

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

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

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

Como complementação desta linha de raciocínio faço referência a uma proposição de Roland Barthes⁵³ onde ele refere-se a um infra-saber próprio da linguagem fotográfica (Barthes 1984: 51). Inconsciente óptico é também o título de um dos livros de Rosalind Krauss, no qual ela descreve procedimentos de Max Ernst, Marcel Duchamp, Eva Hesse e outros, que se aproximam de um certo ilusionismo.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

(Bergson 2006: 156)

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

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

cópias com uma ponta seca⁵⁴. Já se pode notar um fluxo de referências mútuas neste ponto do processo criativo em relação às linguagens que se mesclam. As cópias com as intervenções foram aplicadas à um suporte rígido, mantendo-se uma determinada distância entre elas para que na montagem final fosse aplicada ao centro da composição uma pintura abstrata azul, que foi preparada previamente em um suporte com a espessura significativa de alguns centímetros. A obra finalizada é um híbrido que envolve diversas linguagens, discute a fotografia enquanto meio e processo e se coloca em um limite entre pintura, gravura e objeto minimalista, além de remontar às questões sobre *Arqueologia da Imagem* postas em debate.

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

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

⁵⁴ Instrumento utilizado para confecção de gravura em metal.

Aparelho Fotográfico

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

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

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

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

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

⁵⁵ 514 – 517 a.C.

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

Relatado em *Magiae Naturalis* por Giambatista Della Porta.

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

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

O avanço da investigação levou-me à confecção de uma câmara escura estenopéica, com fins de experimentação. Em um dia ensolarado isolei a janela de um quarto com uma tapadeira de papelão rígido, nele fiz uma pequena abertura no ponto onde acoplei uma lâmina de metal com um furo de 8 mm de diâmetro. Tive o cuidado de vedar todas as frestas da porta anteriormente. A experiência é deslumbrante, percebe-se uma atmosfera de magia e de transe ao se contemplar a paisagem de ponta-cabeça com todos os movimentos da paisagem, automóveis, trânsito, pessoas, é uma experiência realmente fascinante. Ao segurar um suporte de papel de frente para o orifício, tem-se a sensação de ter o mundo nas mãos. Esta experimentação me levou a compreender o entusiasmo dos relatos dos séculos passados, numa época ainda regida pelo paradigma fotográfico⁵⁶. Desenvolvi uma série de fotografias digitais de longa exposição nesta ocasião buscando relacionar a utilização simultânea de procedimentos obsoletos e avançados de captação de imagens. A este respeito é merecida a citação ao fotógrafo cubano Abelardo Morell, sua poética desenvolve-se principalmente a partir do registro fotográfico dos grandes monumentos de

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

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

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

O fenômeno da formação invertida da imagem no interior de uma câmera escura que utilizei neste trabalho faz alusão ao próprio contexto da obra, no caso, o simulacro de uma situação onde vivencio um transe absoluto numa atmosfera urbana, ao tempo em que se confundem interior e exterior, sujeito individual e sujeito coletivo, paisagem e autorretrato, arte e ciência, passado e futuro, regionalidade e universalidade, efêmero e perene, e por fim a idéia pulsante de transe, trânsito e fluxo, relacionada às questões relativas ao tempo. A proposta está totalmente inserida no contexto desta pesquisa, abordando o hibridismo da linguagem fotográfica. O trabalho faz referência a diversas personalidades, a exemplo de Leonardo da Vinci, Isaac Newton e Zygmunt Bauman⁵⁷. Além disso, a proposta também se enquadra naquele contexto da *Arqueologia da Imagem*. Bergson faz um comentário que condiz com esta proposta, trazendo à tona questionamentos sobre a percepção a partir das imagens de todas as coisas e de todos os pontos:

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

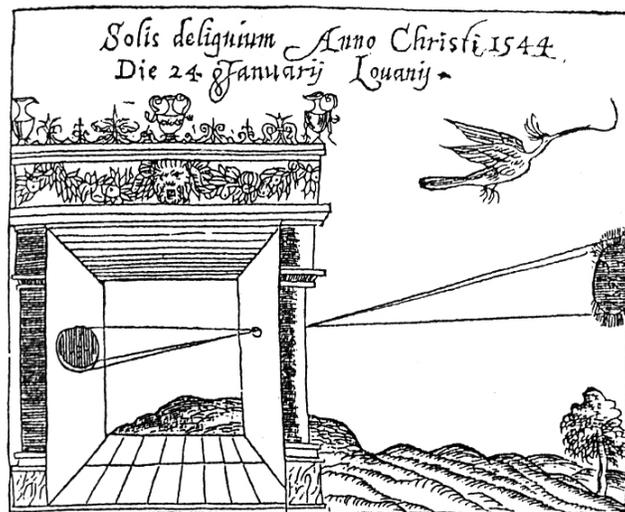
⁵⁷ Autor do livro *Modernidade Líquida*, entre outros.

