



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Eduardo Mariz Corrêa da Costa

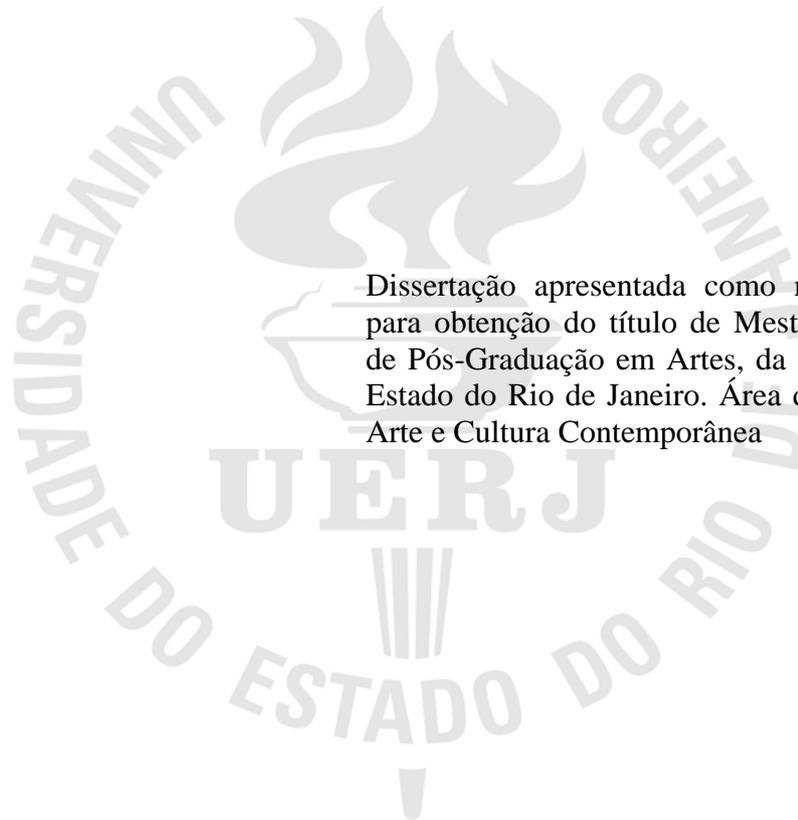
FOTO-ASSEMBLAGE

Rio de Janeiro

2013

Eduardo Mariz Corrêa da Costa

FOTO-ASSEMBLAGE



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C837 Costa, Eduardo Mariz Corrêa da
Foto-assemblage / Eduardo Mariz Corrêa da Costa. – 2013.
139 f.: il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Assemblage (Arte) – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Fotomontagem – Teses. 4. Imagens digitais – Teses. 5. Imagens - Interpretação – Teses. 6. Espaço (Arte) – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.03

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eduardo Mariz Corrêa da Costa

FOTO-ASSEMBLAGE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 08 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky
Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Para Eduarda, Débora e Daniella

AGRADECIMENTOS

À Daniella Rego, minha namorada, pelo enorme incentivo.

À Cristina Salgado, minha orientadora e nova amiga.

À Ana Paula Cavalcanti, amiga, revisora e tradutora.

Aos professores Mauricio Lissovsky e Marcelo Campos.

Aos demais professores e funcionários do PPG-Artes – UERJ.

A maturidade do homem: isso significa ter reencontrado a seriedade que se tinha ao brincar quando criança.

Friedrich Nietzsche.

RESUMO

MARIZ CORRÊA DA COSTA, Eduardo. *Foto-assemblage*. 2013. 139 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FOTO-ASSEMBLAGE consiste em nomenclatura sugestionada para definir os trabalhos que tenho produzido a partir da junção de fotografias digitais. As elaborações e fundamentações desses trabalhos representam também o cerne das pesquisas que resultaram na presente dissertação. Em princípio, o termo *foto-assemblage* haveria de referir-se a questões técnicas ou formais dessa prática. Contudo, ao desenvolver as pesquisas alguns procedimentos acabaram por determinar certas nuances que revelaram aspectos comuns também em seus e conteúdos. Como resultado de construções artísticas juntando fotografias desde 2009, cheguei às composições sintéticas aqui apresentadas, construídas a partir de duas fotografias. Aventurei o nome *foto-assemblage* por observar nas imagens resultantes ressalvas que as distinguiriam de certas convenções atribuídas à ideia de fotografia. Ao mesmo tempo, as referidas imagens proporião um possível desdobramento ao entendimento de *assemblage* enquanto técnica artística. Ainda que não seja uma regra, fotografias revelam imagens de momentos. Em sua relação com a compreensão humana de tempo ou espaço, fotografias quase sempre contêm instâncias mínimas. Fotografias, contudo, podem ser também compreendidas como uma contração de um percurso de tempo. Toda imagem fotográfica pode ser assimilada como resultante de determinados acontecimentos anteriores e mesmo tida como elemento gerador de conseqüências futuras. Seguindo esse entendimento, o que proponho com a *foto-assemblage* é que essa lide com segmentos de tempo ou de espaço contidos numa mesma imagem. Essas fotografias originárias ganhariam uma nova atribuição, sendo retiradas de seu contexto original, serviriam de balizas do percurso de tempo ou espaço suprimido e subjetivado entre elas. Poeticamente, eventos ocorridos entre as fotografias originárias estariam contidos nas imagens produzidas. O termo *assemblage* foi incorporado às artes a partir de 1953, por Jean Dubuffet, para descrever trabalhos que seriam algo mais do que simples colagem. A ideia de *assemblage* se baseia no princípio de que todo e qualquer material ou objeto colhido de nosso mundo cotidiano pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto, sem que perca seu sentido original.¹ Esse objeto é arrancado de seu uso habitual e inserido num novo contexto, tecendo laços de relação com os demais elementos, construindo narrativas num novo ambiente, o da obra. Na ideia da *foto-assemblage*, entretanto, é sugerido uso das imagens fotográficas originárias não como objetos que estariam em um mundo cotidiano, mas sim como imagem na concepção do que seria uma “entidade mental”. Adoto como que uma visão mágica onde as imagens originárias e básicas estariam numa outra dimensão, num plano bidimensional, não manipulável por nós habitantes da tridimensionalidade. Nesse “ambiente” imaginário ou não, as fotografias são assentadas consolidando a *foto-assemblage*. Quando a *foto-assemblage* se concretiza, se corporifica numa mídia, sendo impressa para uma contemplação, aí então, passaria a integrar nosso mundo tridimensional. O resultado poderia ser admitido como um híbrido, uma terceira coisa, a partir de duas que já não se dissociam mais no ensejo de uma compreensão estética. Ao final da dissertação, apresento experiências práticas que resultaram em quatro séries de imagens em *foto-assemblage*. Cada série enfatiza aspectos peculiares do que denomino “paisagem expandida”, representando percursos de tempo, espaço ou trajetos entre o mundo concreto e mundos do inconsciente.

Palavras-Chave: Fotografia. *Assemblage*. Fotomontagem.

¹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Assemblage>

ABSTRACT

PHOTO-ASSEMBLAGE consists on nomenclature to define the work that I have produced from the junction of digital photographs. The elaboration and justification of these works also represent the core of the research that resulted in this dissertation. In principle, the term *photo-assemblage* would refer to formal or technical issues this practice. However, research to develop some procedures ultimately determine certain nuances that reveal common aspects and also in their content. As a result of joining constructions artistic photographs since 2009, I came to the synthetic compositions presented here, constructed from two photographs. I suggested name *photo-assemblage* by observing the resulting images caveats that distinguish certain conventions attributed to the idea of photography. At the same time, these images would propose a possible unfolding to the understanding of *assemblage* as artistic technique. Although it is not a rule, photographs show images of times. In its relation to the human understanding of time and space, photographs almost always contain instances minimal. Photographs, however, can also be understood as a contraction of a course of time. Every photographic image can be assimilated as a result of certain events before and even seen as an element that generates future consequences. Following this understanding, what I propose with the *photo-assemblage* is that it deals with segments of time or space contained in the same picture. These photographs originating win a new award, being removed from their original context, serve as beacons of travel time or space and deleted subjectivizing between them. Poetically, events originating from the photographs would be contained in the images produced. The term *assemblage* to the arts was built as from 1953 by Jean Dubuffet to describe works that would be something more than simple collage. The idea of *assemblage* is based on the principle that any material or object drawn from our everyday world can be incorporated into a work of art, creating a new set without losing its original meaning. This object is torn from its habitual use and placed in a new context, weaving bonds of relationship with the other elements, constructing narratives in a new environment, the work. In view of *photo-assemblage*, however, is suggested use of photographic images as objects originating not they would be in an everyday world, but as the design image of what a "mental entity". I adopt it as a magical sight where the images originate, basic, would be in another dimension, a two-dimensional plane, we can not be manipulated by the inhabitants of three-dimensionality. In this "environment" imaginary or not, pictures are settled consolidating *photo-assemblage*. When the *photo-assemblage* materializes, is embodied in media, being printed for contemplation there would then integrate our three-dimensional world. The result could be admitted as a hybrid, a third thing from two no longer dissociate more opportunity in an aesthetic understanding. In the concluding stages of dissertation, practical experiences that resulted in four sets of images in *photo-assemblage*. Each one emphasizing peculiar aspects of what I title "expanded landscape", reproducing images that contain paths of time, space or paths between the concrete world and unconscious worlds.

Keywords: Photography. *Assemblage*. Collage and Assembly.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	O FOTÓGRAFO.....	17
2	CONSTRUÇÃO DO CONCEITO POÉTICO DE <i>FOTO-ASSEMBLAGE</i>..	27
3	REFERÊNCIAS HISTÓRICAS PARA A CONSTRUÇÃO DA IDEIA DE <i>FOTO-ASSEMBLAGE</i>.....	35
4	PROCEDIMENTOS PRÁTICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE <i>FOTO-ASSEMBLAGE: FOTOS-MÓDULOS</i> E SUAS REFERÊNCIAS.....	47
5	QUATRO EXPERIÊNCIAS EM <i>FOTO-ASSEMBLAGE</i>.....	54
5.1	Série Não domesticados.....	57
5.2	Série Percepções	74
5.3	Série Epifanias	84
5.4	Série Morros e contornos.....	95
6	IMAGENS EM <i>FOTO-ASSEMBLAGE</i>.....	113
7	CONCLUSÃO.....	132
	REFERÊNCIAS.....	137

INTRODUÇÃO

Diálogos entre “semi-mundos” ou entre mundos que se constroem num espaço e tempo diferente. Imagens que surgem como elementos de memórias. Lembranças alçadas do passado ou projetadas para um futuro e que constroem novas memórias.

A *foto-assemblage* se propõe a construir imagens fundamentadas em diálogos entre mundos distintos e distantes. Elaborar relações entre aquilo que poderia comumente ser assimilado como mundo concreto e mundos subjetivos ou do inconsciente.

A presente dissertação envolve a busca pela consolidação do entendimento do que seria *foto-assemblage*. Em minha prática, segundo entendimento formado até aqui, *foto-assemblage* é a construção de imagens a partir da junção de duas fotografias.

Foto-assemblage é antes de tudo um conceito poético. O termo foi por mim aventado por identificar nessas construções elementos que me levaram a classificá-las como um subproduto da *assemblage*. Apresentariam sim um possível desdobramento ao entendimento de *assemblage* enquanto técnica artística. Por não pretender mascarar os dispositivos de montagem, assumindo como elementos básicos as fotografias inteiras e sem modificações, também não chamaria esses trabalhos de fotomontagens.

Em outro prisma, por procurar fornecer um atributo peculiar às imagens fotográficas adotadas, o de construir diálogos com seus pares assentados, sugerindo a amostragem de um percurso dilatado de tempo ou de espaço, teriam uma função a mais do que uma fotografia convencional. Em sua relação com a compreensão humana de tempo ou espaço, fotografias por vezes contêm instâncias mínimas, apresentam fragmentos que provavelmente até passariam despercebidos, se não fossem fotografados. Numa visão mais ampla, fotografias, contudo, podem ser também compreendidas como uma contração de um percurso de tempo. Entendo que toda imagem fotográfica por si pode ser assimilada como resultante de determinados acontecimentos anteriores e mesmo tida como elemento gerador de conseqüências futuras.

Na *foto-assemblage* os resultados não seriam imagens de um momento inteiro, mas de um segmento de tempo ou de espaço, que conteriam informações não aparentes, ocultas entre

as fotografias básicas. Elas exaltariam essa função ampliada das imagens fotográficas, mas de maneira distinta a de uma fotografia por si. Diante de tais argumentos cogitei se seria interessante considerar caminhos que levariam a uma nova classificação.

Desde 2009 trabalho produzindo imagens a partir da junção de fotografias. Desenvolvia simpáticos concursos de perspectivas, texturas e luzes nos resultados. Mas ao chegar às composições sintéticas que aqui apresento, construídas a partir de duas fotografias, notei aspectos que considerei mais interessantes. A partir desse entendimento, o que proponho com a *foto-assemblage*, como já disse, é que essa lide com segmentos de tempo ou de espaço contidos numa mesma imagem. As fotografias originárias ganhariam uma nova atribuição, sendo retiradas de seu contexto original, serviriam de balizas do percurso de tempo ou espaço suprimido e subjetivado entre elas. Poeticamente, eventos ocorridos entre as fotografias originárias estariam contidos nas imagens produzidas.

Uma primeira observação que me ocorreu refletindo sobre a *foto-assemblage* foi entendê-la como *assemblages* que respeitam o espaço bidimensional no qual pretendem atuar. As fotografias seriam aqui aparentemente usadas como objetos, enquanto blocos agrupáveis. Mas na verdade é muito pelo contrário, fotografias são imagens, portanto “seres habitantes” de um mundo bidimensional, idealizado como planar, que não admitiriam sobreposições. Assim, trabalho com a compreensão da fotografia enquanto imagem e não objeto.

Pelo entendimento corrente, em princípio, a técnica da colagem pressupõe uma visualidade bidimensional. O termo *assemblage* foi incorporado para as artes a partir de 1953, por Jean Dubuffet, para descrever trabalhos que são algo mais que simples colagens. A ideia de *assemblage* se baseia no princípio de que todo e qualquer material ou objeto pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto, sem que esse material perca o seu sentido original. Então, na *assemblage*, elementos pré-existentes à obra são apropriados, retirados de seus “universos” habituais e inseridos num novo contexto, afim de dialogar com outros buscando sugestões de interdependências. O trabalho artístico no caso visava então romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana, ruptura já ensaiada pelo dadaísmo. Assim, a nomenclatura *assemblage* serviu também para exemplificar casos em que elementos tridimensionais integravam as colagens. Os cubistas já faziam isso ao procurar romper o limite entre o que seria o mundo “representado” e o mundo real.

Tanto nas colagens como nas *assemblages* acontecem sobreposições dos elementos adotados. Ainda que esses elementos possam ser tridimensionais, as montagens em colagens envolvem a procura por uma contemplação de algo numa superfície plana. No caso das *assemblages*, algumas propostas buscariam uma contemplação espacial. Caberia aqui a pergunta: Se *assemblages* poderiam ser entendidas como colagens com elementos tridimensionais, uma *assemblage* com elementos bidimensionais seria uma colagem? Proponho que não. Seguindo o entendimento desenvolvido, seria característica da *assemblage* respeitar a disposição do espaço ao qual se destina. Uma *assemblage* no espaço bidimensional respeitaria esse contexto e não admitiria sobreposições. Imagens habitariam planos numa concepção geométrica. Planos seriam conceitos abstratos e neles não caberiam sobreposições de elementos. Ressalto aqui, contudo, que me refiro à imagem no sentido mais amplo e genérico, como figura a ser contemplada, e não como imagem corporificada em uma mídia.

Isso faz com que eu não procure esconder ou disfarçar “materialmente” o dispositivo. As arestas que juntam as fotografias básicas na construção das imagens, revelando os limites entre essas, se mantêm aparentes. As junções entre as fotografias aconteceriam num plano virtual, para num momento posterior se manifestarem como imagens inteiras em nosso mundo concreto. Nesse exercício, essas imagens jamais se dissociariam. Seria um contrassenso à minha proposta a manipulação prévia das imagens. Se em alguns casos acontecem dúvidas no primeiro instante da observação quanto a existência ou a localização desses limites, acontecem por outros motivos.

Mas como se construiriam imagens nessa concepção?

Para fundamentar este entendimento, busco referências históricas e atuais. No início de 2012, em Londres, visitei a exposição *A Bigger Picture* de David Hockney, na *Royal Academy of Arts*. Ainda que admire muito o trabalho de Hockney, anteriormente não identificava qualquer afinidade entre meu trabalho e o processo de criação daquele artista, a não ser pelo meu recente interesse pela questão da paisagem. Entretanto, percebi que o artista britânico, em seu processo de construção das imagens, parte não apenas de esboços em desenhos, mas também do que na exposição chama de *photocollage*, o que no referido evento ficou claro na pintura *A Closer Grand Canyon* de 1998. Tendo a fotografia seu campo de visão limitado ao retângulo máximo permitido pela objetiva, Hockney construiu uma paisagem do *Grand Canyon* a com colagens fotográficas a partir de fotografias 10x15cm de

detalhes da estrutura da paisagem. Lado a lado, esses fragmentos construíram uma paisagem ampla, que dá sensação de estarmos diante da amplitude do acidente geográfico. Uma lente grande angular poderia abarcar a paisagem, mas provocaria distorções na imagem e talvez gerasse sensações diferentes. A partir dessa *photocollage*, Hockney executou a pintura.

Diante dessa constatação, fiquei me indagando se todo procedimento de construção de imagens não trariam entre eles sempre afinidades mais próximas do que eu acreditava. Afinal tanto o mundo concreto, como o percebemos, quanto um mundo representado, seriam construídos e assimilados a partir de fragmentos que nos chegam em forma de percepções paulatinas.

A *foto-assemblage* lida com a construção de paisagens expandidas a partir da junção de fotografias. Tanto podem ser fotografias de lugares distantes como de épocas distintas. Unidas, sugerem uma diferente concepção de imagem. Isto envolve significativas referências históricas. Contudo, quando criei os primeiros trabalhos em *foto-assemblage* não tinha isso em mente. Ao menos conscientemente não trazia qualquer referência. Por isso, no desenvolvimento desta dissertação mergulhei rumo ao passado em busca das tais referências históricas. O conceito de *foto-assemblage* colhe referências longínquas, que acompanham a idéia do homem em reproduzir o mundo em imagens bidimensionais. Para alçar uma trajetória mais próxima relacionada ao meu processo de criação, procurei nesse emaranhado de referências aportes mais recentes. A *foto-assemblage* encontra respaldos técnicos e intelectuais nas conceituações Dadá e Surrealistas de fotografia, fotomontagem e *assemblage*, movimentos que pautaram boa parcela da produção artística no século 20. A ideia de *foto-assemblage*, colhe referências de artistas como Max Ernest, Kurt Schwitters e Man Ray, entre outros, mas caberia ressaltar que minha conduta se aproxima das vertentes de surrealismo propostas por Georges Bataille e Carl Einstein. Envolveria um olhar sobre o Surrealismo que advém de uma “linhagem” que se origina do Expressionismo Alemão e encontra suas raízes no Romantismo.

De certa forma a *foto-assemblage* traça afinidades também com um olhar de Walter Benjamin sobre a história. As concepções de procedimentos alegóricos, de colecionismo e do conceito de imagem dialética, podem perfeitamente servir à *foto-assemblage* como fundamentação. Tais princípios de Benjamin, segundo autores como Marcio Seligmann-

Silva,¹ são perfeitamente aplicáveis aos contextos atuais. Esse entendimento segue um caminho tortuoso até chegar aos dias de hoje. Passa nesta dissertação por concepções de *assemblage* mais recentes nas propostas de Robert Rauschenberg e chega aos procedimentos de construção de imagens em alguns trabalhos do fotógrafo canadense Jeff Wall.

Antes de chegar às experiências em *foto-assemblage*, se faz necessário tratar do que chamo de *fotos-módulos*. Seria o material básico que uso ou as fotografias que servem à *foto-assemblage*. Estas, por sua vez, também colhem suas referências históricas e atuais que fomentam formas distintas de ver o mundo, manifestadas através de minha conduta ao captar tais imagens. Nos trabalhos ora apresentados são usados quatro tipos de *fotos-módulos*: por **intuição**,² sugerindo interpretativamente o entendimento de imagens de um mundo concreto; por **encenação**, vinculadas à interpretação de mundos do inconsciente; por **recuperação**, que se vinculam à interpretação de memórias longínquas sendo digitalizações de fotografias antigas e danificadas e **fotografias de paisagens**, que representam lugares limítrofes do mundo.

Essas imagens básicas, *fotos-módulos*, são arrancadas de seus lugares comuns e forçadas a dialogar com seus pares assentados, outras *fotos-módulos*, no processo de construção da *foto-assemblage*. Ao mesmo tempo que procuram provocar choques, pretendem tecer uma continuidade e tornar a *foto-assemblage* uma imagem a ser assimilada como integral, um híbrido não mais dissociável. O convívio de imagens que possuem em suas origens interpretações distintas de mundos ou agrupam mundos distintos, é evidenciado quer seja pela distancia de espaço ou tempo entre as capturas ou pelos concursos de técnicas ou maneiras de capturar imagens fotográficas, como escalas, perspectivas, luzes e texturas, além da intenção em si no ato da captura. Com isso, minha intenção é convidar o observador a perceber como se constroem os diálogos sugeridos entre tais imagens originárias e seus elementos.

Como resultado prático, apresento nesta dissertação quatro experiências que resultaram em quatro séries que concluem o conceito poético de *foto-assemblage*. Nelas

¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

² Antes chamava essas *fotos-módulos* de por automação, seguindo compreensão elaborada num trabalho anterior, De passagem. Mas por entender que mesmo em imagens mecânicas existe uma intenção por traz de sua produção, troquei o nome desse grupo de fotografias básicas.

pretendo conjugar a estrutura proposta, imagem contínua construída a partir de duas fotografias, com as idéias dos temas correlatos abordados. Sugerem como momentos e situações distintas se relacionam. Às séries chamei de: Não domesticados, Percepções, Epifanias e Morros e contornos; e consistem no seguinte:

Na série Não domesticados manifesto um certo sentimento libertário ao propor “saídas poéticas” para circunstâncias identificadas na sociedade desde sempre. Nos dias atuais, o homem se vê ao mesmo tempo cobrado de exercer sua potência máxima e impedido disso, por circunstâncias de ordem social impostas genericamente. Parto do entendimento de que as imposições de um poder maior sempre foram questionadas de diferentes modos em diferentes épocas. Nessa série de *foto-assemblage* sugiro uma saída para esse sintoma. Seria algo como uma metamorfose nos moldes de Kafka. De certo é da essência dos animais exercerem suas potências plenas nesse mundo, vivenciando suas experiências ao largo da referida ordem. A consciência de que estaríamos imersos num “multiverso”, que aventa a existência de outros planos nos quais poderíamos nos realizar e gozar de total liberdade é a sugestão. Esta série utiliza em princípio *fotos-módulos* por intuição, enquanto proposta de visão de um mundo concreto, e *fotos-módulos* por encenação, sugerindo metamorfoses catárticas.

Nos trabalhos da série Percepções, fotografias antigas aproveitadas de velhos álbuns de minhas viagens, danificadas pelo desgaste do tempo, foram digitalizadas para comporem suas afinidades com fotografias de momentos mais recentes. Essa série apresenta *fotos-módulos* por recuperação a dialogar com *fotos-módulos* por intuição. Como já foi dito, essas segundas manifestam tentativas de revelar um mundo concreto, como se servissem de suporte para que as lembranças das antigas situações se manifestassem. As imagens recuperadas trazem consigo as marcas do desgaste pela umidade e, de certa maneira, funcionam como lembranças. Quanto mais antigas talvez mais nebulosas.

Na terceira série apresentada de nome Epifanias, procuro exaltar possíveis interferências entre os referidos mundos distintos, tal como em pinturas religiosas do Barroco. Refiro-me àquelas pinturas que numa mesma imagem apresentam elementos de um mundo celestial ou espiritual atuando e interferindo sobre o mundo terreno. Como um exemplo, apanho uma pintura que ainda na infância chamou minha atenção: “O Enterro do Conde de Orgaz” de El Greco, concluída em 1587. Nela, como em outras imagens da época mundos distintos são representados numa única imagem que evidencia suas relações, um trânsito entre

o mundo profano e um mundo celestial. Sem pretender entrar em abordagens históricas daquelas pinturas, minha intenção seria me apropriar dessa estrutura. Na série Epifanias, por vezes, o mesmo personagem de Não domesticados está presente, ora como o que seria um ente de um mundo espiritual, ora como ser terreno.

Numa quarta série, que chamo de Morros e contornos, procuro usar imagens de contornos das elevações geológicas ou limites hidrográficos para serem lidos como limites do mundo. Neste caso uso as *fotos-módulos* de paisagens. Mas, ao serem agrupadas numa mesma imagem, fotografias de paisagens de lugares geograficamente distantes, formando a *foto-assemblage*, apresentaria uma síntese de um espaço (ou lugar) que não caberia num campo da visão humana. Nem sequer caberia numa lente fotográfica. Poeticamente, as imagens conteriam de forma subjetiva esse espaço intangível ao nosso olho. Com isso, minha intenção ainda seria provocar a quebra do clichê da paisagem, desenvolvendo o conceito de paisagem expandida.

1 O FOTÓGRAFO

Quando fui estudar fotografia não tinha a intenção de usá-la como mídia artística. Já lidava com arte sim, mas minha pretensão era apenas registrar de maneira mais qualificada minhas pinturas e esculturas. Mas não demorou muito para eu perceber as possibilidades de experimentações que uma câmera fotográfica me proporcionaria. Notei que poderia desenvolver as mesmas ideias das esculturas e pinturas nessa linguagem que passava a conhecer. Aliás, esse novo meio parecia suportar até melhor o que queria tornar visível. Compreendi, até de maneira mais embasada, o que pretendia com as propostas artísticas.

Dei o nome *De passagem* ao meu primeiro grande trabalho em fotografia, que serviu tanto como trabalho de conclusão de especialização *lato sensu* que cursei em fotografia na Universidade Cândido Mendes, como de projeto para o presente mestrado. A partir daí desenvolvi as ideias que resultaram na *foto-assemblage* como um novo trabalho.

