

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Felipe Raizer Moreira

Fotografia em Processos de Criação nas Artes Visuais

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Felipe Raizer Moreira

Fotografia em Processos de Criação nas Artes Visuais

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão

SÃO PAULO

2013

Banca Examinadora

Para Eugênia, com todo meu amor.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos aqueles que me acompanharam durante este processo e que me ajudaram de alguma forma a concretizar esta jornada de Mestrado. Especialmente à minha professora e orientadora Dra. Lucia Leão por toda a luz que lançou sobre este trabalho e à minha mãe Dra. Eugênia Célia Raizer, cuja inteligência me inspira a alcançar horizontes e desafios. Aos artistas que compõem o corpus desta pesquisa, verdadeiros exemplos dos processos contemporâneos de criação de imagens, cujas imagens me inspiram a criar e refletir. Aos meus queridos amigos e irmãos Adriana Ribeiro, Ana Baravelli, Anna Gelinskas, Anna Biazin, Anderson Café, Carolina Ishmaru, Deborah Machado, Eduardo Rotela, Fernando Santos, Fernanda Gobbet, Fábio Costa, Guilherme Bezerra, Júlia Fonseca, Juliana Amorim, Janaína Assis, Jota Jota Davis, Larissa Machado, Malú Lopes, Marcelo Otaviano, Márcio Rosa, Nádia Edamatsu, Pedro Delane, Ronaldo Trindade, Vitor Grunvald e tantos outros que estiveram do meu lado neste processo. Muito obrigado, a ajuda de vocês foi essencial!

RESUMO

RAIZER MOREIRA, Felipe (2013). “Fotografia em Processos de Criação nas Artes Visuais”

Orientação: Prof. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, Brasil.

O principal objetivo da pesquisa foi estudar a fotografia contemporânea em seus novos meios, em um quadro que envolve: projetos poéticos de artistas que procuram transgredir a fotografia convencional (seus conceitos e estruturas); e o momento da concretização da digitalização, que tem expandido o conceito de fotografia para novas fronteiras. A manipulação de imagens ocorre por meio de procedimentos que transitam entre diferentes meios, garantindo possibilidades múltiplas de intervenção do fotógrafo em sua produção. Trabalhamos com a hipótese de que a evolução das técnicas de representação visual, seus movimentos e embates conceituais, aliados ao avanço tecnológico dos aparelhos e instrumentos estão mudando o paradigma fotográfico; neste sentido, a imagem fotográfica mostra-se menos comprometida com a representação fiel da “realidade” e mais voltada à expressão de ideias. O *corpus* da pesquisa envolve os trabalhos de criação dos artistas Elaine Tedesco, Lucio Carvalho, João Penoni e Felipe Raizer, tomados como exemplos de imagens da perspectiva que aqui apontamos. Metodologicamente, a dissertação pauta-se por uma análise fenomenológica e semiótica dos processos de criação das obras selecionadas. Buscamos suporte teórico principal nas teorias que analisam o paradigma fotográfico (Vilém Flusser, Lucia Santaella, Arlindo Machado, Andreas Muller Pohle e Rubens Fernandes). As análises de processos de criação foram orientadas pela pesquisa de Cecilia Almeida Salles e Lucia Leão. A pesquisa se faz pertinente por levantar reflexões sobre convergência de linguagens, estado do paradigma que define a fotografia, os processos de criação entre meios e o uso de metodologias técnicas para produção de sentido visual. Esta imagem nos leva a pensar em outro nome que não fotografia, imagem-metamorfose, estética da possibilidade que se desenvolve em vários estágios e processos, rumo a complexidade.

Palavras-chave: fotografia contemporânea, fotografia expandida, processos de criação.

ABSTRACT

The main objective of this work is to study contemporary photography in their new media within a framework that involves: poetic projects of artists who seek to transgress the conventional photography (its concepts and structures), in the time of digital images, which has expanded the concept photography to new frontiers.

We will see that the image manipulation occurs by procedures that move between different media, ensuring endless possibilities for intervention from the photographer in their production.

We hypothesized that the evolution of the techniques of visual representation, their movements and conceptual clashes, allied to technological appliances and tools are changing the photographic paradigm, in this sense that the photographic image is shown to be less committed to the faithful representation of "reality" and more conducive to the expression of ideas.

The corpus of research involves the creative work of artists Elaine Tedesco, Lucio Carvalho, João Penoni and my own visual work, taken as examples of pictures of perspective here pointed out.

We seek theoretical support in main theories that analyze the current photographic paradigm, with Villém Flusser and Lucia Santaella, and other conceptual proposals for contemporary photography with Arlindo Machado, Andreas Muller Pohle and Rubens Fernandes. Another basic one offered by the analysis of creation processes in Cecilia Almeida Salles theory.

The research is done by raising pertinent reflections on the convergence of languages, state paradigm that defines photography, creative processes between media, use of technical methodologies for the production of visual sense, and the breaking of traditional photography code. We will study here a image that might need another name other than photography: image metamorphosis, aesthetic of possibilities that develops in several stages and processes, towards complexity.

Keywords: Contemporary Photography, Extended Photography, Creation Processes.

SUMÁRIO

Fotografia em Processos de Criação nas Artes Visuais

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1	
Para Entender Fotografia Contemporânea	14
1.2 Imagem: Expressão de Realidades	22
1.3 Imagem: Signo	24
1.4 O Signo Fotográfico	26
 CAPÍTULO 2	
Estéticas da Metamorfose: Estudo de Caso	32
2.2 João Penoni: Luz encenada	33
2.2.2 A Série Lumens	34
2.3 Elaine Tedesco: Estética da sobreposição	40
2.3.2 A Série Sobreposições imprecisas	41
2.4 Lúcio Carvalho: Iconografia Digital	46
2.4.2 A Série Invasões	48
 CAPÍTULO 3	
Virtualidades Refletidas: Análise do Processo de Criação da Obra em Curso	52
3.2 Gênese – Corpo Concreto	53
3.3 Estrutura – Virtualidades Refletidas	61
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78

LISTA DE FIGURAS

- Fig.1 João Penoni, Sem Título, Série Acrografia|fotobacia, fotografia, 2006
- Fig.2 João Penoni, Sem Título, Série Verdeja, fotografia digital, 2012
- Fig.3 João Penoni, Morro do Pasmado, Série Lúmens, fotografia digital, 2013
- Fig.4 João Penoni, Morro do Pasmado, Série Lúmens, fotografia digital, 2013
- Fig.5 João Penoni, Volt, Série Lúmens, fotografia digital, 2010
- Fig.6 Elaine Tedesco, Sobreposições Urbanas, Série Sobreposições Imprecisas, registro fotográfico de projeção de fotografia, 2004
- Fig.7 Elaine Tedesco, Sobreposições Urbanas, Série Sobreposições Imprecisas, registro fotográfico de projeção de fotografia, 2005
- Fig.8 Lúcio Carvalho, n 23, Série Subdivisível, fotografia digital, 2004
- Fig.9 Lúcio Carvalho, Louvre Invasão 1, Série Invasões, fotografia digital, 2010
- Fig.10 Felipe Raizer, #1, Série Corpo Concreto, fotografia digital, 2008
- Fig.11 Felipe Raizer, #2, Série Corpo Concreto, fotografia digital, 2008
- Fig.12 Felipe Raizer, #3, Série Corpo Concreto, fotografia digital, 2008
- Fig.13 Felipe Raizer, #14, Série Corpo Concreto II, fotografia digital, 2009
- Fig.14 Felipe Raizer, #1, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2012
- Fig.15 Felipe Raizer, #2, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2012
- Fig.16 Felipe Raizer, #10, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2013
- Fig.17 Felipe Raizer, #3, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2012
- Fig.18 Felipe Raizer, #13, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2013
- Fig.19 Jan Kempenaers, #16 (Tjentište), Série Spomeniks, fotografia, 2007
- Fig.20 Jan Kempenaers, #3 (Kosmaj), Série Spomeniks, fotografia, 2006
- Fig 21 Felipe Raizer, #11, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2013

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Diagrama para interpretação da obra *Morro do Pasmado* de João Penoni

Gráfico 2: Diagrama para interpretação da obra *Sobreposições Urbanas* de Elaine Tedesco

Gráfico 3: Diagrama para interpretação da obra *Louvre Invasão 1* de Lúcio Carvalho

Gráfico 4: Infográfico das Interações técnicas da prática fotográfica na série *Corpo Concreto* de Felipe Raizer

Gráfico 5: Gráfico que representa a relação entre pesquisa e criação de imagens nas mídias, na obra de Felipe Raizer

Gráfico 6: Matrizes Geradoras da obra *#10* da série *Virtualidades Refletidas* de Felipe Raizer

Gráfico 7: Matriz Geradora da obra *#10* da série *Virtualidades Refletidas* de Felipe Raizer

Gráfico 8: Mosaico de imagens que compõem o segundo conjunto da série *Virtualidades Refletidas*, de Felipe Raizer

INTRODUÇÃO

Edgar Morin no ensaio *Educação e Cultura* (2002) afirma que o presente século vive a expansão das artes, da literatura e da filosofia em encontros e cruzamentos culturais que recriam a diversidade, favorecendo a intercomunicação. Na sua perspectiva as culturas não podem ser consideradas completamente plenas, mesmo as que aparentam ser singulares e não-convergentes pois em sua constituição encontramos confluência, associações, sincretismo e miscigenação com outras culturas. Assim como Morin, Lúcia Santaella em “Porque as Comunicações e as Artes Estão Convergindo?” (2005) nos mostra que a convergência entre meios, que evoluem através de empréstimos, influências e intercâmbios entre si é cada vez mais característica e presente.

Na direção dos autores enunciados acima, a minha trajetória acadêmica/profissional, vem sendo instigada pelas possibilidades de expansão da fotografia. A fotografia, embora nunca tenha deixado de manter sua autonomia, sempre manteve relações de atração e repulsa, incorporação e rejeição com outros meios.

Na presente pesquisa de mestrado, analisamos um quadro de produção de artistas visuais contemporâneos que trabalham com uma base fotográfica e chamam a nossa atenção para um fenômeno peculiar de expansão deste campo: projeções criativas destes produtores sobre o aparelho antes, durante ou após a realização de uma imagem fotográfica colocam a fotografia em diálogo com outras linguagens, desenvolvendo assim um espaço de possibilidade para uma imagem nova.

Observa-se que o uso de técnicas alternativas de captação, edição e exibição revelam imagens com uma visualidade que vai além do “visível da realidade”, essa fotografia contaminada permite um desdobramento da imaginação de seus produtores nas suas ações de construção, configurando este tipo de imagem como híbrido de expressão e representação¹.

¹ Por representação nos referimos ao conceito Peirceano de “representamen” ou signo. O representamen é algo que representa um objeto (material ou mental) a alguém, em algum aspecto ou capacidade. Faz parte da tríade: signo (representamen), “coisa” significada (objeto) e cognição produzida na mente. Nas palavras de Peirce:

Esse fenômeno que ocorre na fotografia não é novidade, encontramos experiências de ruptura para com um código tradicional da fotografia desde o começo do século XX com nomes como Arget, Moholy-Nagy, José Oiticica Filho e Geraldo de Barros. O que esses artistas procuram quando experimentam e expandem a fotografia, antes e agora, é fugir do automatismo característico do meio fotográfico.

Segundo a análise proposta por Couchot, entendemos por automatismo uma estratégia de informação do Renascimento que pretendia enriquecer o processo de criação e estetizar a pintura, liberando o olho e a mão de seus produtores através de aparelhos. Imagens técnicas nascem a partir de processos automáticos, o que acaba por escurecer a nossa capacidade de decodificar imagens, sugerindo-as como documento/realidade.

Walter Benjamin nos apresenta uma resposta a esta questão em seu célebre ensaio “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica”, quando nos mostra que a fotografia tem sua própria realidade:

A fotografia é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir realidades ignoradas pela visão natural. Ao mesmo tempo, a técnica pode levar a reprodução de situações, onde o próprio original jamais seria encontrado. (BENJAMIN, 1983:7)

Segundo Arlindo Machado (1997), as imagens eletrônicas e digitais nos destituem de qualquer ilusão de realidade que a fotografia pudesse sugerir antes. A fotografia digitalizada não é mais uma relação físico-química entre o objeto e seu reflexo, é uma mediação simbólica produzida por computação e altamente manipulável. Mais do que nunca a imagem se oferece como um texto para ser decifrado ou lido pelo espectador e não paisagem a ser contemplada.

“A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea.” (CP 2.228 apud NÖTH, 1996:42)

A presente pesquisa lança um olhar sobre as obras dos artistas João Penoni, Elaine Tedesco, Lúcio Carvalho e Felipe Raizer, onde estudamos imagens produzidas em um contexto de expansão da fotografia. Acreditamos que há uma escolha por parte destes artistas por interferir nos códigos tradicionais da fotografia em função de suas ideias. Veremos que suas imagens vão se construindo em camadas através de escolhas e interconexões de procedimentos de materialização, que são os estágios da criação. Buscamos entender as interações e traduções entre linguagens que tais imagens revelam em suas relações internas e no seu processo de criação.

Pensando por uma perspectiva semiótica, o interesse por pesquisa visual surge a partir da rede de criação que estamos inseridos. As referências pessoais, experiências com linguagens e experimentação na produção de imagens técnicas, analógicas e digitais são nós que sustentam a nossa criação. Delimitações de limites e possibilidades do nosso recorte de estudo prático e teórico surgem conforme vivemos o pensamento a cerca da fotografia. Essa delimitação implica o uso da fotografia de forma material, na experimentação, e mental, no curso dos estudos acadêmicos. Ainda nos encontramos imersos na cultura deste meio, localizados por nossas escolhas e assim parceiros de todos os produtores, pensadores, professores e alunos que lançam um olhar sobre a linguagem fotográfica, especialmente sobre o tipo de fotografia que discutiremos nesta pesquisa.

“O elefante que previu o nascimento de Buda

Quinhentos anos antes da era cristã, a rainha Maia, no Nepal, sonhou que um elefante branco, vindo da Montanha de Ouro, entrava em seu corpo. Esse animal onírico tinha seis presas, que correspondem às seis dimensões do espaço hindustânico: em cima, embaixo, atrás, à frente, esquerda e direita. Os astrólogos do rei previram que Maia daria à luz um menino, que seria imperador da Terra ou redentor da espécie humana. Confirmou-se, como se sabe, a última hipótese. Na Índia, o elefante é um animal doméstico. A cor branca significa humildade e o número seis é sagrado.”

(Jorge Luiz Borges, 2007:87)

1. Para entender a fotografia contemporânea

É notável na produção fotográfica de artistas contemporâneos o crescente número de obras produzidas através de metodologias técnicas aonde ocorre uma projeção criativa do artista sobre o instrumento na captação, edição ou revelação/impressão das fotos. Seu objetivo é tornar a imagem produzida por aparelhos mais complexa e carregada de significado. Estas imagens apresentam processos de criação e reprodução cada vez mais híbridos na forma de procedimentos de manipulação de natureza ótica, química, eletrônica e digital.

É possível criar um visível fotográfico, segundo Kossoy (2002), que só existe materialmente na fotografia, fruto do imaginário do autor e construído a partir da ação desse agente sobre elementos captados do “real”.

