapassavam as questões *espaço-temporais*, incluindo uma abordagem mais centrada no equipamento fotográfico e incluindo ainda questões de cunho arqueológico, foi o desenvolvimento da intervenção *SiKr*. Neste capítulo ilustro mais detalhadamente sobre este processo criativo que passou a direcionar a pesquisa e a conduzir todos os esforços para o desenvolvimento de uma poética da *Arqueologia da Imagem*. Dessa forma haverá uma melhor compreensão do desenvolvimento da pesquisa em relação à teoria e a prática.

Após o primeiro contato com a vitrine, iniciei um processo de escrita que fizesse com que as idéias brotassem através das palavras automaticamente, de forma semelhante ao que faziam os dadaístas e surrealistas. Algumas palavras resultantes deste processo foram anotadas em um caderno de notas: vidro; vitrine; lentes; vítreo; vitrificado; entre outras, que me remeteram imediatamente ao silício e a outros elementos químicos ligados à crosta terrestre. Recorri ao dicionário para buscar mais referências e encontrei também a palavra silo, cujo significado é uma tulha subterrânea ou cripta. A idéia da proposição poética de uma gruta começava a se afirmar na proposta. Percebi também a relação da palavra cripta com o criptônio. Neste momento fechei o conceito da intervenção.

Criei poeticamente uma reação química entre os elementos químicos silício e criptônio, sabendo entretanto que tecnicamente eles não reagem, porém a proposta era criar uma relação metafórica de hibridação a partir destes elementos, relacionando a estrutura de vidro da vitrine com a idéia de cripta, formando uma poética centrada em aspectos arqueológicos, envolvendo as questões temporais, e particularmente ligada aos compartimentos isolados da ação direta da luz, que remetam à idéia de câmara escura. O silício é um dos elementos mais abundantes da crosta da terra, e é, entre outras coisas, utilizado na fabricação de lentes, na produção de diversas ligas metálicas, na produção de silicones, é muito utilizado na indústria eletrônica e microeletrônica como matéria prima para a fabricação de transistores para chips, é muito usado na fabricação de semicondutores, inclusive sendo utilizado também no sensor de câmeras digitais. A idéia de fluxo, que é abordada constantemente nesta dissertação, está muito associada a este elemento. O criptônio é um gás nobre, não reagente, encontrado em subterrâneos, em gêiseres e em vulcões, utilizado com frequência em lâmpadas de flash.

Nesta oportunidade apresentei pela primeira vez em uma exposição objetos como a *Câmera-Bisonte*, que já foi comentada anteriormente, e a *Câmera-Fóssil*, um crânio de animal sobre tripé com uma objetiva 50 mm acoplada na fronte, ambos representam um híbrido entre o objeto tecnológico e a matéria orgânica animal e dão uma noção expandida do equipamento fotográfico. Também dispus no espaço expositivo algumas amostras de fragmentos de câmeras de gesso dentro de sacos plásticos numerados e identificados. A vitrine era originalmente dividida em quatro segmentos separados por prateleiras de vidro, os quais procurei explorar de forma que cada um correspondesse a idéias específicas:

O primeiro segmento identifiquei como sendo a parte que fazia referência às aberrações e à ilusão fantasmagórica, e também expressava a idéia de cripta com mais objetividade do que as outras partes. Neste segmento acoplei uma caixa de papelão de material fotográfico formando uma verdadeira câmera escura. Na parte frontal desta caixa foram aplicadas sete lentes extraídas de objetivas obsoletas, e na parte interna, ao fundo, foi aplicado um *backlight* com sistema de iluminação embutido. A imagem do *backlight* faz parte da série *Vestígio*, que consistiu na captação e na manipulação digital de imagens de pequenos rastros urbanos deixados por pessoas anônimas nos muros, postes e em outros equipamentos urbanos.



André de Faria. Vestígio. Fotografia digital. 2007.

Porém a imagem do backlight só poderia ser vista através das lentes, que produziam diferentes aberrações, de acordo com as características de cada uma delas. As aberrações provocavam desfoques e distorções da imagem em diferentes intensidades e conceitualmente remetiam à idéia de hibridismo, já que cientificamente, em certos casos, o hibridismo pode ser entendido como uma aberração da natureza. Além destas questões

devo enfatizar que em relação à óptica, cada uma das lentes funcionava perfeitamente como um projetor de imagem, semelhante à uma lanterna mágica, lançando a imagem *Vestígio* para além dos limites da instalação.

André de Faria. Aberração: imagem Vestígio vista através de uma lente convexa. Detalhe da instalação SiKr. 2007.

O segundo segmento correspondia à reflexão especular. A partir da colocação de um espelho em 45º neste segmento eu pretendia fazer uma referência direta ao espelho basculante das câmeras reflex. Coloquei uma fotografia no segmento superior com a face voltada para baixo, já que as divisórias eram de vidro polido, resultando em uma surpreendente visão ilusionista. O observador, de frente para a vitrine, contemplava uma imagem virtual formada no plano do espelho com os lados invertidos, e não aquela imagem da fotografia colocada logo acima. A fotografia em questão faz parte do meu acervo e era a imagem de um cão decomposto com a ossada exposta e fazia referência aos fósseis, e logicamente à arqueologia.

Ritual e magia. No terceiro segmento busquei criar uma atmosfera desértica, um espaço esquecido no tempo. Neste intuito fiz uma placa de gesso e propositalmente fragmentei em diversas partes irregulares. Distribuí estes fragmentos em cima da prateleira de vidro e sobre eles coloquei a *Câmera-Bisonte*, as cópias em gesso de uma câmera e da sua objetiva. Na parte frontal apliquei sobre o vidro um adesivo de recorte com o texto em branco informando a descrição dos elementos silício e criptônio, onde apareciam o nome do elemento químico, o símbolo, o número atômico e a massa atômica.

O quarto segmento ficou reservado para a exaltação do registro e da memória, através da colocação de livros sintonizados com o conceito da proposta, de equipamentos fotográficos obsoletos e de outras partes de equipamentos, como prismas, objetivas e as caixas de espelho. Este último seguimento era muito mais descritivo e didático, e aludia à pesquisa em desenvolvimento, incluindo dados metodológicos.

Em relação ao hibridismo da proposta enfatizo que a fotografia encontrava-se inserida no contexto da instalação, e a imagem fotográfica, quando presente, era apreendida somente através de elementos que reforçavam a idéia do contexto fotográfico. Ou seja, ela nunca era vista diretamente, mas somente através de lentes, de espelhos e de vidros. A *Câmera-Bisonte* e a *Câmera-Fóssil* dialogavam, de certa forma, com os trabalhos do artista alemão Thomas Grünfeld, já que o princípio condutor da sua produção é a seguinte sentença: A arte é um híbrido.

Thomas Grünfeld. Vaca desajustada. Taxidermia. 1997.

