



Universidade Federal da Bahia

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Processos criativos nas artes visuais

ANDRÉ DE FARIA BRANDÃO

TRANSIÇÕES DA IMAGEM

Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Hibridismo

Salvador
2009

ANDRÉ DE FARIA BRANDÃO

TRANSIÇÕES DA IMAGEM

Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Hibridismo

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

Linha de pesquisa:

Processos criativos nas artes visuais

Orientador:

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso

Banca Examinadora:

Orientador

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso

1º componente da banca

Alberto Freire de Carvalho Olivieri

2º componente da banca

Cid Ney Ávila Macedo

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

B 817 Brandão, André de Faria

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

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

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

CDU - 77
CDD - 77.071

Termo de Aprovação

ANDRÉ DE FARIA BRANDÃO

TRANSIÇÕES DA IMAGEM

Fotografia, Contemporaneidade, Cultura e Hibridismo

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

Área de concentração: Artes e humanidades.

Linha de pesquisa: Processos criativos nas artes visuais.

Data da aprovação: ___ / ___ / _____

Aprovado pela seguinte banca examinadora:

Orientador

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso

Livre Docente em Artes Plásticas, Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia - UFBA.

1º componente da banca

Alberto Freire de Carvalho Olivieri

Pós-Doutor em Urbanismo, Université de Paris VIII - Paris.

Universidade Federal da Bahia - UFBA.

2º componente da banca

Cid Ney Ávila Macedo

Doutor em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Salvador, 16 de abril de 2009.

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

Agradecimentos

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

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

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

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

Henri Bergson, 1859-1941.

Resumo

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

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

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

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

Abstract

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

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

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

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

Resumen

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

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

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

Palabras-clave: Fotografía. Tecnología. Hibridismo. Evolucionismo. Artes Visuales.

Lista de Imagens

Fig. 01 - André de Faria. Objeto neoarqueológico: papel fotográfico. Ready Made. 2009.....	Pg. 20
Fig. 02 - André de Faria. Síncope. Vídeo. 2007.....	Pg. 24
Fig. 03 - Isaac Newton fascinado com as propriedades do prisma.....	Pg. 27
Fig. 04 - Leonardo da Vinci. Estudo de embriões. Desenho: detalhe. Século XVI.....	Pg. 29
Fig. 05 - Etienne Jules Marey. Descendo um plano inclinado. Cronofotografia. Cerca de 1882.....	Pg. 32
Fig. 06 - Juarez Paraiso. Fotomontagem. Cerca de 1970.....	Pg. 34
Fig. 08 - André de Faria. Objeto neoarqueológico: câmera Yashica TLR. Ready Made. 2007.....	Pg. 41
Fig. 09 - Man Ray. Auto-Retrato com câmera fotográfica. Fotografia. 1932.....	Pg. 44
Fig. 10 - Bernd e Hilla Becher. Fotografia. 1974.....	Pg. 45
Fig. 11 - André de Faria. Câmera-bisonte. Assemblage. 2007.....	Pg. 47
Fig. 12 - André de Faria. Objetiva Fujinon 1:1.4 50 mm. Objeto-Fragmento. 2007.....	Pg. 48
Fig. 13 - Joseph Beuys. Encosto para uma pessoa de membros esguios (do tipo lebre). 1970.....	Pg. 51
Fig. 14 - André de Faria. Transe: fluxo-tempo. Fotografia: processo híbrido. 2007.....	Pg. 57
Fig. 15 - Reiner Gemma Frisius. Câmera escura. Gravura. 1544.....	Pg. 57
Fig. 16 - Hans Richter. Filmstudie. Cinema. 1926.....	Pg. 59
Fig. 17 - André de Faria. Objeto neoarqueológico: caixa de espelho. Ready Made. 2007.....	Pg. 63
Fig. 18 - André de Faria. Hardware Software. Fotografia digital: detalhe da instalação. 2007.....	Pg. 71
Fig. 19 - André de Faria. Hardware Software. Instalação de parede. 2007.	Pg. 72
Fig. 20 - André de Faria. Vestígio. Fotografia digital. 2007.	Pg. 74
Fig. 21 - André de Faria. Aberração. Detalhe da instalação SiKr. 2007.	Pg. 75
Fig. 22 - Thomas Grünfeld. Vaca desajustada. Taxidermia. 1997.	Pg. 76
Fig. 23 - André de Faria. SiKr. Instalação em contexto específico. 2007.	Pg. 77
Fig. 24 - Joseph Kosuth. Relógio (um e cinco). Fotografia, relógio e texto. 1965.....	Pg. 78
Fig. 25 - André de Faria. Espectro-Tempo. Fotografia digital. 2009.....	Pg. 79
Fig. 26 - André de Faria. AGUA. Processos híbridos: instalação. 2006.....	Pg. 81
Fig. 27 - Câmera Mamute projetada por George Lawrence. 1900.....	Pg. 81
Fig. 28 - André de Faria. América. Fotomontagem digital. 1999.....	Pg. 84

