

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**O DESENHO-IMAGEM:  
ENTRE[LINHAS]DE UMA POÉTICA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Luciana Azambuja Alcântara**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

# **O DESENHO-IMAGEM: ENTRE[LINHAS]DE UMA POÉTICA**

**por**

**Luciana Azambuja Alcântara**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

© 2010

Todos os direitos autorais reservados a Luciana Azambuja Alcântara. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá feita com autorização por escrito da autora. Endereço: Rua Borges de Medeiros, 1752 Aptº 202, Centro, 97015-090, Santa Maria, RS, Brasil. Telefone: Oxx (55) 3026-2336. [luciana.alc@ibest.com.br](mailto:luciana.alc@ibest.com.br)

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

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

**ENTRE [LINHAS] DE UMA POÉTICA:  
O DESENHO-IMAGEM COMO UMA DINÂMICA  
DE PASSAGENS E DIÁLOGOS EM ARTE**

elaborada por  
**Luciana Azambuja Alcântara**

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

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**  
(Presidente/Orientador - UFSM)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patrícia Dias Huchet-Franca**  
(Membro – UFMG)

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nara Cristina Santos**  
(Membro - UFSM)

Santa Maria, 30 de março de 2010.

## A MEUS QUERIDOS PAIS

♪ ♪ “Pai e mãe, ouro de mina  
Coração, desejo e sina  
tudo mais...♪ ♪  
Tocarei em seus nomes  
pra poder  
Falar de amor...” ♪ ♪

É sempre bom poder contar com  
o apoio de vocês em todos os  
momentos de minha vida...  
Obrigada!  
Com carinho  
**Luciana**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em especial primeiramente  
aos meus pais – família é tudo!

Obrigada.

A minha irmã Larissa por fazer parte da minha vida, me  
ajudando em todas as horas.

A minha professora, orientadora e amiga Reinilda que  
acreditou no meu trabalho, me orientando com  
sabedoria e dedicação durante todo o percurso. Você  
faz parte dessa construção de conhecimento.

Aos amigos Odete, Rejane, Rogério, Cristiane e  
colegas, obrigada pelo carinho... O apoio de vocês foi  
importante nessa pesquisa

Abraço a todos.

## **RESUMO**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Artes Visuais  
Universidade Federal de Santa Maria

# **O DESENHO-IMAGEM: ENTRE[LINHAS]DE UMA POÉTICA**

AUTORA: LUCIANA AZAMBUJA ALCÂNTARA  
ORIENTADORA: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI  
Santa Maria, 30 de março de 2010.

O estudo propõe criar uma obra-instalação, no âmbito das poéticas visuais. Os jogos combinatórios de imagens por meios digitais e analógicos (recursos tecnológicos) partem de desenhos de características lineares, construídos manualmente pela modelagem em arame onde o processo se efetiva na passagem entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade gerando possibilidades de criação e um novo modo de ver o objeto, agora denominado desenho-imagem. No decorrer do processo os entrecruzamentos das linguagens do desenho (tri e bidimensional) e da fotografia se consolidaram através das mídias digitais. As trajetórias tecidas por entre as linhas do desenho, as tramas, sobreposições, mesclas, permitiram explorar variáveis compositivas no espaço de construção, pela apreensão da imagem através da fotografia digital. Das tramas ao infinito, constroem-se limites ou falsos-limites através da linha, tensionando e desenhando, a cada montagem, novos territórios, fragmentos de um todo, em possibilidades de criação e repetição. Nessa prática, os [entre]cruzamentos lineares geram hibridações, misturas de linguagens, materiais e ações por entre as imagens. Dentre os procedimentos efetuados, o estudo abarcou os entremeios, as fundamentações e reflexões embasadas em diferentes autores, referentes às especificidades do uso da imagem na visualidade atual, bem como à reprodutibilidade, à repetição, ao tempo/espaço, à fotografia e às produções que abrangem o viés da arte e tecnologia. A investigação possibilitou uma aproximação de questões e concepções recorrentes na arte contemporânea, contribuindo para o entendimento teórico de conceitos e considerações fundamentais à pesquisa.

Palavras-chave: Desenho-imagem, linha, passagens, arte e tecnologia.

## **ABSTRACT**

Master Dissertation  
Master in Visual Arts  
Federal University of Santa Maria

### **THE DESIGN-IMAGE: BETWEEN [LINES] OF A POETRY**

AUTHOR: LUCIANA AZAMBUJA ALCÂNTARA  
ADVISOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI  
Santa Maria, RS state, march 30 th 2010.

The study proposes a work-installation in the context of visual poetry. Combinatorial games images in the digital and analog resources (technological) from drawings of linear features, built by manually modeling wire where the process is effective in passage between the three-dimensionality and flatness generating possibilities and creating a new way of seeing the object, now called the design-image. In the process the crossing of the languages of design (and tri-dimensional) and photography were consolidated through digital media. Trajectories woven between the lines of the drawing, the plots, overlays, mixtures, allowed to explore compositional variables in the space of construction, the seizure of the image by digital photography. The plots to infinity, build up false ceilings or limits through the line, tensioning and drawing, each assembly, new lands, fragments of a whole, creative possibilities and repetition. In practice, [between] crosses crosses generate linear mixtures of languages, materials and actions through the images. Among the procedures performed, the study covered the inset, the reasoning and reflection informed decisions in different authors, related to the specific use of the image on the visual and the reproducibility, repetition, time and space, the photograph and the productions that cover the bias of art and technology. The investigation led to the nearest recurring issues and concepts in contemporary art, contributing to the theoretical understanding of concepts and key considerations for research.

Key words: design-image; lines; passage; art and technology.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Desenhos-lineares. Luciana Alcântara, 2008.....	09
<b>Figura 2.</b> Etapas visuais do processo. Luciana Alcântara, 2009.....	10
<b>Figura 3.</b> Composições: desenhos-imagens. Luciana Alcântara, 2009.....	12
<b>Figura 4.</b> Desenhos lineares, em p e b. Luciana Alcântara, 2009.....	14
<b>Figura 5.</b> Edith Derdik, 2000.....	17
<a href="http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&amp;c_tipo=2&amp;c_artista=14">http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&amp;c_tipo=2&amp;c_artista=14</a>	
<b>Figura 6.</b> Edith Derdik, 2006.....	17
<a href="http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&amp;c_tipo=2&amp;c_artista=14">http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&amp;c_tipo=2&amp;c_artista=14</a>	
<b>Figura 7.</b> Ajustamento dos desenhos-imagens aos monóculos. Luciana Alcântara, 2009.....	20
<b>Figura 8.</b> A[linha]mentos em repetição. Luciana Alcântara, 2009.....	20
<b>Figura 9.</b> Dispositivo ótico. Luciana Alcântara, 2009.....	21
<b>Figura 10.</b> Desenhos-imagens, parte do processo. Luciana Alcântara, 2009.....	22
<b>Figura 11.</b> Combinações, justaposições e sobreposições de camadas. Luciana Alcântara, 2009.....	23
<b>Figura 12.</b> Experimentos utilizando as fotografias. Luciana Alcântara, 2009.....	23
<b>Figura 13.</b> Disposição dos objetos no espaço da obra. Luciana Alcântara, 2009.....	24
<b>Figura 14.</b> Entre[linhas] e camadas. Luciana Alcântara, 2009.....	25
<b>Figura 15.</b> DOBRAdiças: ir e vir de continuidades. Luciana Alcântara, 2010.....	25
<b>Figura 16.</b> Peças confeccionadas com acrílico. Luciana Alcântara, 2010.....	26
<b>Figura 17.</b> Imagens em suspensão. Luciana Alcântara, 2010.....	27
<b>Figura 18.</b> Folhas de poliacrílico com desenhos adesivados.....	28
<b>Figura 19.</b> A[linha]mentos em repetição. Suporte em acrílico.....	29
<b>Figura 20.</b> Imagem móvel contida no objeto.....	30
<b>Figura 21.</b> Cindy Sherman,1978.....	36
<b>Figura 22.</b> Alfredo Nicolaiewsky2005/2007.....	37
<b>Figura 23.</b> Capitel em Vermelho.Vera Chaves Barcellos. 1987-1988. ....	44
<a href="http://www.fvcb.com/intro.html">http://www.fvcb.com/intro.html</a>	
<b>Figura 24.</b> Atenção, Processo Seletivo do Perceber. Vera Chaves Barcellos,1980.....	45
<b>Figura 25.</b> Série: <i>Animal Locomotion Plate</i> 49,1887.....	51
<a href="http://www.americanhistory.si.edu/muybridge/">http://www.americanhistory.si.edu/muybridge/</a>	

<b>Figura 26.</b> Daniel Buren, no <i>Palais Royal</i> , centro de Paris, 1985-1986.....	55
<a href="http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A986079">http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A986079</a>	
<b>Figura 27.</b> Daniel Buren. <i>Three Light Boxes for One Wall</i> ,1989.....	55
<a href="http://www.barbarakrakovgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/2927">http://www.barbarakrakovgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/2927</a>	
<b>Figura 28.</b> Antônio Augusto Bueno. 2008.....	57
<a href="http://interseccoesdodesenho07.blogspot.com/2007/07/desenho-sobre-tela.html">http://interseccoesdodesenho07.blogspot.com/2007/07/desenho-sobre-tela.html</a>	
<b>Figura 29.</b> Nick Rands. <i>Esferas Terrestres</i> .1999.....	59
<a href="http://www.nickrands.com/instalacoes/spheres/index.htm">http://www.nickrands.com/instalacoes/spheres/index.htm</a>	
<b>Figura 30.</b> Nick Rands. <i>Still counting</i> ,2005 .....	59
<a href="http://www.nickrands.com/pinturas/spot/constellation/index.htm">http://www.nickrands.com/pinturas/spot/constellation/index.htm</a>	
<b>Figura 31.</b> Marco Maggi. <i>Incubadora</i> 2003. Instalação.....	64
<a href="http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien8/cabana/e-tour-04.htm">http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien8/cabana/e-tour-04.htm</a>	
<b>Figura 32.</b> Marco Maggi. <i>The Ted Turner Colletion</i> .2004.....	65
<a href="http://www.hosfeltgallery.com/index.php?p=artists&amp;a=Marco%20Maggi">http://www.hosfeltgallery.com/index.php?p=artists&amp;a=Marco%20Maggi</a>	
<b>Figura 33.</b> Obra LIVR (E/O) de Christus Nóbrega. Foto:Luciana Alcântara, 2009.....	77
<b>Figura 34.</b> Mona/Leo de Lilian Schwartz, 1987.....	79
<a href="http://www.studiolo.org/Mona/MONA15.htm">http://www.studiolo.org/Mona/MONA15.htm</a>	
<b>Figura 35.</b> Peças-desenhos, manipuladas em arame. Luciana Alcântara, 2009.....	81
<b>Figura 36.</b> Cláudia Hamerski, 2008.....	83
<a href="http://galeriademarte.blogspot.com/2008/10/transitveis-exposio-de-claudia-hamerski.html">http://galeriademarte.blogspot.com/2008/10/transitveis-exposio-de-claudia-hamerski.html</a>	
<b>Figura 37.</b> Cláudia Hamerski, 2006-2007.....	83
<a href="http://galeriademarte.blogspot.com/2008/10/transitveis-exposio-de-claudia-hamerski.html">http://galeriademarte.blogspot.com/2008/10/transitveis-exposio-de-claudia-hamerski.html</a>	
<b>Figura 38.</b> Regina Silveira, Obra <i>Derrapagem</i> , 2004.....	84
<a href="http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens">http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens</a>	
<b>Figura 39.</b> Regina Silveira, Obra <i>Botão- Série Armarinhos-</i> 2002.....	84
<a href="http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens">http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php#imagens</a>	
<b>Figura 40.</b> Obra de Regina Silveira, <i>MIRANTE</i> , 2007.....	85
<a href="http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php">http://reginasilveira.uol.com.br/portfolio.php</a>	

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vii</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
CAPÍTULO 1	
<b>1. PROCESSO POÉTICO DA OBRA.....</b>	<b>07</b>
<b>1.1. O processo: da linearidade aos hibridismos.....</b>	<b>08</b>
<b>1.2. Re-desenhando territórios.....</b>	<b>13</b>
<b>1.3. Do mínimo ao máximo em possibilidades de <i>ver</i>.....</b>	<b>19</b>
CAPÍTULO 2	
<b>2. VISUALIDADES E DIMENSÕES CRIATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>32</b>
<b>2.1. Imagem: um campo ampliado em meio a significados e representações.....</b>	<b>33</b>
<b>2.2. Da unicidade à multiplicação da imagem.....</b>	<b>39</b>
2.2.1. Fotografia: margem de ressignificações na arte.....	47
2.2.2. Repetição nas artes visuais: [ <i>repete ação</i> ] de imagens.....	54
2.2.3. Tempo/espaço da imagem: <i>intervalos</i> .....	60

## CAPÍTULO 3

<b>3. UMA POÉTICA DE PASSAGENS: TENSÕES, PROCESSOS E HIBRID[AÇÕES] NA ARTE.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1. Perspectivas de criação: realidades inventadas e/ou simulações de realidades.....</b>	<b>68</b>
<b>3.2. Diálogos processuais: meios de se comunicar com a obra.....</b>	<b>73</b>
<b>3.3. Entre[cruzamentos]: poéticas em semelhanças.....</b>	<b>80</b>
<b>4. REFLEXÕES FINAIS.....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>90</b>
<b>ANEXOS</b>	
Anexo I. Painel Modular I e II.....	95
Anexo II. Conjunto de desenhos-imagens.....	96
Anexo III. Fotos da Obra.....	104
Anexo IV. Fotografias - Trabalho Final – Instalação – <i>Entre[linhas]</i> .....	

## INTRODUÇÃO

O cenário da contemporaneidade nos instiga a refletir de modo crítico sobre o que vêm ocorrendo hoje, tempo que abarca mudanças e transformações históricas, culturais, políticas, sociais, aspectos relevantes, de um universo que podemos chamar de transitório, ou seja, referente a um cenário habitual de mudanças contínuas no campo da arte e seus significados, onde diferentes caminhos são instantaneamente traçados e remodelados na arte. Esse contexto de diversidades abrange um conjunto complexo e fragmentário em diferentes áreas de conhecimento e também no campo das artes visuais. Isso nos leva a pensar que o mundo contemporâneo e da arte, é um mundo de características dinâmicas e efêmeras, de deslocamentos, de diferentes discursos, opiniões e valores que se remodelam a todo o instante; todas essas particularidades refletem uma condição própria da época atual.

A arte, nessa perspectiva, ao romper com os ditos padrões convencionais do contexto moderno, abriu espaço para “um novo momento”, o que chamamos de “contemporâneo”, um tempo e uma história em construção, e que vem tecendo novos conceitos, pensamentos, linguagens e processos em arte e tecnologia. São questões, abordagens e desdobramentos que geram uma multiplicidade de significados, transformações que tencionam nosso posicionamento frente a esses novos parâmetros da arte, movidos pelos enigmas que ela nos propõe. Na verdade o que se estabelece entre a obra e aquele que a absorve, é um diálogo subjetivo e intenso, onde cada espectador interpreta a poética do artista de maneira particular, com olhos que sentem e desvendam a todo o momento, significados que às vezes se escondem, que se apresentam não tão aparentes, mas visíveis sim, quanto aos sentidos daquilo que interpretamos no conteúdo da obra.

Pode-se dizer que a arte contemporânea busca adentrar por novos circuitos e linguagens artísticas, com o intento de explorar diferentes espaços e manter diálogo com os mais diferenciados meios. Ela permite traçar novas trajetórias. Mostra-se como um universo em processo, de transformação e formação de conceitos e significados de uma narrativa artística em pleno desenvolvimento. Essas mudanças no campo da arte possibilitam a abertura para novos significados no mundo e para com o mundo. O artista contemporâneo, nesse contexto, utiliza e mistura materiais e suportes variados (processos híbridos), explora diferentes ambientes, enfatiza mais

a ação (processo/feitura da obra) do que a produção, resultado final. Em reafirmação a esse pensamento, Cocchiaralle (2006), quando se posiciona sobre o artista contemporâneo de hoje, nos instiga a refletir que este transita em meio a uma trajetória de características não mais lineares, que tensiona um jogo desregrado de padrões de pensamentos, absorvendo cada vez mais outras possibilidades, sentidos e relações, desdobramentos não estabelecidos, em plena formação. A arte no contexto atual se manifesta *no agora* através dos sentidos, do corpo, da ação e do diálogo, se apresentando como uma dinâmica efêmera do momento, do interagir e do perceber a obra. Parte das próprias vivências do artista, do produtor, da percepção que amplia o olhar, redefinindo os modos de representar.

Ao idealizar uma obra, o artista mergulha em uma atmosfera de efemeridades e propõe-se a traçar estratégias visuais, experimentar processos, modos dialógicos, onde busca, em seu potencial artístico interior, formas de expressar seus anseios, dúvidas, questionamentos, medos, alegrias; trabalha com os limites, com as dualidades, e inconstâncias que vão ao encontro de sua maneira de ver e se posicionar no mundo. Mundos reais que se tornam imaginários (simulados) e mundos imaginários (ideários) que se tornam reais, concretos, *olhos* de quem cria mundos. São sentimentos e objetivos que se mesclam por meio de um propósito, de dão sentido a um contexto a uma realidade.

Desse modo, explora o imaginário, a simulação nos ambientes virtuais e as instalações, combina técnicas e linguagens gerando processos híbridos. Estes meios e linguagens de representação refletem um novo sentido à produção artística. Na arte tecnológica, o homem em sintonia com a máquina estabelece simultâneas “trocas”, diálogos com sistemas informatizados em espaços simulados possibilitando explorar a interatividade e a comunicação com as obras através de diferentes maneiras.

A presente pesquisa “O desenho-imagem: entre[linhas de uma poética]”, trata de um estudo que se insere no âmbito das poéticas visuais onde busquei pontuar as questões que considero relevantes em minha prática artística, tecendo pelo viés da arte tecnologia e das mídias digitais, abordagens teóricas que fundamentam esse contexto, objetivando o estudo tanto dos aspectos conceituais, técnicos, poéticos, e reflexivos sobre meu próprio fazer nesse trabalho. Também me concentrei em investigar as produções em arte que estabelecem o diálogo com a tecnologia, entrecruzando questões presentes no meu processo criativo abordando as

linguagens artísticas e as diferentes modalidades no âmbito das artes visuais acerca do tema apresentado.

O ensejo inicial em trabalhar com essa temática partiu da experiência artística adquirida na pesquisa monográfica desenvolvida no Curso de Especialização em Arte e Visualidade em 2006, intitulada “A Estética do Desenho Linear na Criação de Painéis Modulares” centrada em desenvolver uma poiética<sup>1</sup> com base no desenho linear<sup>2</sup>, preparando uma obra artística de cunho participativo. Tal produção enfatizou em sua concepção e feitura as qualidades estético-formais, pela associação de aspectos da *linguagem do design*<sup>3</sup>, relativos à modulação do espaço compositivo e à exploração das simetrias na idealização e finalização do trabalho. Dentre as considerações apresentadas nessa pesquisa monográfica, à abordagem participativa se fez presente, e o diálogo entre a obra e o público transcorreu de modo sintético. O intuito no desenvolvimento dessa prática artística foi experienciar como se processava tal dinâmica na obra, ao perpassar por processos que abarcam o viés da arte e tecnologia e, ao mesmo tempo, questionar como transcorreria a comunicação entre obra e o público, ou seja, entre o espectador e a obra, de forma a descobrir o ponto de conexão entre a experiência artística, e o espaço expositivo em que ela acontece, o olhar do coletivo no que é subjetivamente singular criado pelo artista.

Em meu processo artístico tenho por objetivo criar uma obra-instalação, no âmbito das poéticas, constituindo possibilidades visuais, jogos combinatórios de imagens por meios digitais e analógicos utilizando a repetição como recurso artístico e visual e o *desenho linear* como ponto de partida, pois se tornou parte integrante da minha trajetória na arte. Nas combinações de imagens as quais me reporto, tomo como referência as imagens desses desenhos de características lineares, construídos manualmente pela modelagem no arame - através do gestual - da torção, da manipulação do material, priorizando a síntese do desenho através da linha.

---

<sup>1</sup> Segundo Cattani (2007), a poiética abarca os processos criativos - instauração da obra, da vivência, das motivações do artista, seu estilo, sua personalidade.

<sup>2</sup> Desenho construído através da modelagem no arame tornou-se uma característica intrínseca, intencionalmente presente na minha prática artística, na busca pela síntese no desenho.

<sup>3</sup> Experiência artística adquirida durante o percurso acadêmico de graduação (Desenho e Plástica/Ateliê de Estamparia entre 1996-2001 e de pós-graduação (curso de Especialização em Design para Estamparia entre 2002-2004, e em Arte Visualidade (2005-2006).

Esses espaços tecidos por diferentes espessuras lineares - tramas - se cruzam, se interceptam criando novos espaços, formas abstratas que vão do finito ao infinito da imagem em possibilidades de repetição e reprodução. Esses limites ou falsos-limites que imponho nessas imagens através da linha decorrem “recortes”, detalhes, fragmentos efetuados no *desenho-imagem* através da fotografia. O *desenho-imagem*, assim o denomino, por transitar nesse limiar entre a linguagem do desenho em sua tridimensionalidade, e da imagem em sua bidimensionalidade. Na minha reflexão, a imagem, não deixa de conter o desenho, ou melhor, o desenho está contido na imagem, como a imagem contém as qualidades visuais do desenho. Utilizo como recurso visual, *softwares* específicos de tratamento de imagens e também o processo fotográfico utilizado consiste em um primeiro momento, em registrar, captar essas imagens com o uso da câmera digital, como uma das etapas do processo.

Essa imagem é digitalizada, inserida no ambiente numérico por meio das passagens entre o analógico e o digital, que transforma o espaço tridimensional inicial do desenho em espaço bidimensional através do computador. Igualmente, nessa proposta poética, faço uso do detalhe da imagem - o fragmento, o corte, a redução, características que são geradoras de inúmeras possibilidades de combinações e repetições. Aqui se trabalha com os contrastes, a visão mínima e máxima da imagem se expande ao infinito. O mínimo, porção reduzida da imagem nesse processo, dá lugar ao máximo - como ampliação - nas variações e dimensionamentos, experimentações estéticas que são foco de interesse em minha prática artística.

Nesse sentido, apresento parte do processo criativo, de uma idéia-construção, de uma poética, de objetivos e procedimentos desenvolvidos nessa pesquisa. Os conceitos operatórios, os deslocamentos, as abstrações que ocorreram no curso dessa prática suscitaram adaptações, reformulações que contribuíram para a reflexão do meu “fazer artístico”, tomando não mais a interatividade como foco principal desse estudo, mas ressaltando os possíveis diálogos que possam ser gerados na instauração da obra. Assim sendo, a pesquisa insere-se no contexto atual e teve como intuito abordar possibilidades artísticas que perpassam pelo viés da arte e tecnologia, com ênfase nos processos perceptivos desenvolvidos em meios tecnológicos, tecendo relações entre a arte e público, nas produções, obras

contemporâneas de artistas atuantes nesse meio (contexto), investigando similaridades poéticas, justapondo reflexões com a prática desenvolvida.

Buscaram-se também dentre as particularidades pesquisadas: (i) explorar a linearidade por meio de soluções criativas de tramas lineares, desenhos, fragmentos, recortes que possibilitassem uma variedade de novas alternativas, seqüências formais que vão da unicidade à multiplicidade da imagem; (ii) refletir sobre o contexto contemporâneo as produções artísticas, e artistas nacionais no campo da arte tecnológica, que utilizam de meios informatizados e das mídias digitais na criação de obras poéticas participativas e interativas.

No **Capítulo 1** refere-se às questões que concernem a minha poética e os procedimentos metodológicos elaborados no processo criativo, descrevendo as experimentações, com materiais, técnicas e recursos visuais, processos e etapas, de construção do trabalho. Buscou-se soluções estéticas e visuais para a instauração da obra, somada à experiência pessoal e o desenvolvimento do processo com um todo.

O **Capítulo 2** inicia a revisão bibliográfica, expondo considerações e posicionamentos segundo reflexões teóricas de autores que abordam a arte contemporânea de modo crítico e reflexivo e seus significados hoje. Discorre-se ainda sobre as questões da imagem, *como um campo ampliado em meio a significados e representações* tecendo um diálogo com as *visualidades e dimensões criativas na arte contemporânea*, ou seja, narrando os processos e trajetórias, e os entremeios poéticos em conexão com os questionamentos aqui discutidos na pesquisa.

O **Capítulo 3** tece um panorama referente aos experimentos visuais que se apresentam e compreendem uma *poética de passagens, tensões, que se constituem nos processos e hibridações na arte* inerentes as questões da contemporaneidade, produções que perpassam pelo viés da arte tecnologia. Dentro dessas abordagens, cabe pontuar as relações com ambientes/perspectivas criativas que se apresentam nas artes visuais do atual contexto, os diálogos processuais, ou seja, os meios de se comunicar com a obra, bem como os entrecruzamentos advindos dos processos artísticos em suas semelhanças.

Encerrando o texto dissertativo, apresento as considerações finais sobre a pesquisa, reunindo colocações referentes aos resultados alcançados e ao processo

prático, bem como comentários e etapas sobre como a proposta se concretizou artisticamente, traduzindo a reflexão acerca do fazer, da poética.

## CAPÍTULO 1

### 1. PROCESSO POÉTICO DA OBRA

Essa pesquisa concentrou-se em trabalhar no âmbito das poéticas visuais e desenvolver um estudo que compõe a minha prática artística viabilizando criar possibilidades visuais, jogos combinatórios de imagens, cuja mistura e a hibridação por entre finitas e infinitas configurações lineares, contribuem para a produção de novos resultados dentro do contexto que abrange recursos tecnológicos atuais.

Em decorrência de um estudo anteriormente efetuado no Programa de Pós-Graduação Especialização em Arte e Visualidade, com a construção da obra Painel Modular I e II<sup>4</sup>, possibilitou a abertura e acréscimo de novas perspectivas de criação e produção no campo da arte contemporânea e das poéticas visuais. Nesse trabalho em específico investiguei, dentro do contexto da arte contemporânea, o limiar entre a arte e o design, o diálogo entre a obra e o público por meio da arte participativa (questão que se mantém na atual pesquisa), e um olhar sobre meu próprio fazer artístico através da linguagem do desenho. Esse olhar investigativo permitiu perceber as infindáveis variantes e possibilidades de trabalhar com o *desenho linear*, agora denominado *desenho-imagem*.

Assim, o presente estudo envolve uma pesquisa poética embasada na contextualização teórica, concepções artísticas, conceitos e significações fundamentadas em diferentes autores que contribuíram para minha reflexão no campo da arte. No desenvolvimento dessa prática busquei descobrir nos entremeios, nas *entrelinhas* do processo, qualidades formais e estéticas que se escondem entre as *linhas* que se cruzam e se interceptam no espaço que se revela a cada ação compositiva da imagem.

Desse modo, a idéia central se detém em explorar a linearidade através do desenho, e da diversidade de respostas adquiridas pela passagem, misturas de técnicas, linguagens, e procedimentos operatórios incorporados no processo de feitura da obra que permeia a arte tecnológica.

---

<sup>4</sup> Imagens no **Anexo I**.

### 1.1. O processo: da linearidade aos hibridismos

A linearidade do desenho-imagem, característica visual e estética intrínseca nesse processo artístico decorre de uma qualidade singular em sintetizar o desenho e a composição, antes caracterizada como complexa e saturada visualmente. A linha modelada com arame, em um primeiro momento, dá lugar a uma nova estruturação compositiva (bidimensional) ao ser transposta ao meio digital/virtual do computador, através da apreensão da imagem pela fotografia.

Nessa prática, as tramas lineares geram hibridações, misturas de linguagens (desenho e fotografia), e de materiais (linhas/arames em diversas espessuras, fios e similaridades matéricas que compõem o desenho. O desenho é composto por uma estrutura espacial/tridimensional de fios/linhas que percorrem e criam espaços em variados direcionamentos. Há um entrelaçamento, mesclas de técnicas e linguagens no que concerne às ações de construção compositiva das imagens, como: a repetição de imagens, a redução e ampliação, o tratamento visual, a organização formal que somaram no todo do processo criativo, possibilidades visuais e estéticas, modos novos de ver a cada nova montagem digital.

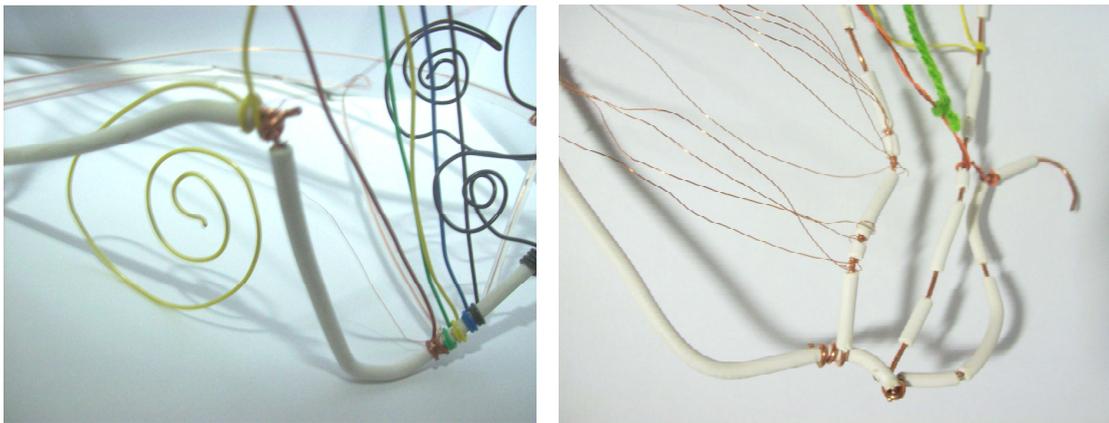
Os hibridismos se apresentam no decorrer do processo criativo, em diferentes etapas em ações híbridas que compõem as estruturas das imagens, constituídas de fragmentos, camadas de imagens, detalhes que formam um todo.

Couchot (1993) diz que a “hibridação entre *a imagem e o objeto, a imagem e o sujeito*, - a imagem interativa é o resultado da ação do observador sobre a imagem – ele se mantém na interface do real e do virtual, colocando-as mutuamente em contato” (COUCHOT, 1993, p.47). O autor nos coloca que a hibridação ocorre dentre essas particularidades e em todas as imagens inclusive óticas como o cinema, a televisão, e nas linguagens da arte como a pintura, o desenho e a fotografia (a partir de sua numerização).

Ao se referir aos hibridismos, Cattani (2007) faz menção às obras advindas das *novas tecnologias*, onde as hibridações são postas em análise, ou seja, a investigação aqui nesse contexto também rege as diferenças: hibridações de imagens, fotos, elementos, suportes, técnicas, linguagens, entre outros, elementos diferentes condensados em uma coisa única. Portanto, “os hibridismos não visam à manutenção das tensões e da integridade dos diversos componentes, mas sim à fusão dos elementos díspares que os estruturam” (CATTANI, 2007, p.26).

