

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(CÓDIGO 1012)**

**IDENTIDADES HÍBRIDAS:
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ATRAVÉS DA
FRAGMENTAÇÃO E (DES)MONTAGEM DIGITAL**

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Denis Siminovich

Santa Maria, RS, Brasil

2009

**IDENTIDADES HÍBRIDAS:
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ATRAVÉS
DA FRAGMENTAÇÃO E (DES)MONTAGEM DIGITAL**

Por

Denis Siminovich

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte Contemporânea na Linha de Pesquisa Arte e Tecnologia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Rey

Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

2009

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**IDENTIDADES HÍBRIDAS:
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ATRAVÉS
DA FRAGMENTAÇÃO E (DES)MONTAGEM DIGITAL**

elaborada por
Denis Siminovich

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Sandra Rey, Dr^a. (UFRGS)
(Orientadora)

Nara Cristina Santos, Dr^a. (UFSM)

Antônio Vargas Sant'Anna, Dr. (UDESC)

Santa Maria, 27 de fevereiro de 2009.

Para Fernanda, minha noiva (*Supernova em pessoa) quem partilhou comigo das descobertas que fiz no processo da pesquisa, algumas certezas e várias incertezas, dos momentos mais difíceis, dos avanços, das angústias, das alegrias. Em todos momentos. Presença que supera qualquer imagem, qualquer esforço de lembrança.

Agradecimentos

Agradeço a todos os que me apoiaram incondicionalmente nessa jornada de pesquisa e arte.

À Fernanda, minha noiva que esteve sempre ao meu lado, com seu carinho, amor, dedicação e interesse me incentivando neste caminho e compreendendo minha ausência durante longos períodos de estudo; sempre disposta a ouvir e partilhar opiniões. Minha inspiração.

Aos meus pais, Pécisio e Miriam, pelo apoio, pela atenção e carinho.

À minha avó Hinda, sempre fiel torcedora.

Ao meu irmão Cláudio por me incentivar a realizar o Mestrado, por sua significativa contribuição. E, à Cinara, pela torcida.

Ao meu irmão Fábio, sua esposa Adriana, e filho, o meu sobrinho Eduardo, pelos momentos de alegria quando voltava a Porto Alegre.

Ao meu grande amigo Fernando Baril, de todas as horas, sempre disposto a conversar e trocar idéias sobre os trabalhos que realizei, sobre processo criativo e, sobre sua experiência na arte.

À família da Fernanda, pela compreensão e atenção que me deram durante esta caminhada.

Também quero agradecer à minha orientadora Prof^a Dr^a Sandra Rey na indicação dos caminhos para elaboração deste trabalho acadêmico; pela paciência frente às minhas inquietudes no processo; e por acreditar em meu trabalho.

À UFSM por oferecer um curso de qualidade desenvolvido pelo PPGART (Pós-Graduação do CAL) e seus professores.

“Essa Não É a Sua Vida”

Roubar
Subtrair uma parte qualquer
Da metade do que não é nada
A não ser um pedaço qualquer
De alguém
Matar
Subitamente apagar dessa vida
Um pedaço que é nada mais
Que uma parte qualquer
Da metade do que não é nada
A não ser um pedaço qualquer
De alguém
Viver
Repetir todo o dia a tarefa
De ser um a mais
Uma parte qualquer da metade
Do que não é nada a não ser
Alguém
Morrer
Simplesmente sair dessa vida
E deixar para sempre de ser
Um a mais e de ser
Uma parte qualquer da metade
Do que não é nada
A não ser
Alguém
Números, números, números
O que é, o que são
O que dizem sobre você
Essa não é a sua vida
Essa não é a sua história
[...]

(letra de música)
Composição: Leo Henkin
conjunto: Papas da Língua

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

IDENTIDADES HÍBRIDAS: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO ATRAVÉS DA FRAGMENTAÇÃO E (DES)MONTAGEM DIGITAL

AUTOR: DENIS SIMINOVICH

ORIENTADORA: SANDRA REY

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 27 de fevereiro de 2009.

Esta pesquisa propõe uma reflexão e análise sobre questões relativas à hibridação nos procedimentos da arte contemporânea, tendo como fio condutor, o meu processo artístico. Desenvolvo uma produção visual, com base na fotografia digital, sobre identidades híbridas em retratos e autorretratos. O presente estudo envolve a análise do dispositivo artístico decorrentes de cruzamentos de procedimentos da fotografia e da pintura no uso de tecnologias digitais, através de processos de Fotomontagem. Os procedimentos abarcam o tratamento digital de restos de fotografias 3x4cm acopladas com outras imagens apropriadas e autorais. O fio condutor das análises são as impregnações e deslocamentos das imagens iniciais, com outros sentidos. Trata-se de um estudo Poético que envolve a análise do processo de trabalho pessoal com base nas operações de fragmentação e (des)montagem digitais e pela investigação conceitual e teórica que busca uma contextualização em relação à produções na arte contemporânea. O texto apresenta uma pesquisa construída dentro de parâmetros artísticos e acadêmicos cuja proposição segue o caminho de outras pesquisas de artistas que também trataram ou tratam de investigar a questão da identidade na arte e na vida real.

Palavras-chave: hibridação; fotografia digital; pintura; fotomontagem; retrato; identidades

ABSTRACT

This research proposes a reflection and analysis on issues related to the hybridization procedures of contemporary art, with the thread, my artistic process. Develop a visual output based on digital photography on hybrid identities in self-portraits and portraits. This study involves the examination of the artistic device of procedures resulting from crosses of photography and painting in the use of digital technologies, through processes of Photomontage. The procedures cover the treatment of remains of digital photographs 3x4cm coupled with other appropriate images and copyright. The thrust of the analysis are impregnation and displacement of original images, with other senses. It's about a Poietic study involving the analysis of the personal work based on the operations of fragmentation and (un)mounting digital and conceptual research and that seeks a theoretical context in relation to production in contemporary art. The text provides a built in search parameters and academics whose artistic proposition follows the path of other studies that also dealt with the artists to investigate or address the issue of identity in art and in real life.

Key-words: hibridation; digital photograph; painting; photomontage; portrait; Identities

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Álbuns de fragmentos fotográficos de identidade 3x4cm, 2000.	21
Fig. 2 – Caixa Branca ou lugar – nenhum, 2001.	21
Fig. 3 – nº4, pintura acrílica s/ tela, 50 x 39 cm + 50 x 20 cm, 2002.	22
Fig. 4 – Denis Siminovich, Agora Eu sei quem Eu sou, 2007. decalque e colagem de impressão digital e pintura 100 x 80 cm, 2007.	23
Fig. 5 – Denis Siminovich, Agora Eu sei quem Eu sou, (detalhe), 2007.	24
Fig. 6 – Denis Siminovich, Agora Eu sei quem Eu sou, (detalhe), 2007	24
Fig. 7 – Denis Siminovich. Caixa Branca, papelão e gesso acrílico, 18 x 25 x 12 cm, fotografias 3 x 4 cm, 2001.	26
Fig. 8 – Denis Siminovich. Fragmentos de identidades 3x4 cm, (2007).	27
Fig. 9 – Interface do website de empresa especeializada na internet	27
Fig. 10 – Ex-votos, Imagem (detalhe) apropriada na internet	28
Fig. 11 – Imagens digitais apropriadas na internet	28
Fig. 12 – Imagens digitais apropriadas na internet	29
Fig. 13 – Fotografia digital da Página de um livro de ilustrações	29
Fig. 14 – Banco de dados das imagens numéricas apropriadas da internet.	30
Fig. 15 – Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., Paris, 1919.	32
Fig. 16 – Robert Rauschenberg. Skyway, 1960.	36
Fig. 17 – Denis Siminovich, prendedores de cabelo num camelô	44
Fig. 18 – Galeria do Rosário (vitrine), fotografia digital, 2007.	44
Fig. 19 – Denis Siminovich, transeunte (centro), fotografia digital, 2007.	44
Fig. 20 – Denis Siminovich, máquina (museu da CEEE), fotografia digital, 2007.	44
Fig. 21 – Denis Siminovich, parede de cartazes (av. João Pessoa),	44
Fig. 22 – Denis Siminovich, transeunte no centro, fotografia digital, 2007.	44
Fig. 23 – Denis Siminovich, folhas de árvores, fotografia digital, 2007.	45
Fig. 24 – Denis Siminovich, Por do sol (Camobi faixa nova),	45
Fig. 25 – Denis Siminovich, cachorro no calçadão (detalhe), fotografia digital, 2007.	45
Fig. 26 – Denis Siminovich, cachorro no calçadão, fotografia digital, 2007.	45
Fig. 27 – Denis Siminovich, Por do sol (vista Silva Jardim) fotografia digital, 2007.	45
Fig. 28 – Denis Siminovich, placa de estrada, fotografia digital, 2007.	45
Fig. 29 – Estudos para auto-retrato, fotografia digital, 2008.	46
Fig. 30 – Processo de fragmentação de imagem digital.	52
Fig. 31 – Processo de fragmentação de imagem digital.	52
Fig. 32 – Processo de fragmentação de imagem digital.	53
Fig. 33 – Pablo Picasso. Retrato de Ambroise Vollard, 1910.	54
Fig. 34 – Marcel Duchamp. Nude Descending a Staircase, No. 2, 1912.	55

Fig. 35 – Hanna Höck, Aus einem ethnographischen Museum , 1929.	56
Fig. 36 – Hanna Höck, Aus einem ethnographischen Museum , 1929.	56
Fig. 37 – René Magritte. L'Evidence Eternelle, 1930	58
Fig. 38 – Max Ernst. Une Semaine de bonté, 1934.	63
Fig. 39 – James Faure Walker, No Parking, 1995.	68
Fig. 40 – Denis Siminovich, Cláudia, imagem digital, 2007.	79
Fig. 41 – Denis Siminovich, Marta, imagem digital, 2007.	80
Fig. 42 – Denis Siminovich, Mark, imagem digital, 2007.	81
Fig. 43 – Denis Siminovich, JJ, imagem digital, 2007.	82
Fig. 44 – Denis Siminovich, Amanda, imagem digital, 2008.	83
Fig. 45 – Denis Siminovich, Sr ^a M, imagem digital, 2008.	84
Fig. 46 – Denis Siminovich, Douglas, imagem digital, 2008.	85
Fig. 47– Denis Siminovich, Auto-retrato a partir de Munch-Bacon-Picasso-Duchamp-Magritte-Rauschenberg-Rennó...I, imagem digital, 2008.	86
Fig. 48 – Denis Siminovich, Auto-retrato a partir de Munch-Bacon-Picasso-Duchamp-Magritte-Rauschenberg-Rennó...II, imagem digital, 2008.	87
Fig. 49 – Denis Siminovich, auto-retrato modulado, imagem digital, 2008.	88
Fig. 50 – Denis Siminovich, auto-retrato em St ^a Maria, imagem digital, 2008.	89
Fig. 51– Denis Siminovich, Auto-retrato com visor de Rauschenberg, imagem digital, 2008.	90
Fig. 52 – Arman. Portrait robot d'Iris Clert, 1960.	100
Fig. 53 – Mari Mahr. Presents for Susanna, 1985.	101
Fig. 54 – Cristina Guerra, Retratos, 1989 – 1997.	103
Fig. 55 – Alex Flemming Sem título, 1998.	105
Fig. 56 – Rosangela Rennó. Sem título (Little Balls), 2000.	106
Fig. 57 – Keith Cottingham, Fictitious portrait (Triplets), 1992.	107
Fig. 58 – Edvard Munch, O grito, 1893.	113
Fig. 59 – Raoul Hausmann, Self-Portrait of the Dadasoph, 1920	115
Fig. 60 – René Magritte, The Son of Man, 1964.	118
Fig. 61 – Albano Afonso, Série Retratos - Auto-Retrato com Durer, 2001.	118
Fig. 62 – John Baldessari, Head (With Nose), 2006.	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. UM PROCESSO ARTÍSTICO POR HIBRIDAÇÃO DE CONCEITOS E PROCEDIMENTOS.....	19
1.1 A Investigação da identidade: percurso e procedência.....	20
1.1.1 Coleta e Apropriação de fotografias de identidades 3x4cm.....	20
1.1.2 Ponto de partida: <i>Agora Eu sei quem Eu sou</i>	23
1.2 Apropriação.....	25
1.3 Digitalização.....	40
1.3.1 Digitalizações fotográficas de fragmentos do cotidiano	41
1.4 Fragmentação (desmontagem).....	51
1.5 Remontagem.....	58
1.5.1 Procedimentos da fotografia digital: <i>Collage</i> -Fotomontagens digitais como um dispositivo de hibridação de identidades.....	69
2. O “ATRAVÉS” DA FOTOMONTAGEM DIGITAL: SUBJETIVAÇÕES SOBRE HIBRIDAÇÕES DE IDENTIDADES DIGITAIS.....	92
2.1 Anônimos-Eus: retratos-imaginários.....	92
2.2 Não-Eu-sim: auto-retratos imaginários.....	108
2.3 A fotomontagem de (auto)retratos num espaço fantástico.....	121
2.4 Um processo de identidade Híbrida.....	123
CONCLUSÃO.....	132
BIBLIOGRAFIA.....	135

Um artista de hoje não tem mais que dizer "eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um performer" ou "um dançarino". Ele é simplesmente "um artista". Assim, todas as instâncias da vida se abrirão a ele. (*Allan Kaprow, 1958*)

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é o estudo de processos híbridos na arte contemporânea, tendo como fio-condutor as obras concebidas por mim durante a pesquisa. Desta forma, representa uma pesquisa em poéticas visuais cuja realização deu-se através da articulação entre dois níveis de produção e seu aprofundamento: o prático (trabalho artístico visual) e a investigação teórica (a dissertação propriamente dita, reflexões fundamentadas sobre o processo de criação das obras em questão); um exercício de aproximações e afastamentos entre obras criadas e texto. As duas atividades compõem o conjunto dos trabalhos apresentados e defendidos publicamente frente à banca de professores doutores.

O objeto de estudo consiste no cruzamento de procedimentos da fotografia e da pintura pelo uso de tecnologias digitais, entendidas como dispositivo instaurador de *Identidades Híbridas* tanto de um processo artístico híbrido, quanto de retratos e autorretratos híbridos. Assim, a partir da análise das condutas que fundam meu trabalho artístico, da investigação da articulação dos procedimentos, dos conceitos operacionais; desenvolvi reflexões sobre o processo de instauração das séries intituladas *anônimos-Eus* e *não-Eu-sim*. Nessa perspectiva, surgiram questionamentos sobre os procedimentos, suas relações com princípios formadores da pintura, fotografia e imagem digital, e implicações semânticas sobre a visualidade, a poética dos (auto)retratos e, a concepção de identidade. As duas séries de obras visuais analisadas, no corpo desta pesquisa são apresentadas na forma de uma exposição.

Para isso, recorri à análise da articulação entre os procedimentos, seu modo de existência (apresentação) e as implicações conceituais decorrentes, partindo da hipótese que o *cruzamento digital* gera um dispositivo artístico híbrido na instauração

do retrato e do auto-retrato; e que esse cruzamento, ao mesmo tempo em que monta retratos e auto-retratos, pode desmontar suas identidades.

A proposição artística, que norteia a pesquisa, foi instaurada por um processo de trabalho que envolveu a associação de operações: a apropriação, fragmentação e remontagem de imagens. O início ocorreu com a revisitação de uma coleção pessoal de fragmentos fotográficos de identidade 3x4cm apropriados de um estúdio fotográfico em Porto Alegre, da qual selecionei um pequeno conjunto que foi posteriormente digitalizado. Seguiu-se, então, à captação fotográfica digital de imagens, através de deslocamentos em contextos urbanos, para seu posterior tratamento e hibridação, em processos de computação gráfica, com a imagem digital dos fragmentos de identidade. Os agenciamentos incluem sobreposições, justaposições, incrustações, inclusões, duplicações. Por meio de uma câmera digital de 6.0 Mgpixel digitalizei fragmentos fotográficos de retratos 3x4 cm, auto-retratos, imagens fotográficas do cotidiano urbano (de Porto Alegre e Santa Maria) mixando-as com outras da internet. Nesse processo, cruzaram-se digitalmente procedimentos da fotografia e da pintura. Este trabalho envolveu os seguintes aspectos:

- a) Uma investigação sobre a identidade das imagens transfiguradas dos fragmentos de retrato 3x4 cm, ou melhor, sobre a perda de referencial da realidade da fotografia deslocada para o meio digital.
- b) Uma pesquisa sobre a identidade híbrida das imagens dos retratos e auto-retratos, pelo cruzamento de procedimentos digitais da pintura e fotografia.
- c) A experimentação e análise da combinação, justaposição, sobreposição ou superposição de imagens digitais na produção de imagens híbridas.

O processo consistiu em fotografar, tratar, recortar, colar, re-montar no computador os retratos. É no computador onde realizo as simulações de operações artísticas da colagem, da fotomontagem, a calibragem de cores ou contrastes e retoques. Os trabalhos apresentados, nesta pesquisa, foram concebidos a partir da *apropriação*, da digitalização, da fragmentação e da re-montagem de imagens através do seu tratamento digital no *software* de edição *Photoshop*. Consideramos assim, que essas operações compõem o processo de instauração das obras e ativam o princípio da hibridação da identidade das imagens, sua *impregnação*. Nas digitalizações as

identidades das imagens já são alteradas; apesar disso, nos encontros digitais são contaminadas por aproximações, fusões ou sobreposições que estabelecem outros sentidos de identidade, outras reflexões. “Que identidade podemos atribuir para a fotografia e a pintura a partir das intervenções digitais?”. A dissertação é desenvolvida em dois capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “*Um processo artístico por hibridação de conceitos e procedimentos*”, faço uma análise dos procedimentos digitais de instauração das identidades híbridas das séries *anônimos-EUs*, *não-Eu-sim*, um levantamento dos conceitos operacionais na história da arte e, considerações sobre as simulações digitais de operações artísticas. Estas obras resultam da justaposição ou sobreposição de imagens digitais de fragmentos fotográficos de identidade 3x4cm (corpos sem cabeça), ou auto-retratos fotográficos, com imagens urbanas (fotografadas com máquina digital) e ou outros tipos de imagens que podem se acumular. *Anônimos-EUs* é a série de montagens de retratos sem cabeça cuja área correspondente à face é completada por outras imagens que remetem a lembranças, memórias residuais. São retratos que me levaram aos estudos dos auto-retratos. *Não-Eu-sim* compõe auto-retratos nos quais imagens digitais do meu rosto foram fragmentadas e trabalhadas como peças, encaixes, máscaras. Situo, nesse sentido, os agenciamentos no trabalho de alguns artistas - das vanguardas artísticas ou mais contemporâneos – cujas investigações sejam norteadas por processos híbridos na arte. E , principalmente, as obras sejam fundadas ou ligadas à concepção de retrato, seja como gênero ou motivo.

No segundo capítulo, *O “através” da fotomontagem digital: subjetivações sobre hibridações de identidades digitais*, faço uma análise e reflexão sobre o processo de fragmentação, montagem e desmontagem das identidades, dos retratos da série *Anônimos-Eus* e dos auto-retratos da série *não-Eu-sim* – instaurados no meio digital – e sua condição híbrida. Realiza-se, deste modo, uma leitura sobre os processos de subjetivação ativados com a fotomontagem digital, pois ao juntar as imagens do (auto)retrato investiguei em minha memória questões sobre o cotidiano, a arte e imaginei possíveis relações com a identidade do Eu-enquanto-artista. No que concerne a dissertação, existe, também, o objetivo de situar o processo artístico no contexto das artes visuais, relacionando (de forma total ou aproximada) meus trabalhos com os de artistas que adotam cruzamentos de procedimentos da fotografia com a pintura na realização do retrato, auto-retrato. Sobre as questões relacionadas à

hibridação pesquisei os processos de instauração na obra de artistas contemporâneos que misturam procedimentos da pintura com a imagem fotográfica (digital ou analógica), da *foto-collage*, da fotomontagem. Interesse-me pelas estratégias visuais que podem provocar a dúvida ao olhar na superfície da obra, revelando a natureza híbrida da Fotografia ou mesmo da Pintura e apresentando combinações enigmáticas seja com figuras do retrato, como do retrato de identidade, principalmente me detive naqueles gestos de criação, em que os procedimentos provocam um desmonte na identidade das imagens abalando a idéia tradicional de retrato ou auto-retrato.

Esta pesquisa justifica-se em especial para a compreensão do ato artístico apoiado pelos recursos tecnológicos. O estudo deste ato será aprofundado tendo em vista a contribuição humana que ocorre no emprego da tecnologia. Os temas trabalhados podem ser variados e de abordagens distintas, mas possuem conexões com a forma pessoal de ver e perceber a arte. Para finalizar, o texto com uma reflexão sobre a hibridação entre fotografia e pintura no processo digital. Com isso, é desenvolvido o conceito de hibridação operacionalizado no *processo de trabalho* e uma análise reflexiva do cruzamento de procedimentos da fotografia e da pintura, pelo tratamento digital da imagem, que instaura as obras. Nesse sentido, procuro fazer reflexões sobre o processo de realização digital das fotomontagens e sua identidade híbrida, algumas particularidade do tratamento digital da imagem, sua relação com a pintura, com a fotografia. Analiso o conceito operacional da simulação como base para compreender meu processo e como a tecnologia numérica afeta o fazer arte, a fabricação de imagens poéticas.

Tal exercício reflexivo centra-se no estudo da obra artística subsidiado pela poiética¹. A poiética, da palavra grega *poiēn*, indica caminhos para investigação, análise e compreensão da conduta artística na instauração do trabalho. Busca o relato dos meios, técnicas usadas pelo artista, a análise de procedimentos, contextualizações e comparações entre obras e tendências artísticas, tendo como objeto de estudo *a obra se fazendo, o processo em si*. Visa a *aproximações*, potencialidades de novas direções para criação, aberturas a outros horizontes, o inesperado, o surpreendente; assim como desvios para leituras possíveis que vão se

¹ Empregada primeiramente por Paul Valéry para estudar a gênese do poema – no qual a linguagem é considerada como meio e substância - com fundamentação no estudo de Aristóteles. Conceito alargado pelo mesmo autor para o estudo de instauração da obra de arte.

construindo. A revelação da dúvida do que se procura ocorre no ato. Contudo, se faz necessário nesse processo cultivar a intuição assim como a organização e o método.

A poïética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação.²

A instância da pesquisa teórica procura desvendar os motivos e conseqüências dos gestos artísticos em produção ou produzidos, com apoio da história da arte, e da produção contemporânea. Questiona as contribuições do fazer artístico no campo das artes visuais, além de operacionalizar *conceitos para investigar campos de conhecimento interdisciplinar*. Contudo, é de suma importância levar em conta também o caráter premeditado da pesquisa, fruto da vontade e consciência de se encontrar soluções³ para o fazer da pesquisa em artes visuais.

Quanto à metodologia do processo de criação e materialização das obras encontrei o embasamento teórico nos conceitos da Teoria da Formatividade. Nestas, a arte é entendida como *poïên*, como “fazer” técnico e poético; um conceito operativo de princípio regulador e orientador da experiência do artista no processo de criação. Considera-se, portanto, a obra um processo contínuo de vivências, um caminho registrado no processo do fazer. Um processo de trabalho, no qual se realiza “uma série de ações sistemáticas visando um certo resultado”. Presente em qualquer atividade humana a “formatividade” é, para Pareyson, certo modo de fazer essencial inerente nas operações. “Nenhuma atividade é operar se também não for formar, e não há obra acabada que não seja forma”⁴.

Toda operação implica antes de mais nada um “fazer”. Não se opera a não ser executando, produzindo e realizando. Há operações em que esse aspecto executivo e realizativo é evidente; dá na vista, por assim dizer. Por ex., na produção de objetos. Menos evidente, mas nem por isso menos eficaz, em outras operações, como por ex. quando se trata só de pensar ou agir. Também o exercício do pensamento e a atividade moral exigem um “fazer”⁵.

² VALÉRY apud REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: Porto Arte. v.7, n.13, p.83-84, 1996.

³ ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em Arte** : um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 1998. – (Coleção Polêmicas do nosso tempo; 59) p.43-59.

⁴ PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993. p.20.

⁵ Ibid., 1993, p.20-21.

O trabalho é entendido assim como a operacionalização material das idéias anteriormente acumuladas através da observação, assim como das idéias e estímulos gerados durante o próprio fazer. Principalmente “em arte, não é algo linear, é um processos de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõe no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa”⁶.

O processo criador é, por isso, sujeito à ação do acaso e indefinições: desliza entre caos e ordem, desequilíbrio e equilíbrio, vai sendo descoberto e construído através de tentativas e escolhas de operações. É neste *devir*, poético em si mesmo, que interagimos conosco e com a obra alternando entre o saber e não saber como suporte da criação. Como um jogo em que criamos as regras e nos permitimos recriá-las permanentemente⁷. Etapa sujeita a deslocamentos, a processos de construções e desconstruções de paradigmas.

Esta pesquisa consiste numa abordagem prático-teórica contextualizada na linha de pesquisa Arte e Tecnologia. Sua realização se concentra na produção de imagens a partir do uso da tecnologia digital como ferramenta no processo de criação artística. Assim como, na investigação poética da relação que se estabelece entre o fazer artístico, em uma produção pessoal, a partir da operacionalização técnica de procedimentos de automatização da representação e reprodução da imagem pela computação gráfica. Pretende-se desenvolver um entendimento do gesto da criação artística como processo de hibridação entre linguagens da Arte, procedimentos e técnicas digitais. Com isso, uma possibilidade de reflexão sobre possíveis processos de subjetivação na produção em Arte subsidiada por meios e conceitos próprios à Tecnologia Digital.

⁶ ZAMBONI, 1998, p.56.

⁷ REY, 1996, p.85 *apud* DELEUZE 1969.

1. UM PROCESSO ARTÍSTICO POR HIBRIDAÇÃO DE CONCEITOS E PROCEDIMENTOS

Anônimos-EUs e não-Eu-sim compõe as séries de trabalhos digitais realizadas por mim que serão analisados no decorrer desta dissertação e apresentadas na exposição em impressões digitais sobre papel fotográfico. As reflexões, nesta pesquisa, discorrem sobre conceitos e os processos fundadores das obras operacionalizadas, através de fotomontagens digitais. O cruzamento de procedimentos da pintura e da fotografia, diz respeito a uma pesquisa sobre processos híbridos na arte com o uso da tecnologia digital direcionado à questões presentes em retratos e auto-retratos. Ao pensar na palavra hibridação no campo da arte, seja em meios, processos, procedimentos, operações, técnicas ou imagens, relacionamos à idéia de mistura, fusão ou cruzamento gerando uma arte de heterogeneidades.

[...] a hibridação não diz respeito somente à arte numérica, mas *contamina* grande parte dos modos de produção na arte contemporânea e evoca a possibilidade de colocar em contato elementos conceituais, técnicos e poéticos heterogêneos cuja resultante é um dado novo, freqüentemente *imprevisível* no contexto da produção artística¹.

A prática aqui investigada teve como fio-condutor o conceito de hibridação em duas instâncias. Uma, podemos entender como o processo de criação em-sí, que resulta em “linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada”². A outra, sobretudo, relaciona-se aos processos ocorridos substancialmente no meio digital que permitem uma “arte da Hibridação”:

[...] entre todas as imagens, inclusive as imagens óticas, a pintura, o desenho, a foto, o cinema e a televisão, a partir do momento em que se

¹ REY, Sandra. O processo como cruzamentos de procedimentos: considerações sobre as relações de produção da arte contemporânea. In: *Arte: limites e contaminações*. Org. Cleomar Rocha. Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP. Vol 2. Salvador: anpap, 2007, p.209-210.

² SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e as artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 135.

encontram numerizadas. Hibridação entre a imagem e o objeto, a imagem e o sujeito [...]. Hibridação ainda entre o universo simbólico dos modelos, feitos de linguagem e de números, e o universo instrumental dos utensílios, das técnicas, entre *logos* e *techné*. Hibridação enfim entre o pensamento científico, formalizável, automatizável, e o pensamento figurativo criador, cujo imaginário nutre-se num universo simbólico da natureza diversa, que os Modelos nunca poderão anexar. Desta forma, a ordem numérica torna possível uma hibridação quase orgânica das formas visuais e sonoras, do texto e da imagem, das artes, das linguagens, dos saberes instrumentais, dos modos de pensamento e de percepção.³

A raiz grega do termo (*hýbris*) designa entre outros significados o de excesso, tudo o que ultrapassa a medida. Ao refletir sobre esse termo, retorno às origens de meu interesse na arte: a pintura *hiper-real* (pelo menos um entre outros interesses). Ela me levou à fotografia, que, por sua vez, me levou à fotografia digital e, agora, para as *hiperpotencialidades* da tecnologia digital – que me permitiram explorar outras dimensões de pintar e fotografar. Fato inesperado. Decorrente da pesquisa de retratos de identidades fragmentadas.

1.1 A Investigação da identidade: percurso e procedência

1.1.1 Coleta e Apropriação de fotografias de identidades 3x4cm

Esta pesquisa deve sua origem ao curioso encontro que me deparou, ocasionalmente, com fragmentos de fotografias de identidade 3x4cm que despertaram minha curiosidade. São eles que me motivam e servem de substrato para pesquisar visualmente a questão da identidade⁴ na arte. Há oito anos atrás, durante uma caminhada no bairro Menino Deus, em Porto Alegre, ao entrar num estúdio fotográfico onde eram produzidos retratos para documentos de identidade 3x4cm tive o primeiro contato com aqueles restos de retratos de fotografias analógicas. Lembro de ter observado o fotógrafo guilhotinando-as em duas partes: uma, da cabeça, do rosto; a outra, do corpo. Sobravam fragmentos fotográficos de identidade, imagens de corpos sentados, vestidos, “mutilados”, cujas faces haviam sido recortadas, que iriam para o lixo. As imagens caracterizam-se unicamente pela frontalidade, na maioria torsos de pessoas de toda natureza, etnia, tamanho, tipo, idade, em posturas variadas, gestos

³ COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Tradução: Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: 34, 1993, p. 46-47.

⁴ Acredito que estas interrogações também me acompanharam durante as caminhadas pela cidade de Porto Alegre ou Santa Maria. A identidade é um tema complexo enquadrar em uma resposta.

significantes, vestidas peculiarmente, que me provocaram estranhamentos. Eram pedaços rejeitados, considerados sem “utilidade”: fotografias do anonimato, identidades sem rosto. Com a autorização do fotógrafo me apropriei destes objetos e os levei para o atelier. Essa situação curiosa me motivou a adotar a apropriação⁵ como operação artística no processo de criação. Através deste material, criei o meu projeto de graduação em pintura intitulado “Corpos Revelados”, no Instituto de Artes Visuais da UFRGS, em 2001. Os fragmentos fotográficos foram reunidos e montados numa coleção particular de *Álbuns de Identidades Fragmentadas*⁶ (Fig. 1), constituída de seis álbuns, guardados numa caixa de papelão pintada com gesso acrílico – que chamei de *Caixa Branca ou lugar – nenhum* (Fig. 2).



Fig.1 – Álbums sanfonados (5 unidades) em papel com *collage* com fragmentos fotográficos de identidade 3 x 4 cm, 2000.



Fig. 2 – *Caixa Branca ou lugar – nenhum*, 2001.

Cada um destes álbuns contém fotos com retratos agrupadas conforme a cor das roupas, sexo, faixa etária, características físicas dos indivíduos, gestos ou pose; compostos como álbuns de identidades, um catálogo de referências de época. Quanto mais eu olhava as imagens, mais me eram familiares. Como álbuns de família. De

⁵ Um depoimento de Rosângela Rennó, no qual ela diz que é uma colecionadora compulsiva e que começou a trabalhar com apropriação (basicamente de fotografias de família), me ajudou a perceber que esses procedimentos estiveram presentes nas minhas pesquisas. No início de sua trajetória, ela foi em busca de estúdios fotográficos para adquirir material entrando em contato com imagens destinadas ao lixo, imagens de fotógrafos populares, fotos 3x4cm, negativos. RENNÓ, Rosângela: depoimento. [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; edição de texto e organização do livro: Janaína Melo]. – Belo Horizonte: C/Arte, 2003. 96p. :44 il – circuito (Atelier, 20).

⁶ Todas as fotos apropriadas por mim estão guardadas em álbuns diferenciados por gênero, cor de roupas, idade que, por sua vez, estão dentro de caixas.

certa forma, pretendia “resguardar” e preservar suas imagens. Algumas destas imagens fotográficas consistem no material e motivo dos trabalhos artísticos visuais que serão apresentados na exposição e analisados nesta dissertação, tendo em vista o seu processo de criação.

Naquele projeto, desenvolvi pinturas (Fig. 3) com auxílio do recurso tecnológico do projetor de slides. Para projeção, elaborei slides dos fragmentos fotográficos ao digitalizar (em scanner), imprimir por impressora a jato de tinta sobre transparências, cortar e colocá-los em molduras. As imagens dos corpos eram projetadas sobre a tela como meio para reconstituí-las por representação, em tamanho próximo ao natural, com a tinta acrílica sobre tela.

O objetivo era realizar uma pintura *hiper-real*, entendida como aquela que “se esforça por tornar-se mais fotográfica”⁷. Exagerar o detalhamento de luz/sombra, cor, forma, contraste de valores ou cromáticos e tonais para criação de volumes que se aproximassem à imagem de cada fragmento fotográfico

escolhido. Camada por camada, o gesto era da construção de uma superfície espessa de tinta, mas lisa. Uma transposição da foto em pintura com toda a carga de um *Trompe - L’Oeil*, também adicionando outras imagens como uma colagem pintada. O ato de pintar estava ligado para mim à *re-presentar* o real, mas também imaginar. Para essa criação confeccionei, antes, um livro de artista *Caderno de estudo de Identidades Fragmentadas* – no formato 27,5 X 27,5cm – constituído de 36 páginas na quais os fragmentos foram igualmente projetados para o registro gráfico e fotografias de idéias e reflexões sobre os corpos em relação ao tempo lúdico.

A partir de 2002 (quando passei a introduzir a fotografia como referente) até 2006 comecei a investigar a colagem de materiais estranhos à pintura, como a areia, que me aproximaram muito mais da imagem. Entre os cadernos que guardam anotações, rabiscos e esboços, feitos naquela época, está o registro da idéia que



Fig.3 – n°4, pintura acrílica s/ tela, 50 x 39 cm + 50 x 20 cm, 2002.

⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998 (Coleção Ofício de Arte e Forma), p.274.

germinou a minha produção atual: “completar os corpos com justaposição de pinturas de cabeças [...], montar imagens expressando algo como um grito, que visualmente emanem uma estridência”.

1.1.2 Ponto de partida: *Agora Eu sei quem Eu sou*

A proposição das imagens “gritantes” tomou corpo e, desdobrou-se no trabalho que fundamenta este projeto (um estudo de identidades). Em “Agora Eu sei quem Eu sou” (fig.4) recorri ao uso de uma máquina fotográfica digital para me fotografar e retirar a imagem de um retrato fotográfico de Renné Magritte (impresso e reproduzido em livro).



Fig. 4 – Denis Siminovich, *Agora Eu sei quem Eu sou*, decalque e colagem de impressão digital e pintura 100 x 80 cm, 2007.

As imagens foram transferidas ao computador e reunidas por meio de operações de fusão de camadas, mixadas no programa de edição de imagens fotográficas (*Adobe Photoshop*) – com os recursos e ferramentas específicos desta mídia. O trabalho configurou-se numa fotomontagem digital na qual precisei recortar e apagar partes da imagem digital de meu retrato, desfazendo-o e desmontando-o na forma de uma máscara virtual (composta dos olhos, nariz e óculos). A intenção era

realizar uma fusão ao colocar esta máscara exatamente sobre a área que correspondesse à área dos olhos e nariz dele; para isso foi, preciso o seu redimensionamento, seguido pelo procedimento da superposição (através do comando da transparência), alterando a opacidade da respectiva camada. Este procedimento sugere uma idéia de alteridade, uma espécie de experiência pessoal na investigação e reconhecimento de identidade pela diferença. A sobreposição final mesclava as camadas de imagens. O resultado foi uma fusão digital das duas imagens num terceiro retrato híbrido. No entanto, a fusão não garantia sua total significação, porque da imagem do outro-eu⁸ restava o chapéu, o paletó, tudo permanecendo a mesma coisa. Uma contaminação deu-se por intermédio das intervenções digitais sobre as imagens. A imagem digital do “EU” se confundia com “Ele”. Com um pincel virtual, carregado com “tinta” branca, escrevi sobre o novo auto-retrato a frase “Eu não sou Maritte”. No caso, o que estava em questão era a simulação de meu auto-retrato artístico a manifestação da minha identidade enquanto artista, das peculiaridades dos processos realizados por mim.