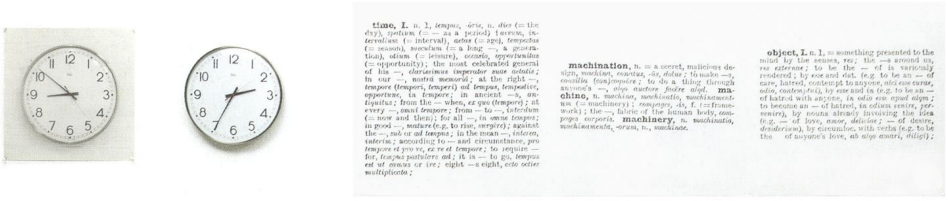
É interessante esclarecer que a metodologia deste trabalho abarcou, além dos procedimentos citados anteriormente na dissertação, processos experimentais, devido à utilização de estruturas de reflexão, de aparatos ópticos e sistema interno de iluminação testados previamente, bem planejados, e que foram aplicadas definitivamente somente no momento da montagem, ao cabo do sucesso da intervenção. Além destes, processos autobiográficos, devido ao fato da proposta estar diretamente ligada a inquietações antigas, como a investigação da fotografia como linguagem e processo, e ainda devido à aproximação com o campo da arqueologia, disciplina que há tempos tem despertado interesse. Em relação à este ponto, volto a enfatizar que meus interesses na arqueologia estão centrados principalmente em uma compreensão da evolução dos procedimentos tecnológicos na área da fotografia.

André de Faria. SiKr. Instalação: intervenção em um contexto específico. 2007.

Exposição Final dos Resultados Plásticos da Pesquisa

Nada mais natural que a exposição final seja um reflexo do apanhado de questões tratadas ao logo do texto. Porém, como parte de um avanço estético natural, algumas obras refletem de forma mais direta sobre muitas das questões tratadas na pesquisa, desta vez demonstrando através de uma instalação o trabalho de parto de uma câmera TLR e outras proposições, a exemplo de uma coluna cervical formada por fragmentos de cópias de câmeras em gesso. As questões sobre reprodutibilidade serão tratadas com mais profundidade por meio de uma outra instalação com dezenas de cópias de câmeras em gesso que invadem o espaço expositivo. E finalmente, questões sobre apropriação através do uso de *ready mades*: os objetos neoarqueológicos, utilização da imagem de fotografias antigas, e captação digital de fragmentos de cenas de filmes de ficção e documentários, na produção de um vídeo filmado diretamente da tela do monitor de um microcomputador.

A noção do equipamento fotográfico obsoleto é dada através da apresentação de diversos modelos de câmeras, da imagem fotográfica destes mesmos modelos, das suas imagens manipuladas digitalmente e das cópias em gesso de câmeras e de objetivas, levantando um discurso que se aproxima dos artistas conceituais da década de 1960 e 1970, a exemplo da produção de Joseph Kosuth, um dos lideres do movimento, mais especificamente da sua obra *Relógio (um e cinco)*, na qual ele descreve filosoficamente os conceitos de *tempo*, *maquinação* e *objeto*. A exposição como um todo apresenta uma variedade de expressões híbridas e potencializa os questionamentos apresentados na intervenção *SiKr*, abarcando o conjunto das práticas discutidas na dissertação.



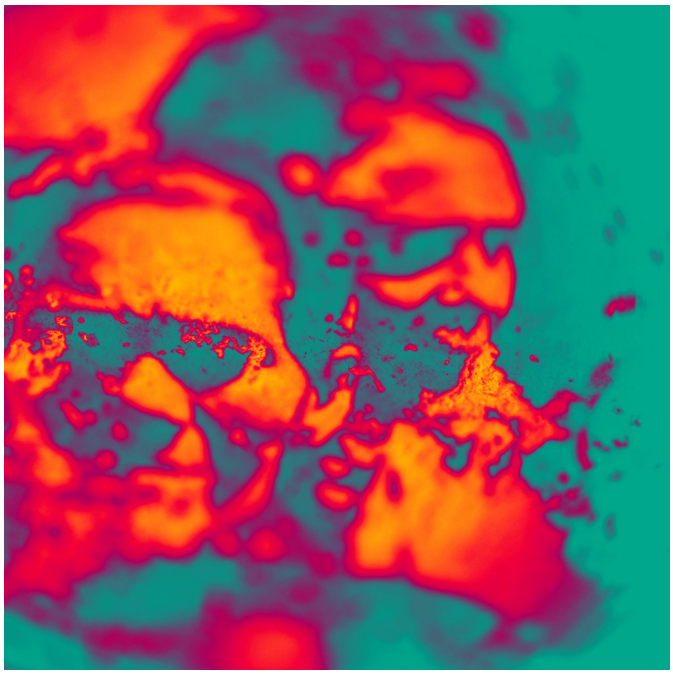
Joseph Kosuth. Relógio (um e cinco). Fotografia, relógio e texto. 1965.

Fotografia contemporânea, fotografia expandida, contexto fotográfico, vídeo arte, apropriação, objetos híbridos, *assemblages*, arte digital, tratamento de imagem, manipulação digital, serão algumas das proposições presentes na mostra, sendo as principais motivações para a profusão de idéias que tenho posto em prática para a realização deste trabalho final, que ocorrerá na Galeria ACBEU, em Salvador, entre os dias 3 e 25 de abril de 2009,

quando serão apresentados ao corpo acadêmico e ao público em geral os resultados práticos da pesquisa. *Espectro | Tempo - Arqueologia da Imagem* será o título da exposição.

Em relação às questões administrativas no tocante à realização da exposição final posso dizer que encontrei dificuldades em relação ao levantamento de recursos financeiros necessários para a otimização dos resultados, porém tenho tentado suprir as carências com criatividade, utilizando principalmente materiais rudes ou reaproveitados, e sobretudo contando com o apoio das empresas que acreditaram no sucesso desta empreitada, fornecendo as câmeras obsoletas e os equipamentos danificados que foram de fundamental importância para o desenvolvimento de uma parte significativa da poética do trabalho. O gesso é largamente utilizado e dá ao trabalho uma atmosfera de rusticidade. Sua neutralidade, sua alvura, confere uma aura metafísica à instalação. Segue abaixo uma descrição detalhada das obras que compõem a exposição:

Serão apresentadas algumas fotografias manipuladas em *software* de imagem em grandes dimensões, afixadas à molduras antigas. Elas foram tomadas em *close-up* com rácio de reprodução de aproximadamente 1:1, utilizando equipamento SLR digital com uma objetiva 50 mm acoplada à câmera e uma outra objetiva 50 mm sobreposta à primeira e invertida. As imagens são provenientes de fotografias antigas e deterioradas adquiridas em um antiquário, na qual fotografei apenas pequenos fragmentos e após a manipulação cromática e dos níveis de brilho e contraste, fiz cópias em grandes dimensões.