Nessa poética em especial os hibridismos e impurezas contribuíram para uma maior variedade de ações e respostas nesse processo. Permitiram explorar e misturar distintas linguagens, materiais, experimentar novos modos de criação, explorando meios (analógicos e digitais) técnicas, possibilidades artísticas que se condensaram; ações híbridas que a meu ver colaboraram expressivamente para o resultado – a obra em um todo.

Nesse processo, as ações e procedimentos propiciaram o surgimento de novas proposições e questões discutidas no desenvolvimento desta poética a partir das imagens captadas pela fotografia, especificidades quanto aos ângulos, distanciamentos, aproximações e posicionamentos em direção ao objeto/imagem. A sombra é constituída pela incidência da luz, integra a imagem como uma extensão e duplicação da linha, como na Figura 1.



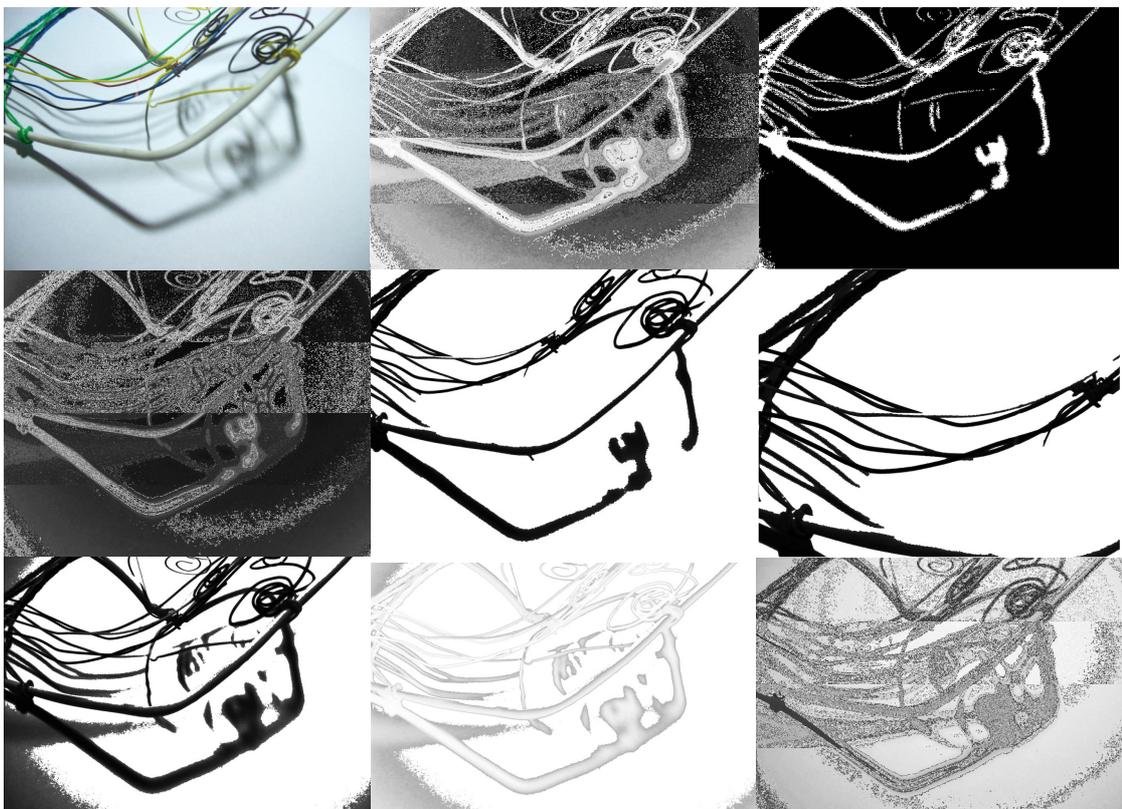
**Figura 1** – Fotografia digital do desenho-linear em arame.

Nessas imagens, o controle na incidência da luz no ato de fotografar os desenhos tridimensionais em arame induziram a presença de uma linha ao ser projetada (luz), e esta, deu lugar à sombra, que por sua vez, gerou duplicidade, repetição dela mesma, gradação, expansão e ampliação do desenho bidimensional na superfície, estabelecendo outra possibilidade no processo. Esta se projetou e estendeu no espaço da imagem, compreendeu e deu lugar a uma nova visualidade, a uma linearidade duplicada em meio a uma repetição dimensionada criada por entre as linhas desenhadas no espaço, formando e agregando elementos, partes que compõem o conjunto da imagem em sua totalidade.

Após o registro fotográfico surgem os desenhos-imagens são transpostos ao meio virtual/digital do computador, onde as ações de tratamento de imagem se

caracterizam como experimentos visuais dentro do processo. Aqui nessa etapa as imagens captadas pela fotografia digital, sofrem passagens entre os modos (analógico e digital), transformações, tratamentos e experimentações quanto à apresentação das imagens, em meio a seus fragmentos.

Esses fragmentos, recortes de imagens as quais me refiro, são construídos por janelas, frações de imagens independentes que se agregam, se justapõem umas as outras, em uma espécie de montagem, empilhamento e agrupamento de pequenos detalhes, somando um conjunto visual em meio às experimentações e técnicas.



**Figura 2** - Etapas visuais do processo: fotografia digital (imagem digitalizada com a seqüência de transformações e manipulações, recorte/fragmento, 2009).

As imagens da Figura 2 ilustram as diversas ações de manipulação das imagens em etapas do processo com possibilidades de criação, transformações, variações do objeto. Aqui uma mesma imagem pode originar outras e assim sucessivamente, um repertório visual em constante renovação marcado por sua dinamicidade estética, qualidades e especificidades quanto ao modo de apresentação. Percursos de criação que dependem da ação/manipulação das imagens. Cecília Almeida Salles (2006) ao se referir à dinamicidade e inacabamento

na trajetória contínua da obra, relata que: “a criação marcada por sua dinamicidade nos põe em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade.” (SALLES, 2006, p.19)

Nesse sentido, ela deixa claro que a dinâmica referente aos processos na arte, o percurso criativo da obra se apresenta em constante mudança, implica em dizer que aciona diferentes possibilidades, é o momento de experimentação dos recursos visuais, materiais, reflexões sobre seu próprio trabalho, adições e subtrações que se correlacionam e se incorporam durante as etapas do processo de criação.

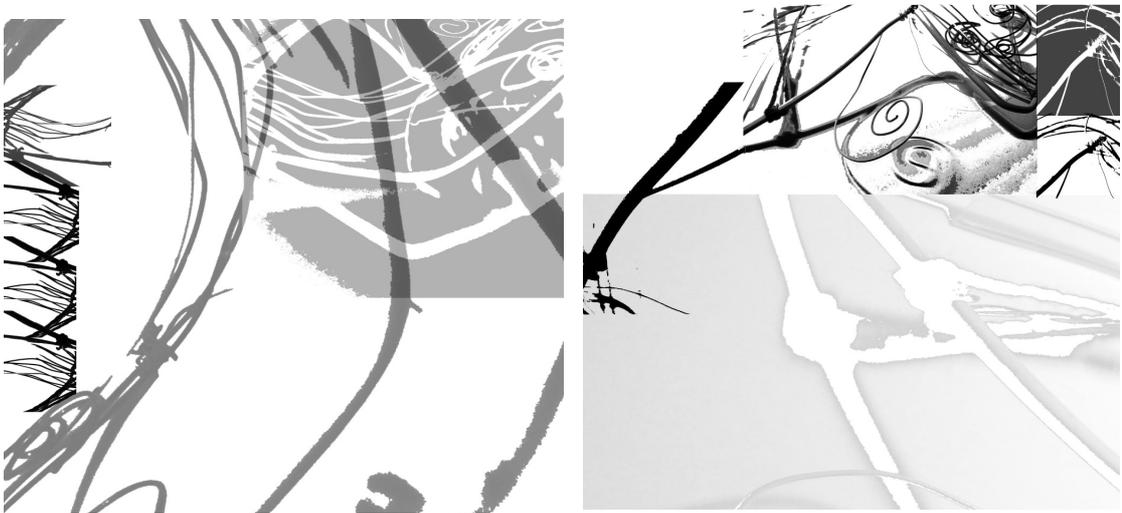
O conceito de inacabamento também se justapõe a essa dinamicidade, pois se constitui por meio de uma perspectiva permanente de mobilidade e continuidade. A cada nova experimentação efetuada, um campo de novas possibilidades se abre. Essas variantes geradas a cada visualização permitiram ver no processo um caminho ilimitado de novas ações e criações. Salles (2007) com propriedade complementa essa reflexão em torno dos percursos de criação, tece particularidades que ampliam mais nosso modo de ver e entender o que se passa durante essa ação, afirmando que:

O percurso de criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos, que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (SALLES, 2007, 21)

Acompanhar as transformações que ocorrem durante o processo permite refletir sobre nossas próprias ações, sobre as questões trazidas na pesquisa, na poética, ler as entrelinhas do processo. E essas transformações são necessárias para que se possam apreender os vestígios, informações, armazenamento de informações, que vão se tornando aparentes, à medida que o processo se desenvolve. É o momento das descobertas e das escolhas, onde se busca sentido e significado para as ações que se presentificam no processo.

As imagens dentro dessa etapa do processo formam um conjunto que se desenha por meio de tramas lineares, linhas que em sua complexidade e singularidade preenchem lugares de inquietudes, ou seja, lugares e espaços em constante atividade formal, pois abriga um tempo de *operação poética*, do fazer

artístico em diferentes momentos de ação. A imagem inicial é redesenhada pelas cópias, e estas, se tornam novos originais, porque a cada variação, a cada repetição sobre a mesma imagem, uma nova estrutura visual se mostra aparente. As camadas e os planos somam novos desenhos-imagens, que foram construídos por meio de fragmentos, pequenas partes que formam o todo da imagem, o conteúdo estético da obra. As sutis *transparências* dos planos e camadas que se mesclam e se fundem pelas ações e procedimentos utilizados nas transformações das imagens, faz-se ora *aparente*, ora *oculta*, nos entremeios e intervalos criados pelas linhas, pelas camadas, entre as partes do todo.



**Figura 3** - Composições: desenhos-imagens, construídos por meio de sobreposições, repetições, manipulações, e experimentações poéticas. 2009.

Espaços vazios funcionam como pausas que equilibram a estrutura e organização formal e estética da composição. As linhas contínuas potencializam e expandem o olhar para um espaço infinito, deixando em aberto as possibilidades de criação neste trabalho em poéticas visuais. Essa condição de multiplicidade de significados presentes em uma obra, um processo, faz parte desse contexto da arte contemporânea atual, e Cattani (2004) comenta que:

[...] ela atinge proporções ainda mais importantes, em relação a períodos passados. A obra nos olha, mas de várias maneiras diferentes – nos interpela, mas a cada um, diz uma coisa – nos mostra, mas também nos esconde (e às vezes, esconde mais do que mostra: o segredo é o elemento constitutivo de boa parte da arte contemporânea). (CATTANI, 2004, p. 147)

O contexto contemporâneo contempla essa condição de pluralidade de sentidos e significados. Gera a todo o momento uma atmosfera de enigmas que nos instiga a desvendar o que não se mostra tão aparente. Isso desperta a buscar novos meios de comunicação com a obra, compreender o que ela nos propõe, ler o que se encontra nas *entrelinhas*.

Nessa esfera de acontecimentos, de relações, permeada por diálogos e subjetividades é que a obra conversa silenciosamente com o espectador, mantendo uma total interação entre as partes, obra – público - artista. Dentro dessa perspectiva, o que se percebe é que adentrar esse cenário imaginário de criação e construção artística, aparentemente oculto, despertaria a curiosidade, de se desvelar o que se encontra ainda invisível, pelo gesto, pelo olhar, por entre as linhas, tramas, os desenhos-imagens.

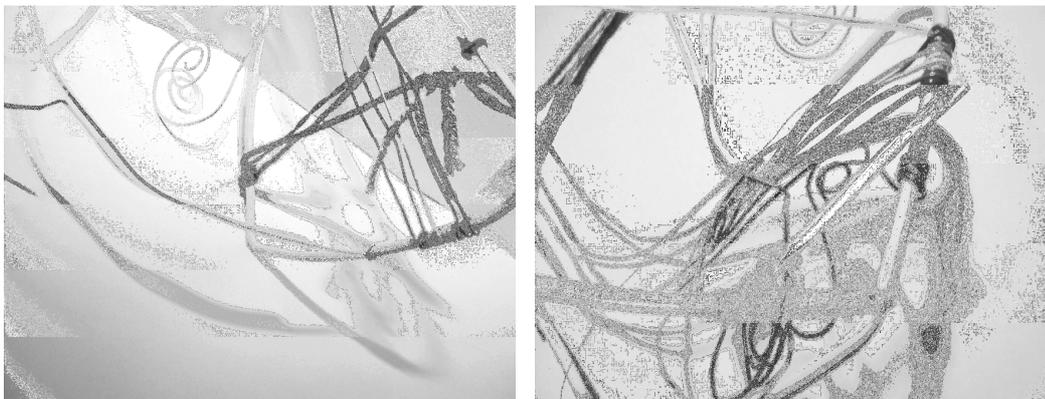
Desse modo, diálogos e jogos visuais, continuidades que se propõem através da linha no espaço da composição, são procedimentos que dão segmento e continuidade estrutural às imagens, e estas transitam entre os limites e os falsos-limites impostos pelo corte, pelo fragmento, proporcionando infinitas combinações lineares. Isto motivou ativamente meu processo de construção à procura de soluções visuais para essa pesquisa em poéticas.

## **1.2. Re-desenhando territórios**

Re-desenhar territórios nessa pesquisa despertou a reflexão sobre o significado de se redesenhar espaços, ou seja, recriar por meio da linguagem do desenho, um novo lugar, possível de novas experiências artísticas, buscando diferentes soluções de representação, repetindo, e re-desenhando uma ação, um processo. Em meio a novas perspectivas de criação percursos traçados pela ação da imaginação, o desenho compreende um espaço visível, onde linguagem e pensamento se mesclam na construção de uma idéia. Esta se torna realidade visual, por meio das linhas que se entrelaçam, se ajustam e se cruzam em uma continuidade ilimitada de movimentos no espaço tridimensional. O desenho pode ser elaborado através de diferentes materiais e suportes e apresenta características distintas dependendo do modo como é representado. Para Antonio Lizárraga, artista argentino, “desenho é um termo que pode assumir diferentes significados: traço, registro da forma, projeto, meio de expressão”. O autor complementa:

Se nos remetermos à história da arte, o desenho aparece em muitos momentos sob a forma de um estágio preparatório para obras que se concretizariam por meio de outros meios expressivos. O desenho estava aí como um registro do pensar do artista ou do arquiteto, algo que mais tarde se transformaria em pintura, escultura, um esboço, um apontamento. [...] para Edgar Degas, artista francês da segunda metade do século XIX, 'o desenho não é forma, é a maneira de ver a forma. Este pensamento do mestre pós-impressionista nos conduz a um entendimento do desenho como um espaço para pensar, refletir e registrar esse pensamento por meio de recursos gráficos, que podem nos conduzir do traço técnico à obra de arte (LIZÁRRAGA in Derdik, 2007, p. 67).

Nessa pesquisa em específico, o desenho toma outra forma visual, vejo-o poeticamente, margeando na transição entre desenho-imagem, modo particular de caracterizar esse processo de passagem em sua materialidade. Tomando o desenho como ponto de partida, repetindo-o por meio das diferenças que se apresentaram durante a prática, cada fragmento de imagem, e cada colagem criada (composição) me fez perceber novas qualidades estéticas, quanto à construção formal, repetição de elementos, continuidade da linha, as transparências da imagem, entre outras. Novos territórios criativos, antes nunca visualizados surgiram na pesquisa, delineando e conduzindo a outras possibilidades de criação, dando um “novo corpo” a este processo, uma nova identidade para o desenho. O desenho não só agregou complementos visuais e formativos, ou seja, elementos estruturais que compõem este desenho – linha, forma, ritmo, equilíbrio, conteúdo visual com um todo, como também, abriu margem para que eu pensasse mais sobre as questões poéticas e teóricas que envolvem essa prática artística. Na verdade, se constrói e se pontua as qualidades visuais dessa imagem dentro do processo, desdobrando-as em novas experiências e resultados.



**Figura 4** - Desenhos lineares, em p e b. Foto: 2009.

A passagem do meio tridimensional ao bidimensional, se efetiva pela digitalização da imagem, pela linguagem da fotografia digital. Esta, por sua vez, foi uma escolha no processo, compreendida com um dos procedimentos importantes, nas etapas que delineiam a construção e as transformações que procedem no processo de criação, assim como o uso dos demais meios digitais que são acionados e utilizados na pesquisa. A presença da linha, como fonte geradora de movimento e expressão como elemento gráfico e visual, se tornou um componente marcante, pois tece estruturas espaciais geradas por contornos e formas que preenchem vazios e que originam formas e espaços (plano tridimensional). Sobre as questões que falam sobre o processo de criação Cecília Almeida Salles (2006), em específico na linguagem do desenho, diz que:

Os desenhos de criação têm, assim, o poder de nos impor uma reflexão sobre o inacabado. Os desenhos de criação, portanto, são peças de rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois tem o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador. (SALLES, 2006, p.117)

Nesse sentido, o desenho conduz a uma realidade (verdadeira ou ilusória) dirige a atenção do observador para os fatos que se mostram no decorrer do processo criativo. É o artista que livremente escolhe e expõe o que julga essencial expressar. Aqui o que se pode compreender é que o desenho ao materializar-se no plano ou no espaço, se define em modos de se apresentar visualmente. São desenhos que se constituem pela passagem entre a idéia (imaginário) e realidade (concreta) por meio de representações gráficas que atendem a uma linguagem artística representacional.

Cecília Almeida Salles (2007) ressalta que para Mário de Andrade uma idéia de desenho alça vôos maiores do que *ser apenas lápis e papel*, ou seja, considera que o desenho não tem fronteiras de representação, não *implica de forma alguma os limites do papel, e nem mesmo pressupondo margens*, possui a qualidade expansiva de que o desenho adquire enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e as ações e transformações do mundo. (SALLES in DERDIK, 2007, p. 21)

Nessa poética o desenho explora territórios, *lugares*, linguagens, meios de se apresentar, ampliando e configurando outras formas de representação. O *desenho linear* modelado em meio a tramas e linhas se forma, preenche o espaço de criação,

onde a tridimensionalidade dá vazão a contornos fluidos que se redesenham a cada ação ativa de criação, gestual compartilhado a experiências entre linguagem, poética, materiais, técnicas que dinamizam e costuram sentidos e percepções a cada desenho (imagem) que se cria. As linearidades tecidas por esses fios e linhas entrelaçadas no decorrer da prática, se apresentaram inicialmente em totalizantes de cor, em meio ao material utilizado na construção das modelagens, dos desenhos. A cor em sua pluralidade se diluiu entre as ações e transformações da imagem, dando lugar a um processo de escolhas de *cor* e *quase-cor*, como assim o denominei. A *quase-cor*, a que me refiro no processo criativo surgiu da experimentação e manipulação (das imagens) trabalhando com as monocromias, conduzidas pelas passagens entre o preto e branco e suas nuances, em uma trajetória que abriga as desaparências e as transparências nas peças que compõe o todo da obra, da instalação.

O desenho linear em sua maleabilidade possibilita desdobramentos estéticos, ou seja, quero dizer aqui, que o desenho construído por linhas, pelos fios de arame, toma várias formas, se molda a minha intervenção e ao meu desejo, o original dá lugar a novas cópias, novos desenhos criados com outros recortes do olhar e novos lugares dentro desse território artístico se formam. A cada manipulação e cada ação sobre o objeto/desenho, uma nova forma se apresenta em linhas de atuação. É um mundo ilimitado de criação e re-criação, re-desenhando e transitando em direção a novas experiências visuais. Nesse sentido, Angélica de Moraes, lembra que na exposição Ângulos de Edith Derdik, o desenho tece e consolida territórios. Em suas palavras:

Tudo em sua obra deriva de uma raiz solidamente plantada no território do desenho e do desígnio. A artista pensa com o desenho. O traço é a ossatura para tramar os feixes de músculos do conceito. O fulcro de sua poética se apóia no grafismo planar e nas volumetrias virtuais determinadas pela migração da linha no espaço. [...] Assim, a fragilidade aparente da linha protagonista da instalação Ângulos, que dá nome à exposição, destaca-se do plano para, multiplicada em vetores de força, puxar e erguer no ar pesadas e espessas pranchas brancas, de madeira. As pranchas sob tensão instável podem ser entendidas como metáforas do papel de onde a linha migrou. Nesse processo, ela deixou para trás a maleabilidade sinuosa do lápis para ser tensionada com força no fio negro que também parece saído, ainda úmido de tinta, dos sulcos riscados com precisão na chapa de cobre da gravura em metal<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup>Trecho do texto crítico de Angélica de Moraes, em Topografias e Partituras do Traço, para a exposição Ângulos, 2004.

A poética da artista, vista pelos olhos da autora nos leva a refletir sobre como se concretiza uma idéia, o desejo de se descobrir o *lugar das coisas* dentro do processo de criar. Essa poética, exemplificada nas Figuras 5 e 6 (obras de Edith Derdik), o desenho, o lugar, território, onde a obra acontece, somam pressupostos estéticos de criação, articulando espaços e diversos meios de expressão dessa prática artística, propiciou pensar sobre o meu próprio fazer, um fazer acontecer por meio da obra no espaço-instalação.



**Figura 5** - Obra Entre, 2000. Galerie Haus, Nürnberg, Alemanha. Foto de Edith Derdik.



**Figura 6** - Trecho Breve: de todos para todos, 2006. Marília Rauk Galeria de Arte.

Aqui se construiu “uma sólida costura conceitual que atravessa e coloca em ação harmônica todos os elementos nela trabalhados, seja na gravura, na fotografia, na instalação ou no objeto”.<sup>6</sup> Se presentifica e fica bem clara a presença dos hibridismos e misturas de linguagens que a artista fez uso em sua poética, permitindo assim buscar formas de se expressar e dialogar com a proposta e com o espectador. Se expressa em meio a linearidades, fiações, linhas contínuas que delimitam e criam os espaços e ambientes de ação.

Ação no sentido de remeter uma trajetória guiada pelo olhar que trafega por entre retas, pontos, rotas direcionadas por linhas, trilhas desenhadas e enraizadas em planos e superfícies que demarcam lugares de conexão com o espaço, territórios e significados tecidos em um tempo projetivo de uma realidade poética.

Agnaldo Farias (1996) também faz considerações que contemplam questões sobre a poética da artista. Diz que:

---

<sup>6</sup> Idem.

desenhar equivale a auscultar um determinado fragmento do visível e, nos casos mais extremados, abstraí-lo até seus aspectos mais essenciais, até o ponto estrito mediante o qual pode-se evocar o fragmento em toda sua inteireza. Desse modo, desenhar é também, conforme já se indicou exercício que parte do presente, mas que também confina com o passado, com a memória, com o resíduo, com aquilo que se deposita e sobra por decantação da visita continuada que o olhar faz ao mundo.<sup>7</sup>

Seu olhar questionador, crítico e apreciador lhe fez mergulhar na essência da obra e traduz em palavras o que o olho vê, a mente percebe, e o corpo sente ao explorar o espaço construtivo das obras. Desenha e re-desenha novos modos de expressão, em total familiaridade com o desenho e das linguagens que assim acompanham e agregam essa prática. Para o autor, o ato de desenhar transita em dois caminhos em grande medida entrelaçados: como forma de reter o visível e como forma de projetá-lo, “linhas costuradas”, que conferem uma materialidade concreta pelo do desenho, onde a linha é a que impulsiona a ação projetada no espaço, tornando um lugar de acontecimento, a obra da artista.

Abordando a questão, para Franca (1996) para que um lugar possa se chamar *Lugar* necessita criar um espaço de sua situação, de acontecimento, de circunstância, criando proximidades e espaçamentos. Nesse sentido, complementa dizendo que:

O *Lugar* é distância e profundidade (desdobramento originário dele), disseminações e espaço. O espaço espacializa-se, e é assim que ele se constitui para mim: eu o divido, preencho-o, duplico-o e confiro-lhe existência por muitos outros meios. Em o objeto plástico existindo, sua superfície é geradora de espaço, e as relações dessa coisa com outras transformam sempre o lugar e tecem com ele elos plurais e específicos: modalidades da presença do objeto no sítio de sua espacialidade visível. "O espaço é, ao mesmo tempo, o lugar dos possíveis [...] e o lugar das realizações [...] ele é sempre fervente nas suas energias dissipativas, de onde resultam sempre imprevisíveis ordens novas". [...] O espaço do lugar da exposição não está longe de ser, ele mesmo, uma linguagem em potencial que espera ser empregada. Assim ele se torna o *Lugar* de uma experiência originária fundamental ou, melhor ainda, um meio englobante. É próprio do espaço envolver o que ele engloba, não se deixar dominar de parte a parte. Ele é abertura, é presença, medida de tempo. O espaço pertence-me e pertence ao outro, é indicador de liberdade; não me esqueço do enraizamento de meu corpo nele.<sup>8</sup>

<sup>7</sup>Agnaldo Farias, **A sublevação da linha**, 1996. Disponível em: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio\\_geral.php?c\\_lingua=P&c\\_tipo=1&c\\_artista=14#2](http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&c_tipo=1&c_artista=14#2). Acesso: 20 de janeiro de 2010.

<sup>8</sup>Catálogo da exposição individual de Patrícia Franca. **A dessemelhança**. São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/dessemelhanca.html>. Acesso em: 20 de janeiro de 2010.

Desse modo, o desenho linear como objeto, as linhas, tramas que preenchem e constroem espaços, lugares de construção denotam proximidades e afastamentos que convergem para a formação do desenho, que se pluraliza em outros desdobramentos dentro do processo. Estes desdobramentos compreendem distintos percursos transitando por entre as linguagens (desenho e fotografia), meios (analógicos e digitais), na passagem entre o desenho e imagem, a cor e quase-cor, entre o estático e o deslocamento, entre outras questões que se apresentam na prática.

Presenças, ausências, disparidades e semelhanças tecidas no conjunto foram se revelando, incorporando distintos significados, na prática artística e, desse modo pude refletir e perceber o que a obra ia apresentando na sua construção, nas entrelinhas do processo. Modos de ver e entender a obra, o lugar que ela ocupa em torno da espacialidade construída, e das questões presentes no todo. A prática contextualizada compreende, apóia e correlaciona-se diretamente com o percurso teórico nas abordagens que se mostram no processo, e, estas, promovem percepções e discussões que permeiam todo percurso artístico.

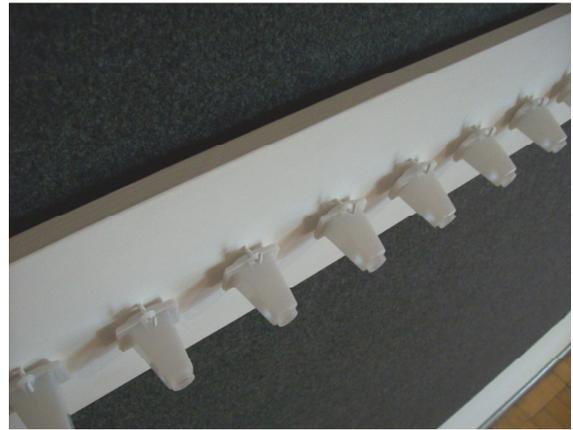
### **1.3. Do mínimo ao máximo em possibilidades de ver**

A visão micro e da macro-imagem nessa proposta poética compreende as ações de redução e ampliação, do recorte e do detalhamento efetuado nos estudos, etapas do processo. Concentra-se em explorar disparidades, contrastes, entre o *mínimo* e o *máximo* da imagem. Do mínimo em fragmentos, constrói-se o máximo de resultados e perspectivas visuais nesse contexto.

Esses contrastes de dimensionamentos se estendem por determinados momentos durante o processo prático. Primeiramente como recurso de ampliar possibilidades formais e estéticas, nos experimentos e combinações; como projeção da imagem por intermédio de um instrumento (dispositivo) ótico (monóculo) e como ampliação e expansão da imagem de modo analógico, na impressão digital ampliada dessas imagens. A Figura 7 ilustra o modo como os desenhos-imagens são inseridos nos objetos, e a Figura 8, de como foram dispostos no espaço de apresentação.



**Figura 7** - Ajustamento dos desenhos-imagens aos monóculos. Dimensão das impressões transparentes (2,5 cm x1, 8 cm).

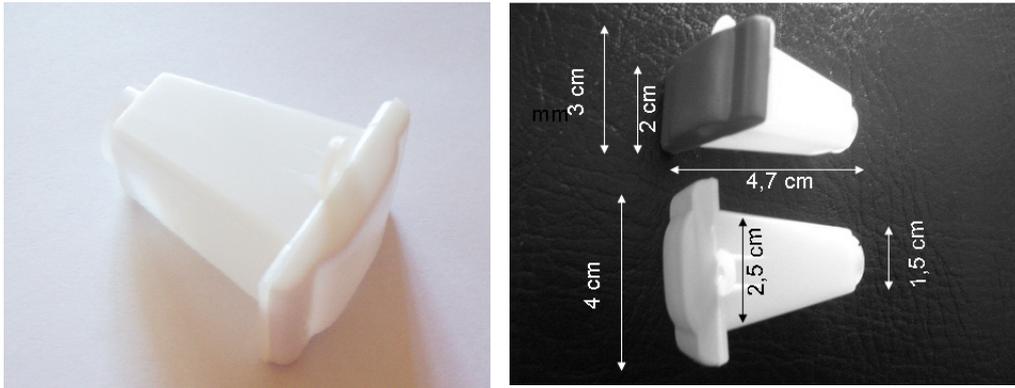


**Figura 8** - Apresentação de obra A[linha]mentos em repetição. Suporte de madeira, e monóculos.

Os monóculos alinhados lado a lado, como mostrados acima na figura 8 (fase de experimentação, quanto à montagem no espaço), proporcionaram uma seqüência linear dos desenhos-imagens contidos no interior do monóculo na apresentação do trabalho, no momento da qualificação da pesquisa. Na composição dos desenhos-imagens além dos recursos tecnológicos e computacionais de tratamento das imagens mencionado anteriormente, conta na apresentação com um aparato óptico de fácil acesso que faz a projeção da imagem ao alcance do nosso olho, percepção. Essa ação e participação constituíram-se no deslocamento e aproximação do atuante à obra. Essa condição de proximidade, permeada pelos monóculos permitiu que se visualizassem as imagens em perspectiva, ou seja, a imagem é projetada em uma escala maior do que a original - projeção de uma realidade ampliada – pela lente e incidência da luz.

A projeção da imagem se dá de maneira similar à da câmara escura, uma caixa preta totalmente vedada da luz com um pequeno orifício em um dos seus lados. A luz refletida projeta-se para dentro da caixa do objeto e a imagem dele se forma na parede oposta à do orifício - lugar da imagem.

As imagens apresentadas nos objetos (monóculos) passaram por transformações e criações durante o processo. Utilizei *softwares* específicos de tratamento de imagem que contribuiram para os resultados estéticos apresentados.