O processo de realização do trabalho *De passagem* transcorreu a partir da hipotética ideia de que a câmera, como que em um pensamento mágico, possuísse uma inteligência própria. Minha proposta inicial seria a de captar apenas as imagens do meu dia a dia durante trajetos pela cidade. Sempre achei que seria extremamente complicado sair pelas ruas fotografando anônimos. A ousadia observada nos trabalhos de Walker Evans e Diane Arbus me seduzia, sobretudo pela desatenção dos fotografados em não perceber o que os fotógrafos estavam fazendo deles. No caso de Arbus, mais ainda, pois, de certa forma, os modelos consentiam em serem fotografados e, sem saber, transpareciam seus íntimos.

Ao buscar referências no instantâneo fotográfico, constatei em Cartier-Bresson o gênio capaz de transformar o instante em enquadramentos perfeitos. Contudo, talvez sua foto mais comentada tenha sido a do menino com garrafas de vinho e pés cortados pelo enquadramento falho. Falho? Não creio. Essa imagem revelava talvez o que seria o passo seguinte do instantâneo; uma vertente da foto instantânea passaria a conter e traduzir sua espontaneidade. Daí a exaltação de olhares como os de Diane Arbus e Robert Frank, em seus “instantes fora do eixo”.



Ilustração 1 - menino com garrafas de Henri Cartier-Bresson³

Pelas dificuldades concretas de fotografar anônimos nas situações do dia a dia, procurei ser discreto na captura de imagens e passei a tirar as fotos de maneira intuitiva ou mecânica. Sem olhar pelo visor, apontava a câmera para os objetos e acionava o disparador. Ao constatar os resultados, tive grandes surpresas. Por vezes, percebia objetos fotografáveis que ficavam para trás – havia perdido o momento. Ainda assim, colocava a câmera para fora da janela, apontava para trás e disparava. Não recuperava o momento, mas criava um novo instante; ou melhor dizendo, a câmera criava o instante com referente vinculado ao momento que já tinha se passado. Surgiram cenas inusitadas, paisagens, passantes ou passageiros desprovidos de sujeitos e, ao mesmo tempo, sem distanciamentos. Seriam estas imagens mais autênticas do ponto de vista de uma captura mais direta da realidade? Os surrealistas diriam que sim, afinal se manifesta nesse procedimento um método de automatismo em que os mecanismos conscientes, em tese, estariam afastados, deixando por conta da mecânica da máquina e para os gestos automáticos a escolha do enquadramento e do instante do disparo.

A grande revolução do instantâneo, segundo meu entendimento, foram as propostas dos fotógrafos Robert Frank,⁴ Garry Winogrand e Lee Friendlander, durante os anos 1950 e 1960. As experiências desse grupo talvez tenham influenciado mais diretamente a minha intenção neste trabalho. A busca pela fotografia que ninguém tiraria, segundo Susan Sontag,

³ Fonte: disponível em http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/i2QiOdDZh3k/TZSTXiXUFWI/AAAAAAAAAL5Q/7wk5h5MNJVU/s1600/bresson.jpg&imgrefurl=http://imagesvisions.blogspot.com/2011/03/o-garoto-da-fotografia-que-se-tornou.html&h=667&w=439&sz=78&tbnid=fe5s0o-MFYyKPM:&tbnh=112&tbnw=74&zoom=1&usg=__LABI-MEWmRrj9h2-ibz3aTUxeQs=&docid=mQJqpkDJYiLQTM&hl=pt-BR&sa=X&ei=xcZtUajzBKbn0QGxvoH4BA&ved=0CDkQ9QEwAQ&dur=5032 – Consultado em abril de 2013

⁴ Robert Frank, fotógrafo suíço radicado nos Estados Unidos, nos anos 1950 ganhou bolsa da *Fundação Guggenheim* que lhe permitiu percorrer de carro o país colhendo imagens que revelaram aspectos que os americanos não se interessavam em mostrar. O resultado foi inicialmente publicado na França no livro *Les Américains* - www.infopedia.pt/Srobert-frank

ao definir o objetivo desse grupo,⁵ representou uma de minhas metas para o trabalho *De passagem*.



Ilustração 2 - do livro *Les Américains* de Robert Frank⁶

Segundo Nadja Peregrino,⁷ a fotografia numa parcela do contexto contemporâneo busca a desnaturação do olhar, ou seja, um olhar de outra maneira. Nesse contexto, o que se pretende seria um esgarçamento do real. Na atualidade, a compreensão do que representa o destino está a serviço de determinantes que nos aproximam de um número cada vez maior de pessoas com as quais jamais conviveríamos. Provavelmente, a fragmentação da identidade subverte a compreensão de sujeito único, viabilizando essa aproximação pelas mais diversas afinidades. As pessoas fotografadas no trabalho *De passagem* talvez só o tenham sido por serem pessoas que compartilham de hábitos e valores semelhantes ou estarem conduzindo suas vidas em um mesmo rumo. Feixes de destinos ora se tencionam, ora se distanciam, tal qual acontece com aqueles que se sentaram ao meu lado num ônibus. Tiveram suas imagens captadas num momento único onde nós estivemos próximos. As fotografias não apresentam um distanciamento como as que pretendem uma estética perfeita ou fria. Os personagens se tornaram próximos de mim.

⁵ SONTAG, Susan. “Sobre fotografia”. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

⁶ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=robert+frank+les+americans&safe=off&hl=pt-BR&rlz=1C2AVSX_enBR388BR464&source=lnms&tbnm=isch&sa=X&ei=lcDtUaemNabF0AGOIHYBw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#imgrc=IyuqZVhmOSfpDM%3A%3B7mrwH8Hw_NsiXM%3Bhttp%253A%252F%252Foscarenfotos.files.wordpress.com%252F2012%252F06%252Frobert_frank_funeral_st_helena_south_carolina.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Foscarenfotos.com%252F2012%252F06%252F12%252Frobert-frank-vs-los-americanos%252F%3B650%3B437 https://www.google.com.br/search?q=robert+frank+les+americans&safe=off&hl=pt-BR&rlz=1C2AVSX_enBR388BR464&source=lnms&tbnm=isch&sa=X&ei=lcDtUaemNabF0AGOIHYBw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#imgrc=IyuqZVhmOSfpDM%3A%3B7mrwH8Hw_NsiXM%3Bhttp%253A%252F%252Foscarenfotos.files.wordpress.com%252F2012%252F06%252Frobert_frank_funeral_st_helena_south_carolina.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Foscarenfotos.com%252F2012%252F06%252F12%252Frobert-frank-vs-los-americanos%252F%3B650%3B437 – Consultado em abril de 2013

⁷ Nadja Peregrino, professora de pós-graduação na Universidade Candido Mendes professora do pós-graduação na Universidade Positivo

A fotografia poderia ser um paradigma de realismo, mas como menciona W. J. T. Mitchell, não são meios diretos de apreensão pura do real. “A fotografia é uma linguagem.”⁸ Se em algum momento houve alguma ilusão quanto à fotografia como prova de verdade, hoje, com todas as possibilidades abertas pelas novas tecnologias de imagem isso não existe. Hoje, abordando produções de imagens, em muitos casos vivemos uma tendência à estetização de situações possivelmente realistas, como no caso do fotógrafo canadense Jeff Wall. Como se buscássemos algo de distinto ou relevante no cotidiano. Isto talvez promovido pela busca de imagens excepcionais num contexto de banalização das imagens. Assim, somos colocados num espaço entre o vivido e o construído. Identificamos as situações como construídas por essas não esconderem seus dispositivos. Ao mesmo tempo se diz: isso poderia ser real e fotos não são para ser tomadas como verdades. Dessa forma, o que entendemos como realismo contemporâneo está distante da proposta dos fotógrafos do FSA (*Farm Security Administration*) por exemplo,⁹ e muito mais daquilo que se entenderia por realismo no século 19. O realismo não mais se propõe a criar um documento a revelar invisibilidades do real. Por outro lado, o realismo contemporâneo não ousa pretender passar um real puro, até porque hoje os dispositivos são perceptíveis ou no mínimo suspeitáveis. Então, por que não assumir tais dispositivos?



Ilustração 3 - imagem do FSA, por Dorothea Lange – *Migrant Mother*¹⁰

Mas, em *De passagem*, na medida em que delego à câmera autonomia de um olhar mecânico a capturar imagens, não seriam essas por fim imagens realistas?

⁸ MITCHELL, W. J. T.. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986

⁹ *Farm Security Administration* (FSA) foi um esforço de conscientização durante a depressão norte americana, que retratou os desafios da pobreza rural, através de fotógrafos que saíram em campo, entre 1935 e 1944. Fonte: Wikipédia

¹⁰ Fonte: disponível em

http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.moma.org/collection_images/resized/343/w155h170crop/CRI_235343.jpg&imgrefurl=http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id%3D3373&h=136&w=124&sz=1&tbnid=nZI2LoRriWansM:&tbnh=136&tbnw=124&zoom=1&usq=__PAJiFsYN0zNmCJbasIPMa_n9bvg=&docid=VNi3gPZSijWePM&itg=1&hl=pt-BR&sa=X&ei=oshtUbXVKMyB0QHixoDACw&sqi=2&ved=0CJgBEPwdMAo – Consultado em abril de 2013

Aqui me permitirei adotar duas condutas: uma, enquanto autor do trabalho *De passagem*, que acredita que sim; outra visão como aluno tanto na pós-graduação da Cândido Mendes, como no mestrado da UERJ que acredita que não. A ideia de que as imagens em *De passagem* sejam realistas estaria vinculada à hipotética inteligência mágica da câmera. Por mais que eu tenha tentado em *De passagem* enfatizar a ideia da câmera como ser autônomo ainda que poeticamente, me convenci do contrário. Sempre haverá uma intenção por trás de qualquer olhar, mesmo que de um olhar mecânico. Mesmo no caso de uma câmera de vigilância teve alguém que a direcionou e a consulta. Mas ainda assim, gostaria que essas imagens fossem compreendidas como resultado do mais próximo que se pode chegar hoje de um olhar desinteressado.

Como pretender que essas imagens que apresento possam ser aceitas como relevantes em um contexto contemporâneo?

As fotografias em *De passagem* trouxeram pessoas e situações, pinçadas ao acaso, para o espaço de espetacularização. A intenção não foi a de produzir documentos, ainda que toda fotografia seja um documento, conforme diz Milton Guran.¹¹ Mas a minha pretensão foi a de delegar, poeticamente, à câmera uma autonomia para que essa passasse a revelar situações cotidianas que estariam aquém do interesse do olhar humano ou suas percepções, limitações, por censuras ou bloqueios instintuais aos quais o aparato ótico é sujeito e que câmera, como aparelho não sujeito ao instinto e ao desejo, permite-se obter. Isso, de certa maneira, se vincularia àquela ideia de se produzir um olhar desnaturado ou a propor uma nova concepção de real.

Ainda assim, no desenvolvimento do trabalho *De passagem* haveria o momento das capturas das fotografias, propriamente dito, no qual supostamente a câmera estaria com maior parcela de autonomia. Mas aconteceria um segundo momento, quando as fotografias foram transferidas para o computador e então houve a escolha das imagens eleitas por mim como interessantes ou convenientes. Por esse segundo momento, perderia a câmera sua suposta autonomia? Ou haveria aí uma parceria? Essas seriam as situações assimiladas como construídas por mim e pela minha câmera?

¹¹ Milton Guran é antropólogo e fotógrafo brasileiro. É doutorado em Antropologia pela *École des Hautes Études em Sciences Sociales* (França) e mestre em Comunicação Social pela UnB.

Ainda que evidentemente em última instância a câmera sempre tenha dependido de mim, nem que seja para disparar o obturador, procurei dar ao aparelho o máximo de autonomia. Sempre haverá o homem por trás. Mas mesmo no resultado final do trabalho, procurei imaginar como a câmera mostraria tais imagens a um humano.

A materialização do processo de criação em *De passagem* funciona como algo que induz o observador a girar a cabeça de um lado para outro. Quadros e mais quadros vão se apresentando em nossa memória, acostumada a compreender através de linguagem linear. Segue o conceito estrutural do que seria uma escrita.

Segundo Vilém Flusser:

A fotografia não é imagem de objetos, mas elementos teoricamente concebidos (moléculas, fótons) e tais elementos concebidos vão ser imaginados (inseridos em imagem) a fim de representarem objetos. Por isso, toda fotografia vista de perto (*close reding*) deixa de ser imagem de objetos e passa a ser mosaico composto por partículas e intervalos.¹²

A intenção é que ao contemplar-se o trabalho leia-se da esquerda para direita. Afinal seria como um livro escrito pela câmera. Propus dar à câmera autonomia na escolha dos enquadramentos. Ela cumpriu sua função. Ainda que no segundo momento tenha acontecido a negociação com a escolha diante do computador, a montagem proposta sugere a elaboração de como a câmera nos iria “contar” o que viu. Afinal, como ela iria mostrar essa “história” para nós, que somos humanos e ocidentais? Histórias contadas através de imagens fixas, para nós, são mais bem assimiladas por coisas como histórias em quadrinhos ou fotonovelas. Assim surgiram as tiras de até cinco imagens, sugerindo as sequências.

Aqui entra uma tentativa de representar o tempo. Só compreendido pelos humanos, o tempo é um desdobramento de qualquer fato. Uma imagem poderosa é aquela que contém nela um percurso de tempo. Mergulhando em suas pistas de causas e consequências, pode-se compreender que seja um corte no tempo e que a imagem instantânea traz consigo o tempo

¹² FLÜSSER, Vilém. Texto / Imagem Enquanto Dinâmica do Ocidente. In: Cadernos Rioarte. Rio de Janeiro, ano II, n. 5, 1996. Vilém Flusser propõe neste ensaio que história é o processo graças ao qual, imagens se desenvolvem em textos, portanto idéias codificadas em conceitos. Por sua vez, com a inversão da dialética “texto-imagem”, o engajamento histórico se torna inoperante, e isso Flusser chama de pós-história. Fonte: <http://poscriticismo.blogspot.com/2011/09/textoimagem-enquanto-dinamica-do.html>

anterior e posterior. Em *De passagem* esses tempos estariam também representados e presentes nas imagens anteriores e posteriores.



Ilustração 4 - página em *De passagem*¹³

Mas, ainda que se trate de fotografias em sequência, em *De passagem* existe um espaço de tempo que é subjetivado entre uma imagem e a seguinte. Isso seria uma outra evidência de minha participação no processo. A imagem seguinte não é necessariamente continuação imediata da anterior, como num filme. Nas viagens em coletivos, onde a maior parte das fotografias foi tirada, o tempo é ditado pelo deslocamento. Existe sim uma sequência cronológica, mas, em algumas situações, as imagens seguintes pouco têm a ver com as anteriores – já é outra história, outro passado e outro futuro. A conclusão em *De passagem* seria algo assim. O entendimento da vida como um somatório de fragmentos, que se montam e se relacionam, sem que percebamos, por vezes de suas relações. Um deslocamento constante, um feixe de histórias paralelas que por vezes se cruzam. Somos todos passageiros, passantes e paisagens. Em *De passagem* eu e a câmera (ou não) só queríamos contar isso.

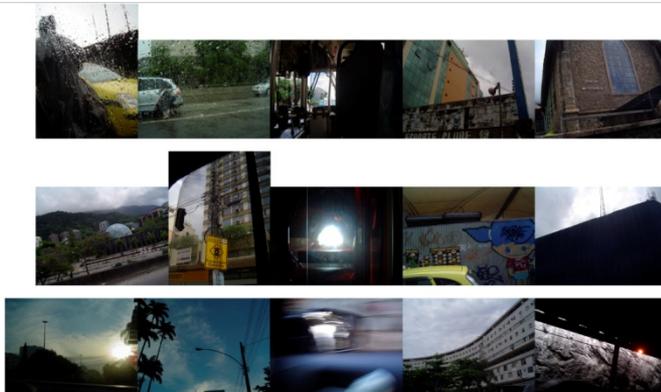


Ilustração 5 - página em *De*

*passagem*¹⁴

¹³ Imagem produzida pelo autor

Ressaltando a questão do espaço subjetivado entre as fotografias sequenciais, essa observação acabou por sugerir uma ideia do que viria a ser a *foto-assemblage*. As tiras resultantes em *De passagem* poderiam ser assimiladas como imagens contínuas, que contém elementos de espaços e tempos distintos. O concurso de escalas, perspectivas e texturas das distintas fotografias acostadas, retira a gravidade das divisões entre as imagens e torna essas imagens construídas como contempláveis de maneira contínua. Isto corrobora a ideia de paisagem expandida proposta pela *foto-assemblage*.

Em trabalhos seguintes continuei a desenvolver essa ideia. Assim foi no trabalho que apresentei em coletiva no Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, no Rio de Janeiro em 2009. A exposição tinha por proposta apresentar imagens do próprio prédio onde aconteceria. O castelinho da Praia do Flamengo. Então tive a ideia de mostrar um trabalho que se desdobrasse sobre o que sempre procurei fazer em minhas pinturas e mesmo em algumas esculturas. Propus o trabalho O Entorno, que consistia no seguinte: construir uma imagem do castelo que revelasse seu entorno e não a ele próprio. Seguiria o entendimento de que coisas podem ser entendidas como resultantes do que as cercam. Dentre as fotografias que tirei, escolhi duas colhidas das vistas das laterais do prédio e outra terceira que apresentava o reflexo no vidro de uma das janelas centrais. Num ajuste de tamanho das fotografias obtive uma imagem com a forma do castelo. Sombras que apareciam nas fotografias, por grata coincidência, formavam um arco no assentamento das imagens, o que garantiu um reforço na ideia de imagem contínua, além de imitar o formato da porta principal do prédio.



Ilustração 6 - O Entorno – 2009¹⁵

¹⁴ Imagem produzida pelo autor

¹⁵ Imagem produzida pelo autor

Para a exposição conclusiva da pós-graduação na Cândido Mendes, nós alunos fomos incumbidos de fotografar a Zona Portuária. Seria um último olhar sobre a região, prestes a entrar em reformas. Nessa apresentei quatro imagens também juntando fotografias. Dentre as quais destaco o trabalho Perimetral, no qual construí uma imagem unindo fotografias colhidas em três pontos do viaduto. Uma na Praça Mauá, outra na proximidade da Rodoviária Novo Rio e, uma terceira numa passarela que acompanha o viaduto por baixo, de certa altura até a rodoviária. A Perimetral tem por característica unir dois pontos muito movimentados da cidade por um longo trajeto vazio. Assim pensei em mostrar imagem que denunciasses essa observação. Fiz então a imagem vertical apresentando com dois extremos maciços e com um espaço oco no meio, o da passarela. A inversão da fotografia superior deu a ideia de “fechamento” da construção.

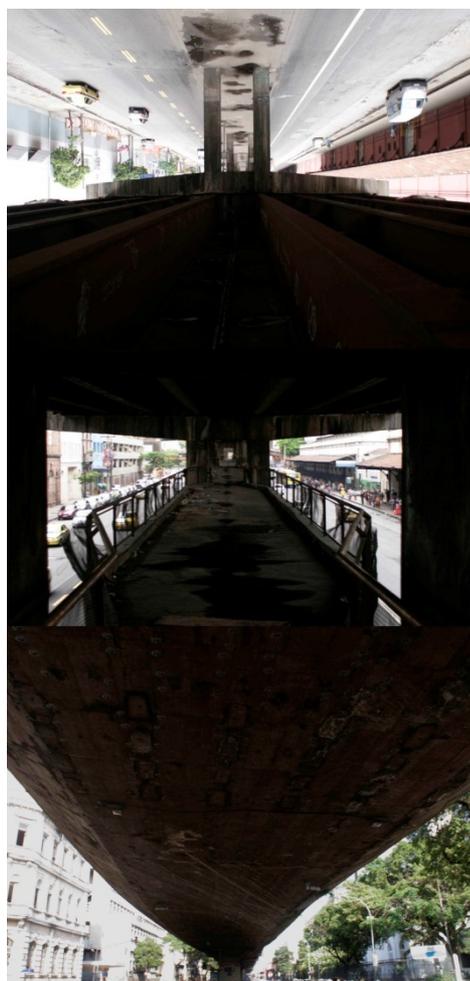


Ilustração 7 - Perimetral – 2010¹⁶

¹⁶ Imagem produzida pelo autor

Sintetizando os conceitos contidos nesses trabalhos, encontrei a *foto-assemblage* como resultante desse processo.

2 CONSTRUÇÃO DO CONCEITO POÉTICO DE *FOTO-ASSEMBLAGE*

Uma fotografia revela a imagem de um momento. Ainda que possa ter o tempo de exposição dilatado, a imagem resultante em uma captura fotográfica mostraria todas as informações apreendidas naquele curso de tempo. O que sugiro através da *foto-assemblage* é que o resultado de sua construção represente um segmento de tempo, balisado por duas fotografias unidas, que se apresenta como imagem contínua, suprimindo e subjetivando os demais momentos ou informações num lugar imaginário que estaria entre as duas imagens básicas, no limite de sua junção.

A rigor, simplificando, as propostas envolvem construções de imagens a partir da junção de duas fotografias. Propus chamar estas construções de *foto-assemblage* por entender que seriam *assemblages* que respeitam um espaço bidimensional onde pretendem atuar. Para tanto, uso fotografias como elementos a serem agrupados. Contudo, adoto e assimilo as fotografias enquanto imagens puras, em sua concepção de elemento abstrato e desincorporado.

Usando esse princípio, a *foto-assemblage* se propõe a construir visualidades fundamentadas em diálogos entre supostos mundos distintos e distantes; elaborar relações poéticas entre aquilo que comumente é assimilado como mundo concreto e mundos subjetivos ou do inconsciente.

O modelo estrutural de *foto-assemblage* surgiu a partir da constatação de um interessante concurso de perspectivas, escalas e texturas observadas em fotografias unidas em sequência nos resultados do meu citado trabalho *De passagem*. A reunião de elementos em concursos de escalas e perspectivas aventava possibilidades interpretativas relativas às suas distribuições no conteúdo das imagens resultantes. Em outra análise, observei que potencialmente os espaços entre as fotografias em sequência possibilitaria o entendimento de que ali existiria um espaço/tempo perdido ou escondido. Assim, vislumbrei que poderiam se construir diálogos entre esses elementos, produzindo uma compreensão das fotografias unidas como imagens contínuas.

Se por um lado, a compreensão de *foto-assemblage* envolve a aceitação de uma conceituação poética, ao mesmo tempo, sugere o que seria uma nova classificação. Não é

propriamente *assemblage*, nem integra um entendimento comum do que seria uma fotografia em sua função habitual. Também não seria fielmente fotomontagem, pois não é minha intenção negar o artifício como construção.

Por outro lado, não há como negar que as referências da *foto-assemblage* têm ascendência nessas três formas do fazer artístico.

Para entender melhor de onde partiu a nomenclatura *foto-assemblage*, caberia uma análise sobre a que inicialmente se vincula o conceito de *assemblage* (assemblagem) ao de fotografia, entendendo-se este segundo a idéia de fotografia enquanto imagem fotográfica. Ambos os termos poderiam trazer vastas interpretações. Mas falemos dos entendimentos que escolhi adotar.

Assemblagem ou samblagem é originariamente um termo grego, que foi incorporado às artes a partir de 1953, por Jean Dubuffet (1901-1985), para descrever trabalhos que seriam algo mais do que simples colagem. A ideia de *assemblage* se baseia no princípio de que todo e qualquer material ou objeto pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto, sem que este material perca o seu sentido original. Esses objetos seriam assentados ou unidos a outros com propósito de se construir uma narrativa. É uma junção de elementos em um conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível e considerada elemento da obra.¹⁷

O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico na perspectiva das vanguardas históricas visa romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (1887 - 1968) e pelas obras Merz (1919) de Kurt Schwitters (1887-1948). A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. A referência de Dubuffet às colagens não é casual. Nas artes visuais, a prática de articulação de materiais diversos numa só obra leva a esse procedimento técnico específico, que se incorpora à arte do século 20 com o cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges

¹⁷ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Assemblage>

Braque (1882-1963). Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade: pedaços de jornal, papéis de todo tipo, tecidos, madeiras, objetos etc.. A colagem libertaria o artista de certas limitações da superfície. A pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que pode tornou ambíguo o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura.



Ilustração 8 – De Kurt Schwitters¹⁸

Em 1961, a exposição *The Art of Assemblage*, realizada no *Museum of Modern Art - MoMA* de Nova York, reuniu não apenas obras de Dubuffet, mas também as *combine paintings* de Robert Rauschenberg (1925–2008) e a *junk sculptur* de David Smith (1906 – 1965), e isso nos leva a constatar que a *assemblage* como procedimento foi adotada como linguagem nas décadas de 1950 e 1960, na Europa e nos Estados Unidos, por artistas muito diferentes entre si.¹⁹

¹⁸Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=kurt+schwitters&safe=off&hl=pt-BR&rlz=1C2AVSX_enBR388BR464&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=xMttUZvPCIPT0wH9_IHoDw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=643#imgrc=6WpvPxilVsPJMM%3A%3B6_EWeB8MR_ekcM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.schwitters-stiftung.de%252Fpix%252Ffredlyst.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.schwitters-stiftung.de%252Fenglish%252Fbest-werke-ks.html%3B210%3B266 – Consultado em abril de 2013

¹⁹ <http://cean2d.blogspot.com/2010/10/assemblage.html>



Ilustração 9 – De Robert Rauschenberg²⁰

A autora americana Susan Sontag, em capítulo de uma de suas publicações denominada “Objetos de Melancolia”, traça uma interessante abordagem de como a fotografia se adequou ao Surrealismo e, junto disso, propõe a visão da grande crise da pintura pelo confronto com as novas linguagens que as vanguardas históricas, Dadá e as estruturas construtivas também, fundaram no momento que inventaram essas *assemblages*.²¹ Isso aborda boa parte da problematização da arte do início do século 20, que se baseia na assimilação do suporte em função de uma literalidade do espaço e de um realismo em relação aos meios e o espaço físico. Não só pela sugestão de outros olhares possíveis sobre o mundo, mas por questões da própria mídia em si.