André de Faria. Espectro-Tempo. Fotografia digital. 2009.

Com esta prática busquei expandir e potencializar pequenos detalhes da imagem original, em relação às suas dimensões, mas principalmente em relação à concepção de uma imagem fotográfica contemporânea, fugindo das formulações óbvias e repetitivas. O resultado final são imagens quase metafísicas, com uma sutil percepção de fisionomias dissimuladas e encobertas por texturas provenientes do desgaste do papel antigo e atacado por fungos, riscos e poeira. As cores saturadas e contrastantes remetem à psicodelia ácida da arte digital e fogem aos padrões fotográficos dos registros mais triviais.

Em um segundo momento será apresentada uma instalação demonstrando o parto de uma câmera TLR. Haverá um pedestal coberto com um tecido e sobre ele duas tesouras antigas, uma câmera TLR, e ao lado, a tampa traseira da câmera, desacoplada. Do interior da câmera sairá um tubo de silicone, que fará referência ao cordão umbilical, ligando estes objetos à uma prateleira suspensa na parede. Nela serão dispostos alguns objetos e fotografias que remeterão às questões expressas na dissertação. Haverá uma imagem manipulada que capturei na internet na qual aparece uma sequência microscópica demonstrando a segmentação do zigoto[65]. Ao lado da prateleira haverá uma moldura antiga com uma imagem da década de 1970 apropriada, na qual realizei algumas interferências e manipulações. A imagem em questão é uma fotomontagem do fotografo e artista Penny Slinger mostrando uma mulher deitada com as pernas abertas, que neste contexto remeterá novamente ao trabalho de parto. Na parede ao lado haverá uma instalação com câmeras, objetos, acessórios e diversos outros itens que fazem referência ao contexto fotográfico, e poderá ser entendida como uma extensão ou ampliação da prateleira da instalação anterior.

Serão apresentados alguns modelos de *Câmeras-Sílex*. Estes objetos, assim como a *Câmera-Bisonte* e a *Câmera-Fóssil*, são *assemblages* ou objetos híbridos. Porém no caso das *Câmeras-Sílex*, a relação que é estabelecida é entre o objeto técnico concreto e o objeto abstrato, de acordo com as idéias de Milton Santos. As *Câmeras-Sílex* são formadas pela fusão de câmeras obsoletas com estruturas de resina que remetem à idéia de alguns tipos de utensílios pré-históricos de pedra, como por exemplo as pontas de lança e de machado. Aqui há também uma alusão à analogia feita por Susan Sontag ao comparar o ato fotográfico ao ato da caça.

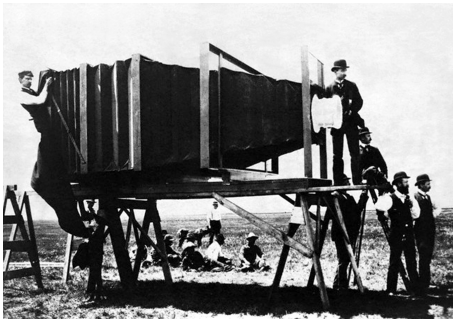
Farei uma alusão ao método de trabalho dos artistas que utilizavam as câmaras escuras para o registro de desenhos sobre imagens projetadas em vidros despolidos e em outros suportes, realizando uma pintura diretamente sobre a parede da galeria. A imagem resultante deste processo será a fixação de um rastro visual efêmero produzido por um

[65] Resultado da união dos núcleos dos gametas do óvulo e do espermatozóide.

aparelho projetor, sendo fotografia e pintura ao mesmo tempo, e ainda uma instalação com ênfase no hibridismo. Saliento que este procedimento já foi utilizado por mim na exposição AGUA[66], que realizei em 2006 na Caixa Cultural, em Salvador, antes mesmo do ingresso no mestrado, porém já interessado na investigação dos procedimentos obsoletos na área da fotografia, quando pintei todas as paredes de uma sala da galeria de preto e registrei a projeção com tinta verde fosforescente. Nesta sala foram instalados quatro pontos de iluminação com lâmpadas de luz negra, resultando em uma instalação surpreendente que confundia os observadores, sem permiti-los saber se tratava-se de um painel luminoso, de uma plotagem com *backlight* ou de uma imagem projetada na parede, devido ao seu aspecto luminoso.

André de Faria. AGUA. Processos híbridos: instalação. 2006.

A imagem a ser transposta para a parede da Galeria ACBEU é de uma antiga fotografia que apresenta a câmera Mamute criada por George Lawrence, nela aparecem alguns indivíduos manipulando esta câmera de grandes dimensões.



Câmera Mamute projetada por George Lawrence. 1900.

[66] A palavra AGUA foi grafada sem o acento por se tratar de um neologismo que remete à algo imaterial.

Haverá uma instalação com 60 cópias em gesso de câmeras fotográficas fazendo referência à quantificação do tempo, à reprodutibilidade e às questões arqueológicas já discutidas neste texto. Ao lado serão ordenadas na parede 60 fotografias de câmeras, algumas delas manipuladas em *software* de imagem, todas em um formato pequeno de 10 x 15 cm e postas em molduras brancas. Ao lado, quatro *backlights* serão usados como suportes contemporâneos, abrigando fotografias de câmeras e outras imagens manipuladas.

Haverão dois caixotes de madeira, no primeiro estarão dispostos dezenas de câmeras obsoletas e outros objetos neoarqueológicos, no segundo será posta uma camada de gesso em pó e sobre ela serão enfileirados alguns fragmentos de cópias de câmeras e objetivas em gesso formando uma coluna cervical. Esta intervenção torna-se importante no sentido de dar uma ênfase maior para o fragmento do corpo da câmera enquanto unidade de formação de uma estrutura maior que remete ao individuo biológico, dentro deste contexto em que a pesquisa se define. A proposta chama atenção para a etapa de formação do sistema nervoso durante o desenvolvimento do zigoto. Ao anunciar à capa germinativa a formação da placa neural que dobra-se sobre si mesma para formar o tubo neural, este vai mais tarde diferenciar-se na medula espinhal e no cérebro, acabando por formar o sistema nervoso central dos vertebrados. Os caixotes funcionarão também como caixas de memória, fazendo referencia à algumas citações de Bergson. Por fim haverá a exibição de um vídeo, reforçando o caráter híbrido da proposta.