A próxima etapa consistiu na impressão digital desta imagem em lâminas de transparência, seguidamente decalcadas seis vezes sobre a tela provocando diferentes graduações de cor ou definições da mesma imagem. Falhas, borrões, texturas e mesclas de cores contaminaram as imagens deste outro auto-retrato. Com o procedimento do retoque por pintura tentei recuperar as impregnações onde só havia manchas⁹ difusas da imagem sobre a superfície pictórica. A seguir, duas impressões (espelhadas) sobre



Fig.5 – Denis Siminovich, Agora Eu sei quem Eu sou, (Detalhe) colagem de impressão digital e pintura 100 x 80 cm, 2007.



Fig.6 – Denis Siminovich, Agora Eu sei quem Eu sou, Decalque 100 x 80 cm, 2007.

⁸ Refiro-me ao *outro-eu* como o sujeito que possui sua identidade que não é minha, mas que tem sua singularidade. Mas, ao mesmo tempo, é a imagem resultante das associações feitas por mim. A identidade por essa percepção tem também algo do meu eu. Por isso, o outro-eu.

⁹ Uma espécie de sombra delineada, ou ressaltando a figura que estivesse mais definida.

papel (Fig.5) foram coladas no suporte, retocadas e pintadas com tinta acrílica. Durante este processo, quando me deparei no meio da tela, decidi decalcar a imagem de um fragmento de identidade 3x4cm (Fig.6) justapondo-a ao meu auto-retrato híbrido. Isto permitiu uma continuação, completando a ausência de um rosto para aquela imagem. Atribuo a este trabalho significativa importância, pois nele está contido o *ponto de partida* de meu processo de criação. Ao intitulá-lo “*Agora Eu sei quem Eu sou*” a intenção foi provocar ambigüidades entre processo, imagens e linguagem. A repetição da imagem do retrato híbrido, a frase que o ancora “*Eu não sou Magritte*”, assim como o próprio gesto de construção (a combinação de procedimentos díspares da fotografia e da pintura) funcionam como dispositivo de hibridação e contaminação da identidade da imagem. Dispositivo cuja relação entre suas peças propõe parodiar Magritte e suas substituições entre signos e símbolos pintados. Pode - se afirmar que o mesmo inicia o desdobramento das questões do projeto atual, com seus paradoxos e inversões de sentidos. Desde então, novas questões foram estabelecidas e desdobradas nos trabalhos atuais: a intenção de alguns anos atrás toma corpo. As imagens dos fragmentos de corpos são completadas com imagens que lembrem alguma característica de alguém, pessoas anônimas com a quais vivenciei momentos fugazes de diálogo. Deparo-me, buscando uma identidade para aqueles restos de imagens fotográficas 3x4cm - uma espécie de “rosto” que funcione como uma alegoria¹⁰ de retrato. Nesse sentido, me proponho criar imagens digitais que ocupem o espaço referente ao rosto ausente.

1.2 Apropriação

Refletir sobre o próprio trabalho é um exercício de rememorações, de mergulhos nas idéias que surgiram durante o processo de instauração das obras. São pensamentos cuja aproximação nem sempre é imediata por estar sujeita às vicissitudes da memória afetiva do artista.

¹⁰ “O termo alegoria de origem grega *allós* significa outro, *agourein* falar; diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso. [...] Desta maneira, nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes, há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar a estrutura e a função da alegoria: ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança”. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Unicamp, 2006, p.7-8. “A alegoria é a metáfora continuada como tropo do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”. LAUSBERG apud HANSEN, 2006, p.7.

Para realização do conjunto de trabalhos aqui investigados, foi necessária uma reaproximação e manuseio da caixa (Fig. 7) que guarda a coleção pessoal de álbuns e pilhas de sobras das fotos 3x4cm. Tais imagens me sugerem alguns vestígios de pessoas que desconheço. São como documentos que representam uma fração do imaginário coletivo. Um imaginário que me reporta aos dias atuais, à impessoalidade, à imensidão da paisagem humana, a padronização, ao abandono; mas, também, à riqueza, à pluralidade, a hibridizações em vários campos da cultura.



Fig.7 – Caixa Branca, papelão e gesso acrílico, 18 x 25 x 12 cm, fotografias 3 x 4 cm, 2001.

Trabalhar com identidades anônimas me leva a pensar nestas questões, ao mesmo tempo relacioná-las com uma memória pessoal, mas também coletiva. Desde o início da pesquisa já contava com o material fundamental para seu desenvolvimento. No entanto, precisei selecionar um número determinado de fotos. Tomar a decisão significou optar por uma escolha aleatória que se guiava pelas imagens cujas características tocaram meu olhar.

A apropriação se desdobra nesta pesquisa e os fragmentos fotográficos foram recontextualizados para outra forma de manipulação. Porém, é a imagem do objeto apossado que sofreu a ação do artista, após sua escolha. Voltar-me, novamente, àquelas fotografias apropriadas significou retomar um olhar para identidade delas, assim como à minha. Um processo de constante alteridade, introspecções, divagações, dúvidas, reflexões. O trabalho proposto consistiu em investigar a identidade anônima das imagens dos retratos fragmentados e pesquisar visualmente a identidade no auto-retrato de artista a partir de hibridações entre suas imagens com de outros tipos. Um processo que me sugeriu procurar subjetivamente relações com as imagens do mundo exterior. A partir disso, encontrei um processo pessoal para montar visualmente imagens que expressam encenações de meu Eu-artista.



Fig.8 – Denis Siminovich, fragmentos fotográficos de identidades 3 x 4 cm, (Seleção 2007).

O problema inicial era completar tais imagens (Fig. 8), por isso estabeleci que outras formas de apropriação seriam necessárias. Fotografei digitalmente imagens urbanas: objetos ou vitrines organizados em padrões seriais, aleatórios, em acúmulo; a natureza na cidade, por-do-sol, o céu, as nuvens; animais em poses peculiares. Ao mesmo tempo, percebendo que não conseguiria determinadas imagens na cidade, comecei a investigar na internet (Fig. 9 e 10), em sites de busca, imagens *ready-made* numéricas disponíveis para *download* que tivessem relação com alguns padrões que determinei, para me apossar delas e acumular num banco de dados numérico.



Fig.9 – Interface do website de empresa especializada em pesquisa na internet.



Fig.10 – Ex-votos, Imagem (detalhe) apropriada na internet.
Fonte:www.galeriabrasiliana.com.br

O processo de apropriação através desse comando (*download*) é realizado pela cópia e transferência dos arquivos acionados dos sítios que o originam para o meu computador. Os arquivos apropriados normalmente apresentam-se no tipo de extensão em bmp. (Bitmap) ou jpg. Por exemplo, nome.bmp. As imagens de bitmap conhecidas como imagens de pintura ou de varredura são compostas por uma série de pontos, uma espécie de quadriculados preenchidos que, conforme o lugar, formam uma imagem. Os bitmaps são criados com programas de pintura e edição de imagens. Gráficos e fotografias digitalizados são bitmaps. Ao serem redimensionados, perdem definição, causando uma espécie de transbordamento dos pontos que compõem a imagem; a grade de pontos torna-se visível.

Pode-se alterar a aparência das cores de uma imagem de bitmap através do ajuste do brilho e do contraste, da conversão de cores em preto-e-branco ou escala de cinza ou da criação de áreas transparentes. Para alterar cores específicas de um bitmap, é necessário usar um programa de edição de fotos. As imagens de bitmap em geral são salvas com extensão .bmp, .png, .jpg ou .gif. Inicialmente, as palavras que nortearam a pesquisa em sites de busca foram: híbrido, retrato, olhos, máquinas, placas de sinalização de estrada, *balons* (Fig. 11), *playground*, céu, nuvem, retrato, identidade, doce, futebol, fruta, maçã, objetos diversos como óculos, tesoura, bandeira, telefone, rádio, microchip, megafone, eletrola.



Fig. 11 – Imagens digitais apropriadas na internet

Também procurei por imagens de celebridades, mitos do cinema, artistas (Rauschenberg *portrait*, Duchamp *portrait*), músicos e astros do *rock* (Elvis Presley) (Fig. 12), animais (cachorro). Conforme o andamento do projeto o procedimento poderia ser direcionado para outros tipos de imagem. Contudo, estava sujeito ao fator de baixa resolução das imagens numéricas com 72 DPI's, que me limitaram ao seu uso com qualidade somente nos trabalhos de pequena dimensão. Nos trabalhos de grande dimensão, procurei aproveitar o resultado pixelado de sua impressão e imprecisão. A dificuldade da pesquisa consistiu na indeterminação da escolha das imagens. A solução encontrada foi iniciar um processo de observação das pessoas no cotidiano, uma investigação de comportamento, vestimentas, diálogos, ao modo de



Fig. 12 – Imagens digitais apropriadas na internet



Fig. 13 – Fotografia digital da Página de um livro de ilustrações

um cronista social. Isso me permitiu fazer anotações, registros de esboços que me apontavam para as imagens a buscar na internet ou livros ilustrados. Apropriei-me, também, de imagens de livros ilustrados (Fig. 13) como dicionários antigos cujo aspecto dos desenhos em preto e branco me interessa. As imagens digitais apropriadas, transferidas para o computador, consistiam num acúmulo desordenado de material de trabalho. A partir

de então, estoquei-as em pastas virtuais do computador e as organizei em diretórios específicos (Fig. 14). O conjunto das apropriações concentrava-se no espaço virtual armazenado no *harddisk* disponível para utilização e intervenção em qualquer momento. Esse conjunto de imagens apropriadas passou a ser uma coleção pessoal, como um mini-Museu de fotografias digitais¹¹. Uma espécie de *Museu Imaginário Virtual pessoal* constituído de imagens diversas, viável pela tecnologia digital que dissolve as fronteiras espaciais e temporais na experiência fenomenológica frente a

¹¹ Declaração de Malraux ver em CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Fotos de Louise Lawler. Tradução: Fernando Santos. Revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.52-52.

meios e linguagens visuais. Uma noção expandida e análoga a do *Museu sem Paredes* possível pela reprodução fotográfica de obras de arte proposta por Malraux (1978). Desta forma, um ato de colecionar¹² imagens digitais que pode ser compreendido como uma maneira de acumular, de juntar com paixão.

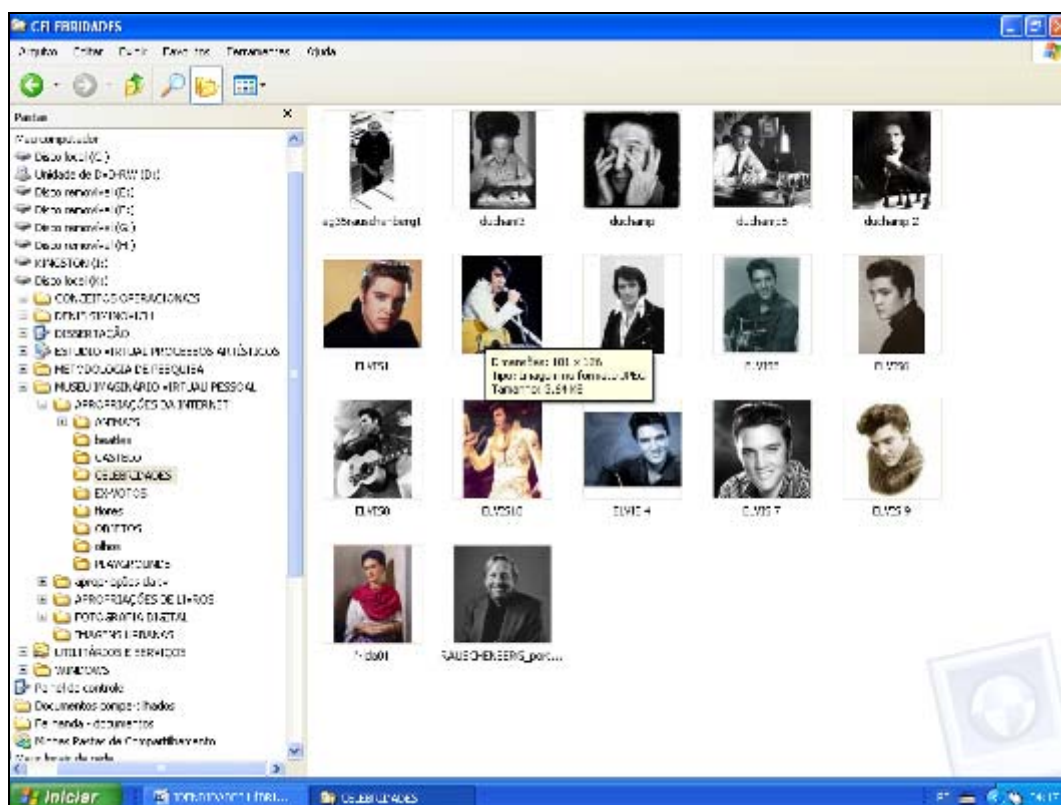


Fig. 14 – Banco de dados das imagens numéricas apropriadas da internet.

O termo apropriar¹³ é definido como “tomar para si, tomar como propriedade, apoderar-se”. Pode ser entendido também como roubo, saque, pilhagem. Desde o início do século XX, a apropriação vem sendo incorporada como operação artística no processo de instauração da obra por inúmeros artistas de diversos movimentos das vanguardas históricas e da arte contemporânea.

Esse mecanismo consiste em se apoderar de imagens ou objetos que irão servir como matéria-prima, ou seja, uma espécie de sustentáculo, a partir do qual se formará o trabalho artístico. A arte da fotomontagem e também da

¹² ROUILLE, André. *Serie, collection: recherche photographique*. Paris, Maison Européenn de la Photographie, 1992.

¹³ Definições do termo encontradas no Dicionário Digital Houaiss

colagem, sempre se valeram desse apossamento de bens comuns, desde suas primeiras incursões.¹⁴

Podemos observar que, no decorrer do século XX, as apropriações passaram gradativamente a instaurar novas concepções de processo da produção artística. O processo de fabricação de imagens deixava, aos poucos, de ser desenvolvido por procedimentos manuais de representação. Na construção das obras conhecidas como *papier-collé*, Picasso tomou para si fragmentos de jornal recortando-os e amalgamando-os à superfície pictórica; além de inserir objetos diversos na montagem de esculturas, deslocando-os de seu sentido original, para outras atribuições (um exemplo disso é o banco e guidon de bicicleta cuja junção forma uma espécie de cabeça de touro). Conforme Argan¹⁵, o artista moderno no mecanismo interno da sociedade industrializada passa funcionar politicamente, influenciando socialmente, constituindo uma referência do trabalho criador humano em oposição ao trabalho mecanizado, sistematizador e destituído da liberdade individual. Marcel Duchamp, por sua vez, inaugura a apropriação como operação sistemática com seus *ready-mades*, marcando uma ruptura com o conceito de arte como representação, com os paradigmas de criação iconográfica vigente no sistema das artes (início do século XX), assim como a noção de autoria. Sendo o primeiro, *Roda de bicicleta* e o mais famoso “*Fonte*, urinol enviado à exposição do Salão dos Independentes em Nova York em 1917, e recusado pelo Salão do Comitê de Seleção”¹⁶. Significou, sobretudo, um modo operatório pelo qual o artista arrancava, deslocava objetos cotidianos de sua origem e função utilitária, descontextualizando e impregnando-os de outros significados através de retificações, emendas e da intervenção da linguagem. Ou seja, pela renomeação instrumentalizava o deslocamento de sentido dos objetos pela negação do significado original em decorrência de outro.

“Os ready-made são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obras de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra”¹⁷. São objetos fabricados, produtos técnicos (não-artísticos) transfigurados em “antiobras de arte” perturbadoras quando apresentados nos espaços expositivos (galeria, salão, museu, meios de comunicação). “O *ready-made* é

¹⁴ CRISTOFARO, Valeria de Faria. *Imagens Surrupriadas: a arte da apropriação*. In: *Revista da Pós Graduação em arte e Tecnologia da Imagem – UNB*. Brasília. 2v. “não-paginado”, 2005. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/frvalres.htm>> Acesso em: 8 ago. 2007.

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁶ PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.19.

¹⁷ *Ibid.*, p.19.

uma crítica do gosto”, à pintura “retiniana”, à arte predominante dos cânones, motivos e temas. A atitude de Duchamp reflete a aversão que artistas dadaístas sentiam em relação à arte do passado, que, aos seus olhos, dizia respeito à uma civilização decadente. Para Duchamp¹⁸, a escolha de um objeto deveria resultar, em um instante “oco”, ao acaso, pelo encontro desinteressado e absoluto com o fim de não o tornar belo, agradável ou feio. O gesto criador parte da indiferença visual. *Nonsense*.

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero.¹⁹

Assim ele fez o *ready-made corrigido, retificado* a partir de uma fotografia da pintura Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, adicionando com lápis um bigode e cavanhaque e um tipo de código, L.H.O.O.Q.. (Fig. 15) (em francês *'Elle a chaud au cul'*; e, em Inglês, *'they would be read aloud as LOOK.'*). “Dada não quer produzir obras de arte, e sim “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas”²⁰. A partir de então, o artista não precisa manufaturar as obras, pois tudo poderia ser considerado arte²¹. E, nesse caso, a fotografia e os modos de reprodução da imagem ensaiam uma participação prolífica nas práticas artísticas do século XX.

Andy Warhol foi aquele que, como Duchamp, abandonou a estética renunciando a arte como obra feita pelo gesto pessoal à habilidade manual, à noção de autoria, à originalidade, para dedicar-se a Arte —“esfera que se dissocia das questões de gosto, belo e único”²². Ele colecionava revistas e jornais para utilizá-los



Fig. 15 – Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. – Paris, 1919.

¹⁸ Ibid., p.28.

¹⁹ DUCHAMP apud PAZ, 1992, p.27.

²⁰ ARGAN, 1992, p.356.

²¹ Conforme CAUQUELIN, Duchamp provoca uma “distinção entre esfera da arte e da estética”. “Estética designando o conteúdo das obras, o valor da obra em si; arte sendo simplesmente uma esfera de atividade entre outras, sem que seu conteúdo particular seja precisado”. CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005, p. 90.

²² Ibid., p.109.

como modelos. Assim como os artistas pop dos anos 60, Warhol trabalhou com objetos, imagens e reproduções do cotidiano apropriadas de jornais, revistas e quadrinhos. A série de retratos de Marilyn Monroe é um exemplo dessa operação.

Warhol escolheu uma foto e a reproduziu com a técnica de *silk screen* acrescentando pequenas modificações ao original. A arte, então se torna a reprodução de uma reprodução. Não é a própria realidade que fornece o conteúdo da obra de arte, mas sim uma realidade secundária – o retrato de um ídolo de massas, uma imagem clichê que aparece milhares de vezes nos meios de comunicação de massa [...].²³

É importante salientar que ele toma emprestado da arte comercial, da publicidade, os procedimentos do desenho despersonalizado, a serigrafia e da fotografia para produção de seus trabalhos. O tratamento era mecanizado, automatizado, para fabricação de qualquer imagem ou *objet trouvés*, sendo estes, latas de sopa Campbell, garrafas de Coca-Cola, cupons de desconto, notas de dinheiro, detergentes Brillo, ketchup da Heinz ou retratos de celebridades. Através destas condutas, aproxima a arte das técnicas da cultura visual de massa²⁴, de sua visualidade; coloca a obra de arte ao mesmo nível de mercadoria, de produtos da sociedade de consumo. No que diz respeito às imagens apropriadas, Archer diz:

Numa entrevista em 1963, Warhol comentou sua preocupação com as imagens associadas à morte. Fotos de desastres nos tablóides, vítimas de acidentes nas estradas, a cadeira elétrica, distúrbios raciais, os criminosos mais procurados da América do Norte, o recente suicídio de Marilyn Monroe, a consternação de Jackie Kennedy, e Elizabeth Taylor (que, segundo se noticiou, estaria muito doente na época em que ele começou a usar sua face) eram todas imagens que tratavam do tema da morte: 'Era Natal ou o Dia do Trabalho – algum feriado – e, toda vez que você ligava o rádio, eles diziam algo como 'quatro milhões de pessoas vão morrer'. Foi aí que começou. Mas, quando você vê uma figura medonha repetidas vezes, ela não produz nenhum efeito.' Uma história coberta por todos os noticiário do dia, relatada em todos os jornais e analisada em todas as revistas, logo perde seu caráter de coisa imediata e começa a ser absorvida pelos sistemas de comunicação através dos quais se tornou disponível.²⁵

Algumas declarações de Warhol, segundo Archer²⁶, originam-se desse sentimento frente à repetição e reprodução de imagens e informações como mercadorias nos meios de comunicação: ele dizia que queria ser uma máquina, que

²³ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós- Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.101.

²⁴ Archer, ao aplicar os termos cultura visual de massa amplia o conceito de estética dos meios de comunicação de massa. ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 10.

²⁵ Ibid., p.10-11.

²⁶ Ibid., p. 11.

no futuro todas as pessoas seriam famosas por quinze minutos, que todos beberiam Coca-Cola do presidente ao mais comum dos americanos. Andy Warhol percebeu que a realidade na sociedade de consumo funcionava em torno da comunicação e dos meios de reprodução de informações. A multiplicação de imagens banais, preexistentes, pilhadas da cultura de massas representava situações e acontecimentos da vida das grandes cidades. Sendo assim, encontrou na fotografia o material apropriado à sua proposição artística.

A fotografia reproduz o que os olhos vêem com mais veracidade do que todas as pinturas antes dela, e eterniza, em certa medida, a realidade visível. O observador distante que era Warhol, deve ter notado muito logo cedo a influência dominante e sempre crescente da fotografia e do cinema no espírito das pessoas na percepção da realidade. Mas nos meios artísticos dos anos 50, a fotografia era vista ainda com mais desagrado do que a linguagem em imagens da banda desenhada e da publicidade.²⁷

No que se refere à Arte Contemporânea, Anne Cauquelin considera Duchamp e Warhol como embreantes²⁸ no regime comunicacional da Arte Contemporânea, autores cujas ações e palavras (pensamentos) passados ecoam nas práticas contemporâneas. Danto diz que a partir da década de 1970 os artistas estavam livres do peso da história, para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades ou nenhuma. “Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo”²⁹. Para Danto:

[...] a principal contribuição da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidades estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas.³⁰

A razão de se apropriar de uma imagem e transportá-la para outro suporte está na criação de um novo código de leitura que extrapole os significados primeiros dessas imagens e transporte nova compreensão a essas. Quando não há essa mutação, esse processo torna-se gratuito e, ao invés de recuperar uma determinada imagem para enriquecer seu conteúdo, transforma-se em pura banalização. Mas quando essa intenção se aproxima

²⁷ HONNEF, Klaus. Andy Warhol: 1928-1987. A comercialização da Arte. Germany: Taschen.1988, p.45

²⁸ “O termo ‘embreante’, conforme a autora, designa, em lingüística, unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). CAUQUELIN, 2005, p.89.

²⁹ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006, p.19.

³⁰ Ibid.,p.19.

de uma visão crítica e reflexiva, a apropriação é legitimada. As imagens apropriadas, quando reorganizadas, ganham novo sentido e valor contemplativo.³¹

Muitos artistas que fazem da apropriação um procedimento, encontram na história da arte matéria bruta para suas produções. De acordo com Cristofaro³², eles tomam para si e distorcem imagens de pessoas, objetos, ou paisagens quer seja através de fotografias, desenhos ou pinturas. Assim como Marcel Duchamp, Warhol também recorreu a essa prática, de outra forma, para se apossar da Última Ceia (1986) de Leonardo Da Vinci reproduzindo-a em serigrafias de grande formato. Rauschenberg invade os limites das categorias tradicionais da arte através de um ato criador que transborda na ressignificação do gesto da pintura, do desenho, da colagem. Transforma, na década de 1950, o princípio da colagem cubista nas *Combine paintings*, técnica em que combinava pintura, *assemblages* (uma colagem tridimensional), *collages* de fotografias e objetos encontrados descartáveis da sociedade de consumo, dissolvendo, com isso, as distinções entre pintura e escultura, colagem e *assemblage*, fotografia e objetos encontrados. Foi a partir de seu encontro com Marcel Duchamp que adere em sua obra a *collage* dos métodos dadaístas. Nos trabalhos dos anos 60, chamados *flat combines paintings*, são presentes combinações e agenciamentos de manchas pintadas com a impressão serigráfica de imagens *ready-mades*, acúmulos de imagens fotográficas prontas tomadas de jornais e revistas. O repertório de imagens vem de fotografias da vida urbana: das ruas norte-americanas, das sinaleiras, de placas ou acidentes de trânsito, pessoas em diversas situações, fotografias de mitos da política norte-americana, de lugares públicos e monumentos, de máquinas de guerra, da sociedade de consumo, sobre o plano bidimensional. Ele provoca o diálogo entre estas para refletirmos sobre o contexto ao qual originaram, assim como também a respeito do próprio universo da arte.

Rauschenberg, por exemplo, na obra intitulada *Tracer* (1963), apropria-se de uma pintura de Ingres (o retrato feminino nu sentado em frente ao espelho) e reproduz a imagem fotográfica desta justaposta a fotografias de imprensa. A fotografia de obra de arte original é introduzida na superfície da tela como citação dos modos de representação pictórica, provocando uma relação de indiferença no uso da imagem

³¹ CRISTOFARO, Valeria de Faria. Imagens Surrupriadas: a arte da apropriação. In: *Revista da Pós Graduação em arte e Tecnologia da Imagem* – UNB. Brasília. 2v. “não-paginado”, 2005. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/frvalres.htm>> Acesso em: 8 ago. 2007.

³² *Ibid.*, 2007.

da cultura de massa e da cultura erudita. Crimp³³ comenta que as obras conduzidas por este procedimento produziram uma destruição da autonomia da pintura modernista, uma desintegração das fronteiras entre arte e não-arte. Com Rauschenberg a apropriação da imagem corrompe para um redirecionamento da idéia de autor.

Esse movimento era importante não somente porque significava a extinção do modo tradicional de produção, mas também porque punha em questão todas as pretensões de autenticidade de acordo com as quais o museu determinava seu conjunto de objetos e seu campo de conhecimento.³⁴

Encontrei nos trabalhos de Robert Rauschenberg, intitulados *flat combines*, (Fig. 16) uma referência para meu processo. Sobretudo, me interessei, no início da pesquisa, pelo processo de instauração que consiste na combinação de manchas de tinta com frotagens serigráficas de imagens (imagens prontas, *ready-mades*, apropriadas de jornais e revistas) montadas sobre o plano bidimensional. O modo de combinação e justaposição de imagens heteróclitas hibridizava o ato da pintura com o da fotomontagem. São composições improvisadas onde ocorrem hibridismos, um trabalho que permitem o trânsito de imagens entre a arte e “coisas da vida”. A respeito disto o artista afirma: “A pintura relaciona ambos, arte e vida. Nenhum deles pode ser feito. (Eu tento agir naquela brecha entre os dois)”³⁵.



Fig.16 – Robert Rauschenberg. Skyway, 1960.

Segundo Couchot³⁶, Rauschenberg apresenta o real e a pintura sobre o mesmo plano – de trabalho – com uma vontade de confusão e de equivalência, de caos organizado; combinando tudo e “no meio de abstrações pintadas à mão os objetos inteiros arrancados da mais banal das realidades”. Uma pintura na qual o artista não mais dispõe os pigmentos sobre a superfície para representar, deixando à mostra os

³³ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Fotos de Louise Lawler. Tradução: Fernando Santos. Revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.122.

³⁴ Ibid., p.122.

³⁵ RAUSCHENBERG, Robert. *Untitled Statement*.(1959) In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p.321.

³⁶ COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 88.

processos operacionais realizados pelo artista, mas para reapresentar. Dos artistas que integram essa gama de referências atribuo a Robert Rauschenberg papel fundamental no desenrolar de minhas pesquisas visuais.

Crimp³⁷ argumenta que a apropriação fotográfica como prática artística desdobrou-se no trabalho de artistas contemporâneos que abordam a questão da representação por meio de modelos fotográficos como um mecanismo de reprodução, de cópia e de cópias das cópias. “A presença particular dessa obra efetua-se por meio de uma ausência, por meio de sua incontornável distância do original, até mesmo da possibilidade de um original”³⁸. Ao pensar no caráter presencial da ausência na fotografia enquanto obra, ele retoma a noção de aura de Walter Benjamin cuja relação depende da presença de um original, da autenticidade, com a existência única, da presença do artista na obra. Conforme Walter Benjamin³⁹ a autenticidade da obra de arte é minimizada pela reprodução mecânica e a proliferação das cópias; sendo inevitável a perda da aura e da singularidade. “Aquilo que era da reprodução mecânica se esvai é a aura da obra de arte”. Crimp, ainda diz que para Benjamin algumas fotografias primitivas de 1850 possuem aura e que esta não dependia da presença do fotógrafo, como a aura da pintura que depende da presença inconfundível da mão do pintor no quadro. E, sim, a presença do tema, única da realidade.

E talvez seja por isso que Benjamin considerasse um equívoco o fato de os fotógrafos terem começado, depois que o meio passou a ser tratado como mercadoria, a simular a aura perdida aplicando as técnicas que imitavam as da pintura. A fotografia, nesse sentido, intensificou o “processo de esvaziamento e esgotamento da aura e de contestação da singularidade da obra de arte. Da multiplicação das imagens fotográficas impresas em silkscreen nas obras de Rauschenberg e Warhol às obras dos escultores minimalistas. [...] Um grupo de jovens artistas que trabalha com fotografia tem discutido as pretensões de originalidade da fotografia, mostrando a artificialidade de tais pretensões e mostrando que a fotografia é sempre uma representação, sempre-já-vista. As imagens deles são surrupiadas, confiscadas, apropriadas, roubadas. Em sua obra, o original não pode ser localizado, está sempre ausente; mesmo o eu que pode ter gerado um original é mostrado como sendo ele próprio uma cópia.”⁴⁰

A mesma atribuição aurática dada por Benjamin à pintura teria seu equivalente na fotografia. Deste modo, conforme Crimp, a hibridação apontada pelas

³⁷ CRIMP, op. cit., p.122.

³⁸ CRIMP, 2005, Ibid., p.101.

³⁹ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: BARSILIENSE, 1994, p.165-196.

⁴⁰ CRIMP, 2005, p. 104-108, passim.

considerações de Benjamin talvez significasse um fator de esvaziamento da aura para além da questão da reprodutibilidade técnica da imagem. Sherrie Levine utiliza a fotografia para “roubar” a imagem de obras da alta cultura já reconhecidas. Ela fotografou a série de fotografias que Weston fez de seu filho Neil através de uma reprodução, de um pôster. Em outros trabalhos, a artista também não executa manipulações em suas fotografias, retirando literalmente as imagens de livros de fotografia de Adréas Feininger e Elliot Porter. A apropriação, no caso de Levine, integra-se aos parâmetros convencionais de criatividade artística, à fotografia usada instrumentalmente. De outro modo, encontra-se a fotografia manipulada, composta e inventada pelo autor⁴¹. Esse é o caso dos trabalhos em que a estratégia é utilizar a aparente veracidade da fotografia contra ela mesma pela criação de ficções, de realidades em que são tecidas dimensões narrativas. Nas fotografias de Cindy Sherman a ficção é do eu, ela procura revelar as representações, falsificações das cenas em que se apropriou para se auto fotografar. Suas fotografias são auto-retratos nos quais ela surge disfarçada encenando um drama, elas mostram o eu como uma construção imaginária.

Conforme Cristofaro⁴², a captura automática de imagens por um instrumento mecânico pela captação da luz por uma câmera e sua fixação sobre uma superfície sensível só foi possível com a invenção fotografia. Entender esse processo como um recorte da realidade, é conceber a fotografia como mimese do real levando-se em conta o enquadramento, o foco ou ângulo. Mas, a quem pertence a apropriação, se aquilo que é fotografado não pertence ao autor? A fotografia leva a crer no sentimento de posse ao representar com objetividade a aparência, as imagens tomadas de determinada realidade visível.

O que é exclusivo a cada pessoa e o que lhe dá o direito de afirmar que isso ou aquilo lhe pertence? Longe de reflexões conceituais, culturais ou filosóficas, há um senso comum que designa aos cidadãos o direito sobre as imagens de suas aparências e sobre as formas que produzem. Não são poucos os processos judiciais contra fotógrafos que veicularam fotos de pessoas sem a prévia autorização destas. A legislação, de um modo geral, defende a privacidade das pessoas e o direito que elas possuem de veicular ou não "suas" imagens. É difícil analisar as situações sobre o direito de cada pessoa de permitir ou impedir a exibição de imagens que retratam seu corpo, e o direito de um fotógrafo, ou outro artista qualquer, de se apropriar dessas imagens e nelas intervir com total liberdade. Alguns artistas já foram processados por essa prática. É o caso de Jeff Koons, quando construiu uma

⁴¹ Ibid., p.110.

⁴² CRISTOFARO, 2005.

escultura com a imagem de Michael Jackson fazendo uma clara associação pejorativa entre o cantor e um macaco, Já num outro trabalho de Koons, sua ex-mulher, a porno-atriz Cicciolina, aprovou a idéia de ter sua imagem escandalosamente estampada em grandes painéis e esculturas hiperrealistas.⁴³

Muitas foram as vezes que questionei qual era meu direito de usar os fragmentos de fotografia 3x4cm; e se eu não estaria subvertendo a força daquelas imagens. O fato, com bem fala Cristofaro, é que existe um ténue limite entre a “liberdade de expressão de um artista e o direito de um cidadão que deseja ter preservada a sua imagem”⁴⁴. Nesse sentido, não existem parâmetros absolutos para arte da apropriação, sendo assim o conceito de "liberdade" relativo e impreciso. Hoje, com a *internet*, o limite entre o que é permitido ou não para cópia, uso, reciclagem, ou manipulação é cada vez mais difícil de perceber. As imagens digitalizadas (sendo estas desenhos, pinturas, fotografias, gráficos, textos, animações gif ou avi, filmes ou cenas) que se encontram em *websites* pela rede da *internet* são, na maioria das vezes, de livre acesso. Essas são configuradas e digitalizadas em tipos de arquivos digitais para sua apresentação, distribuição numa rede conectada de milhões de computadores pelo mundo, a qualquer cidadão internauta que tenha acesso ao computador e à internet. O cerne da questão é que tais imagens podem ser retiradas, roubadas, apropriadas, utilizadas, alteradas e aplicadas em qualquer documento digital. Podem ser submetidas a diversas mixagens e edições ao ponto de perder sua aparência inicial, suas características originais. Apesar de proibirem o uso das imagens, raros são os sites que não disponibilizam o *download* dos arquivos ou que possuem dispositivos bloqueadores da prática apropriadora, dos comandos *save image as* ou “copiar” acionados pelo mouse na interface de um programa. O controle a tais operações, pelo menos, talvez se limite ao número de acessos. Claro que existem leis de proteção do uso de informações e imagens digitais, mas a fiscalização dessa prática talvez se limite ainda devido às proporções do fenômeno. Aqui, há outra questão a levantar, e é justamente sobre a originalidade das imagens digitais. É difícil saber se uma imagem é originalmente uma digitalização ou manipulação. A imagem digital é o resultado de um cálculo numérico, uma informação indefinidamente reproduzível e transduzida pelo

⁴³ Ibid., p.2.

⁴⁴ Ibid., p.2.

pixel. Foi através da digitalização que obtive o material para desenvolver meu trabalho.

1.3 Digitalização

Ao reunir os Fragmentos fotográficos de identidade 3x4cm (Fig. 8) apropriados, organizei cento e quatro fotografias numa mesa e fotografei cada uma delas com uma câmera digital Sony 7.0 MEGA pixel. Condicionei estas imagens no meu computador em arquivos digitais, em pastas que comportam um banco de dados virtual, uma coleção disponível para retirá-las. O procedimento foi o mesmo para todas. Sem determinar um critério fixo para a escolha, acabei selecionando e usando quatorze fragmentos de identidades em baixa resolução (constitui o primeiro deslocamento deste material para o computador). Destes quatorze fragmentos, escolhi as 10 fotografias correspondentes para *escanear* em alta resolução, procedimento necessário para um bom resultado na ampliação e impressão das imagens. A idéia era completar as imagens fragmentadas, dispondo ou acumulando outras imagens no lugar vazio, onde não havia o retrato.