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



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

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



Reiner Gemma Frisius. Câmera escura. Gravura. 1544.

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

Buscando uma maior abrangência acerca desta questão, procuro relacionar a câmara escura com um outro modelo de representação, proveniente da fisiologia⁵⁸. Muitas imagens conhecidas apresentam secções do órgão responsável pela visão dos animais, demonstrando parte do olho entre a córnea transparente e a íris, câmara anterior, e entre esta e o cristalino, câmara posterior. Não pretendo ignorar estas ocorrências pelo fato de funcionarem de forma análoga aos *olhos artificiais*, tendo o cérebro um papel importante na decodificação da mensagem imagética.

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

“Para Moholy-Nagy la fotografía tenía un inestimable valor para educar al ojo em lo que él llamó la ‘nueva visión’. Creía que, em nuestros esfuerzos por entendernos com la era de la tecnología, por formar parte de ella y no hundirnos em el simbolismo o el expressionismo regressivos, la cámara, com su capacidad ‘para completar o suplir a nuestro instrumento óptico, el ojo’, nos ayudaría a deshacernos de los hábitos perceptivos tradicionales.” (Ades 1977: 24)

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

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

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

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



Hans Richter. Filmstudie. Cinema. 1926.

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

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

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

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

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

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

contemporâneas conceitualmente e criando um diálogo entre elas, fazendo com que se desperte o pensamento fotográfico. Assim, pensar fotograficamente seria diferente do agir fotograficamente, já que neste caso não há o registro da imagem em uma película ou receptor eletrônico fotossensível, porém o simples devaneio de enquadrar uma imagem, de deixar-se redescobrir o óbvio, a fácil aparência das coisas, sentir que o mundo ao redor pode ser reconstruído com novas significações, visualizar o mundo através de próteses que modificam a percepção⁵⁹.

Pensar a respeito da fotografia é também uma reflexão sobre a observação, sobre aplicar o olhar através da câmera, enquadrar determinada cena ou fato, a relação intrínseca entre o observador e o aparelho⁶⁰. A própria observação enquanto ato seria neste sentido uma ação fotográfica, envolvendo o mesmo grau de emoção e disposição mental que um ato fotográfico com fins de captação da imagem. Ansel Adams se refere à visualização como “a habilidade de prever uma imagem acabada antes de realizar a exposição, a fim de que os procedimentos empregados contribuam para que se obtenha o resultado desejado”. (Adams 2002: 17). Quando há uma predisposição verdadeira para se observar um fato esteticamente, naturalmente ocorrerá um *insight* por parte de quem observa, e neste momento ocorrerá uma reflexão, um raciocínio de subjetiva complexidade que certamente resultará em algum aprendizado estético. Completando o pensamento de Adams, dentro desta proposta, pode-se dizer que a visualização é a habilidade de prever uma imagem enquanto *fluxo-tempo* em plena transformação, sendo o resultado desejado, o próprio ato de observar. Para Bergson, entre outras coisas, o mundo material é uma imagem. O sistema nervoso central, o sistema óptico e as reações subjetivas elaboradas pelo cérebro constituiriam um complexo aparelho perceptivo:

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

⁵⁹ A proposta faz lembrar alguns trabalhos neo-concretistas, especialmente as máscaras sensoriais de Lygia Clark.

⁶⁰ Arthur Omar desenvolve brilhantes comentários sobre estes aspectos no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*.