Considerações Finais

Com o desenvolvimento da pesquisa percebi o amadurecimento de muitas práticas que eu havia desenvolvido durante minha trajetória artística, que foram tomando, cada vez mais, uma forma concisa. Sim, pois havia uma base sólida sendo construída com inúmeros esforços, pesquisas, busca por referências, e muita persistência. A seguir faço uma breve descrição deste processo:

A partir do ano de 1997 comecei a participar de diversas mostras coletivas e neste ano, tive a oportunidade de tomar parte do *Programa UFBA em Campo - Primeiro Curso de Pesquisa Exploratória de Campo em Municípios do Estado da Bahia*, promovido pela *Pró-Reitoria de Extensão* da UFBA, e fui enviado ao município de Campo Formoso, após os devidos treinamentos oferecidos em Salvador, dentro da própria universidade. Este programa tinha o objetivo de fazer um levantamento das características sociais, econômicas e culturais de diversos municípios do estado através da formação de equipes treinadas que iriam permanecer por dez dias em determinadas cidades escolhidas pelo programa. Foram fornecidos negativos de 35 milímetros em preto e branco, cadernos para anotações, além de textos de referência. Para cada município foram enviados quatro estudantes que organizavam a metodologia do trabalho de campo e realizavam as tarefas deliberadas. Fiquei sendo o responsável pelo registro fotográfico da expedição e utilizando minha própria câmera fotografei garimpos, feiras, comunidades da zona rural, retratos de pessoas da região, ruínas, cavernas, e diversos outros temas que exibiam um panorama geral deste município. Considero este um momento importante para o treinamento e aprimoramento do meu olhar fotográfico de cunho científico e documental.

O mesmo olhar científico empregado anteriormente em experiências com a fotografia repercutiu em produções posteriores, fato que motivou uma viagem realizada no ano de 1999 com destino ao Peru de forma independente, com a meta de fotografar a região dos Andes e conhecer Macchu Picchu, a histórica cidade Inka. Cadastrei-me na FAB como civil no intuito de fretar um avião que me levaria até o Rio de Janeiro, para de lá partir rumo ao Peru, tendo cruzado a Bolívia de trem, ônibus e balsa. Equipado com câmera, tripé e muitos filmes, viajei por dois meses, metade deste tempo percorrendo os estados brasileiros do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Mato Grosso do Sul e a outra metade entre os países da Bolívia, do Peru e do Chile, passei pelo lago Titikaka, pelo sítio arqueológico Tiwanaku, cruzei a Cordilheira dos Andes, estive na Amazônia Peruana, passei pelo Deserto do Atacama e estive à margem do oceano Pacífico, no norte do Chile e

por fim cruzei o Pantanal e visitei a cidade brasileira de Bonito, no estado do Mato Grosso do Sul. Para citar alguns desses momentos, fica o registro do translado de Urcos, capital da província de Quispicanchi, situada próxima à Cusco, até Puerto Maldonado, localizada na Selva Amazônica Peruana. Este percurso que cruza a Cordilheira dos Andes sobre os picos nevados, onde passei uma noite de frio insuportável avistando neve por todos os lados, para posteriormente adentrar na densa floresta diante de inúmeros precipícios, foi feito acompanhado por alguns cholos[67] peruanos na carroceria de um caminhão de transporte de combustível, em uma aventura de três dias percorrendo estradas de barro em péssimas condições de tráfego, cujas noites se passavam ao relento. Na volta à Cusco optei por fretar um pequeno avião comercial que sobrevoou a floresta durante 30 minutos, com o objetivo de evitar a estrada que estava intransitável devido as fortes chuvas que começaram a cair sobre a região. A vista aérea desta região é algo espetacular, principalmente o trecho onde há uma transição da floresta para a cordilheira.

André de Faria. América. Fotomontagem digital. 1999.

O sítio arqueológico de Macchu Picchu foi alcançado a pé através do tradicional caminho Inka em outros três dias exaustivos de caminhada sobre as escadarias de pedra construídas nas montanhas, com paradas à noite para dormir na barraca de camping que fazia parte da minha bagagem. Nos museus e bibliotecas de Cusco tive a honra de conhecer e me encantar com as fotografias originais de Martin Chambi, o primeiro fotógrafo de etnia indígena das Américas, que somente a partir do ano de 2006 começou a ser conhecido na Bahia devido a uma mostra ocorrida na Galeria da Fundação Pierre Verger.

[67] Termo empregado para designar a população andina descendente dos Inkas.

Para o registro desta jornada adquiri muitos filmes de 35 milímetros, dentro da data de validade, acondicionados em embalagens perfeitas, porém infelizmente em condições inadequadas para o uso, resultando em fotografias com cores alteradas e baixo contraste. Este fato me valeu a restituição do investimento total dos custos da viagem pela loja que me vendeu os produtos, mas, além disso, me despertou a possibilidade de digitalizar e fazer o tratamento das imagens, dando continuidade à alguns procedimentos que eu já estava familiarizado. Aproveitei a oportunidade para utilizar os arquivos das imagens de uma forma mais criativa, então comecei a realizar interferências digitais nas fotografias, aplicando distorções cromáticas, recortes, camadas sobrepostas e transparências.

Após a viagem e o trancamento da matrícula da universidade por dois semestres retomei os estudos formais na graduação e fiz parte da primeira turma da disciplina recém inaugurada *Antropologia Visual*, do *Mestrado em Antropologia* da FFCH da UFBA, lecionada por um professor visitante proveniente da Espanha. Tive a oportunidade de participar desta disciplina como aluno ouvinte, devido aos meus interesses nesta área, e pelo fato de que eu havia cursado disciplinas eletivas de Antropologia, ganhando a amizade e o respeito recíproco de alguns membros desta faculdade. Realizei um trabalho abordando a temática da capoeira para o encerramento da disciplina em parceria com o amigo Pedro Abib[68], e mais uma vez apliquei o olhar antropológico com fins científicos e não como prática artística. Atualmente avalio que no conjunto das minhas ações as duas expressões caminhavam lado a lado e amadureciam mutuamente, formando uma base sólida que ainda reflete nas minhas atuais reflexões sobre arte, nas quais busco uma referência no caráter científico, porém de uma forma que valorize o imaginário e o simbólico, distinguindo claramente o que seria próprio dos antropólogos, dos arqueólogos e finalmente dos artistas.

Em 2001 recebi o prêmio Calasans Neto, voltado para artistas emergentes, quando realizei uma mostra cujas obras foram realizadas a partir de fotografias analógicas digitalizadas e imagens de objetos capturados em *scanner*, além de diversos tipos de interferências digitais. Com uma das obras desta mesma série, intitulada *Transe*, fui contemplado como finalista no prêmio *CNN Latin America*, em Atlanta, nos Estados Unidos, com ampla divulgação da imagem em diversas mídias distribuídas por toda a América Latina.

Um dos muitos objetivos alcançados nesta pesquisa foi a atualização total e o lançamento em 2007, no Goethe Institut, da nova versão do meu *website*[69], que passou a ser atualizado constantemente. Esta realização foi importante no sentido de disponibilizar

[68] Doutor em Educação pela Universidade de Campinas. Autor do livro *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*.
[69] andredefaria.com.br

diversos dados imagéticos e textuais da pesquisa. Além disso, outras conquistas foram de extrema importância. Acredito que alcancei êxito na tarefa de atualizar o discurso imagético através da captação e digitalização de fotografias antigas com o intuito de manipular digitalmente suas configurações visuais por meio de coordenadas numéricas manipuladas em um *software* específico, assim como na transformação de objetos técnicos e aplicação de imagens fotográficas nos compartimentos de diversas câmeras obsoletas.