Para isso, com a mesma câmera, me apropriei de imagens urbanas, de livros ilustrados ou da internet que me reportassem a alguma pessoa (com quem tivesse conversado, olhado, ou alguma imaginação pessoal surgida desse encontro)⁴⁵. Partindo dessa estratégia processual começava a ter material para elaborar combinações com as outras imagens digitais que fotografei em Porto Alegre ou em Santa Maria. Com esse processo, o princípio da instauração dos retratos me permitiu juntar imagens, buscando estranhamentos. A fotografia digital permite olhar o mundo e a arte por outros ângulos. Ela facilita a captação instantânea (e por isso, impele a trabalhar no tempo) de imagens que nos atraem a atenção para “guardá-las” - imagens do mundo visível que alimentam nossa imaginação. As máquinas fotográficas digitais, de nossos dias, possuem mecanismos práticos que viabilizam

⁴⁵ Qualquer apropriação poderia ser considerada, no processo de criação, potencialmente como “material” visual para relacionar e caracterizar com a identidade de um retrato fragmentado. Ao adotar este procedimento, aquelas imagens fragmentadas sem rosto começaram a fazer mais sentido para mim, pois vi a possibilidade de remontagem de suas identidades. Inclusive, me possibilitou pensar em um nome para cada uma. Conseqüentemente, com isso tinha a impressão de poder afastá-las do total descarte ou anonimato. Passavam a existir, para mim, como identidades incompletas.

fabricar imagens, nos apropriarmos delas para fazer arte. Seja de modo figurativo ou metafórico⁴⁶.

Passei então, a perseguir estranhezas do cotidiano e a fotografar como se meu olhar estivesse pintando, procurando contaminar a imagem fotográfica digital, pensar na realidade como dimensão pictórica, mancha, através do visor. Isso desencadeou um processo de utilizar o computador para montar, tratar e cruzar as imagens digitais.

1.3.1 Digitalizações fotográficas de fragmentos do cotidiano

Fotografei imagens digitais da cidade ou em lugares que transitei (caminhando, dentro de automóvel ou ônibus) – ruas, avenidas ou estradas. O procedimento difere ao da apropriação dos fragmentos de fotografias de identidade 3x4cm que derivou este projeto, esta dissertação. Pois, são capturas diretas, de imagens, não do objeto-fotografia. No total foram tiradas sessenta e trinta e duas fotos. Para apropriar-me das imagens estava sempre com a câmera na mão, para que, se algo surgisse, pudesse acionar o dispositivo.

Percorrer trajetos inesperados, olhar a simplicidade nas coisas ao meu redor ou as pessoas atravessando as ruas são procedimentos corriqueiros que nutrem meu processo criativo. No centro de Porto Alegre e Santa Maria me apropriei de fragmentos de imagens do cotidiano que compõe a matéria-prima para o trabalho.

Estipulei que o procedimento de ação do dispositivo fotográfico seria balisado no tempo, conforme a velocidade dos acontecimentos, ao acaso. Meu interesse pela fotografia digital vem da instantaneidade, praticidade e dinamismo que o aparelho oferece com suas funções para captar algum fenômeno, objeto ou situação percebidos. Era o instante fugidio que perseguia, como um método de captação automatizada para fixar um estranhamento observado e guardá-lo na memória da máquina. Esta tecnologia permite acionar instantaneamente o dispositivo e captar determinado aspecto do real que se pretenda incrustar com interferências. Além disso, facilita enquadrar o mundo múltiplas vezes em pontos de vista variados; pois, a memória digital pode ser re-utilizada, re-formatada, para armazenar novas captações (no formato de informação visual e numérica). A meu ver, oportuniza o exercício

⁴⁶ Porém, seu código é programado e podemos ignorar o seu funcionamento a ponto de fazer um uso automático de suas funções. Alguns teóricos advertem o perigo desse comportamento de artistas. Os aparelhos fotográficos analógicos carregavam aquela aura de registro e traço do real apontados por Philippe Dubois e até mesmo Roland Barthes. As imagens poderiam ser usadas como atestado de veracidade.

repetido e contínuo de investigação visual dos motivos e de imagens do mundo pela lente da máquina. Busquei tirar partido das limitações técnicas da câmera para obter na imagem (nitidez, focalização, embaçamento, *pixelização*) ao explorar diferentes incidências de iluminação do ambiente, a movimentação do aparelho, o *flash* ou mesmo o sistema que controla o alcance da captação (o equivalente ao diafragma nas câmeras analógicas). Assim como captar o aspecto distorcido de um fenômeno visual que indicasse uma imagem borrada, percebidas como articulações de *pixel*, como se fossem manchas gravadas pelos sensores.

Encontrei situações peculiares em singulares momentos de observação no cotidiano. Entre a complexidade da vida urbana o olhar me atrai a fenômenos como a qualidade das cores, da matéria, as formas, a natureza, a luz do sol, as pessoas e imagens midiáticas. Minha atenção volta-se para visualidade das coisas. Porém, considerei que o congelamento instantâneo da imagem, sem recursos mais sofisticados, era o suficiente para minha proposta, pois o meu gesto busca algo além do esperado de uma imagem fotográfica digital. O ato de captar, assim, remete ao de guardar lembranças visuais, de conservar uma memória. Considero este procedimento fundamental no processo, pois captar as imagens tornou-se um hábito diário intrínseco à investigação dos retratos e auto-retratos. A fotografia é um fragmento de imagem, um recorte de um todo maior, um enquadramento. Mas, era através do meu olhar que definia antes a foto, não pelo visor da máquina.

Procurei imagens estranhas, indiferentemente do assunto, que abastecessem o processo de investigação para instauração (ou hibridação) da identidade dos retratos e auto-retratos, que pudessem ser relacionadas com os *fragmentos de identidade 3x4cm*.

As capturas foram reguladas pelo princípio de fotografar imagens que se configurassem visualmente na forma de acúmulos e distorções. Fotografei⁴⁷, então, objetos organizados em forma de redes, padrões visuais, enfileirados, entulhados, desordenados, em séries, repetições, acúmulos ou sobreposições, como prendedores de cabelo; árvores, folhas de árvores, vitrines de lojas, monumentos danificados, parede de cartazes rasgados, a cozinha de um hotel. Captei imagens de um cachorro, marcas de pegadas em cimento, pessoas anônimas caminhando na cidade, trânsito

⁴⁷ Percebi que este processo do trabalho tornou-se uma oportunidade de criar com a fotografia digital (algo que não tinha antes com clareza), ao retirar o máximo de imagens que me despertassem uma estranheza, uma outra beleza.

da cidade. Próximos, distantes, desfocados. Qualquer coisa que me atraísse, independente do tema, foi fotografada. Certamente, existiu a preocupação de fazer um recorte interessante do acontecimento em cenas cuja composição traduzisse algo de ambíguo ou, no mínimo, que destacasse das imagens comuns do cotidiano como algo curioso. Instigou-me verificar o que uma máquina digital trivial poderia alcançar em termos de resultados fotográficos que pudessem ser usados em fotomontagens.

Em Porto Alegre fotografei vitrines na Galeria do Rosário, pedras do jardim do prédio onde moro, móveis de meu quarto, os produtos coloridos nas bancas de camelôs no centro – prendedores de cabelo (Fig. 17), objetos coloridos, bolas plásticas em playground, vitrine com cristais, brinquedos (Fig. 18) – pessoas caminhando na rua (Fig. 19 e 22), escadarias de prédio antigo, monumento (de Santos Dumond no Parque da Redenção), cães engaiolados (no Parque da Redenção), um táxi (na rua Caldas Junior), céu ensolarado, placas de estrada, quindins. Foi muito interessante perceber o quanto o lugar onde vivemos podem conter imagens inusitadas. Mas, também, a cidade acaba nos trazendo imagens que podem traduzir algo de seu “comportamento”, sua “personalidade”. Por todo lado há um detalhe a captar, no trânsito caótico, na multidão de fenômenos visuais (reflexos de todos os tipos, poluição visual, prédios, pessoas anônimas e aparentemente solitárias caminhando na rua.

Em Santa Maria, captei imagens da paisagem, montanhas, folhas de um pinheiro (no chão), céu ensolarado ou no entardecer (Fig. 24 e 26). O ambiente acolhedor da cidade me induziu à introspecção buscando mais a beleza das coisas, mesmo as mais estranhas. Como uma grande cidade contemporânea, a solidão também está presente, assim como os sinais de uma cultura híbrida. Fui atraído por imagens singelas como um cachorro vira-lata dormindo (no calçadão do Centro) (Fig. 25), pessoas atravessando ruas (em situações que permitissem enfatizar o seu anonimato ou uma noção de retrato sem identificação). O silêncio e a tranquilidade no entardecer me propiciaram perceber e fotografar coisas banais que encontrava dentro do apartamento: fragmentos de máscara de fantasia (olhos), a cena de desenho animado na TV.



Fig. 17, 18, 19, 20, 21 e 22 – Denis Siminovich, prendedores de cabelo num camelô de POA, Galeria do Rosário (vitrine), transeunte (centro), máquina (museu da CEEE), parede de cartazes (av. João Pessoa), transeunte no centro, fotografia digital, 2007.

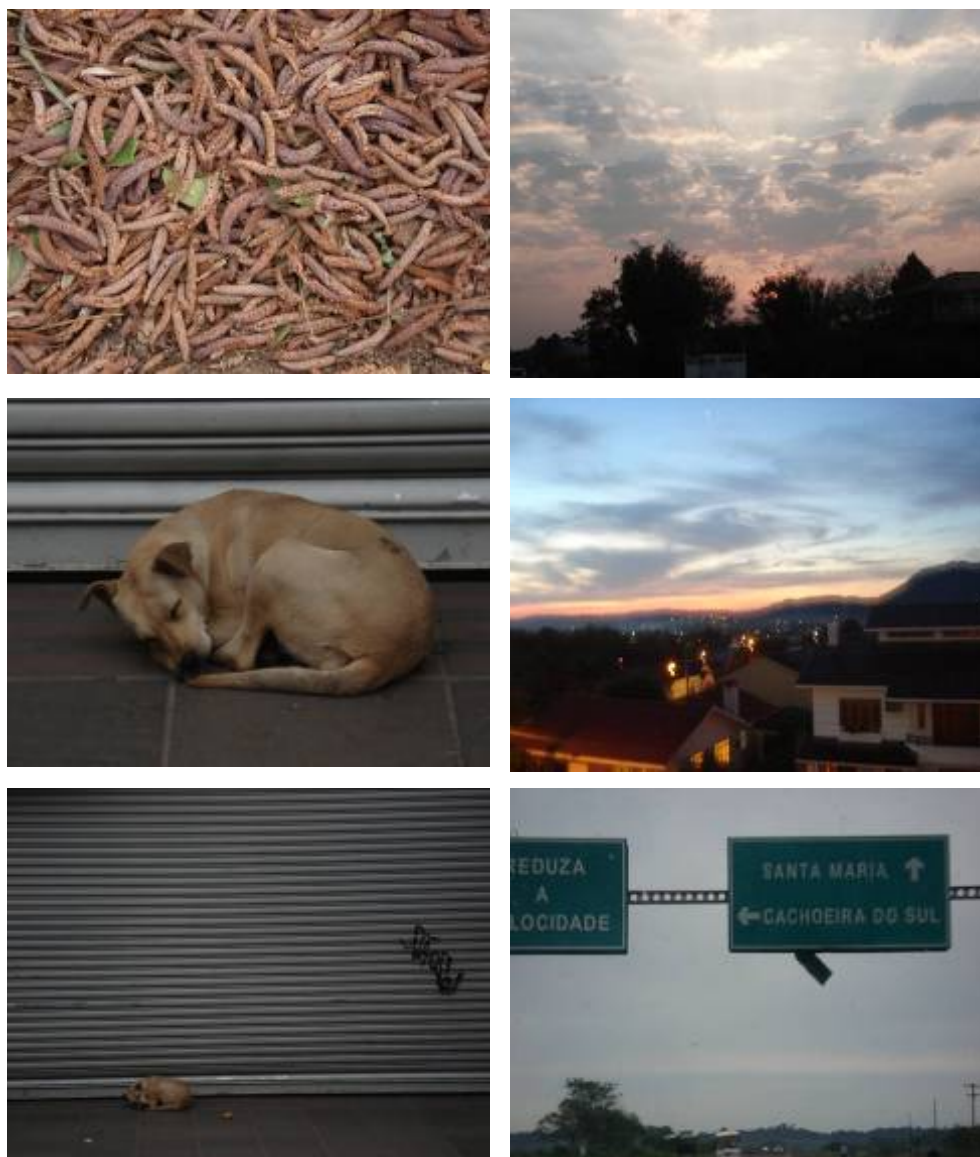


Fig. 23, 24, 25, 26, 27 e 28 – Denis Siminovich, folhas de árvores, Por do sol (Camobi faixa nova), cachorro no calçadão (detalhe), Por do sol (vista Silva Jardim), cachorro no calçadão, placa de estrada, Santa Maria, fotografia digital, 2007.

Para a série de auto-retratos *não-Eus-sim* captei imagens de meu rosto na frente do espelho ou segurando a máquina à distância (Fig. 25) sem olhar o visor⁴⁸. Destas, a maioria eram encenações silenciosas de gritos ensaiados até a exaustão. Tinha em mente as imagens das pinturas *Scream* (1893) de Edvard Munch e *Head VI* (1949) de Francis Bacon, procurando “traduzir”, interpretar o personagem pictórico em fotografia.

Artistas como Michel Folco, David Hockney usaram a fotografia instantânea como material de suas pesquisas da figura humana; cabe também, lembrar as fotografias, que, de outro lado, são fotos supertrabalhadas, encenadas de Cindy Sherman que simulam cenas de filmes do cinema ou as fotografias conceituais.



Fig. 29 – Estudos para auto-retrato, fotografia digital, 2008.

Essas imagens digitais foram destinadas a arquivos no computador, estocadas e organizadas numa coleção de imagens (num banco de dados virtual). E, na outra etapa do processo, utilizadas, fragmentadas, remontadas, rearticuladas junto à imagem dos corpos (fragmentos de retratos da série *anônimos-Eus*)⁴⁹ ou de minha imagem (de auto-retratos na série *não-Eu-sim*) como se representassem memórias fragmentadas do cotidiano. Potencialmente, imagens digitais latentes. São imagens transformadas em informações digitais, potenciais dados para completar o espaço ausente do rosto nos retratos e auto-retratos através de fotomontagens, para instauração de retratos em imagens digitais de identidades híbridas. Na pós-modernidade, a segmentação do grupo social em categorias heterogêneas se apresenta com estereótipos coletivos que asseguram sua auto-identificação: atividades profissionais, comportamento, vestimentas, opções sexuais, *status* social.

⁴⁸ Esse procedimento muito comum, nos dias atuais, em fotografias caseiras instantâneas. Devido à praticidade dos equipamentos e à incansável possibilidade de sua repetição, sem custos a reprodução da imagem, ou automatização dos processos de representação da imagem, alcança o público comum. Na esfera do íntimo, do privado e comum.

⁴⁹ Percebi, durante o processo, que utilizava os fragmentos de identidade para pensar na identidade dos auto-retratos.

Os indivíduos precisam estar em grupos compartilhando sua maneira de ser. Poderíamos entrar na questão da identidade vista pelo psicanalista Sigmund Freud, o qual entendeu a psique humana como um mecanismo complexo através do qual o indivíduo procura afastar-se e distanciar-se de seus traumas, de sua natureza selvagem ou sensível, de suas pulsões e desejos íntimos. O indivíduo afastado do coletivo homogeneizador, um ser no sentido único, voltado para sua subjetividade e seu comportamento frente ao social.

Fotografo com o olhar de pintor. Ao buscar imagens, cujos aspectos lembrassem uma pintura, passei a pensar a imagem fotográfica digital como uma tradução da luz por um sistema que decompõe o mundo numa espécie de imagens virtuais (hiper-reais). Ou seja, numa imagem que realiza uma simulação-representação do real por transformar os fenômenos luminosos em um sistema de grade formado pelos *pixels* da imagem digital. Fotografei como se estivesse captando as primeiras manchas de uma pintura, considerando o pixel a simulação de uma pintura, a pigmentação da tinta em uma tela, um ponto de cor feito de luz. Procurei olhar para imagem fotográfica digital como uma pintura hiper-real digital, já pronta a qualquer tipo de alteração e intervenção. Não como um traço do real, vinculado à grafia pela luz em película, mas uma fragmentação digital do real.

A fotografia digital é o principal recurso tecnológico que utilizo para acumular imagens. O processo continua com a observação e decisão por uma imagem a ser trabalhada que se encontra no computador numa coleção pessoal de imagens. Então, seleciono-a para tratá-la e misturá-la a outras fotos. Ao me deparar, recentemente, trabalhando as referidas imagens no computador percebi a qualidade pictórica inerente à imagem digital.

A imagem digital ou *imagem numérica*⁵⁰ é formada através de processos e cálculos *computacionais*. A sua *morfogênese* inaugura um tipo de figuração que rompe sua ligação com a realidade, não se encontra no âmbito do real, não corresponde a nenhum traço da realidade material. Existe virtualmente como imagem imaterial decodificada. “Fisicamente, sobre a tela do computador, a imagem numérica se apresenta como uma matriz com duas dimensões de pontos elementares: os *pixels*”⁵¹. Esses têm sua posição, características cromáticas e luminosas definidas automaticamente pelos cálculos. Cada ponto colorido e luminoso na tela do monitor

⁵⁰ COUCHOT, 2003, p.160.

⁵¹ Ibid., p. 160-161.

corresponde a uma matriz numérica, a uma memória da imagem contida nos circuitos do computador. A imagem digital através de cálculos torna-se uma *imagem-matriz*. O *pixel* funciona como o veículo de permutação entre a imagem e o número, conforme Couchot afirma. É importante lembrar que em nenhum outro momento da história a imagem foi apresentada na forma numérica, binária, digital, calculada pelo computador e capaz de *interagir*⁵²(ou de 'dialogar') com aquele que a cria ou aquele que a olha, o usuário. Sua manifestação, portanto, é assegurada por todo aparato tecnológico e pelos cálculos automáticos que transformam o *pixel* na imagem digital. A imagem digital possibilita simular todo tipo de imagens.

Vivemos imersos em uma era tecnológica na qual as informações são traduzidas em dados numéricos. Sejam elas de natureza visual (imagens da realidade visível ou textos) ou sonora (sons, vozes) as informações analógicas podem ser convertidas em imagens digitais representadas por 0 e 1, ou bits. A tecnologia eletrônica que possibilita essa transferência de dados mudou o modo como tratamos as informações. O computador pessoal permite a edição e mixagem desses dados depois que conectamos a máquina fotográfica digital (ou sua memória) e descarregamos as imagens fotográficas digitais. Pelos anos 1980 alguns processos digitais começam a se entrelaçar ao campo da fotografia sintetizando procedimentos da fotomontagem em programas de edição. Determinadas operações que ocorriam em um laboratório demandavam conhecimentos técnicos (químico e ótico) e também tempo, já estavam codificadas em dispositivos numéricos de simples manipulação. Até que ponto as simulações digitais de operações artísticas podem substituir a mão humana na tarefa de construção de obras artísticas?

Portanto, no que tange a fabricações de imagens fotográficas, os artistas que trabalham com computação visual, para manipularem estas, precisam realizar alguns procedimentos. Através de um dispositivo de captação tridimensional com scaneamento a laser que "mapeia" as coordenadas espaciais e cromáticas dos objetos. Ou, captar diretamente do real por meio de câmera fotográfica digital objetos, desenhos, pinturas, fotografias, fotogramas, videogramas, ou mesmo seres vivos, que irá decompor estes em *pixels* - desse modo, as características físicas são decodificadas em valores numéricos possíveis de tratamento por algum software. Isso ocorre no mesmo instante em que a imagem ótica é projetada pela objetiva sobre o

⁵² Ibid., p. 161.

fundo da câmera escura. Quando objetos reais são numerizados ocorre uma espécie de desvinculação, um rompimento entre a imagem fotográfica digital⁵³ e seu referente.

A imagem numérica não é mais o registro de um traço deixado por um objeto preexistente pertencendo ao mundo real (traço ótico, no caso da fotografia, do cinema ou do vídeo, ou traço físico resultante do encontro do pincel e da tela na pintura); ela é o resultado de um processo em que a luz é substituída pelo cálculo, a matéria e a energia pelo tratamento de informação. Enquanto as imagens fundadas sobre a representação são testemunhos de uma forte aderência ao real, indissociáveis de uma realidade preexistente no espaço e no tempo, [...] a relação da imagem numérica ao real obedece a uma outra lógica. À lógica figurativa da representação ótica sucede aquela da simulação.⁵⁴

“A revolução da arte na época do virtual não é apenas uma nova maneira de fazer arte, mas uma utilização revolucionária dos instrumentos para continuar a fazer arte”⁵⁵. Soulages⁵⁶ entende que somente o uso das novas tecnologias não garante uma revolução na arte contemporânea nos modos de conceber o artista, o espectador e a obra e suas relações, já apontados por Duchamp e Beuys. Soulages questiona “Em que o virtual transforma a relação com a obra de arte?”. A imagem virtual é, em si, a presença de uma ausência e do possível, pois não está totalmente descoberta. Pode nos remeter ao real, sem ser, e pode possivelmente nos aproximar de realidades sintéticas e virtuais.

A fotografia numérica está em um dos corações da arte na época do virtual uma reflexão sobre a fotografia e sobre a imagem latente pode então esclarecer nossa compreensão sobre o virtual. É conveniente falar de imagem latente a propósito da fotografia. Uma foto é uma imagem de imagens. Com efeito, ela não é da ordem da *bijection* – *bijection* impossível com o objeto a

⁵³ As câmeras digitais diferem das analógicas, estas últimas são baseadas em processos mecânicos e químicos para captação, revelação e ampliação de imagens. Até meados dos anos 1980, as câmeras fotográficas analógicas permaneciam em seu lugar de destaque enquanto máquinas para múltiplas reproduções de imagens. O ato fotográfico tradicional se amparava na lógica do registro visual, no seu poder documental e de testemunho. Mas, com as máquinas digitais isso se alterou também. O mecanismo de máquinas digitais envolve um microcomputador instalado no aparato, e o resultado de suas operações é a gravação de imagens eletronicamente. As imagens são captadas e gravadas na memória do aparelho em código binário reconhecido pelo software. O processo da captação das imagens gera combinações de uns e zeros que representam os pontos coloridos, ou pixels, na tela do monitor. Mas não é um filme, uma película, que registra a luz, e sim um sensor de imagens que converte a luz em cargas elétricas, em elétrons.

⁵⁴ COUCHOT, 2003, p.163-164.

⁵⁵ SOULAGES, François. Imagem Virtual e Som, *In: Revista ARS*, Publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n. 2, São Paulo, p. 2005, p.19.

⁵⁶ *Ibid.*, p.19.

fotografar, *bijection* impossível com a imagem latente, *bijection* impossível com o negativo. Ao contrário, ela designa todos os possíveis; [...] ⁵⁷

Uma imagem fotográfica digital é então, a representação feita através de estruturas lógicas, numéricas, baseadas em uma linguagem matemática realizada por informações codificadas sobre luzes, escuros e cores da realidade capturada e digitalizada por qualquer tipo de lentes ou procedimentos escaneadores. No momento em que este tipo de imagem é levado ao computador, quer seja pela conexão da câmera à entrada *usb* do computador por cabo, ou pelo *microchip* de memória da mesma, já transformada digitalmente em dados numéricos, as informações podem ser alteradas. Retratos, cenas, objetos, paisagens, natureza, tudo, na condição de *imagem-matriz*, “[...] pode ser alterado, manipulado, aumentado, deformado ou reposicionado para criar não somente uma simulação de uma fotografia, mas também uma realidade virtual paralela ou artificial” ⁵⁸.

A morfogênese da imagem digital afeta o conceito de fotografia analógica analisada por Roland Barthes, pois na captura digital do real não mais “traz consigo seu referente”⁵⁹. Na foto convencional o “referente adere”⁶⁰ à superfície fotossensível, ele é inseparável do processo de “formação da imagem através de um dispositivo óptico”. Nesse sentido, a foto mecânica permite a reprodução de um acontecimento que é impossível de repetir-se existencialmente. Para Barthes, o referente é aquilo que se dispõe diante da objetiva sem o qual ela não existiria. A fotografia certifica, assim, a existência real de um retrato, por exemplo. Do contrário, a pintura é incapaz de atestar a veracidade da origem de uma imagem. A essência da fotografia, o seu *noema*, para Barthes encontra-se na ordem do “isso-foi”. “*Isso que vejo* encontrou-se lá, nesse lugar que se encontra entre o infinito e o sujeito (operador e espectador); esteve lá [...]” ⁶¹. A fotografia com negativo era entendida como um signo indicial de verdade. Atualmente, ver não significa mais acreditar. Quando vemos uma fotografia nos jornais, revistas, livros, na internet, no cinema, assim como nas próprias mídias das artes visuais, estamos em frente à possíveis imagens. Em meio às complexidades

⁵⁷ Ibid., p.19.

⁵⁸ Todas as citações – diretas ou indiretas – extraídas de obras publicadas em língua estrangeira foram traduzidas pelo auto desta dissertação. LOVEY, Margot. *Postmodern Currents: arts and artists in the age of electronic media*, Second Edition. Prentice Hall Upper Saddle River, New Jersey 07458, USA, 1997, p.156-157.

⁵⁹ BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.15.

⁶⁰ Ibid., p.16.

⁶¹ Ibid., p.115-116.

de nosso tempo, e à frenética capacidade do computador a verdade e a ilusão se misturam numa fronteira perigosa, invisível, mas também fantástica.

É sabido que muitos artistas têm examinado as questões da originalidade e autenticidade. Agora as informações fotográficas podem ser processadas e mudadas pela manipulação ou deformações dos componentes estruturais de luz no computador para criar imagens que são completas simulações. As simulações artificiais da realidade são indistinguíveis da aparência de fotografias. A capacidade de invadir imagens e criar alterações invisíveis nas fotografias, contrariando sua aceitável 'verdade', autoridade, e autenticidade através de simples processo de retoque e edição é a desestabilização da imagem. [...] Não podemos mais confiar no antigo sistema da 'verdade das imagens'.⁶²

1.4 Fragmentação (desmontagem)

No processo de instauração dos trabalhos digitais a fragmentação consistiu no procedimento do recorte das fotografias digitais e outras imagens para sua posterior edição e remontagem junto aos fragmentos de identidade. Considerando que as imagens escolhidas são na sua maioria fotografias digitais tiradas da realidade, da internet e de livros de ilustração, é necessário frisar que, recortar alguma parte dessas equivale a um processo de decontextualização. A subtração de uma parte de um todo maior completo. O procedimento de fragmentar as imagens digitais "originais", neste trabalho, tem o mesmo sentido ao de retirar a imagem através de um recorte no processo de uma colagem realizada com materiais reais tradicionais (papel, cola ou emulsão, tesoura, máscaras). Entretanto, reforça-se o fato de que esta se apresenta como ato em simulação, a fragmentação ocorre num nível visível na interface do programa; mas, também, nos processos de cálculos numéricos. Cada imagem trabalhada corresponde a uma camada virtual no programa de tratamento de imagens, ou seja, tem a função do suporte de uma fotografia em papel, por exemplo.

As ferramentas empregadas nesta operação são o *laço* e a *varinha mágica* que selecionam a forma desejada para mover e cortar com a *tesoura*, simulam a operação do corte realizada com instrumentos convencionais. Seja o corte reto ou à mão livre, os comandos *CLT+C* e *CLT+V* permitem copiar e colar quantas vezes forem necessárias. Os cortes muito rentes à imagem desejada permitem afastá-las do contexto originário. Dessa forma parece um recorte independente do resto inutilizado

⁶² LOVEY, loc. cit., p. 156-157.

e não reaproveitado. Na série anônimos-*Eus* a fragmentação tem um sentido de afastar (Fig. 30) a imagem da fotografia do real, sendo esta uma subtração, um gesto de separação, destacando a importância maior para determinada imagem, uma descontextualização.

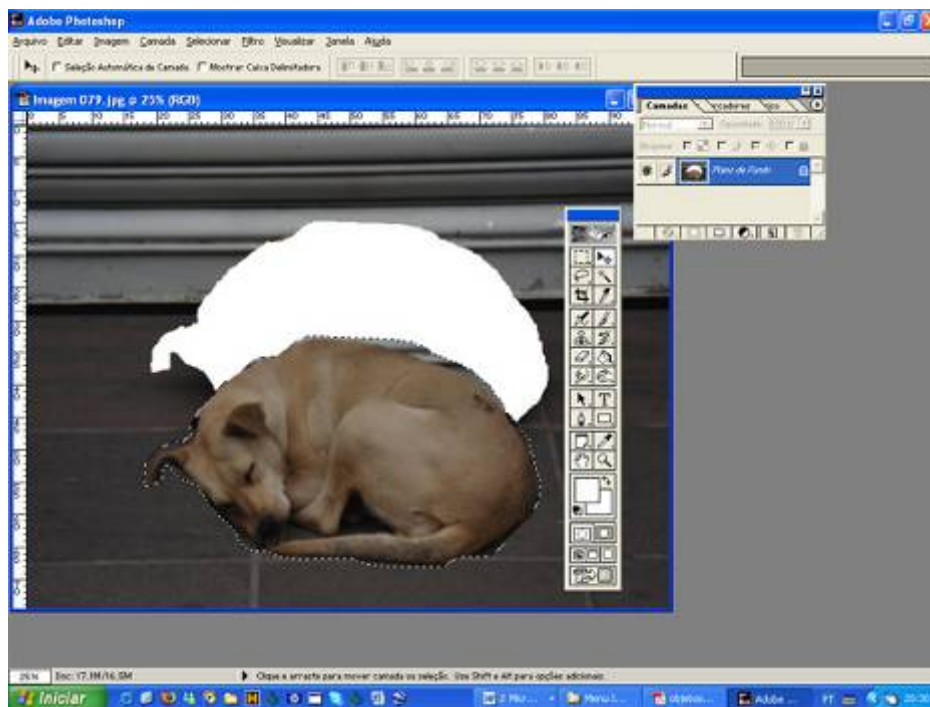


Fig. 30 – Processo de fragmentação de imagem digital.

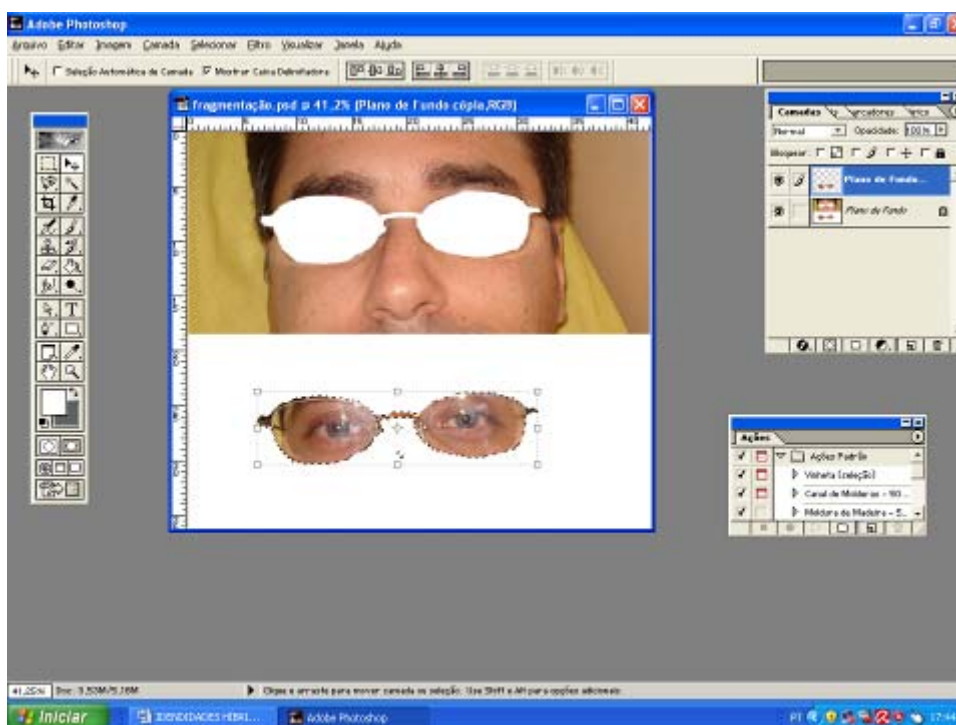


Fig. 31 – Processo de Fragmentação de imagem digital

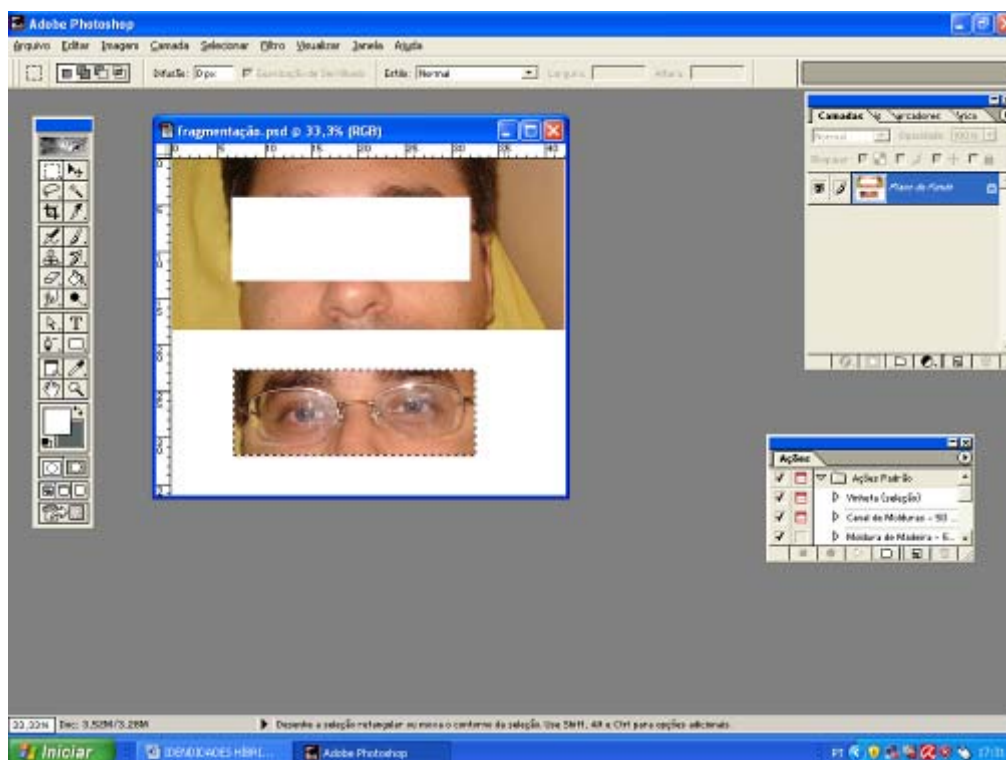


Fig. 32 – Processo de Fragmentação de imagem digital.

Na série *não-Eu-sim*, ao fragmentar as imagens digitais de meu retrato (Fig. 31 e 32), separo meu rosto em partes através das ferramentas do laço ou da tesoura. Uma espécie de desmonte. Virtualmente, as partes são retiradas e rasgadas por um procedimento do recorte. A parte residual dos recortes de minha auto-imagem digital são sobras imateriais destinadas ao desaparecimento. São *deletadas*, apagadas, como se desaparecessem. As partes do retrato escolhidas, desprendidas, com isso, são o substrato aproveitado configurando-se em máscaras. As margens do recorte, assim, segmentam, funcionam como desenho que tipifica o auto-retrato fragmentado na forma de máscara. A fragmentação funciona como um desmonte tomado de alteridade e auto-reflexão, a simulação de uma espécie de descolamento por desarticulação do corpo, para sua análise. O retrato digital, assim, passa por um tipo de operação cujos cortes são dotados de um preciosismo cirúrgico virtual, como um procedimento de análise, nesse caso, visual, da identidade fotográfica. É a fotografia do rosto que é operada. Ao separar o fragmento, este é distanciados de sua imagem de origem. O isolamento da máscara dos olhos ou do rosto acaba por lhes conceber um destaque carregado de sentido. O que a superfície dos fragmentos podem revelar? Uma verdade? Uma mentira? Uma ficção? Olho para eles como um artista que quer fazer arte. O gesto da fragmentação confere aos mesmos uma força

semântica. Uma espécie de desmontagem da identidade que aciona um processo de auto-reflexão sobre o *Eu*, entre sua afirmação (*sim*) e sua negação (*não*), e sua mescla ao imaginário.

Aos fragmentos é inseparável uma presença parcial de identidade, e, ao mesmo tempo, uma ocultação. O retrato consiste em qualquer fração da imagem. Este poder do fragmento me interessa. O conceito da fragmentação como divisão, desarticulação, descolamento, separação, começa a aparecer na arte partir do fim do século XIX e início do século XX. Nas investigações dos impressionistas é a pintura que se fragmenta em pinceladas, em pontos e em tom. Com Seurat a figura humana se difunde em meio à paisagem igualmente representada em pinceladas curtas e justapostas. O real é estilhaçado.