Nos círculos de especialistas, já é lugar-comum dizer que o universo da imagem vive hoje a sua fase pós-fotográfica, querendo-se dizer com isso uma fase em que a imagem e sobretudo a imagem tecnicamente produzida - libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo, ou daquilo que nós chamamos um tanto impropriamente de "realidade". O que marca de forma mais aguda esta fase é uma lenta, mas inexorável, mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos assim, ontologia da imagem fotográfica.

(MACHADO, 2005: 313)

A evolução das culturas visuais, seus movimentos e embates conceituais aliada ao avanço tecnológico dos aparelhos e instrumentos, nos apontam para um novo tipo de produção visual. A imagem atual se mostra menos comprometida com a representação fiel de objetos de uma realidade física, e sim voltada a expressão de ideias em seu discurso e forma. O que se observa é que a estrutura das imagens ditas fotográficas se encontram em transformação, em função do sentido que elas pretendem carregar.

De modo cada vez mais intenso, os processos tradicionais mecânicos e químicos da fotografia vêm sendo alargados pelo uso de câmeras digitais, scanners, programas especializados em processamento de imagem e novos modos de arquivamento, transmissão e exibição(...) (SANTAELLA, 2005:29)

Referenciando os gestos fotográficos que trataremos aqui nas obras analisadas, Andreas Muller Pohle, em seu ensaio “Information Strategies”, propõe um modo de fazer na fotografia contemporânea dentro de um contexto de expansão. O conceito que nomeou Extended Photography, procura contrariar o programa funcional original do aparelho fotográfico. Defende buscar potencialidades que possam surgir inserindo informações na fotografia, que não as específicas deste campo.

Segundo Vilém Flusser (2011), fotografias constituem-se por superfícies visuais cuja intenção é significar. Em sua concepção, as fotografias não são registros objetivos do mundo, mas ao invés disso expressam teorias científicas e conceitos codificados sobre o mundo. Isto ocorre pois, para Flusser, o *aparelho*² que as produz está programado para interpretar o mundo de acordo com sua potencialidade. O fotografo nessa perspectiva é um funcionário do aparelho, age em função de esgotar as potencialidades ali inscritas. Para Flusser é possível nos livrar da condição de

² Segundo a filosofia da fotografia de Flusser, aparelho é “brinquedo que simula um tipo de pensamento”. São agentes programados a fim de nos programar para determinados comportamentos. O aparelho fotográfico é programado para produzir um número de possibilidades de símbolos visuais que por sua vez nos programam *sobre o mundo*. Seu usuário é Funcionário do aparelho, ele desconhece o que realmente se passa dentro desta *Caixa-Preta* e a cada fotografia que produz age em prol do esgotamento das possibilidades deste programa rumo a realização do universo fotográfico. (FLUSSER 2011 pp 37-49)

funcionários programados segundo os códigos dos aparelhos que produzem imagens, se entendermos que a imagem em si mesma é um código a ser decifrado. Cabe nos colocarmos como produtores cientes dos processos técnicos de automação da representação o bastante para subverte-los a nossa vontade.

No texto “O Universo das Imagens Técnicas”, escrito originalmente em 1985 Flusser fala que:

Os programas não devem mais correr dos aparelhos rumo ao homem, mas do homem rumo ao aparelho. Não homens, mas *aparelhos* devem ser programados, e devem ser por decisão humana em prol da liberdade humana. (FLUSSER, 2008:109)

Entendemos na perspectiva de Flusser que as imagens técnicas são instrumentos visuais simbólicos que por conta de sua produção por automaticidade programada sugerem uma condição de registro da realidade. Tal sugestão não passa de uma incapacidade humana de decifrar imagens que infelizmente se instaurou na sociedade moderna. Concordamos com seu pensamento onde todas as imagens são na verdade discursos carregados de conceitos sobre o mundo. Assim como todos os discursos, devem passar por reflexão, análise e interpretação.

Talvez tenha sido necessário esperar até o surgimento do computador para que as imagens técnicas se revelassem mais abertamente como resultado de um processo de codificação icônica de determinados conceitos científicos. No computador, tanto a “câmera” que se utiliza para descrever complexas trajetórias no espaço, como as “objetivas” de que se lança mão para dispor diferentes campos focais, como ainda os focos de “luz” distribuídos na cena para iluminar a paisagem já não são objetos físicos, mas operações matemáticas e algoritmos baseados em alguma lei da física. Eis porque, a partir do computador, a hipóstase do projeto fotográfico se desvela. As imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem transdutores abstratos, os conceitos da formalização científica que informam o funcionamento

de máquinas semióticas tais como a câmera fotográfica e o computador. (MACHADO, 1997)

Segundo Fatorelli, um campo fotográfico expandido, que incorpora qualidades e virtualidades que não somente as tradicionais de seu programa, “é a condição para pensarmos as imagens nas suas múltiplas variáveis e redes de significações” (FATORELLI, 2005: 84). A noção de campo expandido não é própria da fotografia, esse conceito já foi explorado por Youngblood e Krauss relativos a outras mídias como cinema e escultura.

Andreas Müller-Pohle, crítico e artista visual, em seu ensaio “Information Strategies” de 1985, defende a expansão do campo fotográfico como estratégia de informação contemporânea. O Photographism (termo que usa para descrever gestos persistentes com as técnicas do programa fotográfico tradicional), tornou a fotografia não uma opção, mas uma obsessão. Seu usuário é o *Funcionário* de Flusser que em sua fala, no máximo consegue consolidar uma “visão pessoal” e em última instância um próprio estilo dentro dos limites do aparelho fotográfico. Segundo ele este tipo de imagem foi muito esteticamente explorada tornando-se redundante e exaustiva.

A proposta de Pohle para a produção de imagens contemporânea inclui desde a construção e arranjo do assunto fotografado como a encenação, direção de cena e produção por apropriação de outras imagens (como no trabalho da artista Rosangela Renó); contrariar o programa pretendido pelo aparelho através de ações de interferência na tomada (como no trabalho de João Penoni); e promover a metamorfose da imagem através de técnicas relacionadas a computação e combinação com outros meios como texto, desenho, pintura, escultura (como no trabalho de Carlos Fadon Vicente)

Nesta mesma direção, a busca por uma “Fotografia Expandida”, como para Rubens Fernandes, redefine os horizontes da fotografia para além de seus indicadores programáticos.

“Em qualquer sistema fechado, temos um estado inicial de diferenciação que vai se degradando progressivamente, ou seja, o próprio sistema anuncia sua morte que é representada pela

passagem do heterogêneo ao homogêneo. Por isso, existe o prazer pela ruptura, que se desdobra em diversas formas, que busca avançar todos os sinais previsíveis, derrubar todas as barreiras, inclusive aquelas que tradicionalmente definem as categorias ontológicas da fotografia. Uma espécie de Ordem e Caos permanente.” (FERNANDES, 2006:14)

A reflexão de Fernandes aponta que estes processos de criação permitem a transmissão de variadas experiências perceptivas nas imagens fotográficas, que vão além dos limites iniciais das imagens técnicas. O esgotamento das artes plásticas tradicionais e da fotografia convencional, aliado ao momento tecnológico da imagem digital tem constituído um novo terreno onde imagem é sobretudo possibilidade.

Para quem trabalha na direção da *fotografia expandida* sempre existirá potencialidades dormentes, mesmo quando é submetido à lógica do instrumento, o que torna viável a destruição dos modelos consagrados. Subverter o código impositivo é utilizar o equipamento, seus acessórios, o material sensível e os softwares com procedimentos contrários aos estabelecidos pelo seu produtor ou por sua tradição cultural. (FERNANDES, 2006:14)

Estes hibridismos, gestos e lugares intermediários entre imagens³ que veremos nos trabalhos de João Penoni, Lúcio Carvalho e Elaine Tedesco como exemplos no próximo capítulo, são exemplos de uma realidade da fotografia que segundo Fatorelli, “se apresenta simultaneamente natureza e cultura, reflexo e reflexão, ciência e arte, magia e técnica” (FATORELLI, 2005:87)

A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas (...)

³ Raymond Bellour explora o conceito de Passagens entre diferentes tipos de imagem, sobreposições entre mídias que produzem interessantes espaços de conhecimento visual e perceptivo. (BELLOUR, 1997)

Esta fotografia, em permanente expansão, aumenta seu vínculo com outras manifestações das artes visuais e muitos artistas começam a experimentar essas alternativas de produção de imagem a fim de superar as limitações impostas pelo aparelho, forçando os parâmetros de sua técnica para conseguir resultados que ultrapassem barreiras que lhe são inerentes. (FERNANDES 2006:17)

Desde seus escritos da década de 80, Machado nos sinaliza que a fotografia é um gesto é intencional e constitui-se de textos-imagéticos interpretativos e subjetivos. Questiona seu caráter de indiciabilidade, ou seja de referencia a realidade. O advento da fotografia digital torna mais evidente esse conceito, “fotografar significa, antes de qualquer coisa, construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado, e isso não tem nada a ver com a reprodução do real” (MACHADO 2005: 315). Isto porque a mediação pelo computador, paradigma pós-fotográfico⁴ garante ao fotógrafo possibilidades de intervenções sem limites através de recursos que transcodificam informações em imagens e imagens em informações. Vemos que os campos dos paradigmas da imagem encontram-se em plena fusão, redefinindo suas fronteiras.

A medida que o público for se acostumando as imagens digitalmente alteradas, a medida que essas alterações se tornarem cada vez mais visíveis e sensíveis, também como uma nova forma estética, e que os próprios instrumentos dessas alterações estiverem ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, até mesmo para a manipulação doméstica, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela idéia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual. (MACHADO 2005: 315)

A convergência do paradigma fotográfico com os outros já ocorre desde o início de

⁴ Lucia Santaella nos apresenta em alguns livros de sua produção a teoria dos Três Paradigmas da Imagem. O paradigma pré-fotográfico seria composto por todas as imagens produzidas artesanalmente, desenho, pintura, gravura e inclusive a escultura são exemplos; a partir do século XIX temos o paradigma fotográfico que inclui todas as imagens técnicas como a fotografia, cinema, televisão, vídeo e holografia. A terceira geração de imagens compreenderia o paradigma pós-fotográfico composto por imagens produzidas por computação. (SANTAELLA 2005: pp295-307)

século XIX, com o paradigma pré-fotográfico (pictórico e artesanal). Artistas como Giacomo Balla, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Seurat, Degas, Ingres, Millet, Coubert e Monet teriam sido influenciados pelas possibilidades de visualização que o sistema fotográfico inaugurou. (SANTAELLA 2005:22)

A história dos meios visuais está marcada por influências conforme ocorre a evolução dos contatos entre eles, os processos comunicacionais não se substituem, mas sim se realimentam. Pensando nesta lógica de processo, observa-se que os paradigmas se relacionam em diferentes momentos e demandas, de maneiras diferentes.

Essa influência entre os meios, antigos e novos, acontece agora também com propostas como da Fotografia Expandida, pela constante emergência de novas tecnologias e através da estética da imagem computacional.

A criação de imagens com colaboração da informática se chama infografia, ou *computer graphics*. Essas duas expressões de origem francesa e inglesa respectivamente, procuram harmonizar a produção de imagens com o computador. Aqui, a programação de imagens é feita por impulsos eletrônicos, por cores-luz, por retículas luminescentes e, sobretudo, por programas que reúnem as relações da escrita-imagem. (PLAZA 2008:73)

Julio Plaza sinaliza que apesar das diferenças de suporte, isso não impede que os processos dos diferentes paradigmas possam se hibridizar. Essa mistura é possível "através de dispositivos transdutores e de interfaces adequadas, tornando possível a tradução para outros meios. Nestas condições, a noção de suporte se subordina a de interface." (PLAZA 2008:75)

Na leitura de Couchot, Plaza e Machado e na produção visual dos artistas que iremos analisar no presente trabalho, encontramos um conceito-chave que define a imagem fotográfica contemporânea: *metamorfose*⁵. Isso ocorre em um momento onde há superposição de técnicas e tecnologias que se combinam em conexões e

⁵ Metamorfose pois a imagem hoje, na hibridização dos meios e da tecnologia, é sujeita a todos os tipos de transformações, distorções, traduções intersemióticas, conversões etc. (MACHADO, 2005:310-315) e (PLAZA, 2008:76-77)

contatos entre os meios dos diferentes paradigmas aqui descritos.

“A ordem numérica (paradigma pós-fotográfico) torna possível uma hibridação quase orgânica das formas visuais e sonoras, do texto e da imagem, das artes, das linguagens, dos saberes instrumentais, dos modos de pensamento e percepção. Esse possível não é forçosamente provável: tudo depende da maneira pela qual os artistas farão com que as tais tecnologias se curvem a seus sonhos” (COUCHOT 2008: 47)

1.1 Imagem: Expressão de Realidades

Para compreendermos melhor este fenômeno, ou melhor o conjunto de fenômenos que transformam o conceito sobre fotografia, partiremos aqui de alguns conhecimentos teóricos afim de nos ajudar a entender a estrutura que está sendo colocada em transformação pela produção de sentido contemporânea.⁶

Belting em sua abordagem antropológica sobre imagem, nos aponta que imagens acontecem simultaneamente em realidades físicas (pinturas, gravuras, fotografias, filmes, vídeos) e mentais (pensamentos, idéias, sonhos, modelos). Estas realidades compreendem duas faces de uma mesma moeda e se relacionam, nesta abordagem, em vários níveis que foram se constituindo durante a prática de imagens.

Observamos que existe uma relação de informação na prática de imagens, uma relação de comunicação e trocas externas e internas. Esse processo de representação, se dá por diferentes tipos de técnicas nos diferentes meios mas sempre codificando pensamentos em superfícies visuais físicas.

“O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio . Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios estão ligados já na sua gênese(...)” (SANTAELLA. 2010:15)

A imaginação se apresenta neste conceito como a condição humana que aproxima o mundo exterior ao mundo mental, interior. O mundo é percebido por determinada

⁶ Como vimos na introdução, desde os primórdios da fotografia, alguns artistas não se contentam com as possibilidades de criação programadas pelo aparelho e realizam experiências criativas de ruptura para com seu programa.

forma e entendido através de imagens mentais. A mediação é o que intermedia mente e mundo, relação que estudaremos segundo a disciplina semiótica. Observamos que imagens são corpos simbólicos que tornam algo visível, palpável, pronto para conhecimento ou uso. São ferramentas de desdobramento das imagens que nos povoam e respondem/causam transformações internas. É a imaginação que nos permite decifrar os códigos, estruturar estas informações, desenvolver e criar.

Retomando a leitura de Villen Flusser em Filosofia da Caixa Preta, entendemos que a imaginação é uma capacidade que permite abstrair dos fenômenos do mundo exterior as dimensões de um plano e também reconstituir o que foi abstraído em imagens. Falar deste processo de codificação e decodificação é o mesmo que dizer que imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens tem o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. (FLUSSER, 2011: 23)

Já para Gilbert Durand (2002), Imaginário significa um conjunto de todas as imagens e relações de imagens do ser humano: é o conjunto de narrativas, idéias, perspectivas e signos que mediam nossa percepção de mundo e a construção da nossa cultura. Neste sentido, Durand nos mostra que todo o pensamento está fundamentado em imagens de diferentes sistemas simbólicos, é a partir destes sistemas que nos localizamos no mundo do pensamento.