O termo “fotografia” descreve ou define certa quantidade de objetos e conceitos. Contudo, como já foi dito, adoto a ideia de fotografia enquanto imagem, ainda que, inicialmente, use a compreensão de fotografia enquanto objeto.

De um dicionário em edição de 1970, extrai-se o seguinte verbete:

²⁰ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=robert+rauschenberg&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=RUZvUcPJIqfb0wHu1oG4Dg&sqi=2&ved=OCACQ_AUoAQ&biw=1360&bih=643#imgrc=Hlph8Tu841qmTM%3A%3BEVzMb61LeRgIYM%3Bhttp%253A%252F%252F3.bp.blogspot.com%252F-kagFesGLTa8%252FUJ640iY6T4I%252FAAAAAAAAAAEcY%252FIUXmNfn8RMs%252Fs640%252Frausche nbg_1963.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fa-clear-haze.blogspot.com%252F2012%252F11%252Fa-quick-look-at-robert-rauschenberg.html%3B357%3B476 – Consultado em abril de 2013

²¹ SONTAG, Susan. Capítulo: Objetos de Melancolia. In: “Sobre fotografia” – tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.65-97

FOTOGRAFIA – (de foto + grafia) S.f. arte de fixar ou reproduzir imagens pela ação química da luz sobre superfícies cobertas por uma substância sensível à luz. // estampa assim obtida.²²

Já numa definição dos anos 1960, o termo fotografia possuía dois significados. Um referente ao processo de produzir imagens. E um segundo, refere-se ao que seria a materialização desse processo, ao objeto.

Numa visão mais recente do conceito de fotografia, já não necessariamente se vincula a um comprometimento com o real. Sobretudo, se envolve uma proposta artística, o que resta como passível de aceitação.

Segundo Hans Belting, em *Antropologia de la Imagem*,²³ resta intuído que a imagem é tanto o ato como uma coisa. Assim, a fotografia vive essa tensão entre sua existência como coisa e como imagem. Na verdade, a imagem existe, mas não é uma coisa, ainda que tendamos a tratá-la como coisa. Se entendida num contexto metafísico as imagens seriam um processo que nos remete a algo. Quando chega ao olho. Tudo produz imagens quando chega ao olho. São formadas cópulas com pequenas imagens que procuram suas referências em nossa consciência. Belting coloca que imagens no caso das fotografias funcionam tanto como lembranças quanto como representações do mundo. Ressalta que a “relevância de toda imagem fotográfica seria a experiência ao estarmos diante de uma”.²⁴ A percepção humana sempre se adequou às imagens. Essas, por sua vez, “acampam nos meios”.²⁵

Segundo a conceituação de *assemblage*, estaria lidando com a fotografia na sua dimensão de objeto, conferindo-lhe uma qualidade de bloco agrupável.

Na conceituação de *foto-assemblage*, partiríamos aparentemente também do entendimento das fotografias enquanto objetos. Compreendendo-as dessa maneira, torna-se possível tratá-las como materiais ou blocos agrupáveis. Fotografias seriam usadas como um material, utilizável como qualquer um que serviria às *assemblages*.

²² 28 Dicionário e Atlas Léxico e Enciclopédico da Língua Portuguesa, Editora Codex edição de 1970.

²³ BELTING, H. Capítulo: “*La transparencia del medio*”. In: “*Antropologia de La Imagem*”. Buenos Ayres: Katz, 2009. p. 264-295

²⁴ Ibid. p.263

²⁵ Ibid. p.265

Entretanto, a proposta da *foto-assemblage* não envolve entender as fotografias como matéria. Na verdade, as fotografias não são usadas como objetos. A intenção é agrupá-las sim, mas ao mesmo tempo, entendê-las como imagem na concepção de alegoria bidimensional. Entendendo-se alegoria como representação de idéias por meio de figuras.

Em se tratando de imagem bidimensional, portanto, as fotografias bases poderiam ser usadas como matéria que serviria a colagens ou montagens. Aliás, de acordo com a linha de pensamento sugerida, *assemblages* seriam colagens com elementos tridimensionais.

Nas colagens cubistas, da vanguarda russa ou mesmo nas fotomontagens surrealistas, elementos eram retirados de seus contextos e inseridos num novo. Mantinham suas características, estruturas de identificação, mas eram inseridos num novo “ambiente”. Essa intenção fazia parte dos resultados nas obras, no sentido de construírem narrativas.

Mas ainda que essas menções sejam referências, o que distinguiria as colagens das vanguardas do início do século 20 da *foto-assemblage*?

Sendo imagens fotográficas os objetos a serem usados em meu trabalho, estes levam consigo seus ambientes. Ou seja, ao elaborar a *foto-assemblage*, não retiro os elementos das fotografias e os insiro num novo ambiente, mas sim, uso a fotografia inteira, a imagem toda. Isso significa mais que um comprometimento com o método de trabalho proposto. Manifesta-se a proposta de usar a fotografia enquanto fotografia, na sua organicidade, sem a separação de figura e fundo. Entenda-se aqui, o aspecto da fotografia de não apenas reproduzir a apresentação de um elemento, mas sim, apresentá-lo inserido num contexto que envolveria causas e conseqüências.

Outro aspecto é que sendo as fotografias imagens apresentadas em forma de retângulo, propondo-se a atuar num espaço bidimensional, não admitiriam sobreposições. Para nós, que vivemos num espaço tridimensional, só compreendemos a bidimensionalidade de forma abstrata. Em nosso mundo concreto, não existem objetos bidimensionais, a não ser numa concepção teórica, subjetiva ou imaginária. Seria o caso das imagens. Enquanto imagens se manifestam em nosso mundo concreto em forma de visualidade. Essas imagens as quais me refiro, habitam um mundo bidimensional. Seus contatos com nosso mundo concreto

acontecem apenas a nível contemplativo. Habitariam apenas planos numa concepção geométrica. Desta forma, ao pretender praticar *assemblages* com imagens fotográficas, essas imagens que estariam situadas num mesmo plano imaginado, projetado ou idealizado, não se sobreporiam. Não haveria espaço num plano para sobreposições. Seria possível apenas assentá-las por uma de suas arestas.

Explicando de outra forma, o termo “imagem” em nosso idioma abarca no mínimo dois conceitos.

Um envolveria o sentido de objeto, enquanto imagem incorporada. Na verdade, talvez, em última instância, ao nos referirmos a essa por vezes estamos nos dirigindo ao seu suporte. A um quadro ou a uma página de um livro, por exemplo.

Outro entendimento se vincula ao sentido que adoto ao sustentar a proposta da *foto-assemblage*. Seria o da imagem enquanto a idéia que estaria por trás da figura desincorporada. Essa não estaria em nosso mundo concreto e tridimensional. Precisaria de um suporte midiático para se revelar.

Essa distinção é abordada por W. J. T. Mitchell ao diferenciar na língua inglesa os conceitos de imagem enquanto *picture* de imagem enquanto *image*.²⁶ Ainda que o autor adote nesse entendimento a ideia de *image* como algo relacionada à imaginação, que estaria num campo mais abstrato ainda, poderíamos traçar uma analogia para enfatizar o processo de construção da *foto-assemblage*.

É evidente que quando a *foto-assemblage* se manifesta para um observador no mundo concreto está incorporada num suporte. Mas o mais importante é considerar e entender que seu assentamento ou sua construção tenha acontecido num lugar virtual, poeticamente, enquanto imagem *image*. Por isso ao se apresentar como imagem inteira ou como *picture*, a *foto-assemblage* traz consigo suas memórias originárias de terem se montado a partir de duas fotografias, com seus dispositivos e artifícios aparentes. Se faz relevante essa compreensão em minha proposta, pois não teria sentido eu apresentar duas fotografias impressas ou reveladas separadamente e acostadas em um mesmo suporte. Na verdade, as fotografias

²⁶ MITCHELL, W. J. T.. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. p.85

originárias, ainda que na prática pré-existam enquanto imagens, no caso do meu trabalho é sugerido o entendimento delas como se fossem poeticamente imagens desincorporadas.

3 REFERÊNCIAS HISTÓRICAS PARA CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE *FOTO-ASSEMBLAGE*

A idéia de *foto-assemblage* encontra respaldos históricos significativos, ainda que identificados em época posterior às suas primeiras manifestações e experiências. Ao construir esses trabalhos não parti conscientemente de nenhuma referência histórica ou imagética, ainda que certamente essas povoassem minha mente.

Num breve relato histórico, Benjamin H. D. Buchloh,²⁷ percorre o entendimento de procedimentos alegóricos, envolvendo questões de apropriação e montagem, no deslinde da arte moderna e contemporânea e faz referência a George Groz e John Heartfield, como inventores da fotomontagem, no ano de 1916, sem imaginarem então as proporções que aquela atitude representaria.



Ilustração 10 – De John Heartfield²⁸

De 1931, Buchloh colhe citações de Raoul Hausmann acerca das evoluções dos poemas dadaístas. Hausmann coloca que só após da invenção do “poema estático” Dadá foi

²⁷ BUCHLOH, H. D. Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *In*: Arte&Ensaio, n.º7.

²⁸ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=john+heartfield&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=fE5vUb_fIKyP0QH0mICwCQ&sqi=2&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#imgrc=bsEbL_yTIBKobM%3A%3BEyhT1CNrgdDjRM%3Bhttp%253A%252F%252Fimgs.abduzeedo.com%252Ffiles%252Farticles%252Fheartfield%252FAnd_Yet_it_Moves.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Ffabduzeedo.com.br%252Fum-pouco-de-hist%2525C3%2525B3ria-john-heartfield-o-pioneiro-da-manipula%2525C3%2525A7%2525C3%2525A3o-de-imagens%3B600%3B889 – Consultado em abril de 2013

superada a idéia de que somente na política ou comercialmente era possível se usar a fotomontagem.

No meio fotográfico, foram os primeiros a criar a partir de elementos estruturais de materiais locais, quase sempre muito heterogêneos, uma nova unidade que fez irromper uma imagem espelho, visual cognitivamente nova, de um período de caos pleno de guerras e de revoluções;...²⁹

Buchloh, contudo, menciona que paralelamente à fotografia, na literatura, o cinema e as artes visuais, desde o final da década de 1910, percebe-se o desenvolvimento de uma teoria da montagem por parte de alguns autores.

Walter Benjamin, em um de seus últimos textos, “Fragmentos”,³⁰ sobre Baudelaire, desenvolveu uma teoria da alegoria e da montagem baseada na noção marxista do fetichismo e da mercadoria. Num capítulo intitulado “A Mercadoria como Objeto Poético” onde há uma descrição quase programática da estética da colagem/montagem, menciona que a depreciação dos objetos em alegoria é superada pela mercadoria no próprio mundo dos objetos e os emblemas retornando como mercadorias.³¹

Sobre esse pensamento de Benjamin, Buchloh prossegue:

Na época em que esse texto foi escrito, a percepção das mercadorias como emblemas já estava presente nos *ready-mades* de Duchamp e em grande parte das obras de Schwitters, em que a linguagem e a imagem, colocadas a serviço da mercadoria pela publicidade, eram ‘alegorizadas’ pelas técnicas de montagem, de justaposição e de fragmentação de significantes desvalorizados.³²

Da mesma forma, Buchloh pensa a escrita da poesia Dadá sob o aspecto de sua decomposição do elemento gráfico da escrita, quando o poeta dadaísta priva as palavras, as sílabas e os sons de todas as funções e referências semânticas, e vê esse procedimento como exemplar do processo de montagem em que se aplicam os parâmetros alegóricos benjaminianos:

²⁹ Ibid.. p.179.

³⁰ BENJAMIN, Walter. Fragmentos. *In: O Trabalho das Passagens.*

³¹ BENJAMIN, Walter. A mercadoria como objeto poético. *In: O Trabalho das Passagens.*

³² BUCHLOH. *Op.cit.* p.180.

A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e significado.³³

O autor transcreve o próprio Walter Benjamin, ao expor como as mentes alegóricas procuram associar os elementos fornecidos como referenciais de um mundo concreto. Refere-se aos procedimentos de montagem/colagem:

A mente alegórica seleciona arbitrariamente do vasto e desordenado material que seu conhecimento lhe oferece. Ela tenta concordar uma peça com outra, para ver se elas podem combinar-se. Esse sentido com essa imagem ou essa imagem com esse sentido. O resultado nunca é previsível, já que não há mediação orgânica entre os dois.³⁴

Esse enunciado poderia tanto referir-se à atitude do artista, ao criar a obra, quanto à contemplação interpretativa de um eventual observador. Envolve percepção em ambos os sentidos.

Aqui, seria possível desenvolver algumas considerações sobre aspectos da apropriação na observação das obras “*Flag*” de Jasper Johns(1955) e “*L.H.O.O.Q.*” de Marcel Duchamp (1919), para esclarecer um pouco mais sobre o que penso do sentido imagético em minha *foto-assemblage*. Johns, como Duchamp, se apropria da imagem, e não do objeto. Sem dúvida, ambas tratam-se de apropriações. Contudo, se dariam num “território do emblema”. Se apropriam do que as imagens representam emblematicamente. Não seriam necessários os objetos em si para dar sentido às suas obras. Evidentemente que os trabalhos envolvem discussões acerca do valor histórico e não do valor material de seus referentes. Isso dialoga com a *foto-assemblage*, no tocante aos referenciais das imagens. Imagens, sobretudo as fotográficas, nos remetem a algo, talvez até para conceitos fechados. No caso de Duchamp, sua intenção não era apenas usar um elemento da *Monalisa*, seu sorriso, por exemplo, mas sim a imagem inteira. No caso de Johns, não teria o mesmo sentido se apenas viesse a se apropriar das estrelas da bandeira. Poderiam sobrepor imagens outras dentro das eleitas, mas seriam outros trabalhos. No caso da *foto-assemblage*, pretendo apenas adotar o aspecto imagético das fotografias. Por isso não as sobreponho.

³³ BUCHLOH. *Ibid.* p.181.

³⁴ BUCHLOH. *Ibid.* p.181.



Ilustração 11 – De Marcel Duchamp – L. H. O. O. Q.³⁵



Ilustração 12 – De Jasper Johns – Flag - 1967³⁶

Propomos que no caso da *foto-assemblage*, na série Não domesticados, por exemplo, convivem nas mesmas imagens os referenciais e os referenciados. Seria interessante para o observador determinar tal seqüência: quem é referência e quem é alegoria? Propomos a eventuais observadores que busquem suas interpretações. Mas antes disso, que a *foto-assemblage* seja assimilada como imagem única, que contém os dois referenciais.

³⁵ Fonte: disponível em

http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_44hA7EhPaa8/TPkLj3clDbI/AAAAAAAAAAB0/Cv_bdZVVTwM/s1600/lhooq-marcel-duchamp-1919.jpg&imgrefurl=http://elva7.blogspot.com/2010/12/sociedade-e-cultura-num-mundo-em_3379.html&h=512&w=313&sz=38&tbid=UQPkSWIRsuFkuM:&tbnh=103&tbnw=63&zoom=1&usg=__KfZkuthA7eLzN_ky8kMgu3kH6xM=&docid=FAOy1ELTaFSNUM&hl=pt-BR&sa=X&ei=dU9vUfuIGISK0QGm44HoBA&sqi=2&ved=0CDoQ9QEwAw&dur=3379 – Consultado em abril de 2013

³⁶ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#imgrc=WDKd0HAquPUMPM%3A%3Bx_3Bera_VrvngM%3Bhttp%253A%252F%252F1.bp.blogspot.com%252F-mSXMbyCkYXg%252FUJjRDXLjSI%252FAAAAAAAAE48%252FAPSbEoJcR5E%252Fs1600%252Fjasper-johns-flag.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fjamesrussellontheweb.blogspot.com%252F2012%252F11%252Fa-flag-for-us-election-day.html%3B1500%3B876 – Consultado em abril de 2013

Outro autor que também aborda a temática dos procedimentos alegóricos a partir das mesmas referências da montagem é Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*,³⁷ publicada pela primeira vez em 1974. O autor conceitua a ideia de montagem como uma categoria do entendimento de alegoria. Segundo Bürger, o conceito de montagem não vem introduzir uma nova categoria em substituição ao conceito de alegoria, e sim permitiria determinar com mais exatidão um aspecto da ideia de alegoria, na medida em que parte de uma fragmentação da realidade para a construção da obra.³⁸

A ideia de alegoria sustentada por Bürger, como em Buchloh, também parte da ótica de Walter Benjamin.³⁹ Envolve o desenvolvimento do conceito de obra de arte não-orgânica. Segundo Bürger o desenvolvimento do conceito de obra não-orgânica é questão central para uma teoria da vanguarda, partindo do conceito benjaminiano de alegoria. Bürger se apóia nesse conceito de Benjamin a partir da estrutura da literatura barroca, mas ressalta que, segundo o próprio Benjamin, esse conceito só vai encontrar seu objeto adequado na obra de vanguarda.

Para Bürger, contudo, não é possível vincular a ideia de montagem a determinadas situações históricas ou sociais, haja vista que o método de montagem foi adotado como tendência em distintos contextos, lugares e épocas. Serviram tanto aos futuristas italianos como aos vanguardistas russos da Revolução de Outubro.

Caberia aqui entender o conceito pleiteado por Bürger de obra de arte orgânica e obra de arte não-orgânica.

A obra orgânica teria todos os seus elementos imersos num contexto onde dialogam uns com os outros da forma como habitualmente entenderíamos. Como fazem no mundo. Bürger denomina o artista que trabalha assim como clássico (não lhe impondo a ideia de arte clássica). “A obra de arte orgânica é construída segundo padrão estrutural sintagmático: as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética. A leitura adequada é descrita através do círculo hermenêutico: as partes só podem ser compreendidas a partir do todo da

³⁷ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

³⁸ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. p.148.

³⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. p.140 – *Apud*: Benjamin, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (Ed. Bras.: Origem do drama barroco alemão).

obra, e este, por sua vez, somente a partir delas.”⁴⁰ O artista na obra de arte orgânica “manipula seu material como algo vivo. A obra de arte orgânica seria aquela que idealiza tornar imperceptível seu caráter de objeto produzido.”⁴¹

Na obra de arte não-orgânica, o material (elemento) é arrancado de seu contexto funcional, onde possuía um significado, o transforma em fragmento para inseri-lo num novo contexto, o da obra. O autor denomina esse artista como de vanguarda; que “vê tão somente o signo vazio”⁴² ao qual ele se acha habilitado a emprestar significado. Na obra não-orgânica “as partes se emancipam de um todo a elas sobreposto”.⁴³

Se o artista clássico apresenta obras com a intenção de oferecer uma imagem inteira, o artista vanguardista junta fragmentos com a intenção de atribuir sentido ou ainda a indicação de que não existe mais sentido.

O que Benjamin identifica na literatura barroca e nos vanguardistas do início do século 20 seria uma “fixação no singular, que tem que permanecer insatisfatório porque não lhe corresponde a nenhum dos conceitos gerais de conformação de realidade”.⁴⁴ O singular “destituído de esperança porque escapa ao indivíduo como realidade a ser confirmada”.⁴⁵ Seria o que Benjamin conceitua como “melancolia”, e sua identificação com a postura intelectual do vanguardista, que não consegue mais “transfigurar a própria carência social”.⁴⁶

O texto da literatura barroca seria composto por fragmentos. Entre esses fragmentos, poderiam ser incluídos outros fragmentos, sem que aqueles primeiros sofressem alterações. Se manteriam como se fossem autônomos. Funcionariam como as obras de arte não-orgânicas dos vanguardistas que praticavam as montagens. Assim, a ideia de alegoria aplicada à prática de montagens artísticas destitui o elemento de qualquer atribuição dada até então. Ficaria a cargo do observador tecer as novas relações entre as partes e o todo, como das partes entre si e entre tudo e o contexto onde a obra se insere, com suas convenções estabelecidas.

⁴⁰ BÜRQUER, Peter. Teoria da Vanguarda. p.157.

⁴¹ IBID. p.147.

⁴² Ibid. p.143.

⁴³ Ibid. p.157.

⁴⁴ Ibid. p.144.

⁴⁵ Ibid. p.145.

⁴⁶ Ibid. p.145.

Isso se enquadraria perfeitamente no que propõe a *foto-assemblage*. Como já foi dito, na *foto-assemblage* fotografias são arrancadas de seu lugar comum, de suas funções primeiras, para construir relações com outras fotografias, que passam pelo mesmo processo. Estas fotografias antes de serem usadas como *fotos-módulos* já possuíam seus contextos próprios, aqueles comumente atribuídos às fotografias convencionais, de serem imagens de momentos e autônomas, sem possuírem vínculos referenciais com outras fotografias como na prática da *foto-assemblage*. Contudo, ao serem trazidas a integrar a *foto-assemblage* ganham outras funções e outras possibilidades interpretativas. Mas antes disso, a fotografia é submetida ao ensejo do conceito proposto por mim, o que as submete a uma classificação enquanto *fotos-módulos*.

Entretanto, sendo a estrutura da *foto-assemblage* algo proposto por mim, como premissa à sua contemplação e, em se tratando a *foto-assemblage* de obra não-orgânica, enquanto montagem, como seria essa recebida?

Benjamin oferece uma segunda interpretação à alegoria, relativa à estética da recepção. Seria o caso de tratar esses novos mundos, concebidos a partir das alegorias como mundos também naturais? Benjamin distingue estética de produção e estética de recepção e fala da dificuldade em interpretar uma obra não-orgânica, e exemplifica reações do público, como no caso das obras Dadá:

Se tratamos a atitude do Eu surrealista como protótipo de atitude de vanguarda, podemos constatar que, nele, a sociedade é reduzida à natureza. O Eu surrealista procura restaurar a **originalidade da experiência**, estabelecendo como natural o mundo produzido pelo homem. Com isso, no entanto, a realidade social fica protegida contra a idéia de uma possível mudança. A história feita pelo homem não é transformada em história da natureza, mas petrificada em imagem natural. A metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move como o primitivo na verdadeira natureza: em busca de **um sentido que deve poder ser encontrado naquilo que é dado**.⁴⁷ [grifo meu]

Retornando à argumentação na qual temos a obra de arte orgânica como aquela que idealiza tornar imperceptível seu caráter de objeto produzido, teríamos no caso da obra não-

⁴⁷ Ibid. p.145.

orgânica, ao contrário, a intenção de oferecer um produto enfaticamente artificial. Isso, no caso da *foto-assemblage* resta saciado pela sua característica de afirmar seu processo de montagem, ao não omitir seus artifícios ou os dispositivos.

Bürger tenta demonstrar o conceito de alegoria e monta o seguinte esquema de procedimentos:

“1 – O alegorista arranca o elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função...

2 – O alegorista junta os fragmentos de realidade e através desse processo cria sentido – seria um sentido atribuído e não resultante do contexto original dos fragmentos...

3 – Benjamin interpreta a atividade do alegorista como expressão da ‘melancolia’ – no sentido de que o alegorista priva o objeto ou elemento de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura ao mesmo tempo por toda a eternidade.”⁴⁸

Passando então à idéia de montagem. Bürger identifica o procedimento de montagem não só aplicado à literatura e artes visuais, mas também ao cinema.

Contudo, no cinema, a montagem já seria algo inerente à própria mídia e não uma técnica eleita.

Sobre isso, caberia uma referência mais próxima à *foto-assemblage*. Poderia a *foto-assemblage* ser assimilada como o mínimo da idéia de cinema? Talvez um filme com apenas dois fotogramas.

Bürger sustenta que não foi por acaso que as montagens surgiram em primeiro lugar no cubismo. Esse movimento precursor destruiu a concepção de representação que vinha se mantendo desde o Renascimento.

Nos *papiers collés* de Picasso e Braque, produzidos antes da Primeira Guerra Mundial, estão sempre em jogo os fragmentos de realidade que na obra ganham características

⁴⁸ Ibid. p.141/142.

ilusionísticas e a abstração da técnica cubista. Ou melhor, arrancados de seus contextos habituais, os elementos são “associáveis” a referenciais ora por suas características físicas, ora pela forma sintética que adotam. Isso serve de referência à *foto-assemblage* enquanto procedimento de montagem, mas sem esquecer que nas minhas propostas acontece a intenção das fotografias trazerem a imagem inteira, com seus referenciais. As fotografias ganham novas atribuições na *foto-assemblage* e trazem seus conteúdos de referências também.

Aqui, ainda que sejam usados elementos a partir de fragmentos da realidade, esses estão inseridos e submetidos a uma composição imagética. Já se trata da destruição da obra orgânica, mas ainda não se relacionava com o questionamento do sistema de arte, o que se instituiu posteriormente em Duchamp.

No campo das fotomontagens, Heartfield oferece abordagem diferente ao princípio da montagem; produz imagens a partir da mobilização do entendimento de emblema.

Para definirmos a ideia de emblema, retiramos do dicionário o seguinte enunciado:

emblema... Hieróglifo; símbolo com algum lema; coisa que representa simbolicamente outra.⁴⁹

Heartfield ao associar suas imagens com fragmentos de textos cria as fotomontagens que se aproximam do cinema. “Não apenas por ambos usarem recursos fotográficos, mas porque nos dois casos a montagem em si é tornada irreconhecível ou de difícil reconhecimento.”⁵⁰

Desta forma, a fotomontagem se distingue da montagem cubista ou da utilizada por Schwitters. A fotomontagem de Heartfield, em princípio, não seria objeto estético, mas se constituiriam como imagens para leitura. Pretendem alcançar um significado.

A ideia de *foto-assemblage* encontra respaldo a partir dessas duas origens de montagem do início do século 20. Em princípio, teria mais afinidades com a montagem cubista ou a de Schwitters, por buscarem a construção de um objeto estético, ainda que Schwitters, na perspectiva do ideário Dadá, buscasse um objeto antiestético. Por envolver

⁴⁹ 28 Dicionário Léxico e Enciclopédico da Língua Portuguesa. Editora CODEX. Rio de Janeiro, 1970.

⁵⁰ Bürger, P. Teoria da Vanguarda. p.151/153.

fotografia, montagem e suas eventuais aproximações com o cinema, também encontra referências nas fotomontagens de Heartfield.