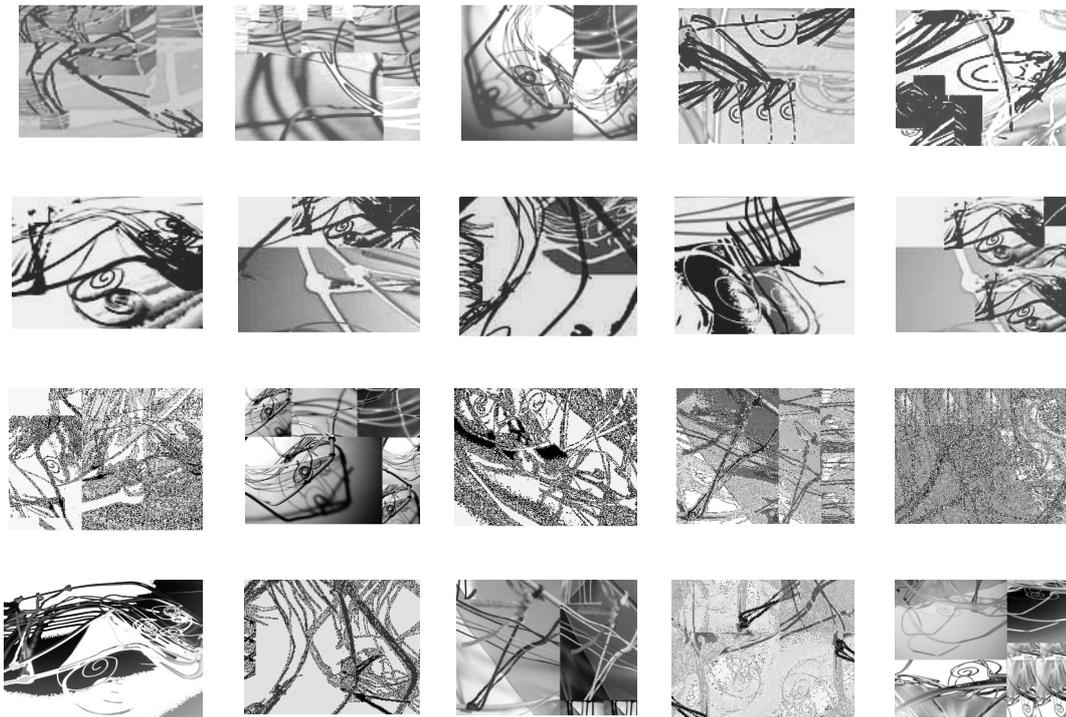


**Figura 9** - Dispositivo ótico, o monóculo foi utilizado para a visualização dos desenhos-imagens e medidas internas e externas do objeto.

Esse tipo de dispositivo visual (monóculo) foi difundido na década de 60 e 70, sobretudo em circos, parques, praias (remete a meu universo infantil) como uma lembrança, uma recordação de um dado momento. Assim o trabalho abarca uma ação visual, tecendo relações e desdobramentos nos vários momentos e etapas do processo em si.

Nesse sentido, busquei criar variantes na produção das imagens em suas apresentações durante o processo de feitura da obra até sua finalização, como *obra-instalação*. No que concerne ao mínimo, visão reduzida da imagem, esse objeto ótico de pequena dimensão – o monóculo - contempla o intento nessa proposição em visualizar a imagem em pequenas dimensões.

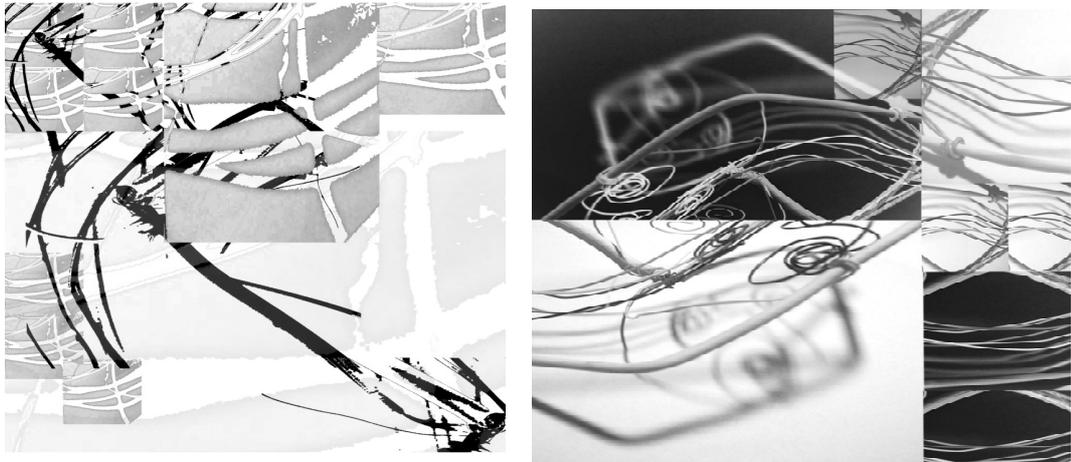
O que se percebe em um primeiro momento é que essa visão reduzida da imagem se amplia no interior do objeto. Essa poética teve o intuito de buscar dentro do processo outros modos de se “jogar com as dimensionalidades”, ou seja, propus alternativas de apresentação da obra - do mínimo ao máximo em possibilidades de ver. Faço a analogia entre o mínimo e máximo no que se refere ao dimensionamento no espaço da instalação, ampliação e variação da imagem compondo o espaço da obra, e, mínimo e máximo de possibilidades de criação, onde um pequeno fragmento/detalhe da imagem propiciou a criação de inúmeras outras imagens, montagens/colagens digitais, que foram da unicidade a multiplicidade das imagens.



**Figura 10** - Conjunto de desenhos-imagens, parte do processo. Desenhos que irão compor os monóculos. Imagens serão impressas (meio analógico), 2009.

A obra se faz presente, por meio das imagens que compõem o espaço/ambiente. Em forma de alinhamentos, as imagens se apresentam por meio de repetições em modulações organizadas no espaço tridimensional. Nesse sentido, o que se pode ressaltar é que estas imagens de certo modo, nos convidam a transitar por um *lugar* entre as linhas desse processo, um campo ampliado de possibilidades visuais e estéticas, onde a cada sobreposição de imagens (camadas) novos espaços e trajetórias se formam um todo dividido em pequenas partes ou fragmentos.

Nessa etapa do processo, a distância do monóculo ao espectador/atuante é pensada, ou seja, foram levados em conta os deslocamentos no espaço da obra-instalação, as trajetórias traçadas pela participação do público que fazem parte do contexto da arte contemporânea.



**Figura 11** - Variações do desenho-imagem e experimentos utilizando as fotografias, recortes, permitindo combinações, justaposições e sobreposições de camadas, resultando em linhas distintas de criação, 2009.

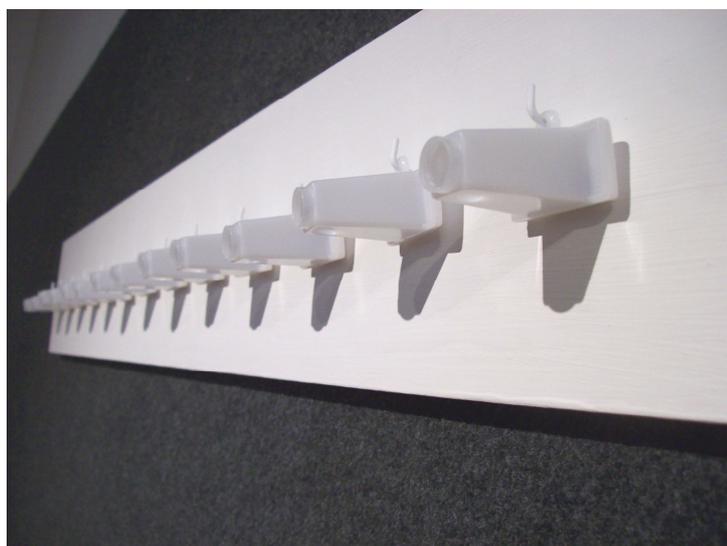


**Figura 12** - Variação do desenho-imagem e experimento utilizando as fotografias (possibilidade incorporada no processo), 2009.

A cada desenho-imagem contido no objeto/monóculo, uma nova perspectiva visual se instala. O que se faz oculto e de certa forma enigmático pela não visualização imediata em um primeiro momento, se desvela e torna-se aparente e visível pela projeção da imagem no dispositivo visual com a ação do atuante sobre ele e sobre o circuito artístico dessa poética. Deslocando-se e aproximando-se de seu foco, o atuante participa ativamente desse ambiente - espaço poético, fazendo parte dele. Articulando suas ações em meio a suas percepções, interpreta a cada trajetória construída – do ir e vir - até o objeto, o que se descreve visualmente nas entrelinhas dessa poética, entre sua ação, e a proposição do artista com o conjunto

da obra. A cada ação de deslocamento do atuante na e pela obra, traçam-se linhas, percursos distintos, movimentos incondicionais, onde é a percepção e o desejo que norteiam a descoberta do que se encontra entre *as linhas* no espaço, entre as *camadas de desenho*, somadas por condições visuais de aparência, desaparencia, transparências que conduzem a aproximações e leituras da obra no espaço da instalação. A dualidade se instaura aqui como um jogo visual de sentidos e significados entre elementos que compõem o espaço da obra em acontecimento.

Disparidades tecidas por contrapontos poéticos, que a meu ver somam em possibilidades, pois o que está *fora* e não-visível do monóculo, está, ao mesmo tempo, dentro do universo da instalação, e o que está *dentro* e visível (estruturas compositivas) também compõe o que está fora. Por meio de especificidades no processo, que fazem parte do todo, sendo perceptíveis no modo de *ver* e interpretar o que se propõe. Nessa perspectiva, os dispositivos visuais (monóculos) dispostos no ambiente permitiram esse diálogo, essa conexão entre a obra e o atuante.



**Figura 13** - Foto detalhe. Disposição dos objetos no espaço da obra. 2009.

A participação do sujeito nesse contexto da arte é imprescindível, é a resposta ao artista, de todo um processo, de um diálogo que se propôs em agenciar. A seqüência dos objetos organizados no espaço permitiu que novas possibilidades compositivas se apresentassem. Uma trajetória linear, uma repetição com diferenças por meio das infinitas variações da imagem. Essas variações da imagem, e jogos de

distintos dimensionamentos, promovem distanciamentos e aproximações com a obra. Os objetos (peças em madeira) da Figura 14 integram a proposta quanto aos modos de apresentação da obra, e foram apresentados na etapa de qualificação da pesquisa.



**Figura 14** - Entre[linhas] e camadas - experimentos visuais de ampliação da imagem.2009.

Estas peças mencionadas acima foram repensadas e, substituídas no decorrer da prática, por peças móveis, (Figura 15), onde o movimento desloca o desenho-imagem, um balanço silencioso de imagens, linearidades poéticas denominado *DOBRAdiças: ir e vir de continuidades*, constituem novas perspectivas criativas no espaço de criação. Em meio a transparências, busco proporcionar ao espectador a apreensão da imagem pelo deslocamento do seu próprio corpo, sua posição, sua ação participativa frente ao objeto, com a obra.



**Figura 15** - DOBRAdiças: ir e vir de continuidades. Imagens impressas em transparências (frente do objeto), 2010. Disposição no espaço e detalhe.

Desse modo, o espectador, pode construir vínculos, diálogos perceptivos que levam a tecer estratégias visuais, linhas construtoras advindas do traçado, das possibilidades dele no espaço da obra (desenhando trajetórias invisíveis). O que se revela a cada movimento do objeto sugere a criação de um jogo de imagens, ora aparentes, ora ocultas, que dependem do modo de como essas imagens são percebidas. O desejo foi buscar formas de apreensão e interação de imagens explorando outras dimensões e modos de expor, e justapor idéias e de como elas iriam se apresentar no contexto da obra.



**Figura 16** - Peças confeccionadas em acrílico (moldura tamanho 29,7 x 21 cm), Suporte em madeira MDF (sustentação da peça), 2010.

O intuito de se trabalhar a imagem também de modo expandido dentro do espaço de instalação surgiu pela necessidade de se desprender do objeto e passar a visualizá-lo de modo ampliado e a interagir com seu entorno. Em forma retangular, fazendo uma analogia ao formato do objeto/monóculo, as imagens se desprenderam do objeto migrando para outros suportes, onde, agora separadas em camadas, se justapõem por meio de transparências que se agregam formando uma só imagem no todo. Esses desenhos-imagens vistos de forma ampliada, dispostos e

organizados sequencialmente, como plataformas de imagens em grandes transparências, imagens suspensas (camadas), diluem o desenho e ao mesmo tempo justapõem ações antes condensadas, em um jogo visual, onde o deslocamento do olhar faz a diferença e constrói uma nova situação de visualidade.

Essa foi uma grande motivação na proposta, pois meu intuito era compor imagens que no decorrer do processo pudesse desprendê-las de seu estado usual, separando-as em camadas, desvelando o que se esconde por entre as linhas e o que se pode ler e entender nas entrelinhas do processo. Um espaço por entre as camadas se forma, mas também delinea contornos imaginários, percursos de ação, espaçamentos e proximidades que o próprio espectador tem liberdade de traçar.



**Figura 17** – Imagens em suspensão. Parte da instalação. Salto para fora do objeto, 2010. Dimensões 1,80 cm x 49 cm (folhas de poliacrílico), desenhos 1,60 cm x 47 cm, (impressões), 2010.

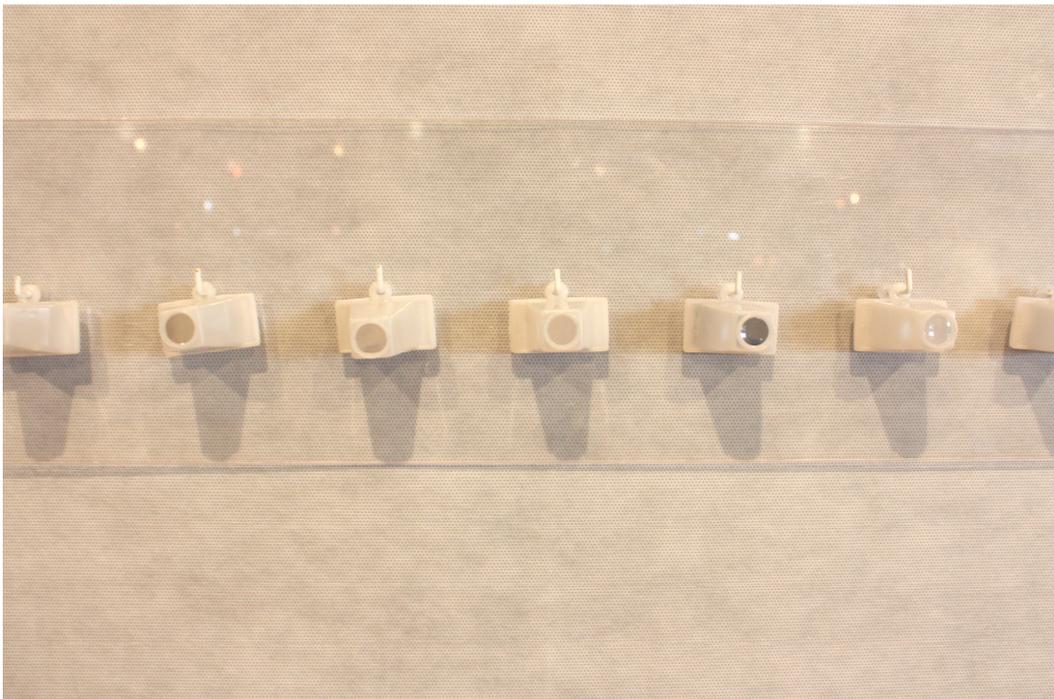
Circuitos poéticos, caminhos, trajetos, são acontecimentos que demarcam na individualidade do espectador, passos e conexões que formam ações no coletivo, um conjunto de distintas rotas imaginárias se formam pelo deslocamento dentro do circuito organizacional da instalação.



**Figura 18** – Folhas de poliacrílico com desenhos adesivados. 2010.

As dimensões ampliadas surgiram como um *salto para fora do objeto*, um salto para um novo direcionamento e apreensão do olhar que compreende dimensões de 1,80 cm x 49 cm, em folhas (chapas) de poliacrílico preenchem o espaço onde o desenho contempla uma atmosfera de enigma em meio às transparências, aparição e supressão da imagem, mostrado na Figura 18, mencionada acima.

Apresentados em suportes diversos, e jogando com diferentes dimensionamentos e disparidades, dentre elas, as que compreendem as relações do *fora* (compondo o espaço de instalação) e *dentro* (contido no objeto), fala-se aqui especificamente sobre os pequenos fragmentos de imagens pertencentes aos dispositivos óticos da Figura 19 (monóculos) que permeiam diálogos e perpassam por entre *os alinhamentos em repetição* – pergunta-se, o que tem dentro do objeto?

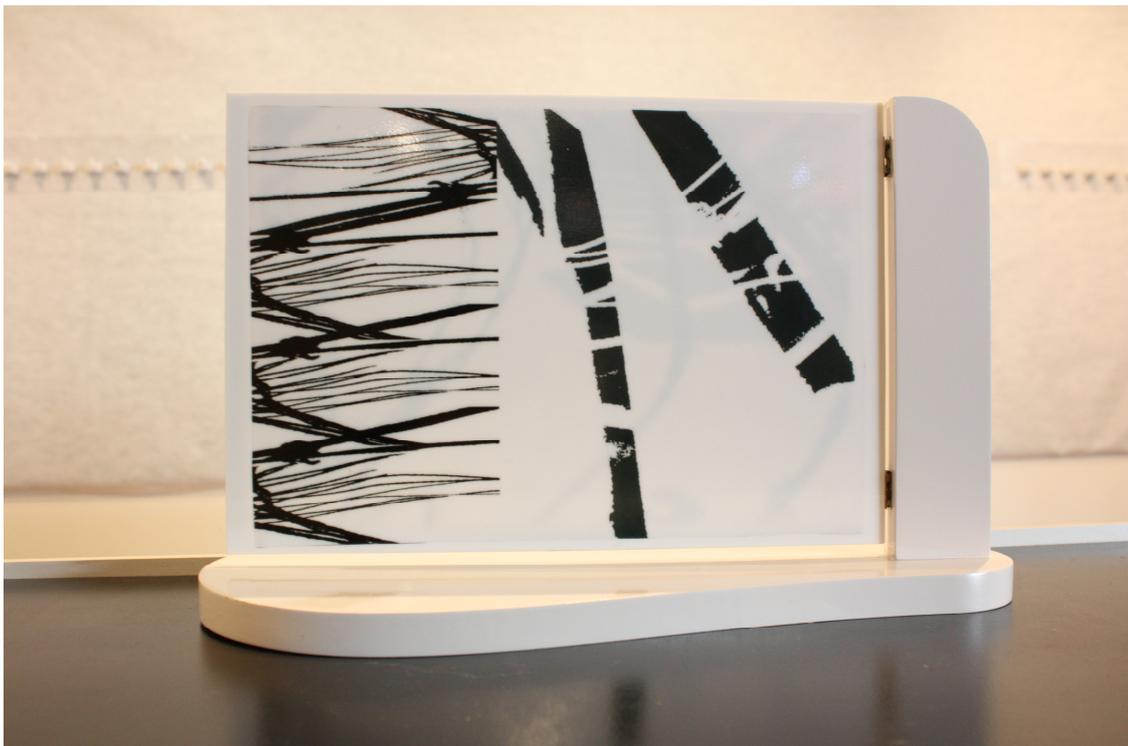


**Figura 19** – Alinhamentos em repetição. Suporte em acrílico.  
Dimensões: 100 cm x 15 cm, 2010.

Cada espectador tem suas próprias impressões, e modos de ver e entender a obra. O que se propõe é a uma leitura que parte de uma singularidade poética (minha como artista), mas que se pluraliza por meios dialógicos que propõem ao espectador interpretar as ações nessa prática. Envolve vínculos, ligações, que se descrevem nas *entrelinhas* do processo, no sentido de buscar os reais significados desses espaços tecidos por diferentes espessuras lineares (desenhos-imagens em diferentes suportes) contidas em porções mínimas de poéticas (monóculos). Estes mínimos se expandem em uma perspectiva linear dentro do objeto que se alinham fora dele, suporte que abriga parcelas de criação no todo, construindo assim, seguimentos fotográficos, repetições, em meio às diferentes imagens produzidas pelos desenhos que completam internamente o objeto, enraizando-se nele.

Monóculos que visualizam imagens através da projeção do olhar costumam linhas imaginárias que ligam a estruturas em transparências, dobradiças seguram e unem camadas que diluíram os desenhos (impressos pela separação de cores em papel transparência).

Emoldurados em dobradiças, projetados no espaço abrigando distintas superfícies de impressão no conjunto da obra, somam-se as transparências adesivadas de grandes formatos, alinhados em contínuas repetições de extensão do olhar. Os desenhos-imagens compreendem estágios dimensionais de apresentação, obedecendo a uma trajetória linear crescente, na qual a ampliação do olhar se dá por etapas no processo. O que se vê é uma construção de *mosaicos* sobre camadas, onde a diferença se dá em meio a formas abstratas onde as linhas, tensionam e desenharam a cada composição, novos territórios imaginários, que transpõem realidades poéticas, obra- instalação.



**Figura 20** – Imagem móvel contida no objeto – DOBRAdiças: ir e vir de continuidades, verso do objeto. Adesivo vinil.

Desse modo, esse processo, e os procedimentos efetuados durante o desenvolvimento dessa poética, mostrou-se intenso e fértil, um campo ampliado de enigmas e descobertas a qual fui mergulhando e descobrindo nos entremeios, as

diversas facetas que a obra me revelou, e a reflexão que pude construir a partir dessas especificidades e particularidades estéticas, do “criar” novos modos de representação e de construção de uma identidade na obra. Configurou dentre as passagens e processos, apreensão de um outro olhar,- aproximação - para dentro da obra, e também como espectadora e atuante dela, novos olhares e percepções (distanciamento para reflexão).

## CAPÍTULO 2

### 2.VISUALIDADES E DIMENSÕES CRIATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte contemporânea se caracteriza por uma mescla, uma integração entre o antigo e novo, a diversidade de significados, as re-significações de objetos, de discursos, de possibilidades artísticas que abrangem diferentes linguagens e meios de representação. Agrega um repertório diferenciado de materiais, técnicas e códigos que estão continuamente associados aos fenômenos sociais decorrentes da influência massiva da cultura, das interações com os meios tecnológicos, da hibridização permitindo que as obras de arte atuais assumam diferentes vertentes representativas. Danto (2003) quando se refere aos “pluralismos” da arte contemporânea, em específico às obras de arte, diz que elas, por si só, não nos oferecem subsídios suficientes (elementos) para que sejam entendidas em um primeiro contato visual. Para o autor, é necessário compreender o significado de uma obra de arte através da maneira como é exposta e o que ela nos propõe, teorizando particularmente seus conceitos no momento em que está sendo apresentada.

Face a isso a integração da arte com os meios tecnológicos possibilita um novo universo a ser explorado; novas perspectivas se abrem ao campo da visualidade, das interações e das experiências voltadas para os ambientes virtuais e a simulação - a ciberarte. Pierre Lévy (2008) complementa dizendo:

Uma das características mais constantes da ciberarte é a participação daqueles que as experimentam, as interpretam, as exploram ou as lêem. Não se trata somente de uma participação na construção do sentido, mas realmente de uma co-produção da obra, desde que o "espectador" é chamado a intervir diretamente, a fazer a obra acontecer (a materialização, o aparecimento das imagens, a edição, o desenvolvimento efetivo naquele momento e lugar) de uma seqüência de sinais ou de acontecimentos.<sup>9</sup>

Com a tecnologia cada vez mais presente em nosso dia-a-dia, e seus sucessivos avanços, o fácil acesso de usuários às redes de comunicação como a Internet, através de meios informatizados, permite estarmos em constante contato com o mundo contemporâneo. As informações cotidianas, o acesso a *sites* com mensagem jornalísticas em tempo real, *chats*, *msn*, o mundo virtual se faz cada vez

---

<sup>9</sup> Autoria de Pierre Lévy. Trecho extraído do *site Arte Interativa e Cibercultura*. Disponível em: [http://artecno.uces.br/proj\\_tecnicos/artint.htm](http://artecno.uces.br/proj_tecnicos/artint.htm). Acesso em: 20 de agosto de 2008.

mais presente em várias áreas e especificidades. No contexto da arte tecnologia a visualização de obras no ciberespaço, traduzem uma condição de virtualidade e da simulação através da materialidade física do sujeito/interator, o “corpo acoplado”<sup>10</sup>, fazendo a conexão do homem/máquina/interfaces.

## 2.1. Imagem: um campo ampliado em meio a significados e representações

O atual contexto contemporâneo abarca constantemente um mundo repleto de imagens, que transitam pelos mais diversos ambientes visuais e de comunicação, dispostos ao nosso olhar e nossa percepção. A visualidade das imagens se apresenta disponível a todo o momento, nos mais distintos meios e contextos apresentando modos diferentes de interpretações, onde o repertório visual cada vez mais se amplia.

A imagem está e esteve presente na história do mundo, como representação visual e gráfica de objetos, animais, situações cotidianas, no campo das artes visuais, em paralelo com outras áreas de conhecimento, como forma de expressão/representação e de linguagem. Segundo Santaella (1997), as imagens têm sido consideradas meios de expressão da cultura humana desde há muito tempo, as próprias pinturas pré-históricas das cavernas há milênios atrás já registram suas aparições, anterior ao surgimento da escrita. A imagem no campo da arte, como uma linguagem representativa e geradora de construção social e cultural, expõe fatos, acontecimentos, ligados a uma realidade; representa um contexto, um momento, uma cultura, um modo de expressar-se, uma identidade visual. Atualmente estamos rodeados por elas. Associamos tudo a imagens, sejam elas das mais variadas formas de representação visual, tátil, sonora, textual, cultural, entre outras, e, desse modo, estas agregam realmente um caráter múltiplo de representação e de apresentação.

Para Aumont (1993), de certo modo, falar de uma civilização da imagem<sup>11</sup> é expressar todo e qualquer sentimento generalizado de se viver em um contexto que se movimenta em função das imagens, e, estas por sua vez, estão em maior número, e mais intercambiáveis. O autor complementa esse pensamento

---

<sup>10</sup> O termo refere-se ao sentido de “conectado”. DOMINGUES, Diana. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.

<sup>11</sup> Termo utilizado por Jacques Aumont no livro **A Imagem**. Refere-se ao acúmulo e explosão de imagens que nos é disponibilizada no atual contexto. (1993, p. 13).

comentando sobre o acúmulo das imagens no contexto contemporâneo, em que as imagens:

há mais de cem anos multiplicaram-se quantitativamente em proporções impressionantes e sempre crescentes. Além disso, percebemos que essas imagens invadem nossa vida cotidiana, que seu fluxo não pode ser contido. Donde o sentimento difundido de que vivemos na verdade a era da imagem, a ponto de profetas mais ou menos inspirados, anunciarem regularmente, com regozijo ou tristeza, a morte da escrita (AUMONT, 1993, p. 314).

Em reflexão a essa temática em torno da imagem e de sua presença massiva em nosso contexto atual, o autor complementa dizendo que a imagem se caracteriza por apresentar diversas atualizações potenciais, pois elas regem os nossos sentidos, como as do intelecto, quando se detém no poder que certas palavras têm de produzir essas imagens. Nesse sentido, as questões que abarcam também as apropriações no cenário contemporâneo das artes visuais, a reprodutibilidade da imagem, por exemplo, mobilizam cada vez mais novas formas de expressão visual, linguagens, modalidades de criação, que vão ao encontro à intenção do artista ao criar sua obra, com sua proposta, sua finalidade.

O atual contexto, permeado pela significativa diversidade de manifestações artísticas referente às novas visualidades – processos formativos, transformações e manipulações da imagem – reforça a possibilidade de cada vez mais se tornar um expoente visual utilizando esses artifícios na criação e produção do cenário artístico. A imagem torna-se disponível e perpassa por diversos meios, contextos, e no âmbito da arte contemporânea reflete diferentes interpretações, como a maneira que se apresenta e se faz presente. A reflexão apontada por Santaella (1997) permite ressaltar que o repertório visual e representativo disposto ao nosso olhar e nossa percepção adentra um campo ampliado de mensagens visuais e possibilidades artísticas. Com base nesse pensamento, Kern em conformidade com Joly (1996) complementa dizendo que:

Apesar do termo imagem estar vinculado desde a sua origem com a representação e a analogia, a imagem na civilização ocidental esteve também, durante muitos séculos, relacionada com o conhecimento. Desde a antigüidade, ela é objeto de reflexão filosófica, sendo concebida como semelhança ou se confundindo com aquilo que representa. (KERN In: JOLY 1996, p. 98)

Na atualidade contemporânea essas visualidades tomam diferentes dimensões criativas, onde a imagem, fonte de referência em muitos dos processos artísticos, é

pautada no diálogo do artista com as “coisas do seu cotidiano”, do seu entorno e da sua poética. Seguindo esse pensamento Oliver Grau (2007) nos diz que:

nunca o mundo de imagens ao nosso redor mudou tão rapidamente como nos últimos anos, nunca fomos expostos a tantos mundos de imagens diferentes e nunca o modo como às imagens são produzidas mudou de forma tão essencial (GRAU, 2007, p. 15).

Vivemos a cada instante à mercê de novas perspectivas, e estas se formam na esfera artística da arte contemporânea integrando passado e presente, o antigo e novo, possibilitando que se acrescente uma gama de novos significados, questões que suscitam novos conceitos e re-significações na arte. Dessas particularidades abordadas no campo artístico, vários movimentos e situações se apresentaram e se formaram durante a história e o percurso traçado no contexto contemporâneo da arte perpassa pela *Pop Art*, *Land Art*, Arte conceitual, o Minimalismo, o Fotorrealismo, Arte tecnológica, assim como nas linguagens das Instalações, Videoinstalações, entre outras.

Das transformações que perpetuaram ao longo dessas últimas décadas, o que podemos inferir é que nas décadas de 50 e 60, por exemplo, houve um grande salto cultural e social margeado pelo fluxo intenso das informações disponibilizadas pela mídia em geral e principalmente no setor de produção e na utilização de diversificadas técnicas para fabricação de objetos e produtos a serviço do consumidor. A ênfase nesse progresso era aproximar cada vez mais o público ao mercado de consumo, priorizando amenizar as necessidades e especificidades que se apresentavam nesse contexto. A arte por acompanhar as mutações do seu tempo está sempre presente e acompanha essas mudanças sociais, culturais, econômicas, tecnológicas, buscando modos de se comunicar com o mundo, e atuando nele como um agente transformador de ideais, pensamentos, paradigmas, e acionando todo seu potencial reflexivo sobre os conceitos e questões daquele determinado contexto.

A *Pop Art* surgiu desse processo acelerado da economia capitalista, decorrente da cultura de consumo. Com o olhar voltado para o cenário artístico que se instaurava, sem perder o foco social e econômico e crítico do momento, era vista como uma referência visual para as produções artísticas, pois integrava uma sistemática representacional e estética de padrões instituídos e favorecidos pelas mídias. Como exemplo disso a publicidade desempenhou muito bem seu papel de informar por meio das imagens e textos, suas mensagens e propósitos, e esta por

sua vez, integrava motivações para que se criasse em cima de ícones e símbolos, personalidades dessa geração uma nova forma de expressar-se na arte.