Lista de Abreviaturas, Termos e Sinais

- ACBEU** - Associação Cultural Brasil Estados Unidos.
- Backlight** - Suporte para exibição de imagens munido de sistema interno de iluminação.
- CCD** - Dispositivo de Carga Acoplada. Tipo de sensor eletrônico.
- Close-up** - Tomada de câmera em plano extremamente fechado, apresentando riqueza de detalhes do objeto.
- CMOS** - Semicondutor Metal-Óxido Complementar. Tipo de sensor eletrônico.
- CPD** - Centro de Processamento de Dados.
- Cyber-Art** - Emprego das novas tecnologias para fins artísticos.
- DNA** - Ácido Desoxirribonucléico.
- EBA** - Escola de Belas Artes.
- FAB** - Força Aérea Brasileira.
- FAPESB** - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.
- FAPEX** - Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão.
- FFCH** - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- Gif** - Formato de arquivo de imagem digital.
- Hardware** - Componentes físicos e mecanismos que compõem um computador.
- Hiperimagem** - Certo momento de uma obra hipermediática, envolvendo a relação espaço/ tempo.
- Hi-tech** - Alta Tecnologia.
- Layout** - Formato e disposição de alguns elementos em uma configuração visual.
- Loop** - Repetição contínua de um procedimento.
- Low-tech** - Baixa Tecnologia.
- NEHP** - Núcleo de Editoração de Home Pages.
- Pinhole** - Modelo simplificado de câmera fotográfica. O termo faz referência à estenose.
- PPGAV** - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.
- PUC-SP** - Pontifícia Universidade Católica - São Paulo.
- Sampler** - Circuito eletrônico que grava, armazena e reproduz sinais digitais.
- Scanner** - Dispositivo de entrada por varredura que converte dados físicos em sinais digitais.
- SiKr** - Título dado à uma intervenção em um contexto específico. Referência ao silício e ao criptônio.
- SLR** - Câmera reflex de objetiva única. *Single Lens Reflex*.
- Software** - Funcionamento virtual de um sistema de dados.
- TLR** - Câmera reflex de objetivas gêmeas. *Twin Lens Reflex*.
- Webart** - Arte desenvolvida no *cyberespaço*, tendendo à uma coletividade. Arte em rede.
- Website** - Conjunto de páginas da *Web*, geralmente acessíveis pelo protocolo *HTTP*.
- UFBA** - Universidade Federal da Bahia.
- UniãoTec** - Empresa de Salvador do ramo de assistência técnica à equipamentos fotográficos.

Sumário

Introdução.....	Pg. 12
Alguns Apontamentos sobre Híbridismo.....	Pg. 21
Breve Nota sobre Arqueologia.....	Pg. 38
Aparelho Fotográfico.....	Pg. 54
Sobre a Noção de Cópia.....	Pg. 67
Descrição Detalhada da Intervenção SiKr.....	Pg. 73
Exposição Final dos Resultados Plásticos da Pesquisa.....	Pg. 78
Considerações Finais.....	Pg. 83
Anexos.....	Pg. 88
Referências.....	Pg. 98

Introdução

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

Através de uma metodologia interdisciplinar, procuro estabelecer relações entre fenômenos sociais, naturais e estéticos para configurar um painel que ilustre o pensamento aqui desenvolvido. Questões pertinentes às ciências são colocadas em discussão através da teoria e da prática artística, quando registro pensamentos e elaboro obras que sintetizam de forma conceitual e estética questões importantes sobre a hibridação. A criação artística é praticada por meio da utilização das linguagens visuais contemporâneas e tem como parâmetros teóricos as indagações decorrentes do processo de investigação, incluindo a aproximação teórica¹. Para o *scholar* François Soulages² o discurso teórico necessita desta aproximação. Segundo ele:

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

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

¹ Aproximação estética de uma obra de arte movido por um impulso científico.

² Teórico francês, professor da Universidade de Paris VIII.

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

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

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

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

Remeto a análise ao campo de estudo da óptica. Juntamente com as observações e proposições desta ciência, pôde-se observar na área da vidraria³ um crescente avanço empírico, como veremos a seguir:

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

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

Posteriormente, durante o século XIX, mais avanços ocorriam e cada vez mais rápido. O êxito da técnica de fixação da imagem fotográfica em 1826⁴ não foi um fato que ocorreu isoladamente, teorias científicas e novas descobertas tecnológicas continuavam paradoxalmente a encantar e desiludir a sociedade ocidental. Darwin desenvolvia sua teoria evolucionista em meados dos anos 1850. Na década de 1890, Freud publica seus primeiros trabalhos e, neste período, se dá início à produção cinematográfica. Filósofos destacados analisavam o percurso deste momento histórico, e para Nietzsche, novos paradigmas surgem com estas mudanças:

³ Técnica de fabricação de vidros e outros ramos ligados a sua comercialização.

⁴ Joseph Nicéphore Niepce consegue pela primeira vez fixar uma imagem em uma chapa com emulsão fotossensível.

“Foram os espíritos mais fortes e os mais maldosos que até agora promoveram os maiores progressos da humanidade: reacenderam sem cessar as paixões que adormeciam – toda sociedade organizada adormece as paixões – despertaram sem cessar o sentido da comparação, da contradição, o gosto pelo novo, pelo ousado, por aquilo que ainda não foi tentado; obrigaram os homens a contrapor a opinião a opinião, tipo ideal a tipo ideal. Pelas armas, pela derrubada dos marcos fronteiros, pela violação da piedade, na maioria das vezes: mas também por novas religiões e novas morais! Encontra-se a mesma ‘maldade’ na alma de todos os professores e de todos os pregadores do que é *novo* – essa maldade que lança no descrédito um conquistador, mesmo quando ela se exprime de maneira mais sutil e não movimenta imediatamente os músculos, o que de resto leva a diminuir o descrédito!