Percebo que durante o desenvolvimento da pesquisa se configurou na produção emergente do estado da Bahia uma atenção voltada para muitas das questões discutidas neste texto. O que evidencia que um outro importante objetivo foi alcançado, o de difundir a fotografia contemporânea e híbrida no contexto da arte baiana. E mais do que isso, alguns artistas passaram a reproduzir conceitos e práticas utilizadas na minha poética, alguns inclusive utilizando o termo *Arqueologia da Imagem*, fazendo experiências com câmeras escuras, ou utilizando objetivas obsoletas na construção de objetos artísticos e projetando imagens a partir delas, procedimentos inexplorados antes desta pesquisa. No máximo, o que se discutia entre artistas e fotógrafos era sobre algumas experiências com câmeras *pinhole*. Para mim é uma imensa satisfação ver que os meus esforços foram realmente compreendidos e absorvidos e que esta pesquisa passará a ser uma referência para muitos. Sinto-me honrado!

Se em 1999 estive de maneira autônoma, munido de uma câmera fotográfica, nos sítios arqueológicos de Macchu Picchu, de Tiwanaku, entre outros, nas regiões mais desenvolvidas da América do Sul Pré-Colombiana e permaneci por mais de um mês me aventurando e fotografando, isso não foi ao acaso. Já estava incutido em mim uma vontade antropológica e arqueológica. E toda minha trajetória artística confirma esta constatação. Esta pesquisa, que versa, entre outras coisas, sobre a *Arqueologia da Imagem*, é um desenvolvimento natural deste processo. Algumas questões necessitam um aprofundamento maior, por isso deixo registrado no último parágrafo certas inquietações que poderão ser esclarecidas em uma posterior pesquisa de Doutorado.

Assim como em diversos fenômenos naturais, cujas reações bioquímicas e cujo hibridismo das espécies foram fundamentais para o desenvolvimento e a sobrevivência da vida, e nas dinâmicas sociais, que desde tempos remotos transformam e adaptam culturas, nas artes visuais teriam ocorrido processos semelhantes. É o que foi observado no último século, quando muito se declarou o fim da arte e esta ressurgiu reinventada, recombinada e, sobretudo híbrida. O hibridismo teria sido 'apenas' uma alternativa viável de sobrevivência da arte. Sim, isto já foi muitas vezes declarado, porém, não, acredito, a partir de um

enfoque centrado em um processo natural, único e fundamentalmente necessário, vitalmente necessário, eu diria, fundado a partir de uma especulação arqueológica. Daí surge uma inquietação ainda maior: Quais serão os desdobramentos da arte do próximo milênio, desenvolvida a partir de processos híbridos em cadeias progressivas, como fractais, como fissões nucleares? Os artistas do século XXI tem incorporado conceitos da física e da biologia, experimentos com sistemas digitais, inteligência artificial, computação e novas mídias de comunicação, através da *webart*, dos ambientes imersivos e da realidade virtual. Não haveria de se fazer mais uma vez, justamente neste ponto, uma estreita analogia com a biogênese e com as ciências naturais?

Anexos

A título de ilustração e complementação das informações veiculadas faço uso do método histórico apresentando um recorte que abarca desde os tempos remotos até o ano de 1895, apresentando alguns aparelhos ou procedimentos ópticos de tecnologia obsoleta. Alguns deles promovem a ilusão de movimento da imagem e foram precursores do cinema, tal como o conhecemos atualmente. A obtenção e o estudo destes conhecimentos foram de fundamental importância para o fomento intelectual da pesquisa.

Origens Remotas. Câmera estenopéica ou câmera escura de orifício. O nome é proveniente do termo estenose, que se refere ao estreitamento de qualquer canal ou orifício. No caso, por onde passam os raios de luz que incidem no interior da câmera. O sistema mais simples que permitiu a obtenção de imagens teve origem na China durante o século IV a.C. e passou a ser utilizada na Europa a partir do século XV. É conhecida atualmente como câmera *pinholle*;

1515. Leonardo da Vince desenvolve uma série de estudos sobre fenômenos ópticos e compara o olho humano à uma câmara escura, chamando-a de *oculus artificialis*;

1645. Lanterna mágica. Aparelho de projeção de imagens que utilizava luz de velas em sua parte anterior. Inventado por Athanasius Kircher, um matemático, físico e alquimista alemão. Neste mesmo ano Kircher publica *Ars Magna Lucis et Umbrae*;

1807. Câmera clara ou câmera lúcida. O físico-químico William Hyde Wollaston desenvolveu vários estudos sobre dispositivos ópticos, entre estes a câmara clara. Era um instrumento calcado na reflexão parcial que possibilitava o desenho do contorno da imagem refletida, de sorte que a imagem e a ponta do lápis podem ser vistos nitidamente ao mesmo tempo. Assemelha-se à um pequeno monóculo com uma haste e era utilizado dentro de câmaras escuras para facilitar a visualização;

1812. Fenaquistiscópio. Disco dividido em oito ou dezesseis segmentos iguais, cada qual com uma pequena abertura que deixa entrever uma imagem pertencente a uma sequência. Quando se coloca o disco virado para o espelho, as aberturas permitem ver muito

rapidamente cada imagem de forma sucessiva e, devido ao fenômeno de persistência retiniana observado por Joseph Plateau, é transmitida uma sensação de movimento;

1816. Joseph Nicéphore Niépce. Primeira prova fotoquímica em negativo sem fixação;

1822. Diorama. Modelo de apresentação de imagens criado por Louis Jacques Mandé Daguerre que promove a ilusão óptica de perspectiva, sensação de profundidade e de movimento, encenada em uma tela posta na escuridão, sendo iluminado de maneira específica na sua parte anterior;

1825. Taumatropo, rotoscópio ou taumatroscópio. Foi criado pelo físico londrino John Ayrton Paris para demonstrar o fenômeno de persistência retiniana. Consiste num pequeno disco circular com duas faces e com um fio em dois pontos opostos do disco para que possa ser rodado. Em cada lado do disco encontra-se desenhado uma parte da imagem que é unida através do movimento de rotação;

1826. Heliografia. Procedimento de sensibilização do betume da Judéia e fixação da imagem em uma placa de vidro ou de estanho, através da luz solar. Procedimento testado e utilizado por Joseph Nicéphore Niepce;

1839. Daguerreótipo. Aparelho fotográfico inventado por Daguerre e anunciado à *Academia de Ciências de Paris* que utilizava uma chapa sensibilizada e produzia apenas um positivo a cada tomada;