Artistas utilizaram esse contexto, apropriando-se de imagens, produtos e de obras já legitimadas. Ao reelaborar de maneira expressiva as obras suscitaram a implantação de novos parâmetros na arte, conceitos esses que se desprendem dos padrões anteriores, reinterpretados através de um novo olhar. Essas imagens apropriadas pelos artistas são imagens que se deslocam no tempo e se renovam, trazendo à tona um passado que se conecta com presente e vice-versa. Cindy Sherman e Alfredo Nicolaiewsky<sup>12</sup> também utilizaram as apropriações como recursos de criação e re-criação de imagens, captando cenas cinematográficas, transformando-as e retrabalhando-as em suas produções. Em minha poética friso a semelhança com o trabalho desses dois artistas, no sentido de trabalhar com a imagem transformando, reorganizando, re-criando e redesenhando formas de apresentação da imagem. Em “As cenas de um filme sem título” do final dos anos 70 e início dos 80, Cindy Sherman apresenta uma série de auto-retratos em que a sua própria figura apresenta-se em situações inusitadas de cenas do cinema, personagens e cenário recriados.



**Figura 21** - Recorte de trabalhos de Cindy Sherman, mostra de cenas cinematográficas. Série *The Untitled Film Stills*, 1977.

<sup>12</sup> Doutor em Artes Visuais - Poéticas Visuais, pelo PPG Artes Visuais da UFRGS (2003), É professor adjunto no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: apropriação, justaposição, memória, desenho e mestiçagem. Desenvolve atualmente produção plástica em imagens digitais e fotografia.

Blanca Brites<sup>13</sup> (2005), curadora da Exposição “Dois artistas em sintonias diacrônicas”, na Fundação Cultural e Assistencial Ecarta comentou sobre essas obras de Alfredo Nicolaiewsky, dizendo que ele:

prosegue com a pesquisa de apropriação de imagens fotográficas, anteriormente vinculada ao processo analógico e, atualmente, relacionada ao processo digital. Sua busca de imagens está centrada em filmes em DVD da década de 40 e 50, de onde são capturadas com baixa resolução e transpostas para ampliação em papel fotográfico, sem nenhuma interferência direta do artista. Esses recortes resultam em cenas de sobre/justaposições, já existentes nos filmes e em trailers, mas que são imperceptíveis ao olhar menos atento ou desavisado, melhor dizendo ao de quase todos os assistentes. Tais imagens desviantes, distorcidas, alteradas, mas reais e concretas, provocam situações inusitadas de um estranhamento de significado surreal. São tempos que se unem, se tencionam, se chocam em situações limites, como a pertinente denominação dada pelo artista a esta série “No abismo de um sonho”, também apropriada do título da versão brasileira do primeiro filme de Fellini.<sup>14</sup>

As obras de Alfredo Nicolaiewsky compõem cenas de filmes, onde as transformações e reelaborações se formam em meio à sobre/justaposições de imagens já existentes. Esse processo de justapor, combinar e misturar as imagens se aproxima da prática do meu trabalho, onde mesclo imagens e construo jogos combinatórios de imagens. Tadeu Chiarelli (2008) complementa dizendo que o trabalho do artista se trata de *flagrantes* poéticos onde capta as passagens de uma cena para outra, através da seqüência cinematográfica.



**Figura 22** - Alfredo Nicolaiewsky. Série **abismo de um sonho**. Imagens digitais, 70 x 100 cm, 2005/2007

<sup>13</sup>Pós-Doutora, Université de Paris, U.P. I França. Atuação profissional: Docente do Instituto de Artes/UFRGS, e membro permanente/associado da Universidade Federal de Santa Maria, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART.

<sup>14</sup>Texto de Blanca Brites para exposição “**Dois artistas em sintonias diacrônicas**”. Disponível em: [http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao\\_bkp291105.asp](http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao_bkp291105.asp). Acesso em: 15 de janeiro de 2009.

Desse modo, o artista constrói assim, narrativas visuais que se deslocam no tempo, e também propõe um jogo perceptivo imagens, imagens híbridas, que se mesclam e se transformam a cada nova ação de construção plástica.

As obras que incorporam a apropriação em seu processo, em seu contexto, são obras providas de reprodução. Aqui se reproduz através do reproduzível e do visível, e as imagens nesse sentido abarcam ativamente esse universo das apropriações como recursos de criação e re-criação, captando cenas e imagens já existentes, produções que partem de algo que já foi produzido.

Para Cauquelin (2005), o contexto moderno regido pela cultura de consumo que impulsionou que a arte contemporânea pudesse reger subsídios comunicacionais, de reprodução ao referir-se aos marcos dessa ruptura espelhada por artistas como Warhol e Marcel Duchamp, considerados os iniciadores, os precursores de uma nova forma de significar a arte, constituindo essa nova visão estética.

Warhol transita pela temática que envolve a cultura de consumo, utilizando-se dos processos de serialização e reprodução e repetição saturada da imagem, por meio de distintas linguagens, como a serigrafia e a fotografia, que se ajustam e se integram nesse processo de reprodutibilidade da imagem. Seu propósito expandiu a arte através de ícones conhecidos, produtos, objetos, situações que aproximaram ou o público no contato com as obras. Já Duchamp, atento a um discurso intencional avesso ao conteúdo estético e formal da arte da época, sustentou a concepção referente à questão do deslocamento do objeto no tempo e espaço. Desse modo, questionou o próprio sentido da arte, com seus *ready mades* (arte que subverte a utilidade de materiais existentes), utilizando objetos produzidos em série, atribuindo outros valores e significados para esses elementos. Escolhia diferentes objetos e deslocava-os de seu contexto original, designando-os como obras de arte. Neste universo, o objeto ao ser deslocado e reinterpretado formalmente, só é considerado re-significação na arte, se em seu universo os elementos utilizados para sua elaboração partirem de uma função totalmente avessa ao reconhecimento de origem.

Todos esses desdobramentos que a arte contemporânea aborda somatiza à construção de inúmeros conceitos e reflexões que são tecidas pela própria história da arte, em justaposição com seu contexto.

O universo contemporâneo ao tecer as diversidades e pluralismos conceituais e de abordagens críticas na arte reflete amplamente essa característica em torno das imagens, e nos leva a condição de eternos consumidores e produtores de imagens. Em alusão a isso, Lemos<sup>15</sup> (1997) cita Debord (1967), ao se referir ao conceito de uma sociedade do espetáculo; coloca-nos frente a questões que permeiam a relação social midiaticizada pelas imagens; e nos faz refletir que de certo modo, trata-se de um retrato cultural movido pelo visível, que vai além da cultura de massa como jornal, shows, revistas, publicidade, entre outros, e transcende estes meios informacionais. Estas tônicas que retratam a sociedade dizem respeito também aos discursos, opiniões, códigos e valores não mais lineares, pois o contexto contemporâneo com sua permanente inconstância reflete as mudanças de um novo tempo, de uma nova época, de uma nova visão também no campo da arte.

A integração da arte com os meios tecnológicos possibilita um novo universo de criação, de descobertas, de novas perspectivas voltadas ao campo da visualidade, das interações e das experiências e aproximações com os ambientes virtuais, da simulação, da arte.

## **2.2. Da unicidade à multiplicação da imagem**

Vivemos em um mundo das imagens. Isso realmente nos envolve em uma atmosfera imagética que prima por muitos valores artísticos, estéticos, conceituais, entre outros, e também no que concernem as imagens ligadas às tecnologias impostadas pelo desenvolvimento acelerado das sociedades, da cultura de massas, e meios publicitários onde a imagem tem papel principal de comunicação. O século XXI, uma época que se instaura aceleradamente no *agora* - tempo/instante - nos leva a assumir cada vez mais, a condição de eternos consumidores, de imagens, de tecnologias, de informações, aspectos estes decorrentes dos avanços progressivos principalmente da ciência e da tecnologia.

É relevante trazer para essa reflexão referente ao mundo das imagens, primeiramente as concepções tecidas por Walter Benjamin, fazendo alusão a questões que permeiam o significado da arte na época da reprodutibilidade técnica. Pensar também como ela se manifestou em contextos anteriores a pós-

---

<sup>15</sup> LEMOS André. **Arte Eletrônica e Cibercultura**. Revista FAMECOS, nº. 6, Porto Alegre, junho de 1997.

modernidade, o modo como à obra de arte estava atrelada à condição aurática e como se portou frente os avanços industriais. Nesse sentido ele nos diz que:

Na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua aura. Este processo tem valor de sintoma; sua significação ultrapassa o domínio da arte. Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-lhe os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. (BENJAMIN In: Lima, 1990, p. 213).

Segundo ele, a antiga civilização grega já utilizava dos processos de reprodução técnica e esta, destacava-se em dois processos de reprodução da imagem, como a fundição (moedas, reproduzidas em série) e o relevo por pressão - impressão artesanal. Foram também evidentes e significativas as transformações ocorridas com o desenvolvimento da imprensa – beneficiando a reprodução técnica da escrita. Essas mudanças e avanços relativos à reprodutibilidade tiveram grande repercussão no século XX, não apenas no que concerne à aplicação de técnicas de, para a reprodução das obras de arte do passado, mas por modificarem todo um contexto artístico da época, traçando novos parâmetros na arte, e que se perpetuam na atualidade contemporânea e nas linguagens artísticas, como a fotografia, a gravura, o cinema, entre outras.

Esse acúmulo visual, disposto a todo o momento ao nosso olhar, torna-se um elemento marcante nos processos e nas técnicas de reprodução de imagens. Em referência a essa questão Benjamin (in Lima, 1990) complementa dizendo que “as técnicas de reprodução, entretanto, são um fenômeno novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, por etapas sucessivas, separadas por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido” (Benjamin in Lima, 1990, p. 210). Dessa forma, a litografia, no século XX, por exemplo, se sobressaiu como uma técnica de reprodutibilidade, de modo progressivo e significativo, pois propiciou inicialmente o desenvolvimento para as artes gráficas, no uso cotidiano das ilustrações, imagens.

Para o autor, “a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução”<sup>16</sup>. A arte, desse modo, estabeleceu em suas respectivas épocas características marcantes a respeito de sua reprodutibilidade. Muitas obras de arte eram utilizadas por aprendizes, a fim de exercitar as técnicas (pintura, desenho) e, seus mestres por sua

---

<sup>16</sup> Benjamin in Lima, 1990, p.210.

vez, as reproduziam com a intenção de difundi-las. Assim, pode-se dizer que, com as técnicas de reprodutibilidade, surgiam às primeiras cópias. Para o autor, o original tem aura, a cópia é que perde seu valor de unicidade. As transformações traçadas no percurso da história, tecidas por Benjamin, no que diz respeito à perda da aura, geraram antagonismos quanto ao progresso da cultura industrial. Harvey (1992) coloca que:

O papel aumentado das massas na vida cultural teve conseqüências tanto positivas como negativas. Benjamin temia seu ensejo de juntar as coisas espacial e humanamente porque ele levava inevitavelmente à transitoriedade e à reprodutibilidade como marcos de um sistema de produção cultural que até então explorava a singularidade e permanência (HARVEY, 1992, p. 311).

O vigente aumento da indústria cultural que despontava, contribuiu de modo absoluto para que fossem repensados valores e concepções da época. Por um lado contribuiu positivamente, produzindo novos modos de percepção despertando racionalização, desmistificação dos conceitos preestabelecidos no valor de culto que a aura impunha, favorecendo a democratização da cultura; e por outro, negativamente abalando o culto das tradições seculares, ou seja, as técnicas de reprodutibilidade enfatizam a multiplicação de objetos e exemplares.

Considerando o fenômeno apontado, quanto à ampliação e multiplicação dessas técnicas de reprodução e, também de um *marketing* cultural que aos poucos se fortalecia, o processo de reprodução visual que se formou, propiciou novas formas de produção artística (linguagens), agora descaracterizadas daquela visão estética da obra de arte que ostentava o conceito de *aura*. Em complemento a tais reflexões, Antonini (1998) explica:

Ao separar os valores de culto dos valores dos valores da obra, surge uma nova era, onde a perda da aura, permite, à obra de arte, assumir uma função política. Esta obra, na era da reprodutibilidade técnica, despoja-se de seu sentido mágico, religioso e secular, e por isso, perde as condições de aparição única, moldada pelo espaço do aqui e pelo tempo do agora, e ganha o seu valor de exposição, voltando-se para o mercado. A aura, com sua tecitura mítica, na verdade, cria um tipo especial de fruidor para a obra de arte<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> ANTONINI, Eliana Pibernat. **Das formas da repetição: a serialidade na cultura pós-moderna.** Revista FAMECOS, nº 9, semestral, Porto Alegre, dezembro 1998, p 1. Doutora em Teoria Literária e Semiótica da USP. Profª. do Programa de Pós-Graduação da FAMECOS/PUCRS.

No campo artístico, a obra de arte subtrai o valor de autenticidade, quando a reprodutibilidade técnica se constitui como processo – a produção da obra. Muitos artistas contemporâneos tecem estratégias visuais de criação fazendo uso de técnicas de reprodução da imagem. Obras seriadas por meio de processos ou de temáticas fazem parte deste universo. A sociedade atual absorveu essas questões, e frisou a formação das tendências evolutivas da produção e reprodução ocorridas durante um gradativo tempo na nossa história e na arte. Com base no posicionamento de Benjamin (1990), diz que:

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicarem a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Sob este ponto de vista, nada é mais revelador do que a maneira pela qual duas de suas diferentes manifestações - a reprodução da obra de arte e arte cinematográfica – atuaram sobre as formas tradicionais da arte. (BENJAMIN in LIMA, 1990, p. 212)

Segundo a concepção artística desse período e as narrativas contadas no percurso da história, a pintura não atingia a demanda que a fotografia supria (a facilidade de reproduzir imagens), por isso, de um modo geral a oposição à técnica. A resistência com o passar do tempo se quebrou.

Na esfera do reproduzível, a imagem no contexto contemporâneo, século XXI é continuamente beneficiada também pelos aparatos tecnológicos, meios analógicos e digitais que o mercado possui (câmeras, vídeos, filmadoras, celulares, entre outros). Os diversos modelos de câmera, dispostos pela tecnologia atual nos possibilita também, desvendar um universo de recursos visuais – funções e ajustes de resolução, *zoom*, cores, tamanho da imagem, entre outros. Nesse sentido pode-se dizer que a dimensão visual que a imagem vem alcançando ao longo dos séculos, e agora, mais precisamente no contexto contemporâneo, é progressiva e massificante, devido ao acúmulo acelerado de imagens. A reprodutibilidade da imagem, no cenário contemporâneo das artes visuais, mobiliza novas formas de representação, linguagens, bem como, a intento do artista ao criar a obra. A questão da reprodutibilidade (repetição de elementos, de materiais, de imagens, de processos e de poéticas<sup>18</sup>) pode estar presente na obra (poética), ou se constituir no percurso

---

<sup>18</sup> Segundo Cattani (2007), a poética versa sobre os processos criativos - instauração da obra, da vivência, das motivações do artista, seu estilo, sua personalidade. **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

criativo - *no processo de feitura dessa obra*, através de ações, materiais, procedimentos, técnicas, linguagens. Nesse momento se questiona a originalidade/autenticidade da obra. Para Benjamin (1990) “o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (Benjamin, 1990, p. 213). Essa abordagem presente no texto “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, narrativa do contexto moderno, historiza conceitos e traz à tona questionamentos do percurso histórico importantes para o entendimento das questões de reprodutibilidade da atualidade.

A arte contemporânea, nesta perspectiva compreende as práticas de reprodutibilidade sob diferentes enfoques, atende cada vez mais a novas funções, não no que se refere à singularidade e unicidade dos objetos, mas de um processo contínuo de renovação de algo que já existe e que é possível de ser reproduzível através das obras. Aqui se reporta também às questões sobre a fotografia como uma técnica que não se aplica mais o critério de autenticidade, no que concerne aos exemplares que ela pode suplantam, mas a autenticidade que se estabelece, e se apresenta no momento da criação. Assim ocorreu também com o cinema, na utilização de uma arte também fundada na reprodutibilidade das imagens das ações, dos personagens e de histórias.

Benjamin (1990) considera o cinema como algo com efeito, a sucessão das imagens interdita toda associação no espírito do espectador”<sup>19</sup>. O cinema é visto como um meio privilegiado de recepção e de participação, onde o público é convidado a uma fruição coletiva, um modo democrático de fazer a obra se aproximar definitivamente das pessoas. A obra de arte tinha o intuito de se dirigir às massas populares, e a reprodução se tornava uma categoria da obra.

O texto de Benjamin (in LIMA 1990) redimensiona os valores e funções da arte antes vista no período moderno, e nos leva a compreender que a reprodutibilidade técnica da imagem não atende mais conceitos anteriores de uma época, mas nos faz estabelecer um novo discurso no mundo contemporâneo. Um diálogo construído por meio de um novo olhar, um novo instrumento, e também um novo objeto (agora reproduzível), que também traga consigo sua história, seu contexto, com as particularidades de ser cópia. Nesse sentido, Cattani (2004) menciona o trabalho em

---

<sup>19</sup> Idem, p. 236.

poéticas visuais da artista Vera Chaves Barcellos<sup>20</sup> que faz alusão a essa questão dizendo que:

Dentro da lógica da trajetória da produção de Vera Chaves Barcellos, não é de espantar a multiplicidade de técnicas, pois elas serviram, basicamente, como suporte para uma idéia. O desenho, a gravura e, principalmente, a fotografia trazem implícitas as possibilidades infinitas de multiplicação da imagem e jogos combinatórios (CATTANI, 2004, p.127).

A reprodutibilidade da imagem, no contexto contemporâneo, instaurou-se de modo determinante, ou seja, constituindo muitas vezes como parte do processo poético do artista. A Figura 23 faz alusão à questão da reprodução da imagem trazendo a obra de Vera Chaves Barcellos, “Capitel em Vermelho, onde a imagem se repete, é reproduzida por fragmentos que ao se justaporem completam a imagem formam o todo da obra.



**Figura 23** - Vera Chaves Barcellos. Capitel em Vermelho, 1987-1988.

A poética da artista Vera Chaves Barcellos, deixa claro nesse contexto, que o desenho, a gravura e, principalmente, a fotografia possibilitam a multiplicação da imagem, a repetição dos processos, a manipulação e os infinitos jogos combinatórios que se criam entre a cópia e o original.

<sup>20</sup> Artista multimídia, que desde o início dos anos 70 vem utilizando a fotografia e meios de reprodução da imagem. Mostrou o trabalho Testarte na Bienal de Veneza de 1976.



**Figura 24** - Atenção, Processo Seletivo do Perceber.  
Obra de Vera Chaves Barcellos, 1980.

Dentre os trabalhos de Vera Chaves Barcellos, referidos por Cattani (2004) ressalta (-se) o ilustrado na Figura 24, “Atenção, Processo Seletivo do Perceber”, o qual consistia em uma série de fotografias, comentadas por Cattani:

a artista jogava novamente com a fragmentação do corpo humano, mas do corpo da imagem. A fragmentação, privilegiando detalhes conduzia a seu redimensionamento e à descoberta de seus meandros, criando imagens-labirinto. Nesse trabalho ocorreu algo que facilita a compreensão do seu processo real: a utilização da fotografia como ponto de partida, e do Xerox como meio complementar que permite, com maior facilidade que a foto, ampliar detalhes. Cada espaço da imagem original é transformado numa outra imagem, autônoma. [...] A ressensibilização do olhar, através do “processo seletivo do perceber”, sempre foi para a artista objetivo primordial. (CATTANI, 2004, p. 127)

A arte contemporânea permite jogar com mundos paralelos, com mundos imaginários conduzidos pelas mudanças próprias do momento, e do contexto, onde o artista cria seu próprio universo permeando diferentes *passagens*. Estas acentuam as possibilidades de se experimentar distintas linguagens, a criação de seus próprios métodos, códigos e técnicas, um leque de infinitas respostas, e por que não através da multiplicidade, da repetição e da reprodutibilidade da imagem? A reprodutibilidade da imagem no trabalho de Vera Chaves Barcellos, por exemplo, é uma constante em sua obra e, ao mesmo tempo, uma permanência mutável de significados e possibilidades, onde a cópia e o original se fundem.

Seguindo essa linha de pensamento em relação às questões que concernem os processos artísticos, e narrativas processuais que envolvem a imagem, Rey (2004) tece considerações pontuando entre outras questões, conceitos operatórios, procedimentos/processo criativo, ferramentas técnicas e metodológicas que argumentam as condutas instauradoras de sua obra, a poética artística em torno da imagem, como “um dispositivo de ver através”. Na minha pesquisa, os procedimentos fotográficos constituem uma das etapas do processo criativo, bem como, a manipulação da imagem, organização dela no espaço da obra, de certa forma, se aproxima com o processo da artista na questão da aparência e desaparecimento, através das imagens transpostas nas transparências (suportes contendo desenhos). Partindo da fotografia Rey (2004) em seu processo de criação, discorre em procedimentos técnicos de manipulação, tratamento visual, numerização da imagem, constituindo a instabilidade, o distanciamento do olhar; e transitando entre *aparência e aparição*. Tem como intuito, provocar sensações por meio de um olhar em profundidade – um olhar em terceira dimensão, provocado pela ilusão ótica e imaginária. Segundo Couchot (2003):

no domínio da arte, o numérico renova totalmente as ferramentas e os materiais que não são mais os do mundo real, mas aqueles da simulação: o artista não trabalha mais com a matéria em com a energia, mas com programas que só é concebível recorrendo-se a modelos de simulação que são todos produtos da ciência. (COUCHOT, 2003, p. 19)

Os sucessivos avanços tecnológicos em colaboração com campo da informática, na criação de novos *softwares*, de tratamento de imagens, e pelos aparatos tecnológicos que o mercado atual dispõe, possibilitam explorar a imagem, por meio de novas ferramentas, recursos visuais – funções e ajustes que também acionam perspectivas visuais de criação e produção no mundo analógico e no virtual. Em relação às imagens que se virtualizam, Grau (2007) menciona:

Que a invasão recente e atual da mídia e da tecnologia no local do trabalho e nos processos de trabalho é uma revolução muito maior que qualquer outra já presenciada e, obviamente, também afetou muitas áreas da arte. A arte midiática, isto é, o vídeo, a animação e a computação gráfica, a “arte na rede” (Net-art), a arte interativa em sua forma mais avançada de arte virtual, com seus subgêneros de arte de telepresença e arte genética, está começando a dominar teorias da imagem e da arte. Estamos vivenciando a ascensão da imagem gerada por computador, da imagem espacial virtual como imagem *per se*, imagens capazes de mudanças autônomas e de formulação de uma esfera sensorial e visual envolvente e semelhante à vida. (GRAU, 2007, p. 15)

As atuais produções em arte imbuídas pela tecnologia – a *imagem virtualizada* – perpassam por diferentes interfaces da realidade, misturam linguagens (analógicas e digitais) e a todo o momento são modificadas, reproduzidas por meio da numerização. A tecnologia na arte permite explorar inúmeras possibilidades em torno da criação e da produção visual, atendo-se a explorar diferentes linguagens e processos na arte. O artista imerso nesse contexto cria um mundo *paralelo* a sua realidade, adentrando na esfera experimental, do processual, criando seus próprios métodos, códigos e técnicas, um conjunto ampliado de infinitos significados.

Benjamin (1990), ao se reportar a seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, nos faz refletir, sobre o sentido que a obra de arte abarca hoje, um mundo pluralista que está sendo construído, onde perguntas e respostas ainda estão indefinidas. Essa indefinição contribui de modo positivo para arte contemporânea, pois alimenta inquietações e questionamentos, rompe-se com conceitos preestabelecidos na história da arte; e conseqüentemente forma-se novos discursos a fim de compreender melhor o que está sendo produzido e teorizado, um constante *devir* onde aponta mudanças.

### 2.2.1. Fotografia: margem de ressignificações na arte

A fotografia no cenário das artes visuais do século XXI apresenta-se como uma linguagem artística e parte integrante de nossa cultura visual. Faz-se presente no desenvolvimento dos processos artísticos, ou seja, constituindo recursos visuais nas etapas do processo – *procedimentos*, e também se apresentando como resultado final, *a própria obra em si*. No campo da arte muitos artistas contemporâneos tecem estratégias visuais de criação fazendo uso de técnicas de reprodução da imagem. Dessa forma a fotografia também se apropriou de muitos códigos e especificidades da linguagem da pintura, como por exemplo, a postura/pose, a iluminação, os volumes dados pelo panejamentos, cenários e ambientes que conferiam ao cliente uma imagem de ascensão social, imagem elitizada, e pictórica, contribuiu para que somasse todos esses artifícios visuais na constituição de um novo discurso para essa visualidade/linguagem.

A invenção da fotografia, sua reprodutibilidade e o custo baixo do retrato fotográfico, no final do século XIX, contribuiu para o aumento do desejo de auto-representação, e conseqüentemente perdurou para que essa linguagem artística

pudesse adentrar e constituir novas formas de se apresentar e representar as imagens agora “contaminadas” mescladas e híbridas próprias da concepção da arte contemporânea. Rush (2006), nesse sentido, comenta que:

uma fotografia capta e preserva um momento do tempo; uma imagem criada no computador não reside em nenhum lugar ou tempo. Imagens digitalizadas no computador, depois editadas, montadas, apagadas ou embaralhadas, dão a impressão de levar a um colapso as fronteiras normais de passado, presente e futuro (RUSH, 2006, p. 2-3).

Rush (2006) coloca que os meios e as práticas artísticas que se firmaram ao longo dos tempos (passado e presente) se desenvolveram perpassando por marcantes mudanças no âmbito tecnológico. Assim, a arte atual é reflexo dessas fronteiras. Isso de certa forma direcionou o pensamento artístico a permear por outros campos, outras áreas do conhecimento propiciando cada vez mais a aproximação da arte com a tecnologia. Conforme o pensamento do autor o que impulsionou a revolução tecnológica foram às grandes invenções que transitam fora do mundo da arte, e que se inseriram pelas vanguardas do século XX, desencadeando uma variedade de práticas e linguagens artísticas como a fotografia, o vídeo, o filme, a realidade virtual e outras mais. Sobre questões referentes à fotografia, Krauss (2002) se baseia em dois teóricos, Barthes e Benjamin, dizendo que:

Assim como a fotografia se constitui para Barthes no objeto teórico que permite examinar a evidência bruta em sua relação com a imediatez ou com os códigos de conotação, como a morte ou a publicidade, ela, contudo representa igualmente o objeto teórico de Benjamin. É a fotografia que lhe permite refletir sobre a cultura modernista a partir das condições geradas pela reprodução mecânica. A fotografia é o dispositivo com o qual calibra os objetos da paisagem cultural em termos de reprodutibilidade. Essa reprodutibilidade percebida recentemente é que põe à disposição de Benjamin os objetos específicos de sua análise – como o desaparecimento da aura ou o relativismo histórico da noção de estética de original, por exemplo. (KRAUSS, 2002, p. 15)

No curso da história da arte, e segundo Benjamin (1990), a instauração da fotografia no século XIX, bem como, sua invenção e seu aperfeiçoamento, atrelado ao processo mecânico de reprodução de imagens, inicialmente suscitou muitas inquietações no contexto artístico da época, por parte dos artistas (da pintura). Mas de fato, essas inquietações eram algo que soavam como problemáticas inevitáveis, pois o desenvolvimento tecnológico, com o advento da fotografia – como umas das técnicas de reprodução de imagens - colaborou e muito para o desenvolvimento

progressivo da tecnologia da época. Versava por meio de suas especificidades, mudanças estéticas decorrentes de novas concepções artísticas que se constituíam no momento, principalmente quanto às questões tangentes à originalidade e autenticidade da obra, ao testemunhar uma visível disponibilidade de imagens definitivamente infinitas.

Para Niura Legramante Ribeiro (2004), os processos fotográficos que se desencadearam ao longo dos anos, tecem trajetórias diversificadas, não apenas como registros documentais, mas por incidirem em apresentar visualmente características que vão ao encontro das condições da reprodução e transformação da imagem, voltadas para o pensamento benjaminiano, que por sua vez, fazem parte das manifestações que a arte atual vem apresentando por esse viés da reproduzibilidade da imagem através das linguagens e processos. Arlindo Machado (2007) posiciona-se sobre isso dizendo:

A fotografia é a base tecnológica, que conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la, defini-la é um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção, as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. Cada vez que um meio novo é introduzido, ele sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias<sup>21</sup>.

A fotografia compreende essa nova demanda em crescimento, pois vai além do campo de uma abordagem mais documental, pois possui distintas maneiras de dialogar e comunicar-se através da mensagem visual, através da imagem. Para Machado (2007) a fotografia acentuou mudanças e novos paradigmas culturais:

baseado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação, com conseqüências gigantescas para os processos de percepção individual e para os sistemas de organização social. Mas foi com as imagens eletrônicas (difundidas pela televisão) e com as imagens digitais (difundidas agora no chamado ciberespaço) que essas mudanças se tornaram mais perceptíveis e suficientemente ostensivas para demandar respostas por parte do pensamento crítico-filosófico.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup>Trecho retirado do *blog* de Arlindo Machado cujo texto intitula-se **A Fotografia como Expressão do Conceito**. Disponível em: <<http://promestrado.blogspot.com/2007/07/arlindo-machado-fotografia-como.html>>. Acesso em 06 de janeiro de 2009.

<sup>22</sup>Colaboratório de linguagens textuais. Textos de Arlindo Machado, 2007. **Arte e Mídia**. Disponível em: <http://www.actamedia.org/colab/node/260>. Acesso em: 06 de janeiro de 2009.

Nessa perspectiva em que a fotografia, entre outras linguagens se apresenta no contexto atual, em justaposição aos meios tecnológicos e de comunicação das mídias em geral, evidencia-se também como signo designador de tipologias de imagens (analógicas e digitais). Linguagem e recurso visual, produtora de grande parte das publicações no âmbito visual da produção midiática e em outras áreas visuais. Couchot (2003) diz que a fotografia marcou de modo decisivo a automatização da representação e obras do passado mudando completamente o perfil social da imagem - sua propagação/difusão e sua permanência. A fotografia e todos seus procedimentos de reprodução óticas, químicas e mecânicas, que se desenvolveu paralelamente, contribuíram de maneira a modificar fortemente o *habitus* perceptivo. (COUCHOT, 2003, p. 33)

A arte que surgiu dessa união, entre a arte e a tecnologia também abarca características de efemeridades nas produções artísticas nesse contexto, mais do que todas as outras, por se tratar de uma arte temporal cujo tempo rege as ações, das transformações dialógicas de realidades inventadas, misturas e hibridismos. Nessa perspectiva, a fotografia é considerada uma das linguagens da arte que impulsionou os grandes impactos sociais, culturais e tecnológicos de uma época. Rubens Fernandes Junior<sup>23</sup> (2006), diz que para que se compreendam as produções fotográficas na atualidade contemporânea, e os processos advindos dela é preciso:

[...] mergulhar no mundo das imagens, pois nada substitui a experiência de ver. Ver, comparar, elaborar conexões, estabelecer relações. Olhar para uma imagem e explorar suas potencialidades narrativas. A eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, torna cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. Da mesma maneira que percebemos o ir além, o ultrapassar de todos os limites, a contaminação das técnicas, o hibridismo dos suportes, verificamos o quanto é difícil e impreciso articular uma nomenclatura para a produção contemporânea. (JUNIOR, 2006. p.10)

A tendência do artista sempre foi de experimentar “mundos imaginários”, construir novas realidades visuais, de permear por descobertas em seu processo de criar – suas produções – e também de operar e desafiar os meios técnicos e tecnológicos, para a emergência de novos parâmetros e discursos na arte. Para Arlindo Machado (2001) o artista, o produtor da era maquinica, é *como homem da*

---

<sup>23</sup> Diretor e Professor Titular de Teoria da Comunicação da Facom-FAAP, Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Autor de *Labirinto e identidades – panorama da fotografia brasileira {1948-1996}*, editora Cosac Naify.