Como já foi comentado, a ideia de montagem em arte parte da premissa de que qualquer elemento pode ser arrancado de seu contexto funcional e inserido num novo, sem perder suas características, a fim de dialogar com demais elementos ou contextos.

A partir da compreensão da montagem cubista, assimilamos que esta estreita o espaço entre o que seria um mundo da arte e o mundo concreto. Aliás, torna indefinida a região de fronteiras constituída entre esses mundos.

Somando-se a tal entendimento, a ideia de montagem permite que usemos imagens fotográficas de tempos e lugares distintos para construção de narrativas, tal qual numa fotonovela ou mesmo no cinema.

Ao tratar da fotomontagem, Rosalind Krauss comenta a respeito do pioneirismo Dadá de Heartfield,⁵¹ argumentando que essa técnica foi pouco usada pelos surrealistas. Na verdade, Kraus identifica, em princípio, o que seria um contrassenso entre as enfáticas defesas da automação por Breton, enquanto conduta surrealista e a prática fotográfica na época. Evidentemente, naqueles anos, não se pensava em fotografia por automação nos moldes que proponho hoje como base para a *foto-assemblage*. Há que se considerar o instantâneo fotográfico como uma primeira intenção que veio a se desdobrar num entendimento de automação em fotografia dos dias atuais. Contudo, Breton coloca a fotografia no cerne das publicações surrealistas. Como se dariam essas associações? Sobre isso, caberiam observações de Walter Benjamin.⁵² O filósofo sugestiona que quando Breton produz ilustrações em fotografias para suas publicações ele está tirando elementos de seus lugares banais e os colocando em evidência. Entendo que retirar um elemento da obscuridade e trazê-lo a uma evidência tem relação com a intenção surrealista. Quer esse elemento esteja escondido em nosso inconsciente ou mergulhado num emaranhado de espaço e tempo que passem despercebidos aos olhares não comprometidos. Aplicada à *foto-assemblage*, observamos que essa operação, pode ser percebida em alguns procedimentos, sobretudo na série Não domesticados, que apresento adiante, por sua tripla função de retirar o objeto de seu

⁵¹ KRAUSS, Rosalind. Fotografia e surrealismo. In: O Fotográfico. Editora Gustavo Gili S.A., p.115-116.

⁵² Em BENJAMIN, Walter. *Le Surréalisme*.

cotidiano, evidenciá-lo e ainda sugerir um diálogo com elementos que estariam numa outra concepção de mundo.

Voltando às fotomontagens, para a vanguarda dos anos 1920, esse procedimento artístico tinha o objetivo de fazer com que o sentido penetrasse dentro de uma simples imagem da realidade. Tratava-se na maioria das vezes da justaposição de duas fotografias, fotografias e desenhos ou fotografias e textos. Heartfield dizia que “pela adjunção de uma mancha de cor qualquer, a fotografia pode se tornar uma fotomontagem, uma obra de arte de gênero bem definido”.⁵³

Se todo elemento pode ser arrancado de seu contexto funcional e introduzido num outro onde alimentará uma proposta artística, como procederia um artista ao adotar tal procedimento apenas com as imagens fotográficas?

Antes de tudo, lembro que a pergunta refere-se às imagens fotográficas, e não às fotografias, enquanto objetos.

Para entendermos as imagens fotográficas como esses elementos que seriam arrancados de seus contextos e inseridos num novo contexto, seria preciso antes definir qual o contexto funcional para as fotografias nos dias de hoje.

Certamente seriam incontáveis os contextos. As imagens fotográficas atendem a grande quantidade de solicitações em nossa sociedade. Parte do que seria uma fotografia de proposta documental, comprometida com a captura de realidades imediatas, passando pela jornalística, publicidade e chegando à fotografia artística, comprometida apenas com a intenção do artista. Haveríamos de considerar ainda os inúmeros contextos e épocas nas quais estariam inseridas. Mas para realizar a *foto-assemblage* parti de quatro tipos de imagens fotográficas, todas de minha autoria, com abertura para concepções de visualizações de mundos distintos. Para isso, elegi quatro formas de proceder ao capturar as *fotos-módulos*, imagens ao serem usadas na construção da *foto-assemblage*. Tais procedimentos e o conceito de *fotos-módulos* serão aprofundados no capítulo seguinte.

⁵³ Citado em Dawn Ades, *Photomontage* (Paris, Chêne, 1976). Observado em KRAUS, Rosalind. *Fotografia e surrealismo*. In: *O Fotográfico*. Editora Gustavo Gili S.A.

Na *foto-assemblage*, duas imagens fotográficas são assentadas por uma de suas arestas. A proposta é que cada uma dessas duas imagens se vincule a um distinto olhar sobre um mesmo assunto ou a um assunto afim, tratado por suas imagens pares. Dessa forma surgem imagens de mundos imaginados como paralelos, convivendo no que seria uma mesma imagem. Paisagens expandidas também são sugeridas. O importante neste momento é compreendermos como funciona esta estrutura sugerida.

No caso da fotografia de uma paisagem, por exemplo, essa teria seu contexto funcional, enquanto uma fotografia de paisagem. Individualmente, nos dias atuais, sobretudo, correria o risco de cair na condição de clichê. Mas, dentro da idéia da *foto-assemblage*, ao arrancar essa fotografia de seu lugar funcional e montá-la numa estrutura, onde ela comporá com outra imagem fotográfica uma distinta concepção de paisagem, que se propõe como imagem única e contínua e ao mesmo tempo contenha o segmento de espaço ou tempo compreendido entre as capturas, estaria eu a propor, talvez, algo mais complexo para a contemplação.

4 PROCEDIMENTOS PRÁTICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE FOTO-ASSEMBLAGE: FOTOS-MÓDULOS E SUAS REFERÊNCIAS

Fotos-módulos são aquelas fotografias básicas, de minha autoria, que uso como elementos para construir a *foto-assemblage*. Os procedimentos de captura fotográfica destas *fotos-módulos* são distintos, quer seja pela técnica ou pela intenção. Com isso, minha proposta é a de que cada *foto-módulo* sugira poeticamente uma interpretação de mundo. Assim se torna possível a inicialmente referida convivência de mundos distintos na *foto-assemblage*. Por enquanto, referindo-me às *fotos-módulos*, estas se manifestam em princípio por capturas pelos seguintes meios: **por intuição**, sugerindo interpretações de imagens de um mundo concreto; **por encenação**, vinculadas à interpretação de mundos do subconsciente; **por recuperação**, se vinculam à interpretação de memórias longínquas, são digitalizações de fotos antigas e danificadas e **fotografias de paisagens**, que representam lugares limítrofes do mundo, contornos onde a terra acaba e passa a existir o espaço, o céu ou o ar ou em outra análise, a água.

As fotografias tiradas **por intuição** partem de duas vertentes: uma, já mencionada, vincula-se aos surrealistas e dadaístas, no sentido de tentar se aproximar da prática de fotografar por automação ou mesmo de procurar mostrar o que seriam espaços ou cenas do inconsciente; outra se opõe e ao mesmo tempo se coloca como desdobramento do que representa o instantâneo fotográfico e tem no procedimento do fotógrafo Robert Frank em *Les Americans*, produzidas nos anos 1950, uma importante referência. Seriam esses instantâneos de uma nova época? Seriam respostas à genialidade de Cartier-Bresson em conciliar enquadramentos perfeitos, composições rigorosamente montadas com instantes decisivos? Fato é que com Robert Frank, em referência a Hans Belting, a ilusão de uma imagem pura entre em colapso. Susan Sontag em “Sobre Fotografia” menciona o seguinte:⁵⁴

Modernistas ambiciosos, como Weston e Cartier-Bresson, que entende a fotografia como um modo genuinamente novo de ver (preciso, inteligente e até científico), foram contestados por fotógrafos de uma geração posterior, como Robert Frank, que almejam para a câmera um olhar que não seja penetrante, mas sim democrático, que não reivindique estabelecer novos padrões de visão.⁵⁵

⁵⁴ SONTAG, Susan. “Sobre fotografia”. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵⁵ Ibid. p. 115.

Tudo que a câmera registra é um desvelamento – quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento, uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma realidade realçada (expressão de Moholy-Nagy), quer se trate apenas de um modo elíptico de ver. O que Stieglitz define como a sua ‘paciente espera pelo momento de equilíbrio’ compreende a mesma suposição acerca do caráter essencialmente oculto do real que a espera de Robert Frank pelo momento de desequilíbrio revelador, para apanhar a realidade desprevenida, no que ele chama de ‘momentos intermediários’.⁵⁶



Ilustração 13 – Instantâneo de Henri Cartier-Bresson⁵⁷

⁵⁶ Ibid. p.137.

⁵⁷ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CacQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=Henri+Cartier-Bresson&oq=Henri+Cartier-Bresson&gs_l=img.12..0l3j0i24l6.232065.234885.0.237345.17.8.0.0.1.287.688.2j0j2.4.0...0.0...1c.1.9.img.b0NXdRe9plU&bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgrc=Ay1KGsnn35FeRM%3A%3B_6KKC0fnJ80UgM%3Bhttp%253A%252F%252Fericimphotography.com%252Fblog%252Fwp-content%252Fuploads%252F2011%252F08%252Fhenri-cartier-bresson-gare.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fericimphotography.com%252Fblog%252F2011%252F08%252F10-things-henri-cartier-bresson-can-teach-you-about-street-photography%252F%3B466%3B668 – Consultado em abril de 2013



Ilustração 14 – De Robert Frank⁵⁸

Indo dos anos 1950 para os 1960/70, percebo afinidades com as imagens de Diane Arbus. O que teriam essas imagens a ver com fotografias tiradas por automação? Sugiro que seria algo percebido nas fotografias de Arbus como o aprisionamento de um instante fora do eixo, o que acabava por externar, em seus modelos, sujeitos aparentemente por eles próprios desconhecidos. Essas imagens parecem revelar suas almas. Maurício Lissovsky em sua obra “A Máquina de Esperar”,⁵⁹ no capítulo “Aspectos clássicos do pôr-se fora do tempo”, relaciona tensões e divergências observadas na atitude ao fotografar de quatro fotógrafos, dentre os quais estão Diane Arbus e Cartier-Bresson. Essa obra se propõe dentre outras coisas a resgatar a dignidade do instantâneo, segundo o autor, “caçado academicamente por duas décadas”.⁶⁰ Portanto, o instante estaria presente em ambos, ainda que classifique Arbus como mais retratista e Cartier-Bresson como participante do que se convencionou como “fotografia espontânea”. A partir de três conceitos quanto ao procedimento de expectativa ao capturar as imagens, o autor traça esses aspectos de tensão e de distanciamento entre Arbus e Bresson. Tais condutas nesses fotógrafos se aproximam quanto ao conceito formulado de “latitude de espera”, ambas identificadas como estreitas. Quanto ao segundo conceito, que formaliza a “atitude do expectante”, Lissovsky distingue os procedimentos, classificando-os como ativo em Arbus e passivo em Cartier-Bresson. Num terceiro conceito, relativo ao “advento do instante”, observa em Arbus aspectos de devir em demolição, equilíbrio instável e aspecto

⁵⁸ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=Robert+Frank&oq=Robert+Frank&gs_l=img.12..014j0i2412.146243.155798.2.166201.32.23.0.1.1.2.343.4077.5j8j4j5.22.0...0.0...1c.1.9.img.rzFVeL7hHz8&bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgrc=cOkXzuInV83TzM%3A%3BR5f-V4ezErEtwM%3Bhttp%253A%252F%252Fblogdamarge.files.wordpress.com%252F2012%252F03%252Frobert_frank_americanos_.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fblogdamarge.com%252F2012%252F03%252F23%252Frobert-frank%252F%3B500%3B359 – Consultado em abril de 2013

⁵⁹ LISSOVSKY, Mauricio. “Aspectos do clássico ao pôr-se fora do tempo”. In: “A Máquina de Esperar”. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

⁶⁰ Ibid. p.8.

qualidade e intensidade; divergindo de Cartier-Bresson, que relaciona o devir como emergência, o equilíbrio como metaestável e o aspecto envolvendo forma e ritmo.



Ilustração 15 – De Diane Arbus⁶¹

Entendo essa classificação como um processo de desdobramento do “instituto do instantâneo”. Observando o aspecto de instantâneo nas fotografias de Arbus, esse se manifesta como se uma fotografia que se proporia a ser posada, encontrasse um instante fora de seu eixo, e mostra algo que estaria além da pose.

Mas por que falaria eu de instantâneos se esse discurso busca referências para as fotografias tiradas por automação? Por perceber nas fotografias de Diane Arbus e de demais fotógrafos que se dedicaram ao instituto do instantâneo, de fato, a manifestação de um instante que captura um sujeito desarmado. Isso também por muitas vezes é percebido nas fotografias tiradas por automação. Ao manusear a câmera com a “irresponsabilidade” de uma criança que pega um brinquedo pela primeira vez, percebi por vezes em seus resultados o que poderiam ser personagens de um mundo alheio a imposições. Um mundo visto a partir da indiferença de um olho mecânico. Tal qual um olhar de câmeras de vigilância, impassível diante do que capta. Seriam por fim imagens de um mundo concreto?

Um segundo tipo de *fotos-módulos* envolve fotografias tiradas **por encenação**. Fotografias encenadas procuram construir poeticamente o que seria um tipo de cena épica,

⁶¹ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=Diane+Arbus&oq=Diane+Arbus&gs_l=img.12..0j0i24l8.156123.166954.4.170468.22.17.0.2.2.0.479.3999.2j4j1j7j2.16.0...0.0...1c.1.9.img.wIy8QTVpvgM&bav=on.2.or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgsrc=tuv48gOdfHAw9M%3A%3BpuZTVKd8WroJdM%3Bhttp%253A%252F%252Feric.kimphotography.com%252Fblog%252Fwp-content%252Fuploads%252F2012%252F10%252Ffarbus-kid-grenade-643x670.jpeg%3Bhttp%253A%252F%252Feric.kimphotography.com%252Fblog%252F2012%252F10%252F11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography%252F%3B643%3B670 – Consultado em abril de 2013

que se relacionariam com mundos do inconsciente. Evidenciaria um caráter primitivo provavelmente ainda presente nos humanos. O primitivo aqui aparece na temática. A intenção é que os elementos presentes nas fotografias transportem a consciência do observador para um éden ou algo pré-histórico. As imagens aqui têm algo de fabular, de uma realidade primordial; essas fotografias se referem a um homem *primal*, personagem de um tempo anterior.

Quanto ao aspecto de fotografias encenadas ou construções de mundos idealizados, se relacionariam com as propostas do fotógrafo canadense Jeff Wall e da americana Cindy Sherman, naquilo que possuem de artifício.



Ilustração 16 – De Cindy Sherman⁶²

Voltando a Hans Belting, em *La transparencia del médío* um subtítulo é dedicado a Jeff Wall: *La mirada escenificada: Jeff Wall*.⁶³ Para compor suas imagens, Jeff Wall elabora uma teoria sobre sua ontologia. Suas imagens ao mesmo tempo que incrementam a antiga fascinação provocada pelas fotografias, se contrapõem às fotografias ao construir diálogos com a pintura, que a antecedeu no tempo, e com o cinema para quem a fotografia é um legado. Sua proposta é uma desconstrução da fotografia. Sustenta que a imagem possui uma

⁶² Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbm=isch&sa=1&q=cindy+sherman&oq=Cindy+&gs_l=img,1.1.0110.166136.173921.6.177317.16.16.0.0.0.0.375.3887.2j3j7j4.16.0...0.0...1c.1.9.img.NVIC9aTjr5g&bav=on.2,or_r_cp_r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgsrc=6sme4SvK5nu4mM%3A%3BZQ2oAe7iDBsu-M%3Bhttp%253A%252F%252F2.bp.blogspot.com%252F-p6vo6yVVol4%252FT1oEr3BsSBI%252FAAAAAAAAAA4A%252FkifwXuAzTSw%252F1600%252Ftar019.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fmpelacus.blogspot.com%252F2012%252F03%252Fcindy-sherman.html%3B1200%3B1379 – Consultado em abril de 2013

⁶³ BELTING, Hans. *La mirada escenificada: Jeff Wall* (O olhar encenado: Jeff Wall - tradução minha - subtítulo é dedicado a Jeff Wall). In: *La transparencia del médío*. p.286

narrativa sem conclusão na sua concepção estática. Fomenta a ideia de que para que as imagens mudas possam falar, o mundo deve ser encenado para que nos ofereça imagens através das quais possamos falar. Wall traz também a concepção de “paisagem acontecimento”, distinta da ideia de paisagem da *Land art*. Envolveria afinidades com paisagens urbanas em contraponto às paisagens rurais, estáticas. Imagens plausíveis e contemporâneas, mas que estabelecem uma tensão entre o que nos é conhecido e o que seria suposto. Dessa forma se manifestam suas propostas; instaura-se uma instabilidade através da qual vislumbramos a possibilidade de adentrar outra dimensão do real. As imagens ficcionais de Wall seriam recriações de mundos a partir de seu olhar sobre o mundo.⁶⁴

Em Cindy Sherman, encontro afinidades quanto à criação dos personagens, na busca por um outro sujeito, um aberrativo. Sherman, além da ação da cultura na construção das identidades, revela sujeitos ocultos de si mesma. Assim, transparece o que seriam “outros” que contemos.

Concluindo esse entendimento, é através das *fotos-módulos* que envolvem fotografias encenadas que construo personagens que também estariam contidos num subconsciente. O que me interessa neste caso é como estes personagens nascem. Ganham o mundo como num processo catártico, aparecendo como resultados de ânsias, eclodindo num universo talvez épico, em respostas a “operações do poder”.⁶⁵

O terceiro tipo de *fotos-módulos*, **por recuperação**, seriam aquelas que se relacionam com a memória de acontecimentos longínquos. Se prestam poeticamente a servir de pontos iniciais para percursos de tempo a serem sugeridos por trabalhos em *foto-assemblage*. Esse grupo de *fotos-módulos* é formado por fotografias tiradas por mim em antigas viagens, já danificadas pela ação do tempo. Essas imagens, hoje com fungos e manchas de umidade, foram digitalizadas sendo mantidos seus aspectos e desgastes. Servem, em princípio, para construir com seus referenciais recentes, outras imagens adotadas como *fotos-módulos*, as propostas em *foto-assemblage* da série Percepções, da qual falarei adiante.

A ideia é que se construa na *foto-assemblage* da série Percepções, diálogos entre essas antigas imagens digitalizadas e fotografias recentes, que fomentaram a memória a buscar as lembranças identificadas nos detalhes das desgastadas fotografias. O resultado sugeriria um

⁶⁴ <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1197>

⁶⁵ Refiro-me aqui à concepção de AGAMBEN, G. “Sobre o que podemos não fazer”. In: Nudez. Lisboa: Relógio D’Água, 2010, p. 57-58

percurso de tempo e espaço balizado por essas duas fotografias. Isso preconizaria a foto-módulo por recuperação a atuar como nossas lembranças, por vezes desgastadas, de eventos longínquos.

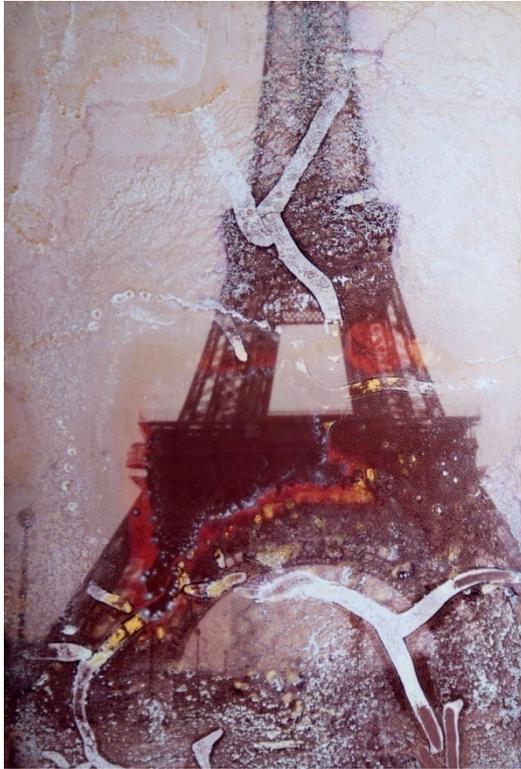


Ilustração 17 - exemplo de *foto-módulo* por recuperação⁶⁶

O quarto tipo de *fotos-módulos* são aqueles que se destinam às construções de *foto-assemblage* da série Morros e contornos. São as **fotografias de paisagens** que, ao serem unidas aos pares no procedimento de construção da *foto-assemblage*, integraram a sugestão do que seriam paisagens expandidas.

Como na série Percepções, na série que chamo de Morros e contornos também montam percurso de espaço e tempo ao comporem a *foto-assemblage*, mas nessas *fotos-módulos* do tipo **fotografias de paisagens** a intenção é a de que esses módulos se apresentem como limites de mundo, contendo subjetivamente entre elas um espaço intangível ao olho humano na conclusão da prática da *foto-assemblage*.

⁶⁶ Imagem produzida pelo autor

5 QUATRO EXPERIÊNCIAS EM *FOTO-ASSEMBLAGE*

Apresento aqui as quatro experiências que, por sua vez, resultaram nas quatro séries que desenvolvem o conceito de *foto-assemblage*. Nelas pretendi conjugar a estrutura descrita e sustentada com as idéias dos temas correlatos abordados. Ou seja, ao mesmo tempo que procuram enfatizar as aludidas imagens únicas a partir de duas capturas fotográficas, sugerem nos temas como os momentos e situações distintas se relacionam, elencando desejos e anseios do primitivo.

No período de elaboração desse trabalho, não só desenvolvi aspectos formais sobre a *foto-assemblage*, como também encontrei significativas referências, que por sua vez estimularam o desenvolvimento de questões práticas, me induzindo a eleger temas. Esses temas acabaram por sugerir abordagens que adéquam as referidas questões formais aos assuntos de que trato. Assim organizaram-se as séries de *foto-assemblage*. Para falar dessas quatro séries que apresento elegi pontos de apoio bibliográfico ou lugares de reflexão para cada uma delas, que trazem consigo suas referências. Importante, contudo, é destacar que, na verdade, essas referências são aplicáveis a todas as séries ou a toda ideia de *foto-assemblage*. Ou seja, todas as imagens dessas séries são manifestações poéticas que versam sobre questões como relações tempo/espço ou consciência/inconsciência, todas comuns à proposta da *foto-assemblage*. Apenas vinculei cada série a determinado discurso para melhor explicar e exemplificar minhas pretensões.

Dessa maneira obtive as seguintes séries e seus respectivos aportes:

A série Não domesticados sugere a busca por uma ancestralidade, algo de elementar que de certa forma todos possuímos. Procuo aventar através desses aspectos originários a existência de um lugar como que um paraíso, ainda que já profanado, onde encontro meios para exercer minhas potências plenas. Mas não potências impostas ou inventadas por culturas, religiões, sociedades ou governos e sim um lugar de encontrar essências, achar o animal que sou. Para fundamentar isso, procuro relacionar e colher entendimentos a partir das ideias de Franz Kafka em “A Metamorfose”,⁶⁷ de Georges Bataille em “O Erotismo”⁶⁸ e de Giorgio

⁶⁷ KAFKA, Franz. A Metamorfose. www.culturabrasil.org/ametamorfose.htm-livro.

Abamben em “Nudez”.⁶⁹ Outros autores também serão mencionados como referências, mas esses três estarão evidentemente mais presentes.

Na série Percepções procuro lidar com a ideia de referenciais que unem fatos ou lembranças através do tempo. Assim, a partir de fotografias antigas também de minha autoria, recuperadas e digitalizadas, construo diálogos com fotografias recentes no contexto da *foto-assemblage*. De certa forma as imagens resultantes funcionariam como uma atuação do procedimento de lembrar. Junta um referencial mais recente, manifestado por uma *foto-módulo* com outra, que seria uma revelação de uma lembrança. Quanto mais longínquas as lembranças, mais imprecisas se tornam em numa memória encarnada. Para tratar disso procuro relacionar essas ideias com entendimentos de Gilles Deleuze, em *Bergsonismo*,⁷⁰ que trata de conceitos sobre absorção e retenção de memória e com aspectos colhidos da obra de Hans Belting, *Antropologia das Imagens*,⁷¹ que enfatiza a necessidade de um meio como forma de manifestação de algo abstrato em nosso mundo. Ainda que o tempo seja um elemento importante para a *foto-assemblage* como um todo, na série Percepções a questão temporal torna-se um elemento central.

A série Epifanias busca referências similares às da série Não domesticados. Enfatiza, contudo, a ideia de mundos paralelos distintos e interferências ou passagens entre eles.

A série Morros e contornos dá ênfase a relação de espaço entre as fotografias originárias. Sugere a construção do que chamo de paisagens expandidas. Procura despertar no observador uma consciência do limite de sua percepção diante da dimensão do mundo. Uso fotografias de contornos geográficos, limites do mundo que se revelam na *foto-assemblage* como determinantes de um espaço intangível ao olhar humano. Para falar dessa ideia, recorro ao historiador alemão Aby Warburg e a conceitos de Walter Benjamin acerca da Imagem Dialética entre outros, enquanto entendimentos funcionais das imagens.

Passo aqui a observação de cada uma das séries que compõem a trabalho *FOTO-*

⁶⁸ Bataille, Georges. Capítulo I – O erotismo na experiência interior. In: O Erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana – Porto Alegre: L&PM, 1987.

⁶⁹ AGAMBEN, G. “Sobre o que podemos não fazer”. In: Nudez. Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. “Bergsonismo” – tradução Luiz B. L. Orlandi – Editora 34.

⁷¹ BELTING, H. Capítulo: “La transparencia del medio”. In: “Antropologia de La imagem”. Buenos Ayres: Katz, 2009.

ASSEMBLAGE. Ao final de cada um dos sub-capítulos que se seguem, desenvolvo um exercício de leitura das imagens onde procuro apresentar os procedimentos adotados na construção das imagens – a fala das imagens. Eu, penso que como quase todos os artistas, sinto certo desconforto ao comentar a respeito de desenvolvimentos de conteúdos de meus trabalhos. Mas por se tratar esse trabalho de desenvolvimento de dissertação acadêmica, acredito ser até prolífico que apresente tais comentários, que vêm me trazendo desdobramentos antes impensados. As imagens em dimensões maiores são apresentadas no capítulo **7 – IMAGENS EM FOTO-ASSEMBLAGE**, em sequência.