1.2 Imagem: Signo

As relações de mediação que descrevemos aqui podem ser compreendidas através do campo da semiótica, que é o estudo de todos os fenômenos de transmissão e recepção de sentido afim de desvendar assim todas as linguagens. O fato de ser um instrumento de representação é o que confere a imagem a qualidade de signo. Nas palavras de Charles Sanders Peirce,

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. (CP 2228 apud SANTAELLA, 2000:12)

A disciplina semiótica, em especial a Peirceana a qual o presente estudo tem afinidade, entende que todas as coisas que se apresentam a mente existem em tricotomias. O pensamento triádico opõe-se ao modelo cartesiano (modelo binário) sugerindo três dimensões que se apresentam para análise de fenômenos. As relações entre os objetos e os sentidos que estes emanam para um determinado interpretante se apresentam como o modo de operação dos signos, ou seja, das ferramentas elementares da comunicação verbal, visual, sonora. Podemos denominar os signos de imagem como ricos transportadores de significado, já que são complexos códigos de abstração como vimos. Na perspectiva Peirceana o signo tem três referências:

- a) Ele é um signo **para** um pensamento que o interpreta
- b) Ele é um signo **de** algum objeto do qual ele é equivalente naquele pensamento
- c) Ele é um signo **em** algum aspecto ou qualidade, o que o coloca em conexão com seu objeto.

“Partindo de um modelo triádico de signo, o signo de imagem se constitui de um significante visual (representamen para Peirce), que remete a um objeto de referência ausente e evoca no observador um significado (interpretante) ou uma idéia do objeto.” (SANTAELLA, 2010:38)

Sem querer nos aprofundar nas especificidades das diversas tricotomias que compõem o pensamento Peirceano, julgamos importante neste momento do capítulo entender as qualidades que fundamentam um signo para lançarmos este olhar sobre a imagem contemporânea. Segundo Santaella:

(...)algo é significativo de seu objeto, possuindo potencialidade signífica ou qualidade, de acordo com três modalidades:
1) quando a relação com seu objeto está numa mera comunidade de alguma qualidade (semelhança ou ícone)
2) quando a relação com seu objeto consiste numa correspondência de fato ou relação existencial (índice); e
3) quando o fundamento da relação com o objeto depende de um caráter imputado, convencional ou de lei (símbolo).
(SANTAELLA, 2000:21)

Cada tipo de signo descritos acima estão respectivamente ligados as categorias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade da fenomenologia de Peirce, base fundamental de sua semiótica. Segundo Peirce, todos os fenômenos podem ser reduzidos às categorias de qualidade, relação e representação. (ou qualidade, reação e mediação). As categorias peircianas nos dizem o que tornam as experiências possíveis. O fenômeno, em termos semióticos é chamado de objeto dinâmico. Este estudo é suportado pela observação direta dos fenômenos e seu método consiste em descrever o seu percurso analítico. A descrição tem por objetivo mostrar os traços distintivos dos elementos formais.

“A fenomenologia ou faneroscopia de Peirce é uma quase-ciência do *phaneron* (fenômeno), ou seja, da coleção total de tudo aquilo que, de qualquer modo e em qualquer sentido, apresenta-se à mente em qualquer momento.” (In: *Estudos Intersemióticos* v. 3, Luci Teixeira (org.), Belém do Pará: Ed. Universidade da Amazônia, p. 161-178.

O objetivo da semiótica é o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de linguagem quando descreve e classifica os tipos de signo possíveis. *Isto permite que possamos entender o que há de diferente entre eles*, sendo esta a justificativa principal da escolha desta teoria para a análise do fenômeno da

fotografia contemporânea como signo que descreveremos aqui no capítulo 2.

1.3 O signo fotográfico

A imagem fotográfica, analógica ou digital, é captada através de um processo ótico de reflexão da luz operado por um agente e um aparelho. Esse processo resulta em um signo (imagem) semelhante ao seu objeto (por isso um ícone) com uma relação direta de casualidade com este, já que a matéria prima da foto é a luz emanada do objeto (por isso também índice); Processo que existe enquanto um sistema de codificação com suas próprias leis e convenções, além de uma intencionalidade discursiva por parte de seu autor (por isso símbolo). Compreendemos, que as três dimensões do fundamento do signo acontecem ao mesmo tempo e são indissociáveis, portanto fotografias possuem traços icônicos, indiciais e simbólicos. Podemos observar os signos através destas dimensões, que são diferentes mas não se excluem.

A fotografia, mesmo quando representa objetos sonhados em abstrações construídas como veremos nas análises do próximo capítulo, é icônica em suas qualidades, indicial na conexão com seus objetos via o processo físico das lentes-luz-câmera e simbólica pois está inserida em um determinado contexto, uma cultura.

Diversos pensadores que envolvem o campo da semiótica, ou seja do estudo das relações de sentido, lançaram profundos olhares sobre as características icônicas e principalmente indiciais da imagem fotográfica.

Sobre esta questão, Muller-Pohle no ensaio Analog, Digital, Projective diz fotografo procura o mundo. Seu interesse pode ser objetivo (direto com o objeto fotografado) ou subjetivo (buscando imprimir no mundo o que chamamos de imagens mentais). O que se estabelece é uma relação entre ele e seu objeto, relação que pode ser emocional, racional, mas sempre uma relação com a luz.

Interessa a este trabalho lançar um olhar sobre a fotografia compreendida como expressão icônica, indicial, e simbólica. Veremos no próximo capítulo exemplos de processos de criação caracterizados por uma projeção criativa de seus produtores sobre o aparelho antes, durante, ou após a realização da imagem fotográfica. Estas

projeções além de produzirem ícones, o que pressupõe “uma reflexão sobre as próprias qualidades da linguagem dos meios” (PLAZA, 2008:86), caracterizam estas obras visuais por sugerir uma ampliação dos limites do campo fotográfico através do diálogo com outras linguagens ou pelo uso da tecnologia a favor de um discurso que procure romper com o código tradicional desta mídia.

“As anamorfoses e dissoluções de figuras, os imbricamentos de imagens, os efeitos de edição ou collage, os jogos das metáforas e metonímias, a síntese direta da imagem no computador não são meros artifícios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do quadro fotográfico como um sistema de expressão.” (MACHADO 2005: p317).

As imagens híbridas que estudamos aqui possuem lógicas internas construídas por seus autores através dos diferentes meios que usam para produzir estas imagens, é esse aspecto do ícone, o diagrama, que nos possibilita a descoberta de diferentes abstrações. O diagrama funciona por similaridade entre as relações internas que o signo exibe e o objeto que representa.

Ao analisar as imagens geradas por estas tecnologias que estão associadas aos meios de produção e re-produção de informação, estamos observando e refletindo sobre as questões relativas a visualidade e a mentalidade humana. As imagens mentais – os conceitos -, por similaridade, unem-se as imagens visuais e, dado o caráter fortemente abstrato destas formas de percepção, podemos considerá-las ícones puros. (HILDEBRAND, 2004 :117)

Arlindo Machado nos aponta que além das interferências e manipulações sobre os procedimentos de produção fotográfica, elementos icônicos e simbólicos introduzidos pelos artistas em sua técnica, a fotografia já é simbólica por natureza já que condensa em seu dispositivo conceitos científicos.

Eis porque a fotografia pode ser considerada, sem nenhuma vacilação, um signo de natureza predominantemente simbólico, pertencente prioritariamente ao domínio da terceiridade peirceana, porque é *imagem científica*. imagem informada pela técnica, tanto quanto a imagem digital, ainda que um certo grau de indicialidade esteja presente na maioria dos casos. Em outras palavras, fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas no campo da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo. (MACHADO, 2000:5)

A dimensão de análise proposta por Machado atualiza a discussão sobre o paradigma fotográfico já que nos mostra que esse signo além de ser formado pela emanção da luz de seus objetos-alvo, também é resultado de um complexo processo de codificação que envolve a constituição técnico-científica do aparato mas também o repertório técnico/conceitual que define o gesto de cada fotógrafo.

A fotografia contemporânea quer-se transgressora, e para isso é capaz de assumir os mais diferentes e insólitos procedimentos experimentais. Com certa dose de certeza, podemos afirmar que a fotografia foi a linguagem mais reinventada nos últimos 170 anos. A nova produção imagética não deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas. (FERNANDES, 2006:18)

No processo de criação de artistas como Lucio Carvalho, Elaine Tedesco e João Penoni encontramos realidades construídas em diferentes mídias. Em suas técnicas eles utilizam-se do que foi registrado do mundo exterior como matéria-prima ou base para uma expressão mental, interior.

Seus discursos se consolidam quando transformam interpretações óticas de suas câmeras: o índice é subvertido através de processos de manipulação artesanais e principalmente digitais. Essas imagens já não podem ser analisadas somente por sua iconicidade e indicialidade, necessitam ser interpretadas como símbolos.

“Quando as tecnologias disponíveis permitiram a introdução de uma matriz de elementos ínfimos manipuláveis na base física da imagem fotográfica, entraram em crise, com isso os princípios indexicais definidores do paradigma fotográfico. As tradicionais ontologias da fotografia que assumiam uma divisão clara entre signo e referente foram abaladas pela imagem digital. De uma perspectiva semiótica, sem desprezar seus aspectos incônicos e mesmo simbólicos, a particularidade da fotografia reside na dominância de sua natureza indexical: a foto é, de fato, resultado de uma conexão físico-química entre referente e seu reflexo. Esse caráter a fotografia compartilha com os outros meios do paradigma fotográfico: o cinema e o vídeo. A cena ou objeto, para o qual a câmera apontou, ficou impresso no filme. Com o advento da digitalização fotográfica, ninguém mais pode ter certeza disso. Como fruto da mediação simbólica dos programas computacionais, o índice pode ser transformado, apagado e reconvertido a uma natureza puramente icônica, na pura dança das similitudes, sem vínculos existenciais com seu referente” (SANTAELLA, L. 2005: 29)

O símbolo se difere dos ícones e índices pois não são qualidades ou traços dos objetos que representam, são signos ligados a idéia, lei, generalidade, regras, hábitos, convenções a fim de serem interpretados. Nomes próprios, bandeiras, palavras são exemplos de símbolos. Pensamentos e discursos são símbolos, mas como vimos anteriormente estes necessitam estar encarnados em outros signos para serem compreendidos. Não há como existir símbolo sem ícone.

Diferentemente do ícone e do índice, o símbolo é um signo que estabelece uma relação com seu objeto por meio de uma mediação, ou seja, as ideias presentes no símbolo e em seu objeto se relacionam a ponto de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto, isto é, fazendo com que o símbolo

represente algo que é diferente dele. Assim, o símbolo se relaciona com seu objeto devido a uma ideia presente na mente do usuário, um hábito associativo, uma lei, chamada por Peirce de “interpretante lógico”. Este, como mostra Santaella (2005, p. 264), corresponde à lei ou regra interpretativa que “guia a associação de ideias ligando o símbolo a seu objeto”. (RIBEIRO. 2010:51)

A função do aparato técnico que compõe a fotografia, nas palavras de Machado, não é registrar um traço mas sim *interpretá-lo cientificamente*. Isso fica mais evidente ainda na fotografia digital já que na captura da luz, seu aparelho “lê” a luz por um sensor de computador que substitui o negativo da fotografia convencional. Esse sensor (tecnologias chamadas de CCD ou CMOS) interpreta informações físicas refletidas (photons) em números binários a serem transcodificados em imagens visuais pelo computador que compõe a câmara digital em uma tela eletrônica. Todo esse processo já acontece antes do tratamento de imagens, manipulação da foto por computação que hoje já faz parte da prática cotidiana de quem trabalha com a fotografia digital. Ou seja, o que vemos nesse fenômeno são signos sendo interpretados por signos e traduções entre diferentes suportes computacionais, abstrações que nos apontam o domínio da Terceiridade Peirceana⁷.

Pohle (1996) sinaliza duas possíveis interpretações para a digitalização da fotografia: ela pode ser interpretada como o fim do conceito fotografia pois esta perde sua autonomia e as especificidades derivadas do seu estágio analógico por misturar-se com outras imagens e fontes sensoriais. Ou, a digitalização pode ser interpretada como o avanço da fotografia já que se enriquece com novas funções expandidas. Se em seu estado analógico era principalmente uma técnica de referencialidade e “visual aid”, a fotografia hoje se concentra em ser instrumento do pensamento.

Podemos observar nestes pensamentos que a fotografia, digital ou analógica, convencional ou expandida, vai além de um caráter indicial, que sugere pensar as imagens como janelas ou documentos da realidade. Ao contemplar imagens estamos olhando também para conceitos codificados sobre mundo.

⁷ A terceira categoria de Peirce envolve idéias de signo, mente, representação, inteligência, mediação, devir, lei, regularidade, interpretação, tradução. (SANTAELLA, 2011 p 35-36)

Nas palavras de Flusser,

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens(...) O que vemos ao contemplar imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 2011: 31)

Em outras palavras, Flusser nos convida a pensar sobre a dimensão icônica da imagem fotográfica em conexão direta com seu aspecto simbólico, e assim, seu contexto. A fotografia, seja ela expandida, convencional, híbrida ou construída, faz parte de um sistema de representação, ou seja, pretende dizer determinadas coisas para e sobre o mundo, sendo este mundo uma realidade imaginária ou física.

Deus criou a Terra, mas a Terra não tinha sustentáculo e assim por baixo da Terra criou um anjo. Mas o anjo não tinha sustentáculo e assim por baixo dos pés do anjo criou um penhasco de rubi. Mas o penhasco não tinha sustentáculo e assim por baixo do penhasco criou um touro com quatro mil olhos, orelhas, ventas, bocas, línguas e pés. Mas o touro não tinha sustentáculo e assim por baixo dos pés do touro criou um peixe chamado Bahamut, e por baixo do peixe pôs água, e por baixo da água pôs escuridão, e a ciência humana não vê além desse ponto”

(Jorge Luiz Borges, 2007:37)

2. Estéticas da Metamorfose

O presente capítulo tem por objetivo a análise de obras das séries Sobreposições Imprecisas de Elaine Tedesco, Invasões de Lucio Carvalho e Lumens de João Penoni. Buscamos tentar apontar as qualidades, singularidades e contextos que envolvem a produção destas imagens e traçar relações com as categorias fenomenológicas propostas por Charles Sanders Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Nossa meta é descrever as imagens selecionadas em um percurso analítico, entende-las como códigos visuais, a fim de encontrar características fundamentais da fotografia contemporânea que estudamos no primeiro capítulo, ou seja: convergência de linguagens, traduções, semiose⁸ e metamorfose.

As experiências que estudaremos aqui, quando agregam complexidade à imagem, promovem um salto qualitativo da fotografia.