1840. Surgimento dos primeiros daguerreótipos coloridos à mão;

1841. Calótipo ou talbótipo. Procedimento criado por William Fox Talbot muito parecido com o da revelação fotográfica regular, que consistia na produção de uma imagem em negativo latente que podia ser posteriormente revelada e positivada através de cópias quantas vezes fossem necessárias;

1842. John Frederick William Herschel. Cianótipo; Emprego dos sais de ferro como substância fotossensível que produzia imagens de coloração azulada ao reagir com a água. Também foi conhecido como *blue print*;

1848. Irmãos Frederick e William Langenheim. Os irmãos conceberam um método de Projeção de fotografias positivas transparentes;

1849. David Brewster. Invenção do estereoscópio de prisma;

1850/51. Frederick Scott Archer. Chapa úmida ou colódio úmido. O processo reduziu o tempo de exposição à 5 segundos. O colódio foi usado no processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX. Produzia negativos mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos empregados até então;

1851. Jean-Baptiste Gustave Le Gray. Melhoria no papel encerado seco;

1852. Adolphe Alexandre Martin. Ferrótipo. Produzida pelo processo de colódio úmido sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom;

1853. Niépce de Saint-Victor. Invenção da câmera estereoscópica de duas objetivas;

1855. J. N. Taupenot. Emprego do Colódio albuminado seco. A albumina é uma proteína viscosa e esbranquiçada que constitui a clara do ovo;

1856. Thompson. Primeira fotografia subaquática;

1860. Dragon. Câmera microscópica;

1860. Ambrótipo. Processo inventado por F. Scott Archer que empregava negativos de vidro de colódio úmido, subexpostos e montados sobre fundo negro para produzir o efeito visual de positivos;

1861. Clerk Maxwell. Projeção tricromática com três lanternas mágicas;

1861. Félix Nadar. Primeira fotografia subterrânea com a utilização de iluminação elétrica;

1871. Richard Leach Maddox. Placa seca. Empregava a gelatina de origem animal como elemento ligante e era de manuseio muito fácil, pois era vendida em embalagem industrial, pré-emulsionada, que dispensava qualquer manipulação prévia à tomada da foto por parte do fotógrafo, apresentava ainda a vantagem de ser mais sensível do que o negativo de colódio úmido;

1877. Praxinoscópio. Émile Raynaud inventa um aparelho que sugere o movimento da imagem através da utilização de espelhos;

1880. Zoopraxinoscópio. Aparelho inventado por Edward Muybridge para a observação seqüencial de algumas fotografias;

1880. Emil Busch. Pantoscópio. Invenção de um modelo de objetiva grande angular;

1882. Etienne-Jules Marey. Invenção do fuzil fotográfico e da cronofotografia;

1885. Jules Etienne Marey. Publicação do livro *Développement da la Méthode Graphique por l'emploi da la Photographie*;

1888. Eastman. Primeira câmera Kodak;

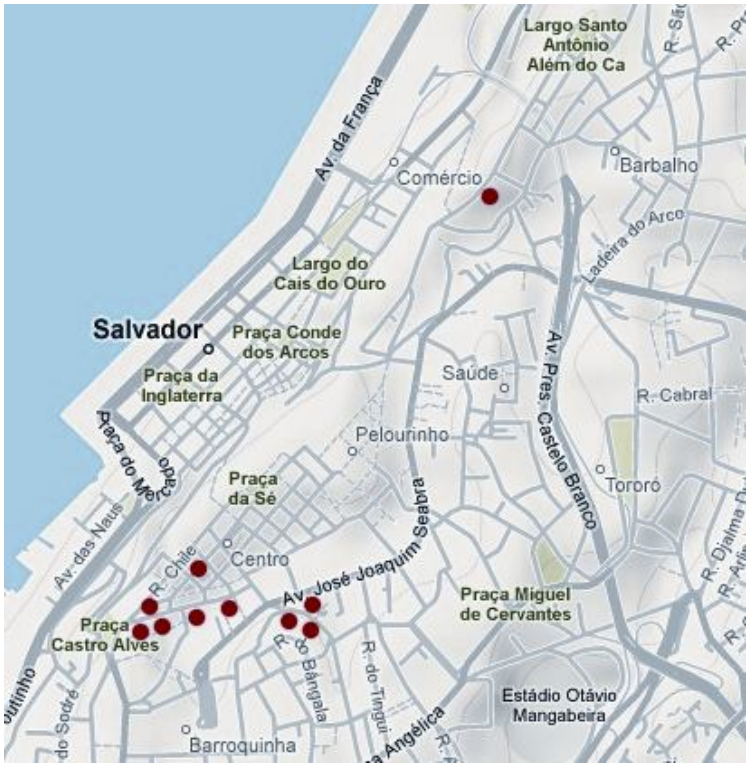
1889. Paul Moëssard. Cilindógrafo. Aparelho para tomadas panorâmicas;

1891. Ducos du Hauron. Anaglifia. Invenção de um método de apreciação de imagens que mantém relações com a estereoscopia;

1891. Kinetoscópio. Aparelho inventado por Thomaz Alva Edson para observação da imagem fotográfica em movimento. Permitia a visão de apenas um observador a cada vez;

1895. Léon Bouly. Cinematógrafo. Caracteriza-se por ser um aparelho híbrido capaz de reproduzir imagens sobre uma superfície branca e lisa, associando as funções de filmar, revelar a película e projetar a imagem. Bouly teria perdido a patente para os irmãos Auguste e Louis Lumière.

Mapa do Centro Histórico de Salvador



Centro histórico. Sítios de prospecção neoarqueológica indicados por pontos vermelhos.

Relação dos Principais Objetos Neoarqueológicos Prospectados

PROSPECÇÃO SUPERFICIAL

Câmeras - Artefatos em bom estado de conservação. Apresentando desgaste e poeira.

Agfa Billy Clack. 120 mm. Fole dobrável. Alemanha. 1937-1940.

Ansco. 120 mm. Fole dobrável. U.S.A. S/D.

Contina 1 C. 35 mm. Visor direto. Alemanha. 1958-1960.

Fujica ST 801. 35 mm. SLR. Japão. 1970-1980.

Kodak Brownie Special Six-20. 120 mm. Caixa compacta. U.S.A. 1938-1942.

Kodak Junior 620. 620 mm. Fole dobrável. Alemanha. 1933-1940.

Neoca 35. 35mm. Telêmetro. Japão. 1954-1955.

Pearl River. 120 mm. TLR. China. 1960-1980.

Polaroid Land 250. Packfilm. Fole dobrável. U.S.A. 1967-1969.

Polaroid Lupa 6 Pro. Packfilm. Caixa compacta. Brasil. S/D.

Polaroid Miniportrait 402. Packfilm. Caixa compacta. U.S.A. S/D.

Voigtländer. 120 mm. Fole dobrável. Alemanha. 1930-1935.