5.1 Série Não domesticados

Não domesticados é a história de um personagem, de um homem fabular. De certa forma, é a manifestação de anseios recorrentes percebidos em nossa sociedade: um inconformismo com questões impostas por operações do poder. Uma fuga para as origens do ser pelo primitivo. Dessa forma, os conceitos resultantes constroem diálogos entre o que seria um mundo concreto, que sugiro através das *fotos-módulos* por intuição, e um mundo do inconsciente que, através das *fotos-módulos* por encenação, apresento como um lugar originário do ser. Assim, a sugestão poética é que essa série de *foto-assemblage* forme imagens que enfatizem tanto a sua realidade sensível quanto suas operações ficcionais, conforme sugere Marie-José Mondzain ao referir-se às imagens de maneira geral. Necessário se faz admitir, segundo Mondzain, que as imagens por si já se encontram “no meio do caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundos, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e nossas liberdades”.⁷² De certa maneira, nesta série procurei aplicar esse entendimento.

A vertente da *foto-assemblage* que resultou em Não domesticados, como se percebe, traz resquícios do Surrealismo que vão além da sua estrutura em si: *assemblage* usando duas fotografias. Nesse caso o próprio tema escolhido revela-se como um desdobramento ou uma atualização explicativa de questões suscitadas desde o Surrealismo.

Toda a busca de André Breton, “tanto ou mais que a exploração de territórios psíquicos desconhecidos, foi a reconquista de um reino perdido: a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e às civilizações.”⁷³

No artigo “André Breton ou a busca do Início”, da publicação “Signos em Rotação”,⁷⁴ o autor Octávio Paz trata de aspectos do Surrealismo que interessam às questões da série Não domesticados. Paz sustenta que os poderes das palavras não são nossos. Quando falamos não dizemos nada que seja nosso. Por nossas bocas, fala a linguagem, que já recebemos como pronta. Aqui o autor aponta para talvez a primeira repressão a qual somos submetidos. Continuando, Paz coloca o sonho, esse sim, como propício à explosão da

⁷² Mondzain, Marie-José. A violência das imagens. In: A imagem pode matar? Lisboa, editora Nova Veja, 2009. p.12

⁷³ Transcrito de Paz, Octavio. André Breton ou a busca do início. In: Signos em Rotação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

⁷⁴ Paz, Octávio. “André Breton ou a busca do Início”. In: Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva – SP, 1996.

palavra, por ser um estado afetivo. Situa o sonho como atividade de um desejo puro, adotado como primitivo. Portanto, esse sonho vincular-se-ia de maneira efetiva a aspectos viscerais e comuns a todos os seres humanos: o primitivo ou as origens – o desejo. Na linguagem falada ou escrita, ocorrem sinônimos dentro da mesma língua. Pela opção por escolher uma palavra entre sinônimos para dizer-se a mesma coisa, essa coisa já não é mais a mesma. Aqui funciona a interpretação. Interpretação maior ainda ocorre quando acontece a tradução para uma outra língua. Sempre acontecerá um desvio da idéia inicial. Por um lado, Breton via a linguagem como corrente autônoma e dotada de poder próprio; por outro concebia esta como um sistema de signos regido pela dupla lei da afinidade e da oposição, da semelhança e da alteridade. Isso se relaciona com questões das fronteiras, onde está o território sensível, um lugar de negociação. A estética se faz tanto pelas afinidades quanto pelos confrontos. A visão do primitivo relacionada ao Surrealismo fica mais íntima no texto de Paz, quando em continuação menciona: “...as palavras e seus elementos constitutivos são campos de energia, como átomos e suas partículas. A atração entre sílabas e palavras não é distinta da dos astros e dos corpos. A antiga noção de analogia reaparece: a natureza é linguagem e esta, por sua vez, é um duplo daquela... O surrealismo é revolucionário porque é uma volta ao princípio do princípio.”

Entretanto, em princípio, o meu foco de abordagem em *Não domesticados* não se manifestaria a partir da “floresta de símbolos” explorada por André Breton que estariam por trás de concepções correntes de realidade, carregada de idealismos,⁷⁵ ainda que seja incontornável qualquer referência ao pensamento surrealista que não observe os paradigmas colocados por Breton. Mas, por outro lado, esta série de *foto-assemblage* ofereceria sim imagens trágicas do que seria uma realidade angustiante, povoada de obscuridades, aproximando-se mais de uma visão de Surrealismo exercida por Georges Bataille.

Em “O Erotismo” Bataille constrói proveitosos conceitos, pertinentes à presente explanação.⁷⁶ Segundo Bataille, aparentemente aos animais são dadas suas vidas de maneira definitiva, como um todo, tal qual fossem objetos inanimados.⁷⁷ Esses não precisarão galgar patamares, escolher caminhos ou aprender nada que já não lhe seja dado. Talvez, em antigas

⁷⁵ Comentário observado no texto de Briony Fer: Breton e Bataille, Capítulo 3: Surrealismo, mito e psicanálise. In: Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no entre-guerras. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998. p. 201

⁷⁶ Bataille, Georges. Capítulo I – O erotismo na experiência interior. In: O Erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana – Porto Alegre: L&PM, 1987.

⁷⁷ Idem. p. 27.

eras também assim acontecesse ao homem. Provavelmente, quando o homem passou a trabalhar e a enterrar seus mortos, mudou sua relação com a natureza, diferenciando-se do animal. Paralelamente ou por consequência dessa mudança, os homens passaram a se impor restrições conhecidas como “interditos”.⁷⁸ Trabalhando e compreendendo que morria, o homem teria passado também da sexualidade livre para a “sexualidade envergonhada”, de onde nasceu o erotismo.⁷⁹ O erotismo seria um apêndice de uma tentativa de se ordenar a sexualidade, impor limites às condutas naturais e essenciais à própria vida de sua existência. Surgiria junto à ideia de transgredir a alguma ordem limítrofe imposta. No meu modo de ver e seguindo o pensamento do autor, seriam esses “interditos” que criaram conseqüentemente ideias como as de pecado e transgressão. Note-se que nesse sentido, a ideia de interdição não tem cunho de lei da natureza, mas sim de invenção do próprio homem e seus desdobramentos que pautaram os caminhos desse pela sua existência dali por diante.

Seguindo esse entendimento, Bataille se coloca como o que seria a meu ver um seguidor do que ele chama de uma “religião de dentro”, que estaria também segundo minha visão antes e acima de qualquer religião inventada pelo homem. A ideia de religiões inventadas, que criaram dogmas, condenações, rituais ou culpas a partir de interditos distancia completamente do que seria uma ausência de pressupostos, essencial a uma compreensão de uma mais coerente natureza humana. Falo aqui do homem enquanto animal que em sua essência sempre foi. Afinal, um animal sequer cogita a existência de um deus. Com esse discurso quero chegar ao que almejo com essa série de *foto-assemblage*: seguir como um animal uma experiência solitária, sem nada que me guie, mas também sem nada que me atrapalhe.⁸⁰

Tenho a impressão de que os interditos que me assolam não foram inventados por mim, ainda que eu mantenha responsabilidades por acatá-los. Mas os assimilo, de certa forma, como se a existência e a sobrevivência da humanidade deles dependesse. Parecem atuar como que um compromisso assumido por um senso comum, como uma dívida que assumi por existir. Diagnostico isso nas angústias que sinto ao transgredir certos interditos. O homem leva sua vida de maneira pautada entre o interdito e a transgressão. Daí a busca por um lugar através da *foto-assemblage*, por um lugar primário, ancestral, onde não haja interditos e nem

⁷⁸ Ibid. p. 28.

⁷⁹ Ibid. p. 29.

⁸⁰ Ibid. p. 31.

transgressões por ser o antes. Nesse lugar mágico, não haveria medos, mas também não haveria desejos; não haveria prazeres intensos, mas também não haveria angústias. Esses sentimentos nada têm de doentios, segundo Bataille, mas seriam o que nos impedem de ser um animal perfeito.⁸¹

Ainda que se pudesse de maneira interpretativa revesti-la com um cunho de protesto, a sugestão proposta na série Não domesticados não busca protestar, mas sim identificar um sintoma e procurar um novo plano no que seria um “multiverso” para o personagem se instalar.⁸² Assim, enquanto imagens fabulares, a *foto-assemblage* no caso não procura traçar ideologias, e sim se manifestar como uma proto-realidade além ou aquém das ideologias. Mostrar um lugar onde o inconsciente seria um real físico visível como uma dimensão idealizada.

Dessa forma, a experiência prática em *foto-assemblage* do entendimento manifestado se constrói da seguinte forma:

Em Não domesticados uso em princípio dois tipos de *fotos-módulos*: as fotos-módulos obtidas por intuição e as fotos-módulos obtidas por encenação.

Conforme já dito, adoto como visão do que seria um conceito de mundo concreto fotografias captadas com boa dose de aleatoriedade. São aquelas que, no contexto da *foto-assemblage* chamo de *fotos-módulos* por intuição. Mais uma vez, bebendo na fonte do Surrealismo, abordo a questão de certa automação que percebo no ato de colher fotos de maneira intuitiva. Segundo William Rubin⁸³, ainda que tratando de pintura, o projeto surrealista se ergueu sobre dois pilares: um corresponde ao automatismo abstrato e outro ao academicismo ilusionista. Esses dois pólos corresponderiam aos dois pilares freudianos da teoria surrealista: ao automatismo, relacionado à associação livre e ao sonho. O procedimento

⁸¹ Ibid. p. 36.

⁸² Multiverso é um conjunto de muitos universos. Existem muitos usos específicos do conceito, bem como sistemas nos quais é proposto que exista o multiverso. Tais aplicações vão desde comentários por diversos autores sobre observações de Gilles Deleuze em seu livro “Lógica do sentido” à interpretação de muitos mundos da física quântica, a qual propôs uma alternativa ao colapso da função onda. Cada evento não-determinístico efetivamente “divide” o mundo em dois ramos.
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Multiverso>

⁸³ Essa observação se inspira nas tentativas de William Rubin, no momento da exposição Dada, *Surrealism and their Heritage*, que ele organizou para encontrar uma fórmula a um tempo concisa e sintética para definir o estilo surrealista. Ver William Rubin, “*Toward a Critical Framework*”, *Artforum*, volume V, nº 1, setembro de 1966, p.36 – Observado em KRAUSS, Rosalind. *Fotografia e surrealismo*. In: *O Fotográfico*. Editora Gustavo Gili S.A.

de automação no meu caso é associado ao entendimento de imagem do mundo concreto por se despir de alguma intenção que seria comum no olhar humano, na medida em que se realiza em boa parte por atuação voluntária da câmera. Um olhar mecânico estaria mais próximo da utopia de um olhar isento, ainda que este definitivamente não exista. Mas num segundo momento, no da eleição da imagem por mim entre tantos olhares autômatos, poderia manifestar-se o anseio humano. Aqui aconteceriam as identificações dos sintomas através de cenas que ao mesmo tempo geram angústias ou despertam desejos ou motivações.

As fotografias de Éli Lotar, *Abattoir*,⁸⁴ como exemplo, não são fotografias por automação, mas de certa forma direcionam a assimilação daquelas imagens como as de um mundo reservado a poucos. Talvez só os trabalhadores do abatedouro não se sensibilizem com aquelas imagens. Traz ao observador a consciência de uma preexistência em outra forma do bife que lhe é servido. De certa maneira faz parecer que no dia a dia vivemos numa outra realidade. A mesma assimilação pode se ter diante das fotografias de Atget, dos detalhes de uma Paris do início do século 20, que trazem um microcosmo que estaria diante dos olhos dos habitantes da cidade. Informações que passam despercebidas, mas que evocariam “uma outra Paris”. Isso manifestado em uma consciência direcionaria para a constatação da existência de outros mundos dentro de um mesmo cosmo, balizado por percepções individuais. Nesse entendimento, o que assimilamos por mundo concreto ou real, na verdade, estaria revestido de individualidades, se manifestaria pelo que percebemos e não pelo que de fato é. Aliás, o que de fato é?

No caso da *foto-assemblage* dessa série, sugiro que as fotografias por intuição revelariam o que seriam situações acontecidas num mundo concreto, que, uma vez constatadas enquanto agentes fomentadores de sensações apontariam num segundo momento para o que seria uma “saída”, uma intenção específica da série Não domesticados.

A essas *fotos-módulos* por intuição, dessa forma, são assentadas as *fotos-módulos* por encenação, que viriam a ser as desejadas saídas. A idéia, como já disse, seria uma volta ao primitivo. É onde aparece o personagem, no que seria um estado de metamorfose.

⁸⁴ Fotografias que acompanham o *Dictionnaire Critique*, texto de Georges Bataille publicado no número 7 da revista *Documents* no ano de 1927

Analisando por enquanto apenas a fotografia encenada caberia um questionamento quanto à aplicação de sua ficcionalidade absurda na medida em que se apresenta como saída para algo. Mas nos textos de Jaques Rancière encontrei respaldos que sustentariam minha conduta.⁸⁵ O personagem enquanto ser fabular estaria num lugar de negociação entre o mundo concreto e o idealizado, entre o real e o ficcional. Teria a ver com o aspecto da “fabulação criadora” descrita por Deleuze.⁸⁶ Fabular é construir uma zona indiscernível entre a verdade e a ficção. Rancière coloca a poesia nesse lugar. Da mesma maneira, eu coloco essas fotografias por encenação e a própria *foto-assemblage*. Elas não trazem uma intenção ficcional em primeira instância. O ficcional funcionaria como um pano de fundo ou um suporte para que se instalem signos que despertem sensações nas consciências. Enquanto imagens, as *fotos-módulos* por encenação se manifestam enfatizando, sobretudo o aspecto fenomenológico. Não há o que se possa interpretar além do que aparece. E isso endossa seu aspecto primitivo.

Dessa forma, unidas as duas *fotos-módulos*, por automação e por encenação, se obteria uma imagem contínua, que contém ao mesmo tempo elementos do que proponho que seja entendido como um mundo concreto e do que seria um mundo percebido pelo inconsciente. Subjetivamente, essa imagem conteria ainda o deslocamento de espaço e tempo nela embutido, que estaria num lugar entre a percepção do mundo concreto, sua assimilação e a manifestação de desejos ou angustias resgatadas do inconsciente.

Acho necessário refletir nesse ponto sobre uma interessante observação. Nesse trabalho sugiro que as *fotos-módulos* captadas por intuição ofereçam imagens mais próximas do que seria um mundo concreto. Entretanto e na verdade, sendo estas imagens capturadas de maneira aleatória, de certa forma, estariam mais próxima de imagens produzidas por um inconsciente. Ao contrário, as *fotos-módulos* por encenação, que pretendo colocá-las como manifestações do inconsciente primitivo, conteriam boa dose de elaboração. Então, na verdade teríamos, no primeiro caso, elementos do que seria um mundo concreto percebido e selecionado pelo inconsciente e, no segundo caso, uma saída para uma dimensão fabulada e onírica. Com isso pretendo salientar que em minhas proposições o mundo concreto seria aquele observado por uma não consciência, na medida em que qualquer consciência já descaracterizaria esse mundo puro, poeticamente falando. Ao mesmo tempo, nós, enquanto

⁸⁵Rancière, Jaques. capítulo 4 – Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. *In: A Partilha do Sensível*.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Percepto, Afecto e Conceito*. *In: O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997. p.217.

seres humanos, já contaminados por culturas, só alcançariamos a inconsciência primitiva através de uma elaboração, ainda que, talvez também por catarses. Entendo, contudo, que essa alternância de condutas entre as *fotos-módulos* acabem por reforçar suas afinidades.

Mas do que quero falar com isso? No caso da série *Não domesticados*, procuro manifestar um certo sentimento libertário ao propor essas saídas como aplicáveis para circunstâncias identificadas na sociedade atual. Entretanto, a idéia que envolve os sintomas identificados e adotados de descontentamento, desilusão, decepção e melancolia, não são exclusividade dos dias atuais. Teria talvez a ver com questões do humano desde sempre.

Sociedades se organizam, funcionam de maneira excludente e impõem condutas que acabam por afastar o homem de suas reais necessidades. Operações de poder, manipulação de massas e interesses escusos tolhem o homem da opção pela liberdade. É a condição da vida social, segundo observou Freud em “O mal está na civilização”. O homem se vê ao mesmo tempo cobrado de exercer sua potência máxima e impedido disso por circunstâncias de ordem social impostas genericamente.

Assim, em *Não domesticados* sugiro uma saída poética para esse sintoma. Seria algo como uma metamorfose. Não uma metamorfose física, mas uma mental. A sugestão pelo encontro de aspectos primitivos por manifestações catárticas ou de exortações sensoriais. De certo é da essência dos animais exercerem suas potências plenas nesse mundo, vivenciando suas experiências ao largo da referida ordem. A percepção da existência de universos tão próximos nos quais poderíamos nos realizar ou nos libertar, modificando nosso posicionamento diante de convenções é a sugestão. A opção pela adoção de um universo de total liberdade e o abandono de outro de limites impostos.

A aludida liberdade não envolveria a proposta de uma involução, na qual voltariamos a ser animais selvagens, mas sim, a manifestação ou um resgate de uma consciência perdida, a ser revigorada por meio desta proposta poética. Abandonar convenções.

Disso fala Giorgio Agamben, em “Nudez”.⁸⁷ Ao comentar sobre o que Deleuze definiu como operação de poder, foi mais adiante. Coloca que o poder separa o homem daquilo que

⁸⁷ AGAMBEN, G. “Sobre o que podemos não fazer”. In: *Nudez*. Lisboa: Relógio D’Água, 2010

ele pode, isto é, de exercer sua potência. Constata Agamben, todavia, que acontece outra e mais dissimulada operação de poder: que agiria sobre a impotência do homem. Além de sobre seu “poder fazer”, atuariam sobre seu “poder não fazer”. Não só o impede de ser como o obriga a não ser. Ou seja, é o homem impedido pelos dois flancos de exercer sua verdadeira liberdade.

Esse questionamento que envolveria um controle de um poder sobre o homem se adéqua de certa forma a uma intenção anárquica dadaísta. A série *Não domesticados* manifesta também essa referência.

Um dos princípios Dadaístas...

...considera falsa a direção tomada pela civilização, e encara a guerra como conseqüência lógica do progresso científico e tecnológico; era preciso, portanto, negar toda a história passada e qualquer projeto de história futura, e voltar ao ponto zero... retornar ao ponto zero, todavia, não significa voltar ao ponto de partida refazendo o percurso histórico... o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas que ela atribuía valor.⁸⁸

Assim, artistas como Hans Arp, que repete nas suas obras ritos de uma infância pré-histórica, buscaram aspectos primitivos e procuraram produzir através de aspectos de seus subconscientes manifestações libertárias.

As propostas em *foto-assemblage* da série *Não domesticados* se afeiçoam de fato com essas manifestações do Dadá, considerando certa natureza anárquica. Etimologicamente, anarquia significa “sem líder”. Então, indica uma ordem superior, apoiada na harmonia, uma ordem que cada indivíduo deve descobrir por si mesmo e da única maneira possível: rejeitando todo e qualquer princípio rígido de autoridade, qualquer modelo prefixado.

Dessa forma, procuramos encontrar no que seria um princípio poético da metamorfose kafkiana o despertar de uma consciência, que nos levaria a esse éden imaginário.

⁸⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras. p.356

Em Kafka, a metamorfose é uma linha de fuga, uma saída para o homem (a fuga esquiada), a qual ultrapassa um determinado nível existencial. Assim como existe a metamorfose do homem no animal, dá-se também o inverso... Há, portanto, a saída que o homem propõe ao animal como a que este propõe ao homem, e nas quais ele nunca teria pensado sozinho... Deleuze afirma ser A metamorfose o contrário da metáfora, pois não se trata de semelhança ou analogia entre o comportamento de um homem e de um animal. Desse modo, “não há mais nem homem nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num *continuum* reversível de intensidades.”⁸⁹

Em “A Metamorfose”, livro de Franz Kafka, o processo de transformação de Gregor Samsa em inseto aparece como uma reação à repressão que sofria imposta pela vida sofrida que levava. Contextualiza a condição humana e os dramas psíquicos da sociedade, envolvendo abordagens históricas ainda aplicáveis nos dias atuais.⁹⁰

Ainda que eu tenha a certeza que jamais serei um animal diferente do homem, fico feliz nesse caso por não ser um cientista e sim um artista e poder lidar apenas com questões poéticas na busca por essa metamorfose.

A fala das imagens:

⁸⁹ Lisboa da Cunha, Maria Helena. “Kafka, por uma literatura menor – G. Deleuze e F. Guattari”. In: Vasconcellos, Jorge e Fragoso, Emanuel Ângelo da Rocha - organizadores; “Gilles Deleuze: Imagens de um Filósofo da Imanência”. Editora UEL; Londrina, 1997.

⁹⁰ do comentário de Célio Fileni, http://ologiadostempos.blogspot.com/2011_05_01_archive.html



Ilustração 18 - Imagem *em foto-assemblage* nº 1 - Da série Não domesticados – nº 1; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 43,27 x 20 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3⁹¹

Nesse processo de tirar fotografias por intuição captei a imagem do cão se coçando, quando sequer pensava em assentar fotografias. É a imagem de um cão feio, com jeitão de abandonado que perambula por um parque que frequento em Serrinha do Alambari, distrito de Rezende – RJ. Ele se coça num primeiro plano da imagem. Se observarmos com mais atenção, percebemos um grupo de banhistas numa cachoeira ao fundo. Mas como que por imponência o cão faz coisas de cão, alheio aos banhistas. Essa imagem que capturei sem olhar pelo visor da câmera, sem saber o que se passava, parece mais uma fotografia do mundo do cão que dos humanos. A câmera havia sido colocada rente ao chão e a imagem resultante parece mostrar o ângulo de visão de outro cão.

Mais tarde, observando a fotografia, imaginei como seria a vida daquele animal. É feio, mas isso para ele pouco importa. Ele não precisa se preocupar com sua imagem para arrumar uma parceira, por exemplo. Vive num lugar muito bonito e tem a convicção de que é livre, dono de sua vida. Não precisa saber que existem coisas a ambicionar além de suas necessidades básicas para sobreviver. Não teme a morte, pois por certo não lhe cabe a consciência de vida e morte além do que já lhe foi dado pelos instintos.

⁹¹ Imagem produzida pelo autor

Diante dessas projeções sobre uma possível consciência canina, senti certa inveja da vida que supostamente leva aquele cão. Uma série de questões veio a minha mente. Como comentei acerca das observações de Bataille, o homem quando inventou o trabalho se libertou de sua animalidade inicial. Mas isso, ao mesmo tempo aleijou esse homem de ser um animal por inteiro. Criou novas potencialidades a serem cumpridas. Transformou-se assim a conduta dos seres humanos em relação a muitas coisas, mas conforme salienta Bataille, sobretudo à sexualidade. A sexualidade dos animais é instintiva. O prazer se vincula à atividade sexual na natureza para garantir a procriação e a continuidade das espécies. Mas o homem percebeu no sexo uma fonte de prazer a ser explorada. Até aí, tudo bem. Mas para viver numa sociedade inventada, o próprio homem criou normas ou regras de conduta sexual, inclusive tendo em vista o controle da prole, que o distanciaram ainda mais da natureza. Dessas limitações viriam sentimentos de angústia e inadaptação.

Imaginei então como eu poderia ter a experiência de liberdade daquele cão. Tive a ideia de fazer a segunda fotografia, encenada. No jardim de minha casa, no Rio, existe a velha mangueira que aparece na imagem. Coloquei a câmera no tripé, a programei no timer, me despi e comecei a rodear a árvore andando de quatro, fazendo coisas de cachorro. Tirei cerca de cinco fotografias e escolhi a que apresento. Interessante foi a sensação de catarse que me veio.

Ao juntar as fotografias no Photoshop, achei interessante a relação de escala entre o cão e o personagem, entendendo o resultado como imagem contínua. Ao menos para mim, essa imagem funciona meio que como um remédio para eventuais angústias que me chegam. Traz, de certa maneira, uma sensação de inversão em termos de graus de relevância entre eventuais problemas que me afligem e algo como uma consciência de que na minha essência animal existe um lugar onde tais problemas não me atingem.

Esse foi um dos primeiros trabalhos do que posteriormente chamei de *foto-
assemblage*.

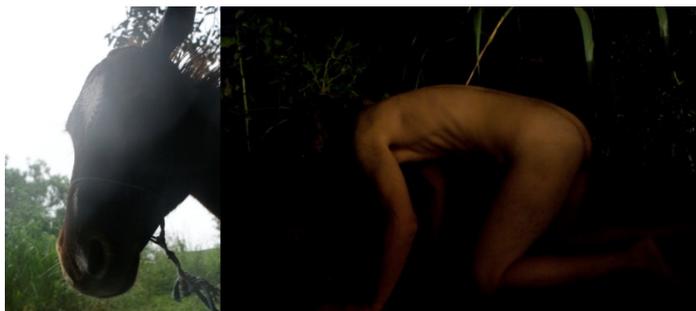


Ilustração 19 - Imagem em *foto-assemblage* nº 2 - Da série Não domesticados – nº 2 – Cavalo, o Homem; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada sobre chassi rígido de PVC; Medidas: 20 x 43,27 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 55 x 118,99 cm – em papel fotográfico – 1/3⁹²

A imagem Cavalo, o Homem foi uma das poucas que produzi em *foto-assemblage* que não segue a formação vertical. A horizontalidade adotada aqui se guia por certa tradição em imagens que apresentam animais quadrúpedes de perfil, mostrando de maneira mais eficiente suas características físicas.

A fotografia da cabeça do cavalo veio primeiro. È a de um potro que passou alguns dias amarrado em frente à minha casa. Acho que o dono o deixou ali para pastar. Parecia estar livre. Mas uma suposta auto-suficiência daquele cavalo que aparentemente estaria por sua conta no mundo era contrariada pela corda que limitava seus movimentos a determinada área. De maneira análoga, poderíamos interpretar a corda como que um elemento que o limita a determinado mundo.