As imagens contemporâneas de base fotográfica, cada vez mais, se aproximam do mundo da ficção e representam a genuína carência de autenticidade do “real” dos nossos tempos. Liberados que estão da

⁸ Entendemos por semiose o processo de ação do signo. Neste caso, o signo de imagem criado pelos artistas analisados por esta pesquisa. Segundo Peirce, semiose é ação na qual o signo tem um efeito cognitivo em seu interpretante (CP 5.484 apud NÖTH, 1996:42)

preocupação testemunhal, os artistas justapõem a aparência da “realidade” da fotografia com sua grande capacidade de intervenção e magia, fazendo-nos aproximar e vislumbrar um reino que está bastante próximo da razão e da experimentação, simultaneamente. (FERNANDES, 2006).

2.1 João Penoni: luz encenada.

Penoni é um jovem artista, natural do Rio de Janeiro, que descobriu na universidade as possibilidades da fotografia através do professor Joaquim Marçal no curso de Design da PUC-RJ. Já no começo de suas experiências, encontramos a marca da convergência de linguagens entre meios: João estudava acrobacias e movimentos corporais em seus auto-retratos. A série *acroGRAFIA| FOTObacia*, de 2006, foi o primeiro projeto em que identificamos seu interesse em estabelecer relações entre performance e fotografia. Essa serie nos aponta para a gênese do tipo de imagem que ele nos apresenta na série *Lumens*, a ser analisada.



Fig.1 João Penoni, Sem Título, Série *Acrografia|fotobacia*, fotografia, 2006

Movimento, corpo e luz são os personagens principais de suas imagens. As relações entre esses elementos e a técnica de captação destes pelo aparelho (longa-exposição de captura pela câmera) permeia sua produção. A cada série o artista nos apresenta diferentes tempos e contextos de captura de movimentos do corpo que retrata. É possível observar que existe uma preocupação em apresentar esse corpo em uma visualidade que não pode existir a olho nu: Não conseguimos enxergar os rastros de movimento característicos de uma fotografia de longa exposição fora da imagem.



Fig.2 João Penoni, Sem Título, Série Verdeja, fotografia digital, 2012

2.1.2 A Série Lumens

A investigação de Penoni em Lumens procura abordar questões sobre corpo e espaço relacionando-os com uma luz dirigida em diferentes meios. Em performances e auto-retratos o artista ilumina o próprio corpo com diferentes luzes (de cores e intensidades diferentes) durante a captura da fotografia criando reconfigurações do corpo humano, sugerindo fluxos corporais e novas estruturas para este corpo. A longa-exposição, técnica que faz parte do código fotográfico

convencional, é utilizada em prol de uma encenação com iluminação dirigida que produz uma iconografia própria sobre o corpo em movimento. O que sua câmera interpreta é seu ato encenado com a luz evidenciando um contexto de fotografia em expansão. Veremos a seguir a análise semiótica de um exemplar da série Lúmens, Morro do Pasmado.



Fig.3 João Penoni, Morro do Pasmado, Série Lúmens, fotografia digital, 2013

Aspectos qualitativos ou Primeiridade.

Peirce denominou Primeiridade o conjunto de atividades de produção de conhecimento que ocorrem em primeiro, antes dos processos de inter-relação e racionalização das informações. “A Primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada.” (SANTAELLA, 2002:7)

Observando a imagem acima, colocando-nos em disponibilidade contemplativa, podemos nos atinar aos sentimentos que suas cores, volumes, formas e contrastes

nos sugerem. Essas características são qualidades deste signo, são responsáveis pela plástica, nos apresentam e sugerem objetos possíveis.

Sem querermos entrar na tipologia semiótica, que não é o interesse deste capítulo, concordamos com Santaella que nos postula a propriedade do signo de Primeiridade, o ícone:

(...) se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isto porque qualidades não representam nada. Elas se representam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação. (SANTAELLA, 2007: 86)

Para efeito de análise vamos dividir a imagem em diferentes segmentos:



Gráfico 1: Diagrama para interpretação da obra *Morro do Pasmado* de João Penoni

No Segmento A encontramos a predominância de cinzas, pratas, bege e verde claro, também há brancos e amarelos vivos. É a zona da imagem mais iluminada, com

alguns picos de luz que se assemelham a estrelas. Fora esses picos de luz, o contraste é equivalente em toda a região.

No Segmento B encontramos uma predominância de um marrom avermelhado, pretos e verde escuro. É a zona menos iluminada da imagem e está praticamente equivalente em contraste em todo, apesar de muitas sombras.

No Segmento C temos uma concentração de formas nas cores vermelho, verde claro e azul bem intensos que nos sugerem a forma de um corpo. Essas cores quase neons chamam primeiro do nosso olhar, que segue pela linha que divide os segmentos A e B, passeia por todo o segmento A (mais iluminado) e retorna a B (menos iluminado) completando o olhar sobre a obra.

Aspectos indicativos ou Secundidade.



Fig.4 João Penoni, Morro do Pasmado, Série Lúmens, fotografia digital, 2013

Ainda que exista um elemento incomum na imagem acima, é inegável o fato de que estamos diante de uma fotografia. Fotografia significa a leitura da luz refletida por

objetos por um aparelho que traduz essas informações em um processo de codificação, no caso digital⁹. O aparelho é ajustado para ler determinados níveis de luz escolhidos através de uma técnica chamada fotometria (que se refere ao equilíbrio de 3 determinantes: velocidade de leitura da luz, quantidade de luz a ser lida e sensibilidade do dispositivo a luz).

É possível refletir que estamos observando a interpretação do que a câmera foi designada para ler. Ainda que seja um processo de codificação digital, os objetos da imagem nos indicam os objetos reais com os quais ela foi construída.

A forma de luz do segmento C seria o elemento mais controverso da cena, já que não é objeto, é uma imagem que registra visualmente o percurso da luz. Simples e pura luz. Mesmo que o objeto não exista materialmente, existe no processo de criação do artistas portanto é índice desta criação.

No segmento A podemos ver o mar, barcos, prédios, luzes, reflexos, arvores e o céu iluminado pelas luzes da cidade. Isso foi possível pois a região, bem iluminada, foi interpretada com uma fotometria que favorece uma longa exposição a luz. Essa técnica permitiu também o artista a criar o segmento C, um corpo feito com canetas de led: em movimentos rápidos, durante a janela de leitura da luz pela câmera, o artista desenha no ar (ou ao redor de si) um corpo. Essas luzes, de alta intensidade, ficam marcadas no registro que é o processo de codificação da câmera.

Na imagem a seguir, que compõe os estudos que João Penoni realizou para a produção de *Lúmens*, podemos ver o processo com mais clareza:

⁹ Usamos aqui a palavra “leitura”, e não captação de luz, para diferenciar os processos tradicionais e digitais de fotografar. Na fotografia convencional a luz é capturada por um negativo foto sensível em um processo físico/químico; na fotografia digital um chip de computador de fato lê a luz, e transforma essa informação em um código binário de computação a ser traduzido em outro computador para visualização, edição ou impressão da imagem.



Fig.5 João Penoni, Volt, Série Lúmens, fotografia digital, 2010

Podemos observar na zona mais escura da imagem que o modelo do lado direito segura em sua mão uma espécie de lanterna que produz uma luz da cor dos fluxos de luz do modelo do lado esquerdo.

Esses aspectos que nos remetem ideias de relações dinâmicas, aqui e agora, ação e reação, conflito e surpresa, nos remetem ao universo da Secundidade. Para a análise das dinâmicas da Secundidade, é preciso que resgatemos o caráter existencial do signo, qual é o *fato* que se apresenta aqui.

Aspectos representativos ou Terceiridade.

A terceira categoria de Peirce envolve o plano das idéias, do signo, dos códigos, das traduções, das conversas entre linguagens. Todos esses aspectos estão bem claros na imagem que analisamos: Trata-se de uma construção de idéias, do uso de aparelhos, técnicas e traduções entre linguagens e meios a favor de conceber um discurso visual. Semiose é a palavra que define o trabalho de Penoni nessa dimensão de análise.

(...) terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, correspondente à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. (SANTAELLA, 2007:51)

O trabalho de Penoni encontra-se imerso em uma rede de contextos que nutrem e alimentam a sua criação: dos artistas visuais que usam a fotografia além de seus limites programáticos tradicionais, dos artistas que exploram possibilidades experimentais como a longa exposição e movimento como ferramenta para construção de imagens fotográficas especulares como Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey e Anton Giulio Bragaglia; dos artistas que trabalham auto retrato, dos artistas que se valem da fotografia para performances, enfim, toda essa rede nos serve de apoio para compreender melhor a rica obra de João Penoni.

Cecília Almeida Salles em seu livro “Redes de Criação” (2006) nos apresenta o conceito de criação em rede, a criação como um processo dinâmico e interacional, que se modifica conforme conexões. Nos ensina a olhar para o movimento criador como complexa rede de inferências, referências, “interações, retroações, inter-retroações, que constituem um tecido complexo”. (SALLES, 2006:27). Conversas, experiências pessoais, trabalho de outros artistas, ferramentas, imagens e conceitos são exemplos transformadores da criação que sugerem uma rede possibilidades ao artista.

2.2 Elaine Tedesco: estética da sobreposição.

Elaine Tedesco, é artista plástica e visual gaúcha de renome nacional. Encontramos registros de trabalhos seus desde 1987 em diversos suportes e meios. Em 2000 realiza uma investigação que envolve fotografia, projeções e criação de espaços urbanos através da imagem.

Entre os artistas elegidos para o corpus de análise deste trabalho, é a única que produz reflexões teóricas sobre sua obra em textos científicos, possui doutorado em Poéticas Visuais pela UFRGS, com tese intitulada “Um Processo Fotográfico em

Sobreposição no Espaço Urbano”, orientada pela Dra. Sandra Rey. Sua pesquisa visual em *Sobreposições Imprecisas* parte da intenção de registrar imagens de construções arquitetônicas abandonadas ou precárias em diapositivos (espécie de filme fotográfico, o que nos indica suporte fotográfico convencional) e expandir estas imagens através da projeção em outras edificações. O que se observa na obra de Tedesco, em convergência com outros meios pela reprodução, é uma hibridização da imagem com o local fotografado. Sobreposições nortearam seu trabalho por alguns anos e foram referência fundamental para minha produção fotográfica.

Sua rede de criação tem como nós de referência: artistas da vanguarda fotográfica do início do século XX como El Lissitzky, Lázló Moholy-Nagy e Man Ray, assim como escolas de artistas dadaístas, surrealistas e construtivistas que experimentaram a fotomontagem e/ou outro tipo de manipulação fotográfica. Gordon Matta-Clark e Georges Rousse, que operaram a fotografia como processo de construção da obra de arte e Krzysztof Wodiczko, que segundo Elaine:

desenvolveu propostas com a projeção de imagens na cidade a partir dos anos 80, a fotografia é um material que participa da lógica da construção da obra (mas não o único), com o qual articulam a transformação do espaço urbano propondo situações críticas, tencionando as relações entre imagem projetada e o contexto para onde foram criadas. Por esta razão, suas obras compõem o campo artístico de referência atual no qual situo a minha pesquisa com a projeção de fotografias. (TEDESCO, 2009:15)

2.2.1 A Série Sobreposições Imprecisas

Acreditamos ser importante ressaltar que a análise a seguir se trata do registro fotográfico realizado a partir da obra *Sobreposições Imprecisas*, e não da obra em si. A obra é a imagem produzida através de suporte fotográfico projetada na edificação, e só poderia ser analisada fielmente em sua presença. Quando olhamos para a imagem a seguir, estamos olhando para um signo visual que representa a obra (composta por outros signos: a fotografia e a projeção).



Fig.6 Elaine Tedesco, Sobreposições Urbanas, Série Sobreposições Imprecisas, registro fotográfico de projeção de fotografia, 2004

Aspectos Qualitativos ou Primeiridade.

A imagem nos revela um grande contraste, duas situações ocorrem: um volume escuro em que quase não se pode ver as formas e um volume iluminado em alta luz. O alto contraste e o volume da zona mais clara direcionam nosso olhar. A imagem projetada na zona de luz é recortada pela escuridão, recorte que nos sugere sensações de mistério. A capacidade de sugestão é própria dessa dimensão fenomenológica. O signo de Primeiridade segundo Santaella:

Como signo por intermédio de uma primeiridade de qualidade, qualidade como tal, possibilidade abstraída de qualquer relação empírica espaço-temporal da qualidade com qualquer outra coisa.
(SANTAELLA, 2000:99)

E cita Savan, que nos amplia esse conceito:

Quando falamos de qualidades, pensamos primeiramente nas qualidades sensórias simples de cor, odor, som, etc. É importante lembrar que por qualidade Peirce quer significar qualquer caráter que pode ser considerado como uma unidade, é abstraível de sua ocorrência individual, e que poderia ser compartilhado por mais de um individual. A apreensão de qualquer individual ou coleção de individuais nos apresenta alguma qualidade abstraível. Nós podemos falar e, de fato, falamos das complexas qualidades de uma paisagem (“Alpina”, “Tropical”) ou das qualidades de personalidades humanas (“Napoleônico”, “Chaplinesco”) (SAVAN, 1976:11)

Retornando a nossa análise, observamos que na zona iluminada é possível notar diferentes texturas, formas retangulares em diferentes tamanhos dispostas verticalmente e horizontalmente, uma forma triangular que se destaca por sua qualidade e cor próxima do marrom ou bege, diferente dos brancos, cinzas e verde escuro que dominam a região.

A região iluminada, recortada pela zona escura, apresenta predominância de formas lineares, quase não se nota a presença de círculos ou curvas. As diversas linhas e formas guiam nos olhar, que percorre a cena com a interferência dos recortes que a zona escura impõe na imagem.

Aspectos Indicativos ou Secundidade.

A imagem foi produzida através de suporte fotográfico tradicional, o que nos reforça a existência real do espaço fotografado e do processo que ocorria no momento (a projeção de uma imagem). Isto se dá pois no processo fotográfico tradicional, a luz refletida dos objetos é capturada e impressa no filme em um processo dinâmico.

É possível identificar na imagem projetada uma edificação diferente do prédio que a projeção atinge, essa sobreposição de edificações (objeto e projeção) redefine ambos, criando uma nova imagem e uma nova edificação.

Observamos o registro da obra como testemunhas de uma ação, a ação da artista sobre uma edificação, ação que transforma a visualidade da edificação. Na imagem abaixo, da mesma série, podemos observar melhor ainda essa reconfiguração do espaço que a artista proporciona:



Fig.7 Elaine Tedesco, Sobreposições Urbanas, Série Sobreposições Imprecisas, registro fotográfico de projeção de fotografia, 2005

Observemos que a parede do prédio onde a imagem é projetada é composta por dois andares, com duas possíveis portas no andar térreo (onde se encontram os carros) e um andar superior que contém duas janelas (onde se encontra a projeção). A imagem projetada no andar superior da edificação age de forma a transformar as

qualidades e característica do edifício, gerando uma reconfiguração do espaço e da imagem projetada.



Gráfico 2: Diagrama para interpretação da obra *Sobreposições Urbanas* de Elaine Tedesco

O segmento A representa no diagrama acima a zona de metamorfose proporcionada pela ação da artista com o uso da projeção de uma imagem de base fotográfica.