Contudo, o cubismo inaugurou a fragmentação como procedimento artístico provocando a “quebra definitiva do espaço figurativo”⁶³, mudando os códigos de representação, estilhaçando o sistema de projeção ótico geométrico herdado de Alberti. Picasso e Braque começaram a decompor a imagem dos objetos – das tradicionais naturezas mortas – e da figura humana (Fig. 33) – em diferentes formas geométricas em planos na pintura. Tais planos consistiam em justaposições do mesmo motivo representado em pintura sob diversos aspectos, posições (ilusões de sobreposições) ou pontos de vista. Numa mesma superfície pictórica o mundo real era aplainado sistematicamente, como representações resultantes de um olhar fragmentado. A totalidade da imagem pictórica consistia no acúmulo de fragmentos do retrato que correspondiam a suas partes observadas separadamente em momentos diferentes. Esta operação de fragmentação de imagens submetia à figura humana a uma análise por um processo de desconstrução. Os futuristas, igualmente pesquisaram a fragmentação na pintura, mas o que lhes



Fig. 33 – Pablo Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*, Óleo sobre tela, 92 x 65 cm, 1910. Moscovo, Museu Pusckin

⁶³ COUCHOT, 2003, p.48-49.

interessava era a representação do movimento. Naquilo que se refere ao motivo na pintura de Duchamp:

Os quadros de Duchamp são a presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade. As figurações de Picasso atravessam velozmente o espaço imóvel da tela; nas obras de Duchamp o espaço caminha, se incorpora e, tornando máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o retarde, o retarde com a ironia. Os quadros do primeiro são imagens; os do segundo, uma reflexão sobre a imagem.⁶⁴

Duchamp, tudo que fez a partir de 1913 é parte de sua tentativa de substituir a “pintura-pintura” pela “pintura-ideia”. Segundo Paz, ele nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. Através de um instinto da lucidez, desdobrou o invisível em transparência, desvendando-o não como obscuridade ou misterioso.

As investidas de Duchamp por ultrapassar o Cubismo iniciam na tela *Retrato de Dulcinéia* que mostra uma figura feminina, um retrato de uma transeunte “que se desdobra (ou se funde) em cinco silhuetas”. Esta obra, de acordo com Paz, antecipa *Nu descendo uma escada* (Fig. 34) que consiste na representação do movimento, sua decomposição e superposição das posições de um corpo que anda. E, anuncia o gesto de Duchamp, de rebelião contra a pintura visual e tátil, contra a “arte retiniana”. É importante ressaltar sobre o título:



Fig. 34 – Marcel Duchamp. Nude Descending a Staircase, No.2 Oil on canvas. 57 7/8" x 35 1/8", (1912).Philadelphia Museum of Art.

A origem é o nu em si mesmo. Fazer um nu diferente do clássico, deitado, em pé, e colocá-lo em movimento. Havia ali alguma coisa de engraçado, que não era tão engraçado quando eu fiz. O movimento apareceu como um argumento para que eu me decidisse a fazê-lo. No Nu Descendo Uma Escada eu queria criar uma imagem estática do movimento: o movimento é uma abstração, uma dedução articulada no interior da pintura, sem que se saiba se uma personagem real desce ou não uma escada igualmente real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro.⁶⁵

⁶⁴ PAZ, 1997, p.8.

⁶⁵ Depoimento de Marcel Duchamp na obra encontrado em CABANNE, Pierre. *In: Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p.50.

Sobre a criação do Nu, Duchamp diz, numa entrevista a Cabbane⁶⁶, que teria sido influenciado pela cronofotografia de Marey cujas fotos indicavam os movimentos através de um sistema de pontilhados, que, além disso, também introduziam nele um princípio da mecanização. Há nessa pintura uma anatomia simplificada, uma fragmentação que representam o próprio movimento. Outra referência sobre a operação da fragmentação pode ser encontrada nas fotomontagens dadaístas cujos agenciamentos de heteróclitas fotografias recortadas em partes, correspondem a fragmentos da imagem do corpo, sobrepostas e ou justapostas a outras imagens. Neste processo prevalecia um princípio da desmontagem de imagens preexistentes pelo recorte para sua posterior reorganização. Nas fotomontagens dadaístas, freqüentemente, os retratos tornam-se a combinação de fotografias (de jornais e revistas) de fragmentos humanos com objetos criando distorções e associações de cunho político e provocações tomadas de ironia.

Hanna Höch⁶⁷ recortava a fotografia ou impressos de rostos e corpos juntando essas partes em combinações descompassadas em tamanho, cor e estilo. Uma espécie de demonstração irônica sobre a cultura. Comparando de outra forma, podemos lembrar das experiências ficcionais - no romance de Mary Shely e adaptações cinematográficas - do Dr. Frankenstein quando ele compõe um ser humano híbrido feito de partes corpóreas de diferentes pessoas. Na série "Museu Etnográfico" (Fig. 35 e 36) ela agrupa e mescla partes de imagens da escultura Africana e Asiática com partes de corpos de origem ocidental. "Quem é primitivo agora?" A questão política está presente, mas de modo reduzido. Até seu trabalhos mais agressivos são aparentemente tomados de diversão despreocupada. *Cut with the Cake-Knife* (1919) é uma de suas montagens mais conhecidas. Justapondo fotografias e texto e



Fig. 35 e 36 – Hanna Höch, Aus einem ethnographischen Museum, Fotomontagem, 1929.

⁶⁶ Ibid., p.57.

⁶⁷ SANTE, Luc. *Dada's Girl Hannah Höch thumbs her nose at art*. In: SLATE Disponível em: <<http://www.slate.com/id/2914/>> Acesso em: 20 ago.2008.

criticando representações das mídias, Höch porodiou elementos da vida e moral burguesa e também provou a nova e instável definição da feminilidade que estava tão em voga na cultura midiática do pós-guerra.

Na obra pictórica de Renné Magritte, por outro lado, a figura humana é representada em pedaços, sejam eles completos, incompletos ou distorcidos; eles remetem a noção da fragmentação como princípio de desmontagem da unidade do corpo humano. Na pintura *A Eterna Evidência* (Fig. 37), o corpo de uma mulher nua aparece fragmentado em cinco enquadramentos distintos, em cinco suportes separados, que suprimem da visão a imagem completa da figura humana. Eles



Fig. 37 –
Renné Magritte, *A Eterna Evidência*,
óleo sobre telas
com 26 x 16, 22 x
28,30 x 22,26 x
20,26 x 16 cm,
1930.

sugerem uma condição inerente ao ato de pintar retratos: representar parte-à-parte somente aquilo que o olhar consegue perceber. Nestas pinturas, não há a combinação de pedaços de imagens de corpos diferentes tal como uma *collage* de Hanna Höck. Mas, a justaposição de fragmentos pictóricos que torna visível o retrato como enigma, que convida o espectador a refletir sobre a fratura entre o real e o imaginário. Tais referências me auxiliam a refletir mais sobre o procedimento da fragmentação em meu trabalho.

Na série *anônimos-Eus* a fragmentação tem um sentido de retirar parte ou o todo de imagens de objetos, animais, paisagens, plantas, figura humana. Utilizei fragmentos no lugar destinado ao retrato como metáforas da lembrança numa tentativa de simular frações da ação da memória. Nos trabalhos *não-Eu-sim* a fragmentação no auto-retrato é um tipo de análise. Procuo reconhecer alguns aspectos intrínsecos ou traços de características da identidade do Eu-artista “incrustada” na fotografia digital. Cada fragmentação simula um gesto de separação, de individuação como uma investigação profunda das camadas do pensamento de pulsões escondidas, de desejos interiores ou mesmo reflexões

inconscientes. Poderíamos pensar no lado narcísico (do mito de narciso) da questão? Porém a imagem é tida como uma metáfora do Eu inacessível aos olhos. Não é o aspecto exterior que está em questão, pelo “Eu” que se apaixona por sua imagem refletida na água. A imagem do rosto é despedaçada, como num processo de

percepção cujo funcionamento apóia-se em uma lógica fragmentária. Esse processo de desfazer procura ficcionalizar o “Eu” fragmentado cujas partes são remontadas, posteriormente, como num jogo. A fragmentação tem sentido de desmontagem das partes que são afastadas de sua matriz digital, um processo de desconstrução e construção em que o “Eu” deixa ser “Eu” *em si*, mas *para si*, pois se trabalha como se fosse um outro. No espaço de trabalho do programa reuno as partes como um colecionador de pedaços de imagens digitais auto-referenciais. Os fragmentos escolhidos são colados digitalmente junto a outras imagens em montagens de auto-retratos híbridos.

1.5 Remontagem

O procedimento da remontagem, nesta pesquisa, envolve a reutilização e agenciamento de imagens digitais heterogêneas (fragmentadas ou não) por justaposição e sobreposição que rearticulam os sentidos originários na construção de novas imagens compostas subjetivamente – concebidos através da fotomontagem em meios da computação visual. Seu conceito pode ser identificado na cultura atual como *remixagem*, uma noção que extravasa a idéia de reproduzibilidade técnica e amplia a discussão sobre apropriação e originalidade na arte. Esta operação refere-se à montagem que, nas vanguardas artísticas, foi desenvolvida na arte cubista, dadaísta e surrealista por meio da *collage* e *fotomontagem*, assim como também se encontra teoricamente amparado pelo ideário construtivista. O termo montagem se relaciona a conceitos e práticas artísticas que começaram a influenciar, desde o começo do século XX, na linguagem da arte moderna, com a proposta de uma arte ligada à idéia de construção, de artista como engenheiro⁶⁸. “Cubismo e Futurismo haviam introduzido no interior da matéria pictórica e escultórica materiais heterogêneos, provenientes do universo industrial e da sociedade de massa, dando vida à colagem e à escultura polimatérica”⁶⁹.

Em maio de 1912, Picasso realiza sua primeira colagem, *Natureza-morta com cadeira de palhinha*, ao introduzir num pequeno quadro oval um pedaço de oleado cujo desenho imitava um fundo de cadeira; em setembro do mesmo

⁶⁸ CRISTOFARO, 2007, p. 159.

⁶⁹ FABRIS, Annateresa. *A fotomontagem como função política. História*. Franca, v. 22, n. 1, 2003, p. 11. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>> Acesso em: 08 set. 2008.

ano, Braque utiliza a técnica do *papier collé* numa outra natureza-morta, *Fruteira e copo*.⁷⁰

Fabris apresenta as primeiras colagens de Picasso e o *papier collé* sob pontos de vista diferentes⁷¹. Segundo a referida autora, Renato Barilli entende a colagem como uma mediação entre a simulação bidimensional e a concretude tridimensional da coisa em si, e considera o *papier collé* uma variante mais tímida da experimentação de Picasso, mais próxima da virtualidade e da ilusão. De outro modo, destaca o juízo de John Golding que usa genericamente o termo colagem atribuindo a esta técnica como um violento golpe contra a pintura tradicional e, sobretudo, contra “a concepção idealista e sentimental da ‘obra de arte’, concebida como a expressão não somente de um certo saber técnico, mas também de um tipo de beleza absoluta”⁷². Fabris diz que Douglas Cooper distingue a colagem do *papier collé* ao designar a primeira como a inclusão de um “elemento material real numa representação (pintada) da realidade”; e o segundo, como um modo sustentado pela noção de Braque “de que a cor poderia ser tratada como um elemento independente da composição”, como a base cromática e fundo de uma obra, podendo receber intervenções gráficas ou funcionando como “representação ilusionista no primeiro plano”. Segundo Fabris, *Natureza-morta com cadeira de palhinha* desafiava as concepções ilusionistas de pintura, e tal pesquisa seria aprofundada pela técnica do *papier collé*, que radicalizava ainda mais o paradoxo entre *verdadeiro* e *falso*. Os *papier collé* consistiam, assim, na colagem de papéis numa superfície — diversos tipos de fragmentos do mundo exterior — que, ao mesmo tempo, que pretendiam “passar por um outro material”, permaneciam falsos assim como os objetos pintados.

Qualquer que seja a avaliação plástica suscitada por essas primeiras experiências, é inegável que a introdução de objetos e de refugos de materiais retirados do contexto cotidiano gera uma tensão entre o mundo real e o *mundo imitado* (o quadro), da qual deriva um questionamento dos fundamentos tradicionais da pintura. A colagem, de fato, coloca em xeque a idéia convencional de representação, ao confrontar o artista com a possibilidade de renunciar à imitação graças a uma estratégia de caráter dialético: a obra está ao mesmo tempo sob o signo da referência a uma realidade exterior e da negação dessa possibilidade em virtude da integração do fragmento real numa estrutura compositiva.⁷³

⁷⁰ FABRIS, 2003, p. 11-12.

⁷¹ Ibid., p.12.

⁷² GOLDING apud FABRIS, 2003, p.11.

⁷³ FABRIS, loc. cit.

A colagem consiste num processo técnico que envolve a incrustação de materiais ou fragmentos em uma superfície plana. Para conceituarmos a *collage*, é necessário distinguir *collage* de colagem. A colagem é descrita por Lima⁷⁴ como todo material aplicado, por meio de cola, num plano, como superposição, reunião, grupo ou ‘ajustamento aleatório de texturas’ numa superfície. Por outro lado, a *collage*, afirma o mesmo autor:

[...] é o termo inicialmente empregado por Max Ernst, em 1918, para indicar um processo de linguagem que se utiliza de imagens já existentes e, em geral, já impressas. [...] É a exploração de uma nova sintaxe, a partir de imagens já conhecidas, “usadas” por meio de cortes. Collage é análoga à poesia. Como diz Max Ernst, não é a cola que faz a collage.⁷⁵

A concepção de arte como *collage* de fragmentos rompe com o paradigma da representação na história da arte ocidental. O uso do fragmento pode ser observado no movimento dadaísta e, segundo Batchelor⁷⁶, a colagem e a montagem tornaram-se as técnicas favoritas de uma variedade de produções dadaístas para realizar obras de caráter visual fragmentário.

Em Hanover, Kurt Schwitters executou uma série de colagens a partir de pedaços de papel usado, maços de cigarro, passagens de ônibus e assim por diante, que se tornou a base de sua obra até a morte nos anos 50. Em Colônia, começando em 1919, Max Ernst produziu várias séries de quadros baseados em colagens. [...] Uma série de pequenas *fotocolagens* (meu grifo) executadas por Ernst em 1920 produz efeitos similares por meio da combinação de fragmentos de objetos mecânicos com pedaços da anatomia humana.⁷⁷

Sendo assim, na forma de objetos, papéis ou imagens, o fragmento carrega informações sobre o cotidiano. Portanto, a colagem permite a construção, a montagem de imagens a partir de sua aglutinação. Segundo Batchelor⁷⁸, os surrealistas utilizaram a técnica da *collage* - que alcançou seu auge no final dos anos 20. O mesmo autor relata que o “maravilhoso” era então representado pela reunião espontânea de elementos díspares, fato que se tornou o procedimento típico da

⁷⁴ LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Collage: textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície*. São Paulo: Massao Ohno, 1984. p. 29.

⁷⁵ LIMA, 1984, p.22-29.

⁷⁶ BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: Arte no entre-guerras*. São Paulo: Coasc & Naify, 1998, p.42.

⁷⁷ Ibid., p.42.

⁷⁸ Ibid., p.58.

colagem surrealista. Entre os artistas surrealistas que inicialmente usaram esta técnica, Max Ernst destaca-se por dar a este procedimento duas finalidades:

[...] primeiro, ela tem um caráter desruptivo, uma vez que os objetos são deslocados de seu âmbito ordinário de expectativa e de associação. Segundo, por meio desse ato de deslocamento, ela possibilita transcender esse reino da convenção (o que Ernst chama de “falso absoluto”) e chega a um outro, o entendimento novo absoluto.⁷⁹

Porém, é importante ressaltar que a *collage* é um meio para criar novas associações entre imagens:

[...] as associações de fragmentos fotográficos empregam desse modo todos os fios da analogia, da comparação, da acoplagem de idéias, num sentido político de contestação e de crítica ou naquele (poético) de, uma metaforização positiva e expansiva. A fotomontagem dadaísta desempenhou um papel importante nessa lógica da colagem e da mistura polifônica dos materiais e dos signos.⁸⁰

A *collage* não se limita a um procedimento em que são usados fotos, papéis, folhas de revistas ou jornais, papéis de parede, e outros materiais. Assim, a colagem pode ser virtual e não física, ou seja, na pintura através do repetido uso da representação pictórica de imagens iguais ou não sendo estas simulacros da realidade visível, em contextos e espaços pictóricos distintos; como na obra de René Magritte, Max Ernst, De Chirico, Jasper Johns, Andy Warhol.

O Dadaísmo, em seu gosto da provocação, e surrealismo, em seu culto do “surreal”, desenvolveram com intensidade a prática do *associacionismo* (metáfora, colagem, agrupamento, montagem) fundadora das relações entre fotografia e arte contemporânea. Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos.

O artista é aquele que mostra, produz signos ao arranjar objetos e dispô-los em exibição⁸¹. Duchamp “acrescenta” elementos, algumas vezes, ao *ready-made* ou ao signo. A partir dele, o artista deixa de criar imagens para utilizar materiais pré-

⁷⁹ BATCHELOR, 1998, p. 57.

⁸⁰ DUBOIS, 1998, p. 269.

⁸¹ CAUQUELIN, 2005, p. 90.

fabricados. Duchamp mostra ⁸² que a tela de pintura ou tubo de tinta, assim como qualquer outro objeto, são produzidos e montados industrialmente. O artista escolhe, monta, expõe. A remontagem pode ser realizada pela aglutinação ou acoplamento de outro objeto, e, necessariamente, com a intitulação que ora desloca o valor estético da *Monalisa*, como no caso de L.H.O.O.Q., ou nomeia o mictório de *fonte* (assinando-a com o pseudônimo R.Mutt, o próprio nome da indústria fabricante do objeto), deslocando objetos de sua origem para o espaço expositivo da arte.

Max Ernst (Francês, nascido da Alemanha, 1891-1976) descobriu o processo surreal da *collage* em 1919, instrumentado teoricamente pela leitura da *Interpretação dos sonhos e O chiste e sua relação com o inconsciente* e do artigo sobre Leonardo da Vinci escritos por Freud, ao usar como material reproduções de gravuras victorianas, livros ilustrados (científicos, desde tratados de anatomia e de Paleontologia a livros sobre trabalhos manuais e domésticos). Suas primeiras *collages* são justaposições de imagens heterogêneas - ilustrações de componentes mecânicos (em funcionamento), de órgãos dissecados, de figuras de animais extintos, seres vivos e extratos minerais. A partir das quais transformou recortes variados em reveladores dramas seus desejos mais secretos. Segundo o artista foi num dia chuvoso, em Colônia, ao prestar atenção a um catálogo de instituição de ensino que isto começou:

Me ponho a ver anúncios de toda espécie de modelos, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botânicos, anatômicos, mineralógicos, etc., elementos tão heterogêneos que o fato absurdo de sua justaposição confundiu meus olhos e meus sentidos, provocando alucinações e conferindo aos objetos reproduzidos no catálogo novos e cambiantes significados. ⁸³

Ernst atribuía a Max Klinger (1857-1920), um pintor Simbolista, como a inspiração para estas *collages*⁸⁴. O '1º caso Dada' foi em 1920. As *collages* de Ernst's foram exibidas primeiramente na Galeria *Au Sans Pareil* em Paris (1921), sob os cuidados de Andre Breton. Este período do seu trabalho criativo culminou por volta de 1924, quando os surrealistas publicaram o primeiro Manifesto do Surrealismo (1924). Ernst estava alinhado a ambos movimentos Dada e Surrealismo.

⁸² Ibid., p. 97.

⁸³ ERNST apud BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst: 189?-1976; Más allá de la pintura*. Köln: Taschen, 2003, p.18-19.

⁸⁴ Disponível em <http://www.d-log.info/timeline/index.html>> Acesso em 2008.

Uma semana de bondade (Une Semaine de Bonté) (Fig. 38), feita em 1934, é uma de suas "novelas *collages*" visuais: configuram-se em seqüências associativas de imagens feita pela combinação de ilustrações do século XIX e início do século XX, novelas populares, jornais científicos, catálogos enviados pelo correio, e revistas de história natural (produzidas entre 1933-1934). Compõe cinco volumes em série da novela com 182 blocos de linha após as *collages*.



Fig. 38 – Max Ernst. *Une Semaine de bonté ou les sept éléments*, Capitaux, (cada) página: (27 x 20.5 cm), collages de gravuras, 1934.

A arte era tratada como anti-arte pelos dadaístas, acionava condutas que preconizavam a rejeição radical do que se conhecia como arte até então. Segundo Richter, apesar da pretensa intenção por uma ausência de intenções e finalidade, os dadaístas buscavam ouvir a voz do desconhecido. Como exemplo, Arp, em seu ateliê, a partir de rasgar um desenho seu e largá-los ao chão, percebeu que, por acaso, eles se organizavam de forma curiosa e expressiva.

A conclusão que Dada tirou desse episódio foi reconhecer o acaso como um novo elemento estimulador de criação artística. Esta experiência revelou-se tão perturbadora, que é perfeitamente lícito considerá-la a experiência central, propriamente dita, de Dada, que distinguiu Dada de todos os movimentos artísticos. A partir desta experiência, tomamos consciência de que a nossa posição no mundo cognoscível não era tão segura quanto queriam fazer crer.⁸⁵

Artistas dadaístas consideraram o acaso como importante fenômeno intelectual e emocional na vida deles; de modo que em sua concepção chamaram-no de uma

⁸⁵ RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 63.

“ordenação sem causa”, independente da casualidade, um conceito de sincronismo; mas, perfeitamente transitório, em mutação. Richter⁸⁶ sustenta que devido à ausência de preconceitos em relação a todos e quaisquer processos ou técnicas, nos anos seguintes a 1920, eles foram além das diversas artes: da pintura para escultura, da imagem para tipografia, a colagem, a fotografia e a montagem fotográfica, da forma abstrata para a imagem simbólica, desta última para o filme, o relevo, o *objet trouvé*, o *ready-made*. Com diluição das fronteiras entre as artes, o pintor voltava-se para a arte da poesia e o poeta dedicava-se à pintura. Neste caso, eram necessárias novas formas de expressão para revistas, capas de livros, cartazes e impressos.

Era imperioso criar algo novo. Fotos eram cortadas e juntadas novamente em colagens provocantes; estes recortes eram misturados com desenhos e, por sua vez, recortados de novo, embaralhados com desenhos e, por sua vez, recortados de novo, embaralhados com papel de jornal, cartas antigas ou o que caísse nas mãos a fim de fazer o mundo desvairado engolir a própria imagem. Assim surgiram produtos que foram chamados de fotomontagens.⁸⁷

A fotomontagem surgiu, conforme os relatos de Richter⁸⁸, da situação de um momento caracterizado pela necessidade de liberdade e luta política. O inventor⁸⁹, Raoul Hausman, definia este procedimento como o uso de fotografias e de partes da sua estrutura – de natureza espacial e material, muitas vezes, oposta uma à outra – montadas sem sentido, criando uma nova unidade que arrancasse um novo ponto de vista óptico e intelectual, que poderia servir para desmascarar o mundo e sua falta de sentido. O artista explica que haviam chamado “a este processo de fotomontagem porque ele continha nossa aversão a fazer o papel de artistas. Considerávamo-nos engenheiros, nossa intenção era construir, ‘montar’ o nosso trabalho (como um serralheiro).⁹⁰

“Na sua forma inicial, a fotomontagem foi uma explosão de pontos de vista e níveis imagéticos emaranhados, mais avançada, na sua complexidade, do que a pintura futurista”.⁹¹ Ao propiciar uma versatilidade técnica de recursos, possibilitou contrastes de estruturas e dimensões: áspero oposto à liso, fotografia aérea oposta à

⁸⁶ RICHTER, 1993, p. 63.

⁸⁷ Ibid., p.155.

⁸⁸ Ibid., p.155.

⁸⁹ É preciso dizer sobre a invenção da fotomontagem que outros artistas reivindicaram sua autoria. Conforme Grosz, ele e John Heartfield teriam composto recortes em cartões-postais como se tivessem sido feitos do *front* para casa ou vice-versa.

⁹⁰ Ibid., p.159.

⁹¹ Ibid., p.155.

de próximas distâncias, perspectiva oposta à superfície. Para Dubois⁹², essa modalidade artística passa a integrar a imagem fotográfica numa espécie de *amálgama de suportes*, dessacralizando-a e tornando-a novamente objeto, dejetivo, vestígio. A mixagem de materiais, em contrapartida, proporciona jogos de combinações simbólicas. Chiarelli⁹³ relata sobre o surgimento da fotomontagem, no âmbito das vanguardas européias, destacando-a como modo de contestação à situação aparentemente caótica da realidade em constante transformação do período entre as duas grandes guerras. Este autor considera que a fotomontagem:

[...] foi um método de criação e uma nova modalidade de expressão que, ao mesmo tempo, incorporava decididamente os elementos da nova realidade tecnológica que tomava conta do cotidiano – e a fotografia era o ícone máximo dessa realidade nova –, servindo igualmente para opor a produção dos dadaístas à produção burguesa de arte, fosse ela convencional ou moderna.⁹⁴

Conforme o mesmo autor, Dawn Ades entende o uso da fotomontagem, no contexto do dadaísmo berlinense, no final da Primeira Grande Guerra, como uma reação do grupo de artistas dadaístas – ou anti-artistas – contrária à pintura a óleo⁹⁵.

Os Dadaístas de Berlin usaram a fotografia como ready-made image, colando-a com recortes de jornais e revistas, texto e desenhos para formar uma caótica, explosiva imagem, um desmembramento provocativo da realidade. [...] a fotografia tornou-se dominante nas imagens Dada, para a qual era peculiarmente efetivo e apropriado material. Este uso era parte das reações Dadaístas contra a pintura à óleo, que era essencialmente única, particular e exclusiva.⁹⁶

Por outro lado, afirma que Ades também considera, que para estes artistas quanto para os construtivistas russos, a fotomontagem era uma alternativa às limitações da pintura abstrata das vanguardas históricas, “sem retornar à pintura figurativa.” Os dadaístas ainda, por outro lado, de acordo com Aaron Scharf⁹⁷, teriam usado-a para atacar o realismo convencional da pintura (e das belas artes em geral). Chiarelli observa que existia nas fotomontagens dos dadaístas de Berlim e dos

⁹² DUBOIS, 1998, p.269.

⁹³ CHIARELLI, Tadeu. *A fotomontagem como “introdução à arte moderna”*: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: Revista Ars. Universidade de São Paulo – USP, ECA. São Paulo, v. 1, n. 1, 2003, p. 67-81. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars1/afotomontagem.pdf>> Acesso em: 10 maio 2007.

⁹⁴ Ibid., p.71.

⁹⁵ CHIARELLI, 2003, p.71.

⁹⁶ ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976, p.7-8.

⁹⁷ SCHARF Apud CHIARELLI, 2003, p.70.

construtivistas russos uma característica comum, uma dimensão ética e estética ligada fortemente ao desejo de transgredir aos velhos estatutos da arte burguesa (inclusive da vanguarda anterior à Primeira Guerra), assim como o anseio de incluir elementos contextualizados na sociedade industrial de massa na concepção da própria obra de arte (ou anti-arte).

Os dadaístas berlinenses visavam, com suas fotomontagens, igualmente, atacar e satirizar os desmandos da sociedade e da política burguesas que trafegavam nitidamente para o apogeu da Alemanha nazista. Os construtivistas soviéticos, por sua vez, enxergavam a fotomontagem como uma ferramenta para a divulgação/implantação definitiva do socialismo, ao mesmo tempo que a percebiam como uma arte nova, ao alcance das massas.⁹⁸

Chiarelli ainda relata que, quanto ao aspecto formal, percebe-se uma característica constante nas fotomontagens produzidas pelos dois grupos: o aspecto planar que quase sempre assumem suas produções fragmentadas e o excesso das linhas de força do plano (sobretudo as diagonais). Conforme o mesmo autor, as fotomontagens construtivistas e dadaístas buscavam (talvez de forma infortuita), “romper com a ilusão de tridimensionalidade” - gesto perseguido pela pintura moderna, desde o pós-impressionismo. Marcadas pela sátira ou apologias, suas mensagens eram facilmente decodificadas por um público popular, indivíduos da massa trabalhadora. A fotomontagem ligada à estética surrealista, por sua vez, não se utilizou com frequência – ou de modo menos direto – “das profundas mudanças de escala, tão comuns nas fotomontagens dadaístas”. Assim:

Disjunções e deslocamentos ocorrem [no caso da fotomontagem surrealista] dentro de uma cena “real”... ao contrário da fragmentação presente na colagem ou na fotomontagem dadaísta, há uma aparente continuidade de espaço [na colagem e fotomontagem surrealista]...⁹⁹

Chiarelli evidencia assim uma diferença nas fotomontagens do movimento dadaísta berlinense e do construtivismo russo em relação à produção surrealista: aos primeiros estava atrelada uma “necessidade do embate com a realidade circundante”, “caótica e fragmentária da vida contemporânea”, tanto no processo de incorporar materiais da sociedade de massa na elaboração dos trabalhos (imagens retiradas de jornais, revistas, catálogos de lojas, etc.), como na escolha de questões cotidianas

⁹⁸ CHIARELLI, 2003, p.71.

⁹⁹ ADES apud CHIARELLI, 2003, p.71.

para discutir em suas produções. Ao invés disso, os artistas surrealistas procuravam a liberdade, para a sua realidade interior.

Assim, criava – num espaço quase sempre contínuo e sem fissuras – um universo que, embora sempre inquietante e repleto de personagens misteriosos, repousava num clima onírico, acima de qualquer circunstância mais prosaica. Se as fotomontagens dadaístas e construtivistas tinham como intuito atrair em primeiro lugar a massa de cidadãos das grandes cidades – conscientizando-a dos dilemas e circunstâncias de seu presente histórico –, as fotomontagens surrealistas parecem sempre se dirigir, antes de mais ninguém, ao próprio artista, o primeiro e principal observador de sua própria subjetividade destacada (pelo menos teoricamente) de qualquer coerção do consciente. Em resumo: se a fotomontagem dadaísta e construtivista (esta última mais do que a primeira) buscou sempre a total comunicação com o observador sobretudo, o próprio caráter marginal que elas assumiram, tanto dentro do quadro do modernismo, quanto de suas próprias obras, como um todo.¹⁰⁰

Contudo, há de se notar outra concepção de fotomontagem, conforme Pavan¹⁰¹, aquela originária dos primórdios da fotografia, quando as teorias estéticas no século XIX preconizavam o estatuto de “Arte” para fotografias cuja manipulação e controle sobre a imagem destacassem nela um trabalho de *autoria* (grifo da autora). Segundo a mesma autora, era um processo de composição de fotografias pelo recorte preciso e a colagem de diversos negativos ou pela dupla exposição de um mesmo negativo – cobrindo com pano preto as áreas adjacentes à figura sobreposta. Estes procedimentos foram inventados como soluções de problemas técnicos na saturação da foto – era impossível a fotografia do céu e a paisagem simultâneas, pois o azul imprimia-se mais velozmente e causava a saturação – assim como nas limitações da lente na focalização dos planos.

A noção de montagem de imagens se remete à combinação de imagens coletadas e processadas, reunidas e organizadas num novo conjunto visual. Para Manovich, a montagem digital corresponde combinação de ‘diferentes elementos’, imagens com texto, desenho, etc., pela justaposição feita de um sistema particular que “deve demonstrar como o trabalho estabelece seu significado, efeitos emocionais e estéticos”¹⁰². A cultura contemporânea vem sendo tomada por imagens e espaços que se apresentam por justaposições. Seja como produto de uma sociedade

¹⁰⁰ Ibid., p.71-72.

¹⁰¹ PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-rafaelista. In: FABRIS, Annateresa. (Org.) *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 233-259.

¹⁰² O texto pesquisado encontra-se na versão digital (integral) em arquivo pdf. do livro *A linguagem das novas mídias de Lev Manovich*. MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT Press, Camb, Mass, 2001, p.147.

Industrial, no decorrer do século XX, ou da atual sociedade das tecnologias da informação, as imagens ocupam um lugar importante na percepção e construção da realidade. Podemos citar alguns artistas contemporâneos que utilizaram ou utilizam como princípio de instauração a remontagem na forma de fotomontagens produzidas por processos híbridos: Rauschenberg, Warhol, Richard Hamilton, David Wojnarowicz, Gilbert e George, Bárbara Kruger, Gran Fury. Entre estes, o procedimento de Rauschenberg me interessa pelo modo que ele montava as imagens em justaposições, composições concebidas por uma lógica do improviso, do movimento, do transitório que remetem, no entanto, ao momento presente fluído, veloz e contínuo mostrado pelas mídias tecnológicas. O artista aproximava imagens, dos registros fotográficos de acontecimentos da sociedade americana, apropriadas em montagens num contexto pictórico, através do processo serigráfico sobre telas. A estratégia consistia no acúmulo de imagens manchadas de momentos da história norte-americana veiculados por jornais e revistas justapostos com pinceladas de tinta.

James Faure-Walker, desde 1988 vem integrando a computação gráfica em suas pinturas. Em 1994 com sua primeira máquina fotográfica digital começou a captar tudo que lhe chamasse a atenção como estradas, árvores, pessoas, muros, placas de *no parking*, incorporando-as como texturas opticamente ‘encontradas’ (Fig. 39). No seu trabalho a fotografia digital se liga a uma pintura gestual e expressionista, suas impressões digitais vão desde fotomontagens a imagens pintadas quase abstratas¹⁰³. Na superfície compõe imagens por camadas de sobreposições. Faure-Walker trabalha fisicamente em pinturas tradicionais e simultaneamente em “pinturas” digitais. O artista utiliza as aspas na palavra pintura por considerar um conceito ainda difícil de conceber. Para o artista o computador é a última barreira entre as Artes Plásticas e outras disciplinas.



Fig. 39 – James Faure-Walker, No Parking, composite inkjet print 24” x 36”, 1995. © James Faure Walker.

Por anos eu tenho tido uma câmera digital em minha bolsa, e em momentos posso captar algo dentro do ônibus, ou posso ficar entre a tinta líquida e a

¹⁰³ ASHBEE, Brian. Computers - the Last Frontier? *Art Review*, June 1998, London. In: DAM. Disponível em: < <http://www.dam.org> > Acesso: 20 maio. 2007.

pintura digital, que pode resultar numa marca através de um filtro, correção de cor, um padrão.¹⁰⁴

1.5.1 Procedimentos da fotografia digital: *Collage*-Fotomontagens digitais como um dispositivo de hibridação de identidades

Em meu processo de trabalho realizei, através do procedimento da remontagem, montagens digitais de retratos e auto-retratos a partir de imagens digitais apropriadas (dos fragmentos de fotos de identidade 3x4 cm, de objetos, de animais, da cidade, retratos de anônimos, de celebridades ou auto-retratos). Essas remontagens, se aproximam de *collages*, assim como de fotomontagens digitais nas quais a justaposição, sobreposição ou superposição – produzindo fusões – e o tratamento digital das imagens (fragmentadas ou não) instauram processos de hibridações de suas identidades nas séries de trabalhos *anônimos-EUs, não-Eu-sim*. Penso que o procedimento da remontagem em meu processo possui uma dimensão semântica importante.

O computador é o meio, o laboratório de experimentos visuais, onde as imagens digitalizadas foram montadas e remontadas no programa de tratamento e edição digital de imagens a partir de arquivos digitais (.JPG,.PSD). Com esse programa é possível simular procedimentos conhecidos da fotografia e da fotomontagem: realizar interferências, re-enquadramentos, superposições, fusões, sobreposições, até mesmo o retoque sobre a fotografia ou no negativo, distorções realizadas por lentes especiais ou pelo auxílio de espelhos, filtros diversos. O programa disponibiliza usar ferramentas que simulam pincéis, tesoura, paleta de cores, procedimentos da pintura e da colagem. Nesta pesquisa, a fotografia digital é entendida num sentido lato, ou seja, como imagem fotográfica numérica sujeita a procedimentos, num *software*, que interferem na identidade da imagem e que dificilmente seriam alcançados nos meios tradicionais da arte.

Sílvio Zamboni entende a utilização do computador de dois modos: como mera ferramenta e como hiperferramenta¹⁰⁵. No primeiro, quando se usa superficialmente

¹⁰⁴ FAURE WALKER, James. *Painting Digital, Letting Go*. In: *Futures Past. Twenty Years of Arts Computing*, London. Disponível em: <<http://www.chart.ac.uk/chart2004/papers/faure-walker.html>> Acesso: 20 maio. 2007.

os recursos de programa para desenhar e pintar, obtêm-se resultados semelhantes ao que se alcançaria executando os meios tradicionais. Assim, segundo o autor, nada se acrescentaria ao trabalho de arte. No segundo modo, utilizando o computador como hiperferramenta, o artista obtém resultados impossíveis nos meios tradicionais. Ainda, o mesmo autor menciona recursos para tratamento de imagens fotográficas captadas por câmeras digitais ou analógicas digitalizadas. Entre os procedimentos de composição, menciona ser possível suprimir ou acrescentar elementos, fazer colagens, manipular os tamanhos, realizar rebatimentos, espelhamentos, rotacionar e re-enquadrar imagens.