O que é novo, entretanto, é de qualquer maneira o *mal*, uma vez que aquilo que quer conquistar, que quer derrubar os marcos e as antigas crenças; unicamente o antigo é que pode ser o bem! Os homens de bem em todas as épocas foram aqueles que aprofundaram as velhas idéias para levá-las a dar fruto, os cultivadores do espírito. Mas todo terreno acaba por se esgotar e é preciso que se retorne a relha do arado do mal. – Existe hoje uma doutrina da moral fundamentalmente errônea, muito em voga na Inglaterra, segundo a qual os conceitos ‘bem’ e ‘mal’ traduzem o acúmulo das experiências sobre o que é ‘adequado’ e ‘inadequado’; de acordo com essa doutrina, é chamado ‘bem’ aquilo que conserva a espécie, e ‘mal’ aquilo que é prejudicial à espécie. Mas na realidade os maus instintos são tão adequados, tão úteis à espécie e também tão indispensáveis como os bons: - somente sua função é diferente.” (Nietzsche 2006: 43).

Os artistas, também envolvidos com as discussões da época, praticavam suas releituras do mundo. Paul Gauguin, um artista culturalmente híbrido; europeu, tinha uma avó peruana, optou por viver no Taiti e como membro da marinha mercante teve passagem por Salvador, Rio de Janeiro além de outras cidades e países - analisou de forma magistral e de maneira desacreditada o contexto deste período de transformações por meio da sua pintura de 1897, *De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?*. Outros artistas, como Coubert, Degas e Toulouse-Lautrec interagiam com as recentes tecnologias fazendo uso de imagens fotográficas como ferramenta auxiliar para a produção de suas pinturas sem que enfrentassem qualquer problema teórico⁵. Relaciono os diversos conhecimentos acima mencionados com o intuito de aprofundar o campo semântico da pesquisa nas questões relativas ao hibridismo, o que veremos a seguir. Segundo Soulages:

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

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

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

Hibridismo

É o principal elemento da pesquisa. Busco analisar este termo, suas implicações teóricas e suas múltiplas abordagens. Utilizo o termo hibridação em detrimento do termo hibridização⁶ por entender que o primeiro é mais adequado ao campo de estudo das Artes Visuais, apesar de ter encontrado ambas as referências na literatura teórica. Proponho a hibridação da fotografia como um conjunto de práticas que validam o aparelho fotográfico como signo da linguagem fotográfica, a partir da leitura de um contexto fotográfico, deixando de lado uma possível leitura menos abrangente da utilização da imagem fotográfica propriamente dita enquanto objeto único de análise e meio de criação. Rosalind Krauss⁷ enuncia este contexto fotográfico a partir da compreensão de certas práticas artísticas que evocam de alguma forma a linguagem fotográfica.

Cultura

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

Evolucionismo

A partir da teoria evolucionista de Charles Darwin⁸ e genética de Gregor Mendel⁹ proponho uma reflexão acerca da mutação e do processo evolutivo das espécies, relacionando poeticamente estes conhecimentos com uma abordagem mais ampla que abre caminho para uma posterior analogia com a evolução tecnológica dos equipamentos

⁶ O termo hibridização aparecerá no texto apenas quando este for transcrito diretamente de algum autor.

⁷ Crítica e historiadora da arte. Foi aluna de Clement Greenberg, um importante crítico de arte norte americano.

⁸ Naturalista inglês. Propôs a teoria evolucionista por meio da seleção natural e sexual.

⁹ Botânico austríaco. Dedicou-se ao estudo do cruzamento de espécies.

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

Arqueologia

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

Câmara Escura

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

Equipamento Fotográfico

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

Tecnologia

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

Tempo

A concepção do tempo enquanto fluxo contínuo de acontecimentos é inerente ao campo de estudo da fotografia¹⁰. Procuro explorar esta noção de forma poética, a partir de algumas proposições de Henri Bergson¹¹ extraídas do ensaio *Matéria e Memória*, tendo como meta uma projeção simbólica para o passado e o futuro. Bergson estabelece uma intrincada relação entre a imagem, a matéria e a memória, desenvolvendo um pensamento filosófico que flerta com a psicologia e a fisiologia, enfocando o funcionamento da estrutura neurológica, as percepções ocorridas no cérebro e a dinâmica do sistema nervoso central. As obras e as idéias produzidas durante a pesquisa se relacionam com esta noção de fluidez e atemporalidade.

¹⁰ A técnica fotográfica e outras questões teóricas sobre fotografia implicam diretamente em uma relação com o tempo.

¹¹ Filósofo francês, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1927.

A partir dos pontos expostos acima, retomo a dissertação criando algumas relações com as linhas de pensamento sugeridas por determinados autores para chegar a resultados teóricos, estéticos e simbólicos. Alguns nomes importantes para as formulações teóricas são Peter Burke¹², historiador inglês, Vilém Flusser¹³, filósofo tcheco que viveu parte de sua vida no Brasil, e Rosalind Krauss, professora de história da arte moderna e contemporânea. Outros teóricos surgem no decorrer da dissertação em determinadas citações que serão fundamentais para a compreensão das idéias expostas. Resgato nomes de grandes gênios da humanidade, através de determinadas idéias expostas, envolvendo aparelhos técnicos, óptica, genética e evolucionismo. Alguns destes nomes são: Leonardo da Vinci, considerado um dos maiores gênios da história da humanidade; juntamente com Isaac Newton, físico e matemático inglês; Gregor Mendel, botânico conhecido como pai da genética, se dedicou ao estudo do cruzamento de espécies e análises matemáticas dos resultados; e Charles Darwin, naturalista que propôs a evolução a partir da seleção natural. Dentro desta profusão de idéias, exploro o conceito de hibridismo para formar a base poética da pesquisa e toda a práxis decorrente das indagações teóricas. O próprio termo hibridação foi tomado de empréstimo da zoologia. Para Burke:

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

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

¹² Possui diversos livros publicados no Brasil. É especialista em assuntos socioculturais.