Aspectos Representativos ou Terceiridade

O que as imagens acima corporificam é um complexo processo de codificação que a artista pretende: transformar espaços urbanos através de imagens. Essa prerrogativa revela a semiose que Tedesco nos apresenta na ação dos seus trabalhos: levar a imagem para além do plano das imagens, questionar a visualidade, questionar o próprio espaço urbano. Além de se valer do espaço para produzir imagens, ela impõe a imagem sobre o espaço.

Esse exemplo de processo de criação nos mostra como as qualidades do signo (Primeiridade) e ação (Secundidade) corporificam a intenção de Terceiridade.

2.3 Lúcio Carvalho : iconografia digital

Lúcio Carvalho é pintor, escultor e fotógrafo e tem por traço definidor de sua produção o acúmulo de informações visuais. Segundo o artista, desde a infância passou a desenhar e pintar escondido pois acreditava que estava fazendo algo de errado. Escondia suas produções durante a noite e no dia seguinte desenhava sobre os desenhos do dia anterior, fixação que foi se aperfeiçoando e tornou-se marca de seu trabalho. O caos, as formas acentuadas dos corpos e a acumulação foram sendo explorados em sua carreira nos diversos meios que se vale para trabalhar como a escultura ready-made, a pintura e fotografia.



Fig.8 Lúcio Carvalho, n 23, Série Subdivisível, fotografia digital, 2004

Lúcio começou a explorar a fotografia desde sua formação em Desenho Industrial pela UniverCidade-RJ em 1986, mas foi somente com o advento dos meios digitais de produção de imagem que sua produção neste suporte se tornou intensiva por volta de 2004 com a série SUBdiVISÍVEL.

2.3.1 A Série Invasões

A série que analisaremos um exemplar a seguir é um grande exemplo de convergência de linguagens e meios. Através da síntese no computador, Carvalho altera e invade imagens de museus internacionais com objetos e elementos de outros lugares. Encontramos em Invasões uma busca estética da transgressão: dos lugares fotografados e da veracidade da fotografia como registro. Suas imagens mentais tornam-se físicas no computador no processo de criação de cenários imaginados. Como veremos, essa transgressão tem uma motivação política bem estabelecida.



Fig.9 Lúcio Carvalho, Louvre Invasão 1, Série Invasões, fotografia digital, 2010

Aspectos qualitativos ou Primeiridade.

A imagem se apresenta composta com diversas cores. Verde, rosa, azul, vermelho, amarelo, branco, cinza, bege, preto estão todos em uma situação de iluminação equivalente. De fato há pouco contraste na imagem, todos os elementos parecem iluminados pela mesma quantidade de luz, o que nos sugere uma atenção de importância a todos eles.

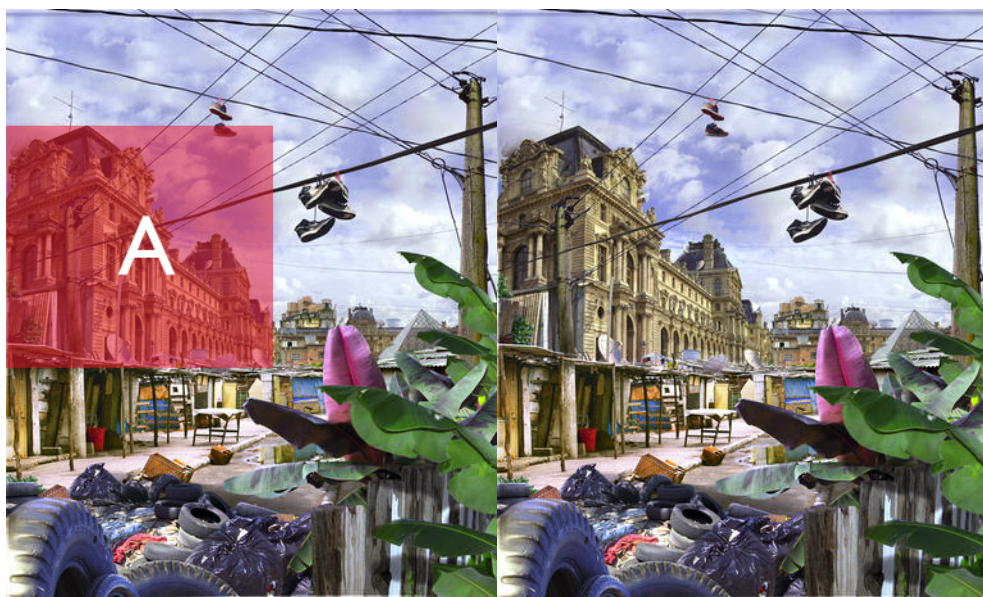


Gráfico 3: Diagrama para interpretação da obra *Louvre Invasão 1* de Lúcio Carvalho

Fora o segmento A, assinalado no diagrama acima, podemos notar que as formas estão bem desorganizadas e com volumes bem diferentes. Linhas, círculos, trapézios, quadrados e retângulos se amontoam sugerindo uma visualidade caótica. Interessante percebermos que o artista procurou o contraste de formas entre o que há no segmento A e no restante da imagem, ao invés de contrastes de luz como vimos nas últimas análises das obras de João Penoni e Elaine Tedesco.

Aspectos indicativos ou Secundidade.

Na imagem “LOUVRE invasão 1” nos deparamos com uma série de objetos, lixo e estruturas típicas das moradias das favelas e invasões brasileiras no que seria o pátio do museu do Louvre em Paris. Não se trata de um registro de uma instalação na França e sim da construção digital de uma imagem. Através da computação, o

artista sobrepõe fotografias a fim de criar uma paisagem que só existe enquanto imagem; ajusta os níveis de luz para que os objetos pareçam todos pertencentes ao mesmo ambiente; subverte e transforma a imagem original em metamorfose.

Aspectos representativos ou Terceiridade.

Conforme já apontou Manovich, “Imagens digitais são essencialmente códigos produzidos através de computadores, podem ser modulados para construir novas variáveis conforme a vontade e ação de seu produtor” (MANOVICH, 2001). Não há limites para esse tipo de produção: o digital permite ao artista desmaterializar o que foi lido pela câmera, apagar os vestígios da realidade, transformar a idéia (Terceiridade) em qualidades (Primeiridade).

Segundo Eduardo Braga, na imagem em suporte digital,

Privilegia-se a composição mais que a montagem. Com a extensão de possibilidades de sequenciar e organizar, o temporal perde seus status de dimensão privilegiada na edição da imagem, enquanto o ganho espacial toma primazia como meio de criação de uma mágica, fascinante e ilusória realidade. Trata-se da organização em forma de camadas, característica marcante da forma de produzir imagens digitais.

(BRAGA, 2007:37)

A imagem de Lúcio Carvalho, quanto ao seu processo de criação, é construída em camadas, com adição de significados conforme o movimento de criação do artista. Sobre uma base fotográfica digital obtida no clique, a criação vai se constituindo conforme as escolhas e necessidades que o projeto poético do artista apresenta através da síntese no computador.

Nos exemplos que estudamos neste capítulo foi possível observar que a criação de imagens destes artistas está intimamente ligada a questões de processo. O artista contemporâneo do universo da fotografia tem uma busca por questões estéticas e

poéticas a se resolver em suas obras, para isso desenvolve um projeto composto por escolhas, traduções, experimentações e testes a fim de tentar concretizar seus projetos. A fotografia se abre para contaminar-se com outros meios, diferentes matrizes geradoras que possam resolver as questões levantadas por este ou aquele projeto. A criação de cada artista é um movimento de semiose que envolve indivíduos, idéias e meios para tornar física questões do imaginário.

No Acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento do pensamento em criação, observam os cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção).

(SALLES, 2006:125)

É um animal com uma cauda grande, de muitos metros de comprimento, parecida com a da raposa. Às vezes eu gostaria de segurar aquela cauda na mão, mas é impossível; o animal está sempre em movimento, a cauda sempre de um lado para outro. O animal tem alguma coisa do canguru, mas a cabeça pequena e oval não é característica e tem alguma coisa de humana; só os dentes têm força expressiva, quer os oculte ou os mostre. Costumo ter a impressão de que o animal quer me amestrar-me; senão, que objetivo pode ter subtrair-me a cauda quando quero segurá-la, e depois esperar tranquilamente que ela volte a atrair-me, e depois tornar a saltar?”

(Jorge Luiz Borges, 2007:21)

3. Virtualidades Refletidas: análise do processo de criação da obra em curso.

As epígrafes que aparecem no início deste capítulo falam sobre interesses e intenções. Como escolhas e descobertas, elementos que configuram minha rede de criação, transformam este processo.

Peço ao leitor que não estranhe o fato deste capítulo passar a ser escrito na primeira pessoa. Trato de aqui compartilhar a análise do meu próprio processo de criação de imagens, buscando mostrar os nexos da rede de criação que me encontro, bem como especificidades do projeto poético que elaboro.

As palavras de Lucia Leão representam as questões que procurei estudar aqui:

Para vários autores, todo processo criativo inicia com uma ideia vaga, nebulosa, um castelo no ar que, depois de sucessivas etapas de trabalho, se materializa como uma obra. Na dança entre o que se pretende comunicar (imagem mental, interna), a escolha dos meios através dos quais tais imagens serão comunicadas e o que de fato se comunica, encontram-se elementos para o estudo crítico do processo de criação propriamente dito. (LEÃO, 2011)

Estudaremos aqui a construção das obras *Corpo Concreto* e *Virtualidades Refletidas*, de minha autoria. Estes trabalhos comungam com o interesse estético de vários artistas, desde as vanguardas, em experimentações envolvendo luz, tempo de exposição e montagem fotográfica. Entre os artistas que se destacaram por suas experimentações podemos citar Francis Picabia, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, René Magritte, Max Ernst, John Heartfield, George Grosz, Hanna Hôch entre outros. Os nomes mais influentes na rede do meu processo criativo são: Moholy-Nagy, Man Ray, Odilon Redon, Hans Richter, Elaine Tedesco e Geraldo de Barros.

3.2 Genese: Corpo Concreto

O olhar sob o qual venho me debruçando frente aos meus objetivos, nas relações entre estudos teóricos com minhas práticas criativas, orienta-se por uma perspectiva que tem como base a negação da aparência dos objetos fotografados e a curiosidade pela hibridização dos meios de produção. Nesse sentido, enfatizo a experimentação de diferentes procedimentos fotográficos que pretendem alcançar diálogos entre imagens a partir de sobreposições. Procuro trabalhar com processos de criação que me permitam resultados capazes de ampliar a percepção do espectador sobre os objetos discutidos nas obras.

O interesse por pesquisa visual está ligado diretamente a minha vivência em diferentes centros urbanos desde a infância. Natural de Vitória, ilha capital do Espírito Santo, mudei para São Paulo ainda bem pequeno quando minha mãe veio realizar seus estudos de doutoramento. Essa mudança me permitiu conhecer a Europa, durante sua bolsa-sanduíche e viver a arte dos museus europeus, principalmente em Paris e Barcelona, cidades onde vivemos no começo dos anos 90.

De volta a São Paulo e depois a Vitória, passei a realizar experimentos com diferentes linguagens nas artes cênicas e nos estágios de monitoria na televisão universitária de minha faculdade. Interessante pensar que naquele momento estava experimentando meios com os quais não tinha muita afinidade, nunca gostei muito de televisão ou fui um ávido espectador de teatro. Adolescente ainda, esbarrava por

entre referências ideológicas, culturais e políticas em uma busca que não estava muito clara neste momento, mas vejo hoje que apontava a um devir.

A partir de disciplinas de graduação que me apresentaram as teorias da comunicação, a semiótica e fotografia comecei a produzir imagens que representassem as questões que me indagavam, ainda tímido experimentando os limites que a técnica fotográfica me permitia e buscando referências que me permitissem enxergar a fotografia como estética da possibilidade.

Logo após o fim de minha graduação, retornei a São Paulo em busca de viver uma experiência mais concreta com a fotografia e com o espaço urbano. A maior cidade do Brasil, espaço de rupturas, paradoxos, quebras e ruídos tornou-se a personagem principal de minhas imagens. Eu tinha de fotografar aquilo que vivia, o que sentia sobre a cidade. Não me interessava uma visualidade descritiva sobre a cidade (documental ou jornalística), precisava representar a cidade com uma visualidade que correspondesse aos sentimentos e sensações que ela causava em mim.

Tive a oportunidade de estudar e ser orientado em meu primeiro curso de pós-graduação pelo fotógrafo e professor Antonio Sagesse. Arquiteto e fotógrafo desde o fim dos anos 70, Sagese provavelmente foi a primeira grande referência para meu trabalho envolvendo espaço urbano. Seu olhar sobre as estruturas e objetos arquitetônicos me permitiu pensar em como representar essa cidade que eu sentia. Certa vez, estudando imagens que eu havia entregado como trabalho de uma disciplina ele me disse: *Conviva com as tuas imagens*. Essa fala me ensinou a refletir sobre as imagens que construía e concretizar as que pensava através da fotografia.

Na leitura de Hans Belting, as imagens são códigos que acontecem entre meios e corpos via processos de transmissão e percepção. Em sua fala podemos entender que tanto imagens internas (sonhos, pensamentos, idéias) ou externas (fotografias, vídeos, pinturas, etc.) são duas faces de uma mesma moeda. As imagens exteriores (não-mentais), dentro desta perspectiva, servem como ferramenta de desdobramento das imagens que nos povoam internamente. São instrumentos

simbólicos produzidos através de determinadas técnicas (e tecnologias) que respondem/causam transformações nas imagens da nossa mente (corpo).

Corpo Concreto se tornou minha primeira exposição em São Paulo, fruto de meu trabalho de conclusão de curso da pós-graduação. Foi através da produção desta série que descobri algumas questões chave da minha produção como artista visual.



Fig.10 Felipe Raizer, #1, Série Corpo Concreto, fotografia digital, 2008¹⁰

Meu desafio era criar uma narrativa que questionasse o espaço urbano e uma visualidade documental da fotografia. Esses princípios norteadores já vinham sendo construídos a alguns anos mas necessitavam de um meio para que as ideias coexistissem em uma imagem. Foi assim, durante pesquisas experimentais sobre a quantidade e velocidade de luz, que descobri a técnica necessária para resolver as questões que me indagavam.

A longa-exposição de registro da luz pela câmera fotográfica, combinada a picos de luz dirigidos permitiu-me criar narrativas complexas dentro de uma única imagem. Foi possível a partir daí trabalhar a imaginação sobre espaço e tempo de diversas

¹⁰ Técnica mista (longa exposição e picos de luz dirigida)

formas, criando realidades externas que correspondiam as imagens que meu pensamento pretendia realizar.