Na série *anônimos-EUs* – composta de cinco obras nas quais a identificação dos retratados é impossível – as montagens consistem na justaposição das imagens digitais de corpos vestidos (de fragmentos de fotos de identidade 3x4cm)¹⁰⁶ com a articulação de fotografias digitais (captadas no contexto urbano de Porto Alegre e Santa Maria, de objetos, de cartões postais, em livros de ilustrações ou da internet). As imagens fotografadas foram ora cortadas, apagadas em partes, misturadas, multiplicadas, agrupadas, redimensionadas, alteradas em sua cor e contrastes. Sobre as mesmas realizei procedimentos que simulam uma fotomontagem virtual: cortes, transparências, sobreposições de *layers* e cópias múltiplas de imagens. Também há simulações pictóricas: pixel-retoques, fusão, misturas de *pixels*. Sejam estas últimas cortadas – individualizadas, ou no formato retangular fotográfico – sua combinação em forma de acúmulos, séries ou grades ocupam o espaço onde a imagem do rosto está ausente. Não pretendem identificar visualmente uma pessoa, mas propõe associações com elementos, objetos, pensamentos visuais ou a memórias fictícias atribuídas pertencentes e atribuídos à qualquer pessoa.

Os fragmentos junto às imagens dos corpos fragmentados são deslocados de outro contexto e passam a figurar como lapsos de memória da cidade e do cotidiano. Conforme Paulo Gomes, o fragmento transfigura-se como suporte da memória “[...], seja um pedaço de papel recolhido da rua (que remete à escrita de Platão), seja um retalho de tecido ou uma fotografia ou ainda um desenho meu,[...]. A memória é então essa informação que está contida no objeto e que busco resgatar, recolocar em

¹⁰⁵ ZAMBONI, Sílvio. Fotografia digital: o computador como hiperferramenta. In: de MEDEIROS, Maria Beatriz. (Org.) *Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Anpap, 2004, v. 2. p. 389-393.

¹⁰⁶ Escolhidos sem um critério pré-determinado.

circulação”¹⁰⁷. O ato de inserção e remontagem de tais fragmentos remete a uma tentativa de “resgatar” frações do imaginário coletivo. Assim, estes agenciamentos acabam provocando estranhamentos, e outros sentidos de identidade¹⁰⁸ para as imagens montadas, incrustradas e aproximadas junto às fotografias “decapitadas”, à imagem fragmentada dos corpos. Em parte, são possíveis “reconstruções” das identidades perdidas, incompletas e anônimas dos retratos que acionam hibridações com imagens heterogêneas.

Muitas vezes apliquei recursos como o do carimbo (*stamp*) para multiplicar, por exemplo, a imagem de prendedores de cabelo (Fig. 45); reproduzir o brilho do céu superposto à figura de um cachorro causando uma espécie de fusão de imagens (Fig. 41); ou simular a colagem de cédulas de dinheiro (sua reprodução) e multiplicar a imagem de olhos (Fig. 43). Percebo certa semelhança à idéia de decalcar¹⁰⁹. A partir desta ferramenta digital pude recriar imagens num procedimento que também lembra a concepção de pintar, pois neste a imagem vai sendo reconstruída pelo movimento e indicações direcionados pelo manuseio do *mouse*¹¹⁰. E, neste ponto, percebe-se um cruzamento entre a fotografia com procedimentos da pintura. Sílvia Zamboni¹¹¹ deixa claro quando diz que se pode repintar a imagem “quase” da forma como um pintor, e esclarece que a diferença é que parte-se de uma fotografia e não de “um campo bidimensional vazio”, permitindo preservar a imagem original fotografada. Ainda, ressalta que os *softwares* permitem retoques e correções com ferramentas na intervenção sobre as imagens sem deixar marcas. Rompem seu vínculo com o mundo ao transitarem às tecnologias da informação, pois são decodificadas em imagens numéricas, potencialmente matrizes aptas a todo tipo de simulação.

As montagens, na medida de sua realização, me apresentavam pistas para encontrar vislumbres, identificações do *EU* no *NÓS*, e vice-versa. Pois, trabalhar com

¹⁰⁷ GOMES, Paulo César Ribeiro. *Meias Verdades e Mentiras Inteiras: uma poética com fragmentos*. Dissertação apresentada como requisito para obtenção parcial do grau de Mestre. Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadora: Dr. Élica Tessler. Porto Alegre, 1998, p.9.

¹⁰⁸ Conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa ou uma coisa e graças às quais é possível individualizá-la à imagem fragmentada dos corpos.

¹⁰⁹ Nesse ponto, é pertinente lembrar do procedimento de Rauschenberg ao qual me reporto no item sobre o decalque.

¹¹⁰ Talvez possamos aproximar essa ferramenta na história da Arte, da pintura, com a pintura de René Magritte (fig.) em que o artista se retrata pintando a modelo na própria cena, uma espécie de espetáculo mágico da pintura onde o artista é aquele que torna surreal a presença da mulher elaborada como pintura incompleta. A imagem pictórica do pincel é, nessa pintura, o instrumento por excelência da arte como representação.

¹¹¹ ZAMBONI, 2004, p.392.

as imagens dos *anônimos-EUs*, significava contaminar-me por elas e experimentar uma forma de alteridade ao tratá-las como minhas. Sendo assim, constituía um modo de me projetar por instantes na imagem, usando a imaginação como um dispositivo de espelhamento. O conceito de espelho abordado aqui se fere ao que Scheibe entende por aquilo que representa:

[...] qualquer dispositivo mecânico ou social, que registra a informação a respeito de um sujeito ou objeto e reflete de alguma parte dessa informação de volta ao observador. A capacidade do espelho de isolar características selecionadas de um feixe de estímulos é ilustrada pela história de Medusa. Essa capacidade faz do espelho um instrumento essencial para geração de conhecimento.¹¹²

É oportuno citar o conceito de espelho, pois, no que se refere à identidade enquanto símbolo, ele traz algumas contribuições para essa pesquisa¹¹³. Os espelhos são indispensáveis para o autoconhecimento. Nenhum rosto jamais viu a si mesmo ou teve uma visão direta da parte de trás de sua cabeça, assim como nenhuma mente pode medir sua própria inteligência. Estas observações induziram alguns teóricos a afirmar que, antes de a pessoa ser refletida no espelho social, não há pessoa. Conforme Scheibe, George Herbert Mead sustentou que é impossível conceber um *self* surgindo fora da experiência social.

A minha proposta é expor retratos e auto-retratos que se caracterizam pela ausência total ou parcial da imagem do rosto (aquilo que comumente é entendido como o traço de identificação das pessoas) que permita ao espectador se colocar em uma experiência de alteridade¹¹⁴. Ao produzir a série *anônimos-EUs*, percebi que elaborava memórias desconexas, pensamentos visuais ou imaginações (em parte) minhas. Portanto, decidi fazer auto-retratos da série *não-Eu-sim*, composta de cinco trabalhos realizados com os mesmos procedimentos de remontagem, segundo o mesmo princípio de juntar imagens fragmentadas do corpo (das identidades 3x4cm,

¹¹² SCHEIBE, Karl E. *Espelhos, máscaras, mentiras e segredos*. Tradução: Francisco Gilberto Labate e Sonia Maria Caiuby Labate. Rio de Janeiro: Interamericana, 1981, p.49.

¹¹³ No que se refere à história das tecnologias, o espelho constituiu importante dispositivo material desenvolvido em pesquisas científicas da óptica, das áreas interessadas pela imagem.

¹¹⁴ r. *altérité* (1270) 'alteração, mudança', calcado no b.-lat. *altartas, atis* (meados do sIV); ver *alter*-substantivo feminino 1. natureza ou condição do que é outro, do que é distinto 2. Rubrica: filosofia. situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença [Relegada ao plano de realidade não essencial pela metafísica antiga, a alteridade adquire centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (*hegelianismo*) e esp. na contemporânea (*pós-estruturalismo*).] In: *Dicionário Digital Houaiss*

de minha imagem ou pintura) com as de meu rosto. Entretanto, utilizei auto-retratos fotográficos digitais (encenados) para realizar hibridações com imagens diversas.

Recorri, para isso, à possibilidade de trabalhar, no computador, os fragmentos de imagens do meu rosto em camadas distintas. Esse dispositivo, aliado a tantos outros recursos, permite montar e remontar em inúmeras posições a imagem digital; e, assim, manipular áreas determinadas, para alterar cuidadosamente cores e sua saturação, intensificando ou reduzindo matizes e contrastes, além de transformar camadas de imagens em transparência realizando o procedimento da superposição de imagens (uma simulação do procedimento realizado com a superposição de negativos em laboratório fotográfico para sua ampliação).

Desta maneira, me deparei com imagens heterogêneas no espaço de simulação, pela interface do computador, correspondente a camadas “invisíveis” do programa. O trabalho nessas camadas se assemelha a um mergulho profundo no processo de criação, no sentido das imagens e dos procedimentos. O processo de criação fica registrado nas camadas, para as quais é possível retornar, duplicar, modificar, apagar. As imagens deslocadas e descontextualizadas me sugerem traços de identidade pela aproximação daquilo que é humano do que não é. A computação gráfica permite simular procedimentos da fotomontagem que, antes das novas tecnologias da comunicação e do cálculo¹¹⁵ informático, eram realizados com a colagem da própria fotografia, do toque na matéria, sujeito ao domínio do acaso¹¹⁶. Os trabalhos apresentados nesta pesquisa rompem seu vínculo indicial às imagens do mundo devido seu modo de existência unicamente. Existem como dados numéricos que transitam em tecnologias da informação e são decodificados em imagens numéricas, em imagens-matrizes potencialmente aptas a todo tipo de simulação.

¹¹⁵ O século XX, conforme Couchot, é o da comunicação, quando ocorreram mudanças nos modos de percepção decorrentes dos meios de massa (técnicas ótico-mecânicas, tecnologias eletrônicas), pela transmissão da imagem animada e do som (televisão, cinema e rádio). As tecnologias do tratamento automático da informação abrem a era do numérico (entre 1950 e 1980), cujas origens se dirigem à cibernética, têm causado, desde então, importantes efeitos sobre a comunicação, nas artes. COUCHOT, 2003, p.67.

¹¹⁶ O acaso hoje passa a não ter muito sentido quando se trata de manipulação digital, pois mesmo que as infinitas probabilidades de misturas e hibridações no digital não possam ser dimensionadas; o agenciamento artístico já concorre com as probabilidades matemáticas do cálculo numérico dos programas de edição. Com isso, vem à tona a questão de originalidade, autenticidade da obra de arte. Pois por menos que o gesto na máquina seja sucetível ao não esperado, atribuo a simulação uma parte importante para investigação de outras relações que não seja as do acaso nos processos de instauração da obra.

Na simulação, o espaço não é nem o espaço físico, onde se banham nossos corpos e cirula nosso olhar, nem o espaço mental produzido pelo nosso cérebro. É um espaço sem lugar determinado, sem substrato material – fora do ruído eletrônico, este bem real, dos milhares de micropulsões que correm nos circuitos eletrônicos da máquina - , um espaço sem *topos*, no qual todas as dimensões, todas as leis de associação, de deslocamentos, de translações, de projeções, todas as topologias, são teoricamente possíveis: é um espaço utópico. Nesse sentido, a imagem de síntese não possui mais nenhuma aderência ao real: ela se libera.[...] Com ela se instaura uma nova ordem visual em ruptura com as técnicas tradicionais das imagem,[...] ¹¹⁷.

Ao reunir as imagens por simulação tenho necessidade de movimentar, de repetir e acumular a informação visual, de experimentar, construir relações absurdas, até mesmo incongruentes, que não poderíamos perceber nos fenômenos naturais da realidade. Penso que na mídia virtual, imaterial, podemos experimentar uma sensação de fluidez no processo de criação, ou perceber melhor nosso pensamento tendo a sensação de seu desdobramento, *dissolvimento*; um desligamento do corpo no ato da instauração ¹¹⁸ das imagens que me libera a “tocar” as imagens com a mente, para além da confecção material. Ela permite agenciar inúmeros sentidos nas (des) montagens dos signos digitais. Propicia a automatização dos processos de construção da imagem e de sua subjetivação.

Essa relação que me refiro é descrita por Couchot como a interação entre homem e máquina quando se estabelece uma comunicação *dialógica*, uma *atrelagem inter-individual* dependente da ação bilateral. A remontagem se faz, então, através de agenciamentos típicos da colagem, da fotomontagem interligando a identidade das imagens, simulando a pintura, por transposições de pensamentos em imagens. Dessa maneira, a remontagem aciona nas imagens instauradas uma hibridação das identidades desmontando aquela concepção de retrato indivisível, da ordem da unicidade, pautado pela semelhança como indício de identificação. Esse procedimento tenciona, com isso, a idéia de retrato e auto-retrato fotográficos atravessados por agenciamentos de construção/desconstrução. Os trabalhos evocam claramente o debate sobre a fragmentação do sujeito, decorrente das modificações causadas pela Revolução Industrial, pelas crises mundiais, e, hoje, pela Revolução tecnológica que transforma cada vez mais a sociedade em máquina, informação, comunicação de dados digitais.

¹¹⁷ COUCHOT, 2003, p.164.

¹¹⁸ Sobre o dissolvimento do indivíduo em nossa sociedade ver BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.88-89.

Na imagem final de cada arquivo trabalhado, quando as camadas são vinculadas, as informações visuais se misturam opticamente em uma só imagem. Mas, mesmo que os trabalhos pareçam visualmente mais próximos da linguagem - da sobreposição e do recorte - da opacidade da *collage*, sua identidade é contaminada pela fusão, pois a identidade da imagem digital é híbrida em sua origem imaterial numérica e eletrônica. No auto-retrato (Fig. 47), o tratamento da imagem de um urinol, pelo comando de transparência, realiza uma fusão óptica entre as outras camadas abaixo. Nesse ponto remete à fotomontagem (por sobreposição de negativos). No processo, os limites entre *collage*, fotomontagem, pintura e fotografia, parecem relativos. No seu modo programático são mixados em uma só hiperferramenta. Conforme os procedimentos usados no programa, a visualidade da imagem trabalhada pode ser definida. A escolha por determinados comandos e controles definiria, assim, o tipo de linguagem acionada no trabalho. A ambigüidade da identidade da imagem digital declara sua capacidade de hibridar. A montagem fica atrelada a uma imagem no plano digital. Trabalhar imagens digitais é trabalhar com identidades híbridas.

Estes trabalhos digitais são, portanto, apresentados na forma de impressões gráficas digitais sobre papel fotográfico pelo processo de plotagem. Com trânsito e deslocamento da imagem em mídias - da imagem fotográfica digital do computador à impressão - a identidade fotográfica da imagem vai se contaminando visualmente passando de pixels decodificados em pontos de tinta jateados. De matéria virtual passa à matéria pictórica, meios que implicam conotações distintas. Aos retratos se adere um modo de existência fora do virtual. Tornam-se matéria pictórica ao olhar. A respeito da atividade artística, nos processos conduzidos pela tecnologia as experiências tecnestésicas colocariam em jogo dois componentes do sujeito.

Um sujeito-NÓS modelado pela experiência tecnestésica e um sujeito-EU que resgataria a expressão de uma subjetividade irreduzível a todos os mecanismos técnicos e todo *habitus* perceptivo, singular e móvel, própria ao operador, à sua história individual, a seu imaginário.¹¹⁹

Nessa hipótese consistiria, segundo Couchot, em uma possibilidade de alargamento da noção de subjetividade, pois, o Eu se manifestaria muito menos por uma vontade de expressão de ser ou fazer característico de um caráter romântico, por

¹¹⁹ COUCHOT, 2003, p.17.

exemplo. Assim como também a subjetividade mesmo se opondo ao sujeito-NÓS, partilharia de uma mesma tecnicidade figurativa. Esse fenômeno pode ser entendido como a manifestação dos processos de aceitação e rejeição das técnicas, pelo sujeito que, em uma era das imagens automáticas, enquanto NÓS, tende ao tecnicismo e, enquanto EU, procura resistir à dependência e “redefinir a sua própria identidade no decorrer das crises sucessivas que afetam violentamente o mundo da arte”. A liberdade, conforme o mesmo autor, se encontra na capacidade de negociação entre a subjetividade do sujeito e a impessoalidade do NÓS, no domínio das técnicas.

Então, me questiono: como percebo essa contaminação do digital naquilo que se refere às técnicas de figuração? A resposta não é definitiva, mas penso que as tecnologias de tratamento de imagem permitem relacionar imagens subjetivamente. Isso significa que as combinações resultam de simulações de procedimentos artísticos da fotomontagem digital da imagem em um modo de figuração comum; ou seja, uma lógica de figuração, uma visão do mundo que impõe uma redefinição do papel do artista. O modo de viver em nossa contemporaneidade está cada vez mais dependente das tecnologias digitais.

Couchot analisa acontecimentos artísticos e evoluções técnicas de figuração que provocaram reações e deslocamentos nos hábitos perceptivos. Em sua empreitada, o autor desenvolve um discurso que procura provar “que o desenvolvimento das técnicas e a complexidade crescente da automatização constituíram o mais decisivo fator na evolução da arte há um século e meio”¹²⁰. Mas ele insiste que a técnica não é fator determinante para o campo artístico, mas predispõe condições para aparição. Para pensar nisso, por exemplo, basta nos determos no uso dos pincéis, tintas, o dispositivo *intersector*, perspectiva de projeção no Renascimento. Em tal época, tanto o saber dos métodos de representação como de preparo instrumental ou mesmo o uso de aparelhos de automação figurativa não definiriam uma obra como arte; mas, sim, a importância das imagens criadas no contexto sócio-cultural daquele momento. A obra do pintor, a “história, é para Alberti bem mais do que a mensagem do quadro. É graças a ela que o agenciamento dos corpos figurados retém e emociona os olhos e a alma dos espectadores”. “A *história*, [...], é a função mais importante do pintor”¹²¹.

¹²⁰ COUCHOT, 2003, p.18.

¹²¹ *Ibid.*, p.29.

Para mim configuram-se, por vezes, em pinturas conceitualizadas através da documentação fotográfico-digital. São manchas, porém de outra natureza. Virtuais, enquanto arquivo digital, e pictóricas, quando impressas. A pintura, nesses trabalhos, se faz virtualmente, opticamente, mentalmente. Como Duchamp, dizia, a arte é uma coisa mental. Com a estratégia de simulação digital, lembrando Edmond Couchot, permeio um universo onde faço a minha arte como um *ready-made* de idéias visuais. Através de hibridações e operações de apropriação, fragmentações de imagens e remontagem, busco o deslocamento de sentidos e atribuições aos códigos lingüísticos e visuais. A fotomontagem com isso propõe essa interligação entre a identidade das imagens, imagens fotográficas digitais, a lembrança da pintura, a recordação da ação do artista como indivíduo criador de reflexões bidimensionalizadas, impressas pela máquina, mas não menos aproximadas do humano. O gesto, como Flusser nos diz, vai além da manipulação das coisas. Está na intenção. Meus retratos e auto-retratos buscam um pouco isso: tratar de arte, sociedade, imagem, pintura, fotografia, visualidade. Para isso, volto minha atenção no contexto urbano para situações e figuras que transitam em alguns temas da atualidade: a identidade do sujeito, o imaginário de nossa época, a relação pessoas-trabalho, pessoas-cotidiano, valores humanos, entre outros. A utilização de meios técnicos para fins artísticos, ao longo da história da arte, vem sendo acompanhada por questionamentos de toda ordem. A fotografia em sua condição técnica e automática de geração da imagem é entendida por Flusser como *caixa preta*¹²². Sistema “impenetrável”, inicialmente, que funciona de modo programado para manipulação do fotógrafo, para produção de imagens. Flusser, assim, se preocupa com o pensamento humano mecanizado, programado, informatizado, instaurado pela fotografia. Contudo, o filósofo propõe justamente que o aparelho “pode ser enganado”, que “programas permitem introdução de elementos humanos não-previstos”.

A verdadeira tarefa da arte (e da filosofia que a ampara teoricamente) é, ainda segundo Flusser, ir contra essa automação estúpida, essa robotização da consciência e da sensibilidade refazendo as questões da *liberdade* e *criatividade* no contexto de uma sociedade em constante informatização e dependência da tecnologia.¹²³

¹²² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.24-25.

¹²³ MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Ambiciosos (Coleção N-Imagem), 2001, p.42.

Nesse sentido, procuro usar o computador como um instrumento para realizar as collage-fotomontagens digitais como um dispositivo de hibridação de identidades. Procuro, com isso, levantar uma reflexão visual sobre a concepção de retrato e auto-retrato, problematizando a questão da identidade frente ao tratamento digital da imagem, num processo de subjetivação por fotomontagens que hibridam conceitos, procedimentos, imagens e sentidos.

IMAGENS DOS TRABALHOS

série *anônimos-Eus*



Fig. 40 — Denis Siminovich, **Cláudia**, 2008.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 41 — Denis Siminovich, **Marta**, 2007.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 42 – Denis Siminovich, **Mark**, 2007.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.

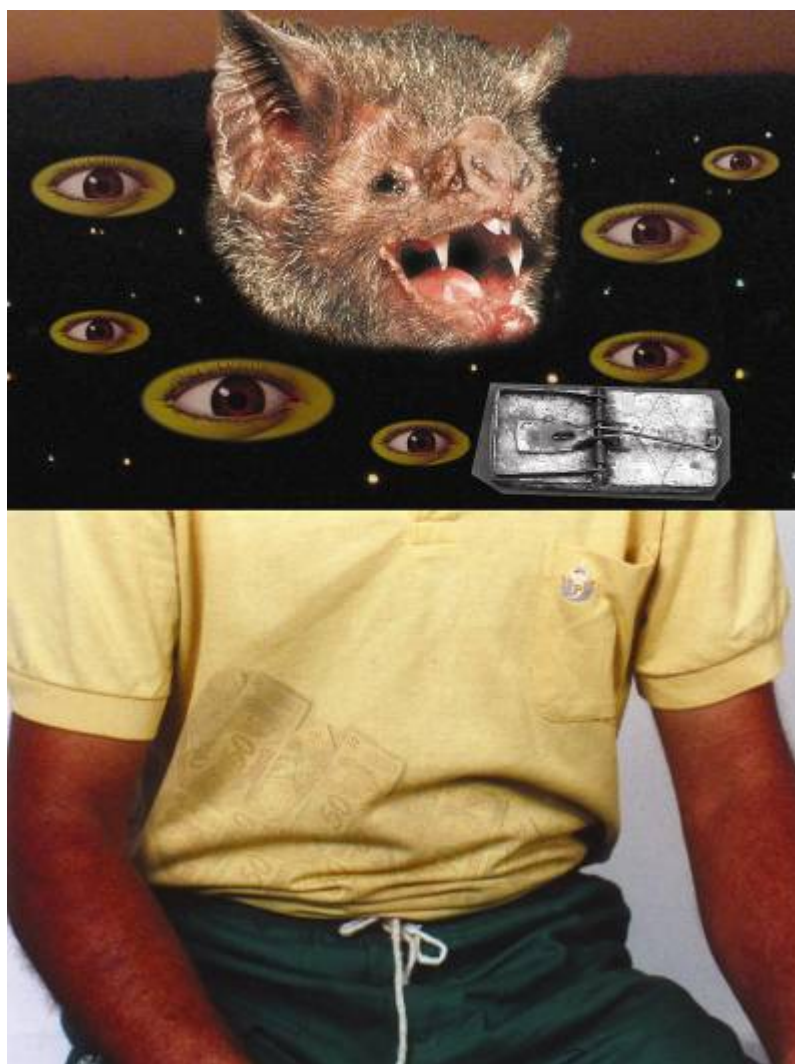


Fig. 43 – Denis Siminovich, JJ, 2007.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 44 – Denis Siminovich, **Amanda**, 2008.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 45 — Denis Siminovich, **SrªM**, 2008.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 46 – Denis Siminovich, **Douglas**, 2008.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.

série *não-Eu-sim*

Fig. 47 – Denis Siminovich, **Auto-retrato a partir de Munch-Bacon-Picasso-Duchamp-Magritte-Rauschenberg-Rennó...I**, 2008. Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 48 – Denis Siminovich, **Auto-retrato a partir de Munch-Bacon-Picasso-Duchamp-Magritte-Rauschenberg-Rennó...II**, 2008. Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.

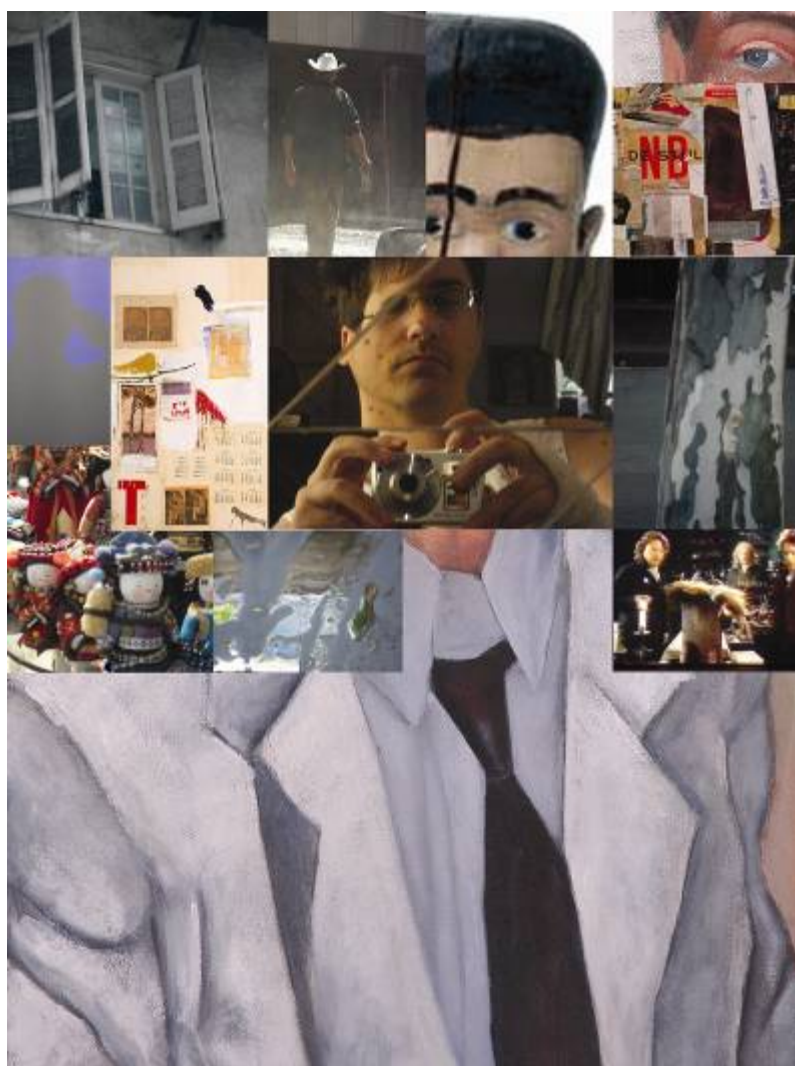


Fig. 49 – Denis Siminovich, **Auto-retrato modulado**, 2008.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 50 — Denis Siminovich, **Auto-retrato em Santa Maria**, 2008.
Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.



Fig. 51 – Denis Siminovich, **Auto-retrato com visor de Rauschenberg**, 2008. Arquivos digitais em JPG, PSD. ©.

[...] aquilo que cada um de nós vê depende da história individual de cada um e o modo como cada subjetividade foi construída. ”

Douglas Crimp

2. O “ATRAVÉS” DA FOTOMONTAGEM DIGITAL: SUBJETIVAÇÕES SOBRE HIBRIDAÇÕES DE IDENTIDADES DIGITAIS

A proposta de investigar a hibridação das imagens digitais, nos trabalhos realizados na pesquisa, se apresenta de três modos:

a) uma pesquisa sobre processos de hibridação de fragmentos de imagens em retratos e auto-retratos.

b) uma proposta de ressemantização de fragmentos de identidades anônimas descartados a partir de pedaços de fotografias hibridadas com outros fragmentos autorais ou não, captados em diversas situações cotidianas e na internet.

c) as imagens resultantes das fotomontagens des-hierarquizam as relações clássicas entre figura e fundo, entre fragmento e detalhe e entre humano e não-humano.

As duas séries de trabalhos, cujos processos de instauração são analisados, foram idealizadas separadamente, em momentos distintos, mas concebidas sem uma ordenação pré-determinada – me lanço ao processo de criação como uma aventura entre o inesperado e o esperado, entre o virtual e o real. A separação deste processo, em itens distintos, justifica-se, pela tentativa de buscar um entendimento de suas particularidades por uma linguagem textual, linear. Mas, apesar disso, no corpo do texto, esse processo organizador é apresentado num *continuum de equivalências*, interrompido unicamente pela análise e, contraditoriamente, descontínuo na prática. Uma tentativa de resolver um dilema semiológico.

2.1 Anônimos-Eus: retratos-imaginários

No processo de instauração dos retratos procurei investigar a justaposição de imagens digitalizadas de fragmentos de identidade (retratos fotográficos 3x4cm) com

a remontagem de outras imagens colocadas no espaço que corresponde à ausência do rosto. A intenção era completar tais imagens de identidades enigmáticas e anônimas através da acumulação de imagens digitais apropriadas (de objetos, de lugares urbanos, da natureza, de animais, de livros de ilustração, da televisão, de filmes). Quem seriam aquelas pessoas? Como seriam suas faces? A identidade de seus retratos seria menos anônima e ausente a partir da sua combinação com imagens heterogêneas? O que poderia representar os traços de suas identidades residuais?

O primeiro passo deu-se na observação de cada fragmento de retrato anônimo, para investigar possíveis individualidades apontadas na imagem do corpo. Mesmo após a digitalização das fotografias, sua origem analógica me autorizava analisá-las considerando a pré-existência de seu referente. Estava diante de imagens digitais retiradas de fotografias cuja origem indicial tinha comprovação. Eram restos de fotos tiradas num estúdio onde as pessoas se depararam frente ao fotógrafo e uma câmera que captou e reproduziu suas imagens em negativos, posteriormente revelados e ampliados sobre papel. A impossibilidade de alguma identificação, pela falta do “retrato” completo, me impulsionou a imaginar identidades possíveis para as pessoas daquelas fotos. Para isso, me detive a olhar as particularidades de cada imagem, de cada fotografia, de cada identidade fragmentada: os gestos, as vestimentas, seus gêneros, a cor da pele buscando traços de sua etnia, a estrutura do físico; ou mesmo, deduzir a faixa etária, ocupação, tentando “montar” perfis psico-sociais imaginários. Aos poucos, criei certa familiaridade com os retratos que, com isso, passavam a me sugerir “personagens anônimos imaginários”. Ao modo de um *flâneur*¹³¹ contemporâneo retirei da observação de indivíduos anônimos, no cotidiano, outras deduções que complementavam tal processo imaginário.

¹³¹ O termo *flâneur*, se refere à figura do indivíduo, na primeira metade do século XX, que emergiu “dos movimentos estéticos e intelectuais associado com o surgimento do Modernismo. Um sujeito isolado, exilado [...] contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em “Pintor da vida moderna”, que ergue sua casa no ‘coração único da multidão’ em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito’. o *flâneur* (ou o vagabundo) que vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole, que Walter Benjamin celebrou no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire, e cuja contrapartida na modernidade tardia é, provavelmente, o turista (cf. Urry, 1990); ‘K’, a vítima anônima, confrontado por uma burocracia sem rosto, na novela de Kafka, *O Processo*; [...]. HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p.33.

Contínuas pesquisas na internet, apropriações e seções de fotografia digital da cidade (realizadas em percursos cotidianos diários) me forneceram as imagens digitais para os cruzamentos operatórios nas fotomontagens digitais. Passei, então, a juntar essas imagens heterogêneas, anacronicamente, a partir de sobreposições, justaposições, inclusões, incrustações ou repetições em fotomontagens digitais.

A tentativa era criar pela fotomontagem conjuntos de informações visuais entrelaçadas, como se fossem memórias fragmentárias que, dispostas no lugar da imagem do rosto e justapostas aos fragmentos de identidade, pudessem, de certa forma, representar uma espécie de imagem de lembranças possíveis (mas fictícias) a qualquer pessoa, como num sonho; ou mesmo, que permitissem outras associações fictícias às identidades. Inicialmente, a proposta consistiu num exercício de investigação que fornecesse pistas sobre as identidades para estreitar o anonimato estampado nas fotografias fragmentadas. Tais combinações de imagens de retratos e outros fragmentos, nestes agenciamentos, acionam hibridações de imagens em estranhamentos próximos ao sentido imaginário do sonho. Imagens que lembram um realismo-fantástico. Essa concepção de montagem de memórias imaginárias no processo partiu da estória de um filme de ficção científica.

Em *Vanilla Sky*¹³² David Aames um jovem milionário ao se relacionar com Sofia Serrano é perseguido por sua ex-namorada Julianna Gianni, esta o envolve num acidente de carro em que ambos caem de uma ponte. David sobrevive, mas fica com seu rosto deformado, se vê forçado a usar uma máscara para procurar Sofia. A partir disso, ele vive situações inusitadas: uma cirurgia plástica para reconstituir seu rosto, alucinações, Juliana reaparece no seu apartamento e David acaba matando-a por asfixia, é preso, começa a ter acompanhamento psicológico do Dr. Curtis McCabe que o induz acreditar que sofreu um tipo de amnésia. Ao tentar reconstruir a sua memória, eles descobrem que ele contratou os serviços de companhia conhecida por *Life Extension* que oferece o serviço de congelamento (em câmaras) de pacientes clinicamente mortos – por uma técnica de criogenia controlada por um sistema informático - para sua reanimação e cura num futuro próximo. David descobre e percebe que tudo vivenciado por ele fazia parte de uma realidade virtual, programada

¹³² VANILLA SKY. Direção: Cameron Crowe, Jonathan Sanger. USA: Paramount Pictures Studio. 2001. 134 mins.

eletronicamente no seu *Lucid Dream*¹³³ cuja função seria conservá-lo em um sonho profundo, que lhe permitisse viver lúcido. Mas, devido uma falha do sistema, tornou-se um pesadelo: fundindo suas memórias, a imagem das namoradas, e até criando pessoas como o Dr. McCabe, que não faziam parte de suas lembranças passadas.

O termo *lucid dream* se refere a *sonho lúcido* (um fenômeno sensorial pesquisado cientificamente) à percepção consciente que temos de um determinado estado ou condição durante o sonho. Esta experiência consiste numa recordação muito *clara*, portanto "lúcida" e *nítida*, na qual podemos ter a impressão de controlar nossas ações, e até mesmo, o desenvolvimento do conteúdo do sonho. Stephen LaBerge¹³⁴, pesquisador do assunto, definiu este fenômeno como "*sonhando enquanto sabemos que estamos sonhando*." Este sonhos podem provocar no cérebro um imenso impacto como o algo provocado por uma sensação real. São sensações ocasionadas durante o sonho que podem parecer extremamente reais ou "mais que reais".

Ao fazer as fotomontagens no computador, muitas vezes, tive essa impressão de trabalhar numa fronteira limite entre o sonho e a realidade. Sob um caráter enigmático dos retratos acéfalos, as fotomontagens digitais, que "substituem" o rosto, compõe elementos identitários que não excluem os corpos do seu anonimato, nem impõe identificação alguma; contudo, podem funcionar como pistas ou dispositivos de associação de identidades digitais híbridas e imaginárias. A inexistência do rosto, nos fragmentos de identidade 3x4cm, das imagens dos corpos anônimos, me conduziu a um processo de ficcionalização dos atributos que pudessem "descrever" identidades fictícias híbridas ou apontar a uma dimensão psicológica dos personagens. Como se estivesse adicionando informações visuais num banco de memórias eletrônicas. Pretendia alcançar certo grau de individualização e atenuar o anonimato das identidades nivelado pela imagem fragmentada de corpos. Ou seja, buscava uma diferenciação pessoal por meio de elementos distintos para cada uma.

As imagens digitais dos corpos fragmentados foram combinadas com imagens de todos os tipos dialogando com sentidos estrangeiros. O anonimato é colocado em interrogação pelo ato de agregar elementos de significados potenciais que passam a montar, a desfragmentar, recompor outra identidade. Ao juntar as imagens estaria

¹³³ Percebe que o céu que olhava, era da cor de baunilha "Vanilla Sky", ele mesmo havia escolhido de um quadro de Monet.