¹³ Filósofo autodidata conhecido como “o Walter Benjamin da Pós-História”.

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

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



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

Alguns Apontamentos sobre Híbridismo

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

Para introduzir a primeira das abordagens recorro ao historiador Peter Burke, este autor exalta a importância de teóricos brasileiros das ciências sociais no pioneirismo do tratamento do tema. Para ele “Gilberto Freyre¹⁴ foi um dos primeiros *scholars* a dedicar atenção ao híbridismo cultural, em 1933.” (Burke 2003: 27) e Euclides da Cunha¹⁵ teria se referido a cultura brasileira como uma cultura de empréstimo. Em relação ao híbridismo, Burke ainda relata que:

“Na obra de Gilberto Freyre, esta era uma idéia central, descrita em seu rico vocabulário de várias maneiras diferentes, incluindo hibridização, miscigenação, mestiçagem e interpenetração, assim como acomodação, conciliação e fusão. Os conceitos de *métissage* e *interpénétration* foram centrais também nas análises da religião afro-americana feitas pelo sociólogo francês Roger Bastide¹⁶.” (Burke 2003: 52)

Nota-se que o Brasil é um país apto a ser tomado como exemplo para este tipo de reflexão. “Um especialista em África descreveu os Estados daquele continente como híbridos no sentido de que são o resultado de uma mescla de formas ocidentais importadas e tradições africanas. Algo similar poderia obviamente ser dito a respeito de Estados de várias partes do mundo, do Japão ao Brasil.” (Burke 2003: 30). Porém o sociólogo Darcy Ribeiro¹⁷ explicita que o Brasil é uma nação diferenciada de todas as outras por ter havido neste país uma completa miscigenação da sua população, gerando uma raça brasileira suscitada a partir das suas raízes étnicas, segundo ele não houve nos Estados Unidos, no Canadá, na Austrália, na Índia, nem em nenhum sítio colonizado pela Europa uma fusão de raças como no Brasil.

¹⁴ Sociólogo. Autor do livro *Casa Grande e Senzala*, entre outros.

¹⁵ Escritor, sociólogo e historiador brasileiro.

¹⁶ Aproveito a citação para sinalizar a amizade e a parceria intelectual entre Bastide e o fotógrafo Pierre Verger.

¹⁷ Antropólogo, escritor e político brasileiro.

A dinâmica ou continuum¹⁸ cultural não abre possibilidades para a existência de fronteiras, as culturas simplesmente necessitam desta fluidez como um estado de sobrevivência. “Essa abordagem da troca cultural foi revivida na Renascença e vem sendo revivida novamente em nossa época. (...) As famosas discussões sobre ‘antropofagia’ do início do século XX no Brasil são uma variante desta abordagem, interessados como estavam em pegar as coisas estrangeiras e digeri-las ou domesticá-las.” (Burke 2003: 42). Seguindo este pensamento venho através da minha poética evocar a ancestralidade, rememorar através dos processos híbridos de criação artística esta característica fundamental da cultura brasileira, a mestiçagem. Para Burke:

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

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

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

¹⁸ Conjunto de três unidades espaciais e uma temporal, obrigatoriamente vistos juntos, formam o continuum espaço-temporal. Para identificar um evento no continuum deve se considerar todas as quatro dimensões dele.

¹⁹ Traduzido para o português com o título *O Livro de Cabeceira*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



André de Faria. Síncope. Vídeo. 2007.

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

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

Alinhado com as idéias expostas nos parágrafos acima procuro descrever a partir deste momento alguns princípios científicos, buscando relacionar as áreas da física, da química e da biologia com a linha de raciocínio desenvolvida remetendo a um enfoque específico do hibridismo enquanto fluxo de permuta contínuo entre fenômenos naturais. No entanto, abordo estas questões de forma ilustrativa²¹, almejando a devida transposição para uma abordagem específica no campo das artes visuais.

Os fenômenos naturais agem de forma ininterrupta, progressiva e simultânea no universo, influenciando-se mutuamente. Assim, vários processos de hibridação têm ocorrido infinitamente e continuam a ocorrer na natureza por meio dos movimentos das massas, das transformações nas moléculas e átomos, e das adaptações que os seres vivos realizam para sobreviverem. É interessante notar que as antigas e intuitivas observações dos fenômenos ópticos foram fundamentais para o avanço dos estudos em óptica e os mesmos princípios continuam repercutindo na evolução dos aparatos tecnológicos e fotográficos. Para o teórico Arlindo Machado²² a ênfase na origem óptica arcaica da fotografia é necessária “porque ela impõe critérios de interpretação bastante distintos daqueles que proliferam quando se busca na fotografia apenas a sua origem química moderna.” (Machado 1984: 33). Bergson estira esta análise buscando relacionar óptica e percepção, enfocando diferentes campos do conhecimento:

²¹ As informações interdisciplinares apenas complementam e embasam metaforicamente a pesquisa.