Tirei algumas fotografias desse animal, mas para esse trabalho escolhi a que apresento. A silhueta da cabeça do cavalo aparece demarcada num forte contraluz. O que é cavalo e uma extremidade da corda que o prende aparece como uma mancha escura, convidando o observador a uma dedução do que está fotografado.

Já imaginando o trabalho em *foto-assemblage*, pensei em me fotografar dando um corpo para aquele animal. Para enfatizar certa contradição sugeri a segunda fotografia como a de meu corpo aparecendo de maneira a inverter a luz na primeira. Assim, num dia à noite, num matagal que havia nos fundos de minha casa preparei a câmera e deixei acesa apenas a lâmpada de meu ateliê, construindo uma iluminação tênue, uma penumbra. Então cuidei para que minha cabeça ficasse perdida na escuridão. Isso, na minha proposta, induziria o

⁹² Imagem produzida pelo autor

observador a entender aquele corpo como que carente de uma cabeça ou algo como uma cabeça perdida nas trevas.

A escuridão do fundo da segunda fotografia é complementada pela mancha escura da cabeça do cavalo provocada pela contraluz na primeira fotografia usada na construção da *foto-assemblage*. Assim, temos o cavalo híbrido ou, como alguém identificou, um centauro invertido.

Essa imagem já foi criticada, entendida como certo clichê por uma colega: uma cabeça que complementa um corpo, uma construção simplória. Mas me orgulhei posteriormente ao encontrar na internet a fotografia de Man Ray chamada “O Minotauro”. Nela aparece um corpo também iluminado de forma que sua cabeça se perca na escuridão do fundo da imagem. Os braços da modelo se postam como que remetendo à ideia de chifres. A menção ao Minotauro se refere no imaginário surrealista, a um ser cuja a mente é tomada pela animalidade.



Ilustração 20 – De Man Ray – Minotauro⁹³

Sobre a ideia do cavalo construído de fragmentos também encontrei afinidades num trabalho de Marx Ernst de nome “The Horse, He is Sick”. O cavalo de Ernst, longe de ser um animal pleno e vigoroso na sua animalidade, parece formado por partes humanas e partes de

⁹³ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=man+ray+minotauro&oq=man+ray+minotauro&gs_l=img.12...428064.444469.8.447803.29.22.0.0.0.613.5781.2j3j3j2j1j6.17.0...0.0...1c.1.9.img.0FXABjnhUjU&bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgc=mhNgL3kL6yhpHM%3A%3B7r_5J2JBuJDMSM%3Bhttps%253A%252F%252Fflh4.googleusercontent.com%252F-2qZK5czsBzw%252FTXzlwjuFBmI%252FAAAAAAAAAIy8%252FZjfvQzm_6hY%252Fs1600%252FMinatour600.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Flo-bueno-si-breve.blogspot.com%252F2011%252F09%252Fminotauro-man-ray-picasso.html%3B600%3B361 – Consultado em abril de 2013

uma máquina. Talvez daí a menção à doença no seu título. Um animal humanizado e mecanicizado seria doente. Daí o título que coloquei na minha imagem: Cavalo, o Homem.

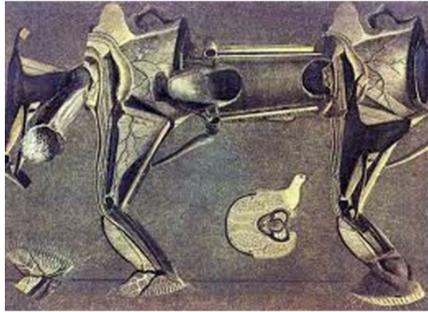


Ilustração 21 - De Max Ernst – The horse, He is sick – 1920⁹⁴



Ilustração 22 – Imagem em *foto-assemblage* nº 3 - Da série Não domesticados – nº 3; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3⁹⁵

⁹⁴ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CacQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=Max+Ernst+The+horse%2C+He+is+sick+&oq=Max+Ernst+The+horse%2C+He+is+sick+&gs_l=img.12...91273.99871.10.103422.19.9.0.0.0.1.1313.2402.1j5-2j0j1.4.0...0.0...1c.1.9.img.3-XSTbTvzGA&bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgrc=sAgRQMymRQ8p4M%3A%3BPWYiUsJSKqf2wM%3Bhttp%253A%252F%252Fpt.wahooart.com%252FArt.nsf%252FO%252F8XYK5Q%252F%2524File%252FMax-Ernst-A-little-sick-horse_s-leg.JPG%3Bhttp%253A%252F%252Fpt.wahooart.com%252F%2540%2540%252F8XYK5Q-Max-Ernst-Perna-de-um-cavalo-pouco-doente%3B1033%3B700 – Consultado em abril de 2013

⁹⁵ Imagem produzida pelo autor

Numa viagem estilo aventureira pelo Pantanal, nos anos 1990, assisti a um espetáculo inusitado, ao menos para mim, um ser eminentemente urbano.

Eu e uns primos da minha ex-mulher fomos desbravar o Pantanal, partindo de Corumbá – MS, em busca de uma fazenda da família deles, abandonada há alguns anos. Nosso meio de transporte era um trator que puxava uma caçamba onde viajávamos eu, os tais primos e mais cinco peões, além de um outro que dirigia a máquina.

Entre atoladas, dormidas na relva e encontros com cobras, levamos três dias para chegarmos ao nosso destino.

Chegando lá, todos famintos, decidiram carnear uma vaca que perambulava por ali. Carnear, que eu não sabia o que significava, queria dizer abater a vaca e comê-la, assando alguns pedaços dela num braseiro ao lado. Assim, partes do animal iam para o referido braseiro, outras eram salgadas e colocadas num telhado para virar carne-de-sol e outras eram guardadas.

Toda essa história é para explicar o que é aquilo que aparece na parte debaixo dessa imagem que chamei de Não domesticados nº 3. É um feto dessa vaca que estava prenha. Durante a carneada foi tirado de suas entranhas e jogado longe, para que urubus que sobrevoavam ali comessem. De imediato, um cachorro que acompanhava a “excursão” avançou para tirar uma casquinha daquilo.

Para os demais presentes aquilo talvez parecesse coisa comum. Mas aquele espetáculo mexeu profundamente comigo. Já atordoado pela transtornada viagem ainda tive que presenciar esse acontecimento. Mesmo abalado, fotografei o momento antes de o cão destroçar o feto. Vivenciei um misto de consciência da insignificância da vida com uma sensação de selvageria, de que estava num mundo sem ninguém.

Isso me marcou tanto que digitalizei essa fotografia para usá-la na construção dessa imagem em *foto-assemblage*. Para compô-la, idealizei uma fotografia encenada, onde apareceria o personagem que poderia tanto ser a vaca mãe, tentando proteger sua prole, quanto outro cão, faminto a disputar o alimento. Seria a revelação de um instinto.

Na minha rua, no Rio de Janeiro, um homem tinha começado a capinar o mato que estava alto, e deixou uma clareira antes de ir. Percebi que pela escala e textura, o capim que aparece ali daria uma ideia de continuidade entre as *fotos-módulos*, sugerindo uma proporcionalidade entre eu e o cão que se aproximara do feto. Assim, juntei as fotografias e construí essa imagem.



Ilustração 23 - Imagem *em foto-assemblage* nº 4 – Da série Não domesticados nº 4; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3⁹⁶

Esta imagem foi elaborada a partir da junção de fotografia de uma noite de lua cheia, tirada de minha casa, com detalhe da pedra da Gávea e outra encenada, num parque na região de Resende – RJ.

Já assisti a documentários onde animais são fotografados em seus hábitos noturnos através de disparadores acoplados a dispositivos de células fotoelétricas. Animais que vagam na relva à noite em busca de alimentos são assim flagrados para serem estudados. Me inspirei nesse tipo de ação para construir esta imagem, ao me aproximar de um foco intenso de luz em meio à escuridão.

⁹⁶ Imagem produzida pelo autor



Ilustração 24 – Imagem em *foto-assemblage* nº 5 – Da série Não domesticados nº 9; Ano: 2012; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3⁹⁷

Tive a ideia de fazer a fotografia da parte de baixo ao ver numa exposição uma imagem onde uma personagem feminina embalava um bebê que possuía um rosto exatamente idêntico ao seu. Creio que o fotógrafo tenha usado algum recurso de montagem. A imagem, com aparência de uma fotografia antiga, era para mim muito instigante. Então pensei em produzir uma imagem em *foto-assemblage* que buscasse alguma associação com uma criança recém nascida, procurando aspectos associativos entre o primitivo e nascimento.

Inicialmente, na fotografia da parte superior pensei em construir um personagem usando também minha figura, mas com um aspecto soberano e racional, como que observando na imagem abaixo um princípio de um longo caminho de descobertas e assimilações. Realmente até fiz algumas produções, mas ao me deparar com essa imagem que fiz num parque no interior do estado do Rio tive a ideia de usá-la. Nela, um pequeno córrego aflora entre a vegetação rasteira e acima o sol aparece se pondo entre grandes árvores.

A continuidade entre as imagens se dá no meu entendimento pela associação interpretativa com elementos tidos como originários da vida: luz e água. O fundo eivado por vegetação reforça essa impressão de continuidade.

⁹⁷ Imagem produzida pelo autor

5.2 Série Percepções

Na série de *foto-assemblage* Percepções enfatizo a questão do tempo, revelado enquanto memória. Para tanto proponho como forma de demarcar determinado trajeto de tempo o uso de fotografias de minha autoria, recolhidas de antigos álbuns de viagens, colocando-as a dialogar com fotografias mais recentes.

As imagens fotográficas mais antigas foram inicialmente produzidas entre os anos 1980 e 1990. Reveladas em papel fotográfico, encontravam-se bem danificadas pela ação do tempo ou pelo seu mau acondicionamento. Algumas chegaram a ser molhadas, outras foram encontradas já com fungos.

Numa arrumação que fiz em minha casa, por descuido os álbuns foram deixados numa área externa num dia em que choveu muito. Ao perceber o que tinha acontecido com as fotografias, num primeiro momento pensei em como recuperá-las, pois sentia pela perda de lembranças tão significativas. Mas de certa maneira, ao pensar em usá-las nesse novo contexto da *foto-assemblage*, funcionariam como nossas memórias: em princípio, quanto mais longínquas no tempo as referências, mais turvas as recordações de seus detalhes ou maiores as dificuldades de lembranças. Então digitalizei essas fotografias mantendo seus aspectos desgastados. Entendi que aquelas fotografias poderiam ser tomadas como manifestação concreta do que seriam imagens de memórias virtuais, aspecto de que falo mais adiante. Quando forçadas a conviverem com seus referenciais de lembranças sugestionados na *foto-assemblage*, através das fotografias mais recentes, enfatizariam a ideia de percursos de tempo contido numa mesma imagem.

Susan Sontag faz interessantes considerações acerca de como lidamos com antigas fotografias. Segundo Sontag,⁹⁸ “fotos que transformam o passado num objeto de consumo são um atalho”. A autora considera que coleções de fotos seriam exercícios de montagens surrealistas. Coleções seriam sinopses surrealistas da história. Observa que Kurt Schwitters e, mais recentemente, Bruce Conner e Ed Kienholz criaram magníficos objetos e nós agora construímos uma história a partir de nossos detritos.

“A fotografia é o inventário da mortalidade.”⁹⁹ Olhar para uma fotografia antiga é constatar que já se esteve mais jovem. Sontag argumenta que uma foto é apenas um fragmento e que com a passagem do tempo suas amarras se afrouxam. “Elas se soltam à

⁹⁸ Sontag, Susan. *Objetos de Melancolia*. In: *Sobre Fotografia*. p.83.

⁹⁹ *Ibid.* p.85.

deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leituras ou de associação a outras fotos.”¹⁰⁰

Esse último dizer da autora vem muito a calhar. Seria exatamente sobre esse aspecto que monto minhas propostas envolvidas na série *Percepções*. As fotografias antigas estariam distantes de suas referências. No momento da construção da *foto-assemblage* ela encontra um novo aporte para sua função.

Uma visão filosófica sobre o conceito de memória nos foi fornecida por Henri Bergson na última década do século 19 em "Matéria e Memória", e adequada a um pensamento contemporâneo por Gilles Deleuze ao escrever o livro "Bergsonismo".¹⁰¹ Independente de adentrar em questões filosóficas, percebi interessantes entendimentos sobre a retenção de memória, memória virtual e manifestações da lembrança no capítulo intitulado "Memória como coexistência virtual".

Segundo Bergson antes da vida acontecer em nosso planeta, informações a partir de movimentos geológicos aconteciam e circulavam livremente. Movimentos de matéria em choques, variações de temperatura, formavam o planeta como viríamos a conhecer. Bergson associa o início da vida ao momento em que determinada informação foi retida por alguma partícula de matéria. Assim surgiu o que seria uma primeira memória, entendida enquanto atributo de reter informações. De fato se não é a única, sem dúvida esse aspecto é uma das principais premissas que distingue um ser vivo de um mineral. Esses entendimentos que mencionam algo anterior aos primeiros indícios de vida me interessam no enredo da *foto-assemblage*, sobretudo pela afeição de minhas ideias com questões do primitivo.

A essa memória que circulava livremente, sem ser retida, Bergson chama de "lembrança pura". O autor associa esse entendimento a toda a memória, estando essa a se acumular, formando o passado. Note-se que Bergson trata a memória como algo fora de nosso corpo, desencarnada. Ela se encarnaria num corpo no momento da lembrança.

Portanto, Bergson separa memória de consciência. Memória pode estar esquecida, guardada, arquivada ou perdida, desgarrada de qualquer consciência. Relacionei isso com o que aconteceu com minhas fotografias de álbuns de viagens. Bergson define memória como acumulação e conservação do passado no presente. Enquanto maneira de ser percebida ou lembrada, lida com a memória como um fundo disponível à percepção imediata. Isso seria

¹⁰⁰ Ibid. p.86

¹⁰¹ Deleuze, Gilles; Bergsonismo – tradução Luiz B. L. Orlandi – Editora 34. p. 39-56

como um processo de encarnação da memória. “O que Bergson denomina lembrança pura não tem qualquer existência psicológica. Eis porque ela é dita virtual, inativa e inconsciente.”¹⁰² Para o autor, o termo inconsciente serviria para designar o que estaria fora não apenas de uma consciência, mas desencarnado, num passado contínuo. Uma lembrança manifestada numa consciência seria uma revelação de passado no presente. Assim essa memória viria a se condensar. “Pouco a pouco, ela aparece como uma nebulosidade que viria a condensar-se; de virtual, ela passa ao estado atual”.¹⁰³ Então, existiriam duas formas de memória: memória lembrança e memória contração.

Nesse sentido, a *foto-assemblage* da série Percepções pretende ser uma visualidade poética de uma conjunção dessas duas “formas de memória” aventadas por Bergson. Na *foto-assemblage* lembranças até então perdidas, no caso em meus álbuns de fotografia, são reincorporadas ao serem forçadas a conviver com novas fotografias. Juntas revelariam juntas percepções recentes. A questão da contração acumulativa de memórias resta pertinente por ser um dos atributos formais que delego à *foto-assemblage*. Ela por si já é uma contração de tempo, contém uma duração, termo também usado por Bergson ao definir memória.

Ao tratar da característica de duração da memória, Bergson lhe atribui aspecto de imanência. Seria pertinente refletir sobre isso. A ideia de *foto-assemblage* propõe que essa revele imagens como segmentos de tempo. Isso seria em princípio contraditório ao entendimento de imanência. Contudo lembro que quero lidar com o que seriam representações poéticas de encarnações de memórias. Ainda que em momentos seguintes também se tornem passado, a *foto-assemblage* nesse sentido seria um conjunto de imagens de manifestações de lembranças numa consciência. Isso seria peculiar ao entendimento de Bergson enquanto esse vincula a memória ampla à duração e, portanto, à imanência, mas não à memória encarnada, evidentemente intermitente por ser uma manifestação de uma lembrança no presente. “Há, portanto, um ‘passado geral’, que não é um passado particular, tal qual o presente, mas que é como um elemento ontológico, um passado eterno desde sempre, condição para a passagem de todo presente particular”.¹⁰⁴

Em outra abordagem, me interessa também relacionar com a *foto-assemblage* a questão da “lembrança virtual” como tratada por Bergson. Sustento que a *foto-assemblage* seria uma manifestação imagética em nosso mundo de um acontecimento que se processa em

¹⁰² Ibid. p. 42

¹⁰³ Ibid. p. 43. *Apud*: Bergson, H. *Matéria e Memória*. p. 276-277.

¹⁰⁴ Ibid. p. 43

outro plano. Esse segundo plano, que por vezes relaciono com um mundo bidimensional e intangível a nós habitantes da tridimensionalidade, seria o plano virtual. Identifico aproximações disso não apenas nos entendimentos de Bergson, mas também nas aplicações mais recentes do termo virtual, relacionado ao ciberespaço. Lembro que a *foto-assemblage* é tanto nas minhas propostas poéticas como de fato, imagem que se monta num plano virtual, a partir de duas fotografias digitais, e se materializa enquanto objeto contemplativo em nosso mundo. O processo de formação da *foto-assemblage* se dá num espaço virtual, enquanto memória virtual, portanto, desencarnada, procedimento que analogicamente se associaria às ideias de Bergson.

No meu entendimento, Hans Belting, em sua obra *Antropologia de La imagem*,¹⁰⁵ apresenta desdobramentos que viriam endossar a visão de Bergson e Deleuze acerca de como se manifesta o processo de lembrança e memória aplicando de certa forma esse entendimento a partir das imagens. Não afirmo que tais pensamentos tenham partido da mesma origem, mas podem ser relacionados às minhas pesquisas na produção das imagens em *foto-assemblage*. Ao revelar seus entendimentos de meios enquanto formas de manifestação de imagens em nosso mundo, Belting também, de certa forma, dialoga com os entendimentos de Bergson acerca do que tratei como memória virtual e memória corporificada. Lembro que Bergson argumenta que existiria a memória fora de nossa mente, a qual chama de memória virtual. Belting, por sua vez, ao tratar imagens fotográficas antropologicamente, as classifica como imagens de lembrança e imagens da imaginação, através das quais entendemos o mundo. As imagens se colocariam entre o mundo e o ser humano. Ainda que Belting não se refira a memória, no seu entendimento as imagens que não estão diante de nós, as quais não podemos consultar quer porque estejam guardadas, distantes ou ainda não produzidas, poderiam ser entendidas como memória virtual. Quando colocadas diante de nós, não apenas nos revelam algo, mas também nos adentram, como tentáculos que vasculham nossa consciência, nossas lembranças ou mesmo nossa imaginação em busca de dados e referências que as explique.

Esse processo, a meu ver, tem afinidades com o entendimento de mecanismos da memória sustentado por Bergson e com o que pretendo apresentar de maneira imagética com a série Percepções. No caso dessa minha série de *foto-assemblage* apresento o que seriam poeticamente revelações desse processo, que traz ao mesmo tempo a imagem fotográfica e o que seria a materialização de uma lembrança a ela relacionada.

¹⁰⁵ BELTING, H. “La transparencia del medio”. In: “Antropologia de La imagem”. Buenos Ayres: Katz, 2009. Capítulo: p. 263-295

Segundo Belting toda imagem se reveste de aspectos internos e externos, os quais não se dissociam. Com isso, o autor traça uma relação da imagem com o meio. Não haveria imagem visível que não nos alcançasse de forma mediada. A dimensão política da imagem só ocorre pelo meio, como representaria, no meu caso, o uso do recurso da *foto-assemblage*. Lembro que no caso da *foto-assemblage* o meio sendo imagem fotográfica impressa a ser apresentada tem papel importante na minha proposta. É através desse meio que imagens que antes estariam em “universos” distintos, em contextos não assimiláveis como tal, se unem e se materializam de maneira indissolúvel e se oferecem à contemplação do olhar humano.

Seguindo palavras de Vilém Flusser, Belting menciona que “as imagens se colocam entre o mundo e o ser humano”.¹⁰⁶ Diante de uma tela de pintura, separamos as imagens a partir de um processo analítico individual nosso. As imagens estão ali, manifestadas através de uma mídia, a pintura. Mas somos nós quem as incorporamos por atribuições baseadas em nossas vivências. Isso significa desincorporá-las de seus meios e reincorporá-las em nosso cérebro. O retrato que está desencarnado na lembrança, reencarna na minha lembrança. Enquanto guardado numa gaveta, estaria incorporado apenas no meio e seria o que Bergson denominou como memória virtual, ou extracorpórea. O meio seria a forma de mensagens se manifestarem e de se tornar uma imagem, uma visibilidade.

Recorrendo a Roland Barthes, Belting menciona o termo “imagens interiores próprias”.¹⁰⁷ Isso teria relação com uma essência da fotografia. Ela contém algo que dela não pode ser tirado, seu referencial. As imagens são sempre anacrônicas. Mas para se manterem atuantes parecem nômades pela sua capacidade de se instalar em diversos momentos através dos tempos. São, portanto, as imagens “nômades de seus meios”.¹⁰⁸ A *foto-assemblage*, sobretudo na série *Percepções* conversa com isso. As *fotos-módulos* são trazidas de um lugar outro e ainda que tragam consigo seus referenciais, se incorporam no novo meio da *foto-assemblage*. Caracterizar-se-ia, portanto, o atributo de nômade às *fotos-módulos*, como às imagens de maneira geral. Mas no contexto de meus trabalhos esse atributo resta enfatizado e na verdade se torna um elemento formal, na medida em que instalo fotografias perdidas, do passado, em uma nova situação.

¹⁰⁶ Ibid. p. 263.

¹⁰⁷ Ibid. p. 264.

¹⁰⁸ Ibid. p. 265.

Meios constituem uma ligação perdida. As antigas imagens se estabeleceriam no lugar de alguém que já teria morrido. Imagens são os elos perdidos entre um e outro. Se não houvesse os meios iríamos confundir imagens com coisas reais. Viveríamos numa grande confusão. O corpo é o elemento essencial disso. É onde podemos ancorar essas diferenças.

O meio seria um corpo suporte para as imagens. O primeiro lugar onde as imagens vão morar. O meio é um objeto onde as imagens ganham vida. Descreve as imagens melhor que a percepção e possibilita a vida das imagens. O desejo por imagens antecede a construção dos meios e orienta sua elaboração para que as imagens se instalem. Se imagens ocupavam o lugar das pessoas mortas, o morto se tornava presente. Assim, a criação de meios persistentes foi necessária e a manifestação icônica reflete essa ancestralidade na busca das imagens, que seriam, portanto, a manifestação de uma ausência visível. Mesmo nas imagens dos sonhos ou lembranças o corpo é o meio.

A série Percepções seriam representações imagéticas de segmentos de tempo, que funcionariam como as manifestações de lembranças tratadas por Bergson. Segundo o entendimento bergsoniano, a encarnação da lembrança é um acontecimento presente. É a manifestação de uma memória que estaria até então fora de nós, tida como virtual. A lembrança acontece quando essa memória se torna encarnada, atual, sendo o corpo o meio. Na *foto-assemblage* aconteceriam também representações imagéticas desse tipo de “encarnação”, usando o meio visível fotográfico para se manifestar em nosso mundo. A partir de referenciais presentes, fotografias, se manifestam lembranças, corporificadas em um suporte para tornarem-se elementos de contemplação. De certa maneira, também fariam a passagem de memória virtual para atual, na medida em que se manifestam através de meios, seguindo associações com o que trata Belting. As imagens resultantes contêm um espaço de tempo subjetivado e balizado pelas fotografias adotadas para sua construção. Seriam essas *fotos-módulos* limites de um tempo, tal como se uníssemos o primeiro e o último fotograma de um filme. Seriam como “pontes” entre um passado remoto e um mais recente, reveladas em imagens contínuas.

A fala das imagens:

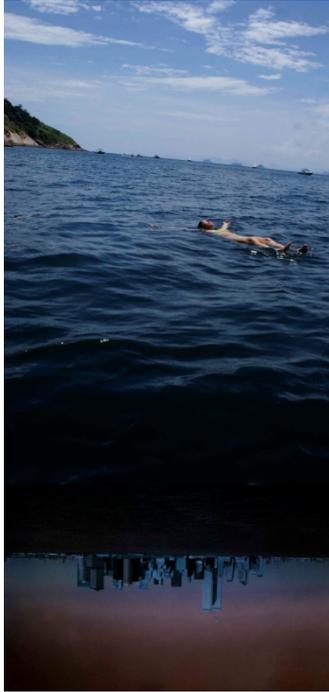


Ilustração 25 - Imagem em *foto-assemblage* nº 6 - Da série *Percepções* – nº 1; Ano: 2011;Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 111,51 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹⁰⁹

Na imagem número 1 da série *Percepções* uso uma fotografia recuperada feita em 1990. Trata-se da ilha de Manhattan, ainda com as torres gêmeas. Lembro que a tirei num passeio até a estátua da Liberdade.

A ideia de inverter a polaridade da imagem será também mencionada quando eu comentar a série *Morros e contornos*. Por enquanto seria interessante observar que o procedimento de inversão do eixo de sentido pode produzir um significante. A primeira ideia que pode ocorrer seria a de tratar-se de imagens de hemisférios distintos do planeta, portanto existiria a oposição natural entre elas. Por que Nova York estaria de cabeça para baixo? Mais que isso, em oposição radical à paisagem em que um ser em estado aparente de plenitude flutua em águas tranqüilas? Mas por enquanto podemos ficar com a ideia de que nesse exemplo de *foto-assemblage* estaria representada não apenas a ideia de tempo dilatado, mas também de espaço dilatado.

Foi o que observei quando ao juntar as águas do Rio Hudson com as que banham a costa das Ilhas Cagarras, no Rio de Janeiro que essas águas poderiam ser as mesmas. Como de fato as águas do mundo estão unidas, quer seja no tempo ou no espaço.

¹⁰⁹ Imagem produzida pelo autor

A ideia do tempo subjetivado entre as *fotos-módulos* aqui é reforçada pela junção das águas, mas essa junção parece propor algum tipo de analogia entre as duas situações.