*ciência*, um autor/inventor de idéias e procedimentos, de grandes imaginários, mas leva em consideração sempre seu intento, funções, ou seja, para que elas sejam programadas, colocando em questionamento as ações e finalidades sobre estreita suspeita, a mercê de mudanças. A fotografia, nesse sentido, como uma imagem fixa e o filme, como imagem em movimento foram considerados marcos importantes na história da revolução tecnológica e predecessores de muitas outras linguagens que utilizaram dos meios maquínicos e mecânicos para a criação de diferentes narrativas artísticas no campo da arte e tecnologia. Para Rush (2006):

Arte e tecnologia, como representadas pela fotografia e pelo cinema, tornavam-se eternamente interligadas, enquanto a dicotomia temática entre arte e vida dissolvia-se aos poucos diante das máquinas ubíquas. (RUSH, 2006, p 14)

Segundo um panorama histórico sobre as novas mídias presentes no circuito da arte, o autor complementa dizendo que a fotografia de imagens do movimento no início do século XX, apresentadas na Figura 25 por Muybridge, propiciou um novo olhar através da ilusão do movimento mecanicamente produzido captado pelos fragmentos do tempo/imagem, narrados pela montagem de seqüências de imagens que é assim considerado o início do cinema. A série de imagens *Animal Locomotion*, publicado em 1887, compreende um conjunto de 781 impressões de diferentes ações, cuja narrativa desses movimentos captados por *frames*, instantes de uma ação pela fotografia apresentam linearmente toda a seqüência de um determinado momento, um movimento.



**Figura 25** - Série de imagens - fotos que captavam o movimento seqüencial de uma ação, 1887.

Santaella (2006) complementa essa questão do movimento da imagem dizendo:

assim como a fotografia pode criar espaços estáticos novos, o cinema também pode modificar a seu bel prazer, as coordenadas espaço-temporais, criando novas dimensões dinâmicas. [...] Além de estar em movimento, a imagem não vêm sozinha, mas aparece em conjunto com o diálogo, a música, o ruído. Essa hibridização permitiu que, muito cedo, o cinema sedimentasse a sua vocação narrativa, sua eficácia para contar estórias ficcionais o que colocou em comunicação paralela com princípios da linguagem literária. Além disso, ao encontrar a sua linguagem na condensação narrativa, o cinema passou a se comunicar muito mais com o sonho do que com aquilo que chamamos de realidade. (ARAÚJO, in SANTAELLA, 2006, p 182)

Desse modo, apresentou-se uma estética da imagem poética, imagem captada (ou filmada), auxiliada cada vez mais pelas novas tecnologias da imagem ampliando e codificando as *visualidades*, corporificando essas imagens em novas dimensões do olhar, um olhar postado nas dinâmicas ficcionais das novas narrativas. Estas perpassam pelo ilusório, um mundo imaginado, um mundo contado na tela em imagem/movimento e as diversas possibilidades que a tecnologia impulsiona no campo da simulação, e as experimentações onde as imagens e processos se hibridizam. Rush (2006) afirma que, com os avanços e desenvolvimentos tecnológicos que partiram do filme e do vídeo, evidenciados nas práticas e experimentações por parte dos artistas da época, decorreu o surgimento do que hoje pode ser chamado de arte multimídia. Nessa perspectiva os artistas ao produzirem suas obras utilizam e associam-se a diversos meios e linguagens tomando como exemplo, fotografias manipuladas, as instalações, imagens digitalizadas, objetos, vídeo e vídeo-animação, e videoinstalações que integram a utilização de meios de comunicação e da mídia em geral. O trabalho *Visitant Genet*, da artista Vera Chaves Barcellos, mostrado no *Museu D' Art de Girona*, em 2000-2001 é referência nacional.

Em lugar de pensar os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam hoje, entre o analógico e o digital, entre o figurativo e abstrato, o atual e o virtual. Machado<sup>24</sup> (2007) em complemento a isso, diz:

---

<sup>24</sup> Colaboratório de linguagens textuais. Textos de Arlindo Machado, 2007. Arte e Mídia. Disponível em: <http://www.actamedia.org/colab/node/260>. Acesso em: 06 de janeiro de 2009.

As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes, as mais diversas – parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador [...] Não só as origens são diferentes, mas essas imagens estão ainda migrando o tempo todo de um meio a outro, de uma natureza a outra (pictórica, fotoquímica, eletrônica, digital), a ponto de este trânsito permanente se tornar sua característica mais marcante. Muitos materiais utilizados, inclusive, são reciclagens de imagens em circulação nos meios de massa, cujas origens já se perderam (MACHADO, 2007, p.69-70).

As misturas, hibridações nas práticas artísticas e nas narrativas ocorrem dentre diferentes particularidades e em todas as imagens inclusive óticas como o cinema, a televisão, e nas linguagens da arte como a pintura, o desenho e a fotografia (a partir de sua numerização).

Em minha prática artística essa condição híbrida é permanente e adentra o universo das visualidades contemporâneas dinamizando a poética, por meio de construções compositivas que se formaram em meio às linguagens do desenho, da fotografia, aliada aos recursos da tecnologia digital. Geradora de possibilidades de criação e formação de novas imagens, os desenhos-imagens se constituem pela a fotografia por meio de detalhes da imagem. Aqui o detalhe da imagem, captada pela escolha pessoal (meu gosto estético), é constituidor da imagem - fragmentos fotográficos-, que aliados aos recursos da tecnologia registraram uma infinidade de situações de construção de imagem. Formam-se, portanto, novas narrativas artísticas a intento da tecnologia, dos diálogos construídos e contaminados/misturas - hibridações.

Estas imagens condensadas, mescladas por processos de repetições, e sobreposições de camadas compreendem as questões formais e materiais que o autor coloca no referido pensamento acima, porque a meu ver, as imagens compostas inicialmente – criação compositiva- se separam, se diluem nas partes que compõem o espaço da instalação, somam um conjunto em novas dimensões do olhar, repetição de ações, repetição constituída de fragmentos que formam um todo, um conjunto que se conecta e mantém um diálogo aberto com o ambiente e com quem participa da obra. Nesse sentido pode-se dizer, que a dimensão visual que a imagem vem tomando ao longo dos séculos, e agora, mais precisamente no contexto contemporâneo, obedece a uma permanência ao deslocamento, ao trânsito, a fim de manter diálogos, e circular em diferentes meios.

### 2.2.2. Repetição nas artes visuais: [*repete ação*] de imagens

Busco em primeira instância, o significado da palavra repetição, seu sentido denotativo, e, segundo consultas efetuadas, pode-se inferir que o termo repetir (ação, ato, situação, procedimento) vem ao encontro de algo que já foi feito. Essas variações de mesmo tema, método, suscitam várias outras expressões como recriar, remodelar, re-elaborar, dando uma nova visualidade estética e formal ao que se projeta ao que se cria. Em conformidade a essa questão, Franca (2004) complementa a questão, com propriedade, dizendo que:

A primeira condição de toda prática com a repetição é compreender e assimilar seu sentido heurístico, sua dimensão temporal, seu caráter rítmico. Podemos abordar a repetição nas Artes plásticas quando nos encontramos diante de elementos originários de uma mesma atitude, de um mesmo gesto. Uma raiz permeia o caráter da experiência. A repetição inerente ao exercício plástico desliza na práxis, no instante mesmo em que se realiza mais conhecimento criador, a forma (ação) no sentido da relação da plasticidade com a matéria, a ação imediata. Mas esse processo como meio de progressão entra em desacordo com a experiência artística quando o essencial é o aspecto único das coisas, dos instantes e das ações previsíveis do universo plástico. A repetição que nos interessa gera espaços e cria territórios, o gesto precipita-se em configurações, um estado da matéria pretende a existência, um trabalho do espaço visual é desejado, uma exploração infinita dá margem a tateamentos. (FRANCA, 2004, p. 54)

O processo de repetição no cenário das artes visuais entre seus vários enfoques remete o desejo de buscar contínuas mudanças, tecem-se estratégias visuais com o intuito de inovar algo já pré-existente. Nesta perspectiva, a arte contemporânea assume diferentes vertentes criativas inclusive no âmbito da produção artística, pois o contínuo processo de mutação deve-se aos avanços tecnológicos do mundo globalizado e dos meios de comunicação.

O termo repetição abrange no atual contexto contemporâneo, diferentes significados, enfoques e conceitos. Sob a perspectiva da arte, a repetição envolve todos os métodos sistemáticos e cumulativos de um processo.

Conforme diz Cattani (2004), a questão da repetição deve ser vista sob dois pontos de vista, o de agir como procedimento<sup>25</sup>, e o outro por estilo, que se caracteriza por definir expressões de permanência não-eventuais. Os processos em que são visíveis o uso de ações repetitivas concentram-se em remodelar, transformar, reformular o que já foi efetuado por uma ação anterior, por um

---

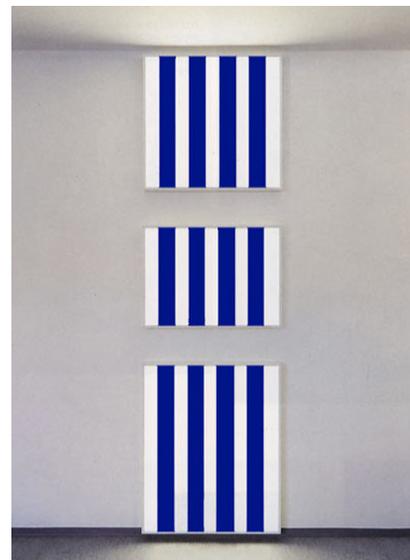
<sup>25</sup> Segundo CATTANI (2004), procedimento se caracteriza em somar comportamentos pessoais (atitudes criativas) e recursos artísticos - meios técnicos e invenções formais.

determinado tema, ou procedimento visando à abordagem de novos significados, “produz novos efeitos de sentido”<sup>26</sup> e novas formas de representação e modalidades como os processos seriados (sistemático e assistemático), e releituras, citações que partem de algo já existente e visto, alimentam-se de obras do passado recriando o presente.

Este tipo de proposta na arte teve seu começo na modernidade, iniciando-se com Monet, e outros artistas como Paul Klee. Entre os contemporâneos em âmbito internacional podem ser citados Daniel Buren e Claude Viallat. As obras de Daniel Buren, com suas listras de 8,7 cm de largura, alternadamente brancas e coloridas, fazem parte de um longo processo, que dura, aproximadamente, vinte e cinco anos.



**Figura 26** - As colunas de Daniel Buren, no *Palais Royal*, centro de Paris, 1985-1986.



**Figura 27** - Daniel Buren, *Three Light Boxes for One Wall*, 1989.

Elaine Tedesco [s.d] ao falar sobre o trabalho de Daniel Buren ressalta as condições estéticas que a poética desse artista apresenta, nos conduzindo a pensar sobre as abordagens e questões quanto à forma em que a obra se apresenta, os significados que ela suscita (questionamentos), o lugar que ela preenche dentro do contexto da arte e da intenção do artista na escolha desse lugar para o acontecimento.

Nesse sentido a autora considera que:

<sup>26</sup> Expressão utilizada por CATTANI (2004) para conceituar o significado de repetição na contemporaneidade. Produzir algo já feito soa como armadilha.

Para Buren o trabalho é uma ação, um posicionamento; e o lugar não é apenas físico, é contexto, significação. As relações não se limitam a aspectos físicos da escultura e da topografia, estendem-se ao sistema das artes visuais e às relações de trabalho. Assim como as propostas *in situ* de Buren e as propostas *site-specific* as instalações também são constituídas a partir de relações e não de um objeto único, implicam o lugar e os demais elementos que as compõem e acontecem no tempo. As instalações, geralmente, conformam-se dentro dos espaços expositivos convencionados à arte: espaços artificiais, com indicações como título, data, textos de apresentação, iluminação, para onde o artista, muitas vezes, leva fragmentos da vida ordinária e reorganiza os índices do mundo.<sup>27</sup>

O trabalho de Daniel Buren expressa uma atmosfera de enigmas construtivos e conceituais que compreendem significações em sua poética. Superfícies revestidas pela ambiguidade, listras que se opõem em cores, e se integram por entre as linhas paralelas de diferenciadas ações de repetição. Potencialmente infinitas e contínuas essas ações do artista no espaço da obra refletem no tempo novos deslocamentos do olhar, carregados de significações e conceitos. A cada série, a cada nova criação poética compreende reordenamentos espaciais (estruturas lineares), onde a singularidade do artista se pluraliza e torna visível e, ao mesmo tempo heterogeneiza a essência da obra. O ato de repetir abriga em si a diferença e faz surgir algo novo, que se esconde em meio a sua diversidade. As repetições podem se manifestar em diferentes momentos de uma produção artística, ou seja, ela é um retorno a uma ação, situação, que pode ser continuamente repetida, em inúmeras vezes, em determinados momentos da trajetória do artista. Pode aparecer em seu processo, contida na obra, ou como um método e estratégia visual de construção plástica.

Em meu trabalho a repetição apresenta-se como um retorno, continuidade de uma temática sobre o *desenho-linear* (modelado em arame) investigado em outro trabalho acadêmico, que se desdobra em novas situações e ações que se repetem dentro da minha prática atual. Essa retomada de temática me possibilitou e suscitou a abertura de novos territórios, antes ainda não percebidos. Em um primeiro momento, foi necessário certo distanciamento, *ver o todo*, e fomentar as diferenças e semelhanças que a aproximação a esse tema proporciona desvelando possibilidades. Ana Zavadil (2008) faz alusão a essa questão da repetição, ao mencionar em seu texto abordagens que compreendem a repetição no processo do artista, obra de Antônio Augusto Bueno apresentando-se como tema na obra desse

---

<sup>27</sup> Texto de Elaine Tedesco “Instalação: Campo de Relações”. Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>. Acesso 16 de janeiro de 2010.

artista, um processo serial, no qual busca em cada nova construção artística a diferença.



**Figura 28** - Obra de Antônio Augusto Bueno, 2008.

Esta diferença, segundo a autora, surge da repetição do gesto contínuo da linha, o qual se apresenta como uma trama gráfica, entrelaçamentos lineares. A repetição neste trabalho ocorre por meio de uma mesma imagem (cabeça humana) utilizando como estrutura em seu trabalho, e também um retorno de uma obra à outra, em que a forma se repete, mas não como uma proposta de repeti-la, mas com a intenção de estabelecer a diferença.

O que se percebe na obra do artista, conforme a reflexão de Zavadil (2008), é que há uma sistemática de ação, de procedimentos, onde a *linha* toma espaços, cria camadas de desenho trazendo novas formas. É inquietante, ultrapassa fronteiras, é imprevisível e hibridiza formas. Complementa dizendo que:

ao construir esse liame de linhas que estruturam o conjunto das imagens. O que são estas pequenas ilhas que com tamanha sutileza desviam nosso olhar de um ponto a outro e aonde elas nos conduzirão, enfim? Eu diria que caminhos mágicos que percorremos através destas linhas, pois elas nos inquietam e, paralelamente, nos passam uma sensação de liberdade, de sonho. Os recursos técnicos nos causam surpresas inesperadas instigando nosso inconsciente, criando expectativas [...] Esta miscigenação envolve duas partes: consciente e inconsciente de maneira concomitante.<sup>28</sup>

A repetição, as tensões incorporadas nesta obra, criam mundos imaginários, novos territórios, lugares, caminhos e novas percepções no processo do artista frente a sua poética. A figuração humana, ao transcorrer fora dos limites da superfície, dá indícios de uma continuidade formal pelo uso da linearidade, promove a diferença. Para Deleuze (2006), a repetição leva à diferença, e podem estar relacionada com diferentes formas, diversas ordens, singularidades, ações, condutas, condições, processos e passagens, presentes na arte e nos ciclos da natureza. Em relação à repetição na arte, Cocchiaralle (1993) diz que ela parece movimentar grande parte da produção artística do contexto contemporâneo, pois ela suscita questões que nos desafiam, ao produzir obras únicas, com elementos da produção em série, e a constituir a repetição com a diferença. Franca (2004) quando se refere a essa abordagem no que tange às séries, “como a repetição do mesmo que se fragmenta”, diz que:

Processo muito conhecido de inúmeros artistas, a repetição do mesmo que se fragmenta em partes pode ser reconhecida através dos aspectos em série. O tema aqui se desloca e se infiltra no *continuum* do trabalho, onde não vai cessar de circular. Podemos pensar que na série está contida a repetição, ou uma forma de esta se manifestar, mas o contrário não necessariamente verdadeiro. Diferenças infiltram-se na série, transformando o objeto ou adicionando-lhe referências. (FRANCA, 2004, p. 55)

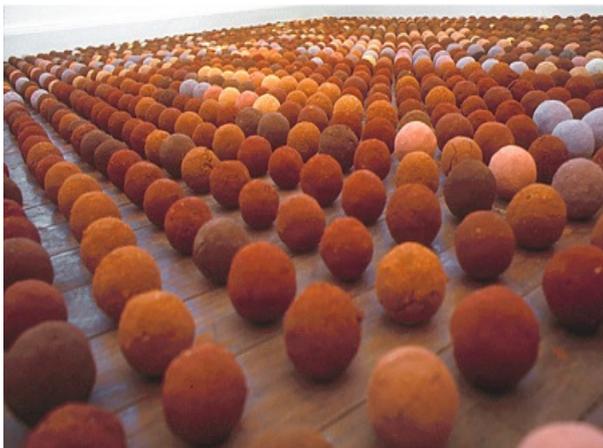
Nesse sentido, o princípio dinâmico que a repetição infere e constitui nesse contexto, aponta a existência de uma realidade, intrínseca no processo, como no caso das séries, por exemplo. Para Cattani (2004) o artista na contemporaneidade:

estabelece séries finitas ou infinitas, que obedecem a um mesmo princípio formal e a um mesmo procedimento. [...] essas séries trabalham com a noção de limite, de usura de uma forma ou de um tema: o artista visa chegar à outra coisa, visa atingir a diferença, através do esgotamento de sua proposta. (CATTANI, 2004, 83)

---

<sup>28</sup> Artigo de Ana Zavadil intitulado A repetição na obra de Antônio Augusto Bueno [...] Disponível em: [http://www.subterranea.art.br/textos/repetição\\_antônio\\_augusto.pdf](http://www.subterranea.art.br/textos/repetição_antônio_augusto.pdf). Acesso em: 13 de agosto de 2008.

Nick Rands é um artista que se sobressai no contexto artístico contemporâneo, trazendo questões visuais e processuais em suas obras, que remetem à repetição (elementos, procedimentos, ações, materiais).



**Figura 29** - Nick Rands. Esferas Terrestres, Porto Alegre, 4.000 bolas de barro, 16 m<sup>2</sup>, 1999.



**Figura 30** - Nick Rands, Barro sobre tela. 50 telas, cada uma com 90x18 cm. 2005.

Conforme Cattani (2004) a obra de Nick Rands, tem um ponto de partida:

o gesto é como um ritual. Partindo de uma escolha inicial, este vai sendo repetido automaticamente, dentro de um ritmo regular, quase uma dança, que envolve todo o corpo. Corpo e mente dirigem-se a um objetivo único, o fazer – o gesto que se repete, uma e muitas vezes, investindo a tela de signos de passagem. Como nos rituais, corpo, mente, sentimentos ficam indissolavelmente ligados, unidos ao ritmo físico do gesto, mergulhados nas profundezas arcaicas do inconsciente.(...) Se a poíesis da obra pode aproximar-se do automatismo de certos rituais, sua poética exige uma ação consciente e intencional do artista” (CATTANI, 2004, p. 130)

Do ponto de vista artístico, a repetição deixa aparente as contradições do período moderno e deixa transparecer que a novidade não é absoluta. A repetição segundo Deleuze (2006) pode apresentar-se de várias maneiras, ou seja, “ao mesmo instante uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, [...] uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a aparência. Sob todos os aspectos, a repetição é transgressão”.<sup>29</sup> Aqui nesse contexto, ambos os pensamentos e reflexões trazem à tona a idéia da repetição como algo que provoca uma diferença naquilo que é repetido, e que por sua vez, essa diferença que sustenta o conceito de repetição enquanto proposição de algo que sempre se modifica apresentando questões inéditas.

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 21.

Sendo a arte o lugar onde as diferentes repetições coexistem, a repetição é diferença sem conceito, não porque se constitui como reprodução do mesmo e sim porque é arremesso em direção ao outro. Assim, os disfarces revelam sintomas que operam por deslocamento, potencializando uma realidade mais profunda, impossível tanto de reter como de alcançar.<sup>30</sup>

Já os fenômenos da natureza ocorrem ao ar livre de modo que tudo reage e se assemelha a tudo, ou seja, a repetição se faz presente na passagem de uma ordem de generalidade à outra, como se manifestasse num instante entre e sob as duas generalidades (duas possibilidades).

Desse modo, Deleuze (2006) como um dos importantes autores ao discorrer sobre a temática abordada, conceitos, posicionamentos, reflexões, convergências e divergências, em torno das questões que o assunto requer suas especificidades, deixa claro, que esse tema suscita aprofundamento e entrega na construção do pensamento. Assim sendo, em justaposição com os posicionamentos de outros autores, tecidos por entrecruzamentos e aberturas conceituais, particularidades que nos permitem estabelecer amplas relações no que concerne a seu discurso, esse tema, uma nova forma de pensar e refletir sobre o assunto em questão, e como se apresenta no contexto atual da arte.

### 2.2.3. Tempo/espço da imagem: *intervalos*

A presença das tecnologias em nosso contexto é um fato marcante e visível na atualidade contemporânea. Os decorrentes avanços dos meios informatizados, a facilidade no acesso às redes de comunicação (*web*), expõe diariamente os mais diversificados conteúdos informativos, de distintos gêneros e assuntos, propiciando cada vez mais o contato com o mundo, esse diálogo, através dos meios tecnológicos. Essas informações cotidianas expostas a todo o momento são veiculadas a esses novos meios de comunicação instaurados pela tecnologia, e de certo modo, nos condiciona a vivermos na esfera do “agora”, tempo que se aplica em torno do instantâneo. Esse instantâneo que se faz tão presente e próximo de nós (diálogos e encontros virtuais, por exemplo), fragmenta nosso tempo e nos torna dependentes de uma virtualidade que se mescla continuamente com o real. O diálogo acontece entre essas duas instâncias, entre realidades. Aqui passado,

---

<sup>30</sup> Rosângela Cherem e Ana Emilia Jung. Artigo intitulado **Dizer e Ver uma Série Fotográfica de Robert Frank**. DA Pesquisa Revista de Investigação em Artes, ago 2007 – jul 2008, Vol. 1 – Nº 3, p.3. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/.../anaemilia-rosangela.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/.../anaemilia-rosangela.pdf). Acesso em: 21 de janeiro de 2010.

presente e futuro, seqüências de um tempo cronológico, agora são narrados em um novo tempo que se constitui na ordem não-linear.

O tempo da imagem se constitui no *entre*<sup>31</sup>, ou seja, nos intervalos, na seqüência, no ritmo, na pausa, no silêncio, na ação, no olhar, na percepção, no espaço, no vazio. A questão temporal é vista pelo artista, de modo diferenciado no que concerne a um tempo real, nesse caso me refiro a um tempo coletivo e cronológico, diferente do tempo visualizado no processo de criação, na constituição de uma obra. Aqui o tempo/instante é extremamente particular, ou seja, um tempo individualizado, que sustenta uma condição alinhada ao seu modo de agir, nas ações e na maneira de representá-las. Rush (2006) nos diz ainda que:

Representação envolve claramente o espaço (o espaço ocupado pelo objeto representado e o espaço da própria pintura ou escultura; a disposição da imagem etc.) O tempo, todavia, é menos óbvio, e é aí que a revolução criada pela fotografia [...] Com a fotografia os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si: capturando-o, reconfigurando-o e criando variações com intervalos de tempo, avanço rápido, câmara lenta, e todas aquelas outras frases relacionadas do tempo, próprias da arte e da ciência da fotografia. (RUSH, 2006, p. 6)

Nessa perspectiva, tempo e espaço se alinham e se justapõem formando uma infinidade de outros espaços temporais, intervalos, ritmos criados pela ação e sucessão de eventos simultâneos ativados pela manipulação de um determinado dispositivo dessa ação, como visto na linguagem fotográfica. Toda a ação fotográfica, o ato em si, remete a todo um tempo a ser acionado, desde a inserção do filme na câmera, os ajustes do obturador, o foco, a velocidade do disparo, o posicionamento do corpo e dos objetos no espaço a ser capturado, o deslocamento (aproximação e distância mediadas), todo esse processo, mesmo parecendo ser uma ação automática demanda um tempo, um tempo cronológico, concentrando instantes heterogêneos. Assim como a fotografia, o cinema, o vídeo, o desenho também fazem parte dessa cadeia temporalizada, captando simultaneidade o movimento e a dinâmica em que as imagens são postas seqüencialmente, são movidas, acionadas. O desenho, assim como outras linguagens da arte, soma (acrescenta, agrega, etc) características temporais concentradas nas ações de construção poética. Mediado pelo tempo, o desenho rege o andamento do processo e os limites da obra. Tempo de criação que demarca um tempo híbrido, tempo esse

---

<sup>31</sup> Cattani (2007) coloca que o *entre* (autoria de Deleuze – 1983-1985), faz relação com o intervalo, o espaço entre os elementos, entre as coisas entre si, fissuras, vãos que se estabelecem nas obras e nos processos artísticos.

que aciona uma liberdade de expressão cujas pausas e seqüências de criação convergem para novas significações e modos de se apresentar, de se desenhar nos espaços, lugares da arte.

Nos processos fotográficos em particular, o homem atentar mais para a *manipulação do tempo em si*, ou seja, que o tempo nessa esfera, é o da inconstância, gerado por uma ordem não linear de ações, e é nesse momento, que se dá a revolução criada pela fotografia. Aqui, se relaciona o tempo da fotografia com o tempo do numérico/virtual, ambos distintos. Compreendem especificidades e significados que possibilitam novos conceitos, percepções relativamente presentes no contexto da arte contemporânea, e discutida a partir dos meios e contextos ao qual ela se insere. Criam-se aqui, variações temporais em intervalos, espaços de tempo. A fotografia capta um momento do tempo, uma apreensão da ação, matéria quando palpável (impresa), enquanto lugar. Diferentemente de uma imagem criada no computador não reside em nenhum lugar ou tempo, pois as fronteiras temporais desobedecem às condições cronológicas de passado, presente e futuro, pois ao serem digitalizadas no computador, editadas, manipuladas perdem o caráter matérico e passam a pertencer às novas constituições de imagens – poéticas sintéticas, imagens construídas por suportes digitais que compreendem o universo numérico. Para Maria Ivone dos Santos (1996) o trabalho de Elaine Tedesco agrega uma temporalidade material que se reflete na poética, nas imagens-objetos. A autora diz que:

nas imagens videográficas, este tempo é traduzido em pequenos *flashes*, nos quais o olhar pausa e contempla vibrações sensíveis de uma superfície (a brisa sobre o corpo – a brisa sobre a água...). Se nos objetos (*Corredor sem saída, Dois nós dois*) existe um trabalho de enrolar, nos vídeos é o contrário que se manifesta. O olho (a câmera) na ponta dos dedos, focalizando uma zona de interesse: O *Punctum* (como diria Roland Barthes a respeito da fotografia) desfila e torna-se caminho *sucessividade*. Num estranho jogo, proximidade e distância, enrolar e desenrolar se tornam noções operacionais na fabricação das imagens de Elaine. O trabalho de evocação de *Dois nós dois* se constrói por um *duplo amarrar*: manual e mental. Os tecidos e lençóis, cortados e unidos por nós, são carregados de múltiplas conotações, tendo aqui função duplamente estruturante. A presença física destes novelos solicita nossos sentidos e as *imagens* assim suscitadas nos impedem de ficar na simples literalidade dos meios. Situação privilegiada de estar ali, e ao mesmo tempo *descolar*. Onde será que ela quer nos enviar através de suas imagens?<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Trecho retirado do texto de Maria Ivone dos Santos (1996). Disponível em: [http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/texto\\_mariaivone.pdf](http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/texto_mariaivone.pdf). Acesso em: janeiro de 2010.

Foram muitos os artistas que trabalharam seus processos referindo-se à condição e procedimento temporal, explorando distintas linguagens (fotografia, pintura, cinema, entre outras). A arte ao compreender e fazer parte da evolução da tecnologia, com seus avanços e progressos nessa área justapõe-se a uma nova abordagem do tempo, reintegrando novas narrativas.

Como exemplo importante, na arte da filmagem, mencionado por Rush (2006), o engenheiro e artista Sergei Eisenstein, é um pioneiro nessa área, pois ao dinamizar as imagens fotográficas, com uma apurada edição nas montagens, possibilitou uma nova abordagem visual, remetendo muito às formas fragmentadas do cubismo. Somada a essas características o que se pode observar, no processo do artista, segundo a visão de Rush, é certo empilhamento e sobreposição de camadas que permitiam uma nova perspectiva à realidade e à narrativa.

Essas passagens que vêm sendo apresentadas são parte de uma reflexão sobre a questão temporal, tempo que se expande ao infinito no espaço e constituem importantes considerações, conceituações, variáveis significativas que a arte, a história, a tecnologia se apropriam. O tempo na arte tecnológica é permutável, pois transita por entre as dualidades temporais: tempo real, tempo cronológico, tempo virtual/digital, que pode se atualizar é um tempo simulado, tempo que permeia um mundo paralelo, virtualizado.

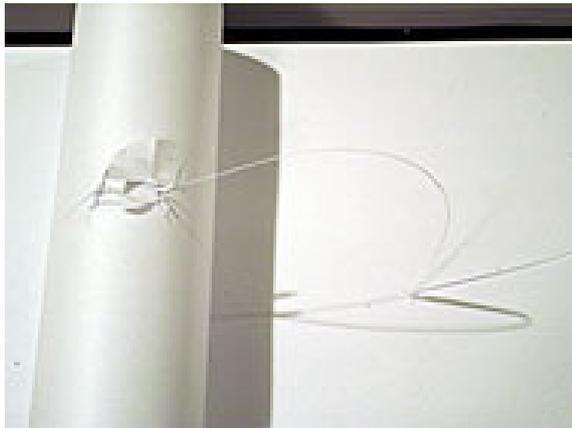
Assim, ao abordar as questões que perpassam o campo do real e do virtual, é de fato importante trazer as considerações segundo o pensamento de Lévy (1996), que versam sobre esses dois conceitos onde o *real* diz respeito ao que *existe*, relaciona-se com aquilo que consideravelmente é *palpável* apresenta-se, por exemplo, no âmbito social, econômico, cultural. E o *virtual*, a realidade virtual, é aquilo que pode vir a ser, “palavra que vem do latim medieval *virtualis*, derivado de *virtus*, força, potência” (LÉVY, 1996, p. 15). O virtual é diferente do possível, diferente do atual, mas ao mesmo tempo ele não se opõe ao real, aquilo que é possível e se atualiza. Nosso pensamento nossa imaginação, de certa forma, são condicionadas a um mundo virtual, mental, perceptivo; ele só se concretiza quando é instaurado em algo concreto, seja em uma obra, em um contexto, em um meio de visualização e potencialização dessa idéia.