¹³⁴ LaBERGE, Stephen. *Sonhos Lúcidos* (Lucid Dreaming). Tradução: J. E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1990.

fundindo às fotografias de identidade com sentidos próprios da minha identidade? Essa questão encontra-se ligada ao fator do tratamento das imagens. A mudança de cores, contrastes, dimensões, fusões empregados diretamente sobre cada pixel da imagem contamina o “código genético” formal das fotografias. Através dos recursos digitais pude suprimir, acrescentar elementos, fazer colagens de todos os tipos, manipular o tamanho dos elementos, realizar rebatimentos, espelhamentos. Conforme Sívio Zamboni é “sempre importante ter em mente as características e as diferenças inerentes ao tipo de imagem analisada, mesmo porque as possibilidades de hibridações de características de diferentes tipos de imagens existem sempre”.¹³⁵

Entretanto, em *anônimos-EUs*, as identidades digitais permanecem enigmáticas, mas híbridas pela aproximação de recortes de imagens (em detalhes e fragmentos), por acoplamentos entre a imagem do não-humano com humano. Estes, compõem uma divisão compositiva entre as imagens que se reportam à cabeça, ao rosto, (mente) e ao corpo. Nesse sentido, o processo todo investe uma problematização da noção de retrato fotográfico de identidade (ao qual se atribuía primordialmente a capacidade de identificar a identidade fixa do sujeito, que vem sendo questionada na pós-modernidade pela teoria social)¹³⁶. Cabe lembrar que a “fotografia do século XIX, ao conferir o papel de atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado [...]”¹³⁷.

Não é absolutamente ocasional o fato que o retrato tenha desempenhado um papel central nas primeiras épocas da fotografia. No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas pela última vez emana uma *aura*. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza que não pode ser comparada a nada.¹³⁸

O retrato fotográfico, segundo Barthes, é aquele que autentica o ser em sua existência, mostrando-o por inteiro “em sí mesmo” carregado de *punctum*¹³⁹. “A foto,

¹³⁵ ZAMBONI, 2004, p.389.

¹³⁶ Conforme Stuart Hall as velhas identidades que estabilizavam o mundo social e conferiam ao indivíduo moderno o caráter de sujeito unificado estão em declínio, dando lugar a novas identidades que o fragmentam. Esse processo da “crise de identidade” vem abalando “os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” e deslocando as estruturas sociais modernas. HALL, 1999, p.7.

¹³⁷ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.40.

¹³⁸ BENJAMIN, 1994, p.174.

¹³⁹ “O punctum de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também mortifica, me fere)”. Uma força que lança o olhar “para além daquilo que dá a ver”. É um objeto parcial, um “detalhe”. BARTHES, 1984, p.89.

nesse sentido, é literalmente uma emanção do referente, de “um corpo real, que esteve lá”¹⁴⁰ ou “a coisa que *necessariamente* real foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”¹⁴¹. O mesmo autor ressalta que pintura difere da fotografia justamente nesse ponto, porque ela pode simular a realidade sem vê-la e fazer algo real parecer vivo ao representá-lo. Em suma, para Barthes a fotografia pode se parecer com qualquer um, salvo com aquele que ela representa. Pois a semelhança remete à identidade do sujeito, coisa derrisória, puramente civil, até mesmo penal; ela o dá “enquanto ele mesmo”, ao passo que eu quero um sujeito “tal qual em si mesmo”¹⁴². No entendimento de Fabris, Barthes, ao refletir sobre a identidade que se adere nos retratos fotográficos, se refere “a uma identidade imprecisa, se não imaginária, freqüentemente próxima de mitos e estereótipos, a ponto de permitir falar em semelhança mesmo diante de modelos desconhecidos”¹⁴³. A mesma autora considera uma noção de identidade baseada em dois significados lingüísticos como “conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa e o que designa a qualidade de idêntico”¹⁴⁴.

A partir dessas noções, e concepções é possível entender o retrato fotográfico de identidade como, essencialmente, o registro visual e bidimensional da fisionomia do sujeito extirpada de emoção pelo pretexto de fornecer, com isenção, a imagem capaz de representar e identificar socialmente o mesmo sujeito. Contudo, a impessoalidade do código acaba igualando o sujeito na sua condição humana e física, corpórea, desprovendo-o de sua subjetividade e complexidade humana. O ser social se mascara através da padronização da pose “séria” esvaziada de sentimento.

Ao pesquisar tais conceitos de retrato pude perceber o quanto o material fotográfico usado no trabalho, os fragmentos de retratos 3x4cm, me dispertou a refletir empiricamente sobre algumas destas questões fundamentais sobre a fotografia. E, também o quanto o tema da fotografia de identidade se encontra no cerne da pesquisa visual de artistas contemporâneos.

Nas fotomontagens digitais da série *anônimos-EUs* tive a intenção de dotar aos elementos fragmentados remontados justapostos ao corpo a força de *punctuns*, que ativassem a memória do espectador para associação de imagens, numa espécie

¹⁴⁰ Ibid., p.121.

¹⁴¹ Ibid., p.115.

¹⁴² Ibid., p.152.

¹⁴³ FABRIS, op. cit.,p.115.

¹⁴⁴ FABRIS, 2004, p.120.

de “reconstrução” mental daquelas identidades fragmentadas. Percebi que, através das montagens no lugar do rosto, buscava construir um dispositivo de “memórias”¹⁴⁵ imaginárias que pudessem oferecer alguma identificação aos sujeitos anônimos. Sobretudo, elas eram simulações de “lembranças”, percepções fragmentárias e imaginações pessoais a partir das fotografias digitais que captei do cotidiano (como documentos de trabalho), manipulei e recombinei. De certa maneira, a percepção de tais fatos me conduziu a fazer em simulação de auto-retratos, liberando minha imaginação. A fotografia digital, por mais que se afaste da fotografia como traço do real, verdade, testemunho de existência, ou do *imago* contemporâneo¹⁴⁶, ou como meio referencial e indicial, tendemos, ainda, associá-la ao mecanismo da memória. Conforme Gonzáles Flores¹⁴⁷, “entendida como índice, a fotografia funciona como um equivalente físico e material da memória”, “implica uma dimensão espiritual” e mental. Assim, a fotografia captada pela *caixa-preta* pode ser compreendida como *imagem latente* prestes a trazer à tona o passado, assim como a imagem que deixa seu rastro na mente pela percepção. “Se a memória é trazer imagens à consciência, a imaginação é a livre combinação dessas imagens que, como espectros se projetam no fundo de nossa mente”¹⁴⁸. Nesse sentido, a imagem digital é apta a simular e tornar visível uma “operação da memória” virtual. Contudo, escapa-lhe o poder da certificação, pois suspende o real captado em simulação. Somente simula a essência da fotografia de “ratificar o que representa”. Sendo, portanto, potencialmente alterável e suscetível à imaginação, sua particularidade pode ser a mesma que Machado atribui à fotografia enquanto conceito, símbolo¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Roland Barthes diz que a “Fotografia não rememora o passado”; e, ainda, que o “efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”; ela “fala *daquilo que foi*”. BARTHES, 1984, p. 123-127. Por mais que a fotografia se afaste do conceito de memória, se aceitamos o pensamento de Barthes, ela, no entanto, pode nos ativar a imaginação em busca de nossas memórias pessoais ou coletivas.

¹⁴⁶ Definições que coincidem com explicações ontológicas do meio fotográfico por Barthes, Sontang, Dubois.

¹⁴⁷ GONZÁLEZ FLORES, Laura. *fotografia y pintura :¿dos medios diferentes ?* Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005, p. 138-139.

¹⁴⁸ Ibid., p. 139.

¹⁴⁹ Arlindo Machado discute (com base nas categorias da semiótica de Sanders Peirce) sobre a forte atribuição que muitos pensadores fazem à fotografia como índice, traço da realidade. Para isso, ele coloca questões abordadas por Flusser (a fotografia como conceitos transformados em cenas) problematiza o caráter indiciário frente ao dispositivo fotográfico que registra a luz, não os objetos que a reflete, atribuindo a existência da fotografia aos conhecimentos científicos materializados nos meios técnicos. A fotografia, assim, é entendida como ato de intenção, conhecimento técnico do aparato, da linguagem fotográfica, das propriedades da câmera. Finalizando, enquanto símbolo, a fotografia “existe numa relação triádica entre *signo* (a foto, ou se quiserem, o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química e *matemática* (meu grifo)”. Assim, ela pode ser “lida” como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico [...] MACHADO, Arlindo. *O quarto*

Para Halbwachs a memória individual é interligada à coletiva. Se forma a partir do testemunho coletivo guardado sobre fatos, e precisa de uma base coletiva comum de dados ao espírito e carregá-la na memória para reconstruir a lembrança. Muitas idéias, reflexões, sentimentos, emoções que atribuímos a nós tem origem no grupo em que vivemos. O olhar dos outros contribui na construção de nossos próprios pontos de vista sobre as coisas e experiências. Precisamos de circunstâncias para lembrar, seja uma figura, um lugar, imagens de objetos. Recordamos por reconhecê-las e as reconstituímos em nossa memória ligando às imagens, pensamentos e sentimentos que em conjunto passam a ter sentido. Precisamos de vestígios para lembrar, para ativar “um estado de consciência puramente individual que chamamos de intuição sensível”¹⁵⁰. Sendo que a recordação é uma reconstrução, não necessariamente fidedigna ou verídica. Lembranças fictícias são aquelas provocadas pelos indivíduos que misturam realidade com imaginação pessoal, sendo elas distorções sintomáticas de motivações pessoais. Quando examinamos retratos de amigos que não temos mais visto guardamos vagamente seus traços.

Um rosto não é somente uma imagem visual. As expressões, os detalhes de uma fisionomia podem ser interpretados de muitas maneiras[...].Por isso, para reencontrar a imagem do rosto de um amigo que não vemos há muito tempo, é preciso aproximar, reunir, fundir umas com as outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos.¹⁵¹

A série de fotomontagens digitais *anônimos-EUs* (Fig. 40-46) remete a esses aspectos da memória, e, a meu ver, propõe reflexões sobre o paradigma da identidade indivisível do sujeito cartesiano ao mostrar claramente retratos que polarizam a noção do *eu*. A imagem final de tais fotomontagens pode provocar, ao mesmo tempo, um estranhamento à noção de retrato de identidade, possibilitando imaginar sua explosão ou desmontagem conceitual. Isto é, através da montagem e a hibridação das identidades das imagens digitais aciona certa desconstrução ao sentido de retrato. Por outro lado, o processo de instauração digital desses trabalhos ocorre no sentido inverso, por uma desconstrução (a desmontagem de imagens digitais seguida de sua remontagem).

iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Ambiciosos (Coleção N-Imagem), 2001, p. 129.

¹⁵⁰ HALBAWCHS, Maurice. *A memória coletiva*. Nova tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p. 56.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.56.

Para o esteta, como para o artista, as relações entre o ato de fazer e o ato de desfazer, entre a construção, a desconstrução e a destruição, entre a montagem e a desmontagem, entre a composição e a desagregação nem sempre são relações de oposição. Alguns artistas cortam, deslocam antes de colar e de propor novas totalidades. Eles quebram em vários elementos uma unidade já existente. Eles delocam estes elementos e depois os enxertam uns sobre os outros. [...] Seu trabalho de colagem assemelha-se ao trabalho do sonho, tal qual Freud o descreveu.¹⁵²

Na obra de Arman esse princípio da desconstrução/construção norteia a instauração de retratos nos quais não há presença física alguma do corpo humano ou do rosto. Encontrei nele semelhanças no que diz respeito ao processo. O artista radicaliza o procedimento da acumulação. Particularmente, me refiro à série de *retratos-robôs* concebidos desde a década de 1960 que constituem em *assemblages* de conjuntos de elementos heterogêneos acumulados pertencentes ao retratados (unicamente pessoas com quem partilha a intimidade): a esposa Eliane, artistas integrantes do grupo do Novo Realismo (Spoerri, Klein, de La Villeglé), a galerista Iris Clert (Fig. 52). Para isso, ele recolhe objetos de suas residências que lhe propiciam “definir a personalidade de seus modelos¹⁵³. Segundo Fabris, apesar de parecerem acúmulos casuais, “respondem a uma concepção afetiva dos sujeitos” homenageados pelo artista conduzido por uma noção de “representação que evoca aquele ritual mobilizado pelo primeiro Nadar”¹⁵⁴. Além desses, produz retratos-robôs imaginários de músicos (Mozart, Wagner, Bartók, Glass) em conformidade ao estilo musical de cada compositor, partindo da leitura de biografias e da freqüente audição das músicas respectivas a cada um deles. No retrato-robô de John Cage (1987), seu amigo, Arman retrata-o enquanto músico e personalidade versátil. O termo retrato-robô que o artista usa remete ao tipo de fotografia denominada por



Fig. 52 – Arman, Portrait robot d'Iris Clert, 47 x 48 cm, 1960.

¹⁵² LASCAUT, Gilbert. *O caos e a ordem na pintura contemporânea*. Tradução: Neiva Maria Fonseca Bohns. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v.7, n. 13, p. 35-45, nov. 1996, p.36.

¹⁵³ FABRIS, 2004, p.176.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.176.

Phéline: uma “configuração do tipo delinqüente elaborada pela antropologia criminal com o auxílio da frenologia e da fisiognomia”¹⁵⁵.

Se o retrato-robô designava um tipo perigoso e, portanto, passível de repressão, o artista francês inverte ironicamente o paradigma indiciário. Os objetos escolhidos, longe de construírem um tipo único, apontam para uma diversidade próxima dos atributos definidores do retrato simbólico que podia prescindir da presença física do sujeito evocado¹⁵⁶.

Arman põe à prova, com isso, a concepção comum de sujeito ao estabelecer que para definir traços da personalidade são suficientes coisas que ocupam sua presença. “O *assemblage* heterogêneo que configura os retratos-robôs não deixa de ser uma auto-representação: o auto-retrato de um artista que não estabelece distinções entre objetos e sujeitos”¹⁵⁷.

Na obra da artista Mari Mahr¹⁵⁸, encontrei afinidades no tratamento dado ao tema da identidade por meio de fotomontagens. Especificamente, *na série Presents for Susanna* (Fig. 53), a artista produz o encobrimento da identidade com uma



Fig. 53 – Mari Mahr, *Presents for Susanna*, one of 4,27 x 35 ins, silver gelatin prints, 1985.

imagem heterogênea, de uma flor, no lugar do rosto misturando-a com a imagem do corpo provocando uma ressemantização. Geralmente, a artista trabalha em séries, pequenas coleções de imagens em preto e branco. Suas imagens se hibridam entre a lembrança e a invenção como uma tecelagem de sonhos e contos enigmáticos. Inspiram uma 'leitura', como um poema visual. Neste trabalho, ela coloca o que considera “pequenos presentes” sobre a imagem de uma amiga de sua infância, uma espécie de gesto metafórico de presentear que reporta ao momento presente para o passado, simbolizando a noção de uma amizade eterna. A fotomontagem de Mahr contraria a idéia de fotografia como fato histórico, “testemunho de uma realidade que existiu”¹⁵⁹, como memória,

¹⁵⁵ Ibid., p.176.

¹⁵⁶ Ibid., p.176-177.

¹⁵⁷ Ibid., p.177.

¹⁵⁸ Nascida no Chile, filha de emigrantes húngaro-judeus que se refugiaram no Chile, durante a Segunda Grande Guerra, volta com eles em 1949 para Hungria onde cresce, estuda e trabalha como foto-jornalista. Seus pais eram ativistas políticos e, por causa de suas opiniões chegou a perder seu emprego em Budapeste. Em 1973, ela se muda para Londres para estudar fotografia artística, permanecendo lá desde então quando começa a fazer fotomontagens cujo conteúdo remete a temas pessoais da identidade na infância e suas experiências com anti-semitismo na Hungria comunista.

¹⁵⁹ GONZÁLEZ FLORES, 2005, p.139.

ao misturar imagens de memórias pessoais com eventos históricos, tratando-os como mito e fantasia¹⁶⁰. Muitos de seus trabalhos possuem íntima relação com a sua ligação com a avó e filha. Essa ligação cruza fragmentos biográficos, sociais e culturais significando uma procura de perpetuar a memória pessoal junto à coletiva.

Ao pesquisar sobre processos híbridos que abordassem a questão da Fotografia e a Identidade no retrato e auto-retrato na arte contemporânea brasileira, inevitavelmente, me deparei ao destacado papel que a Fotografia vem ocupando. Tadeu Chiarelli discute essa questão a partir do conceito da fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre diversas modalidades e procedimentos artísticos conseqüentes de processos híbridos. Ele cita alguns artistas que “manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos”¹⁶¹. Segundo o mesmo:

A fotografia, desde seu início no Brasil, por um lado serviu como registro da paisagem física e humana do país e, por outro, impulsionou certos artistas a realizar uma imersão mais vertical na busca do autoconhecimento como indivíduos ou seres sociais. Para eles a fotografia não foi um meio para conhecer o mundo, mas um instrumento para conhecer-se e conhecer o outro no mundo.¹⁶²

A exposição chamada “Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual”, ocorrida no MAM, procurou explicitar questões da fotografia na arte contemporânea pertinentes nos anos 80/90. Nesta foram expostas obras de artistas como Militão Azevedo¹⁶³, Valério Vieira, Ana Bella Geiger, Lenora de Barros, Hudinilson Jr., Márcia Xavier, que desenvolveram trabalhos no sentido de contaminar suas fotos com o desejo de buscar uma identificação maior com o outro – ou de denunciar muitas vezes a impossibilidade dessa busca na atualidade¹⁶⁴. Militão Azevedo e Valério Vieira são apontados por Chiarelli como pioneiros pela produção de uma fotografia como teatro de suas individualidades. Rosângela Rennó, Cris Bierrenbach, Cristina Guerra, Hélio Mello, entre outros, preocuparam-se com o “apagamento” do brasileiro comprimido num contexto social nacional de contradições e das grandes massas humanas

¹⁶⁰ <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/mahr/menu.html>

¹⁶¹ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002, p.115.

¹⁶² *Ibid.* p.115.

¹⁶³ Militão Azevedo produziu em 1862 e 1887 o “Álbum comparativo da cidade de São Paulo”, composto por fotografias que narram as transformações da cidade e a si mesmo como testemunha, indivíduo e cidadão.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.132.

marginalizadas (através de séries de imagens embaçadas, encobertas, recortadas). Por anos, desde a década de 1950, a Fotografia brasileira¹⁶⁵ procurou registrar, documentar, tornar visível a paisagem humana brasileira¹⁶⁶. Ou seja, o mapeamento ou essa função¹⁶⁷ de mapear o Brasil humano, conforme Chiarelli, após o esgotamento das investidas de artistas como Portinari e Di Cavalcanti tornara-se tarefa da fotografia. “Dentro desse contexto, a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro – ou a construção – da identidade do brasileiro”.

A questão da identidade é discutida por alguns artistas contemporâneos que, conforme Fabris¹⁶⁸, utilizam o acúmulo de retratos fotográficos de identidade 3 x 4 (descartados de estúdios populares), de imagens codificadas pela normatização identitária, que impõe uma perda de identidade, uma “concepção anônima do indivíduo”¹⁶⁹. Tais imagens, “vazias” em decorrência da sua proliferação homogeneizante pela técnica, se impõe como testemunho de “identidade sem alteridade, fruto daquela figuração insaturada pela norma”¹⁷⁰.

Cristina Guerra, na obra *Retratos 1989-1997* (Fig. 54), criou um painel com 32.832 fotos de identidade apropriadas em tipologias de imagens articuladas muitas vezes ao acaso. Um cruzamento tipológico que se pode reconhecer uma identidade. São pessoas de todos os tipos (com cabelo comprido, de óculos, vestidos com roupas listradas, homens de gravatas, com bigode ou sem, afro-descendentes em trages brancos sobre fundo colorido). Nesta obra, ela explora a identidade sem subjetividade



Fig. 54 – Cristina Guerra, **Retratos**, fotomontagem, painel com 32.832 fotos 3x4, 1989 – 1997. Coleção do Artista

¹⁶⁵ Conforme Chiarelli, no Brasil produziu-se ensaios fotográficos sobre tribos indígenas, seu cotidiano e rituais, jangadeiros do nordeste e seringueiros do norte, comunidades dos pampas, operariado das metrópoles, flagelados das secas e os sem-terra, entre outros.

¹⁶⁶ Ele interpreta isso como uma migração do interesse por parte da pintura modernista para a fotografia que, ao mesmo tempo, buscou captar a realidade do homem brasileiro justapondo a questão documental e a expressão artística autônoma.

¹⁶⁷ Uma função que já vinha sendo retirada da pintura desde o realismo do século passado. Entretanto, a necessidade de criar por imagens uma identidade nacional começou a se deteriorar a partir de meados dos anos 1970 até os anos 1980. No final da década de 1990 uma geração de artistas buscou pela fotografia demonstrar a impossibilidade de “caracterizar o brasileiro como ser social ou individual”.

¹⁶⁸ FABRIS, 2004, p.115-128.

¹⁶⁹ Ibid., p.116.

¹⁷⁰ Ibid., p.117.

criando uma multiplicidade de rostos e tipos uniformizados pelas fotos 3 x 4 de identidade (retratos instantâneos *poplaroid*) captadas em cabines fotográficas automáticas e descartadas por indivíduos descontentes com sua imagem – por não se reconhecerem nelas ou não aceitarem os “defeitos técnicos”; assim como, também recolhe seu material através de uma estratégia solicitando doações pessoais. Fabris relata que a artista trabalha com grandes quantidades de material, agrupando-o em associações formais. A acumulação é um procedimento inicial para “configuração de uma individualidade complexa”¹⁷¹.

Este procedimento possibilitou a idéia que a imagem isolada, sem valor adquire valor através da acumulação, até as imagens banais perdem sua mediocridade quando reunidas em quantidade, [...] apresentando novas indagações e revelando detalhes surpreendentemente comuns e familiares a todos nós.¹⁷²

A modulação apresentada remete a um sistema de combinações que se aproxima ao processo de “repetição e reprodução próprio da sociedade tecnológica”¹⁷³ e à confirmação de identidades sem subjetividade. A enorme dimensão da montagem, segundo relato de Annateresa Fabris, pode causar a impressão de uma imagem em expansão cujo efeito despersonalizador termina problematizando a noção de identidade e provocar uma experiência de aniquilação da singularidade frente a um conjunto padronizado de figuras heterogêneas. Uma concepção de retrato de identidade nos aproxima de seu significado como o registro dos “traços característicos de um sujeito para afirmar não sua diferença e sim sua semelhança com um modelo previamente determinado a partir de normas precisas”¹⁷⁴.

O oposto ocorre em meu processo, pois, a partir de uma grande quantidade de fragmentos de fotos 3 x 4, selecionei um número pequeno isolando-os e trabalhando digitalmente cada um na mesma tentativa de atribuir sentido à imagens do corpo descartadas como refugio desse tipo de retrato na atualidade.

No trabalho *Faca no Peito* (1998), Cristina Guerra individualiza os retratos em ampliações 30 x 40 cm, dispostos em linha reta, com intervalos, considerados como

¹⁷¹ FABRIS, 2004, p.119.

¹⁷² GUERRA apud FABRIS, 2004, p.119.

¹⁷³ Ibid., p.120.

¹⁷⁴ Ibid., p.120.

duplos ou desdobramentos de uma mesma identidade, o espectador passa por um processo de indiferenciação ao olhar figuras isoladas.

O questionamento identitário se encontra nas investigações visuais e plásticas de Alex Flemming na série *Sumaré* (1998), que se debruça sobre a identidade de usuários da Estação SUMARÉ do Metrô de São Paulo, fotografando frontalmente



Fig. 55 – Alex Flemming
Sem título, tinta cerâmica
sobre serigrafia sobre
vidro, 175 x 125 x 1cm,
1998. Fonte:
www.alexflemming.com

alguns voluntários¹⁷⁵. Ao transformar os retratos em fotolitos ampliados, fixou-os em vidros sobre os quais gravou textos parcamente legíveis – frases esparsas de poemas brasileiros utilizadas como recurso na tentativa de conferir uma identidade em comum a vinte dois rostos anônimos (Fig. 55). As imagens apresentadas no metrô consistiram numa seqüência de retratos recortados no contorno da sua imagem como uma presença fantasmática. Figuras isoladas, e por isso, também, mais anônimas. O retrato 3 x 4, em sua condição social, codificado e baseado na construção de uma figura estática, uma fisionomia, de um rosto destituído de emoção, vazio, pode ser entendido como máscara.

Rosângela Rennó coloca em foco o processo de despersonalização que fundamenta a concepção serial da imagem técnica. O repertório das imagens que trabalha é formado de restos, sobras da cultura, imagens descartadas na forma de: arquivos de fotógrafos populares, de arquivos penitenciários, álbuns de famílias abandonados, fotografias de viagens extraviadas, fotografias de jornal da crônica social ou policial. Rennó utiliza a ampliação do material visual como recurso em suas operações conferindo uma nova temporalidade às figuras anônimas – o que remonta às poses prolongadas dos retratos fotográficos do século XIX.

Em *jogo de Puzzles*, a imagem fragmentada passível de reconfiguração, remontagem, contrapõe e leva a identidade ao campo da abstração: de processo de construção remete ao mecanismo social que estabelece impositivamente sua padronização.

¹⁷⁵ Conforme Fabris, apesar de o artista permitir a liberdade aos modelos para uma pose idealizada de si, eles teriam oferecido, contudo, à objetiva aquela pose “encenada nas constrictões da norma identitária” uma pose vazia, como máscara social.

Na instalação *Duas lições de realismo fantástico*¹⁷⁶, Rennó presentifica, de certo modo, o passado ao ampliar as fotografias de identidade anônima (retratos de identidade populares de brasileiros), tanto materialmente como em projeções que beiram ao fantasmático. Segundo Chiarelli¹⁷⁷ a artista trata das distâncias entre as classes sociais no Brasil e a impossibilidade de identificação com os menos privilegiados tornando sua obra num palco para reflexão.



Fig. 56 – Rosângela Rennó, Sem título (Little Balls), da Série Vermelha (Militares), 1996/2000, fotografia digital (processo lightjet) em papel Fuji Crystal Archive, laminada, 180 x 100 cm, 2000.

Na *Série Vermelha* (Fig. 56) a artista se apropriou de retratos preexistentes¹⁷⁸ utilizando procedimentos de interferência sobre as imagens fotográficas digitalizadas: manipulações, saturações, desconstruções, veladuras, para marcar a fotografia até distanciá-la de sua origem ou visibilidade. Para Rennó, suas “fotografias não são registros fiéis aos originais. São imagens elaboradas, às vezes cópias escuras [...] que forçam a opacidade. Interesse-me em investigar a exaustão da imagem”¹⁷⁹. Com isso, explora possibilidades de ressignificação de imagens fotográficas preexistentes. A artista põe em questão os códigos, padrões e conceitos da fotografia. Distanciando-se do caráter

documental, seu processo investiga as imagens que se proliferam no mundo e se perdem, propondo um reaprender a vê-las numa espécie de reencantamento.

Para mim, a fotografia sempre cria um mundo paralelo. Quer dizer, tem uma vida aqui e não consigo estabelecer uma conexão entre ela e a representação dela. Quando trabalho com fotografias que foram descartadas pelos outros, é mais fácil, porque lido com uma espécie de ‘linha de tempo independente’ e aí começo a criar novas maneiras para dar nova visibilidade às imagens; propor estratégias para que possam ser vistas de novo, em outro contexto, desempenham outro papel.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Rosângela Rennó apresentou essa instalação em 1991, em exposição realizada no Paço das Artes em São Paulo.

¹⁷⁷ CHIARELI, 2002, p.117.

¹⁷⁸ MELO, Janaína. Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó. In: *Revista Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v. 13, n. 22, p. 110-115, maio. 2005, p.110-115.

¹⁷⁹ RENNÓ, Rosângela. *Depoimento*. (Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; edição de texto e organização do livro: Janaína Melo). Belo Horizonte: C/Arte, 2003, p.13.

¹⁸⁰ RENNÓ, 2003 p.21.

Ela modifica, altera, cria ruídos nas imagens das fotos, provoca uma espécie de apagamento do primeiro referencial para permitir ao espectador viajar com o personagem numa nova forma de visibilidade. Transforma-as em objeto manipulado que solicita o espectador a projetar-se e interpretar conforme sua imaginação e memória. “Ele é forçado a voltar-se para seus referenciais e reconstrói a imagem mentalmente, desviando-se do puro estímulo visual”¹⁸¹. Seu processo visa a recuperação de “restos sem utilidade”, o resgate de seu esquecimento e a recolocação em circulação, como diz Melo:

Nesse sentido, *fotografia contaminada* seria aquela que agencia olhares, constrói jogos de interação, habita as margens, situa-se nas fronteiras e locais de trânsito/passagem. Fotografia contaminada é ainda aquela que atua como potência criativa, lugar de agenciamento e construção de novas proposições artísticas.¹⁸²

No que se refere ao retrato produzido com tecnologia digital, destaca-se o trabalho de alguns artistas¹⁸³ pioneiros na manipulação digital de imagens que



Fig. 57 – Keith Cottingham, *Fictitious portrait (Triplets)*, fotografia Digital 116,84 x 96,52 cm, 1992. © Keith Cottingham. Cortesia da Galeria Ronald Fine Arts, Nova Iorque.

constroem digitalmente simulações fotográficas¹⁸⁴, através de estratégias da fotomontagem, *colagem* e pintura digital. Nancy Burson, David Kramlich e Richard Carling conjuntamente realizaram a obra *Androgyny (Six Men and Six Women)*. Eles utilizaram como procedimentos de instauração da imagem a digitalização, com scanner, de fotos de seis homens e seis mulheres; o tratamento numérico e sua sobreposição no computador. A fusão resultante das imagens produziu outro retrato único, uma figura impossível, que se refere a nada, uma personalidade fantasmagórica sem substância real ou histórica. Keith Cottingham, por sua vez, em *Fictitious Portrait Series (1992)* (Retratos Fictícios) (Fig. 57), criou a imagem digital idêntica de três meninos

inexistentes, de identidade fictícia, através de processos híbridos: desenhos anatômicos, escultura de cera, pintura digital, e montagem digital para investigar onde

¹⁸¹ Ibid., p.13.

¹⁸² MELO, 2005, p. 115.

¹⁸³ Muitos foram os pioneiros no desenvolvimento dos computadores, sistemas e softwares que produziram as primeiras formas bidimensionais digitais, em imagens de formas geométricas coloridas.

¹⁸⁴ Utilizo o termo simulações fotográficas para denominar imagens digitais que evoquem a aparência de algum ser humano, animal, natureza ou objetos do real fotografados.

o corpo da figura humana e a mente colidem para se hibridar a outros. “Ao criar múltiplas pessoas de mim mesmo, eu exponho esta identidade como uma tira de *moebius* sobre a qual realidades interna e externa escrevem o corpo”. Tudo parece real e harmônico: músculos, pele, estrutura óssea, olhos, boca nariz. Dificilmente suspeita-se ser uma simulação fotográfica, sendo apresentada em papel fotográfico e com um jogo de luz e sombra quase realista paira sobre os corpos, o retrato trai a certeza sobre os parâmetros de fotografia. A aparência põe em cheque a percepção e a Identidade da imagem. Irradia uma estéril e silenciosa aura moderna, encarnando o vazio na superfície. Essa obra parece questionar o mito do realismo fotográfico para desafiar as noções convencionais de retrato pessoal. Seu imaginário parece apontar a uma reflexão sobre a alienação e fragmentação da alma e do corpo.

Por desestabilizar a representação fotográfica, a série mostra que o **self** (meu grifo) não é gerado fora de um diálogo interno isoladamente. Pelo contrário, a própria essência da pessoa é dependente do corpo. [...] Ora, Porque o self é fluido e capaz de mudar, não podemos ser reduzidos a nossos atributos exteriores.¹⁸⁵

2.2 Não-Eu-sim: auto-retratos imaginários

No processo de instauração dos auto-retratos, a proposta formal seguiu o mesmo agenciamento de justaposição de combinações de imagens digitalizadas com alguns fragmentos de identidade (retratos 3x4cm). A proposta consistiu em construir auto-imagens de identidades digitais híbridas e imaginárias, propondo uma mescla entre o anonimato, o Eu fragmentário e encenação de personagens pictóricos.

Uma característica permeia as montagens dos auto-retratos da série *não-Eu-sim* (Fig. 46-50), e dos retratos da série *anônimos-EUs*: a problematização da dualidade corpo/mente, interior/exterior acionada pela separação entre a imagem em módulos correspondentes ao corpo/cabeça (rosto)¹⁸⁶. Assim, tais imagens despertam

¹⁸⁵ COTTINGHAM, 2007. Disponível no web site do artista: <<http://www.kcott.com> > Acesso: jul. 2007.

¹⁸⁶ Este estudo encontra aporte conceitual na fisiognomia. Desde “Aristóteles o aspecto físico do corpo era associado às qualidades morais da alma”, a cultura ocidental persiste em captar a face do homem pelo olhar. A fisiognomia antiga tinha como postulado a dualidade do ser humano relacionando exterior e interior, estabelecendo equivalências entre a superfície e as profundezas ocultas pelo corpo, entre traços físicos e mentais (século XII), rosto (morfologia) e qualidade psíquica (século XVI). A fisiognomia humana (1586), com Giovanni Della Porta, marca um novo conhecimento na pesquisa da alma pelos indícios corporais, fazendo surgir no deciframento da figura a estigmatização social. FABRIS, 2004, p.110-111.

um estranhamento ao mostrar o corpo do sujeito fragmentado, incompleto, descentrado. Conforme Viviane Matesco, o corpo se destaca na arte contemporânea, retornando em imagens fotográficas ou em novas mídias, mesmo após sua obsessiva exposição na década de 90. Ele se apresenta ambigualmente, suas imagens reforçam ausência. Em fragmentos, a presença física do corpo aparece através de novas mídias, meios tecnológicos como o vídeo, a fotografia e outros.

A proliferação de imagens de fragmentos corporais parece refletir sua desmaterialização. Uma nova geração de artistas discute o aniquilamento do indivíduo na sociedade de massas, utilizando a fotografia como meio. A impossibilidade de identificar o outro e a si mesmo em uma sociedade esfacelada e a recusa em produzir obras fotográficas, nas quais a objetividade da imagem seja a técnica principal, levaram a fotografia à beira da abstração, tendo como base o próprio corpo ou o corpo do outro. A segmentação do corpo aparece relacionada à perda de identidade ou a hibridização nos trabalhos de Rubens Mano, Rochelle Costi, Márcia Xavier, Marcelo Hara, Rafael Assef, Vicente Mello, Janaina Tscäpe, entre muitos outros¹⁸⁷.

A temática do corpo fragmentado, na arte contemporânea parece, então, discutir aspectos referentes à identidade do sujeito, que vem sendo descentrada, desde a metade do século XX, por meio de uma série de eventos relevantes na alteração da sociedade humana. Esse descentramento culmina, hoje, num mundo globalizado permeado de hibridismos culturais, pela informatização da cultura (em todas suas instâncias) e pelo processo de hibridação humana com máquinas e tecnologias digitais.

Staurt Hall procura esboçar como a conceptualização do sujeito moderno¹⁸⁸ mudou na direção do descentramento até o ponto de podermos contemplar a sua “morte”. Na primeira metade do século XX, surge a figura do *flaneur*, do sujeito isolado no espetáculo social. Mas, é a partir da segunda metade do século XX que se inicia

¹⁸⁷ MATESCO, Viviane. O corpo na arte brasileira. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 537.

¹⁸⁸ É com as transformações da modernidade - despontadas a partir do Humanismo Renascentista - que surge a concepção de *individualismo* libertando os indivíduos das amarras das tradições e estruturas ancoradas no poder e dogmas da divindade. Um novo conceito de sujeito indivisível e singular surge nesse contexto influenciado pela Reforma e Protestantismo e pelas ciências que colocaram o Homem no centro do universo conferindo-lhe a capacidade de explorar o mundo pela razão. René Descartes (1596-1650), importante matemático e cientista fundador da geometria analítica e ótica, refletiu sobre o assunto concebendo o sujeito moderno como racional, pensante e consciente; restabelecendo a discussão sobre a dualidade entre “mente” e “matéria”. John Locke definiu o indivíduo enquanto ser soberano de uma identidade contínua. Após a industrialização as sociedades modernas fazem emergir o conceito de indivíduo mais social integrante das grandes estruturas. Novas ciências sociais passam a investigar o indivíduo enquanto seus processos mentais (psicologia) e em seus processos de subjetivação nas suas relações com o sistema social (sociologia).

um processo de deslocamento do sujeito cartesiano que Hall descreve através de algumas rupturas nos discursos do conhecimento moderno¹⁸⁹. Stuart Hall¹⁹⁰ parte da “afirmação de que as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, deslocadas ou ‘fragmentadas’ no que se refere às paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que antigamente forneciam ao indivíduo social uma ilusão de solidez. O mesmo autor afirma que essas mudanças acabam abalando, a idéia estável que temos de nós mesmos como sujeitos integrados, provocando uma perda de um “sentido de si”. Enquanto sujeitos pós-modernos, somos fragmentados, compostos por várias identidades, mutantes, contraditórias, variáveis e incoerentes assim como nossa relação com as identidades culturais.