²² Doutor em comunicações e professor do Programa de Pós-Graduação da PUC-SP.

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

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

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

Este conhecimento, aliado a outros tantos, conduziu a técnica fotográfica a um refinamento muito eficaz no controle das cores, através da utilização de películas com emulsão em camadas, filtros, projetos de iluminação específicos e balanço de branco²³ nas câmeras digitais, entre outros procedimentos. Em relação ao projeto das objetivas pode-se dizer que o aperfeiçoamento técnico ao longo do tempo com base nas teorias de Newton foi corrigindo muitas aberrações incômodas, ainda assim não há objetiva que não apresente alguma aberração. Entre estas estão a aberração esférica, a coma, o astigmatismo, a distorção, a curvatura de campo e a aberração cromática.

²³ Consultar a função *White Balance*.



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

Assim, pode-se compreender a complexidade e interatividade dos processos físico-químicos quando a luz atinge a película ou o sensor²⁴ da câmera fotográfica. Suas partículas²⁵ são capazes de estimular reações fotoquímicas ou fotoelétricas nestas superfícies gerando o registro latente das áreas de diferentes intensidades luminosas que podem vir a ser processadas e identificadas posteriormente como imagens bidimensionais.

Estas reações químicas são também exemplos dos fenômenos de hibridismo, e deve-se a fatores termodinâmicos²⁶ e cinéticos²⁷. São, por assim dizer, uma transformação da matéria na qual ocorrem mudanças qualitativas na composição química das substâncias reagentes, resultando em produtos variados, envolvendo alterações nas conectividades entre os átomos ou íons, na geometria das moléculas, entre outras conseqüências.

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

²⁴ CCD ou CMOS. Sensores de captação da imagem digital.

²⁵ Fótons.

²⁶ Ramo da física que estuda os efeitos da mudança em temperatura, pressão e volume.

²⁷ Ciência que estuda a velocidade das reações químicas e os fatores que a influenciam.

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

A evolução deve ser compreendida como um processo de mudança permanente, porém, é conveniente lembrar que ela não progride necessariamente para formas de vida mais complexas ou mais sofisticadas. Devemos entendê-la como uma acumulação de variações através de gerações consecutivas de organismos que resultam no surgimento de novas espécies a partir de um ancestral em comum. Darwin deduziu que todos os seres vivos estão relacionados e descendem de umas poucas formas ou mesmo de um único ancestral comum. Estas variações das populações surgem por mutações aleatórias no DNA²⁸ dos indivíduos. O produto final da seleção natural são organismos que estão adaptados aos seus ambientes atuais. No entanto, os ambientes estão em permanentes mudanças, mudando conseqüentemente as pressões seletivas.

Dentro deste contexto procuro relacionar poeticamente a idéia de um evolucionismo biológico com o desenvolvimento tecnológico dos aparelhos fotográficos, lembrando que todos os modelos de câmeras fotográficas descendem da câmara escura. Algumas câmeras atuais passaram a ter características híbridas, a exemplo da Leica R9, anunciada como a primeira câmara híbrida da história²⁹, ou a Hasselblad, câmara de médio formato que assim como a Leica também pode ser adaptada a um módulo chamado de *back digital*, este com altíssima resolução para os atuais padrões vigentes, ambas possuem a capacidade de captar a imagem em película ou sensor eletrônico. Outros exemplos deste tipo de hibridismo podem ser encontrados nos diversos modelos e marcas disponíveis. A evolução dos modelos de câmeras, desde as câmaras escuras até as digitais me permite, dentro desta poética, a metáfora de uma árvore genealógica formada por gerações de câmeras fotográficas e suas linhagens específicas.

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

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

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

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



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

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

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

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

(Bergson 2006: 24)

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

“La manipulación de las fotografías es tan antigua como la fotografía misma.”

(Ades 1977: 7)

A manipulação da imagem fotográfica não é nenhuma novidade, fotógrafos como Henry Peach Robinson³⁰ e Oscar Gustav Rejlander³¹ faziam diversos tipos de interferências em suas cópias, ainda no século XIX. O artista sueco Rejlander utilizava a fotografia como meio auxiliar para a sua pintura e logo enveredou para o desenvolvimento de composições fotográficas, duplas exposições, fotomontagens, colagens, manipulações e retoques. Tendo realizado em 1857 a obra *Two ways of life*, uma montagem na qual utilizou mais de trinta fotografias. O pictorialismo³² já esboçava uma arte híbrida, mas pela falta de convicção e por tentar se apoiar na linguagem pictórica acabou não gerando muitos frutos e sua representatividade não durou muito.

³⁰ Precursor das fotomontagens, juntamente com Rejlander.

³¹ Artista e fotógrafo sueco.

³² Movimento artístico surgido no final da década de 1880.