Rush (2006) diz que o filósofo Henri Bergson (1859-1941) influenciou muito a relação temporal entre artistas, pintores, escritores, videógrafos. Para Bergson a realidade relacionava-se com o movimento do tempo, acreditando que sua essência

baseava-se na condição de ser algo *passageiro*. Defendia o diálogo entre intuição e percepção, mas vale lembrar que era avesso à introdução da tecnologia nas artes. Ângela Ancora da Luz (2008) em seu artigo intitulado Tempo e Matéria Pictórica: Bergson e Pollock, (em reflexão ao tempo segundo Bergson) trabalha teoricamente essa relação temporal e diz que:

O tempo em Bergson, na experiência que se vivencia, não quantitativamente, na soma de momentos que se alinham na trajetória da vida de um homem, mas qualitativamente, na consciência daquele que vive tais momentos. O tempo como duração de cada experiência, que pode ser sentida como lenta ou rápida, independentemente da quantidade de minutos que se passaram. A pintura de ação de Jackson Pollock. O corpo como presente convulsivo de ações vertiginosas. A expressividade e o impulso do artista na libertação da força interiorizada de sua pintura. A duração e a extensão bergsoniana na *action painting* de Pollock.<sup>33</sup>

A construção desse tempo para Bergson se detém em considerar que é um tempo homogêneo, de qualidade híbrida, pois tempo e espaço se ajustam durante uma determinada duração.



**Figura 31** - Instalação. Montevideo, Uruguay, Bienal da Havana em 2003.  
Incisões sobre papéis.

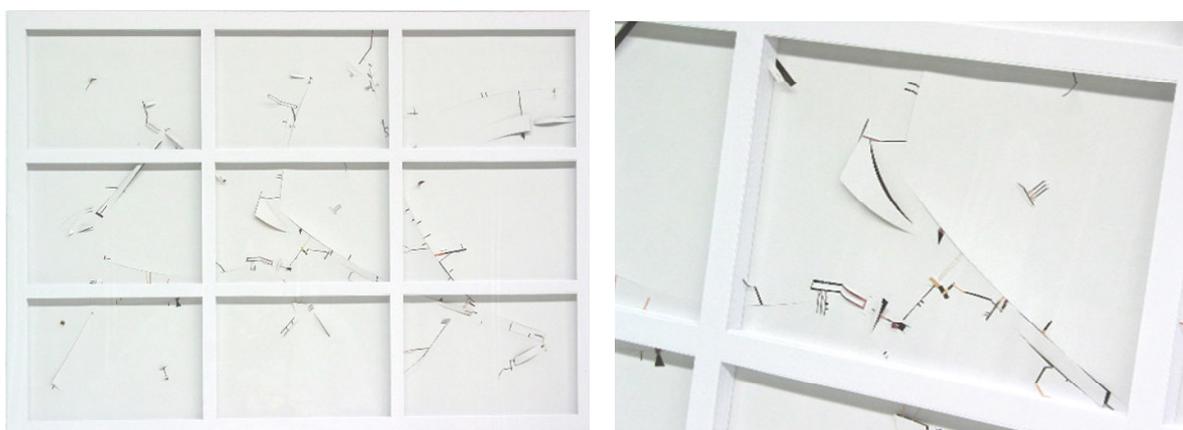
Reflete de certo modo uma representação simbólica da verdadeira realidade, constituída por conceitos distintos que se interceptam por entre os tempos, nos intervalos. E a arte encontra-se nesse eixo temporal, onde se constitui um espaço, um lugar. É pertinente trazer a discussão a essa temática (embasada nas questões

<sup>33</sup> Trecho retirado do texto de Ângela Ancora da Luz, Tempo e Matéria Pictórica: Bergson e Pollock. Disponível em: 20 de janeiro de 2009. Acesso em: <http://www.polemica.uerj.br>.

alusivas ao tempo), a construção visual e teórica (poética visual) do artista. Maria Hirszman (2008) em uma reportagem para revista digital O Estado de São Paulo diz que o tempo para Marco Maggi (artista uruguaio), é o cerne de seu trabalho:

[...] forja conexões entre o que se pode frouxamente considerar entre os binários e as ironias da linguagem. O próprio artista descreve limites dos seus trabalhos como "textos/têxteis, tecnologia/biologia, micro/macro, impresso/não impresso, desenho/Darwin, cidade/universo, excesso/progresso. Estes trabalhos minúsculos de Maggi tentam fazer uma sinopse de grandes retratos, sugerindo seu descontentamento com as modalidades contemporâneas de uma comunicação que ofuscam o contato pessoal, nos mostrando com prazer o seu romantismo com muita intimidade. Suas obras apresentam arquivos imperceptíveis sobre materiais prosaicos: folhas de papel, azulejos de cerâmica, molduras de slides, maçãs ou papel de cozinha. São nestas questões de "Pré-Colombianos ou Pós-Clintonianos?" que percebemos que a intimidade pode substituir a ideologia e um novo protocolo poderá substituir as ligações de longas distâncias, deslocando as artes visuais para o limiar da cegueira.<sup>34</sup>

Segundo a autora, para o artista, a reflexão entre as artes visuais e a dimensão temporal instiga a necessidade de contrapor a ditadura da velocidade, ou seja, sua maneira de perceber o tempo é aberta e se reflete no espaço, no ambiente no qual se apresenta. O que se evidencia no trabalho desse artista além da temática referente à temporalidade, é que ele é um artista questionador do seu tempo (tempo particular), do seu contexto. Ao apropriar-se de imagens e de obras significativas na esfera da arte, desconstrói, subverte a ação da mídia de modo intencional, na criação de obras questionadoras, ao traçar deslocamentos, ambigüidades e possibilidades visuais que ele dispõe.



**Figura 32** - *The Ted Turner Collection (Paper on Ucello)*, 2004 e detalhe. Obra de Marco Maggi.

<sup>34</sup>Considerações sobre o artista e suas obras no site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/sobre/marco-maggi>. Acesso 22 fevereiro de 2009.

Nessa exposição em particular as obras de Marco Maggi apresentam-se dispostas ao avesso, propondo ao espectador que descubra a obra, se aproxime da obra através do movimento e deslocamento do corpo, as folhas de papel são sutilmente recortadas com lâminas de estilete criando superfícies visuais de delicadas paisagens abstratas, um requinte nos detalhes, cuja estruturação se faz por meio de grades geométricas. Apropria-se de obras bastante conhecidas como Warhol, Lygia Pape, entre outros.

Nas obras de Marco Maggi, há uma cumplicidade entre artista e obra, entre obra e espectador. Todo esse cuidado e preocupação de contextualizar teoricamente e visualmente sua proposta relativa ao tempo é perceptível, assim como o espaço. Discute em sua poética, problemáticas contemporâneas e suas variáveis com muita propriedade. Das considerações abordadas até o momento é relevante ressaltar que tempo e espaço (constituído nos intervalos, entremeios e vazios), distintos em conceitos, correlacionados de certo modo, com meu trabalho preenchem um ambiente, um lugar, concepções e pautas importantes de se trazer para reflexão, nessa poética artística.

O intento na apresentação final dessa pesquisa foi preencher esses ambientes, com os desenhos–imagens constituídos no processo, dispostos no espaço, sendo apresentados como obra-instalação (participativa), propondo ao espectador a manter diálogos com o meio, com o contexto, com a temática abordada nessa pesquisa.

## CAPÍTULO 3

### **3. UMA POÉTICA DE PASSAGENS - TENSÕES, PROCESSOS E HIBRID[AÇÕES] NA ARTE**

As considerações e os questionamentos aqui expressos se reportam primeiramente, as misturas de técnicas e linguagens - processos híbridos - que se apresentam nas obras contemporâneas de cunho tecnológico, bem como, as produções em arte que integram os ambientes virtuais, *obras-sistemas*. Remete tecermos questionamentos, condizentes a arte contemporânea, ou seja, tangenciando um cenário habitual de mudanças contínuas em diversificados contextos: no histórico, social, político, econômico entre outros. Essas inconstâncias refletem diretamente no universo artístico e a arte, nesse sentido, absorve essas tônicas. Pautadas nessas considerações e determinantes que se referem aos parâmetros atuais da arte e suas diversidades e discursos, tecem-se indagações cada vez mais acentuadas, no que diz respeito às opiniões, construção de ideias e ideais. Dessas particularidades evidenciadas nessa esfera atual, Cocchiaralle (2006) nos coloca que:

O mundo contemporâneo é absolutamente impuro e isto é para ele um valor. Porque se impureza é conviver com a diversidade – seja ela ética, política, sexual etc. – ela tornou-se um valor positivo da contemporaneidade. Prefiro mil vezes a impureza que me põe convivendo com o diferente, à pureza que o exclui. O mundo contemporâneo é cheio de possibilidades (COCCHIARALLE, 2006, p. 71).

As abordagens da arte contemporânea tendem a redimensionar os valores estéticos dos padrões convencionais da arte moderna, o qual era entre outros aspectos, centrado na pureza - a aura (a essência da obra de arte traduzida em um sentido contemplativo da estética, segundo Walter Benjamin). Essas mudanças permitem transitar por uma atmosfera efêmera de sentidos e significados, de um mundo contemporâneo, regido de pluralidades; de pensamentos, ações, técnicas, materiais, linguagens, e interações. Essas diversidades e mesclas remetem às diferentes vertentes de representação na arte contemporânea, processos, meios e ambientes, em que a tecnologia cada vez mais se faz presente. Deste universo imaginário dos ambientes virtuais, que a arte habita e/ou perpassa, caracterizado pelas passagens por entre linguagens e processos, geradas pelas misturas de técnicas e linguagens – hibridações, referenciadas nas obras contemporâneas de

cunho tecnológico, abrem-se novas perspectivas nesse campo. Ao olhar atentamente para as manifestações artísticas que vêm sendo apresentadas atualmente, percebe-se que estas, por sua vez, muitas vezes geram diferenças e agregam *tensões*, ou seja, decorrem da *passagem*<sup>35</sup> (processos e trajetórias, entremeios que uma obra perpassa durante sua produção) na fusão e no *entre*<sup>36</sup> duas linguagens.

Couchot<sup>37</sup> (1993) complementa dizendo que “através do modo interativo ou conversacional, o modelo abre-se ao mundo exterior [...] agir sobre a imagem, agir sobre o próprio modelo e, em decorrência disso, sobre a realidade virtual por ele simulada”. É nessa esfera das imagens simuladas, de ambientes imaginários que as produções em arte e tecnologia se corporificam visualmente, o virtual se torna real, se tratando de obras-sistemas, interativas ou não.

### **3.1. Perspectivas de criação: realidades inventadas e/ou simulações de realidades**

Com a diversidade das interfaces disponíveis pela tecnologia atual, abre-se cada vez mais um campo de possibilidades de criação e produção da arte atrelada às tecnologias analógicas e digitais. Tais experiências propiciam a descoberta de mundos imaginários, repletos de visualidades, realidades inventadas, simulações de realidades onde o virtual é um mundo transitável e constantemente temporalizado, atualizado. Desse modo, a tecnologia mediatizou a socialização da arte. O próprio uso da *Internet*, agora popularizada, faz parte de um sistema cultural já instaurado, constituindo-se em uma *rede de comunicações*, permitindo que diálogos se estabeleçam de modo recíproco, onde o atual e o virtual não se opõem, e sim dialogam entre si. Neste sentido, para Weissberg (1993) a informática se apropriou de funções de visualização subvertendo as regras do jogo. Para o autor o motivo se concentrou:

antes mesmo de tornar-se técnica visual, ela transformou as condições de modelização dos objetos e dos fenômenos físicos abrindo largamente o espaço da numeralização e dos cálculos dos modelos” (WEISSBERG in PARENTE, 1993, p. 117).

<sup>35</sup> Expressão *passagens* refere-se aqui nesse contexto aos processos e trajetórias que uma obra perpassa durante sua produção, são os *entremeios* de construção de uma poética visual.

<sup>36</sup> Cattani (2007) coloca que o *entre* (autoria de Deleuze - 1983-1985), faz relação com o intervalo, o espaço entre os elementos, entre as coisas entre si, seriam as fissuras, vãos que se estabelecem nas obras e nos processos artísticos.

<sup>37</sup> COUCHOT in PARENTE. **Da representação à simulação: Evolução das técnicas e das artes da figuração**, 1993, p.45-56.

As imagens constituídas em meios tecnológicos agregam inúmeras funções, e novas leituras visuais se constituem no contexto que abriga a arte numérica. Essas transformações ocorrem de modo instantâneo e efêmero, pois, as mudanças se efetivam de forma dinâmica; há sucessivas trocas entre os meios, entre o indivíduo e a máquina. Nesse campo ficcional as imagens se multiplicam de forma acelerada.

A imagem na esfera artística se traduz como uma linguagem de representação social, cultural, identitária, pois expõe fatos, acontecimentos, ligados a uma realidade, a uma conjuntura. Nas produções em arte e mídias digitais as obras/espacos traduzem a condição de virtualidade e da simulação da imagem. Assim sendo, a arte se desprende um pouco do domínio do contemplativo abrindo perspectivas para os processos mais interativos. O diálogo na arte tecnológica acontece entre a obra e o público, tanto na esfera participativa, como na interativa, ambas com suas particularidades e especificidades.

A arte neste cenário emerge também do entrecruzamento da tecnologia com “as coisas mundo”, do progresso, dos acontecimentos de uma época, e do ímpeto dos artistas de expressarem suas poéticas - suas produções artísticas – associadas ou não aos meios tecnológicos, buscando cada vez mais seu espaço. Os avanços tecnológicos propiciaram um campo ampliado para que se construam novas investigações no universo da arte. Ao se explorar meios de expressão aliados aos novos aparatos tecnológicos disponíveis, acrescentou-se e abriu-se um recurso a mais de criação, pois se oportunizou ao artista à descoberta de novos ambientes criativos no campo da visualidade contemporânea, com novas possibilidades para as produções artísticas.

As perspectivas criativas que se apresentaram na minha poética foram construídas e percebidas no decorrer do processo. Estas foram compreendidas no sentido de buscar soluções que explorassem os modos de apresentar (gradações e variantes de dimensionamentos), em diferentes possibilidades: a imagem contida no objeto (monóculo); imagem se desprendendo do objeto - transição - peças móveis que trouxeram leveza ao conjunto da prática (suporte/moldura); e as transparências suspensas (folhas de poliacrílico), onde a imagem desprende-se do objeto e da moldura, narrando visualmente uma sequência de desapego do suporte fixo na parede, partindo para exploração de grandes dimensões no espaço tridimensional. Aqui a questão da aparência e desaparência, (imagem suspensa) suscita distanciamentos e aproximações – deslocamentos do olhar e do corpo – para que se

possa ver o todo no espaço e entender a inter-relação que se criou nesse ambiente (instalação), e com quem dialoga. Quando abordo, nesse contexto da arte, sobre as realidades inventadas e simulações de realidade, estou me referindo aos recursos visuais utilizados, incorporados na minha poética que fazem ligação com a tecnologia. No desenvolvimento da atividade criadora a pesquisa perpassou por distintos caminhos que compreendem a passagem dos meios analógicos para os digitais a fim de que se definissem como modos e pensamentos de expor realidades e criar respostas para o que estava sendo proposto.

Santaella (2005) nos diz que um dos desafios do artista é dar um *corpo novo* a sua produção em arte, ou seja, estabelecer e dar novos significados aos legados do passado, adequando essas novas invenções, a seu próprio benefício, utilizando-se dos meios e materiais de seu próprio tempo, reinstituindo linguagens e artifícios visuais. Partindo desse pensamento a autora tece considerações no campo da arte e tecnologia - *das técnicas às tecnologias*, que somatizam ações e procedimentos, aprendizagens e habilidades em detrimento da produção artística em constante desenvolvimento:

Técnicas para se produzir arte, sempre houve. Técnica se define como um saber fazer, referindo-se as habilidades, a uma bateria de procedimentos que se criam, se aprendem, se desenvolvem. As técnicas artísticas que dominaram até a Revolução Industrial eram técnicas artesanais. Dependiam, por isso, da habilidade manual de um indivíduo [...] Grandes mudanças nesses princípios, que duraram alguns séculos, se deram com a Revolução Industrial. Com ela. Surgiram não apenas máquinas capazes de ampliar a força física muscular do homem, mas surgiu também uma máquina para se produzir imagens: a câmera fotográfica. Tem-se aí o fim da exclusividade do artesanato nas artes e o nascimento das artes tecnológicas. (SANTAELLA, 2005, p. 250-251)

Nesse sentido, considera-se que, de modo distinto, a técnica/tecnologia sempre estiveram presentes na vida dos indivíduos, no limiar do progresso do mundo, dos avanços da época, e do olhar do homem frente a essas mudanças. Utilizadas como ferramentas, como extensão do corpo, os utensílios e instrumentos auxiliavam nas atividades cotidianas, no desenvolvimento das habilidades manuais (artesanato) e nas tarefas rotineiras.

Santaella (2005) complementa dizendo que a tecnologia advém da técnica, mas evolui para além desta técnica. “Há tecnologia onde quer que um dispositivo, aparelho ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidades técnicas específicas” (SANTAELLA, 2005, p.251). Para que aproprie dessas ferramentas e dispositivos de

atualização (desenvolvimento das técnicas e habilidades) é necessário que se ative um *saber introjetado*, que o homem se comunique com novos meios provindos do progresso e construa ou reinvente novas maneiras de se comunicar com os ambientes e com a arte. Estamos a todo o momento reinventando e determinando outra natureza para comunicarmos e nos expressarmos artisticamente.

Rush (2006) coloca que as linguagens artísticas aliadas os recursos tecnológicos foram cada vez mais ocupando um espaço dentro do atual contexto da artístico, e desse modo, as linguagens da arte incorporaram outros meios de se “fazer arte” de expressarem-se em meio a esses avanços impulsionados pelas mídias digitais que se apresentam hoje. Essas mudanças ocorrem gradativamente durante o percurso da história e permearam transformações que se perpetuaram, pois:

A vanguarda do século XX, se é que devemos chamá-la assim, é aquela arte que engaja a revolução mais duradoura em um século permeado por revoluções: a revolução tecnológica. Iniciada por invenções fora do mundo artístico, à arte baseada na tecnologia (englobando uma variedade de práticas de fotografia, filme, vídeo, realidade virtual e muito mais, entre outras) direcionou a arte para áreas outrora dominadas por engenheiros e técnicos. [...] embora a nova tecnologia envolva uma grande quantidade de máquinas, cabos e densos componentes físicos e matemáticos, a arte nascida do casamento entre arte e tecnologia talvez seja a mais efêmera de todas: a arte temporal. Diz-se que uma fotografia capta e preserva um momento do tempo; uma imagem criada no computador não reside em nenhum lugar ou tempo. Imagens digitalizadas no computador, depois editadas, montadas, apagadas ou embaralhadas, dão a impressão de levar a um colapso as fronteiras normais de passado, presente e futuro (RUSH, 2006, p. 2-3).

Nesse sentido, a arte contemporânea permite explorar ambientes, mundos imaginários, experimentar meios e materiais, e se comunicar através das diferentes linguagens, redes, espaços, tempos, e práticas artísticas. Arantes (2005) diz que para teóricos como Couchot, as práticas artísticas se classificam em duas instâncias as que:

utilizam recursos computacionais poderiam se dividir em duas grandes tendências: os trabalhos que concentram seus estudos muito mais nos resultados fixados na tela do monitor, como as produções em *computer art* e as experimentações em animação e cinema de animação; e aqueles que, atentos à teoria da cibernética e às possibilidades de *feedback* oferecidas pelas tecnologias informacionais, enfocam o campo da interatividade, isto é, a participação do interator a partir da mediação de uma interface. (ARANTES, 2005, p. 64)

Formam-se, portanto, novas narrativas artísticas a intento da tecnologia, dos diálogos construídos e contaminados/misturas - hibridações. A dinâmica na obra se constrói pelas *trocas* com o espaço ilusório de uma realidade simulada. Santaella (2005) diz:

as formas de hibridização ainda artesanais, anunciadas nas vanguardas, especialmente no Dada e acentuadas nas instalações e videoinstalações dos anos 70, alcançaram agora uma constituição intrínseca. A hibridização já está incorporada na essência da própria linguagem hipermediática". (SANTAELLA, 2005, p. 147)

Sendo assim, criam-se mundos paralelos, simulados por condições também temporais: um tempo real e um virtual analogicamente efêmeros, e a hibridação pode ocorrer dentro dessas duas instâncias. Muitas das videoinstalações no campo da arte utilizam como meio de expandir imagens abordar conceitos, situações, contextos; diferentes possibilidades e recursos visuais que se concentram em apresentar nesse espaço/ambiente propostas artísticas que permitam ao espectador, a ampliar seu campo perceptivo de visualização através - das projeções e das narrativas artísticas que encontramos nelas. Essa linguagem é trazida aqui nesse texto com intento de mostrar manifestações na arte que contemplam perspectivas criativas, realidades inventadas e/ou simulações de realidades justapondo as linguagens: a do vídeo e da instalação.

Em razão disso, Rush (2006), ao descrever sobre as experimentações e narrativas artísticas por meio das videoinstalações, apresenta Dara Birnbaum como uma das primeiras artistas a utilizar vídeo em suas instalações na obra intitulada *Rio Videowall*, 1989, onde dispõe vídeos (25 monitores) "paredes de vídeos" ocupando o espaço público em um *shopping center*, em Atlanta na Geórgia. Aqui a proposta da artista tornou-se mais ativa e de grande visibilidade, pois foi instalada em um espaço onde o público tinha fácil acesso e contato com a obra. Houve também um diálogo entre a escultura e a arquitetura do ambiente. Bill Viola entre outros muitos artistas se destacou também em suas obras dentro dessa linguagem da videoinstalação, como por exemplo, na obras *The Crossings*, de 1996, *The Messenger* também em 1996, entre outras. Esta obra consistia na apresentação de duas telas de projeção, estendidas, colocadas do piso ao teto, onde o conteúdo visual apresentado era de um homem sendo consumido por chamas e também se afogando em gotas de água que se depositavam em seu corpo. A intenção do artista era de provocar uma

sensação de submissão, redenção do homem imerso na natureza (elementos da natureza).

Com as inovações tecnológicas nos aparelhos de projeção, as videoinstalações começaram a assumir novas condições visuais advindas dos recursos técnicos disponibilizados. Desse modo, criar novos formatos visuais e dimensões expandindo imagens e elementos, reinventando novos espaços/ambientes tornou-se um campo muito promissor. As videoinstalações, de modo geral, são uma linguagem considerada de caráter híbrido na arte, sendo exemplo pertinente de trazer para esse contexto das narrativas, pois se associa, à escultura, ao vídeo e às instalações/ambientações justapondo elementos, objetos, projeções, em um espaço delimitado pela proposta do artista. O intento do artista é fazer com que o espectador também se envolva com a obra, participe dela de alguma maneira em função de um tema, de um conceito, de uma ideologia, de um propósito em correlação com a sua prática artística.

Nessas práticas artísticas em processo, o artista trabalha com os limites, com as temporalidades, com as dualidades, e inconstâncias que vão ao encontro com sua maneira de ver e se posicionar no mundo, frente às mudanças que se apresentam da arte contemporânea, advindos também da tecnologia do momento. Mundos reais que se tornam imaginários (simulados) e mundos imaginários (ideários) que se tornam reais, concretos.

A arte contemporânea permite jogar com essas dualidades, com essas contradições; contrapontos conceituais que instigam a abertura de novos pensamentos e questionamentos. Tais objetivos se mesclam por meio de propósitos e desejos de se produzir artisticamente, e refletir sobre sua produção, sobre o contexto a qual se insere. Desse modo, minha poética também incorpora ao longo de seu processo essas características díspares da arte atual e propicia a descoberta de novos meios de representar, apresentar e de se comunicar através da arte.

### **3.2. Diálogos processuais: meios de se comunicar com obra**

Para cada ação há uma reação, fazendo analogia à terceira Lei *de Newton*, e partindo dessa recíproca de pensamento, propõe-se aqui direcionar a expressão, para as questões que se fazem presentes no campo da arte, concentrando-se em refletir o sentido dialógico dessa abordagem, no que se refere aos meios de se

comunicar com a obra, e os distintos recursos utilizados pelo artista, e qual e seu intuito em despertar esses vínculos comunicacionais em sua proposta artística.

Para tal é importante pensar sobre as especificidades, correlações, aproximações e diferenças entre as temáticas da interatividade e da participação no contexto da arte, compreendendo como ocorrem essas trocas, esse contato, diálogo entre esses dois campos, entre dois universos, entre a obra e o público e vice-versa. Essas questões abrigam conexões que caracterizam como a obra se faz receptiva ao espectador, e como se desenrolam esses diálogos. Em minha prática a comunicação que se propõe, se dá ao espectador entrar no espaço da instalação, percorrer as trajetórias lineares e imaginárias que se criam neste ambiente, desvendando o conteúdo visual e contextual da obra, instigando-o a um jogo contínuo de percepção dentro do território artístico produzido. A cada movimento, deslocamento do espectador/atuante no cerne da obra pode desenhar caminhos. Passo a passo o atuante poderá descrever em meio a ações e percursos, estratégias visuais que se repetem, tecem linhas imaginárias que dependem exclusivamente da participação do espectador.

As possibilidades e potencialidades que se criam nesses espaços, nos levam a perceber o quanto é possível dialogar com distintos meios, linguagens, como o das mídias digitais e promover novos processos na arte. Dentre os modos de dialogar, podemos nos referir sobre questões e tipos de comunicação entre a obra e o público que compreendem a interatividade e a participação no contexto da obra. De forma analógica e digital o modo de interação (diálogo) na minha poética se constituirá por meio de um aparato manual - onde o atuante será convidado a participar com a obra por meio de suas próprias ações -suas intervenções- pelo deslocamento do corpo e do seu olhar, estabelecendo e construindo suas seqüências, ritmos através das *imagens*, criando sua própria trajetória, sua própria narrativa no ambiente que a obra se apresentou. Criar possibilidades visuais, jogos combinatórios de imagens, pelo viés da arte e tecnologia, é um dos objetivos dessa minha prática artística.

Na visão de Couchot (2003) a interatividade se caracteriza em dois modos distintos, a interatividade “exógena”, que está condicionada na relação entre homem/máquina, ou seja, que ocorre entre as próprias máquinas, e a interatividade “endógena”, se caracteriza pelo diálogo onde “cada objeto reage com outros objetos assim como reage com os usuários. (COUCHOT, 2003, p. 168-169)

A arte interativa é a que utiliza o espaço de computadores, o conhecido *ciberespaço*, onde dados visuais e as estruturas sonoras, textuais e sensoriais ligados em redes telemáticas permitem acesso mútuo com as interfaces. Archer “observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2001, p. 235). A interatividade tem significados distintos que dependem do contexto onde estão inseridas, por um lado, abrange o conceito de interação/participação do indivíduo na obra, e o interator, quando se fala num conjunto mediado pelas interfaces (meios tecnológicos). Plaza (1990) lembra: “Uma obra interativa é um espaço latente e suscetível de todos os prolongamentos sonoros, visuais, textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função da resposta dos operadores.”<sup>38</sup>

A presença marcante das tecnologias em nosso contexto nos leva a refletir sobre o próprio sentido da arte hoje; estamos a cada instante reinventando e determinando uma outra natureza para nos comunicar e expressar artisticamente seja qual for o meio. A intencionalidade nessa atividade processual de interação, é que o atuante também deixe na *obra-sistema* sua própria mensagem, dialogue e reflita sobre ela. Sua participação se dará por meio de interfaces disponíveis para que numa totalidade de intervenções respostas e leituras visuais se efetivem de forma recíproca entre a obra e o público. No que se refere às produções em arte e mídias digitais e as de cunho interativo, pode-se dizer que o repertório atual está cada vez mais expandido. Dentre alguns artistas nacionais vinculados à arte tecnológica, cujas reflexões discorrem por meio das suas produções/obras, podemos citar: Diana Domingues, Gilberto Prado, Lúcia Leão, Suzete Venturelli, Christus Nóbrega, entre outros. Nesse sentido, o ambiente interativo na arte tecnológica permite ao espectador a experimentar diferentes situações, processos de manipulação, modificações no fluxo da imagem que produzem e originam outras combinações visuais.

Conforme Plaza e Tavares (1998), a interatividade pode ser entendida como um *feedback* necessário para que se constitua a participação efetiva entre

---

<sup>38</sup> PLAZA, Julio. **Arte e interatividade. Autor-obra-recepção.** Revista do Mestrado em Arte. Arte e Tecnologia da Imagem, v 3; n 3 .p 36, 1990

artista/máquina/objeto em uma produção em arte tecnológica que se pretenda idealizar, e que dessa forma:

tecnicamente, este fenômeno garante o diálogo do operador humano com diversas linguagens – codificadas por meio de estruturas lógico-matemáticas memorizadas nas rotinas dos programas; e pode, ainda, permitir a visualização deste objeto em processo de realização a partir de infinitos pontos de vista. (PLAZA, & TAVARES 1998, p.104)

As experiências em meios virtuais, através da interação e/ou participação só ocorrem com a ação do homem com o sistema, através de sinais dos participantes em diálogo com a obra. Nas construções poéticas onde a participação e a interatividade apresentam-se como processos em si, emana um contato mais direto com o espectador/atuante, no sentido de possibilitar ao indivíduo a fazer parte integrante da obra, dialogicamente, os coloca à espera de acontecimentos, pois a obra de cunho interativo depende da participação do espectador/interator para que ela aconteça. Nessa perspectiva Annateresa Fabris (1998) diz que:

Na era da informática redefinem-se os conceitos de espaço (mobilização permanente), de tempo (pontual), de memória (passagem da verdade à operatividade e à velocidade), de conhecimento (simulação, exploração interativa), de fruição (fim da recepção em prol da seleção, da recomposição, da interação, graças às interfaces), de cultura (distribuição de representações), o que implica o fim da epistemologia clássica e a necessidade de inventar novos modos de pensamento e, logo, de visualidade.<sup>39</sup>

Atualmente, com a excessiva avalanche de informações disponibilizadas cotidianamente através da mídia em geral (impressa ou não), os meios de comunicações, advindos também pelo progresso da tecnologia informática, conquistam a todo o momento, um acentuado espaço nesse contexto. No âmbito nacional, trago como exemplo das questões tecidas no contexto da arte e tecnologia, obra de conteúdo interacional (interatividade), intitulada *Livr (e/o)*, de Christus Nóbrega<sup>40</sup>, (*Realidade Misturada* - mistura e combina de elementos e/ou objetos de cunho analógico e virtual) exposta nas edições do Festival Internacional

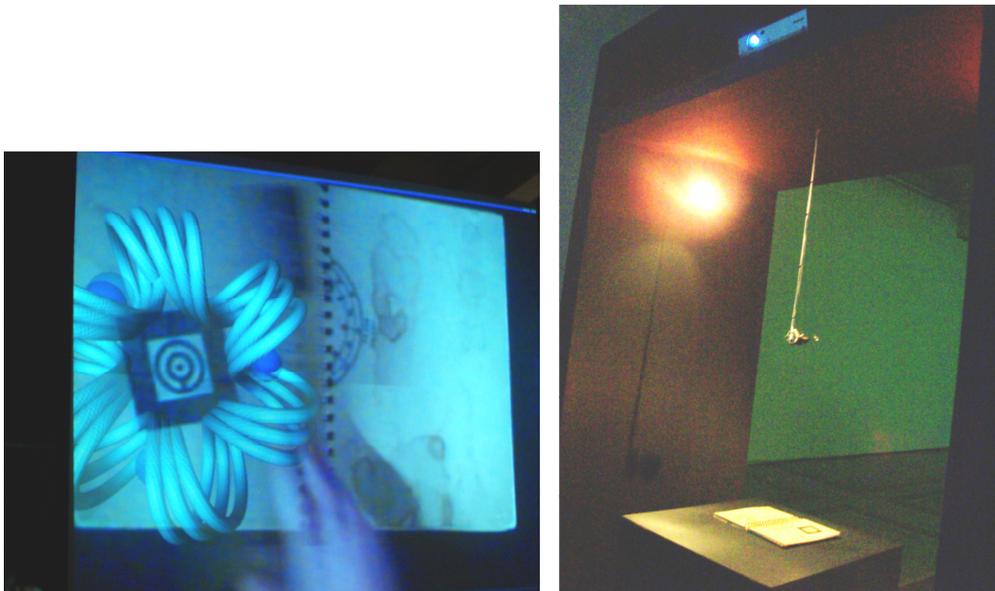
<sup>39</sup> Artigo de Annateresa Fabris. **Redefinindo o conceito de imagem**. Revista Brasileira de História. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso: 25 de fevereiro de 2009.