Fig.11 Felipe Raizer, #2, Série Corpo Concreto, fotografia digital, 2008

Todas as imagens de Corpo Concreto dependiam de coreografia, ensaio, testes, medições e um direcionamento para que o ator conseguisse expressar as questões cênicas que criávamos juntos. Todas elas também eram produzidas com um único clique, jogos de flash e sem pós-produção digital. A questão aqui foi entender os vetores que determinam a técnica fotográfica (velocidade de captura da luz, quantidade de luz e sensibilidade) e jogar com os limites que estes me proporcionavam a partir de uma luz dirigida. Preparar a câmera para uma situação de luz, clicar e submeter a ela uma outra luz, introduzida no processo somente após o clique e durante o registro. O diagrama abaixo representa as interações técnicas no processo de criação de Corpo Concreto:

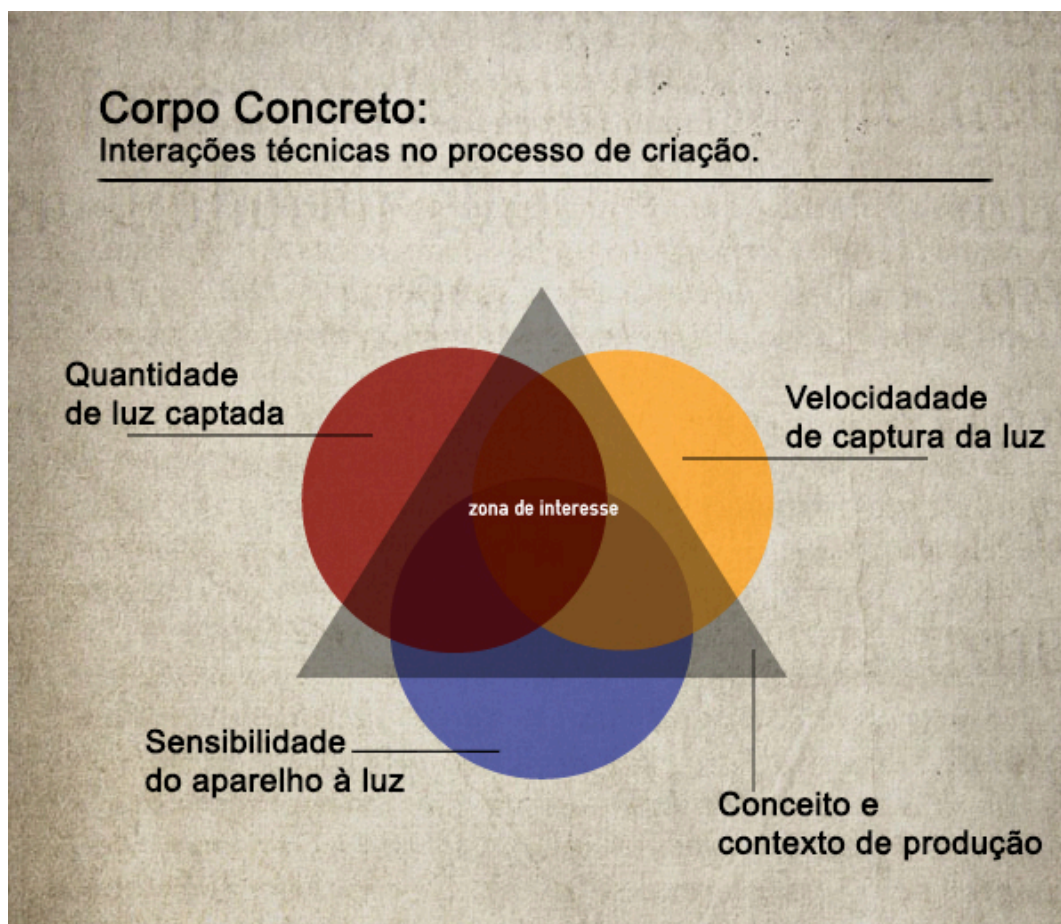


Gráfico 4: Infográfico das Interações técnicas da prática fotográfica na série *Corpo Concreto* de Felipe Raizer

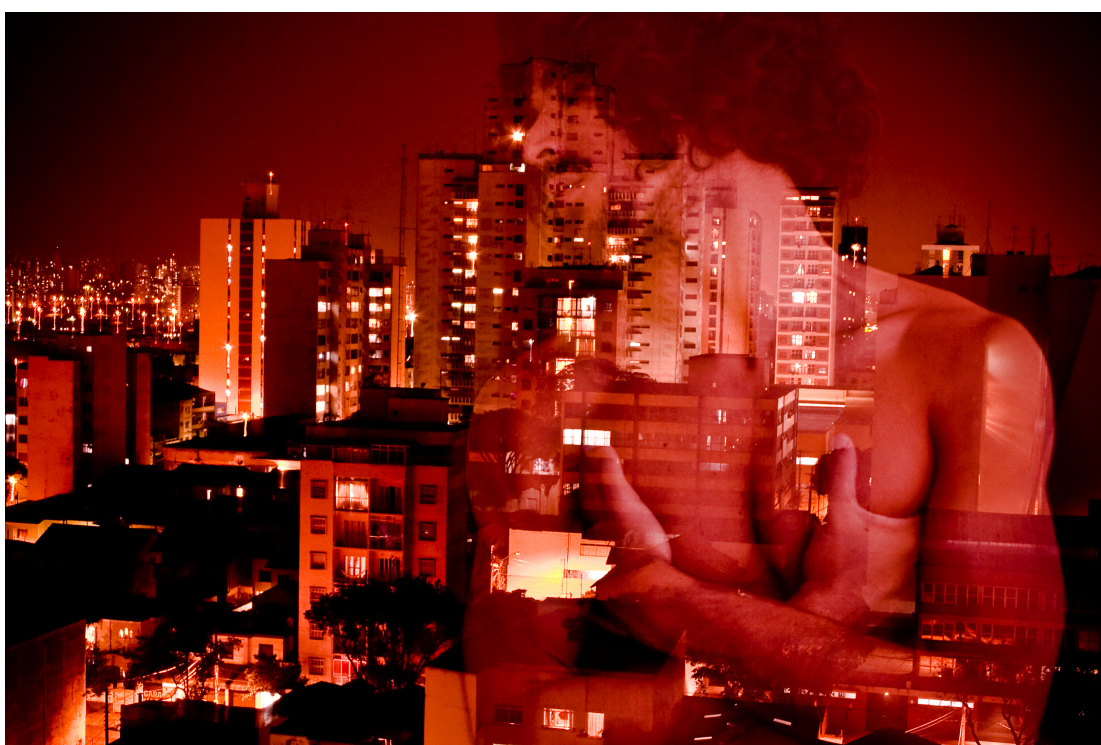


Fig.12 Felipe Raizer, #3, Série Corpo Concreto, fotografia digital, 2008

Para a realização da imagem acima comecei a registrar a cena sem o ator, que somente entrou na segunda metade do tempo de exposição. Quando posicionado, usei um flash de luz para que seu corpo ficasse parcialmente transparente, como que em fusão com a cidade. Foi esta a imagem que deu nome a série e que para mim condensa todo seu sentido.

A fusão entre dois assuntos tomou o meu universo de referências a partir disso. Descobri o trabalho de artistas como Geraldo de Barros, Moholy-Nagy, Elaine Tedesco e tantos outros artistas visuais que em algum momento de suas obras adotaram experimentos realizando diferentes tipos de sobreposições (que aqui chamamos por todos os tipos de fusões, justaposições, superposições na montagem entre diferentes tipos de imagens externas). A leitura de Nova Visão, proposta por Moholy-Nagy, artista visual e professor da Bauhaus, permeou meu universo de referências na época:

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de “como fazer”. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem idéias preconcebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ele é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados (...). Ele ousa chamar de “fotografia” todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, a luz, calor, frio, pressão etc.

(MOHOLY-NAGGY, 1947:197)



Fig.13 Felipe Raizer, #14, Série Corpo Concreto II, fotografia digital, 2009

A prática nesta técnica me mostrou que de nada me adiantava uma postura purista em relação a produção de imagens. Se transformadas, sintetizadas, pós-produzidas ou não, o importante era a manipulação das técnicas a favor de minhas idéias. Passei a dar importância aos diálogos e trocas entre técnicas e tecnologias (da fotografia tradicional e do trabalho dela no computador).

Pesquisa e Criação nas Mídias



Estudos via experimentação

Estudos via livros e textos sobre a técnica fotográfica

Experimentação a luz de estudos teóricos

Gráfico 5: Gráfico que representa a relação entre pesquisa e criação de imagens nas mídias, na obra de Felipe Raizer

Essa compreensão começou a ficar cada vez mais evidente durante a experiência de refletir de forma sistemática e crítica a respeito de meu processo de criação. Conforme a pesquisa e produção, tornando-se base fundamental para a construção de Virtualidades Refletidas. Veremos a seguir as singularidades e qualidades desta obra que tem como contexto ser a base da minha pesquisa de mestrado.

3.3 Estrutura: Virtualidades Refletidas

Virtualidades Refletidas é o nome de uma série de imagens que comecei a produzir a partir de intenções e interações com diferentes tipos de tecnologia para produção de imagem (câmeras fotográficas digitais) e recursos de computação que me permitem criar sobreposições, dobras, espelhos e transparências sobre o espaço urbano.

Nas primeiras imagens produzidas, que compõem um grupo específico dentro da série, procurei fotografar determinadas estruturas em diferentes horários do dia, por diferentes ângulos. Isso me permitiu descobrir uma variedade de reflexos e comportamentos da luz sobre o espaço urbano, em superfícies espelhadas e sólidas, que me permitiam produzir imagens formadas pela interação com outras imagens. O conjunto apresentado foi resultado desse processo:

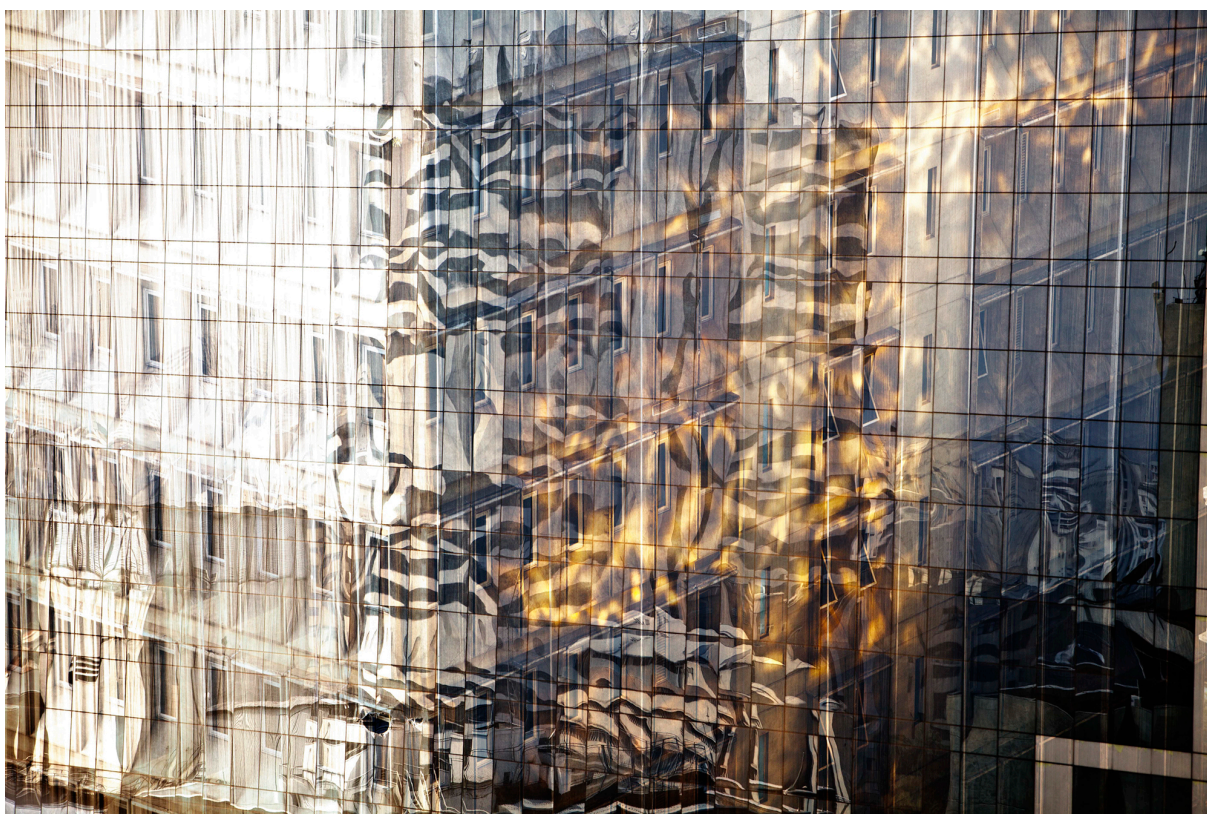


Fig.14 Felipe Raizer, #1, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2012¹¹

¹¹ Imagem produzida através de computação que resultou na sobreposição de duas fotografias digitais sobre o mesmo prédio. Cada fotografia-base foi tomada em um

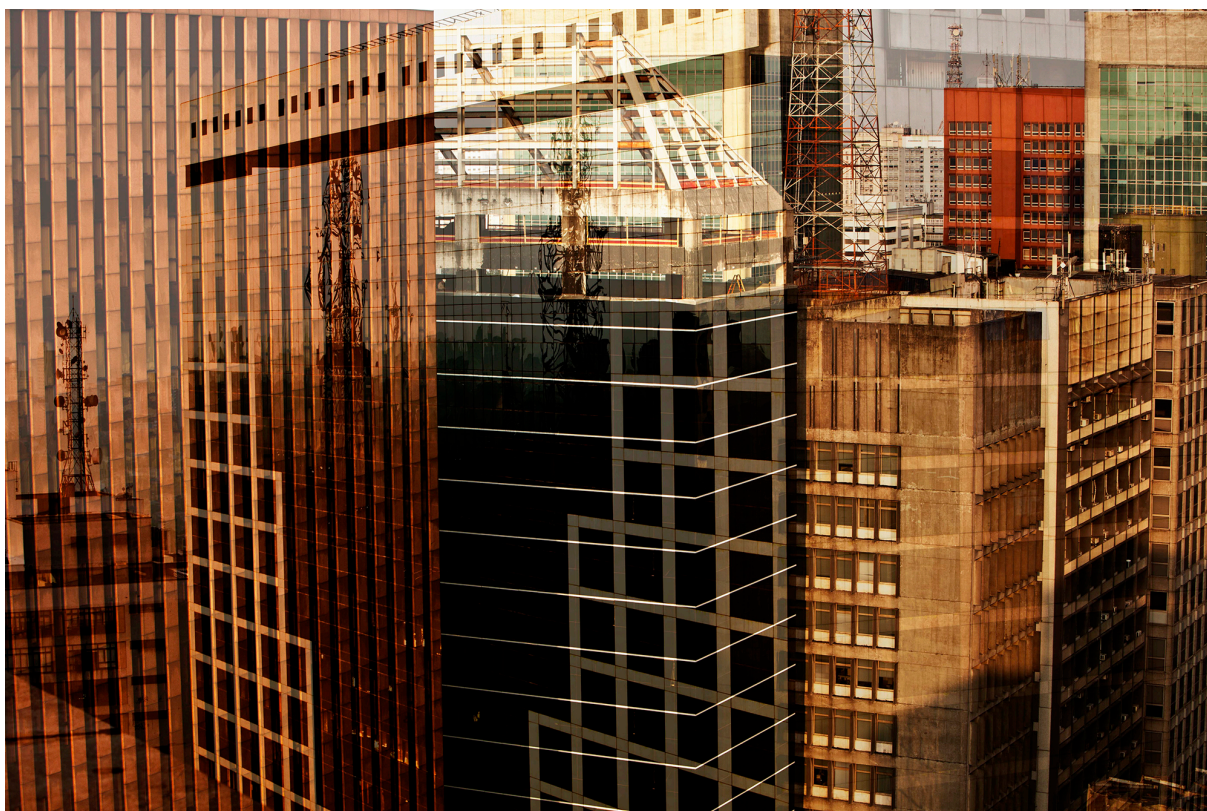


Fig.15 Felipe Raizer, #2, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2012¹²

O interesse em materializar em imagens a discussão do espaço-tempo através da luz me fez produzir diversas imagens sobre determinados objetos, em diferentes condições de iluminação, para servir de base para criação de outras imagens. A partir disso o processo de criação foi se caracterizando pela formação de um banco de dados visuais, como se as fotografias tomadas fossem imagens incompletas esperando passar por um diálogo com outras, a sobreposição, para se completarem.