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

“El fotomontaje pertenecía al mundo de la tecnología, al mundo de los medios de comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica.” (Ades 1977: 8)

Em paralelo a um pensamento que se aproxima ao do filósofo Walter Benjamin³³, Ades pontua a fotomontagem como um meio ligado ao sistema de produção industrial:

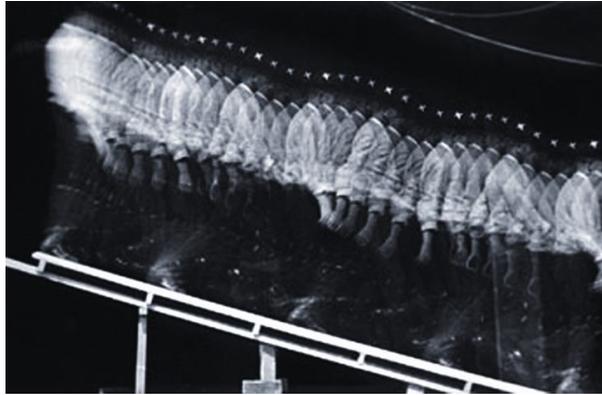
“El fotomontaje, por ser el método más moderno de las artes plásticas, está estrechamente ligado al desarrollo de la cultura industrial y de las formas de los medios culturales de comunicación de masas.” (Ades 1977: 16)

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

“El campo del fotomontaje es tan vasto que tiene tantas posibilidades como medios distintos existen, y los medios cambian cada día em su estructura social y em la superestructura psicológica resultante. Las posibilidades del fotomontaje solo están limitadas por la disciplina de sus medios formales.” (Hausmann in Ades 1977: 25)

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

³³ Filósofo e sociólogo alemão.



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

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

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

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

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

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

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

Mas Picasso já havia esboçado uma situação semelhante com a instauração de uma arte inspirada em cânones europeus e africanos três décadas antes, a partir do momento em que pintou o quadro *Les Femmes d'Alger*. Apropriou-se inclusive de muitas fotografias, para delas tomar referências em relação ao desenvolvimento da sua pintura³⁴.

No Brasil, Geraldo de Barros³⁵ e Waldemar Cordeiro³⁶ foram personalidades importantes na solidificação deste tipo de ação, confirmando que diversos fotógrafos aficionados, durante toda a história da fotografia, sempre buscaram uma investigação de resultados imagéticos por meio de manipulações, utilizando diversas técnicas de captação, revelação e retoque. De fato, o surgimento tangível da fotografia na arte contemporânea brasileira está associado ao movimento concreto em 1956, porém anteriormente, em 1951, Geraldo de Barros realizou a exposição *FotoFormas*, que foi pioneira nas investigações artísticas envolvendo a fotografia.

Os movimentos artísticos modernistas europeus tiveram grandes influências sobre as vanguardas artísticas de várias partes do planeta, não sendo diferente no estado da Bahia, quando em fins da década de 1940 e no decorrer da década seguinte, jovens artistas resolveram romper com o academicismo vigente. Dentro deste contexto é extremamente importante que se faça referência à produção do artista plástico Juarez Paraiso, orientador desta pesquisa, componente da segunda geração modernista da Bahia³⁷ que no decorrer deste processo teve um papel fundamental no desenvolvimento do modernismo no estado, criando obras híbridas com a utilização da fotografia, explorando os recursos da fotomontagem, da gravura, do clichê, do desenho e da *assemblage*³⁸, tendo claras referências no movimento dadaísta.

³⁴ Ver revista *Humboldt* nº 77, pg. 28.

³⁵ Artista e fotógrafo pioneiro no Brasil em experiências artísticas envolvendo a fotografia.

³⁶ Artista e fotógrafo concretista pioneiro no Brasil em experiências artísticas envolvendo o computador.

³⁷ A segunda geração modernista da Bahia surge na década de 1960.

³⁸ Técnica de construção tridimensional que consiste na fusão de partes isoladas.



Juarez Paraiso. Fotomontagem. Cerca de 1970.

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

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

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

Na universidade tive a grata oportunidade de participar do curso de extensão *Pós-Modernismo nas Artes Plásticas* promovido pela FAPEX e ocorrido na EBA da UFBA. Este curso teve muita importância na minha formação artística, pois abordou questões cruciais sobre a chamada arte contemporânea da segunda metade do século XX e me fez perceber o alcance das artes visuais e a vitalidade do pensamento contemporâneo que começava a emergir na Bahia. Fui apresentado a termos como expressionismo abstrato, arte povera, land art, fotolinguagem, neo-expressionismo, entre outros, em um panorama geral que abarcava os anos de 1945 até a década de 1980, com comentários pertinentes da então facilitadora³⁹. Para mim, ainda calouro na universidade, este curso representou uma oportunidade única de sintonizar com os valores que norteavam a atual produção em artes visuais. Neste mesmo ano comecei a trabalhar como bolsista no NEHP do CPD da UFBA, desenvolvendo o trabalho de *webdesigner* em um momento em que a internet estava sendo implantada e desenvolvida pioneiramente na Bahia. Para a execução do ofício eu utilizava os *softwares Corel Draw, Corel Photo Paint* e o *Front Page*. Atualmente, destes *softwares*, apenas o *Corel Draw* continua sendo uma ferramenta aceitável profissionalmente, os outros ficaram obsoletos frente ao *Adobe Photoshop*, ao *Fireworks* e ao *Dreamweaver*, entre outros. Os computadores tinham apenas 32 *megabytes* de memória, e quando muito 64, o que para os padrões atuais de plataformas digitais para produção de imagem é algo totalmente irrisório. Como bolsista eu tinha direito a uma conta de usuário que dava acesso ao provedor implantado na UFBA. Numa atitude sagaz criei imediatamente um *website* pessoal de artes visuais, na ânsia de aplicar os conhecimentos adquiridos na divulgação da minha produção artística, e por este motivo acabei me tornando um dos pioneiros na Bahia e no Brasil a possuir um *site* desta categoria, disponibilizando conteúdos artísticos. Houveram algumas versões deste *site*, fazendo jus à característica inconstante e mutável da internet, gerando uma constante circulação e atualização de informações e conteúdos dentro do ambiente virtual. Na primeira fase segui o padrão institucional dos *sites* que eu costumava desenvolver, eram mais comportados em termos de distribuição de elementos do *layout* da página e tinham um setor específico chamado *Galeria* para a exibição das imagens. Depois o conteúdo se tornou mais fluido e as páginas passaram a se relacionar aleatoriamente por meio de várias hiperligações, imagens digitalizadas com diversos tipos de manipulações levavam o usuário a textos e imagens, que levavam a outros conteúdos sucessivamente. O