<sup>40</sup> Doutorando e Mestre em Arte e Tecnologia pela UnB. Graduado em Design pela UFPB. Professor no Instituto de Artes da UnB nos cursos de Design e Artes (UnB/UAB). Áreas de pesquisa: arte robótica; *device art*; interface humano-máquina; realidade aumentada.

de Linguagem Eletrônica - FILE, nos anos de 2005 (SP), 2006 (RJ) e 2008 (RS). Nesse sentido artista coloca que:

A obra configura-se por um livro (que pode ser folheado pelo público), uma webcam e um projetor multimídia. O livro tem sua imagem captada pela webcam e projetada em um telão. Através de um programa de computador algumas imagens impressas nas páginas são reconhecidas pela webcam e sobre essas imagens são projetados objetos virtuais tridimensionais que são vistos na projeção (unindo a imagem do livro com a das figuras virtuais; daí a expressão realidade misturada). Essas figuras nascem das páginas bidimensionais e ganham forma e movimento, e então flutuam sobre a página até que essa seja virada e uma nova figura surja. Assim, ao abrir o livro, o público imerge em um universo de Realidade Misturada, em que objetos reais e virtuais interagem mutuamente.<sup>41</sup>

Neste trabalho, a proposta de interação ocorre pelo meio físico e pelo virtual, utilizando como suporte/interface interativa um livro onde são apresentados possíveis desdobramentos proporcionados pelas atuais tecnologias computacionais. Essa obra oportunizou para mim como espectadora/interatora experimentar um mundo até então não imaginado, de imagens visíveis, ora invisíveis, uma atmosfera mágica de possibilidades, de diálogos recíprocos entre obra/sujeito/interface, por meio de imagens analógicas (impressas) e digitais.



**Figura 33** - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica - FILE. Obra LIVR (E/O) de Christus Nóbrega (ambiente /espaço) e na imagem detalhe, momento da

<sup>41</sup>Texto retirado do *blog* do autor Christus Nóbrega da obra LIVR (E/O) Disponível em: <http://ff0066.blogspot.com/>. Acesso em: 19 de novembro de 2008.

Em relato, Nóbrega (2008) diz que nessa obra as imagens têm características bem específicas. São imagens impressas nas páginas do livro, criadas partindo de referências, figuras esotéricas investigadas em estudos de ocultismo, que chegaram ao poder do artista por herança. Constituem imagens mágicas que se apresentam em um repertório - como refere o artista - "repletos de encantamentos e rituais de invocações a entidades míticas, esses tratados despertam a imaginação profunda, conduzindo-nos para outro universo onde matéria e anti-matéria se unem."<sup>42</sup>

Rush (2006) fazendo uma reflexão sobre a tecnologia digital (ferramenta/computador) afirma que todas as áreas da arte contemporânea, compreendidas como tecnológicas, ou seja, o filme, a fotografia, CD-ROMs, e outros, tornam a imagem cada vez mais flexível, manipulável, maleável.

A imagem, por exemplo, uma vez transferida à linguagem digital, e trabalhada no computador, possibilitou explorar recursos tecnológicos ações de manipulação, acionadas por *softwares* específicos de tratamento da imagem, constituindo-se como uma fase experimental no processo e os resultados visuais que mostraram nessa poética. Essas ações condicionais promoveram misturas de planos, mesclagens, intervenções formais e na cor, jogos dimensionais na imagem (alterações no tamanho), aparição e supressão das imagens, transparências, construídas pelas montagens digitais. Vejo essas montagens digitais no meu trabalho como uma construção de mosaicos de criação, um quebra-cabeça cujos fragmentos, detalhes mínimos dos desenhos-imagens se unem a outros semelhantes em continuidades e ajustamentos. Aqui o que se registrou na prática foram às experimentações possíveis com as imagens. Pude nesse processo, experimentar a cada nova construção compositiva (montagens digitais), explorando as formas, espaços vazios, tecidos por linhas, um jogo de encaixes que modificaram o conteúdo original das imagens e possibilitaram a feitura de outras novas.

Transformações e ajustes nas montagens ficaram inicialmente a critério do olhar criador do artista, ou seja, meu intuito e escolha, modo de como aquela determinada imagem se apresente dentro do contexto. Trajetória essa que abriga mudanças e traça etapas no desenvolvimento do estudo visual, no decorrer do processo, e na finalização dele. No meio virtual a imagem é manipulada, atualizada constantemente transformada por ações dirigidas pela máquina, e pelo programa,

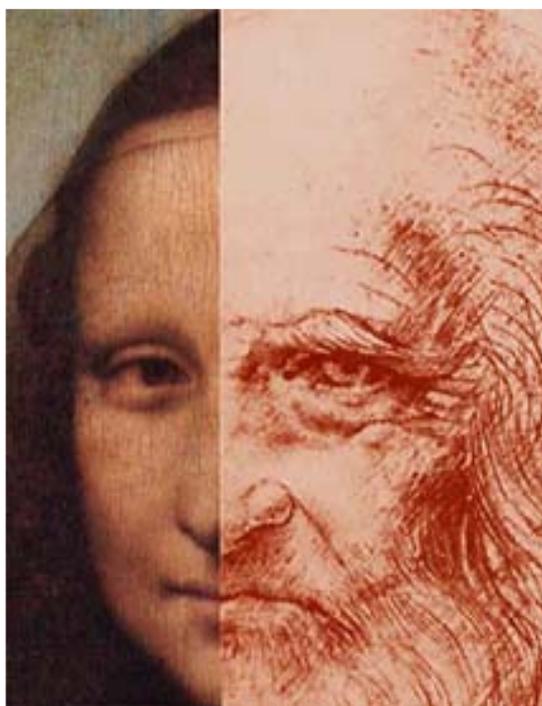
---

<sup>42</sup> Idem.

que posteriormente são impressas (meio analógico), compondo partes da obra, um conjunto de impressões em diferentes formatos dimensionais. Esses suportes compreendem o conjunto de partes da instalação-obra, minha prática artística.

É preciso deixar claro também as terminologias que utilizamos no campo da arte e tecnologia, em que cada uma tem suas especificidades. Nessa perspectiva, Arantes (2005), tece considerações relevantes nessa esfera artística classificando-as em grupos de imagens: as *imagens computacionais* são resultantes de processos de digitalização, da conversão de imagens de vídeo, fotografia, ou de outra mídia para imagem digital advindas de processos de numerização; as *imagens de síntese* (criadas no ambiente computacional) rompem qualquer vínculo da imagem com o real, constituindo uma realidade simulada.

A artista Lilian Schwartz, uma das pioneiras da computação gráfica e da arte do computador, insere-se nesse universo de imagens digitais, manipuladas pelo computador. A obra *Mona/Leo* de 1987, por exemplo, faz uso dessa tecnologia digital ao apropriar-se em especial da imagem da obra *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. Aqui é possível visualizar as possibilidades que os recursos tecnológicos e computacionais proporcionam no tratamento e manipulação digital da imagem.



**Figura 34** - *Mona/Leo* de Lilian Schwartz, 1987.

Rush (2006) diz que a interatividade na arte digital, “é uma nova forma de experiência visual”<sup>43</sup>, que se visualiza por imagens. Realmente o artista do contexto atual, está aberto as experimentar novas formas visuais e conhecer e criar situações imaginárias que transcendem o mundo real, o seu entorno. As obras mencionadas anteriormente fazem alusão ao amplo repertório visual da tecnologia em benefício da arte. Gianetti (2006) comenta sobre esse entorno, que em sua concepção, constitui um espaço-temporal simulado e artificial, que compreende uma representação digital da (pseudo) realidade mediada por símbolos, signos, linguagem audiovisual cujas ferramentas comunicacionais simulam digitalmente esse universo. Ao integrarem esses dispositivos de interação, as tecnologias facilitam e possibilitam o diálogo entre o interator e a obra e inter-relacionam *realidade-virtualidade-observador-entorno*<sup>44</sup>.

A arte virtual e a digital, possibilitam ir além da materialidade dos objetos, instaurando outras possibilidades de criação poética no contexto da arte contemporânea, e conduz assim, uma visão estética de significados distintos e específicos, onde os diálogos processuais apresentam diferentes modos de comunicação.

### **3.3. Entre[cruzamentos]: poéticas em semelhanças**

São muitas as possibilidades de criação que o artista do atual contexto contemporâneo se propõe a experimentar, a discutir, a apresentar, a representar. Suas idéias, seu discurso e posicionamento atribuem-se ao seu modo de ver o mundo, do diálogo que tange com as questões de seu entorno, do seu olhar, da sua percepção.

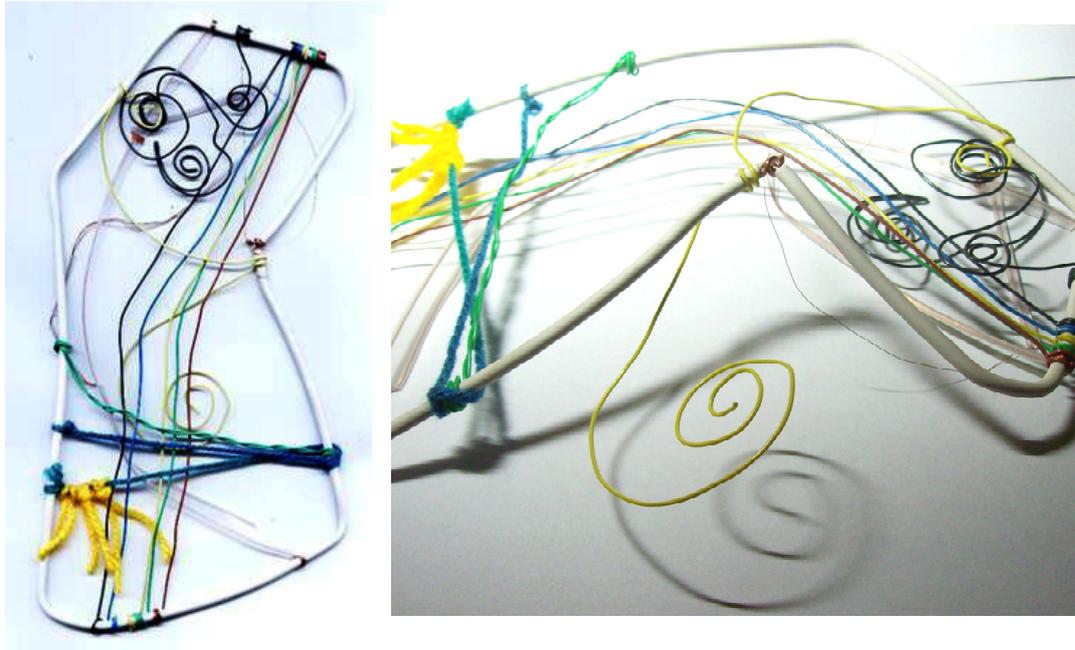
As tensões, as efemeridades, são elementos e situações que constantemente fazem parte desse repertório da arte hoje, das *mesclas* e do *hibridismo*. Minha proposta poética nessa pesquisa perpassa por entre essas duas possibilidades, as *mesclas* e *mestiçagens* no que concerne às linguagens que utilizo no processo de construção, pelas justaposições, sobreposições, intersecções dos desenhos-imagem; e *hibridismos* quando me refiro à fusão das imagens, que não mais voltam

---

<sup>43</sup> RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 210.

<sup>44</sup> Expressão utilizada por Cláudia Gianetti no livro **Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte:C/Arte, 2006, p.125.

a sua origem inicial - tanto no desenho-imagem quanto na fotografia. O tema desse subcapítulo traz especificações alusivas aos entrecruzamentos, passagens, limiares entre distintos processos poéticos, que ao justaporem temáticas e semelhanças em processos na feitura das obras ou questões conceituais e referências que se tangenciam serão apresentados por meio de artistas e suas práticas.



**Figura 35** - Desenho linear e detalhe (interferência da luz). Peças-desenhos, manipuladas em arame, possibilitam flexibilidade e maleabilidade tanto na construção como na apresentação.

O desenho sempre norteou muito meu processo e percurso como artista, tomando importância nas criações que no ateliê de formação - Ateliê de Design para Estamparia, nas disciplinas de apoio, onde as linguagens foram se cruzando e se aproximando, assim como na serigrafia, na pintura, na cerâmica, entre outras. O que se pode inferir a respeito dessa linguagem artística em especial, é que o desenho abarca uma força expressiva que compreende a diferentes leituras e interpretações elaboradas como um meio representativo e visual de exteriorizar e expressar nossos sentimentos, habilidades; o que se faz perceptível por meio dos nossos sentidos e que está ao nosso entorno.

Nesse sentido Tereza Poester (2004), coloca que:

Até o início do século XX, a história das artes plásticas é também a história das artes visuais. O trabalho do artista, por definição, integrava o trabalho mental e o manual ligado à plasticidade dos materiais, seu volume e suas diferentes qualidades físicas como textura e resistência. Com o desenvolvimento tecnológico e a ampliação das pesquisas pictóricas, artistas emblemáticos como Duchamp, Picabia ou mais tarde, Beuys criaram um outro tipo de distinção.[...] A história abre progressivamente um leque de novos meios de expressão.(POESTER, 2004, p.51)

Essa capacidade criativa e imaginativa, advinda de uma idéia mentalmente abstrata, ao ser transposta, ou seja, a se materializar visualmente no plano e no espaço, propicia à concretude de uma obra, de uma imagem.

Essas imagens criadas, recriadas e reelaboradas no trânsito entre ação/representação e materialização são encontradas em registros figurativos, esboços, representações presentes nas características culturais de um grupo, de uma cultura, na sociedade, na publicidade, nos desenhos - incisões nas paredes das cavernas datadas da pré-história - como uma forma de narrativa, no desenho de projetos, podendo atuar em diversos campos de conhecimento, com suas devidas especificidades, ampliando-se com os progressos tecnológicos.

Ao dar continuidade a esse estudo, me propiciou adentrar e explorar essa condição estética por outro viés da arte, incorporando recursos e meios tecnológicos no processo criativo, que condizem à realidade e a visualidade que a arte tecnológica vem apresentando na arte.

O desenho tem o poder de transpor realidades verdadeiras ou ilusórias conduz a abertura de diálogos. As representações visuais onde o desenho explora a linearidade compreende um cenário bastante amplo no contexto da história da arte e do atual contexto contemporâneo. Artistas do âmbito nacional como Cláudia Hamerski e Regina Silveira têm explorado esse universo de produção utilizando a linguagem do desenho, a linearidade, e também justapõe recursos tecnológicos, obras e imagens de conteúdos híbridos que exploram diferentes linguagens.

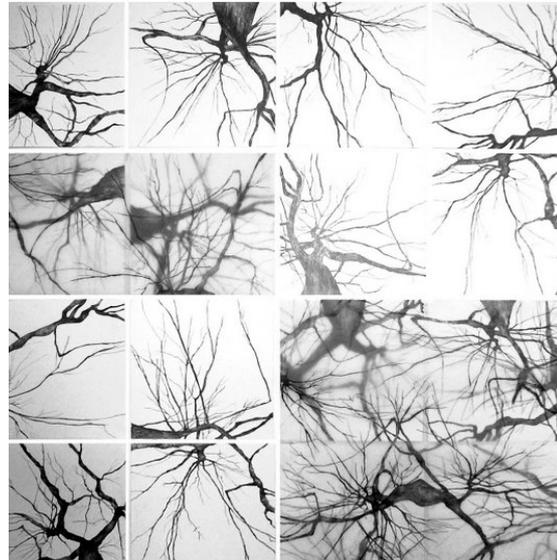
O que abarca a minha prática é compor visualmente situações, construindo jogos de imagens com o uso da *linha*, a continuidade dela, em contraponto com corte, o fragmento que dá finitude e infinitude ao espaço, uma esfera provisória que pode se ajustar através das combinações, justaposições de imagens.

A artista Cláudia Hamerski (2008), como ela mesma diz em sua exposição *Linha de Ação, e Transitáveis* os seus desenhos realizados em *grafite* sobre os mais variados suportes, faz alusão a linearidade equiparada com o modelo e uma árvore, em que suas intensas ramificações, as formações convidam a interpretar as imagens

por meio de um olhar atencioso, na percepção dos detalhes organizados seqüencialmente e modularmente, não se repetem. É a soma de imagens individuais, com suas semelhanças e dessemelhanças vista com distanciamento.



**Figura 36-** Grafite, lápis aquarelável e nanquim s/ papel, 2008



**Figura 37 -** Grafite s/ papel e transparência. 2006/2007

Para a artista sua obra constitui-se por apresentar:

construções em módulos dispostos lado a lado na parede formando uma linha horizontal de onde partem outros desenhos que se alastram pela superfície e povoam o local. A linha de ação remete ao processo da artista, o estudo da linha enquanto desenho e a própria linha do horizonte por isso essa linha fica na altura do olho do espectador. Intrigam algumas conexões e ligações que surgem casualmente na justaposição dos desenhos e que são interrompidas por espaços [...] que deixa propositalmente nos convidando a ver cada trabalho como um corpo individual.<sup>45</sup>

Todas essas especificações estéticas encontradas na obra dessa artista se articulam a questão linear que proponho em minha pesquisa, bem como outras, visualmente perceptíveis como a repetição, a imagem, o desenho, a modulação, justaposição e transparência, aproximação e distanciamento por meio do olhar e do corpo ao explorar o espaço, o ambiente a ser apresentado. Artista de grande importância no cenário artístico da arte contemporânea, Regina Silveira explora seu potencial artístico através de distintas representações, vertentes construtivas que justapõem contextos na arte - produções de imagens, instalações,

<sup>45</sup> Blog de Cláudia Hamerski. Disponível em <http://claudiahamerski.blogspot.com/>. Acesso 20 de janeiro 2009.

intervenções/distorções que remetem ao espaço arquitetônico, obras gráficas, as que utilizam recursos de criação de imagens eletrônicas e imagens digitais.

Em algumas de suas obras a linha se faz presente, nas projeções propositadamente planejadas no espaço, no ambiente.



**Figura 38** - Regina Silveira, Obra Derrapagem, 2004, Vinil adesivo e madeira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004, São Paulo.



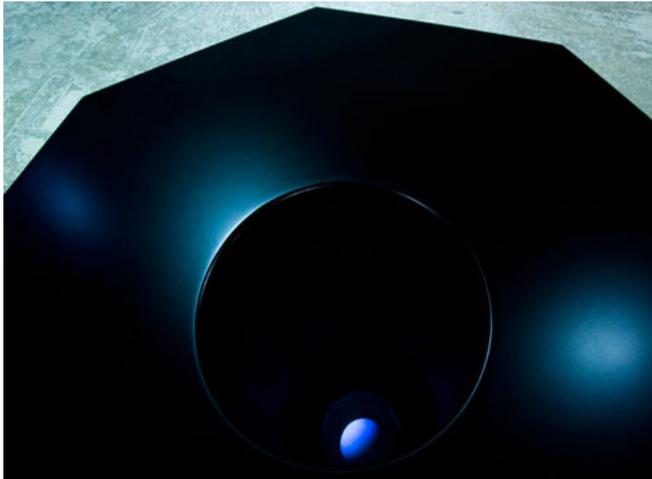
**Figura 39** - Regina Silveira, Obra Botão- Série Armarinhos- 2002. Plotter e vinil adesivo.

Walter Zanini (1997), quando fala em Regina Silveira no *site* pessoal da artista, ele descreve momentos significativos de sua trajetória na arte, onde tece esse o percurso artístico com base nas experiências adquiridas pela artista no contexto das artes visuais. Diz ainda que:

Fundamentalmente desenhista, ela estava então concentrada em processos gráficos de reprodução da imagem, utilizando além da serigrafia - veículo de sua predileção - o offset, o blue-print, o xerox e o microfilme, para desenvolver uma temática de significados que transitam entre o lúdico e a mensagem crítica. Tal material, que aproveita com largueza imaginativa as potencialidades dos recursos tecnológicos, foi difundido em exposições no Brasil e no exterior, cabendo ressaltar a ativa integração da autora ao movimento de oposição ao culto do objeto artístico, que foi a "mail art". Esse tempo anterior, que inclui experiências de vídeoarte, vincula-se por seus elementos conceituais à evolução futura de sua obra.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Disponível em: <http://reginasilveira.uol.com.br/biografia.php#>. Acesso em dezembro de 2008.

Regina Silveira é uma artista de características híbridas, por transitar por entre diferentes linguagens artísticas, contextos, explorando meios, realidades artísticas. Também se aproximou das questões que compreendem a arte digital. Exemplo disso pode ser evidenciado na obra *Mirante*, na Figura 40.



**Figura 40** - Regina Silveira. Madeira, pintura industrial e carpete, 120 x 235 cm, Animação 3D, monitor LCD, DVD player, Modelagem 3D, Thomaz Rezende (Estúdio Camisa 10)

Desse modo, o que se reflete é que a arte ao se aliar à tecnologia nos leva a descoberta de mundos distintos, de mundos distantes, na esfera do imaginário, mais que se aproximam de nós, espectadores/atuantes pela cumplicidade que se cria com uma obra, ao proporcionar que o público possa transitar por entre muitos diálogos. O ambiente de comunicação na arte tecnológica permite ao espectador a experimentar diferentes situações, processos de manipulação e movimentação em torno da obra e o que ela nos convida a participar ativamente. Nesse momento da imersão no espaço virtual, ele-sujeito passa da condição de espectador para interator, como agente ativo daquela obra, daquele sistema.

São muitas abordagens que envolvem o cenário da arte e tecnologia, pois ela abrange possibilidades e potencialidades de manter um diálogo com distintos meios, e nos leva a perceber o quanto é possível comunicar-se com as linguagens, das mídias digitais e promover novos processos na arte, construindo novas narrativas.

#### 4. REFLEXÕES FINAIS

Este estudo em poéticas visuais propiciou, nesse primeiro momento, o desenvolvimento de uma prática artística aliada aos recursos tecnológicos (analógicos e digitais), para a efetivação das manipulações do desenho-imagem, alternativas visuais de estruturação formal e estética presentes no processo, bem como, a questão da linearidade, ponto central da investigação da minha prática, dentre outras.

Inicialmente foi de extrema importância que se investigasse no contexto contemporâneo as características, as especificidades do uso da imagem na visualidade atual, como a reprodutibilidade, a repetição, a fotografia, as produções que abrangem também o viés da arte e tecnologia. Em um segundo momento foram feitas considerações embasadas nas reflexões e posicionamentos de diferentes autores que concernem o campo da arte tecnológica como uma poética de passagens, conduzindo a diálogos com a obra, em distintas instâncias que compreendem os modos de ver, suas particularidades no contexto da arte. No aspecto prático da pesquisa, o estudo se deteve em explorar o desenho (constituído pela manipulação, torção, da *linha*), denominado nessa pesquisa como *desenho-imagem*, por transitar no limiar entre esses universos de transição. A fotografia utilizada como uma forma de registrar e captar as imagens no decorrer do processo criativo possibilitou a passagem do meio analógico para o digital, dentro da esfera tecnológica.

As produções artísticas que permeiam o campo da arte e da tecnologia possibilitavam aproximar-me das questões e concepções fundamentadas nessa área, contribuindo expressivamente para o entendimento teórico de conceitos e considerações que fundamentaram a minha prática. Dentre os objetivos da pesquisa e especificidades, o percurso poético foi sendo traçado de forma a corresponder o que foi proposto inicialmente no estudo. Essa proposta artística, partiu da questão linear, explorando soluções estéticas da linguagem do desenho, que por meio de recortes e fragmentos, possibilitaram no decorrer do processo, variantes de criação, montagens, modos de apresentá-los, questões e discussões que surgiram na obra. Essas montagens digitais proporcionaram a leitura de novas narrativas visuais, jogos combinatórios de imagens e continuidades poéticas.

Nesse sentido o desenho linear, faz menção à incorporação de características estéticas específicas que se apresentaram em uma pesquisa anterior, dentro da trajetória acadêmica (em nível de especialização) e que retomei agora com outro olhar, buscando outras perspectivas de criação, re-desenhando novos territórios. A saturação de elementos formais e complexos característica pessoal, deu origem nessa pesquisa, à síntese da imagem pela modelação das linhas, tramas, espaços e vazios que foram criados, formas abstratas. Estas delinearam seqüências e diversidades múltiplas de construção, modos reproduzir a imagem – que vão da unicidade a multiplicação.

Suscitou então compreender esse novo universo que se desvelou pela variedade combinatória de imagens, pelos modos de apresentar e explorar a linearidade em diferentes dimensionamentos – do mínimo ao máximo em possibilidades de ver. Nesse momento, o percurso da obra foi traçado pela imagem contida no objeto (monóculo) em a[linha]mentos de repetição, se desprendendo dele, com a imagem fora do dispositivo ótico, no suporte em acrílico, ou seja, a imagem em grande dimensão, onde o desenho é justaposto à transparência da superfície. por meio de desenhos impressos (adesivos). O suporte transparente conjuga uma dualidade visual, no sentido de se tornar ora aparente, ora oculto o conteúdo da imagem. Nesse sentido, produzem-se jogos de deslocamentos, olhares e percepções que vão criando linhas imaginárias no espaço da instalação. Estas, narram trajetórias de compreensão, partes que compõe o todo da obra.

A transparência na poética, presente desde o início das composições lineares, traduz a meu ver, uma atmosfera de leveza, ao mesmo tempo de mistério e imaterialidade, pelo fato de se trabalhar com algo que se pode ver através, ultrapassando as camadas – passagens - através dos desenhos-imagens. Aqui pude me reportar ao tema da pesquisa, o que se encontra nas entrelinhas e o que se construiu e o que percebi a partir do processo que a obra ia me descrevendo.

Os recursos tecnológicos que se estabeleceram e ritmaram tal processo, decorreu do transitar pelos distintos meios, ora pelo analógico, ora pelo digital e vice-versa. Na verdade, esse percurso imagético e processual compreendeu etapas de criação em que as imagens foram trabalhadas, manipuladas, elaboradas, criadas para posterior impressão. Aqui foi possível experimentar, inventar e construir novas realidades. Foi um momento de entrega (criação) e de experiência intensa, pois o intuito de estabelecer as relações, escolhas, seleções quanto os *desenhos-imagens*

que iriam compor o todo da obra, seus modos de impressão, os ajustes dimensionais aos distintos suportes, bem como a relação de partes que se integrariam com o conjunto da proposta temática da instalação.

As pausas e reflexões sustentam pensamentos que foram tecidos no desenrolar do processo, as abordagens e analogias feitas durante vários momentos do estudo. Refiro-me às disparidades entre as questões pautadas no processo, onde o jogo de palavras e conceitos geram significados traçando novos sentidos ao conteúdo da pesquisa, ampliando condições operatórias nas construções de opiniões e discussões, as quais busquei responder na trajetória poética. Dentre as questões percebidas estão os aspectos (ou conceitos): o fora/dentro, aparência/desaparência/transparência, o mínimo/máximo, unicidade/multiplicação, limite/falsos-limites, estaticidade/deslocamento entre outras abordagens que se apresentam nessa poética. Esses desdobramentos surgiram na poética propiciando a construção de novos rumos na prática e novas formas de ver o que vinha descrevendo, desenhando e produzindo na pesquisa no campo das poéticas. Aqui pude concentrar meu pensamento no contexto contemporâneo, mais efetivamente nas produções artísticas que fazem parte do circuito da arte, em correlação com o que vêm sendo trabalhado no âmbito internacional, e assim entrecruzar com o meu próprio fazer, em meio às poéticas em semelhanças, que se aproximaram de alguma maneira com o que vinha desenvolvendo no processo. Essa proposição vai de encontro dos objetivos da minha poética que busquei investigar, tecendo relações de proximidades, especificidades e diferenciações de conceitos no decorrer do texto, como forma de contextualizar e costurar questões, temáticas (convergências e divergências no processo) que se apresentaram e se entrelaçaram na pesquisa, contribuindo para que se contextualizasse a prática.

Dessa forma a pesquisa intitulada “O desenho-imagem:entre[linhas de uma poética”, inserida no campo das poéticas visuais, traça uma trajetória linear, no sentido gradual de conhecimentos e posicionamentos que perpassa, como o próprio título menciona, por processos de construção poética, partindo do foco, temática que norteou toda a investigação – a linearidade. Construção de uma poética onde o desenho linear fomentou toda uma ação de criação perpassando por distintos meios, dialogando com conceitos que foram se agregando e se formando durante o processo de feitura da obra. Passagem remete a uma característica transitória, que se encontra entre alguma coisa, soa como algo que margeia limites, fronteiras,

limiars entre territórios e lugares de se estabelecer relações, conceitos e significados na arte e para a arte.

Vejo minha pesquisa como um *salto para fora*, como intitulei umas das peças (objetos) que integram a obra-instalação, pois foi gradativamente que o processo se concretizou, ainda no início uma narrativa introspectiva como se estivesse dentro do objeto (monóculo) sem desvelar o conteúdo de criação, em um segundo momento, arquitetando saberes em meio a dobradiças que embalaram uma construção tênue (delicadeza, minuciosidade), um *ir e vir* de questionamentos, indagações e interpretações suscitados a cada nova etapa, a cada nova ação de criação. Por fim desprendi-me do objeto, saltando para *fora* dele, encontrando uma nova forma de ver o processo, de perceber e dialogar com o espaço/contexto. Respostas foram apreendidas no decorrer da pesquisa, embasadas nas investigações e contextualizações de diferentes autores que serviram de sustentação para o estudo.