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

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

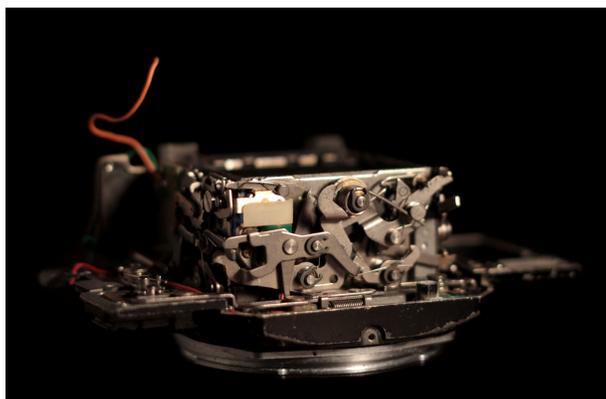
Quando desenvolvi esta série de objetos propus paradoxalmente que as suas limitações tecnológicas reafirmam que no campo da fotografia contemporânea e conceitual não é necessário ou fundamental que se utilize técnicas, tecnologias ou sistemas mecânicos de precisão, indo de contra aos atuais avanços tecnológicos.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

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

(Bergson 2006: 105)

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

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



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

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

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

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

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

Witelo, em seu livro *Vitellionis Mathematici Doctissimi Reperi Optikae*, no qual descreve a geometria óptica, escreveu a seguinte mensagem após a descrição do fenômeno da projeção de imagens: “A proposição está completa. O investigador ávido que se acautele, pois no presente teorema que formulamos aqui fizemos uso de um exemplo, de modo que pela circulação desse livro o caminho possa ser aberto ao diligente espírito de quem busque diversas habilidades.” (Witelo 1535 in Hockney 2002: 206). Assim, portanto, continuava-se a abrir caminhos para a evolução da técnica. A este respeito o teórico Arlindo Machado reflete de forma mais acentuada, tomando ainda o Quattrocento⁶¹ como referência:

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

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

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

Edmond Couchot⁶² confirma este pensamento de Machado:

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

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

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

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

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

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

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

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

Sobre a Noção de Cópia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Riemschneider e Grosenick 1999: 310)

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

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

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

⁶³ Pontífica Universidade Católica - SP, 2007.

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

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

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

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

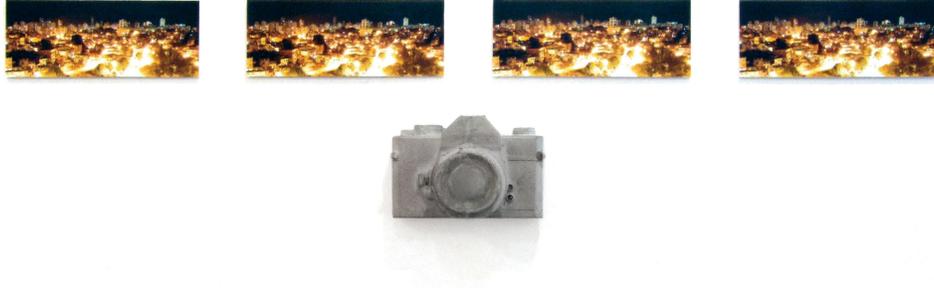
Com esta proposta realizei uma exposição onde, juntamente com esta *pseudo-câmera* de concreto coloquei algumas cópias da mesma fotografia na qual aparece a paisagem urbana da cidade. A obra foi intitulada *Hardware | Software*, já que a cópia em concreto foi feita a partir de uma câmera de película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



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

O que está sendo proposto a priori é uma investigação do fenômeno desta reprodutibilidade, aliado a outras questões como os aspectos poéticos envolvidos no processo criativo de uma obra artística tridimensional, onde a fotografia híbrida é o tema central de análise. Há neste sentido um fluxo de referências entre a imagem e o objeto, pois a *pseudo-câmera* remete ao conceito de cópia inerente à fotografia, e as estruturas da paisagem urbana presentes na imagem fotográfica fazem referência implícita ao material empregado na confecção do objeto, ou seja, o concreto. Nesta instalação de parede a representação da câmera substitui o objeto real, sendo um simulacro, da mesma forma que na linguagem fotográfica a imagem captada substitui uma determinada realidade, transformando-a em uma outra coisa⁶⁴.

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



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

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

Descrição Detalhada da Intervenção SiKr

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

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

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

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

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



André de Faria. Vestígio. Fotografia digital. 2007.

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

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



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

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

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

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

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



Thomas Grünfeld. Vaca desajustada. Taxidermia. 1997.