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

teórico Gilberto Prado⁴⁰ definiu as categorias de *websites* artísticos em dois grupos: sites de divulgação e sites de realização de eventos e trabalhos na rede. Segundo ele:

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

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

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

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

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

A partir de 1997 passei a empregar o termo gravura digital para o resultado impresso dessas manipulações que eram feitas a partir de fotografias analógicas digitalizadas através do *scanner*⁴¹, mas logo percebi que havia uma tendência no país pelo emprego do termo infogravura⁴², e passei a adotá-lo. Percebi logo a importância de interagir com o universo até então desafiante e pouco explorado da informática no que se refere à produção artística baiana, prevendo que esta seria em pouco tempo uma linguagem universal, e que sendo bem aproveitada, se tornaria mais uma ferramenta importante de criação plástica.

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

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

⁴¹ Nesta época as câmeras fotográficas digitais ainda não eram acessíveis ao usuário comum.

⁴² Atualmente o termo infogravura é aplicado às imagens numéricas geradas, manipuladas e impressas exclusivamente no computador.

Breve Nota sobre Arqueologia

Trazer elementos metodológicos da arqueologia para o corpo teórico-prático da pesquisa torna-se um componente produtivo, pois através de informações advindas desta área do conhecimento desenvolve uma série de práticas que sugerem a dimensão das possibilidades de interação com objeto de estudo. O conhecimento das práticas arqueológicas está a serviço da compreensão geral da evolução tecnológica dos aparatos técnicos no campo da fotografia, com o intuito de direcionar a abordagem estética e conceitual desta produção artística ao limite do tempo. O teórico Pedro Paulo Funari⁴³ observou a dilatação das possibilidades de intervenção do arqueólogo. Desse modo, algumas proposições desta pesquisa se aproximam das suas idéias:

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

Relacionando o quesito exposto acima com os atuais processos produtivos de bens de consumo, recorro a um argumento que venha a salientar algumas questões sobre evolução tecnológica. A humanidade vive em um fluxo de superações tecnológicas desde os tempos remotos com o domínio de técnicas primitivas de lascar e posteriormente de polir as pedras, dando continuidade incessante para esta jornada de aperfeiçoamentos com o intuito de facilitar suas atividades essenciais. Milhões⁴⁴ de anos após o domínio das técnicas de lidar com pedras, barro, madeira e posteriormente com tantos outros materiais, ainda continua a ocorrer o mesmo processo, agora com base em técnicas muito mais sofisticadas e cada vez numa progressão mais acelerada. Pode-se notar este fenômeno no campo da fotografia a partir da atual tecnologia digital utilizada na captura e processamento de alta resolução. O geógrafo Milton Santos⁴⁵ nos apresenta suas observações sobre a relação da técnica com a sociedade que a utiliza:

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

⁴³ Doutor em arqueologia, com diversos livros e artigos publicados sobre o assunto.

⁴⁴ Correspondente ao paleolítico, à cerca de 2 milhões de anos.

⁴⁵ Teórico baiano. Supreendeu a comunidade científica mundial com suas idéias inovadoras.

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

Por serem demasiadamente recentes, em se tratando de abordagens históricas, os equipamentos que surgem a partir do século XIX e até o final do século XX passam a ser considerados objetos neoarqueológicos⁴⁶ dentro da linha de pensamento que desenvolvo. Entre estes aparelhos estão câmeras TLR, câmeras compactas de pequeno formato e câmeras SLR, com corpo e objetiva acopláveis. Considerei adequada a utilização do termo neoarqueologia às minhas investigações, haja vista que ele remete ao estudo dos artefatos da cultura material de uma sociedade ainda recente, moderna e industrial. O termo trás em si uma ambigüidade por se referir ao novo e ao antigo⁴⁷ e isso reforça muitas das questões levantadas na pesquisa, entre elas a utilização simultânea de procedimentos fotográficos rudimentares e avançados. O pensamento de Bergson ultrapassa estas questões e reforça a idéia de fluidez entre passado e futuro:

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

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

⁴⁶ Nesta pesquisa, o termo não faz referência a vertente arqueológica conhecida como Arqueologia Processual ou *New Archaeology*, surgida nos Estados Unidos na década de 1960.

⁴⁷ *Neo*, do grego *Neos*, e *Arque*, do grego *archaios*.