Lev Manovich nos diz que banco de dados (database) revela-se por uma cultura de informação introduzida a partir da era da computação. Trata de coleções de itens individuais organizados e disponíveis em diferentes hierarquias de uso (há por

determinado horário do dia, por isso os diferentes reflexos que se intercalam na imagem final.

¹² Imagem produzida através de computação que resultou na sobreposição de duas fotografias digitais de prédios diferentes, que se refletiam em suas superfícies em diferentes horas do dia.

exemplo banco de dados particulares como o que usei em meu trabalho, outros relacionais, banco de dados em rede, conectados a outros etc).

In computer science, database is defined as a structured collection of data. The data stored in a database are organized for fast search and retrieval by a computer and therefore a database is anything but a simple collection of items. (MANOVICH, 2007: 39)

O projeto poético pensado para obra foi tomando outro rumo conforme essas experiências iam se adicionando a rede de criação. A adoção de uma estética de banco de dados causou transformações não só na visualidade final das obras, mas também no gesto da criação.

O artefato que chega as prateleiras das livrarias, as exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mas todo esse caminho para se chegar até ele é parte da verdade que a obra carrega. (SALLES, 2007:25)

Senti necessidade de criar e organizar um banco de imagens, aonde estaria uma imagem base A, de forma que poderia usá-lo no instante da produção de uma imagem base B para construção de uma imagem final C. Esse fluxo de trabalho me foi possível através de um dispositivo Iphone e aplicativos relacionados a fotografia. Sendo assim, comecei a produzir imagens no celular e submeter a imagem fotografada a sobreposições com outras imagens do banco de dados que desenvolvi.



Gráfico 6: Matrices Geradoras da obra #10 da série Virtualidades Refletidas de Felipe Raizer

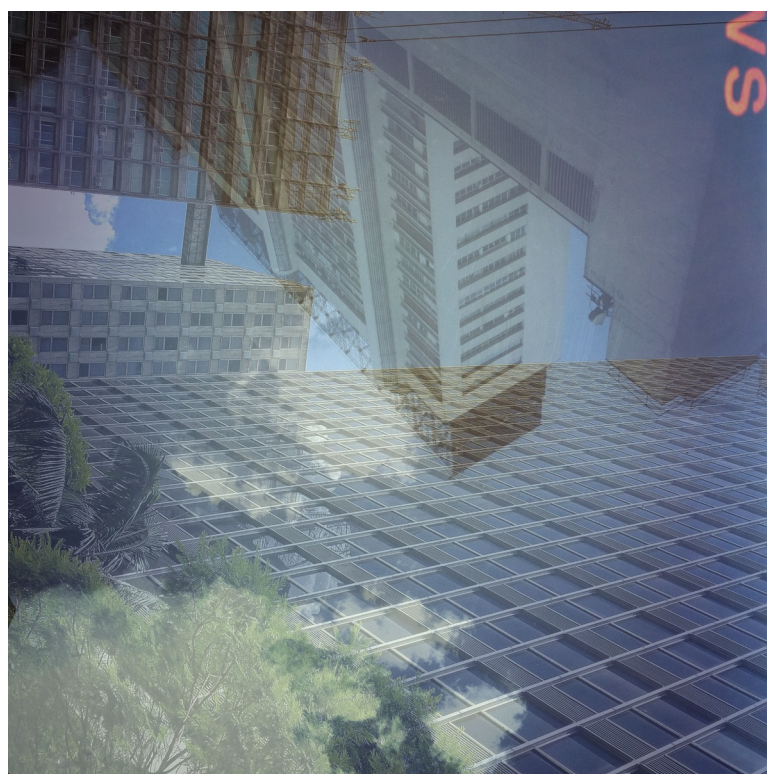


Gráfico 7: Matriz Geradora da obra #10 da série Virtualidades Refletidas de Felipe Raizer

Muitas vezes uma imagem de base me dava o tom para a manipulação de outra, observo que as imagens foram se influenciando mutuamente conforme a produção da série. Algumas fotografias sofreram drásticas transformações, recortes e retoques afim de adequarem-se a outras para o processo de fusão entre elas. A

imagem fruto desse processo, era submetida a novas camadas de contraste, cor e nitidez.

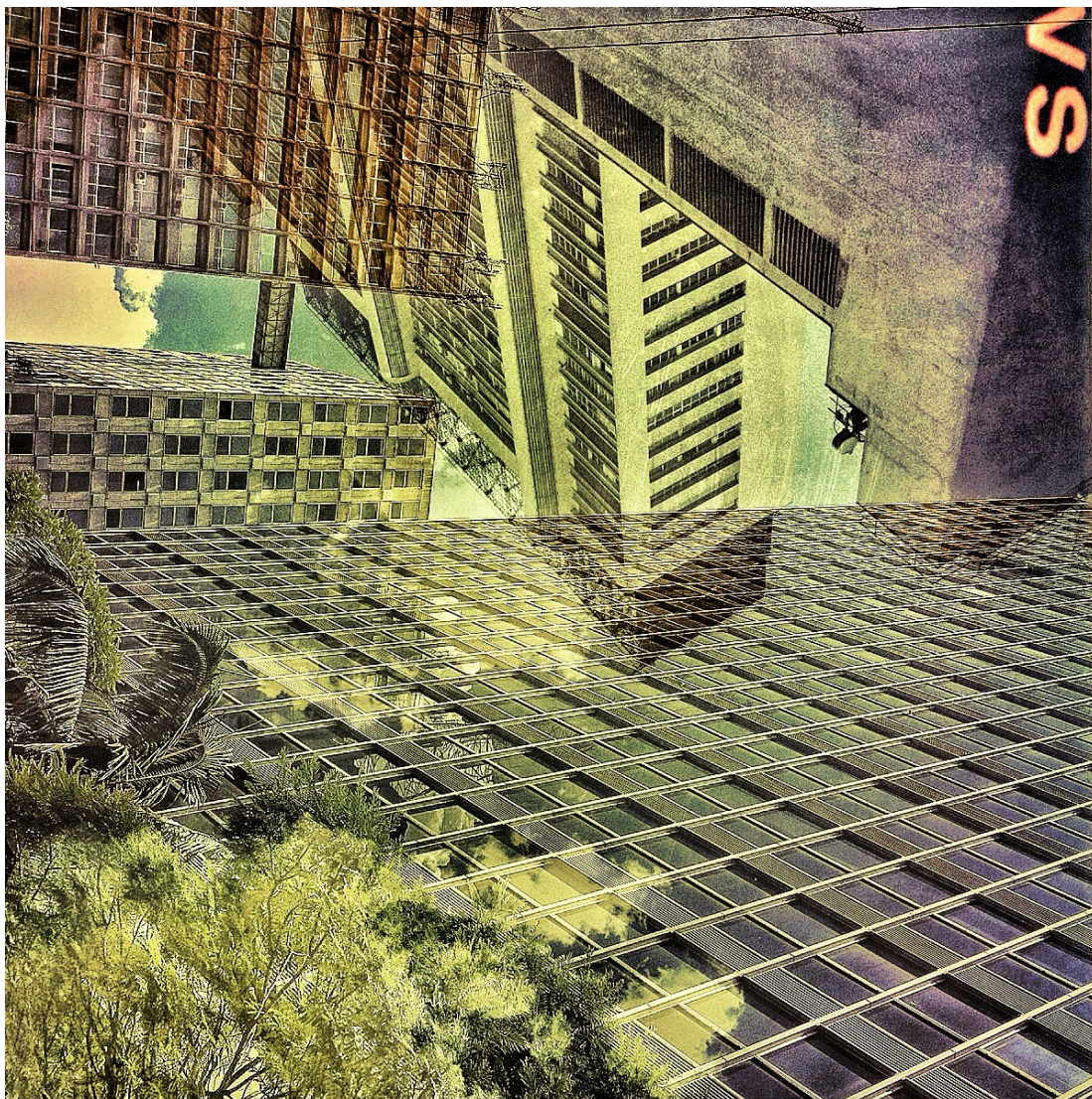


Fig.16 Felipe Raizer, #10, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2013¹³

Estabelecidos os modos de procedimento e o padrão estético e técnico do grupo, passei a produzir diversas imagens buscando a uma discussão plástica e sensível sobre a cidade. O princípio direcionador deste movimento criador foi procurar condensar diferentes espaços e tempos da cidade em uma única imagem. Ela

¹³ Imagem final produzida através de sobreposições de camadas de fotografia digital em computação no dispositivo Iphone.

deveria se apresentar como espaço de possibilidade para uma visualização urbana que não fosse possível a olho nú: Possíveis virtualidades que as fotografias base proporcionam deveriam se concretizar em imagens finais.

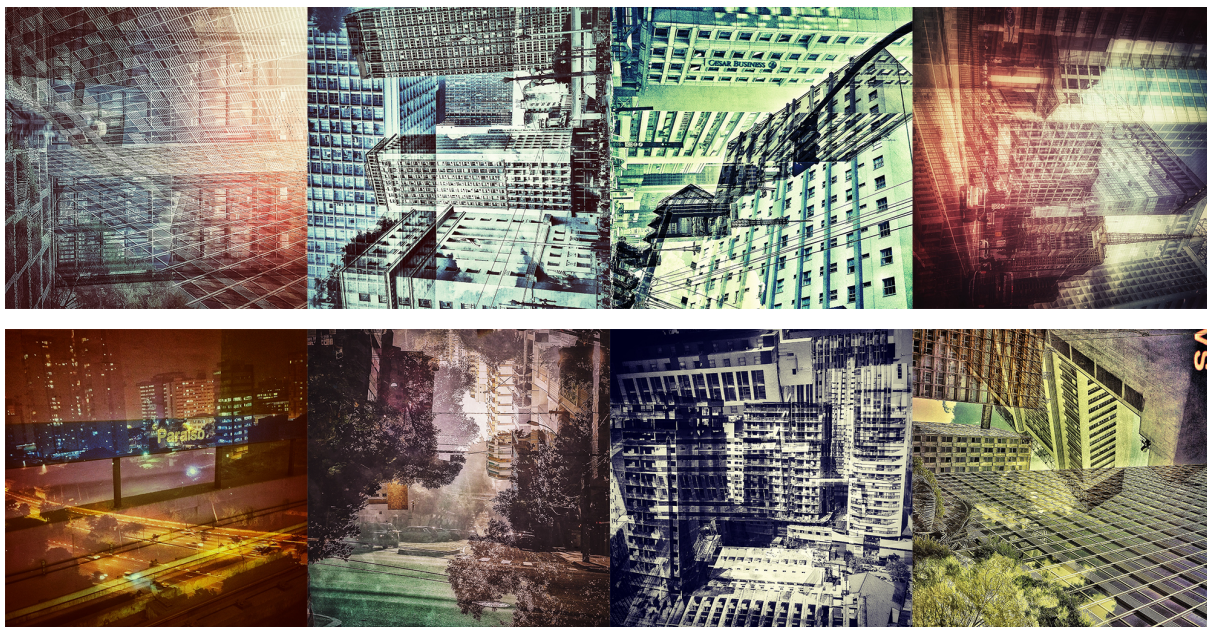


Gráfico 8: Mosaico de imagens que compõem o segundo conjunto da série Virtualidades Refletidas, de Felipe Raizer

Questões de processo de criação como escolhas, potenciais dos recursos criativos (os diversos meios que servem a criação), intencionalidade, transgressão, modulação, busca por concretizar um projeto poético, imagens mentais e uso da luz são algumas das palavras-chave que definem a concepção e prática de Virtualidades Refletidas.

Virtualidades Refletidas



Diagrama que representa o percentual das questões de processo envolvidas na criação de Virtualidades Refletidas

Por necessidade o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência, certamente, complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos de processo. Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. (SALLES, 2007:27)

Enquanto desenvolvia o segundo conjunto da série, estudava nas disciplinas da linha de pesquisa em Processos de Criação do curso de mestrado na PUC-SP, ministradas pelas professoras Dra. Lucia Leão e Dra. Cecília Almeida Salles. Sendo assim, a reflexão sobre processos de criação em diferentes mídias, que fazem parte de suas pesquisas e de seus livros, serviu como alimento a este trabalho contribuindo com importantes elementos.

Estas experiências acadêmicas me sugerem a seguinte analogia: Não há muita diferença entre o processo de criação do produtor de imagem que pesquisa e experimenta; e a criação do cientista, que pesquisa e produz conhecimento textual.

São os dois produtores de conhecimento afinal, buscam e trabalham em relações poéticas, estéticas e éticas, operacionalizando sistemas e aparelhos a favor de suas idéias.

As interações entre minhas intenções, o fazer com o uso da luz, a tecnologia e os sistemas computacionais que me serviram de instrumento de trabalho foram pilares geradores de imagens desta série organizada em 3 conjuntos distintos, que dialogam entre si em conformidade: Um primeiro conjunto, composto pelas imagens produzidas com a preocupação de uma discussão espaço-temporal como vimos, um segundo conjunto dedicado a uma estética do banco de dados e um terceiro conjunto, ainda em construção, que será dedicado as relações e diálogos entre imagens expostas em diferentes suportes (impressão em papel fotográfico x impressão em vidro, impressão em papel fotográfico x impressão em transparência de pvc, impressão em vidro x vidro, impressão em papel fotográfico x projeção em vidro). O terceiro conjunto, assim como os outros, também tem como proposta a sobreposição e os diálogos entre imagens afim de gerar um outro sentido a partir destas conversas.

Ainda que Virtualidades Refletidas desde o começo foi sendo construída a partir de discussões entorno da estética da sobreposição, e é possível reconhecer esse princípio em todos os conjuntos que compõe a série, aponto alguns casos especiais adicionados a série com a intenção de enriquecer o universo de imagens que as compõe.



Fig.17 Felipe Raizer, #3, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2012

A imagem acima foi construída para integrar o primeiro conjunto da série. Foge a regra por não possuir superfícies reflexivas (ou ao menos não há reflexos aparentes), do contrário, seu objeto é duro concreto. A construção da imagem se deu sobrepondo diferentes recortes de uma fotografia digital tomada como base no software Photoshop. Os desdobramentos do objeto, alcançados através de computação, permitiu um complexo resultado final, que tem por objetivo sugerir ao espectador sensações de calor, solidez, precisão, ilusão (miragem), profundidade, intensidade e um determinado desconforto, vertigem própria dos densos espaços urbanos. Ainda que outras imagens da série possam sugerir tal sensação, esta foi construída com uma especial atenção a esse resultado.