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



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

Exposição Final dos Resultados Plásticos da Pesquisa

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

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



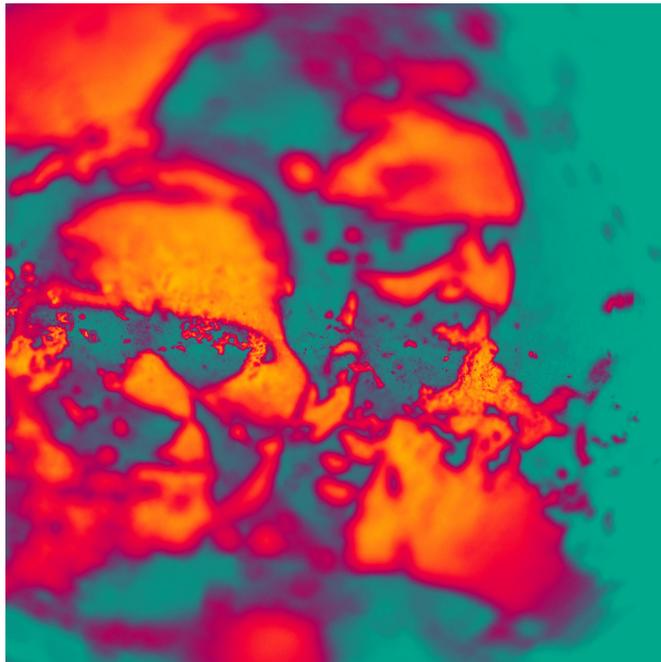
Joseph Kosuth. Relógio (um e cinco). Fotografia, relógio e texto. 1965.

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

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

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

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



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

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

Em um segundo momento será apresentada uma instalação demonstrando o parto de uma câmera TLR. Haverá um pedestal coberto com um tecido e sobre ele duas tesouras antigas, uma câmera TLR, e ao lado, a tampa traseira da câmera, desacoplada. Do interior da câmera sairá um tubo de silicone, que fará referência ao cordão umbilical, ligando estes objetos à uma prateleira suspensa na parede. Nela serão dispostos alguns objetos e fotografias que remeterão às questões expressas na dissertação. Haverá uma imagem manipulada que capturei na internet na qual aparece uma sequência microscópica demonstrando a segmentação do zigoto⁶⁵. Ao lado da prateleira haverá uma moldura antiga com uma imagem da década de 1970 apropriada, na qual realizei algumas interferências e manipulações. A imagem em questão é uma fotomontagem do fotografo e artista Penny Slinger mostrando uma mulher deitada com as pernas abertas, que neste contexto remeterá novamente ao trabalho de parto. Na parede ao lado haverá uma instalação com câmeras, objetos, acessórios e diversos outros itens que fazem referência ao contexto fotográfico, e poderá ser entendida como uma extensão ou ampliação da prateleira da instalação anterior.

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

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

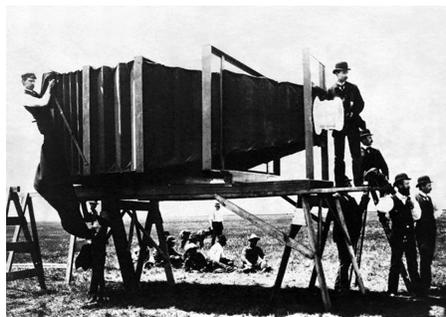
⁶⁵ Resultado da união dos núcleos dos gametas do óvulo e do espermatozóide.

aparelho projetor, sendo fotografia e pintura ao mesmo tempo, e ainda uma instalação com ênfase no hibridismo. Saliento que este procedimento já foi utilizado por mim na exposição AGUA⁶⁶, que realizei em 2006 na Caixa Cultural, em Salvador, antes mesmo do ingresso no mestrado, porém já interessado na investigação dos procedimentos obsoletos na área da fotografia, quando pintei todas as paredes de uma sala da galeria de preto e registrei a projeção com tinta verde fosforescente. Nesta sala foram instalados quatro pontos de iluminação com lâmpadas de luz negra, resultando em uma instalação surpreendente que confundia os observadores, sem permiti-los saber se tratava-se de um painel luminoso, de uma plotagem com *backlight* ou de uma imagem projetada na parede, devido ao seu aspecto luminoso.



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

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



Câmera Mamute projetada por George Lawrence. 1900.