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”(veja HALL, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente¹⁹¹.

Esta noção de indivíduo descentrado permeia conceitualmente o processo da fotomontagem dos auto-retratos digitais que instaurei por operações (em simulação) de tratamento e remontagem da imagem visando criar imagens digitais de identidades híbridas, caracterizadas por uma mutabilidade e pelo cruzamento com imagens de máquinas, paisagem ou objetos. Percebe-se isso, pois seccionei partes de meus próprios retratos digitais provocando deslocamentos, modificando seu aspecto fotográfico para uma malha de pixel ou utilizando partes isoladas recortadas em formas geométricas e óculos-máscaras. Acoplei esses fragmentos com elementos

¹⁸⁹ O processo de descentração do sujeito cartesiano, racional de identidade fixa é descrito por Stuart Hall através de algumas rupturas nos discursos do conhecimento moderno: a) o deslocamento das concepções filosóficas universalizantes do homem em sua singularidade (marxismo). b) descoberta processos psíquicos e simbólicos do inconsciente responsável pela formação das “identidades, sexualidade e desejos” (Freud). c) desmistificação do eu inteiro cuja identidade está em permanente processo de formação (Lacan). d) negação da “autoria” aos pensamentos interiores ou significados expressados na língua ao considerá-la como um sistema social e, não individual (Ferdinand Saussure). e) o poder disciplinar das instituições coletivas que regulam, vigiam e controlam o indivíduo e seu corpo, na vida em sociedade; isolando, e individualizando-o cada vez mais (Michel Foucault). f) novos movimentos sociais – de apelo à identidade social (feminismo - abriu espaço de contestação política no âmbito da vida - a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, o cuidado com as crianças; revoltas estudantis, movimentos da contracultura e antibelicistas, as lutas pelos direitos humanos). HALL, 1999, p.36 – 39.

¹⁹⁰ Ibid., p.8.

¹⁹¹ Ibid., p.13.

dísparas em sobreposições ou justaposições a outras imagens na área correspondente à face. Essas composições foram montadas em justaposição à imagem do corpo (tanto minha quanto das fotografias de identidade anônima). Numa constante troca de identidades, as imagens digitais eram como peças de um jogo em acoplagens provocando novos sentidos.

Desse modo, investiguei o auto-retrato ao desmontar a imagem digital do rosto (fotografado frente um espelho) desdobrando-a no espaço compositivo híbrido, como num jogo de *puzzles*, no trabalho *Auto-retrato a partir de Munch-Bacon-Picasso-Duchamp-Magritte-Rauschenberg-Rennó...I* (Fig. 47), por justaposições da imagens de um urinol comum (a minha versão virtual replicante da *Fonte* de Duchamp), com a fotomontagem digital que fiz de uma mosca híbrida de 10 patas, um outro auto-retrato, com a “collage” da imagem de uma *decollage-ready made* (uma parede de cartazes rasgados) num cenário. O que conheço de Duchamp vem de reprodução. Nada mais propício fazer uma própria versão de reprodução “original” da *Fonte* em pequenas fotografias. Me pergunto como Duchamp faria hoje seu auto-retrato? Os auto-retratos de Francis Bacon são fantásticos. Quis simular os seus gritos como imagem.

Em *Auto-retrato a partir de Munch-Bacon-Picasso-Duchamp-Magritte-Rauschenberg-Rennó... II* (Fig. 48), o rosto foi fragmentado, ao ponto de desarticular a noção de conjunto, em partes desconexas de rostos familiares, máscaras, uma face híbrida feita de fragmentos de outros retratos, uma ilustração, justapostos a um retrato distorcido (frente ao espelho) sobrepostos a uma espécie de aparelho medidor de energia. Neles, a imagem fragmentada geometricamente busca interpretar personagens pictóricos, como se fossem recortes de pintura hiperreal, rememorando a arte do passado da arte, em meio à imagem de máquinas ou outros objetos. O que seria o auto-retrato na Arte hoje, senão o próprio jogo com identidades da Arte? Ou um modo de auto-retrato reflexão com Arte?

Também recortei outros retratos digitais em fragmentos remetendo a identidade fotográfica à forma de óculos-máscaras. Numa simulação de acoplagem ambígua entre imagens de identidades e propriedades distintas, em *Auto-retrato com visor de Rauschenberg* (Fig. 51), realizei uma fragmentação precisa do auto-retrato (cor) separando deste a imagem que se configura no formato de um óculos-máscara. Abaixo da forma retangular do retrato vazada posicionei o retrato de Rauschenberg (em preto e branco). A fusão entre as camadas trabalhadas gerou uma só imagem dúbia: o que ora *parece-estar-por-baixo*, também *parece-estar-por-cima*; a foto que

remete à visão que se tem do real (em cores), planificada, junto à codificação da máquina irreal (sem cor). Me interessam os estranhamentos na linguagem visual provocados pelos agenciamentos na imagem digital. A curiosidade é inata às pessoas. Qual artista nunca buscou entender e perceber outro?

Na fotomontagem *Auto-retrato em Santa Maria* (Fig. 50) modifiquei a identidade fotográfica do fragmento da imagem do rosto (em cor) transmutando a máscara dos olhos num mosaico de *pixels*¹⁹². Esta, sobreposta a imagem da paisagem urbana, se funde como uma peça do cenário. Cenário composto de prédios, imagem da qual retirei a cor (dessaturação) destacando na paisagem, que cerca a cidade, em cor. Nesse espaço espalhei a imagem de balões azuis, amarelos, verdes e vermelhos, aumentando e reduzindo sua dimensão na busca de maior profundidade à composição. Uma composição de fragmentos digitais do real por uma memória fantasiada. E, ainda, em *Auto-retrato modulado* (Fig. 49) pela justaposição de fotografias digitais em torno do retrato (distorcido) montei uma modulação, um cruzamento de imagens que dialogam entre si, espécie de memória híbrida e fragmentária de fotografias tiradas no cotidiano (em diversas situações e aspectos imagem). Um painel de imagens justaposto à imagem de um auto-retrato pintado. O artista seria quem? O pintor? O fotógrafo? A identidade em questão seria qual? Talvez



Fig. 58 – Edvard Munch, O grito, tempera e pastel sobre cartão, 91 x 73.5 cm, 1893.

uma série de relações e pensamentos sobre o cotidiano. A questão que me interessou foi construir uma malha de imagens as quais fotografei e encontrei algo daquilo que os surrealistas entendiam como o caráter convulsivo das imagens – no qual “a realidade se retorcia para transformar-se em seu oposto, um *signo*”¹⁹³. Uma montagem que gerasse uma rede de relações entre imagens diversas e um auto-retrato distorcido pelo espelho. A incerteza da objetividade fotográfica.

As imagens que compõem a figura de todos os retratos partiram de fotografias digitais que retirei de mim, uns com a proposta de encenar uma pose típica do retrato de identidade, outros a partir da encenação, frente ao espelho, de uma expressão análoga ao grito - que se reporta às obras de Edvard Munch (Fig. 58) e Francis Bacon, nas quais esta temática é presente.

¹⁹² Tal simulação de metamorfose é possível com o uso de um *plugin* no *Photoshop* que fraciona a imagem conferindo a imagem digital sua original morfogênese.

¹⁹³ GONZÁLEZ FLORES, 2005, p.222.

O *Grito* pode ser entendido como símbolo do sentimento de isolamento do homem frente ao mundo moderno (insensível ao subjetivo), no qual “não parece mais haver a primazia do *eu*”. “Munch parece dissolver a dicotomia que existe entre homem e coisa”¹⁹⁴ e representar um grito que faz vibrar essa nova condição social. Sobre a concepção do *Grito*, encontramos nas palavras de Munch, a origem da criação:

“Eu andava pela rua com dois amigos - e o sol se pôs. O céu, de repente, tornou-se sangue - e eu senti como se fosse um sopro de tristeza. Eu parei - inclinado contra a grade morto de cansaço. Sobre o fiorde negro azulado e a cidade assentaram nuvens de exalante sangue em pingos. Meus amigos continuaram caminhando e eu fui deixado com medo e com uma ferida aberta em meu peito. Um grande grito veio através da Natureza.”¹⁹⁵

Desta forma procurei reconstruir fotograficamente em poses essa noção de grito. A pose, na concepção de Barthes, resulta do encontro à objetiva para a qual a mesma fabrica-se “instantaneamente em outro corpo” com o desejo de coincidir a imagem com seu “eu”. Mas, o eu fotografado nunca coincide com a imagem fixa do na foto porque está sempre em mudança. O retrato fotográfico é assim como uma recriação do eu como outro – “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”¹⁹⁶ transformando “o sujeito em objeto”¹⁹⁷. E, ainda, podemos completar: a “identidade do retrato fotográfico é uma identidade construída de acordo com normas sociais precisas. Nela se assenta a configuração de um eu precário e ficcional”¹⁹⁸.

Nesta série (*não-Eu-sim*), nos auto-retratos imaginários, os fragmentos de imagens digitais partilham do espaço com o rosto fragmentado, em contínuo diálogo com o corpo: seja a máscara do rosto de Rauschenberg, uma fotografia digital captada no reflexo de um automóvel molhado, o *still* de um filme de Frankenstein, uma obra de Rauschenberg, uma collage de Kurt Schwitters, bibelôs orientais, escultura popular de ex-votos, uma pintura, a foto de uma janela, ou o tronco de árvore, um urinol que remete à obra de Duchamp, uma parede tomada de cartazes, máquinas medidoras de energia, máquina fotográfica digital.

Da mesma forma, na série *Anônimos-EUs*, procurei a correspondência entre as imagens digitais heterogêneas com a dos corpos anônimos. Tais recortes provém de

¹⁹⁴ MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. In: *Tempo Social: Revista de Sociologia*: São Paulo: USP. v 5, n.1-2, p. 67-111, 1993. (editado em nov. 1994).

¹⁹⁵ MUNCH apud MENEZES, 1994, p. 82.

¹⁹⁶ BARTHES, 1984, p.25.

¹⁹⁷ Ibid., p.26.

¹⁹⁸ FABRIS, 2004, p.54.

elementos de culturas diversas como a imagem de: Betty Boop, de Marlyn Monroe, Elvis Presley, Marcel Duchamp (ícones da cultura mundial); obras de arte conhecidas como as notas do Grande Vidro de Duchamp; objetos como chapéu, capacete de bombeiros (encontrados em *websites* de lojas de fantasia), pequenos bibelôs populares de noivos, anjos ou prendedores de cabelo (em vitrines e camelôs do centro de Porto Alegre); imagens urbanas (em Porto Alegre e Santa Maria); hélice de motor, relógio, marcador de voltagem, animais.

Esses elementos aparecem acoplados de diversas formas criando identidades digitais híbridas às imagens que podem remeter à pertences, evocar a associação de idéias ou desempenhar o papel de destacar um possível perfil social do retratado¹⁹⁹. Porém, nas montagens prevalece um caráter (i) real, de sonho, de vigília onde os retratos de identidade digital se hibridam com outras imagens. Ocorrem hibridações entre imagens humanas e não-humanas. Uma miscelânea de imagens oriundas da realidade, ou da internet, que aponta ao tema dos processos de hibridação cultural na contemporaneidade, do o crescente intercâmbio entre as culturas, ampliado vertiginosamente pela *internet* - em tempo real - e multiplicado por novas tecnologias de comunicação, propiciando a mistura, cada vez mais sutil, entre a arte popular e erudita por qualquer lugar do planeta terra.

Processos de hibridação encontram-se na esfera política, econômica e social. Apesar disso, Peter Burke, volta-se para o estudo das tendências culturais entendendo cultura, como “atitudes, valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações”²⁰⁰. O estudo²⁰¹ da hibridação, sobretudo engloba os processos de encontro, contato, interação, troca e hibridação cultural. A hibridação envolve a síntese de duas ou mais culturas²⁰² num processo de mistura: “toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade”²⁰³. Burke distingue três tipos de hibridismo que envolvem *artefatos*, por exemplo, hibridações de imagens na arte (artistas populares mexicanos

¹⁹⁹ Nos antigos retratos (de profissão) de Sander, por exemplo, instrumentos, cenários e ambientes diversos auxiliavam na composição do perfil social do fotografado.

²⁰⁰ BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 16-17.

²⁰¹ Burke relata que entre alguns teóricos do hibridismo possuem uma dupla ou mista identidade cultural como Ian Ang, Nestor Canclini, Edward Said ou Stuart Hall “culturalmente um vira-latas o mais perfeito híbrido cultural”. Esse assunto vêm interessando várias disciplinas da antropologia, literatura, geografia, história da arte, musicologia

²⁰² Burke defende o termo cultura no seu sentido lato o que inclui atitudes, mentalidades e valores.

²⁰³ BURKE, 2003, p.17.

locais modificavam o que copiavam das imagens trazidas por mestres europeus e assimilavam em imitações), estilos de arquitetura (combinações de ornamentos de diferentes tradições), traduções de textos, gêneros literários; *práticas*, linguagem, música (*reggae* mistura de elementos britânicos, africanos e norte-americanos, o Jazz – a combinação entre elementos africanos e europeus) esporte, filosofias; *povos*, anglo-irlandeses, anglo-indianos, afro-americanos. Diferentes tradições originam imagens suscetíveis de “afinidades” ou “convergências”.

O que o último exemplo sugere – assim como muitos outros exemplos – é que devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos [...].²⁰⁴

A hibridação acarreta a perda de tradições regionais e locais, gerado pelo fenômeno da globalização cultural. E disto, emergem forças contrárias de reações nacionalistas ou étnicas e até conflitos entre culturas. Em fotomontagens dadaístas, para exemplificar, se encontra agenciamentos de imagens de identidade híbrida do rosto junto à máscaras africanas, fragmentos de textos e uma gama diversa de objetos. Na obra de Raoul Hausman²⁰⁵ é frequente a presença de objetos ou ilustrações de máquinas (Fig. 59) que são coladas à fotografia ou imagens gráficas do corpo sugerindo “a idéia de natureza interativa da identidade humana assim como suas transformações através das condições da reprodução mecânica”²⁰⁶, impulsionando o olhar a concepções da identidade inter-relacionada com imagens de caráter cultural, científico e estético.



Fig. 59 – Raoul Hausmann, Self-Portrait of the Dadasoph, collage e fotomontagem em papel artesanal Japonês, 36.2 x 28 cm, 1920. coleção privada. Photo: r 2007 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Na série *não-Eu-sim*, a imagem digital do meu retrato foi fragmentada e recombinada com imagens heteróclitas em justaposição à imagem de meu corpo (inclusive na forma de

²⁰⁴ Ibid., p.31.

²⁰⁵ Suas fotomontagens problematizavam os paradigmas de retrato vigentes e, ao mesmo tempo, ofereciam ao espectador a possibilidade de reconstruir as imagens na obra de arte com sua imaginação, uma forma de criação derivada dos novos padrões de percepção e ação da sua época.

²⁰⁶ BIRO, Mathew. *Raoul Hausmann's revolutionary media: dada performance, photomontage and the cyborg*. (pdf) Association of art historians, 2007, p.61.

pintura), ou da imagem de um fragmento de identidade 3 x 4. Estes agenciamentos instauram uma pluralidade disparatada de retratos híbridos. Tais fotomontagens digitais fundam identidades digitais como uma concepção de identidade múltipla, inacabada, em processo de construção, e acabam propondo uma leitura de um jogo conceitual, de uma subjetivação simulada. Por um lado a identidade pode ser entendida como “produto do esforço da personalidade para afirmar-se e tomar consciência de si”²⁰⁷. Por outro, no entendimento de Scheffer, é “como uma imagem que, longe de afirmar a auto-suficiência do eu, remete a ausência de plenitude do sujeito”²⁰⁸. Esta contradição conceptual do retrato espelha uma característica inerente a ele, de mostrar uma imagem na qual o sujeito nem sempre reconhece sua própria auto-imagem. Fernando Pessoa, no Livro do Desassossego, pensa sobre o retrato ao reconhecer a individualidade no rosto de conhecidos numa fotografia coletiva na qual não consegue encontrar em sua própria imagem o seu eu, somente o “apagamento nulo de esfinge de papelaria”.

Nunca tive uma idéia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. [...] O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim?²⁰⁹

Segundo Fabris, Pessoa não se reconhece no próprio retrato fotográfico por atribuir ao aparato tecnológico “um poder de usurpação, incapaz, contudo, de penetrar na interioridade do indivíduo” e “a responsabilidade pela configuração de uma identidade falsa, banal e superficial”. É nesse sentido que percebo as fotomontagens digitais de meus auto-retratos como configurações de algumas *pluridades*, de fragmentos de uma identidade cambiante, em processo. A disparidade fundante de tais imagens digitais híbridas revela um desejo de por em suspensão a realidade (que se atribui à fotografia) reunindo o real ao imaginário, apresentando a identidade como possibilidades de simulação onírica. Pretendi simular possibilidades de articulações entre fragmentos digitais da auto-imagem que se aproximassem da idéia de presença ou ausência do Eu, de um sonho pictórico sem uma narrativa temática coerente,

²⁰⁷ FREUND apud FABRIS, 2004, p.51

²⁰⁸ SCHAEFFER apud FABRIS, 2004, p.51.

²⁰⁹ PESSOA apud FABRIS, 2004, p.51-52.

estruturado em complexidade. De certa forma, o processo reflete algo da minha percepção frente ao modo de viver na cidade, à velocidade do mundo digital, ao deslumbre e a decepção para com a complexidade da época atual.

A identidade pode ser representada pelo nome, pelo pronome eu ou por outras predicções como àquelas referentes ao papel social. No entanto, a representação de si através da qual é possível apreender a identidade é sempre a representação de um objeto ausente (o si mesmo). Sob esse ponto de vista, a identidade se refere a um conjunto de representações que respondem a pergunta 'quem és'.²¹⁰

O indivíduo se apropria de formas históricas de individualidades a partir do contexto sócio-histórico, de vivências, mediadas pelos outros. Nesse sentido, é um agente de transformações que externaliza seu psiquismo e, ao mesmo tempo, interioriza-o sendo transformado pelo contexto social (articulações entre indivíduo e o social). No cenário da identidade social, coletiva (construída socialmente), o indivíduo pode representar mais de um papel (artista, marchand, curador, e outros) um mesmo (o de pai, por exemplo) em personagens diferentes. Seriam os múltiplos personagens que se alternam, coexistem ou se sucedem. Em meus auto-retratos digitais imaginários se configuraram identidades híbridas. Estas se encontram mescladas com a imagem fotográfica de um artista consagrado, ou citando obras de arte, agenciando uma recontextualização do "Eu" e a construção de identidades paradoxais. Simultaneamente, "me configuro" em personagens virtuais-enigmas (ator de um papel social) e autor-personagem.

No processo de trabalho se estabeleceu um mecanismo de criação típico do surrealismo, baseado no método de livre associação pela automatização do pensamento inconsciente – "selvagem", "do sonho, do fantástico, da irracionalidade"²¹¹ – "pelo qual se deseja exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento"²¹². A imaginação retomando seus direitos sobre a razão e afirmando uma profunda subjetividade ao aproximar elementos heteróclitos na busca de sentidos oníricos, nascidos "do encontro numa mesa de dissecação de um guarda-chuva e uma máquina de costura". Encontro na obra de Renné Magritte uma referência na articulação surrealista das imagens. No caso dele, ocorre através da "collage pintada à mão". Sua

²¹⁰ JACQUES, Maria da Graça Correia. *Psicologia Social Contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 2005, p.161.

²¹¹ COUCHOT, 2003, p. 77.

²¹² BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 58.

pintura aciona a idéia da colagem, “tende a fundir os registros formais e semânticos mais heterogêneos”²¹³. Principalmente, interesse-me pelas pinturas onde a figura humana tem sua face ocultada por outras imagens pictóricas que podem representar o papel de máscaras. Uma das obras que se destacam é *O filho do homem* (Fig. 59) que Magritte pintou como um auto-retrato cuja imagem é escondida por uma maçã “flutuante”. Magritte a respeito do enigma considera que:

Tudo que vemos esconde outra coisa, nós sempre queremos ver o que está escondido através do que vemos. Existe um interesse naquilo que está escondido e em que a visão não nos mostra. O interesse pode tomar forma de um intenso sentimento, um tipo de conflito, uns podem dizer, entre o visível que está escondido e o visível que está presente.²¹⁴

Em outra obra, *Reprodução Proibida* (Retrato de Edward James), de 1937, a



Fig. 59 – René Magritte, *The Son of Man*. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm, 1964.

identidade é impossibilitada de revelar-se num espelho que não reflete o rosto do retratado, mas suas costas. A identidade apresenta-se como um enigma híbrido. A pintura joga com o jogo da fotografia impossível. Paradoxo. Sobretudo, ao trabalhar com computador, pude concentrar a atenção no processo mental de construção da idéia visual, liberando meus agenciamentos a se aproximarem da idéia de *sonho lúcido*. Na simulação, às imagens do real se adere uma lógica de um sonho controlado. Em termos de visualidade, *tudo pode ser simulado, alterado e reproduzido*. “E diante da foto como no sonho trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino:

remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar”²¹⁵.

²¹³ OTTINGER, Didier. Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte. Fundação Bienal de São Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico antropofagia e histórias de canibalismos*, V.1/ [Curadores Paulo Herkenhoof, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A fundação, 1998. p. 264-269.

²¹⁴ MAGRITTE, s/d. “Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see. There is an interest in that which is hidden and which the visible does not show us. This interest can take the form of a quite intense feeling, a sort of conflict, one might say, between the visible that is hidden and the visible that is present” Disponível em : <<http://en.wikipedia.org>>

²¹⁵ BARTHES, 1984, p. 100.

O auto-retrato no século XVI foi uma estratégia primordial de afirmação do próprio eu enquanto artista, atribuindo ao mesmo um *status* social ao colocar-lhe ao nível das pessoas ilustres e importantes retratadas em pinturas. O artista:

[...] passou a ser considerado alguém que valia a pena ser representado, afirmando socialmente sua importância através da auto-representação. Além de promover a imagem e a função do *autor*, o auto-retrato também tinha uma utilidade prática, pois era útil para exercer a atividade artística quando não havia modelos disponíveis, e servia para mostrar aos possíveis clientes a habilidade em capturar a verossimilhança — cânone estético do período —, na comparação do pintor com a pintura.²¹⁶

Os auto-retratos de Harmensz van Rijn Rembrandt (1606-1669) me chamam a atenção aos aspectos expressivos do rosto, nas transmutações emocionais num tratamento pictórico de alto contraste entre luz e sombra. Esse gênero de arte vem se desdobrando desde a arte moderna às atuais pesquisas visuais.

Os meus trabalhos possuem traços em comum à série de auto-representações²¹⁷ realizadas por Albano Afonso, em 2001. Nelas é possível perceber



Fig. 60 – Albano Afonso
- Série Retratos - Auto-
Retrato com Durer,
perfurador sobre
fotografia laminada,
montada sobre papel,
100 X 80,5 cm, 2001

“um desejo de ver-se incluído”, de pertencer ou “de fundir-se” numa específica tradição, “cujo maior interesse não está propriamente na obra do artista, mas na sua persona” e no seu cenário de atuação. O artista monta imagens híbridas ao juntar sua auto-imagem fotográfica com imagens de auto-retratos pictóricos de artistas como Durer (fig. 60), Van Dyck, Rembrandt e Goya - recortadas e apropriadas de imagens livros de história da arte. Uma fusão óptica entre as imagens dos retratos é construída pela perfuração pontilhada das fotografias seguida da sobreposição. As faces, os olhares coincidem e se atravessam numa mesma composição simulada antes no computador. A identidade das imagens é desmontada e remontada numa outra identidade híbrida, imaginária. A sensação de ver parece se perfurar por uma

imagem (i) real do artista-"personagem" pictórico, fragmentado, uma encenação de memória em cenário de ilusão e incertezas.

²¹⁶ BOTTI, Mariana Meloni Vieira. *Espelho, espelho meu?* Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo. Campinas, SP: [s.n.], 2005. p. 21.

²¹⁷ Apresentados no ciclo de exposições do Centro Cultural de São Paulo.

John Baldessari²¹⁸, na série intitulada *NOSES & EARS etc.*, aborda essa problemática da identidade no retrato em obras instauradas por processos híbridos. No cruzamento entre a fotografia digital e pintura os procedimentos do artista agenciam uma desconstrução do retrato. Baldessari²¹⁹ adotou, nos anos 1980, a imagem encontrada como meio para realizar seus compósitos. Na obra *Head (With Nose)* (Fig. 61) ele oculta a imagem do rosto, deixando descoberta, isolada, realçada e destacada a das orelhas ou do nariz, ao aplicar uma camada lisa e uniforme de tinta acrílica, em mancha de cor vibrante, sobre a superfície da impressão nas correspondentes áreas a serem subtraídas. O encobrimento por uma camada opaca de tinta achata, esconde na superfície o indivíduo da foto e elimina tudo aquilo que está no restante do rosto - olhos, lábios, sinais, rugas, traços distintivos dos retratados. A identificação da identidade da efígie torna-se um desafio. Ele nos



Fig. 61 – John Baldessari, **Head (With Nose)**, Three dimensional archival digital photographic print with acrylic paint | 137,4 x 120 cm, 2006

estimula a refletir sobre aquilo que se exclui e inclui ou o que mantém e retira²²⁰. O retrato remete, assim, uma identidade híbrida e despersonalizada da imagem que se alterna entre fragmentos de singularidade fisionômica e o anonimato, entre o preto e branco e as cores saturadas, entre a foto *retrô* que revela e a pintura que subtrai. Suas composições criam uma ambigüidade formal, des-hierarquizando as relações tradicionais entre figura e fundo, entre fragmento e detalhe e entre humano e não humano.

Bem, eu quero lidar com a presença da ausência. Eu já disse isto antes noutros países, mas eu adoro o que Nam June Paik, uma vez me disse: "O que eu gosto sobre o seu trabalho é o que você deixar de fora." O que eu

²¹⁸ Baldessari, artista norte-americano, fundamenta sua arte na literatura, na visualidade dadaísta e surrealista. Nos anos 60, entre o Pop e o conceitual, amalgamava imagens da imprensa com linguagem. Se apropriava de *object trouvés* (cartazes, fotografias, stills, fragmentos de conversas) incorporando-os em telas brancas através de montagens – pelo recorte, justaposição, edição de imagens e textos. Tais procedimentos “fragmentavam a linearidade e coerência narrativa ao privilegiar relações casuísticas entre elementos aparentemente ou primeiramente discretos”. Desde então trabalha associando mediums, permanecendo enraizado nas questões da pintura.

²¹⁹ Nos anos 70, usou imagens encontradas em lojas de fotografia: stills de filmes (série B), imagens de campanhas publicitárias e materiais de imprensa, constituindo uma vasta coleção arquivada. “A determinada altura, tinha uns dossiers enormes, cada um organizado segundo uma classificação temática ou de gênero: pessoas com armas, beijos, *cowboys* e índios a caírem de cavalo, a levarem tiros, a serem alvejados por setas – quase todos os enredos possíveis. Eu depois cortava estas imagens baratas e recicladas, estas imagens esvaziadas, de modo a dar-lhes um novo significado, ou pelo menos algo diferente do seu significado original”

²²⁰ Segundo o artista, diferentemente dos olhos e lábios que aparecem em destaque na história de arte, o nariz e as orelhas não possuem lugar importante, quando isolados causam estranhamentos.

quero deixar de fora é mais importante. Eu quero que a ausência, o que cria uma espécie de ansiedade: [...] Você é deixado querendo saber coisas como, "Qual é a sua cara se parece? 221

Com a fotomontagem digital, ao realizar a hibridação de fragmentos de imagens digitalizadas de identidades anônimas com imagens digitais de meu retrato fragmentado e justapondo-as com a imagem fragmentada de meu corpo ou do corpo de identidade anônima, as certezas sobre a referência da identidade caem num abismo. A identidade híbrida dos retratos digitais passa a se deslocar e distanciar da ordem do real para o imaginário. Nestes retratos a visualidade condensa a dúvida entre o que é realidade e o que é simulação, o *isso-foi* e *isso-pode ser*. No momento em que não há como definir realmente nas imagens aquilo que faz parte dela ou não, o que pertence a um imaginário coletivo ou pessoal, de uma identidade cultural do sujeito anônimo ou do artista que propõe as imagens, volto minha atenção ao debate sobre a fragilidade dessa concepção de identidade que se atribuí ao retrato fotográfico. Discussão que se extravasa ao pensar sua ressonância no tratamento digital da imagem. A identidade híbrida dos retratos digitais pretende, assim, acionar uma experiência de dúvida ao olhar e de suspensão para a frágil certeza da noção de eu-artista frente ao jogo da imagem simulada.

2.3 A fotomontagem de (auto)retratos num espaço fantástico

A fotomontagem possibilita a recombinação e re-contextualização de fragmentos de imagens em um todo unificado. Ao realizar as fotomontagens por simulação pude montar os (auto)retratos num espaço fantástico, impalpável, cruzando todo tipo de fotografia ou ilustração. Durante a instauração, a percepção parecia mergulhar na dimensão virtual do espaço de trabalho deslizando de um plano a outro, entre as camadas. É neste espaço imaginário, sem *topos*, que as imagens parecem se fundir, se atravessar. O processo "final" dos trabalhos apresentava descompassos ao olhar: o espaço plano carregado de ambigüidade formal. As composições, assim, reproduzem uma desestruturação das hierarquias entre as imagens, das relações

²²¹ BALDESSARI apud GRIFFIN, Tim. John Baldessari and Jeremy Blake in conversation. In: *Artforum*, New York, March, 2004, p. 163. Texto original: "Well, I do deal with the presence of absence. I've said this before elsewhere, but I love what Nam June Paik once told me: 'What I like about your work is what you leave out.' What I leave out is more important. I want that absence, which creates a kind of anxiety:[...] You're left wanting to know things like, "What do their faces look like?"

tradicionais entre figura e fundo, entre fragmento e detalhe e entre humano e não-humano.

Deste modo, os procedimentos realizam uma “descontinuidade espacial, o conflito de escalas, múltiplos pontos de vista, uma estranha justaposição de planos, diagramas e imagens fragmentadas que parecem se relacionar com a figura central num olhar mecanicamente forçado”²²². Oferecem à percepção do olhar uma simultaneidade de equivalências e ambigüidades (a profundidade se encavala ao close, ângulos distintos se equivalem, texturas e superfície se contaminam, planos distintos se organizam potencializando uma hiper-ilusão do “real”, a imagem do fragmento se junta ao detalhe e cópias se encavalam dando uma sensação de hiper-multiplicação). Tais simulações, portanto, hibridam numa imagem integrada de heteróclitas propriedades numa sintaxe da fotomontagem²²³. A imagem fixa e achatada resultante do processamento digital de tratamento da foto espelha o modo como se organiza e funciona o espaço figurativo digital. Espaço utópico de imagens digitais híbridas próprio a *bricolage* de fragmentos e de cenas – um processo onde a apropriação, recombinação e remixagens provocam novas associações produzidas por uma mistura do pensamento selvagem e mitopoético, científico do engenheiro e artístico.²²⁴

Do espaço *isotópico* da figuração clássica, baseado na continuidade e na homogeneidade dos elementos representados, baseado na convergência de todos os elementos em torno de um ponto de fuga, passamos agora ao espaço *politópico*, em que os elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se encavalam, se sobrepõe uns sobre os outros em configurações híbridas.²²⁵

As fotomontagens revelam uma fratura da “continuidade da sintaxe fotográfica” “porque os fragmentos não pertencem a um mesmo sistema de referência espacial e temporal. Se perde a convenção representativa da Visão Objetiva e, em seu lugar, aparece um espaço imaginário[...]”²²⁶. Análoga ao sistema lingüístico a montagem se estrutura numa cadência de signos espaçados clivados eternamente entre significante

²²² BIRO, 2007, p.21.

²²³ GONZÁLEZ FLORES, 2005, p. 211.

²²⁴ DOMINGUES, Diana. Mashup art e crawler art: o sublime tecnológico do lixo remixado. In: PEREIRA, Vinicius Andrade. (Org.). Digital Trash: Linguagens, Comportamentos, Entretenimento e Consumo. Rio De Janeiro: E-Papers, 2007, v. 1, p. 152-169.

²²⁵ MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.441.

²²⁶ GONZÁLEZ FLORES, op. cit., p. 208.

e significado. Entre os (auto)retratos, ou melhor, os seus fragmentos, e outras imagens se apresentam “espaçamentos” que se hibridam em imagens contínuas em espaços fantásticos. Diferente das montagens dadaístas que entre os recortes das fotografias, há o espaçamento, os brancos da página, que mantém os fragmentos em permanente estado de aproximação e separação²²⁷. Rosalind Krauss considera que a fotografia “espaçada” é destituída de seu poder de presentificar uma presença da realidade na superfície contínua da imagem fotográfica, seu testemunho simultâneo de presenças congeladas e captadas.

2.4 Um processo de identidade Híbrida

O processo de instauração das imagens pela fotomontagem, nesta pesquisa, foi realizado através da captura fotográfica digital e da fotomontagem no computador usado como *hiperferramenta*²²⁸. Para Fotomontagem virtual utilizei uma série de ferramentas e comandos no programa de edição e tratamento de imagens, *Adobe Photoshop*, que simulam a sintaxe de operações fotográficas e ações típicas na pintura como o retoque. A tecnologia digital possibilita a combinação de operações e procedimentos automáticos que acionam cruzamentos entre a Fotografia e a Pintura. Estabelece, por isso, uma mescla conceitual dos meios e da atividade do fotógrafo e do pintor. Possibilita hibridações visuais entre as imagens fabricadas. A prática, no processo de investigação visual, assume, se assim se pensar, uma identidade híbrida que altera a identidade das imagens.

A utilização de dispositivos numéricos ou processos tecnológicos na instauração artística implica mudanças de paradigmas no ato de criação²²⁹, percepção, produção, distribuição, fruição, teorização, mercantilização: a automatização da representação da imagem por processos eletrônicos e numéricos. As tecnologias numéricas instauram uma *ruptura com a lógica figurativa da representação*²³⁰. Sendo, desse modo, o pixel o elemento mínimo responsável pela simulação da realidade, não possuindo a atribuição de representar o mundo real. Ele

²²⁷ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução. Anne Marie Dave'e. Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002, p.118-119.

²²⁸ ZAMBONI, 2004, p. 389-393.

²²⁹ Arlindo Machado trata sobre a questão do estatuto da arte frente às novas imagens técnicas e digitais ao repensar as reflexões do filósofo Vilém Flusser a respeito da relação entre artista e imagens técnicas.

²³⁰ COUCHOT, 1993, p.39.

é o menor *permutador* entre imagem na tela e número do cálculo informático. Desde as primeiras técnicas figurativas, a representação era realizada com o auxílio do sistema de projeção²³¹ através da perspectiva, da câmara obscura (pelo princípio da fotografia) que necessitavam da presença física de objetos reais preexistentes. Portanto, os novos meios ultrapassam os processos conduzidos por uma lógica ótica da Representação²³² – que estabelece uma relação de alinhamento no espaço e no tempo, o Objeto, a Imagem e o Sujeito. A Fotografia e a Pintura encontram através das tecnologias digitais novos modos de existência e manifestação.

A revolução da arte na época do virtual não é apenas uma nova maneira de fazer arte, mas uma utilização revolucionária dos instrumentos para continuar a fazer arte. [...] produzirá, quer o artista queira, quer não, uma revolução nas modalidades de execução, recepção e apreciação da arte.²³³

No meu processo de criação a noção de fotomontagem prevaleceu em procedimentos digitais: recortes, sobreposições, justaposições, inclusões, incrustações, distorções, transparências e opacidades, controles de iluminação ou gama, etc. Mesmo sabendo não estar diante de um laboratório fotográfico ou de fotografias, as operações podem me levar a imaginar a *rasgar as imagens* com as mãos²³⁴. Porém, não é possível sentir a textura do papel, cuidar para não amassá-lo ou mesmo evitar que a cola toque sua superfície e cause danos à imagem. O processo de trabalho ocorre virtualmente na manipulação de um *inobjeto*.²³⁵ “E, conforme o termo ‘in-formação’, trata-se de ‘formação em’ objetos. Todo objeto contém informação, seja livro ou quadro, seja lata ou garrafa. Para trazer a informação à tona, basta decifrar o objeto.”²³⁶

²³¹ Da morfogênese por projeção cria-se uma relação biunívoca entre o real e sua imagem, considerada a partir disso, representação do real.

²³² Considerada por Panofsky, conforme Couchot, uma operação na qual é realizada a objetivação do subjetivo, transposição do espaço psicofisiológico em espaço matemático resultando a ilusão do real ao espectador.

²³³ SOULAGES, François. Imagem Virtual e Som, In: *Revista ARS*, Publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n. 2, São Paulo, 2005, p.19.