Ilustração 26 - Imagem em *foto-assemblage* nº 7 - Da série *percepções* – nº 2; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 40,07 x 20 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 111,51 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹¹⁰

A imagem da série *Percepções* número 2 é um dos trabalhos que mais gosto, não apenas pela composição, mas também por sugerir diversos diálogos possíveis de serem traçados entre as fotografias originárias.

Na parte superior está a fotografia recuperada das ruínas do Coliseu, tirada no ano 1982. Naquele ano e ainda hoje, creio, quando observamos o Coliseu por dentro o que vemos são suas entranhas, corredores e labirintos que ainda resistiram a ação do tempo. Lembro-me que quando visitei o monumento ouvi alguém comentar que tudo aquilo era revestido de madeira na época do Império Romano. Nessa imagem que escolhi aparecem os corredores que levariam às tribunas ou às arquibancadas. Mas se olhasse para baixo do ponto onde eu estava o que via eram os porões que estariam abaixo da arena de espetáculos. Esses porões, ainda que belos, não se dissociam de serem lugares onde muitos sofreram. Podemos associá-los com morte ou mesmo com transcendências.

¹¹⁰ Imagem produzida pelo autor

A segunda *foto-módulo* faz parte de um grupo de fotografias que tirei das vitrines de açougues no Mercado Municipal em São Paulo. Quando a encontrei entre meus arquivos imediatamente fiz inúmeras relações com a imagem do Coliseu. Também apresenta entranhas, também se trata de morte e, porque não dizer de transcendência. O leitão aberto em destaque parece estar numa posição de movimento. Na posição que coloquei rumaria para baixo. Mas está morto. A ideia de sofrimento dialoga com o seu abate. Seria ele um habitante dos citados porões do Coliseu? Suas entranhas conversam em termos de estrutura e cor com as do prédio.



Ilustração 27 - Imagem em *foto-asmblage* nº 8 - Da série *percepções* – nº 3; Ano: 2011; Técnica: *foto-asmblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 40,07 x 20 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 111,51 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹¹¹

No trabalho da série *Percepções* número 3 surge um arco em Roma a conversar com nossos arcos cariocas, os da Lapa. O primeiro, na foto recuperada foi erguido ao triunfo. O segundo que usa a mesma estrutura, mas multiplicada, sustentava um aqueduto. Ambos são monumentos nos dias de hoje.

Quando procurava uma imagem para dialogar com a primeira, encontrei essa dos Arcos da Lapa entre aquelas por automação ou por intuição do trabalho *De Passagem*. Percebi não só a coincidência das estruturas das construções, mas também a da perspectiva. Na *foto-*

¹¹¹ Imagem produzida pelo autor

assemblage dá ideia de que muitos sustentam um. Talvez sugira algo relacionado com as conquistas dos imperadores romanos, realizadas por muitos não lembrados, mas que sustentam tal glória. Esse discurso poderia conversar ainda com relações entre primeiro e terceiro mundo, como o poder imperialista se sustentava.

5.3 Série Epifanias

Muito antes de pensar em estudar arte, em algum momento da minha infância, me chamou atenção uma reprodução de uma pintura. Fiquei fascinado com as “historinhas” que percebia se passar com os personagens que compunham a tela que mais tarde conheci como “O Enterro do Conde de Orgaz” do pintor El Greco.¹¹² Já na juventude, ao visitar a cidade de Toledo, na Espanha, tive a oportunidade de constatar a imponência da obra. Naquela pintura, como em muitas do Barroco, dois mundos são representados: um celestial e outro terreno. Na parte terrena o corpo do conde é representado vestindo uma armadura, manuseado por clérigos observados por uma procissão. Na parte superior, Nossa Senhora acolhe a alma do conde como se esse estivesse nascendo para a vida celestial, diante de uma plateia de santos e anjos.

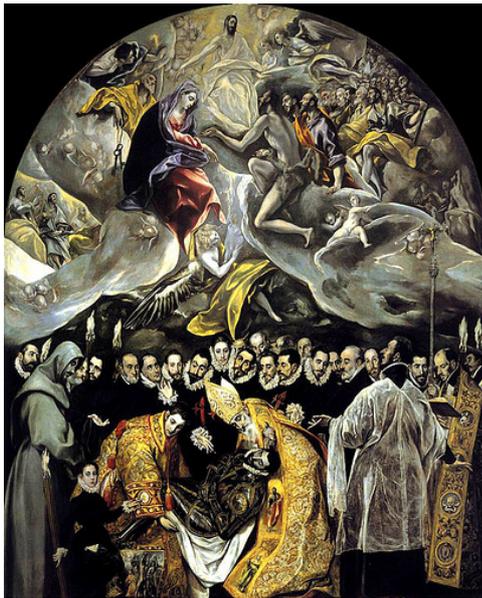


Ilustração 28 – De El Greco – O Enterro do Conde de Orgaz – 1587¹¹³

¹¹² O Enterro do Conde de Orgaz, de El Greco, pintura concluída em 1587 que hoje guarnece a sepultura do pintor.

¹¹³ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=o+enterro+do+conde+de+orgaz+el+greco&oq=O+Enterro+do+conde+de+Orgaz&gs_l=img.1.1.012.579494.599809.12.605236.58.20.0.15.15.6.700.5552.4j7j2j1j0j5j1.20.0...0.0...1c.1.9.img.TxDJpTubRdY&bav=on.2,or_r_cp_r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgcr=XZ2rnTzn21wQuM%3A%3B-EIdjw-64dIKpM%3Bhttp%253A%252F%252Ffarm5.static.flickr.com%252F4094%252F4809350029_78e0117186_b.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fartetropia.blogspot.com%252F2010%252F07%252Fo-enterro-do-conde-de-orgaz-obra-prima.html%3B612%3B750 – Consultado em abril de 2013

Essa ideia de dois mundos representados numa mesma imagem, de um mundo interferindo no outro, de uma passagem entre eles, certamente me influenciou nas primeiras pinturas que fiz e nessa série de *foto-assemblage*, Epifanias.

Resguardo-me, contudo, em não adentrar nas questões temáticas do Barroco. Ressalto que essa série não traz qualquer intenção religiosa, como em El Greco. Ao menos no que tange religiões instituídas. Proponho uma associação maior com o que Georges Bataille chama de “religião de dentro”.¹¹⁴ Seria uma religião, sem dúvida, mas ela se define justamente pelo que, desde o princípio, não faz dela uma religião particular. Contaria com uma total ausência de pressupostos, envolve, de certa forma, um culto ao originário e experiências religiosas fora das religiões definidas.

As imagens produzidas para série Epifanias, de certa forma, dialogam com as famosas séries de fotografias de Pierre Verger,¹¹⁵ Orixás e Candomblé, realizadas entre as décadas de 1940 e 1950, em que são retratados momentos de êxtases religiosos em rituais religiosos em com alguns envolvendo sacrifício de animais. São momentos que podem ser entendidos como de transcendência dos fotografados. Imagens como a de um homem devorando o interior da cabeça de um animal sacrificado são marcantes. Difícil crer que aquele homem possa retornar a ser um cidadão comum após tal experiência. Mas certamente voltou, ainda que já com mais essa bagagem a integrar sua personalidade. Bataille vincula o êxtase religioso ao erotismo,¹¹⁶ nos moldes aqui já tratados, enquanto encontros de essências. Referindo-se às imagens de Verger, o autor exalta os transe como um êxtase comparável à ebriedade. Somente “observando-as com paixão, nos permite penetrar em um mundo tão distante do nosso...”¹¹⁷

¹¹⁴ Bataille, Georges. “O erotismo na experiência interior.” *In: O erotismo / Georges Bataille*; tradução de Antonio Carlos Viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 30

¹¹⁵ Pierre Verger – fotógrafo francês nascido em 1902, que dedicou boa parte de seu trabalho ao estudo e pesquisa sobre o Candomblé e viveu dentre outros lugares na Bahia e em países da África - www.pierreverger.org.

¹¹⁶ Bataille, Georges. *Segunda parte – El fin (De la Antigüedad a nuestros días)*. *In: Las Lágrimas de Eros*. TUSQUETS Editores. p. 247.

¹¹⁷ *Ibid.* p.243.



Ilustração 29 – De Pierre Verger – filha de santo em transe durante ritual em Salvador, 1950¹¹⁸

Ao contrário de uma religião “inventada”, o que proponho seria algo como o desejo de sensibilizar os eventuais observadores à ideia de fugir de amarras de controle impostas pelos poderes. Aliás e inclusive, talvez a desvencilhar-se do maior deles: o “Deus inventado”. Entendimentos correntes do que representa Deus poderiam ser interpretados como o mais sofisticado dos panópticos. Talvez, o modelo de prédio com seus ocupantes em estado de permanente vigilância, ao menos em suas mentes, desenvolvido por Jeremy Bentham em 1791, adotado por Foucault para descrição de “arquetipos” sociais ganhe na invenção de um Deus seu mais sofisticado modelo. Com a criação desse Deus se montaria um tipo de panóptico imaterial. A vigilância estaria no inconsciente daqueles que já nasceram ou nascem num contexto social onde sequer escolheram existir. Mais uma vez, volto a mencionar que nascemos num modelo social pronto, construído por aqueles que nos antecederam. Em qualquer lugar que nasçamos no mundo já existem regras às quais devemos acolher e cumprir, sendo essa a condição de vida, que eventualmente pode ser distorcida no descontrole do poder.

Ressalto uma proximidade entre as séries de *foto-assemblage* Epifanias e Não domesticados. Certamente ambas procuram saídas para contornar o que alguns autores citados descrevem como operações de poder ou para o que seria um “enquadramento social” imposto ao homem, à sua revelia. Contudo, o que diferencia tematicamente as propostas é que no caso da série Não domesticados essa fuga seria rumo ao essencial do homem, ao primário, ao anterior; enquanto na série Epifanias a saída seria para um plano transcendental ou espiritual,

¹¹⁸ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=pierre+verger+candombl%C3%A9&oq=pierre+verger+candombl%C3%A9&gs_l=img.12..0.20772.25095.16.27054.10.5.0.5.5.1.603.2064.0j1j0j1j0j3.5.0...0.0...1c.1.9.img.nQ5K2WpsFrM&bav=on.2.or_r_cp_r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgre=BirfiLUQokPY8M%3A%3BRfk3nSIQIRfPIM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.dw.de%252Fimage%252F0%252C%252C1316762_4%252C00.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.dw.de%252Fos-deuses-exilados-de-verger%252Fa-1316675%3B330%3B244 – Consultado em abril de 2013

ainda que ambas possam se confundir, talvez por tratarem do mesmo lugar ou por pertencerem a um plano de idealização.

Na serie Epifanias, confrontando dois mundos, procuro retratar o que seria uma transcendência rumo a esse lugar imaginário.

A fala das imagens:



Ilustração 30 – Imagem em *foto-assemblage* nº 9 - Da série Epifanias – nº 1; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 40,07 x 20 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 110,19 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹¹⁹

Na parte superior da obra da série Epifanias número 1 se apresenta uma fotografia de leitões abatidos na vitrine de um açougue, tirada no Mercado Municipal em São Paulo, em 2005, na mesma ocasião que fiz a fotografia que compõe a imagem da série Percepções número 2. A diferença na posição das fotografias no ambiente da *foto-assemblage*, esta na parte superior e aquela na inferior da imagem, já indica que no caso da série Epifanias nº 1 estão como que a sugerir uma transcendência, ao contrário dos outros, subjacentes ao Coliseu.

Minha imagem, como um defunto largado no plano da matéria se relaciona a essa transcendência como se esta fosse consequência da outra.

¹¹⁹ Imagem produzida pelo autor

Na *foto-assemblage*, o assentamento dessas imagens dá um tom similar à ascensão de espíritos desencarnados rumando para outra dimensão. Contudo, como animais. Isso de certa forma dialoga com os entendimentos de Bataille acerca do que trata como “religião de dentro”.¹²⁰ Seria como um fechamento de um circuito onde uma essência primária reencontra seu êxtase através de uma transcendência que acaba por retornar à condição primitiva da animalidade.



Ilustração 31 – Imagem em *foto-assemblage* nº 10 - Da série Epifanias – nº 2; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 110 x 77,5 cm – em papel fotográfico – 1/3¹²¹

No trabalho da série Epifanias número 2, a fotografia encenada foi parte de um experimento. Estava fazendo umas tentativas de tirar fotos com a técnica de *ligh paint*, de uns anos para cá usada nos trabalhos do fotografo Renan Cepeda. Nessa técnica, se deixa o diafragma da câmera aberto, diante de uma cena escura e, com uma lanterna, vela ou qualquer fonte luminosa se ilumina o objeto desejado fazendo-o saltar da escuridão. Usava o telefone celular para me iluminar, enquanto a câmera disparava no *timer*. Tive uma surpresa com essa foto, pois nela ficou registrado na imagem o movimento da luz, parecendo algo como uma asa. De imediato associei a figura com a de um ser alado, um anjo talvez.

A fotografia da parte inferior faz parte do trabalho De Passagem, de 2010, que mencionei no Capítulo 2, no qual tirava fotografias por automação enquanto percorria trajetos

¹²⁰ Bataille, Georges. *Segunda parte – El fin (De la Antigüedad a nuestros días)*. In: *Las Lágrimas de Eros*. TUSQUETS Editores.

¹²¹ Imagem produzida pelo autor

de ônibus pela cidade. Também foi um resultado que me surpreendeu, pois no momento do disparo eu apontava a câmera sem olhar para um grupo que num ponto de ônibus acenava para outro coletivo parar. Já estava escurecendo e as luzes de faróis e do ponto deram esse efeito distorcido. Contudo restou como elemento identificável uma mão, que parece acenar agonizante, como de fato estava.

A junção das fotografias sugere, para mim, a ideia de alguém num turbilhão pedindo socorro ao ser celestial. Por se tratar de um autorretrato, ainda que com cunho de encenação, esse ser celestial poderia ser eu mesmo, ou melhor, alguma partícula transcendental de mim mesmo.

Essa imagem contraria um princípio que adoto na construção da *foto-assemblage*. Normalmente não uso fotografias com a mesma disposição, no caso, horizontais, por entender que direcionaria o olhar dos observadores para a região de contato entre as imagens, comprometendo um tipo de fetiche inicial que proponho em minhas imagens. Se eu uso uma fotografia na vertical, normalmente adoto a outra horizontal, me aproximando da proporção de 2/3 para 1/3, o que, suponho, gere uma dúvida num primeiro olhar quanto a tratar-se de imagens construídas a partir de duas fotografias. Mas aqui creio ter mantido esse efeito de continuidade entre as *fotos-módulos* de certa maneira, pela coincidência de luzes e distorções.

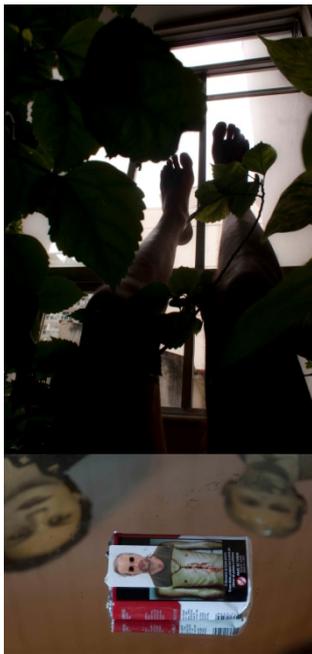


Ilustração 32 - Imagem em *foto-assemblage* nº 11 - Da série Epifanias – S/n - mortes; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 119 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹²²

Aqui temos uma situação cenográfica montada. Na fotografia abaixo, fotos em albumina de meus avós aparecem refletidos no espelho que foi colocado como base para o maço de cigarros, com sua imagem “anti-propaganda”. Sobre a foto do maço de cigarros coloquei um 3x4 com olhos vazados, de maneira a coincidir com a imagem do corpo. O escuro dos olhos se projeta para a foto superior, onde pernas se apresentam como se caminhassem para uma transcendência.



Ilustração 33 - Imagem em *foto-assemblage* nº 12 - Da série Epifanias – nº 3; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 119 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹²³

¹²² Imagem produzida pelo autor

¹²³ Imagem produzida pelo autor



Ilustração 34 - Imagem em *foto-assemblage* nº 13 - Da série Epifanias – nº 5; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 119 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹²⁴



Ilustração 35 - Imagem em *foto-assemblage* nº 14 - Da série Epifanias – nº 6; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 119 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹²⁵

¹²⁴ Imagem produzida pelo autor

¹²⁵ Imagem produzida pelo autor

Aqui, em outro dia, usei também o recurso de *ligh paint*. Em casa, numa noite de lua cheia, tive a ideia de fazer as fotos encenadas com o luar ao fundo. Na época eu usava com uma barba grande e achei minha figura parecida com a de um ser mitológico ou um personagem épico. Associei a imagem também com a de um ser celestial.

A ideia aqui foi sugerir ao observador uma experiência atemporal, tanto através do percurso de tempo ou espaço entre as capturas, recurso peculiar a *foto-assemblage*, quanto a, poeticamente, estar diante de uma entidade de outra dimensão, que viva num mundo onde o tempo se passe de maneira distinta ao terreno.

Dessa forma, associei as primeiras fotografias com imagens interpretáveis como as de um mundo pagão. Na de numero 03, a silhueta de uma paisagem noturna da Região Serrana do Rio, completa os contornos da mata, sugerindo uma outra noite numa mesma imagem. Na figura de numero 04, a imagem de um trabalho espiritual com seis mocotós (acho que eram sete originalmente), que recuperei de um antigo arquivo da década de 1990, sugestiona um dialogo com a mão de cinco dedos do personagem na foto superior. Na imagem de numero 05, a silhueta da sombra pela luz do sol na bagunça do meu ateliê sugere um momento distinto ao da entidade. Por fim, na de numero 06 a fotografia abaixo por si já apresenta um concurso de tempos, na medida em que nela aparecem pessoas se movimentando, como que num borrão de luz, e a estátua de Chopin, estática. A estátua e a imagem de alguém morto de fato, portanto estático em nosso mundo terreno. Tão estático quanto estaria a entidade em seu outro mundo.



Ilustração 36 - Imagem em *foto-assemblage* nº 15 - Da série Epifanias – nº 7; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 119 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹²⁶

Originariamente essa imagem estava arrolada entre as da série Não domesticados. Mas ao relatar minhas intenções ao fazê-la me dei conta de que tocava muito mais minhas propostas para a série Epifanias. Por isso, ainda que feita anteriormente, a batizei de nº 7 dessa série.

A fotografia do ciclista foi colhida do trabalho De Passagem, nos moldes do que chamei de foto por automação e aqui chamo de foto por intuição. Sem dúvida é um exemplo típico disso. O ônibus em que eu viajava fazia em velocidade a curva que sai da Rua Humaitá e entra na Voluntários da Pátria. Nesse instante percebi o ciclista que também em velocidade fazia a curva por fora. Apontei a câmera para ele e disparei. Tive uma grata surpresa quando observei o resultado. Se a câmera estivesse numa base estática, provavelmente apareceria na foto de maneira mais nítida os elementos também estáticos da imagem, as fachadas dos prédios, etc.. Contudo, eu, a câmera e o ciclista estávamos num mesmo movimento, fato que poderíamos entender como que num mesmo tempo ou num mesmo mundo. Isso garantiu que apenas ele fosse observado. Poeticamente poderíamos traçar analogias com o entendimento de

¹²⁶ Imagem produzida pelo autor

que só percebemos aquilo que está no mesmo mundo que nós. Ou que só percebemos aquilo que vibra na mesma sintonia que nós, como dizem espiritualistas.

Decidi montar essa fotografia numa *foto-assemblage* para caracterizar um contraponto dessa imagem dinâmica com outra, mais próxima do que seria uma imagem estática.

Observando algumas fotografias que fiz em Serrinha notei na imagem que elegi atributos que tornariam mais interessante ainda esse contraponto. Na fotografia encenada aparece minha cabeça no alto e, abaixo, algo como um “cone” formado pela folhagem de uma planta meio arroxeadada. Reparando na imagem que apresenta características estáticas, tem-se certa sensação de movimento. A cabeça, em grande escala em relação ao ciclista parece a de um monstro de filme japonês ou a de uma entidade celestial. De qualquer forma estaria em um outro mundo que não o do ciclista. O “cone” de folhas roxas se apresenta como um vômito que sairia desse gigante, a despejar sobre o ciclista, que estaria num movimento de fuga, ainda que alheio ao despejo de tal matéria. A matéria para o ciclista representaria algo como influências invisíveis vindas de outros mundos, tal qual entendimentos vinculados ao ocultismo ou à religiosidade. Entretanto, a matéria que parece despejar, na verdade não estaria jamais em movimento por tratar-se de folhas presas a um caule. O entendimento de alguma dinâmica nas folhas não passaria de imaginação.

5.4 Série Morros e contornos

Nessa série que chamei de Morros e contornos, procuro sugerir o que seria um conceito de “paisagem expandida”. Esse entendimento foi por mim adotado para descrever o que seriam imagens com informações identificáveis pelo olho humano e que, ao mesmo tempo, revelasse paisagens que contivessem elementos de lugares absolutamente distantes. Por exemplo: eu poderia apresentar uma paisagem imaginária na qual aparecesse o Pão de Açúcar e também o Monte Fuji. Dessa forma, a sugestão seria a de que entre as imagens básicas estivesse suprimido ou subjetivado um espaço que possua como extremos as duas referências geográficas. Por vezes esse espaço compreenderia o próprio mundo. Não desperdiço, ainda, a questão do espaço de tempo existente entre as duas imagens básicas, o que é peculiar ao conceito de *foto-assemblage* que pretendo sustentar.

A partir desse ponto que pretendo vincular a ideia que trata dessa série aos métodos de Aby Warburg, historiador da arte alemão que viveu entre 1866 e 1929. Warburg ao criar seu *Atlas de Imagens Mnemosyne*, desenvolvia suas pesquisas relacionando elementos encontrados em imagens produzidas por culturas distintas em épocas distintas, encontrando coincidências e procurando decifrar aspectos além dos iconológicos para traçar vieses comuns inerentes ao homem.



Ilustração 37 - Aby Warburg - Pranchas do *Atlas Mnemosyne*¹²⁷

¹²⁷ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbnm=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbnm=isch&sa=1&q=AQby+Warburg+&oq=AQby+Warburg+&gs_l=img.12...82609.84166.20.86512.9.9.0.0.0.522.17

Aby Warburg ao construir o *Atlas de imagens Mnemosyne* sem dúvida não tinha qualquer intenção artística. Contudo, haveríamos de considerar certo pensamento estético ao relacionar através de “fios condutores” os elementos com que lidava. De certa forma esse procedimento dialoga com o que pretendo com a *foto-assemblage* e, mais especificamente, com a série Morros e contornos. Warburg observava encontros que provoquem pensamentos sobre semelhanças.

Enquanto historiador, Warburg buscaria, por exemplo, aquilo que o pintor colocou em sua obra sem ter se dado conta, mas que desvendariam certas nuances da época ou da cultura na qual estava imerso. Sua preocupação seria com a continuidade, desdobramentos e semelhanças encontradas em culturas ou épocas distantes. A unidade que ele procurava refletia a própria unidade da cultura. Encontros triviais entre Alexandria e Athenas, entre Apolo e Dionísio, encontro de forças que permanentemente estão atravessando o ocidente.

Mas como se manifestariam noções de semelhanças nesse contexto? Michel Foucault ao desenvolver a noção de símbolo em sua obra “As Palavras e as Coisas”,¹²⁸ aborda a questão da semelhança e delinea as quatro similitudes possíveis. Essas seriam: por conveniência, identificada em coisas próximas; por emulação, tipo de conveniência entre coisas distantes que, contudo trazem semelhanças ocultas; por analogia, que não dá conta das semelhanças visíveis e por simpatia, que seria o que chamamos de afinidade. Qualquer que seja a forma adotada ou ocasionada, semelhança seria o que torna as coisas do mundo visíveis ou perceptíveis. Isso elucidaria certa compreensão de como pretendo que as *fotos-módulos* conversam no enredo da *foto-assemblage*. Ainda que existam distâncias entre coisas semelhantes, essas coisas não perdem necessariamente suas afinidades, trazidas à tona na ideia de *foto-assemblage*.

Haveríamos ainda de considerar que ao mencionar grandes distâncias, partimo do ponto de vista humano. As paisagens envolvidas na *foto-assemblage* revelariam grandes

58.2j5lj5-

1.9.0...0.0...1c.1.9.img.ZUjzXSKvObE&bav=on.2,or.r_cp_r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgc=OZDq-hYeTI-I-

M%3A%3Byo5sLKbOIiEjTM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.aisthesisonline.it%252Fwp-

content%252Fuploads%252F2011%252F01%252FWarburg-

Mnemosyne1.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.aisthesisonline.it%252F2010%252F2-2010%252Fi-

warburg%252F%3B890%3B1086 – Consultado em abril de 2013

¹²⁸ FOUCAULT, M.. Capítulo II – A Prosa do Mundo. *IN*: As palavras e as coisas. Lisboa: Portugalia, s/d, p. 34-69.

distâncias a partir desse ponto de vista. Na imensidão do universo não há como mensurar o que seria uma grande distância, a não ser relacionando tal distância à outra em comparação. Isso teria a ver com o que Walter Benjamin sustenta ao tratar da imagem dialética.¹²⁹

A imagem dialética não copia o sonho – nunca intentei sustentá-lo. Na verdade ela parece conter as instâncias, os locais de rompimento do despertar e até construir a partir desses locais a sua figura, assim como uma constelação constitui-se apenas através de seus pontos luminosos. Também aqui um arco deve ser estendido, uma dialética dominada: aquela entre a imagem e o despertar.¹³⁰

Aqui caberia observar o entendimento da visão de “mundo” como constelação. Esse mundo percebível seria composto por pontos cintilantes e distâncias. Percebemos o mundo a partir desses pontos que cintilam. Coisas com as quais nos afeiçoamos ou nos chamam atenção. Seriam essas semelhanças detectáveis e as distâncias entre elas pareceriam torná-los coisas distantes e alheias. Contudo, seria sobre essas distâncias, ou melhor, sobre esses espaços que ocorrem ambientes para que se instaure a arte. Seria uma função da arte preencher esses “espaços vazios”, a fim de relacionar ou aproximar os pontos originariamente assimilados como aleatórios.