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



André de Faria. Objetos neoarqueológicos. Fotografia. 2007.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Santos aprofunda suas colocações, demonstrando perfeito domínio do tema:

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

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

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

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

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

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

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

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



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

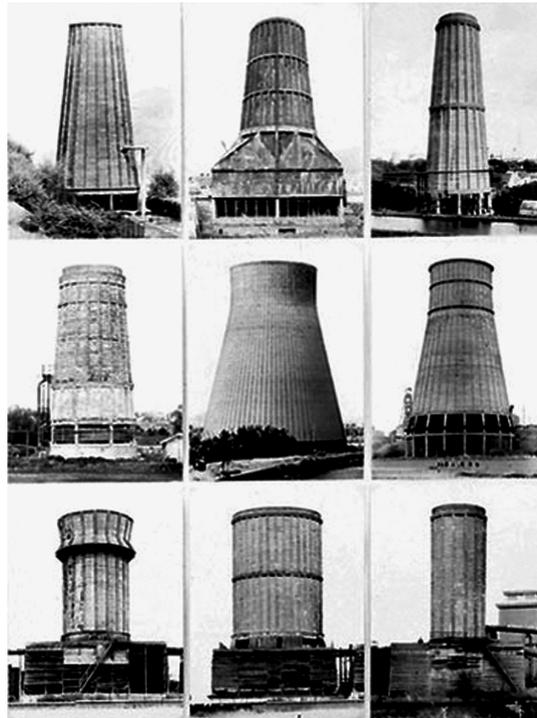
A face da arqueologia também tem deixado marcas na arte contemporânea. O artista Carl Andre⁴⁸ teve motivação para o desenvolvimento de suas esculturas minimalistas a partir de um olhar poético sobre o monumento arqueológico *Stonehenge*, situado no Reino

⁴⁸ Escultor minimalista e poeta norte americano.

Unido, que é frequentemente citado em suas obras. Este artista é fascinado pela cultura pré-histórica, assim como a artista cubana Ana Mendieta, que buscava a essência espiritual dos materiais orgânicos, evocando os ciclos vitais e as energias cósmicas. O casal Bernd e Hilla Becher⁴⁹ estabeleceu uma relação conceitual curiosa hibridando as linguagens da fotografia e da escultura. Para Mau Monleón⁵⁰:

“los motivos nos remiten de inmediato al campo de la arqueología industrial y su estilo al terreno de la fotografía documental y de archivo. Si observamos con detenimiento, nos damos cuenta que cada fotografía está curiosamente ‘desierta’; ningún ser humano, ningún indicio de vida, ni siquiera el cielo tiene nubes, ningún elemento que pudiera distraer nuestra atención. Cada torre está ahí, en el centro de la imagen frente a nosotros, absorbiendo toda nuestra atención, y cada una es diferente a la otra pero ninguna destaca sobre las demás. Ellas, en su conjunto, nos hacen partícipes, más que de una imagen, de una condición.” (Monleón 1999: 29)

“Los Becher hacen fotografías pero no son fotógrafos. Tampoco son escultores; ellos no hacen esculturas, sino que las fotografían.” (Monleón 1999: 31)



Bernd e Hilla Becher. Fotografia. 1974.

⁴⁹ Casal de artistas alemães. Desenvolveram um trabalho de documentação utilizando uma câmera de grande formato.

⁵⁰ Artista e teórica espanhola. Autora do livro *La Experiencia de los Límites*.

É válido salientar que os questionamentos que abarcam a arqueologia surgiram no processo criativo desta pesquisa durante a disciplina *Teoria e Técnica de Processos Artísticos*, ocorrida no segundo semestre de 2007. A partir deste momento senti convicção a respeito do objeto de estudo. Nesta ocasião houve a proposta de se fazer um projeto itinerante propiciando o diálogo dos artistas da disciplina com uma antiga vitrine com faces de vidro pertencente ao PPGAV. Os artistas deveriam criar suas obras de forma que se relacionassem com este objeto e os trabalhos deveriam ter relação direta com as pesquisas desenvolvidas por cada artista dentro do programa. Fechei uma pauta no Goethe Institut - Salvador, no período de novembro à dezembro de 2007 para o desenvolvimento da intervenção neste contexto específico e agendei uma palestra no mesmo local, para expor certas questões ligadas ao processo criativo, havendo nesta ocasião a participação do Professor Alberto Olivieri⁵¹, que aceitando generosamente o meu convite, explanou sobre o tema *Arqueologia das Imagens*.

Comecei o processo de elaboração da proposta de intervenção quando tive os primeiros contatos com a vitrine com a finalidade de anotar as dimensões e perceber suas características elementares, levantando algumas questões da semiótica, incluindo percepções mais objetivas ligadas à primeiridade⁵², tais como apreensão dos materiais, do volume, do desgaste, da reflexão de suas superfícies, observação das divisórias internas e outros aspectos visuais. A antiga vitrine me pareceu à primeira vista um objeto minimalista, de face retangular, aspecto cúbico e quinas regulares. Associei o formato regular da vitrine a uma caixa câmara escura de grande formato, esta idéia evoluiu posteriormente de forma poética para uma *estrutura do vazjo*, tal qual uma gruta ou algum espaço subterrâneo. A idéia de gruta soou bem e de forma intuitiva, e após algumas investigações bibliográficas constatei que proposições lançadas por Susan Sontag e Philippe Dubois faziam analogias semelhantes.

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

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

⁵¹ Arquiteto e urbanista. Coordenador do grupo Retina na Bahia.

⁵² Consultar a teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce.

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



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

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

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

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

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

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



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