²³⁴ Me questiono: esse rasgar, talvez poderia se aproximar daquilo que Flusser pensa sobre a Fotografia? Mas como? Flusser diz que as imagens fotográficas rasgariam as imagens do mundo.

²³⁵ Flusser definiu como uma nova categoria de objetos informacionais, as *informações no nosso mundo*, oriunda dos impactos das novas tecnologias na cultura. Para ele são as novas imagens eletrônicas nas telas da tv, dados dos computadores, hologramas, programas “moles”(software) escapam entre os dedos. A nova circunstância, ou se preferirmos o contexto do mundo novo, adere aos novos *inobjetos*. “São as informações, não os objetos que queremos”.

²³⁶ FLUSSER, Vilém. Do Inobjeto. In: *Revista Ars*. Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes. Ano 4, n. 8, 2006, p.32.

Ao trabalhar com imagens digitais poderia se dizer que manipulamos os objetos simulados pelo computador, os *in-objetos*, como se fossem fotografias, desenhos, pinturas (objetos materiais do real). Parte do meu trabalho consistiu, nesse sentido, em operar certos comandos e ferramentas do programa que simulam a função de instrumentos e materiais como papel, cola, tesoura, suportes, tintas e pincel provocando modificações sobre as imagens interagindo com elas por meio das interfaces. Ao mesmo tempo em que comandava o computador a mover, sobrepor, juntar, descolorir e cortar essas imagens a ação correspondia instantaneamente no monitor ao cálculo que o computador realizou em sua matriz numérica. Esse processo instaura um gesto automatizado de simulação do trabalho técnico pela tecnologia. O trabalho simulado²³⁷ corresponde a aquele que se atrelava ao artista, à sua habilidade manual de representar imagens por meios técnicos.

A Arte de retratar era associada ao trabalho manual para o qual as ferramentas e técnicas serviam de auxílio na representação da realidade. A Pintura era reconhecida como uma Arte entre o desenho, a gravura e a escultura. No Renascimento ao artista coube o papel de autor quando sua atividade passou a ser valorizada. Aquilo que distinguia um pintor dos outros era a sua capacidade de atrelar aos automatismos técnicos da perspectiva sua subjetividade na criação de uma *história* – a mensagem, sua função significativa. O sujeito se destacava como autor. Contudo, Arte não era dissociada da Ciência, conhecimentos sobre materiais, instrumentos e técnicas pictóricas faziam parte do saber artístico.

A Fotografia, por sua vez, representou a automatização dos processos de representação, liberando a mão do artista do trabalho de reconstituir na superfície aquilo que sua observação pretendia captar. Contudo, a reprodutibilidade se apresentou como uma ameaça à pureza, à originalidade da arte, e ao valor de unicidade próprio à obra de arte (a obra prima)²³⁸. Fotografias são imagens técnicas captadas a partir do mundo visível e produzidas de modo automático por uma câmera.

²³⁷ As tecnologias de simulação, para Couchot, não buscam imitar, nem fingir o real. E, sim, substituí-lo por um modelo lógico-matemático, uma interpretação formalizada da realidade ditada pelas leis da racionalidade científica. Na simulação, o espaço não é nem o espaço físico, onde se banham nossos corpos e cirula nosso olhar, nem o espaço mental produzido pelo nosso cérebro. É um espaço sem lugar determinado, sem substrato material, sem *topos*, no qual todas as dimensões, todas as leis de associação, de deslocamentos, de translações, de projeções, todas as topologias, são teoricamente possíveis: é um espaço utópico.

²³⁸ Nesse processo, a fotografia também impôs uma nova ordem no sistema artístico. Ou seja, a teoria, a crítica, o mercado, a categoria do artista, a “indústria” dos produtos de arte, a filosofia da arte, a estética.

Suas primeiras definições remetem à técnica que fornece imagens bidimensionais do real, sobre suportes planos, “desenhadas pela luz”. “Quanto mais automática, mais objetivas serão consideradas suas imagens”²³⁹. Mais que isso, são “imagens de um conceito”²⁴⁰ predeterminadas pelo operador da máquina. Conforme Gonzáles, a definição maior de Fotografia está em considerá-la como meio de linguagem autônoma. Os primeiros fotógrafos como Niépce se utilizaram de estratégias da Pintura copiando os gêneros clássicos do retrato, natureza morta e paisagem. Niépce, por exemplo, apropriou-se de procedimentos pictóricos, como o retoque ou coloração sobre negativo ou cópia, para sobrepujar as deficiências técnicas (de fixação da imagem e monocromia). As tentativas se dirigiam para a desmistificação da relação herdada do Rensacimento que se separou no séx XIX: *techné* (objetividade e máquina) e arte (subjetividade e pessoa). Durante o período de amadurecimento da Fotografia enquanto tecnologia de representação, até a modernidade, foram inúmeras as tentativas de fotógrafos na busca pelo reconhecimento de seu potencial de *artisticidade*²⁴¹, que culminaram na sua autonomia como linguagem. Como paradigma de automatização e reprodução da imagem. O pictorialismo teve importante papel na busca da dissociação entre o meio da mecanicidade “para restaurar a fé na dimensão intuitiva, humana e subjetiva que poderia ter a Fotografia”²⁴². Através de hibridações entre recursos pictóricos e fotográficos. A partir das vanguardas o conceito moderno de Arte migra a uma *lógica da hibridação*.

Com o dadaísmo e o surrealismo, surgiram as fotomontagens, que funcionam como a atualização mais evidente da hibridização entre a pintura e a fotografia, manifestas nas fotomontagens *stricto sensu* de denúncia política, nas fotomontagens mais plásticas e líricas, e nos agrupamentos multimídia de Kurt Schwitters e de George Grosz, mais cínicos e agressivos.²⁴³

A Fotografia assume uma identidade híbrida entre Arte e Ciência, podendo se estender a outros gêneros ou campos de atuação. Para entender isso, é preciso levar em conta sua função e seu contexto. Do ponto de vista histórico o uso de tecnologias de produção da imagem remonta às primeiras câmeras obscuras, ao sistema perspectivo para a Pintura. Sintomaticamente, ela significou, conforme Walter

²³⁹ GONZÁLEZ FLORES, 2005, p. 125.

²⁴⁰ Ibid., p. 126.

²⁴¹ Ibid., p.155-200.

²⁴² Ibid., p. 182.

²⁴³ SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005, p.24-25.

Benjamin, uma contaminação da *aura*²⁴⁴, separando a obra artística do domínio da tradição, secularizando o “valor cultural da imagem”. Na concepção flusseriana, o aparelho fotográfico foi o protótipo que sintetizou o projeto de automatização da sociedade pós-industrial. A imagem fotográfica pode ser compreendida pela sua condição referencial, pela ligação existencial (conexão física) do signo fotográfico com o objeto referente. Antes de representar ou imagear “a aparência de um objeto, pessoa ou espetáculo do mundo” é da “ordem da impressão, do traço, da marca do registro”²⁴⁵ pertencendo à categoria. Para Flusser as imagens técnicas materializam determinados conceitos a respeito do mundo que orientaram a construção dos aparelhos, considerando portanto que:

[...] a fotografia em vez de registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem ou, para usar as palavras de Flusser, ‘transforma conceitos em cenas’. “ É com a fotografia que se inicia, portanto, um novo paradigma na cultura do homem, baseado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação (de qualquer informação, não só da visual), com conseqüências gigantescas para os processos de percepção individual [...].”²⁴⁶

No meu trabalho grande parte das imagens manipuladas no computador para realização dos (auto)retratos tem origem fotográfica digital. A tecnologia digital “instaura uma nova ordem visual em ruptura com as técnicas tradicionais da imagem [...]”²⁴⁷.

No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta da subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. Qualquer imagem fotográfica pode ser profundamente alterada, alguns de seus elementos podem ser importados de outras imagens, o nariz de um modelo pode ser alongado e até mesmo trocado com o de outra figura, rugas ou excesso de gordura podem ser eliminados dos corpos fotografados, a posição dos objetos no quadro pode ser alterada para possibilitar um novo enquadramento, até mesmo erros de foco, de mensuração da luz ou de velocidade de obturação podem ser corrigidos na tela do computador.²⁴⁸

²⁴⁴ “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. BENJAMIN, 1994, p.170.

²⁴⁵ DUBOIS, 1998, p.61-62.

²⁴⁶ MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 38.

²⁴⁷ COUCHOT, 2003, p.164.

²⁴⁸ MACHADO, 2006, p. 441.

Com o computador as imagens técnicas podem ser consideradas resultado de um processo de codificação icônica de alguns conceitos científicos. Não somente isso, as imagens sintéticas geradas em computadores podem se aproximar da *aparência fotográfica*²⁴⁹. O computador simula o funcionamento de câmeras, lentes objetivas, luz por meio de operações matemáticas e algoritmos (baseados em alguma lei da física para construir perspectivas, paisagens, cenas... por exemplo, cálculos ópticos); nele a luz é algoritmo de iluminação, a película (ou o negativo), programa de visualização do objeto na tela de um monitor; o enquadramento, uma operação de recorte aritmético; o ponto de vista, posição de um ponto imaginário em relação a coordenadas x,y e z.

A partir do computador as imagens técnicas já não mais podem corresponder a duplicações do mundo, constituem representações icônicas mediadas por tradutores abstratos, ou seja, conceitos formalizados cientificamente que informam o funcionamento de *máquinas semióticas*. Conseqüentemente, “[...] as máquinas semióticas são programadas para produzir determinadas imagens de determinada maneira, a partir de certos princípios científicos definidos a priori”²⁵⁰. As mesmas condensam *potencialidades*, ou seja, constroem formas simbólicas, potenciais imagens pré-programadas possíveis. Em outras palavras, a imagem digital, em decorrência de ser uma expressão visual do pixel calculado por um programa do computador, tem a potência de reconstituir o mundo real, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica independente de nossa realidade física ou energética. Isso permite que a imagem seja *ejetada* do real, livre de representar uma ilusão do real ao sintetizar artificialmente uma realidade virtual que não adere ao real.

O processo computacional é a fonte da imagem não possuindo ligação nem com imagem nem com algum objeto real. Para Couchot, a imagem digital proporcionou não só uma ruptura completa com a lógica figurativa da representação, mas também da ligação entre imagem e o real, de modo que imagem e modelo passam a coabitar a mesma forma figurativa: a imagem de síntese.

Através do *Adobe Photoshop* experimentei uma sensação de pintar conceitualmente ao “manipular” camadas de imagens como se fossem sobreposições virtuais de pintura. Ao operar certos procedimentos frente às interfaces digitais projeto

²⁴⁹ Prefiro diferenciar do que Arlindo Machado colocou como “[...] forjar imagens tão próximas da fotografia [...]”(Machado, idem.), pois no meu entendimento para um leitor desapercibido pode significar que o computador opera quase do mesmo modo ao ponto de as imagens serem próximas em morfologia* (Couchot designa a imagem numérica como um tipo único formado por *pixels* sendo unicamente desvinculado da lógica da representação do real).

²⁵⁰ MACHADO, 2001, p.39.

os conhecimentos sobre o ato de pintar que estão impregnados em minha memória de pintor. Ao tratar das camadas virtuais, incluindo ou apagando pixels, inevitavelmente associo ao gesto de descarregar a tinta do pincel, imaginando a carga da matéria pictórica sobre a tela. Mas, a pintura que encontro ali no nível da superfície do monitor é outra. A tinta não é tinta, aparece como pontos de luz. Uma pintura imaterial movida à eletricidade. Certas diferenças e semelhanças podem ser traçadas entre o processo pictórico em relação ao digital. Conforme Paquet, na pintura tradicional as últimas camadas definem e encerram o processo de superposição seqüencial de camadas de tinta opacas ou transparentes, mostrando na superfície as últimas pinceladas e o signo pictórico a ser lido. Com isso, a “superfície acabada mostra, freqüentemente além das aparências do acabamento tradicional, as desigualdades de pigmentos, de texturas e de espessuras que resultam dos entrelaços de uma seqüência de gestos [...]”²⁵¹, únicos e difícil de repetição. Dessa ordem do *sobre/sob*, que sustenta a perfeição acadêmica, Paquet contrapõe à pintura contemporânea, “que reivindica que o projeto se transforme em trajeto ou execução, numa seqüência ‘rizomática’ – fazer uma obra assim significa vislumbrar na superfície, após a pincelada final, o indício do seu acabamento”. A contingência material do processo da pintura impede a recuperação das camadas sobrepostas ou dos procedimentos. Nada adianta raspar, apagar ou lavar a tinta. Por outro lado, no processo de criação digital (regido pela imaterialidade e pela simulação dos resultados da pintura e do desenho) a obra pode ser formada²⁵² na dinâmica do *antes/depois*, num conjunto de camadas “imateriais”. Para Paquet devido às propriedades dialógicas²⁵³ do digital e as interfaces (como o *mouse* ou paleta gráfica) o artista pode acumular imagens em variados estados, usando um vocabulário pictórico que concede ao processo um alto nível de complexidade. Da pintura este utiliza, então, sua aparência, pigmentação, pinceladas, camadas, texturas, telas numa instauração processual de outra dimensão. Na base de tais agenciamentos se encontra o *pixel*.²⁵⁴

²⁵¹ PAQUET, Bernard. Da Pintura ao Computador; é Realmente a Última camada que Conta? Tradução: Edemur Casanova e Nara Cristina Santos. In: *Expressão: Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, (1), p. 31-34, jan./jun 2001, p.32.

²⁵² Paquet atribui às paletas de cor, “nuances”, lápis, pincéis, texturas, perspectivas, efeitos, modelos (*plugins*) matemáticos que correspondem a gêneros de pinturas.

²⁵³ COUCHOT, 2003, p. 164-165.

²⁵⁴ O acesso ao mesmo se dá por meio de uma lupa que opera aproximações e distanciamentos, quanto mais próxima a visão, mais aumentamos sua porcentagem, maior é a malha de pontos que constroem a imagem. Podemos associar este movimento ao que o pintor “de cavalete” faz frente à tela.

Superfície do cálculo da imagem, o pixel é o lugar de associação por excelência, constituindo por sua repetição formal a trama de uma grade. É deste padrão de desenvolvimento que o trabalho numérico divide com a pintura tradicional e a pintura contemporânea.²⁵⁵

Se a imagem numérica utiliza a grade quadriculada, é por que visa, como a pintura, colocar o método no plano, pois em todo caso, nós temos verdadeiramente necessidade de uma tela para ver, no sentido da obra como projeção do artista sobre uma superfície.²⁵⁶

Foi nesse processo híbrido que trabalhei em dissonância com o tempo, sem restringir a criação numa lógica determinada com *início-meio-fim*. A imagem pode ser experimentada, alterada e recuperada indefinidamente, em tempos distintos e trabalhada em múltiplas camadas (permutáveis), em visualizações simultâneas dos estados diversos da imagem. Isto permite novas combinações e hierarquias compositivas no plano de simulações. Diferentemente da pintura, o meio digital permite duplicar, multiplicar e reproduzir camadas como “películas” de pinturas que podem ser alteradas ao infinito conforme o seu programa. A dinâmica é a da reciclagem, através de simples comandos como copiar/*deletar* (fazer/desfazer). fabricação e reprodução da imagem. O processo pode ser realizado em modo elástico, em recuos e avanços.

Ao realizar fotomontagens por simulações, percebi que na tecnologia digital o olhar, o pensamento e a imaginação parecem se vincular à imagem apresentada na superfície do monitor. O cálculo automatiza em tempo real a informação processada e as operações ativadas pelo criador, possibilitando uma conexão direta da idéia visualizada pelo autor na tela da máquina. Tem-se a impressão que o pensamento se projeta ali, que se pode “mergulhar” na criação. O ato de criação “não se mantém diante da imagem, ele a penetra, ele se desloca nela, ele a modifica”²⁵⁷. Como mágica, a visão e a imaginação do artista parecem se hibridizar com a automatização da máquina através das interfaces. Abalando e hibridizando por isso, como Couchot afirma, a Topologia do Sujeito-Imagem-Objeto. A imagem é assim ao mesmo tempo objeto, linguagem e sujeito reagente ao olhante, podendo tanto partir do real e “numerizar” uma imagem ou objeto preexistentes, como produzir imagens de uma realidade autônoma sintetizada - desvinculada da natureza – pela modelagem de uma imagem ou objeto através de algoritmos - descrições matemáticas. As novas

²⁵⁵ PAQUET, op. cit, p.33

²⁵⁶ Ibid.,p.33.

²⁵⁷ Ibid., p.34.

tecnologias da informação apresentam desafios para os artistas e colaboram para a ampliação do debate sobre a relação entre Arte e Tecnologia. O uso de meios de computacionais de automatização dos processos de representação e fabricação da imagem implica na hibridação da arte com conceitos de representação atrelados aos mesmos. Os programas são formalizações de um conjunto de procedimentos conhecidos (no qual partes do sistema simbólico e das regras de articulação são sistematizados, simplificados para o usuário leigo). Criar e imaginar são capacidades humanas. A Arte foi e é um dos campos do conhecimento pelos quais o ser humano desenvolve esses potenciais. Aparelhos e técnicas são inerentes ao processo de artístico. Assim como a subjetividade o é ao ser humano.

Ao usar o computador para fazer Fotomontagens o ato de criação ocorre de modo distante corporalmente e materialmente das imagens criadas. Em meu trabalho, portanto, a execução dos procedimentos ocorreu num sistema regido pela desmaterialização, pela simulação da imagem. A instauração dos trabalhos se fez por simulação. Mas, o que operacionalizei foram dados codificados em imagens visuais luminosas. Um jogo de coordenadas numéricas que constroem em pixels, símbolos. Qual papel represento nesse “jogo”? Como artista-pintor-fotógrafo-montador-operador? A simulação dos procedimentos das fotomontagens digitais, nesse sentido, coincidiria na operacionalização do conceito de fotomontagem digital e seus procedimentos? A manipulação de comandos do programa, codificados em informações visuais programados para desempenhar a técnica, assim se apresenta como a possibilidade de escolher e ativar procedimentos de automatização da figuração. Ao realizar as fotomontagens dos retratos e auto-retratos digitalmente, geradas por meios tecnológicos, pude produzir imagens híbridas através de um processo de criação mental. A tecnologia subtrai do artista o manuseio da técnica, porém, é através do processo de subjetivação que o autor pode agenciar os procedimentos automatizados fazendo deles o instrumento da sua imaginação. O gesto artístico se apresenta ali, direto na tela, na velocidade das sinapses, em imagem eletrônica, como escolha de procedimentos e *técnicas das vanguardas*²⁵⁸ dos anos 1920 decodificadas no *software*. A criação, como articulação de imagens digitais através de pensamentos visuais por um olhar subjetivo.

²⁵⁸ MANOVICH, Lev. *Avant-garde as Software*, 1999. p.4. Disponível em: <<http://www.manovich.net/>> Acesso em: jul. 2007.

CONCLUSÃO

Os primeiros retratos digitais que realizei, inicialmente, diziam respeito à idéia de completar as imagens fragmentadas do corpo (de fotografias de identidades 3x4cm). A minha proposta consistiu em investigar as possíveis hibridações na identidade das imagens geradas num processo de cruzamentos de procedimentos digitais. De um lado, desejei investigar a hibridação entre fotografia e pintura, mas de outro, pretendia pesquisar hibridações de imagens do corpo com imagens heterogêneas. Concluir não seria o termo mais apropriado finalizar uma pesquisa em arte, que em sua natureza se abre para novas abordagens e até mesmo retomadas na prática. Mas podemos apontar que na simulação (no computador), a fotografia e a pintura se hibridizam num processo de cruzamentos de procedimentos e operações computacionais. Certamente propõe reflexões a partir de um dispositivo formal, visual e artístico.

Longe de pretender uma resposta única para questão, desejei criar possibilidades de visualização de imagens digitais impressas que tencionassem o conceito de retrato de identidade. E, que, em decorrência de sua origem processual, digital, e, portanto, simulacional, pudessem levantar a problemática da identidade das imagens colocando em suspensão o conceito de identidade tanto das imagens em si, quanto nas implicações semânticas no uso do meio digital no processo de instauração das obras. A proposta foi trabalhar digitalmente as imagens com a intenção de investigá-las numa discussão sobre a contemporaneidade, a arte, identidade. No começo do projeto, não suspeitava estar buscando material para montagem de retratos e auto-retratos de identidades híbridas. Não tinha idéia que investigaria a identidade do Eu-artista a partir da imagem anônima de outras pessoas. As montagens²⁵⁹ digitais destas imagens se organizaram pelo casual, pelo improvável. A necessidade de investigar a identidade nos retratos de anônimos e no próprio auto-

²⁵⁹ Percebo que estas estruturações do espaço compositivo das fotografias estão presentes no modo como disponho recortes de imagens num painel de madeira que utilizo para montar combinações estranhas durante o processo de trabalho em atelier. Venho colecionando imagens, recortes de jornal, que carregam uma dimensão visual que alimentam minha vontade de juntar imagens sem um sistema único definido.

retrato, talvez encontre uma raiz no âmbito pessoal do desejo inerente à respostas ou soluções para questões dependentes da condição social.

A identidade do sujeito vai se construindo no decorrer da vida, sendo fruto da educação familiar e muitos encontros com outros tipos de identidades culturais, comportamentais (de outros sujeitos), experiências de vida, vivências profissionais, provenientes dos meios de comunicação, a cultura popular e diversas formas de expressão artística. A isso, por exemplo, pode ser somado a introjeção da imagem espetacularizada de celebridades ou ícones da cultura de massa sujeitando a identidade pessoal à influência das fantasias interiores, na busca de dar significado à vida ao eu descentrado. Temos hoje muitos casos de sócias de artistas globais, músicos “dublês”, mimetizando inclusive sua forma física para chegar no ideal do ídolo (me vem a memória Michael Jackson, Bono Vox, Jim Morrison, e outros) fazendo de si o personagem de sua fantasia. O mercado da cirurgia plástica vem crescendo diariamente com a promessa de resolver a insatisfação de indivíduos com sua identidade física. O tema da identidade é muito complexo e extenso, por outro lado, inclui o caráter genético que herdamos influenciado, também, pelas diversas misturas étnicas, religiosas e culturais. Na declaração dos direitos humanos universais aborda a questão enfaticamente no direito de liberdade. Certamente, existe uma infinidade de outras questões a serem discutidas sob a pauta dos encontros culturais, no que se refere à identidade. Os processos de hibridação cultural são antigos na história da humanidade, os fenômenos de trocas ou assimilações culturais estão em toda parte: desde a língua dos povos, costumes, alimentação, na arquitetura ou nas artes. Esse assunto merece atenção e possui uma amplitude de possibilidades de investigação.

O retrato de identidade digital, enquanto tema de investigação artística, pode contribuir nessa discussão através dos meios visuais que lhe são próprios, das relações que se propõe com imagens. Para isso, me utilizei de alguns procedimentos artísticos, que ao longo da história da arte são recorrentes por todo tipo de artistas que trabalham com imagem. No início da pesquisa prática, na instauração da obra artística, a pintura desempenhava o papel de contaminar a imagem trabalhada no computador através do decalque da impressão digital sobre tela. A intenção era produzir estranhamentos à linguagem da fotografia digital, provocar ambigüidades.

Uma questão central que se abre a refletir sobre a produção de imagens artísticas com meios digitais é a respeito da perda da noção de origem. Não é em si o problema da perda da aura que se impõe, tema já debatido por Walter Benjamin sobre

a repercussão dos meios de reprodutibilidade técnica da arte, com a presença da fotografia. O conceito de originalidade e autenticidade artísticas, levantados nas proposições de muitos artistas que se ocuparam a trabalhar o procedimento da apropriação, coloca em pauta a abordagem sobre autoria. Na tecnologia digital esse hiato entre o artista e sua obra se potencializa, entretanto, cada vez mais os artistas vêm tirando partido da reprodutibilidade técnica para a criação de suas poéticas. O fato de o artista se utilizar de procedimentos programados no computador para criação de sua obra digital abre nova perspectiva de pensar a atividade artística. Pode significar uma alienação, no sentido flusseriano de que o sujeito apenas opera a máquina e age dentro das limitações que o meio impõe. (Onde estaria a liberdade?) Ou que o sujeito limita-se, por isso, a subjetivar conceitos em imagens digitais que são conceitos programáticos. Será essa subjetivação o procedimento “real” a que o artista fica compelido? A desmaterialização do procedimento significará a predominância da conceitualização no pensamento visual? Ou por outro lado, sem uma origem material, toda e qualquer criação que procure abordar a “realidade” histórica que vivemos está condicionada a um “discurso visual” certificado de pensamento subjetivo.

Deparei-me ao desafio de pesquisar sobre possíveis sentidos na criação artística com imagens digitais de identidades híbridas. Mais propriamente, o processo de criação a partir da fotomontagem de retratos anônimos e auto-retratos; as relações de possíveis sentidos gerados pelos agenciamentos de suas identidades. As imagens resultantes do processo abordam a questão da identidade no anonimato relacionando-a ao conceito hibridação cultural. Através da acoplagem de imagens, produzi retratos e auto-retratos de artista imaginários de identidade híbrida. A identidade do artista se constrói através do exercício de práticas realizadas por outros artistas, técnicas, experimentações e vivências pessoais de todo tipo. Esta identidade artística se reflete em imagens fragmentadas, justapostas e sobrepostas. Descentrada e enigmática a identidade revelada com a fotografia digital mostra possibilidades de hibridações imaginárias. Nesta dissertação, me dediquei a refletir, instrumentalizado pela Poética, sobre o processo de criação que envolveu minha pesquisa artística, no âmbito acadêmico, e investigar algumas questões de procedimentos artísticos e da Arte que acreditei serem pertinentes ao estudo proposto. Acredito, que as pesquisas me permitiram aprofundar algumas relações entre processos de criação que envolvem fotografia, pintura, fotomontagem, retrato e auto-retrato, identidade e hibridação.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1976.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: Arte no entre-guerras**. São Paulo: Coasc & Naify, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Lima, L.C. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v. 1)

BISCHOFF, Ulrich. **Max Ernst: 189?-1976; Más allá de la pintura**. Koln: Taschen, 2003.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CATTANI, Icleia Borsa. **Icleia Borsa Cattani**. Agnaldo Farias (Org.). Rio de Janeiro: Fumproarte, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea: uma introdução**. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005 (Coleção Todas as Artes).

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos, 2002.

_____. A fotografia contaminada. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.425-428.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Fotos de Louise Lawler. Tradução: Fernando Santos. Revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção a).

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. Da Representação à simulação. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Tradução: Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: 34, 1993, p. 37-47.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 11. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 75-76.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

DOMINGUES, Diana. Mashup art e crawler art: o sublime tecnológico do lixo remixado. In: PEREIRA, Vinicius Andrade. (Org.). **Digital Trash: Linguagens, Comportamentos, Entretenimento e Consumo**. Rio De Janeiro: E-Papers, 2007, v. 1, p. 152-169.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

_____. **Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

DURAND, Regis. **Le temps de l' image**. Paris: Seuil, 1978.

Estrutura e apresentação de monografias, dissertações e teses :MDT / Universidade Federal de Santa Maria. Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. – 6. ed. rev. e ampl. – Santa Maria : Ed. da UFSM, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia : usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa e KERN, M.L.B (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANSCINA, Francis...[et aliii] **Modernidade e Modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **fotografia y pintura** :¿dos medios diferentes ? Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005.

HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. Nova tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Unicamp, 2006.

HARISSON, Charles; Wood, Paul (edited by). **Art in theory 1900-1990**: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós- Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p.

HORIO MONTEIRO, Rosana. **Descobertas múltiplas**: a fotografia no Brasil (1824–1833). Campinas: Mercado de Letras, 2001. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem)

JACQUES, Maria da Graça Correia. **Psicologia Social Contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução. Anne Marie Dave'e. Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.

LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. **Collage**: textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície. São Paulo: Massao Ohno, 1984.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LOVEY, Margot. **Postmodern Currents**: arts and artists in the age of electronic media, Second Ediction. Prentice Hall Upper Saddle River, New Jersey 07458, USA, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.435-442.

_____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Ambiciosos (Coleção N-Imagem), 2001.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens:** uma história de amor e ódio. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANOVICH, Lev. **The language of new media.** MIT Press, Camb, Mass, 2001.

MATESCO, Viviane. O corpo na arte brasileira. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil:** Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 531-539.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina:** A era das tecnologias do virtual. Tradução: Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: 34, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Estética:** Teoria da Formatividade. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-rafaelista. In: FABRIS, Annateresa. (Org.) **Fotografia:** Usos e Funções no Século XIX. São Paulo: Edusp, 1998. p. 233-259.

PAZ, Otávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

RAUSCHENBERG, Robert. Untitled Statemant. (1959) In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art:** a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 1996. p.321.

RENNÓ, Rosângela. **Depoimento.** (Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; edição de texto e organização do livro: Janaína Melo). Belo Horizonte: C/Arte, 2003. circuito (Atelier, 20).

RICHTER, Hans. **Dada:** arte e antiarte. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RUSCH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea.** Tradução: Cássia Maria Nasser. Revisão da tradução: Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e as artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Porto Alegre: Unidade Editorial da SEC.Municipal da Cultura: Ed. UFRGS, 2004.

SCHEIBE, Karl E. **Espelhos, máscaras, mentiras e segredos**. Tradução: Francisco Gilberto Labate e Sonia Maria Caiuby Labate. Rio de Janeiro: Interamericana, 1981.

STREMMEL, Kerstin. **Realismo**. Germany: Taschen, 2005.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998 (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo; 59).

WALLIS, Brian. **Art after modernism: rethinking representation**. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

Teses e Dissertações

CRISTOFARO, Ricardo de. **Objetos impuros: por uma arte objetual no contexto da arte mídia**. Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação: Prof^a Dr^a Sandra Rey. Porto Alegre, 2007.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu?** Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

GOMES, Paulo César Ribeiro. **Meias Verdades e Mentiras Inteiras: uma poética com fragmentos**. Dissertação apresentada como requisito para obtenção parcial do grau de Mestre. Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadora: Dr. Éliida Tessler. Porto Alegre, 1998.

Livros em meio eletrônico

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. MIT Press, Camb, Mass, 2001. In: Lev Manovich. Disponível em: <www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf> Acesso em: 20 maio. 2008.

Artigos em meio eletrônico

BIRO, Mathew. **Raoul Hausmann's revolutionary media: dada performance, photomontage and the cyborg**. (pdf) In: Art History. Association of art historians. v. 30, n. 1, p. 26 – 56, 2007. Disponível em: <<http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/117962632/PDFSTART>> Acesso em: 10 maio. 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como “introdução à arte moderna”**: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: Revista Ars. Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, v. 1, n. 1, 2003, p. 67-81. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars1/afotomontagem.pdf>> Acesso em: 10 maio. 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **O Auto-Retrato na (da) Arte Contemporânea**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000346.pdf>> Acesso em: 20 maio. 2008.

CRISTOFARO, Valeria de Faria. **Imagens Surrupiadadas: a arte da apropriação**. In: **Revista da Pós Graduação em arte e Tecnologia da Imagem – UNB**. Brasília. 2v. “não-paginado”, 2005. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/revistadearte/frvalres.htm>> Acesso em: 8 ago. 2007.

CRUZ, Maria Tereza. **A arte, o gesto e a máquina**. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-arte-gesto.pdf>>. Acesso em: 6 nov. 2006.

FABRIS, Annateresa. **A fotomontagem como função política**. História [online]. Franca, v. 22, n. 1, pp. 11-58, 2003. ISSN 0101-9074. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a02.pdf>> Acesso em: 08 set. 2008.

FAURE WALKER, James. **Painting Digital, Letting Go**. In: *Futures Past: Twenty Years of Arts Computing*, London. Disponível em: <<http://www.chart.ac.uk/chart2004/papers/faure-walker.html>> Acesso: 20 maio. 2007.

LEITE, TMarcelo Eduardo. **Militão Augusto de Azevedo: Um olhar particular sobre a sociedade paulistana (1862-1887)**. In: Revista STUDIUM nº5 outono, 2001. Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação / Dpto. de Múltiplos Meios ISSN 1519-4388 Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/1.htmh>>. Acesso em: 20 maio. 2007.

MANOVICH, Lev. **What is New Media?: Eight Propositions**. In: "New Media from Borgest o HTML," commissioned for The New Media Reader, edited by Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, The MIT Press, 2002). Disponível em: <www.manovich.net/DOCS/manovich_new_media.doc> -> Acesso em: jul. 2007.

MANOVICH, Lev. **Avant-garde as Software**. 1999. Disponível em: <<http://www.manovich.net/>> Acesso em: jul. 2007.

Rauschenberg: The Art of Collaboration, Construction and Performance. Disponível em: <<http://www.radford.edu/~rbarris/art427/Rauschenberg.html>>. Acesso: jul. 2007.

SALTZ, Jerry. **Our Picasso?** in: artnet magazine. Disponível em: <<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06.asp>> Acesso em: 10 ago. 2007.

Consultas na internet

Sítios de artistas

<http://www.alexflemming.com>

<http://www.arman.com>

<http://www.barbarakruger.com>

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

<http://www.cristinaguerra.com>

<http://www.francis-bacon.com>

<http://www.kcott.com>

<http://www.marcelduchamp.net>

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras>

<http://www.zonezero.com>

Instituições

<http://www.arte.unb.br>

<http://www.artnet.com>

<http://www.bocc.ubi.pt>

<http://www.cap.eca.usp.br>

<http://www.centrepompidou.fr>

<http://www.chart.ac.uk>

<http://www.dam.org>

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

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

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

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

<http://www.moma.org>

<http://www.munch.museum.no>

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

<http://www.siggraph.org>

<http://www.scielo.br>

<http://www.studium.iar.unicamp.br>

Teóricos

<http://www.manovich.net>

Revistas e periódicos científicos

<http://artforum.com>

<http://www3.interscience.wiley.com>

<http://www.slate.com>

SciELO - Scientific Electronic Library Online / FAPESP

<http://www.scielo.br/>

Artigos em Revistas e Periódicos

ASHTON, Dore. History Printer. Thomas Crow. This is Now: becoming Robert Rauschenberg. In: **Artforum international**. September, vol. XXXVI, n. 1, New York,. p. 94-152, 1997.

FLUSSER, Vilém. Do Inobjeto. In: **Revista Ars**. Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes. Ano 4, n. 8, 2006.

GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v.13, n. 23, p. 31-40, nov. 2005.

LASCAUT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. Tradução: Neiva Maria Fonseca Bohns. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v.7, n. 13, p. 35-45, nov. 1996.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. In: **Tempo Social: Revista de Sociologia**: São Paulo: USP. v 5, n.1-2, p. 67-111, 1993. (editado em nov. 1994).

MELO, Janaína. Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó. In: Revista **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v. 13, n. 22, p. 110-115, maio. 2005.

PASSERON, René. Da estética à Poiética. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v. 8, n. 15, p. 103-114, Nov. 1997.

PASSERON, René. A Poiética em questão. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v. 12, n. 21, p. 9-17, Nov. 2004.

PAQUET, Bernard. Da Pintura ao Computador; é Realmente a Última camada que Conta? Tradução: Edemur Casanova e Nara Cristina Santos. In: **Expressão: Revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria: UFSM, (1), p. 31-34, jan./jun 2001.

REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS, v. 12, n. 21, maio. 2004.

SANTOS, Nara Cristina. Arte e tecnologia: considerações sobre o percurso histórico. In: **Expressão: Revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria: UFSM, (1), p. 34-41, jan./jun. 2005.

SOULAGES, François. Imagem Virtual e Som, In: **Revista ARS**, Publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n. 2, São Paulo, p.11-31. 2005.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In: Revista **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: IAV/UFRGS. v. 13, n. 22, p.117- 122, maio. 2005.

GRIFFIN, Tim. John Baldessari and Jeremy Blake in conversation. In: **Artforum**. March, 2004, p. 160-165.

Anais de eventos

REY, Sandra. O processo como cruzamentos de procedimentos: considerações sobre as relações de produção da arte contemporânea. In: **Arte: limites e contaminações**. Org. Cleomar Rocha. **Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP**. Vol 2. Salvador: anpap, 2007, p.207-212.

ZAMBONI, Sílvio. Fotografia digital: o computador como hiperferramenta. In: **Arte em pesquisa: especificidades**. Org. Maria Beatriz de Medeiros. Brasília: Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Anpap, 2004, v. 2. p. 389-393.

Catálogos, folders e revista

OTTINGER, Didier. Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte. Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico antropofagia e histórias de canibalismos**, V.1 / [Curadores Paulo Herkenhoof, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A fundação, 1998. p. 264-269.

Deslocamento do Eu: O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001). Campinas: Itaú Cultural, 2001.

Identidade Não-Identidade: fotografia contemporânea brasileira. MAM. São Paulo, 1997.

Dicionários

Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa.

Dicionário Oxford de Arte.