Vredeborch. 120 mm. Caixa compacta. Alemanha. 1945-1950.

Yashica A. 120 mm. TLR. Japão. 1953-1960.

Yashica B. 120 mm. TLR. Japão. 1953-1960.

Yashica MG-1. 35 mm. Telêmetro. Japão. 1970-1980.

Câmeras - Fragmentos. Artefatos apresentando desgaste e poeira.

Cânon AE-1 Program. 35 mm. SLR. Japão. 1976-1980.

Icarex 35 S. 35 mm. SLR. Alemanha. 1960-1970.

Minolta Autopac 500. 35 mm. Visor direto. Japão. 1975-1985.

Miranda Sensorex. 35 mm. SLR. Japão. 1967-1970.

Yashica D (indícios). 120 mm. TLR. Japão. 1953-1960.

Yashica MF-3. 35 mm. Visor direto. Brasil. 1975-1985.

Outros - Artefatos apresentando desgaste e poeira. Marcas e modelos não identificados.

Corpos, objetivas, caixas de espelho, prismas, flashes, cases e molduras. S/D.

Fotografias - Artefatos apresentando desgaste, arranhão, fungo, rasgo ou poeira.

1 retrato. Gonsalves. 5,5 x 9 cm. Papel fotográfico sobre cartão. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. Gonsalves. 5,5 x 9 cm. Papel fotográfico sobre cartão. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. Lindemann. 9 x 14 cm. Papel fotográfico sobre cartão. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. Lindemann. 9 x 14 cm. Papel fotográfico sobre cartão. Preto e Branco. S/D.

13 retratos. 3 x 4 cm. Papel fotográfico. Preto e Branco. S/D.

2 retratos. 3 x 4 cm. Papel fotográfico. Colorido. S/D.

1 retrato. 8,5 x 12 cm. Papel fotográfico. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 8,5 x 13 cm. Papel fotográfico. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 11 x 16 cm. Papel fotográfico. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 18 x 24 cm. Papel fotográfico. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 18 x 24 cm. Papel fotográfico. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 13,7 x 8,5 cm. Papel fotográfico sobre cartão. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 17 x 23,5 cm. Papel fotográfico sobre madeira. Preto e Branco. S/D.

1 retrato. 17 x 23,5 cm. Papel fotográfico sobre madeira. Preto e Branco. S/D.

PROSPECÇÃO VIRTUAL

Câmeras - Artefatos em bom estado de conservação. Apresentando desgaste e poeira.

Kapsa. 120 mm. Caixa compacta. Brasil. 1950-1960.

Kodak Brownie Special Six-20. 120 mm. Caixa compacta. U.S.A. 1938-1942.

Penguin Kershaw Eight-20. 120 mm. Fole dobrável. U.K. 1951-1960.

Zeiss Ikon Box Tengor. 120 mm. Caixa compacta. Alemanha. 1934-1938.

Por fim transcrevo a entrevista concedida à Paloma Oliveira, integrante da equipe do Blog Territórios Recombinantes, em novembro de 2008:

PO: Posso fazer uma pequena entrevista para colocar no blog?

AF: Com certeza, Paloma. Terei imenso prazer em responder!

PO: Enviou algumas fotos, montagens de chifres/ espécie de restos animais com câmeras fotográficas. De onde surge essa idéia?

AF: Essa é uma prática que me acompanha, procuro estabelecer relações entre coisas que aparentam representar universos distintos, mas que nas suas essências demonstram afinidades extraordinárias! Se fizermos uma busca na história da fotografia, veremos que processos rudimentares de preparação da película, a exemplo da chapa seca, empregavam gelatina de origem animal para obtenção de um amálgama de boa qualidade. E mais do que isso, quando propus o implante de um chifre na parte posterior de uma câmera obsoleta de 35 mm e denominei este objeto de Câmera-Bisonte quis estabelecer uma reflexão acerca do tempo, e aí a linguagem fotográfica se posiciona, pois a sua prática propõe uma relação espaço-temporal. De fato, se alguém ousar utilizar a Câmera-Bisonte para captar alguma imagem, no momento em que for tentar olhar pelo visor receberá uma chifrada nos olhos, ou seja, será agredido pelo tempo. O que quero dizer, estamos na era da fotografia digital. A utilização da película passou a ser ou uma vaidade, que seria de muito bom gosto, ou senão uma total ignorância. Fora isso, as citações à arqueologia também estão incutidas nesta obra.

PO: Qual a sua relação com elas?

AF: Aí voltamos à estória do hibridismo. As questões relacionadas à arqueologia surgem em um momento em que estou totalmente voltado para as pesquisas relacionadas aos processos tecnológicos na área da fotografia, tanto rudimentares, quanto os avançados, procurando justamente estabelecer relações entre estes dois parâmetros. Daí comecei a fazer prospecções em antiquários e assistências técnicas no centro da cidade, onde mapeei um sítio de exploração. Criei relações com esta comunidade, através do comercio e da negociação, termos utilizados em estudos de hibridismo cultural, obtendo uma série de câmeras obsoletas e diversos tipos de resíduos, a exemplo de prismas, caixas de espelho e outras peças danificadas. Denominei a área de sítio neoarqueológico, o mesmo fiz com os objetos. Devo esclarecer que não faço referência à arqueologia processual, mas o termo foi proposto pelo fato de incluir os prefixos "neo" e "arque" que se enquadram neste pensamento que desenvolvo.

PO: Pelo que vi de seu portfolio em seu site, a fotografia é muito presente em sua vida, captando seus caminhos e dos lugares por onde passa, como interaje com a cidade?

AF: Prefiro falar aqui da minha bela cidade, Salvador, pois está em sintonia com essa coisa do hibridismo, culturalmente, historicamente e tal. Interajo absorvendo, comendo a cidade, canibalisticamente mesmo. As coisas tem que ser deglutidas para serem transformadas, assim acontece no vídeo C.C.D. | Charge CANNIBAL Device, onde a câmera digital vai comendo a imagem das câmeras obsoletas.

PO: Acredita que a fotografia iterfere no contexto ou somente o capta?

AF: Acredito que absolutamente tudo se contamina...

PO: Também há diversas fotos retratando ícones religiosos. O quanto as representação de crenças e a regionalidade/ religiosidade faz parte de seu dia-a-dia?

AF: Acho o sentimento de religiosidade uma coisa bela, e cultivo isso na minha vida, mas não tenho religião. Quanto a regionalidade, é a própria universalidade, o micro e o macro, oroboro, a cobra mordendo o rabo.

PO: Como essa relação afeta a você e suas criações?

AF: Busco serenidade para refletir e propor coisas. O ovo, a semente, a gestante... O gérmen está sempre dentro de uma câmera escura e precisamos ajudá-lo a proceder. Temos que fazer a idéia nascer.

PO: Academicamente ou não, o que vem pesquisando/ estudando?