O percurso poético foi tecido, costurado pelas linhas construtoras de pensamentos e reflexões, perspectivas criativas de uma obra que possui identidade expressa no subjetivo em meio a realidades inventadas, possibilidades de ver e perceber o que parece estar escondido nas entrelinhas.

## 5. REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2005

ANTONINI, Eliana Pibernat. **Das formas da repetição: a serialidade na cultura pós-moderna**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, 1998.

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: SENAC, 2005.

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

ARAÚJO, Denize Correa (org.) **Imagem (IR) Realidade: Comunicação e Cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_, In: Santaella, Lúcia. **Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade**. Porto Alegre, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CATTANI, Iceia Borsa. **Coletânea de textos da autora**. Organizador: Agnaldo Farias, Rio de Janeiro: FUNARTE, (Pensamento Crítico; 3), 2004.

\_\_\_\_\_(org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem Medo da Arte Contemporânea**. Recife: Massangana, 2006.

\_\_\_\_\_, COCCHIARALE, Fernando. **Repetere**. Porto Alegre, 1993.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da Fotografia à Realidade Virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: André Parente (org.). **Imagem máquina – a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro, 1993.

DANTO, Arthur. **La madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural**. Barcelona: 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: SENAC, 2007.

\_\_\_\_\_, In: LIZÁRRAGA, Antônio. **Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga**, p. 67. São Paulo: SENAC, 2007.

DOMINGUES, Diana. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.

FRANCA, Patrícia. **Uma repetição pode esconder outra?** Revista Porto Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, nº 21, v 1, p. 53-59. Porto Alegre, 2004.

GIANETTI, Cláudia. **Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: c/Arte, 2006.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: SENAC, 2007.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

JUNIOR, Rubens Fernandes. **Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. Revista FACOM nº 16, p. 10-16. São Paulo, 2006.

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

KERN, Maria Lúcia Bastos. **A imagem visual na nova história e história da arte**. Revista Porto Arte, nº 13, v 7, p.97-109. Porto Alegre, 1996.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

LEMOS André. **Arte Eletrônica e Cibercultura**. Revista FAMECOS, nº. 6, Porto Alegre, 1997.

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

\_\_\_\_\_. In: Benjamin, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: USP, 2001.

PLAZA, Júlio. **Arte e interatividade: Autor-obra-recepção**. Revista. Mestrado em Arte. Arte e Tecnologia da Imagem, nº 3, v.3, p.29-42, 1990.

PLAZA, Julio, TAVARES, Mônica. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

POESTER, Tereza. **Sobre o desenho**. Revista Porto Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS nº 23, v.13, p. 49-57. Porto Alegre, 2005.

REY, Sandra. **A instauração da imagem como dispositivo de ver através.** Revista Porto Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, nº 21, v 1, p. 33-51. Porto Alegre, 2004.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística.** São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_, **Redes da Criação: Construção da Obra de Arte.** São Paulo, 2006.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica mídia.** São Paulo, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e Artes do Pós-Humano - Da Cultura das Mídias à Cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Alexandre & SANTOS, Maria Ivone dos. **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Série Escrita. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_, In: Niura Ribeiro Legramante. **Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais contemporâneas.** Série Escrita, p.61-79, Porto Alegre: UFRGS, 2004.

WEISSBERG, Jean-Louis in: PARENTE, André. **Imagem, Máquina.** Rio de Janeiro, Ed: 34 1993

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BLOG PROMESTRADO. **A Fotografia como Expressão do Conceito**. Disponível em: <http://promestrado.blogspot.com/2007/07/arlindo-machado-fotografia-como.html>. Acesso em: 06 de janeiro de 2009.

CHRISTUS NÓBREGA. Blog do autor. **Obra Livr (e/o)**. Disponível em: <http://ff0066.blogspot.com/>. Acesso em: 19 de novembro de 2008.

COLABORATÓRIO DE LINGUAGENS TEXTUAIS. **Textos de Arlindo Machado, 2007. Arte e Mídia**. Disponível em: <http://www.actamedia.org/colab/node/260>. Acesso em: 06 de janeiro de 2009.

FABRIS, Annateresa. **Redefinindo o conceito de imagem**. Revista Brasileira de História. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso: 25 de fevereiro de 2009.

FARIAS, Agnaldo. **A sublevação da linha**, 1996. Disponível em: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio\\_geral.php?c\\_lingua=P&c\\_tipo=1&c\\_artista=14#2](http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&c_tipo=1&c_artista=14#2). Acesso: 20 de janeiro de 2010.

FRANCA, Patrícia. **A dessemelhança**. São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/dessemelhanca.html>. Acesso em: 20 de janeiro de 2010.

FUNDAÇÃO CULTURAL E ASSISTENCIAL ECARTA. Texto Exposição **Dois artistas em sintonias diacrônicas**. Disponível em: [http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao\\_bkp291105.asp](http://www.fundacaoecarta.org.br/galeria/exposicao_bkp291105.asp). Acesso em: 15 de janeiro de 2009.

GALERIA DE MARTE. HAMERSKI, Cláudia. **Exposição Transitáveis**. Disponível em: <http://galeriademarte.blogspot.com/2008/10/transitveis-exposio-de-claudia-hamerski.html>. Acesso em: 11 de janeiro de 2009.

GALERIA NARA ROESLER. Sobre o trabalho de **Marco Maggi**. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/sobre/marco-maggi>. Acesso 22 fevereiro de 2009.

JUNG, Ana Emilia e CHEREM, Rosângela. **Dizer e Ver uma Série Fotográfica de Robert Frank**. DA Pesquisa Revista de Investigação em Artes, ago 2007 – jul 2008, Vol. 1 – Nº 3, p.3. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/.../anaemilia-rosangela.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/.../anaemilia-rosangela.pdf). Acesso em: 21 de janeiro de 2010.

LÉVY, Pierre. Trecho retirado do *site Arte Interativa e Cibercultura*. Disponível em: [http://artecno.ucs.br/proj\\_tecnicos/artint.htm](http://artecno.ucs.br/proj_tecnicos/artint.htm). Acesso em: 20 de agosto de 2008.

LUZ, Ângela Ancora. **Tempo e matéria pictórica: Bergson e Pollock**. Disponível em: [http://www.polemica.uerj.br/pol25/cimagem/p25\\_angela.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol25/cimagem/p25_angela.htm). Acesso em 28 de fevereiro de 2009.

MORAES, Angélica de. Texto **Topografias e Partituras do Traço**, para a exposição Ângulos, 2004. Disponível em: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio\\_geral.php?c\\_lingua=P&c\\_tipo=1&c\\_artista=14](http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral.php?c_lingua=P&c_tipo=1&c_artista=14). Acesso em: 20 de janeiro de 2010.

RIZOMA ARTE & FATO. MELLO, Christine. **Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos 1990**. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=296&secao=artefato>. Acesso em 03 de julho de 2008.

REVISTA ELETRÔNICA. Link- sua vida digital. Disponível em: [http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id\\_conteudo=14082](http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=14082). Acesso em: 22 de fevereiro de 2009.

SANTOS, Maria Ivone dos (1996) título **Elaine Tedesco**. Disponível em: [http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/texto\\_mariaivone.pdf](http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/texto_mariaivone.pdf). Acesso em: janeiro de 2010.

SILVEIRA, Regina. Site da artista. **Texto de Walter Zanini**. Disponível em <http://reginasilveira.uol.com.br/biografia.php#.http://reginasilveira.uol.com.br/biografia.php#>. Acesso em: 17 de fevereiro.

TEDESCO, Elaine **Instalação: Campo de Relações**. Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>. Acesso 16 de janeiro de 2010.

**Web Arte no Brasil**. Disponível em: [http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/texto\\_partilha3.html](http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/texto_partilha3.html). Acesso em: 20 de dezembro de 2008.

ZAVADIL, Ana. **A repetição na obra de Antônio Augusto Bueno :a cabeça humana como ponto de partida**. Disponível em: [http://www.subterranea.art.br/textos/repeticao\\_antonio\\_augusto.pdf](http://www.subterranea.art.br/textos/repeticao_antonio_augusto.pdf). Acesso em: 13 de agosto de 2008.

**ANEXOS****Anexo I - Painel Modular I e II**

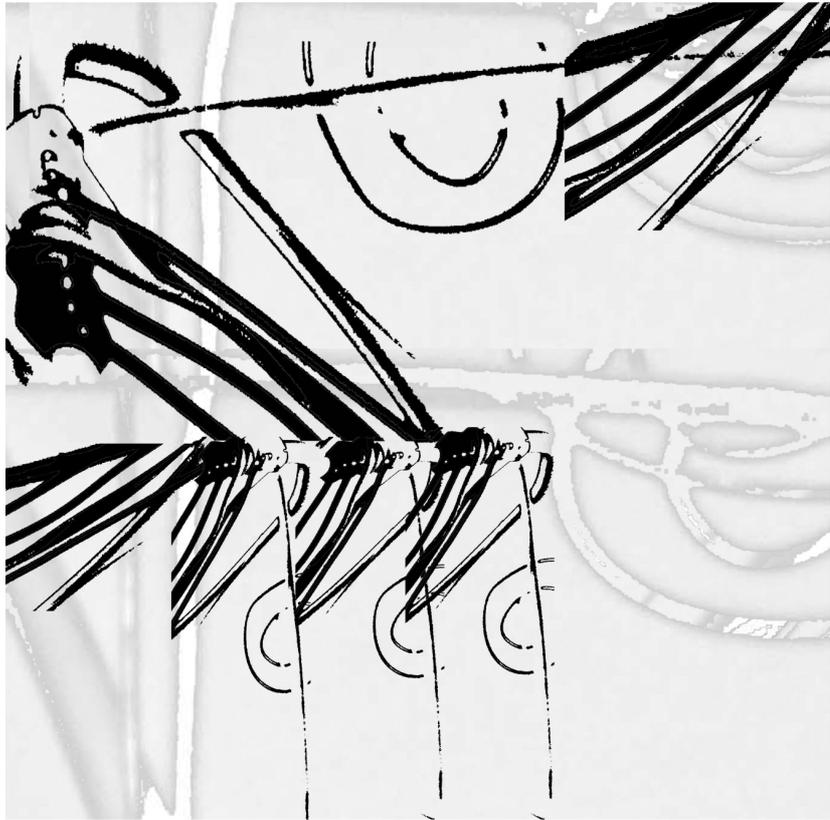
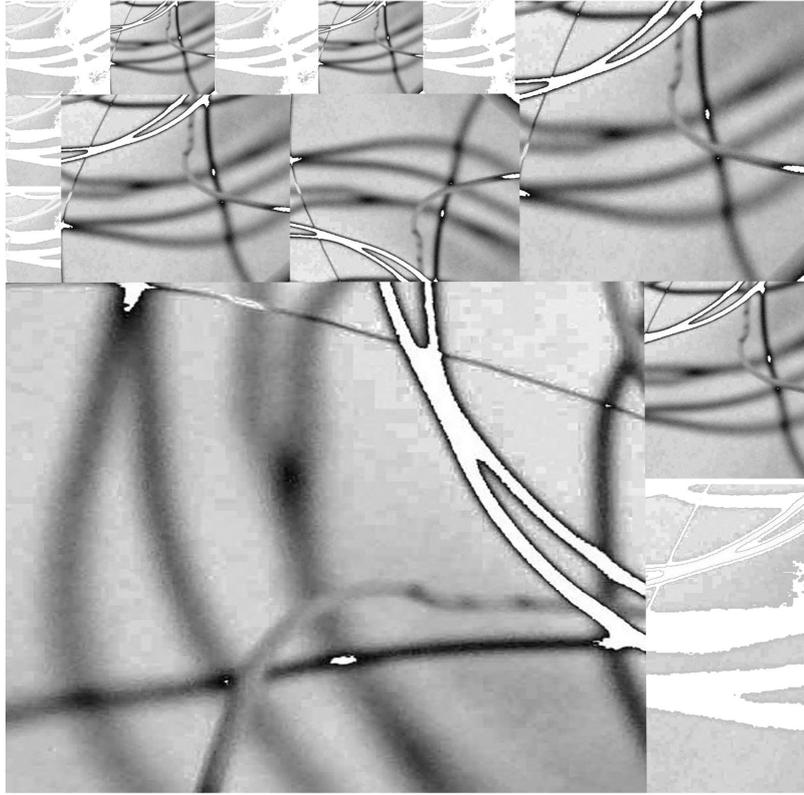
PAINEL MODULAR I, confeccionado artesanalmente (pintura à mão). Dimensões: 1,71 m X 1,96 m (parte interna), estrutura de 2m X 2m (parte externa). Autora: Luciana Alcântara, 2006

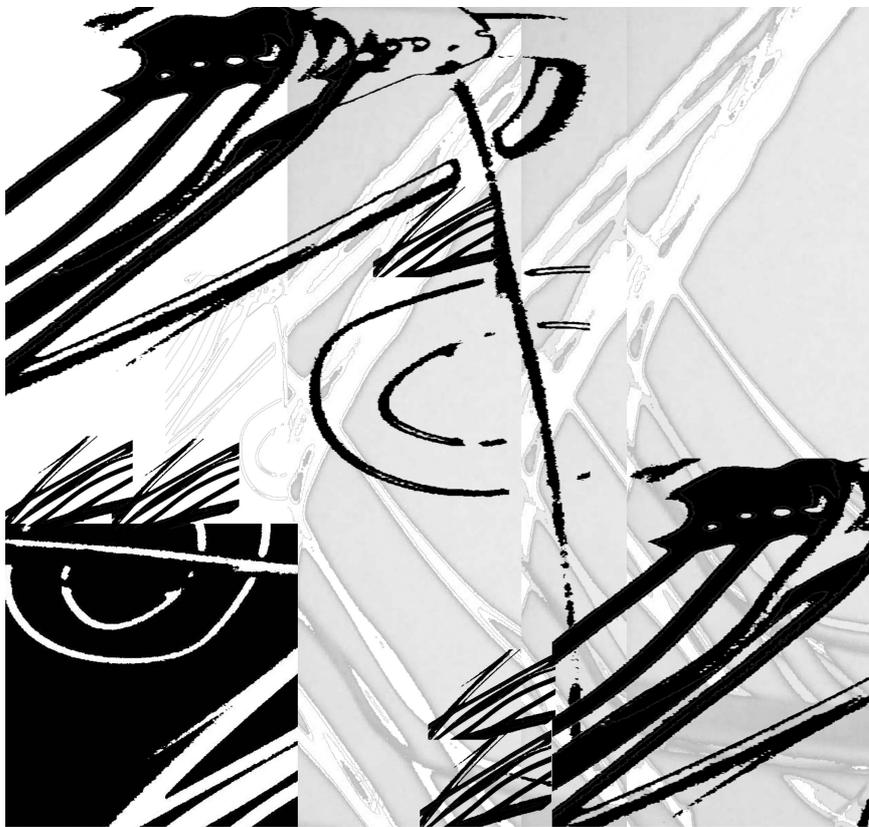


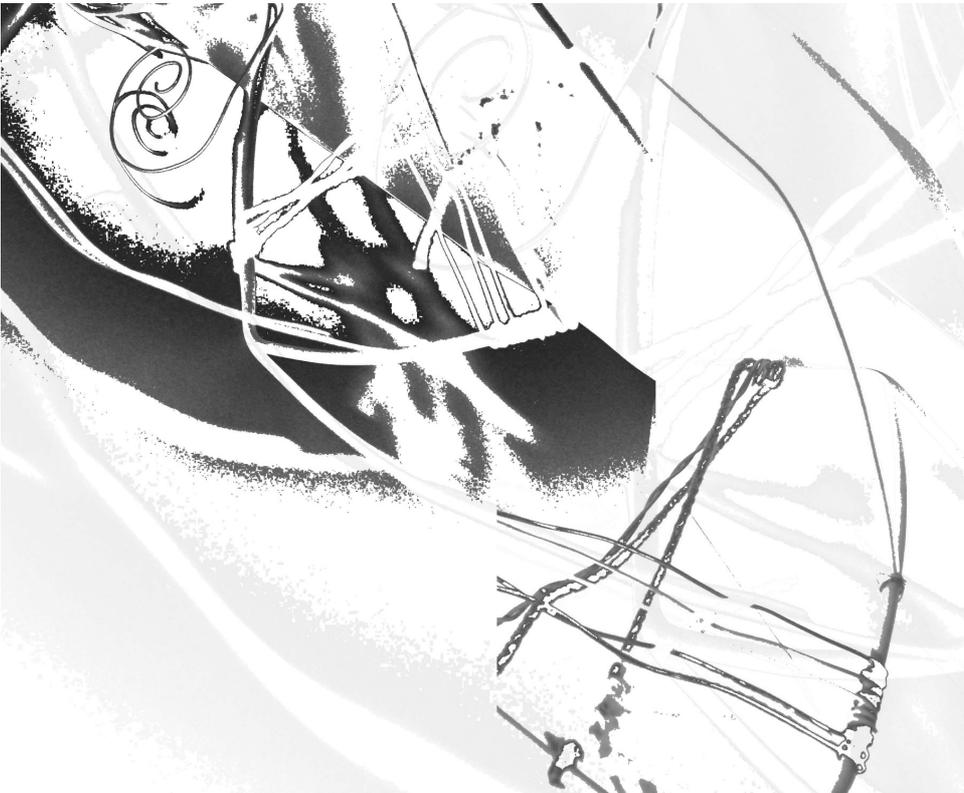
PAINEL MODULAR II. Dimensões: 1,71 m X 1,96 m (parte interna), em uma estrutura de 2m X 2m parte externa). Autora: Luciana Alcântara, 2006.

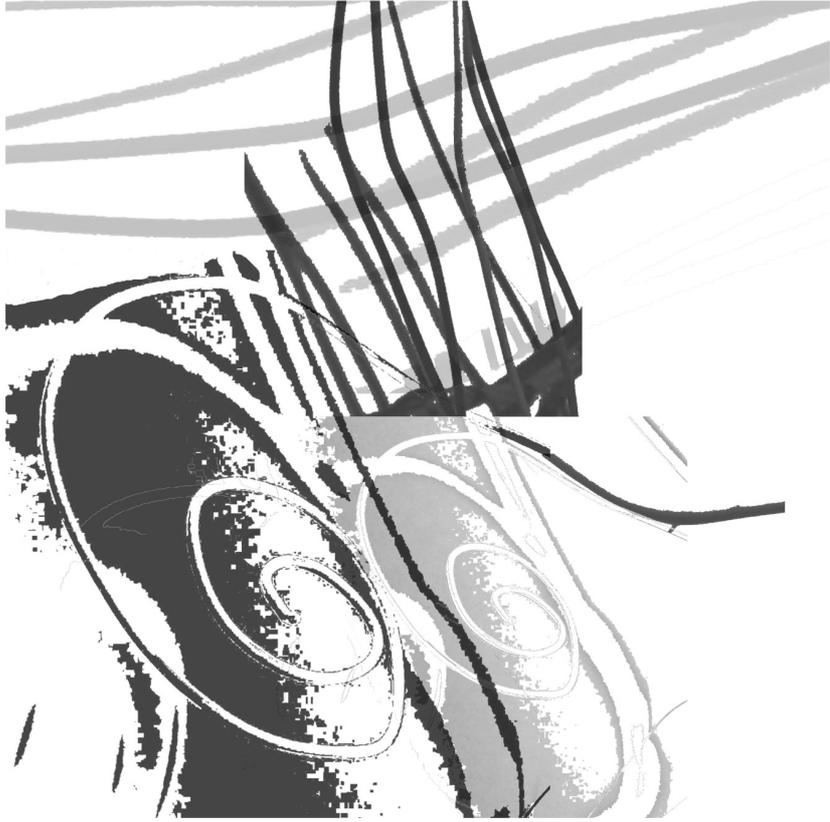
**Anexo II - Conjunto de desenhos-imagens.**

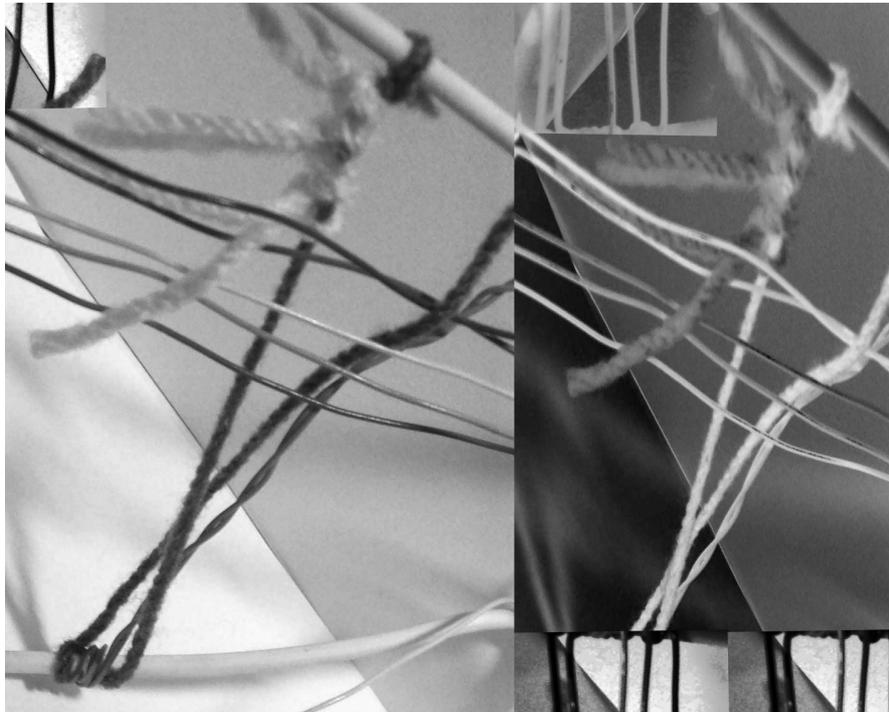
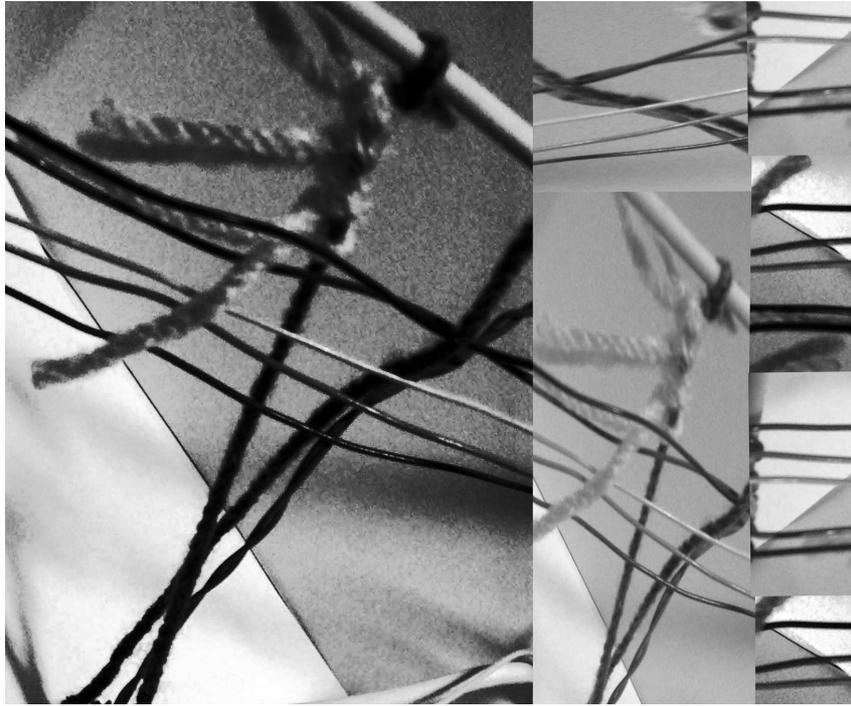


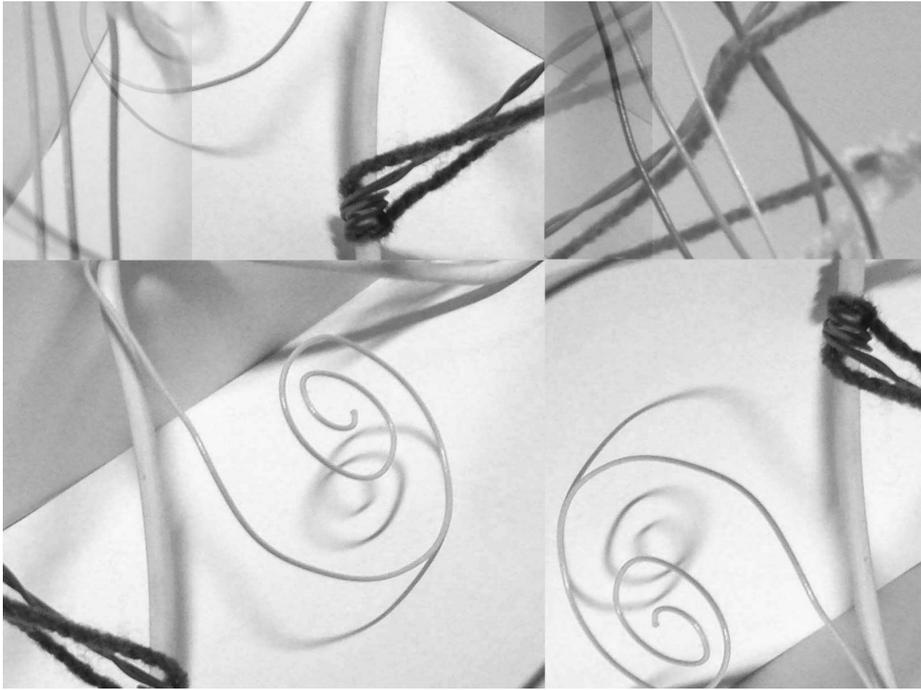


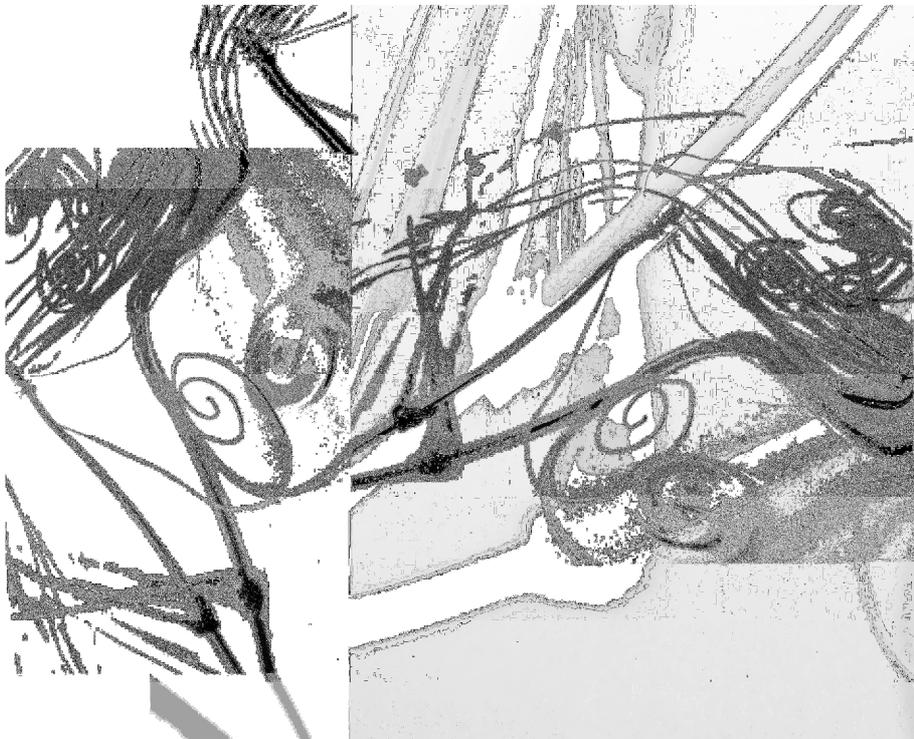
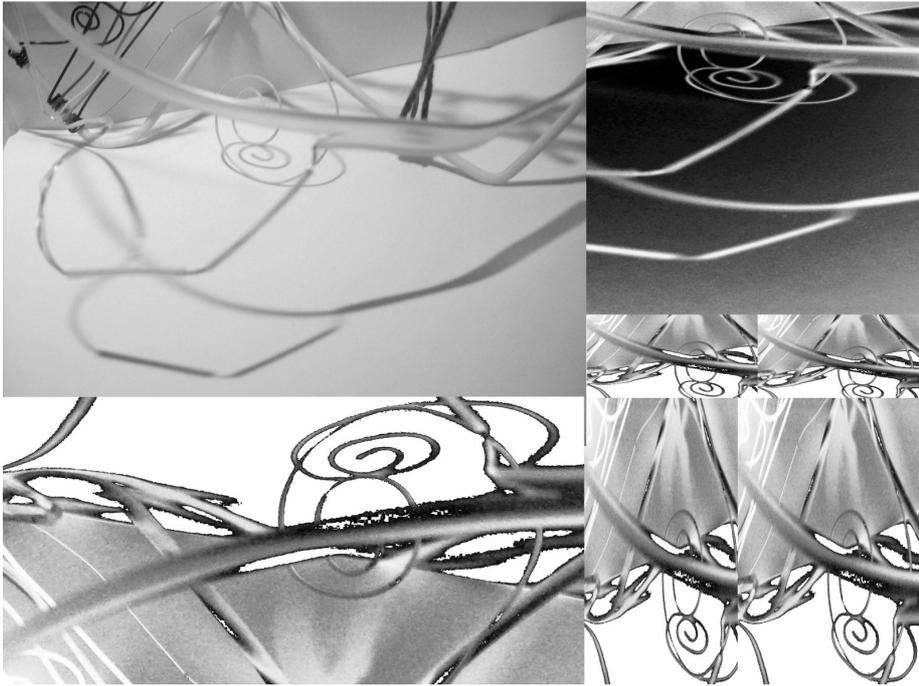






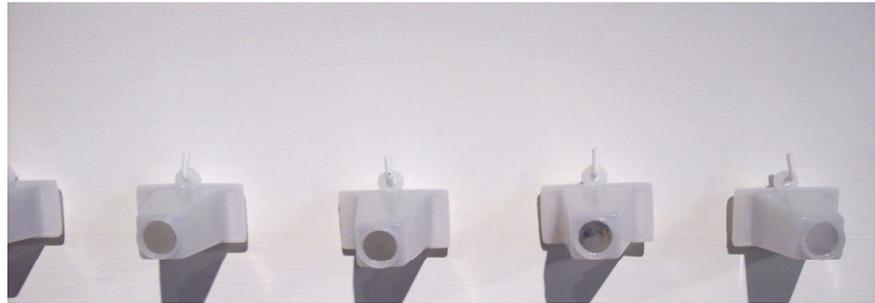






**ANEXO III-** Fotos detalhes da obra





**Anexo IV-** Trabalho Final – Instalação – *Entre[linhas]*, 2010.  
Fotografias: Carlos Donaduzzi.