Fig.18 Felipe Raizer, #13, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2013

Percebi durante a produção do segundo conjunto que algumas das minhas fotografias quando espelhadas e sobrepostas produziam resultados estruturais surpreendentes. Tais resultados me lembram os Spomeniks, esculturas iugoslavas produzidas durante as décadas de 60 e 70 para celebrar o regime então vigente, objetos de estudo do trabalho fotográfico de Jan Kempenaers.

Willem Jan Neutelings nos mostra que Kempenaers aponta-nos a beleza melancólica dos Spomeniks e assim o fazendo nos coloca a pensar sobre o significado de imagens que antes carregava outro significado. Estas esculturas

foram construídas por um propósito ideológico que não mais existe, qual o significado que fotografias destas esculturas sustentam hoje?

He allows the viewer to enjoy the melancholy beauty of the Spomeniks, but in so doing, forces us to take a position on a social issue. The photographs raise the question of whether a former monument can ever function as a pure sculpture, an autonomous work of art, detached from its original meaning. Can a Spomenik follow the opposite trajectory of Koenig's 'Sphere'? Can it live on, after its ideological progenitors are dead and gone and its symbolism is no longer intelligible? (NEUTELINGS, 2008)



Fig.19 Jan Kempenaers, #16 (Tjentište), Série Spomeniks, fotografia, 2007



Fig.20 Jan Kempenaers, #3 (Kosmaj), Série Spomeniks, fotografia, 2006

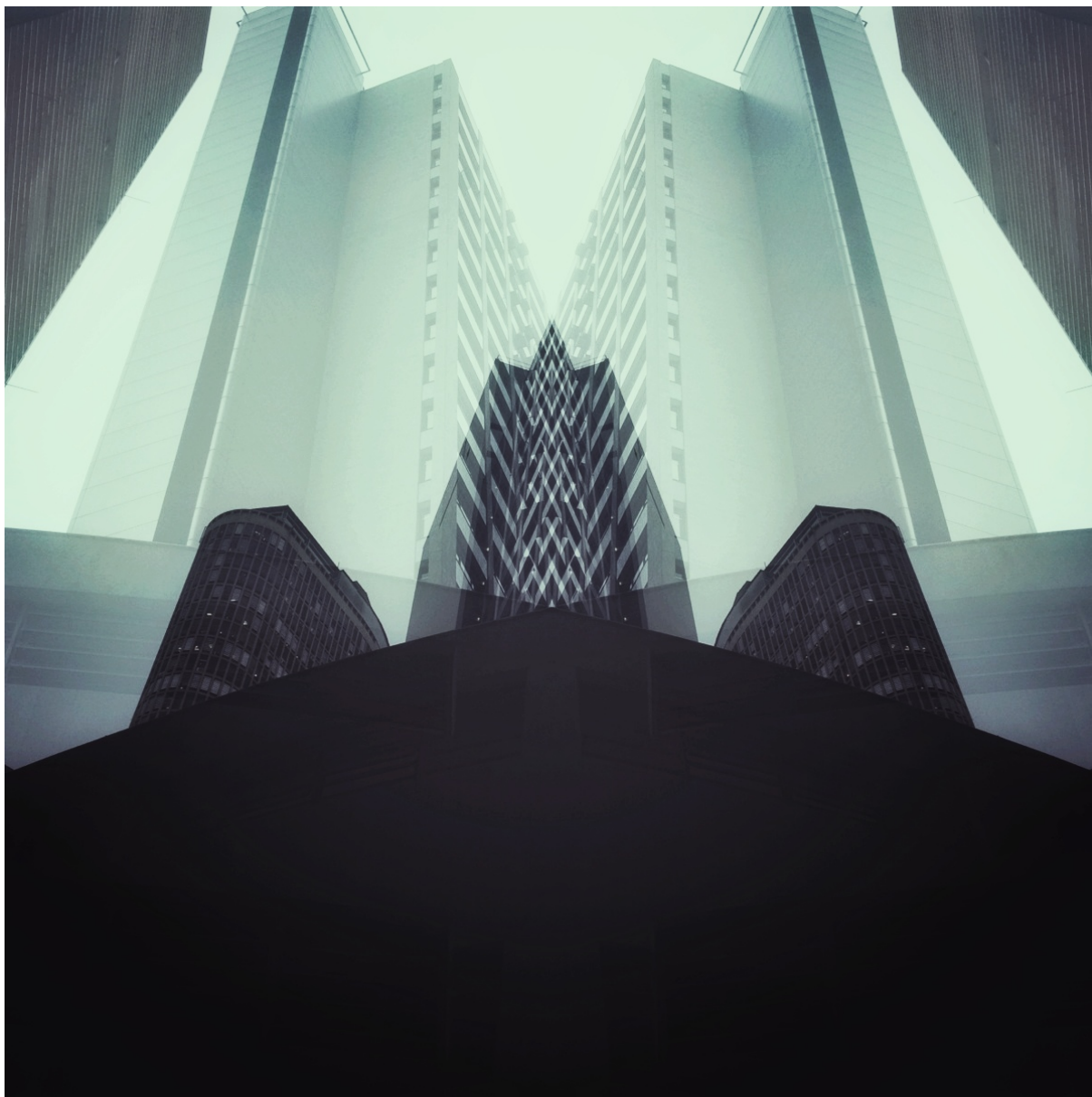


Fig 21 Felipe Raizer, #11, Série Virtualidades Refletidas, fotografia digital, 2013

Vejo proximidade entre nossos trabalhos pela semelhança de suas qualidades (Os objetos físicos fotografados por Kempenaers são semelhantes em simetria, forma e volume aos objetos criados nas minhas Imagens) e também no fato de ambos se valerem da arquitetura para criar discussões (singularidades), mesmo que diferentes em tema e discurso (é diferente o contexto em que trabalhamos e para qual trabalhamos, mas reconheço que em ambos os trabalhos há uma tradução de significados)

Procuró deixar claro para o leitor deste trabalho que Virtualidades Refletidas, enquanto movimento semiótico de criação, vai se desenvolvendo a partir da inter-

relação das intenções, linguagens e técnicas dos meios que vou experimentando. Esse movimento de semiose (a criação) não se esgota para mim nos diálogos de imagens e nas metamorfoses alcançadas através do computador, características das imagens que apresentei aqui. Vejo a necessidade de explorar possíveis sobreposições entre imagens físicas alcançadas através da montagem da exibição da série, que como vimos será o traço definidor do terceiro conjunto que compõe a obra. Percebo que os processos de criação que estudamos aqui, na experimentação das diferentes sobreposições, se revela por um busca contínua por carregar de sentido as imagens que produzo.

Considerações Finais

Início a apresentação das considerações finais desta Dissertação, com a sensação de ter suscitado diversos questionamentos em razão das ideias apresentadas. Na minha prática profissional percebo que *antes, durante ou após* a realização de uma imagem fotográfica venho buscando estabelecer um diálogo com outras linguagens, desenvolvendo assim um espaço de possibilidade para uma imagem nova. No presente trabalho, analisando os processos de produção de artistas visuais contemporâneos, que trabalham com uma base fotográfica, minha atenção ficou ainda mais instigada para pesquisar a expansão desse campo. Ao ingressar no curso de mestrado, em 2011, parti da minha prática, enquanto fotógrafo, e agora retorno a ela modificado.

No estudo da Semiótica de Charles Sanders Peirce auxiliado pela leitura de autores que realizam a crítica e , em particular, através da produção bibliográfica de Santaella, pude compreender e aprofundar meus conceitos sobre imagem, signo, representação e paradigmas da imagem. Também foi possível explorar os conceitos de imagem na perspectiva antropologia iconológica, o pensamento das estruturas da imagem, seus significados na cultura e traçar relações em busca de um exercício interpretativo de natureza hermenêutica.

A Dissertação procurou reunir questões do campo fotográfico num quadro que envolve: os experimentos das vanguardas do século XX, em especial de artistas-fotográficos; as práticas em fotografia e nas artes visuais em geral; projetos poéticos de artistas que não se submetem à fotografia convencional (seus conceitos e estruturas); e o momento da concretização da digitalização, que tem expandido o conceito de fotografia para novas fronteiras.

As experiências analisadas aqui, nos falam das complexidades da imagem, e pensando na esteira da leitura proposta por Rubens Fernandes, é possível dizer que são imagens que promovem um salto qualitativo da fotografia.

As imagens contemporâneas de base fotográfica, cada vez mais, se aproximam do mundo da ficção e representam a genuína carência de autenticidade do “real” dos nossos tempos. Liberados que estão da

preocupação testemunhal, os artistas justapõem a aparência da “realidade” da fotografia com sua grande capacidade de intervenção e magia, fazendo-nos aproximar e vislumbrar um reino que está bastante próximo da razão e da experimentação, simultaneamente.” (FERNANDES, 2006).

Constatei um predomínio de transgressão dos meios visuais nas obras dos artistas analisados, favorecendo o recorte de estudo desta Dissertação que procura observar as especificidades de uma fotografia que se encontra em expansão.

Dentre estas especificidades, busquei entender como parâmetro de identificação do fenômeno estudado: a experimentação de imagens, quando a fotografia se hibridiza com outras linguagens para produzir novos sentidos. Um tipo de criação que não se sujeita aos limites programáticos de um único campo técnico, quando o artista subverte os elementos técnicos tradicionais que compõem a produção de imagem a fim de explorar outras possibilidades criativas. Nesse trajeto, esses artistas fotográficos geram novos regimes de visualização e, com isso, novas redes de significação emergem.

O estudo empreendido se faz pertinente por levantar reflexões sobre convergência de linguagens, estado do paradigma que define a fotografia, processos de criação entre meios, uso de metodologias técnicas para produção de sentido visual, e quebra do código convencional da fotografia. Procurou-se levantar um diagnóstico da relação das imagens fotográficas com outros meios, sua gênese, choques e rupturas que transformaram a fotografia em um lugar híbrido, que vem se conectando com maior ou menor intensidade a outros tipos de imagem.

A manipulação de imagens ocorre por procedimentos que transitam entre diferentes meios, garantindo possibilidades infinitas de intervenção do fotógrafo em sua produção. O desafio é o estudo de uma imagem, que talvez precise de outro nome que não fotografia, imagem-metamorfose, estética da possibilidade que se desenvolve em vários estágios e processos, rumo a complexidade.

Enfim, questões que estão no amago das discussões contemporâneas, no momento de ebulição de novos processos e possibilidades de manipulação de imagens. Além disso, procurei resgatar questões que me inquietam, mas

permanecem alimentando o desejo de constituir novos diálogos, a partir de uma análise voltada para: a convergência dos meios de comunicação, entre si e com as artes; o processo de criação dos artistas; e no estudo das relações entre luz, sujeito e tecnologia. Os estudos teóricos e suas relações com a prática fotográfica da presente pesquisa me fazem perceber que vivemos um momento rico de ferramentas pra criação e reflexão sobre imagens. A fotografia está viva!

Referencias bibliográficas

BELLOUR, R. *Entre Imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BORGES, J.L. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BRAGA, E. Fluxo, Corpo e Percepção na Comunicação Digital. [Tese de Doutorado]. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2007.

COUCHOT, E. Da Representação à Simulação. In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 37-48

DURAND, G. *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FATORELLI, A. Fotografia e Modernidade. In: SAMAIN, E. (Org). *O Fotográfico*. São Paulo, Hucitec, 2005. p. 82-92.

FERNANDES J, R. *A Fotografia Expandida*. [Tese de Doutorado]. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2002.

_____, R. *Processos de criação na fotografia*: apontamentos para o entendimento dos vetores e variáveis da produção fotográfica. In: FACOM - no 16 - 2o semestre de 2006

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011

_____, V. *O Universo das Imagens Técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008

HILDEBRAND, H. As info-imagens e os signos matemáticos. In: LEÃO, Lucia. (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*, São Paulo: AnnaBlume, 2004, p. 117-126.

KOSSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEAO, L. Reflexões sobre imagem e imaginário nos processos de criação em mídias digitais. In: XX Encontro da COMPÓS, Porto Alegre, 2011. Disponível em http://www.academia.edu/1409967/Reflexoes_sobre_imagem_e_imaginario_nos_processos_de_criacao_em_midias_digitais Acesso em 28 de outubro de 2013.

_____, L. *Paradigmas dos processos de criação em mídias digitais: uma cartografia*. Virus, v. 6, p. 05-27, 2011.

_____, L. *O cérebro como paisagem: políticas das imagens e mediações estéticas nos processos criativos contemporâneos*. In: 11 Encontro internacional de arte e tecnologia, 2012, Brasília. 10.art. Brasília: UNB, 2012.

_____, L. *O remix nos processos de criação de imagens e imaginários midiáticos*. In: XXI Encontro da Compós, na UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012, Juiz de Fora. XXI Encontro da Compós, na UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF - Universidade de Juiz de Fora, 2012.

MACHADO, A. A Fotografia sob o Impacto da Eletrônica. In: SAMAIN, E. (Org). *O Fotográfico*. São Paulo, HUCITEC, 2005. p. 309-317

_____, A. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997

_____, A. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas. LEÃO, Lucia I. C. (Org.) . InterLab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Editora Iluminuras - FAPESP, 2002.

_____, A. *A Fotografia como Expressão do Conceito*. Studium, Unicamp, 2000.

MANOVICH, L. Database as a Symbolic Form in Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow. 1ª ed, University of Minesota Press: Minneapolis, 2007.

MOHOLY-NAGY, Lazslo. Vision in Motion. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MORIN, E. Educação e Cultura. *Edgar Morin*, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.edgarmorin.org.br>. Acesso em 10/10/2013.

MUELLER-POHLE, A. *Analog, Digital, Projective*. 1996. Disponível em: <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/analogdigitalprojective.html>. Acesso em: 05 de março de 2013.

_____. *A Information Strategies*. 1985 Disponível em: http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml Acesso em: 05 de março de 2013.

NEUTELINGS, W. *Spomenik: the monuments of former Yugoslavia*, 2008. Disponível em www.jankempenaers.info/texts/03/ Acesso em 5 de agosto de 2013.

NÖTH, W. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

PLAZA, J. As Imagens de Terceira Geração. In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem Máquina*. São Paulo: Editoria 34, 2008. p. 72-88

RIBEIRO, E. *Um Estudo sobre o Símbolo, com Base na Semiótica de Peirce*. In: Estudos Semióticos – vol 6 - n 1- FFLCH/USP, junho de 2010.

SALLES, C.A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2007

_____, C.A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTAELLA, L. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo, Cengage Learning, 2000.

_____, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____, L. Os Três Paradigmas da Imagem. In: SAMAIN, E. (Org). *O Fotográfico*. São Paulo, Hucitec, 2005.p 295-307.

_____, L. *Porque as Comunicações e as Artes estão Convergindo*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, mídia, semiótica*. São Paulo, Iluminuras, 2010.

_____, *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SAVAN, D. An introduction to C.S Peirce's full sytem of semiotic. Toronto, Victoria College of the University of Toronto, 1976.

TEDESCO, E. *Sobreposições Imprecisas*. [Tese de Doutorado]. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2009.