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

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

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

Considerações Finais

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

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

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

por fim cruzei o Pantanal e visitei a cidade brasileira de Bonito, no estado do Mato Grosso do Sul. Para citar alguns desses momentos, fica o registro do traslado de Urcos, capital da província de Quispicanchi, situada próxima à Cusco, até Puerto Maldonado, localizada na Selva Amazônica Peruana. Este percurso que cruza a Cordilheira dos Andes sobre os picos nevados, onde passei uma noite de frio insuportável avistando neve por todos os lados, para posteriormente adentrar na densa floresta diante de inúmeros precipícios, foi feito acompanhado por alguns cholos⁶⁷ peruanos na carroceria de um caminhão de transporte de combustível, em uma aventura de três dias percorrendo estradas de barro em péssimas condições de tráfego, cujas noites se passavam ao relento. Na volta à Cusco optei por fretar um pequeno avião comercial que sobrevoou a floresta durante 30 minutos, com o objetivo de evitar a estrada que estava intransitável devido as fortes chuvas que começaram a cair sobre a região. A vista aérea desta região é algo espetacular, principalmente o trecho onde há uma transição da floresta para a cordilheira.



André de Faria. América. Fotomontagem digital. 1999.

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

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

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

Após a viagem e o trancamento da matrícula da universidade por dois semestres retomei os estudos formais na graduação e fiz parte da primeira turma da disciplina recém inaugurada *Antropologia Visual*, do *Mestrado em Antropologia* da FFCH da UFBA, lecionada por um professor visitante proveniente da Espanha. Tive a oportunidade de participar desta disciplina como aluno ouvinte, devido aos meus interesses nesta área, e pelo fato de que eu havia cursado disciplinas eletivas de Antropologia, ganhando a amizade e o respeito recíproco de alguns membros desta faculdade. Realizei um trabalho abordando a temática da capoeira para o encerramento da disciplina em parceria com o amigo Pedro Abib⁶⁸, e mais uma vez apliquei o olhar antropológico com fins científicos e não como prática artística. Atualmente avalio que no conjunto das minhas ações as duas expressões caminhavam lado a lado e amadureciam mutuamente, formando uma base sólida que ainda reflete nas minhas atuais reflexões sobre arte, nas quais busco uma referência no caráter científico, porém de uma forma que valorize o imaginário e o simbólico, distinguindo claramente o que seria próprio dos antropólogos, dos arqueólogos e finalmente dos artistas.

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

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

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

⁶⁹ andrefaria.com.br

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

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

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

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

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

Anexos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1840. Surgimento dos primeiros daguerreótipos coloridos à mão;

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

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

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

1849. David Brewster. Invenção do estereoscópio de prisma;

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

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

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

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

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

1856. Thompson. Primeira fotografia subaquática;

1860. Dragon. Câmera microscópica;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1888. Eastman. Primeira câmera Kodak;

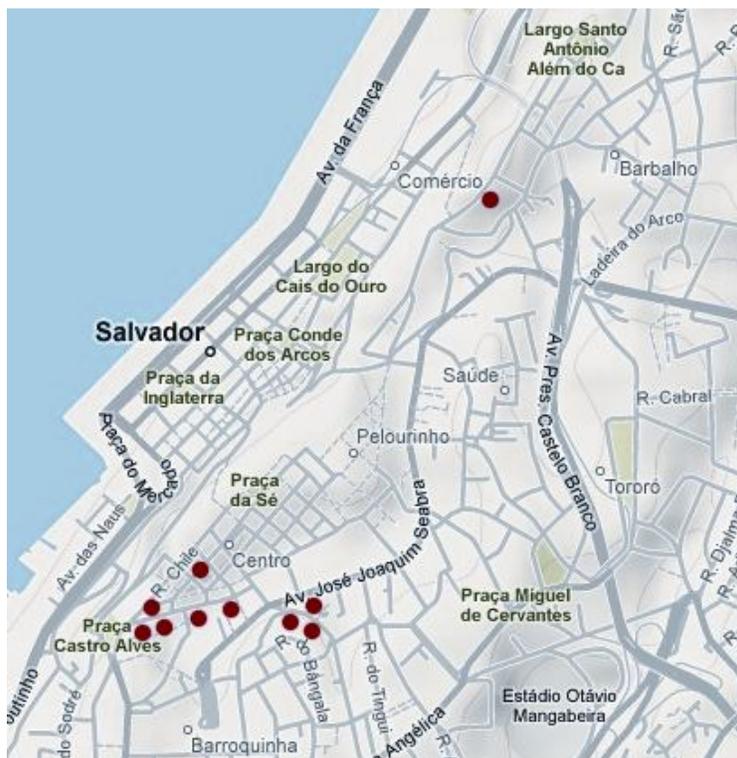
1889. Paul Moëssard. Cilindógrafo. Aparelho para tomadas panorâmicas;