AF: Tenho lido Rosalind Krauss, Vilém Flusser, Milton Santos, Peter Burke, isso acaba transparecendo na minha produção.

PO: Para onde seu trabalho o leva (conceitual e plasticamente)?

AF: Me leva a uma certa ambição, acho que alguns artistas carregam um desejo de criar algo monumental... admiro muito aqueles trabalhos de land art.

PO: Como vê a cena artísitco-criativa em Salvador e em geral, no norte/ nordeste do país?

AF: Os artistas continuam criando coisas fabulosas! As pessoas criam mesmo, acredito nelas!

PO: Poderia enviar outras imagens/ links de seu trabalho?

AF: Há, vejam meu site, andredefaria.com.br

PO: Nossa, acho que já perguntei demais... por enquanto, abro o diálogo por aqui...

AF: Agradeço muito esta oportunidade! Grande abraço Paloma, e para toda a equipe!

Referências

ADAMS, Anselm. **A Câmera**. 2ª Ed. São Paulo: SENAC, 2002.

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Bosch/ 2 Culturas, 1977.

ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**.
São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história de cultura**.
São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**.
São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**.
Colaboração: Peter Selz e Joshua C. Taylor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COUCHOT, Edmond. **Da Representação à Simulação**.
In PARENTE, André (Org.). Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: 34, 1993.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Escala, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Lisboa: Vega, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2003.

Harrison, Charles e WOOD, Paul (et alii). **Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta**.
São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MESSA, Eric. **Hiperimagem**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2007.

MONLEÓN, Mau.
La Experiencia de los Límites: híbridos entre escultura e fotografía en la década de los ochenta.
Valencia: Alfons el Magnànim, 1999.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX**.
2ª Ed. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Escala, 2006.

PRADO, Gilbertto. **Estudo e criação dos sites de arte na rede Internet**.
In: Anais do IX Encontro Nacional da ANPAP. Volume 2. São Paulo: ANPAP, 1997.

RIEMSCHNEIDER, Burkhard and GROSENICK, Uta. (Org.) **Art at The Turn of the Millenium**.
Köln: Taschen, 1999.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**.
São Paulo: Hucitec, 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética e Método**. Revista Ars n. 4. São Paulo, USP, 2004.

_____. **Esthétique de la Photographie**. Paris: Nathan, 1998.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte**.
Fortaleza: Expressão/ UFC/ UECE, 2006.

Outras Referências

Catálogo

BERGER, John. **Albrecht Dürer: watercolours and drawings**. Köln: Taschen, 1994.

CINTRÃO, Rejane (Coord.). **Panorama de Arte Brasileira 1999**.
São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

GREENAWAY, Peter. In **Limite: movimentação de imagem e muita estranheza**.
São Paulo: SESC Videobrasil, 2007.

PARAISO, Juarez. **Juarez Paraiso: desenhos e gravuras**. Salvador: COPENE, 2001.

RICHTER, Hans. **Dada: 1916 - 1966**. Munique: Goethe Institut, 1984.

CD-Rom

IRIS FOTO: Edição Especial. CD-Rom integrante da edição Nº. 503.
São Paulo: IRIS, 1997.

DVD

FOURACRE, Chris e LOWE, Geoff. **Imagens Impossíveis**. Edição Especial em DVD.
Manaus: Discovery Communications. 50 min. NTSC, Colorido, 2005

GREENAWAY, Peter. **O Livro de Cabeceira**. Manaus: Spectra Nova, 120 min. NTSC, Colorido, 1996.

KELLY, Tim. **Origens da Vida: a evolução das espécies**. Manaus: Abril, 106 min. NTSC, Colorido, 2006.

Livro

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEAUMOUNT, Newhall. **The History of Photography**. London: Secker & Warburg, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CERAM, C. W. **História Ilustrada da Arqueologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

CHILDE, Vere Gordon. **Introdução à Arqueologia**. Lisboa: Publicações Europa - América, 1961

LEMAGNY, J.C. y ROUILLÉ, André. **História de la Fotografia**. Barcelona: Alcor, 1988.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

BUSSELLE, Michael. **Tudo Sobre Fotografia**. São Paulo: Pioneira, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CERAM, C. W. **História Ilustrada da Arqueologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. **A Fotografia Moderna no Brasil**.
São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Waldemar Cordeiro e a Fotografia: a ruptura como metáfora**.
São Paulo: Cosac Naify/ Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.rh

DARWIN, Charles. **El Origen de las Espécies por Meio de la Selección Natural**.
Madrid: Propriedad, 1932.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FERREIRA, Ricardo. **Bates, Darwin, Wallace e a Teoria da Evolução**. São Paulo: EDUSP, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Cultura Material e Arqueologia Histórica**.
São Paulo: UNICAMP, 1998.

GOMES, Morgana. **A Vida e o Pensamento de Isaac Newton**. São Paulo: Minuano.

GREENBERG, Clemente. **Clemente Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HAWKING, Stephen. **Os Gênios da Ciência: sobre os ombros de gigantes**.
Rio de Janeiro: Elsevier/ Campus, 2005.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HUXLEY, Julian. **O Pensamento Vivo de Darwin**. São Paulo: Livraria Martins, 1944.

KOSSOVITCH, Leon, LAUDANA, Mayra e RESENDE, Ricardo. **Gravura: arte brasileira do século XX**.
São Paulo: Cosac Naify/ Itaú Cultural, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. London: The MIT Press, 1994.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MENDES, Ricardo e CHIARELLI, Tadeu.
Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM-SP, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**.
São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEWTON, Isaac. **Óptica**. São Paulo: EDUSP, 1996.

OMAR, Arthur. **O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia**.
Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

REFREW, C. e BAHN, P. **Arqueologia: teoria, métodos y práctica**. Madrid: Akal, 1993.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**.
São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec/ SENAC, 2005.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**.
São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. London: Penguin Books, 1983.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SUBIRATIS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**.
São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

TRIGGER, Bruce G. **História do Pensamento Arqueológico**. São Paulo: Odysseus, 2004.

TRIGO, Thales. **Equipamento Fotográfico: teoria e prática**. São Paulo: SENAC, 2005.

VERGER, Pierre. **Verger - Bastide: dimensões de uma amizade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUANETI, Rose e MARTINS, Nelson. **Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho**.
Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

Revista

OLIVIERI, Alberto. **A Ruína e Seu Símbolo**. In OLIVIERI, Alberto e MORAES, Ariadne (Org.). Cultura Visual - Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Salvador: EDUFBA, 2006.

SACHS, Brita. **Picasso e a Fotografia**. Humboldt. Ano 40. Nº 77. Alemanha: Inter Nationes, 1998.

Site

http://blog.premiosergiomotta.org.br

http://maps.google.com.br

http://www.fapesb.ba.gov.br

http://www.itaucultural.org.br

http://www.mav.ufba.br

http://www.portal.ufba.br

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