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

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

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

Mapa do Centro Histórico de Salvador



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

Relação dos Principais Objetos Neoarqueológicos Prospectados

PROSPECÇÃO SUPERFICIAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Câmeras - Fragmentos. Artefatos apresentando desgaste e poeira.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PROSPECÇÃO VIRTUAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PO: Qual a sua relação com elas?

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

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

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

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

AF: Acredito que absolutamente tudo se contamina...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MONLEÓN, Mau.

La Experiencia de los Límites: híbridos entre escultura e fotografía en la década de los ochenta.

Valencia: Alfons el Magnànim, 1999.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX.**

2ª Ed. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

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

PRADO, Gilbertto. **Estudo e criação dos sites de arte na rede Internet.**

In: Anais do IX Encontro Nacional da ANPAP. Volume 2. São Paulo: ANPAP, 1997.

RIEMSCHEIDER, Burkhard and GROSENICK, Uta. (Org.) **Art at The Turn of the Millenium.**

Köln: Taschen, 1999.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção.**

São Paulo: Hucitec, 1996.

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

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

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

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte.**

Fortaleza: Expressão/ UFC/ UECE, 2006.

Outras Referências

Catálogo

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

CINTRÃO, Rejane (Coord.). **Panorama de Arte Brasileira 1999**.

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

GREENAWAY, Peter. In **Limite: movimentação de imagem e muita estranheza**.

São Paulo: SESC Videobrasil, 2007.

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

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

CD-Rom

IRIS FOTO: Edição Especial. CD-Rom integrante da edição Nº. 503.

São Paulo: IRIS, 1997.

DVD

FOURACRE, Chris e LOWE, Geoff. **Imagens Impossíveis**. Edição Especial em DVD.

Manaus: Discovery Communications. 50 min. NTSC, Colorido, 2005

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

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

Livro

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEAUMOUNT, Newhall. **The History of Photography**. London: Secker & Warburg, 1972.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CERAM, C. W. **História Ilustrada da Arqueologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- CHILDE, Vere Gordon. **Introdução à Arqueologia**. Lisboa: Publicações Europa - América, 1961
- LEMAGNY, J.C. y ROUILLE, André. **História de la Fotografia**. Barcelona: Alcor, 1988.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo Sobre Fotografia**. São Paulo: Pioneira, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CERAM, C. W. **História Ilustrada da Arqueologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Waldemar Cordeiro e a Fotografia: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac Naify/ Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.rh
- DARWIN, Charles. **El Origen de las Especies por Meio de la Selección Natural**. Madrid: Propriedad, 1932.
- FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FERREIRA, Ricardo. **Bates, Darwin, Wallace e a Teoria da Evolução**. São Paulo: EDUSP, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2006.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Cultura Material e Arqueologia Histórica**. São Paulo: UNICAMP, 1998.
- GOMES, Morgana. **A Vida e o Pensamento de Isaac Newton**. São Paulo: Minuano.
- GREENBERG, Clemente. **Clemente Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HAWKING, Stephen. **Os Gênios da Ciência: sobre os ombros de gigantes**. Rio de Janeiro: Elsevier/ Campus, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HUXLEY, Julian. **O Pensamento Vivo de Darwin**. São Paulo: Livraria Martins, 1944.
- KOSSOVITCH, Leon, LAUDANA, Mayra e RESENDE, Ricardo. **Gravura: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac Naify/ Itaú Cultural, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. London: The MIT Press, 1994.
- MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MENDES, Ricardo e CHIARELLI, Tadeu. **Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: MAM-SP, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NEWTON, Isaac. **Óptica**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- OMAR, Arthur. **O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.
- PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- REFREW, C. e BAHN, P. **Arqueologia: teoria, métodos y práctica**. Madrid: Akal, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Revista

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

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

Site

<http://blog.premiosergiomotta.org.br>

<http://maps.google.com.br>

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

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.mav.ufba.br>

<http://www.portal.ufba.br>