Esse entendimento se aplicaria não só à série Morros e contornos, mas à ideia da *foto-assemblage* de maneira geral, na medida em que se trata de uma experiência artística.

O homem é aquele que produz uma distância. Daí surge a linguagem como forma de preencher essa distância. Quando existe a arte seria porque essa distância deixa de ser uma coisa inata.

Valeria a pena também comentar acerca do que Walter Benjamin desenvolve sobre a dialética da distância e proximidade, ainda que numa visão dos anos 1930. “Se nas sociedades tradicionais o que valia era o culto das narrativas vindas da distância (temporal e/ou geográfica), na modernidade a informação (jornalística) tem seu valor em função da proximidade. Hoje, em nosso mundo da internet no qual as distâncias são achatadas pela facilidade de deslocamento e pela onipresença das imagens, sequer podemos conceituar uma noção tradicional de espaço. Disso tiro uma vertente de apoio à pertinência da *foto-*

¹²⁹ *Apud* BENJAMIN, W.. Passagens. Seligman-Silva, Márcio. A Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno.

¹³⁰ *Idem*, p. 688.

assemblage e, mais especificamente à série da qual aqui trato: Morros e contornos. Minha proposta se conduziria por essa questão. Tento através dessas imagens fazer eclodir nos observadores certos procedimentos e condutas peculiares para uma atual contemplação de imagens, propondo um distinto olhar sobre o real.

Lembro que como historiador de arte Warburg, tal qual Benjamin visava construir painéis-montagem da história. Ambos compartilhavam também esse mesmo gosto pelo detalhe, pelos fenômenos sutis. Os dois operavam suas leituras do histórico por meios de “saltos” e valorizavam a categoria das semelhanças na análise de seus materiais. No Atlas de Warburg se enxerga uma função libertária, como em Benjamin. O *Atlas de Imagens Mnemosyne* foi iniciado em 1926, mesma época em que Benjamin começava a obra das Passagens, uma grande colagem de textos.

Partindo para uma época que interessava a Warburg, o Renascimento e seus momentos seguintes, enquanto a cultura italiana estava revivendo os mitos gregos, na Holanda artistas pintavam cenas de rua ou paisagens mais preocupadas em reproduzir o que estivesse ao alcance do olho. Poderíamos considerar que nos pintores holandeses, em princípio, não existia uma intenção iconográfica, entendendo-se aqui que na Holanda a pretensão maior seria a de se aproximar de uma assimilação direta das imagens e não de aspectos roteirizados; ao contrário da Itália com suas preocupações religiosas. Boa parte da arte holandesa nos parece até repetitiva por apenas retratar. Contudo, em momentos seguintes, ao serem usadas como objeto de estudos de costumes, essas pinturas se tornaram passíveis de ser adotadas como documentos de época, fornecendo um rico material. Ainda assim, como algo que se propõe a provocar o sentimento estético, poderíamos entender essas paisagens como precursoras do que hoje chamaríamos de clichê, um conceito fechado, diante dos quais temos poucas possibilidades reflexivas.

A ideia de paisagem clichê sempre me incomodou. Isso é tratado por mim nessa série de *foto-assemblage* pela proposição de quebra dessa convenção da bela paisagem. Isso seria outra atribuição sugerida a essa série. A quebra do conceito fechado de paisagem. A ideia de reproduzir paisagens que, conforme já foi visto, tem suas referências na pintura holandesa, não apresentaria nada que não estivesse a um alcance primário do olho do homem moderno ou contemporâneo. Portanto, a contemplação de uma paisagem clichê pouco acrescentaria a qualquer consciência. A ideia de construir imagens que abarcassem ângulos da paisagem além

de nossa capacidade de assimilação imediata sugere uma outra dinâmica ao assunto. Veja bem, não estou apresentando paisagens que não existam. No caso da *foto-assemblage* ambas as fotografias originárias retratam paisagens que existem. Indo além, coexistem. O que quebra aquilo que coloco como clichê é o fato de apresentar paisagens ao mesmo tempo possíveis de serem contempladas e fisicamente inalcançáveis ao nosso olho, se tentássemos observar de forma direta o que foi retratado. Ou seja, só é possível contemplar tais paisagens na *foto-assemblage*. Por isso considero que as imagens resultantes se tornem potencialmente sensíveis.

Dessa forma, o que sugiro seria a adoção de uma porção dionisíaca na ideia de paisagem representada. Voltando a me ater a Warburg, este identificava uma doença na sociedade de sua época com origens no Renascimento, pelo que seria uma retomada incompleta do mito greco-romano. Segundo o historiador quando artistas e pensadores do Renascimento buscaram tais referências para contrapor os costumes da Idade Média, teriam resgatado apenas a vertente de Apolo. A parcela dionisíaca teria restado suprimida pelos preceitos religiosos aderidos aos novos ideais. Essa parcela reprimida e abafada, inerente ao homem, em momentos aleatórios viria a eclodir nas sociedades. Isso explicaria, por exemplo, as causas de grandes guerras. Outro aspecto dessa supressão identificada por Warburg seria uma limitação da visão humana e de sua capacidade em transcender. Transcender é o que procuro com a *foto-assemblage*.

Nessa série de *foto-assemblage* eu me propus a construir imagens com o que seriam limites do mundo. Contornos geográficos de elevações, a água do mar ou dos rios. Elementos de culturas distintas também aparecem como que dando pistas da minha intenção em produzir imagens que contivessem o mundo ou boa parte dele.

Com isso em mente, comecei a procurar em minhas viagens captar fotografias que servissem a essa proposta. Assim foi o que fiz em viagens a Salvador – BA, Petrópolis e Teresópolis – RJ e, mais recentemente, a Londres e Oxford, na Inglaterra e para a Índia, onde estive este ano nas cidades de Delhi, Mandawa, Bikaner, Jaisalmer, Jodhpur, Ransapur, Udaipur, Pushcar e Agra. Com as fotografias colhidas em lugares tão distantes com as quais continuo a desenvolver essa série de *foto-assemblage*, busco enfatizar a ideia de traçar essas imagens com esses limites do mundo.

A ideia de “paisagem expandida” implica no entendimento de que essa série compreende imagens unidas de lugares distantes. Unindo-as se tornam abarcáveis de uma só vez pelo olhar. Um mapa ou uma foto de satélite também abrangeria esse entendimento. O mapa é para ser visto como um plano, tal qual uma pintura holandesa. Só que nesses casos, o que seria uma paisagem estaria submetido a determinados códigos interpretativos. Na série de *foto-assemblage* também existe um código a ser decifrado, só que esse passa por uma conduta poética, inerente à minha proposta e a essa prática. O observador seria convidado a assimilar uma grande distância a partir da identificação de pontos extremos do globo. De certa forma, em outra abordagem, isso conversa também com a ideia do *Atlas de Imagens Mnemosyne* de Warburg, na medida em que o historiador, a partir de traços comuns ou afeitos, percebidos em culturas ou épocas distantes nos revela uma “outra história”, escondida nos detalhes.

Folheando a publicação “No ângulo dos Mundos Possíveis”, de Anne Cauquelin,¹³¹ no início de um capítulo intitulado “Horizonte e Transcendência, Versão Fenomenológica”, me deparei com o seguinte enunciado:

Todo horizonte é uma quimera que indica, nos confins do visível, um limite intangível, sempre diferindo, sempre renovado. Pura virtualidade, o horizonte sugere uma disjunção extrema entre o olhar e o corpo, matéria para devaneio remetendo-nos, em última instância, à nossa condição de seres irremediavelmente situados.¹³²

O texto foi retirado da apresentação de uma exposição chamada “Horizontes quiméricos” de Bustamante e Rucha, em 2007. A autora sugere que “todo horizonte é uma incitação à viagem para um além, desconhecido ou outro ‘mundo’”. Sensibilizar observadores ao fazê-los sentir que ocupam na verdade espaços além de suas visões diante da série Morros e contornos é minha intenção com esses trabalhos.

Certa vez na televisão assisti a uma entrevista sobre passeios turísticos com uma senhora que mostrava o Pico das Agulhas Negras como seu refúgio de férias. Ela dizia: “aqui os problemas de meu dia a dia parecem pequenos, ficaram lá em baixo”. Diante disso fiquei me questionando se não seria possível que ao nos depararmos com certos conflitos pudessemos adotar algum mecanismo que nos remetesse a lugares de nossas consciências

¹³¹ CAUQUELIN, Anne. No Ângulo dos Mundos Possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2010

¹³² Ibid. p. 103

onde estaríamos resguardados de tais problemas. Talvez fosse possível numa situação dessas uma projeção a algum outro lugar no cosmo, de onde observaríamos a terra e, ao mesmo tempo, tivéssemos a sensação do quanto questões que nos incomodam se apequenassem.

A já comentada intenção de despertar reflexões quanto ao alcance de nosso olhar e o mundo da série apresentada serviria, de certa forma, a esse mecanismo. Não que fosse determinante a todos, sobretudo por tratar-se de uma proposta poética. Menos ainda que eu pretendesse produzir uma forma efetiva de transcendência. Mas talvez Morros e contornos pudesse vir a trazer uma ideia lírica de tal sentimento. Quiçá servissem para provocar nesses eventuais espectadores certa ideia de que determinados mecanismos de funcionamento deste nosso mundo se repetem em quase tudo.

Os métodos de Aby Warburg trazem à tona sugestões de práticas que se mantiveram ocultas ou por vezes foram desprezadas pelo ceticismo científico de historiadores mais racionalistas. Provavelmente, o que Warburg legou e que hoje se torna relevante para alguns, seria a conscientização das relações de interdependência entre tudo que existe no universo. Quando assistimos a um documentário sobre os costumes de um país distante, pelas imagens que nos chegam através da mediação de aparatos, por vezes, até inconscientemente, assimilamos tais costumes como algo distante, ou mesmo ficcional. Warburg parece descrever relações entre elementos distantes, unindo-os por fios tecidos por sua própria conceituação. Talvez isso que eu pretenda sugerir através de minhas ideias, aplicando-as a uma proposta estética.

A fala das imagens:

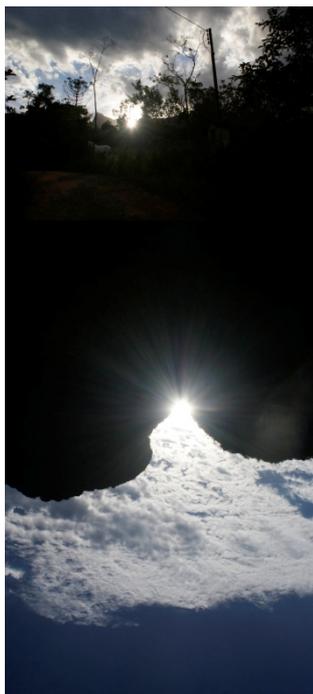


Ilustração 38 - Imagem em *foto-assemblage* nº 16 - Da série Morros e contornos – nº 1; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 43,07 x 20 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹³³

A ideia para essa série surgiu quando ao tirar uma fotografia de um pôr do sol no costão do Pão de Açúcar, num passeio de barco até as Ilhas Cagarras, no Rio de Janeiro, colhi uma bela imagem. Mas ao pensar em apresentá-la com intenção artística me censurei. De certa forma, por entender que fotografias de pôr do sol são demasiadamente clichês, conceitos fechados e já tão explorados, como já disse, entendi que aquela foto pouco contribuiria a qualquer reflexão ou pouco sensibilizaria alguém.

Mas revendo outro grupo de fotografias que colhi em viagem à Serrinha do Alambari, distrito de Rezende – RJ, me deparei com outra fotografia de pôr do sol, essa captada numa estradinha de terra com um cavalo quase oculto pela contraluz.

Nessa época já trabalhava unindo fotografias no Photoshop e uma consequência natural foi juntar ambas as fotos numa mesma imagem. Os “dois sóis” numa mesma imagem já ofereceram um resultado mais interessante. Contudo, a imagem resultante ficou mais instigante ainda, no meu julgamento, quando inverti uma das fotografias, colocando-a de cabeça para baixo e as uni na posição vertical. Passei a ter uma imagem com o céu nos dois extremos, com os “dois sóis” se escondendo por trás de uma massa escura central, limitada

¹³³ Imagem produzida pelo autor

pelos contornos geográficos. Essa massa escura que aparentemente flutua entre dois céus poderia ser admitida como síntese de um mundo, ou da Terra. Disso surgiu um dos primeiros trabalhos do que passei a chamar de *foto-assemblage*, o da série Morros e contornos nº 1.



Ilustração 39 - Imagem em *foto-assemblage* nº 17 - Da série Morros e contornos – nº 2; Ano: 2011; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 43,07 x 20 cm – em papel de algodão – 1/5 ou 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹³⁴

Essa imagem eu construí a partir de duas fotografias que evidenciam o limite entre a água e a terra. Contudo, numa delas apresento um olhar detalhista. Uma fotografia quase em macro aproxima uma pedra que notei num riacho em Petrópolis. Pela incidência da luz do sol, por seu reflexo no espelho d'água e pela transparência da água parecia estar flutuando, contradizendo a relação de sua massa com o meio aquoso.

De um pequeno detalhe, parto para a contemplação do horizonte na Praia da Barra, em Salvador – BA. Nessa outra foto-módulo uma nuvem que paira sobre o mar por vezes ganha materialidade, sobretudo pela impressão deixada pela pedra na primeira fotografia.

Esse recurso visual que pretendo produzir, de uma massa aparentemente pesada pairando sobre o mar já foi um tema recorrente, ao menos na década de 1920. Observei ser usado por M. C. Escher, na imagem “Castelo no Ar”, xilogravura datada de 1928 e por René

¹³⁴ Imagem produzida pelo autor

Magritte em pinturas da mesma época. Geram sensações no observador a partir de um jogo de tensões entre o que flutua e o que pesa. Isso me cativou.



Ilustração 40 – Versões de “Castelo no ar” de M. C. Escher e pintura de René Magritte¹³⁵

¹³⁵ Fonte: disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=escher+imagens&oq=Escher&gs_l=img.1.7.0110.168372.172175.22.176367.18.12.0.0.0.0.566.144.5.2j3j1j5-1.7.0...0.0...1c.1.9.img.55RXjq5LGmE&bav=on.2.or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgrc=SWzE1vQKRbQ9BM%3A%3B9VdRpr0AM0wrvM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.educ.fc.ul.pt%252Fdocentes%252Fopombo%252Fseminario%252Fescher%252Fquadros%252Fquadro%252520-%252520Castelo%252520no%252520Ar.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.educ.fc.ul.pt%252Fdocentes%252Fopombo%252Fseminario%252Fescher%252Fobra1.html%3B152%3B250 - Consultado em abril de 2013; disponível em https://www.google.com.br/search?q=jasper+johns+flag&safe=off&hl=pt-BR&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=a1BvUcWqF4it0AGExYHABw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1360&bih=608#safe=off&hl=pt-BR&tbn=isch&sa=1&q=ren%C3%A9+magritte&oq=ren%C3%A9+magritte&gs_l=img.12..0110.315189.321489.24.323908.26.14.0.4.4.1.708.2943.1j1j2j3j0j1j1.9.0...0.0...1c.1.9.img.VJ-ZspPAaq0&bav=on.2.or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.45368065,d.dmQ&fp=8d3b3b60e9b31562&biw=1360&bih=608&imgrc=U-fpAoiOQ-dwjM%3A%3BWcIKuEqX46T7SM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.english.imjnet.org.il%252FMedia%252FUploads%252FMagritte-Rene-The-castle-of.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.mvdesign.com%252Fblog%252F%253Fpage_id%253D675%3B340%3B503 – Consultado em abril de 2013



Ilustração 41 – Imagem em *foto-assemblage* nº 18 - Da série Morros e contornos – Índia/Brasil - nº 1; Ano: 2012; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹³⁶

Essa imagem foi a primeira que produzi quando voltei da Índia. Trafegávamos por uma estrada que ia de Agra a Delhi, quando o meio do nada observei a imagem gigantesca do que depois vim a saber que tratava-se da deusa Durga. O motorista do carro nos avisou: - *The gret mother!* Um pouco mais afastado ficava um templo de culto àquela deusa. De imediato manifestei interesse em conhecer. Chegando lá pude perceber a imponência da imagem e o quanto é querida aquela deusa. Não pude entrar, mas colhi interessantes imagens. A que escolhi para esse trabalho é uma delas.

Mas escolhida a primeira *foto-módulo* da Índia, faltava escolher a segunda, que deveria ser uma imagem brasileira. Procurando tecer afinidades com a primeira imagem, percebi num arquivo que tinha fotos do Dedo de Deus, tiradas durante uma descida em alta velocidade na Serra dos Órgãos. Uma amiga dirigia o carro e, de certa forma fiquei frustrado por não conseguir captar uma imagem decente da serra.

Intuí que uma dessas imagens se adequaria à proposta. Foi também tirada em um trajeto por uma estrada, de algo que se impunha no maio da paisagem e que, ainda que não fosse objeto religioso ou de culto, o dedo trazia uma referência a Deus.

¹³⁶ Imagem produzida pelo autor

As coberturas das tendas de ambulantes em frente ao templo na Índia se confundiam com a imagem escura da contraluz na serra fluminense, garantindo a ilusão de continuidade entre as fotografias. Mais uma vez, inverti uma das fotografias reforçando a ideia de que se tratava de imagens colhidas em hemisférios diferentes do globo. Assim construí a imagem e, por fim, obtive a minha imagem do mundo.

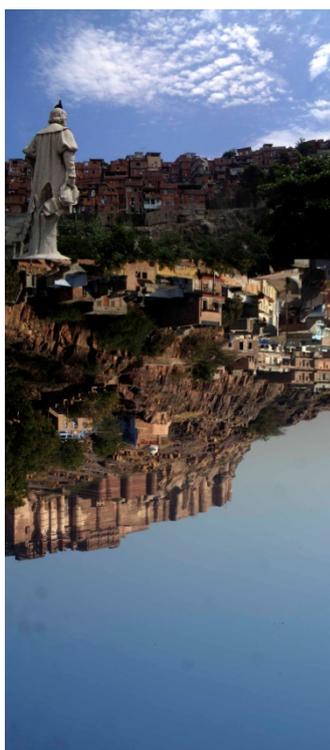


Ilustração 42 – Imagem em *foto-assemblage* nº 19 - Da série Morros e contornos – Índia/Brasil - nº 2 (primeira de nova série Cidades-Mundo ou Cidades-Não mundo); Ano: 2013; Técnica: *foto-assemblage* impressa montada em chassi rígido de PVC; Medidas: 118,99 x 55 cm – em papel fotográfico – 1/3¹³⁷

Mais uma imagem construída a partir de duas fotografias, uma capturada no Brasil e outra na Índia.

A fotografia superior foi tirada da parte externa do prédio da Beneficência Portuguesa, na Glória, Rio de Janeiro. Na ocasião, percebi o interessante confronto da estátua de um conquistador português diante de uma favela que existe no outro lado da Rua Santo Amaro. Estátuas de certa maneira sugerem o entendimento de imanência. Sempre estarão ali, “olhando” para aquilo que estará diante dela, como que admirando um objeto de desejo. A

¹³⁷ Imagem produzida pelo autor

associação da condição social que gera a ocupação desordenada das favelas no Rio com os desmandos gerados por ocupações e conquistas foi imediata. Esta “cena” por si já daria o que falar em termos interpretativos: da lenda do português que se encanta com a beleza da mulata, até a condição das favelas, que aparecem como consequência de descasos ou abusos impostos a territórios conquistados.

Mas para construir a foto-assemblage não resisti a adotar o argumento da viagem para às Índias de 1500, fato que desencadeou o que estudamos na escola como “O Descobrimento do Brasil”. A foto-módulo abaixo, apresenta uma paisagem da Índia, mais especificamente da cidade de Jodhpur. Nela aparece o Palácio e fortaleza do Marajá da região. Talvez uma outra riqueza que os portugueses buscassem. Invertida dá a sensação de que de fato os portugueses não estavam procurando as Índias, mas sim, nossas terras.

As demais construções da cidade indiana se integram com a silhueta da favela carioca e reforça aquela intenção de mostrar o mundo como único.

6 IMAGENS EM *FOTO-ASSEMBLAGE*

Série Não domesticados



Imagem nº 1

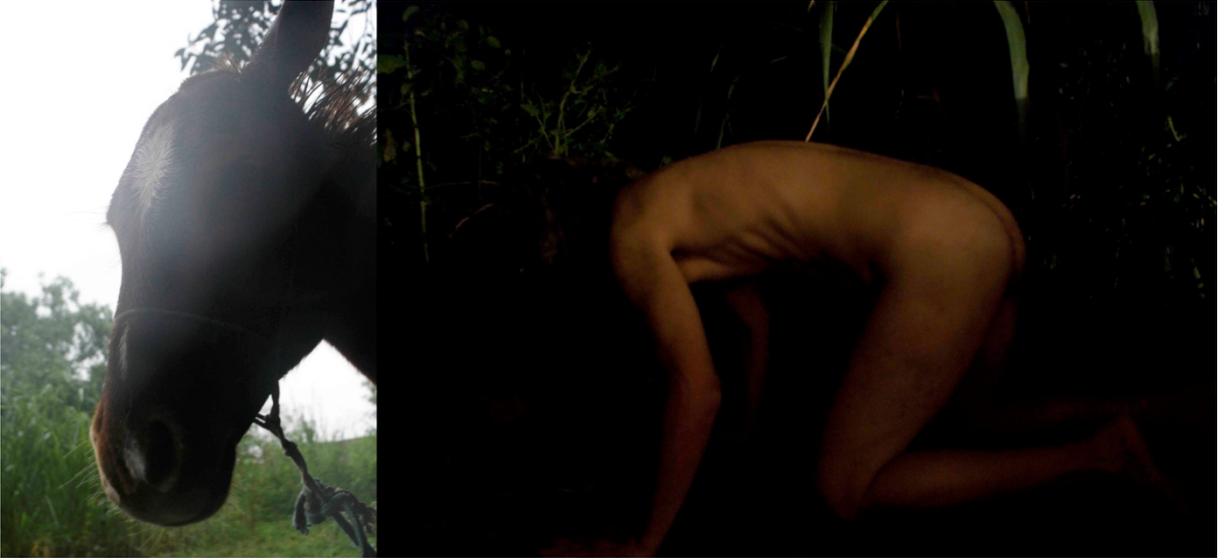


Imagem n° 2



Imagem nº 3



Imagem nº 4



Imagem nº 5

Série Percepções



Imagem nº 6



Imagem nº 7

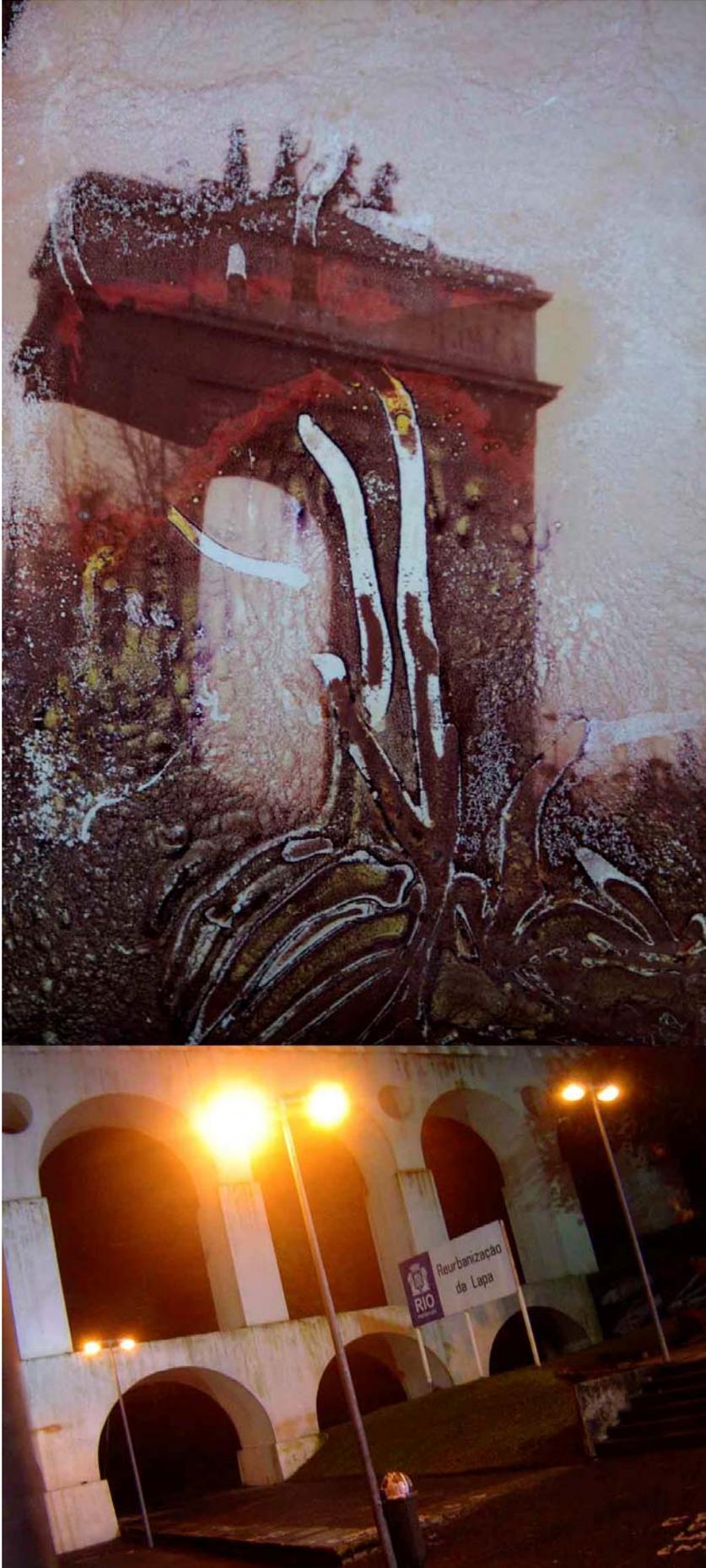


Imagem nº 8

Série Epifanias



Imagem nº 9

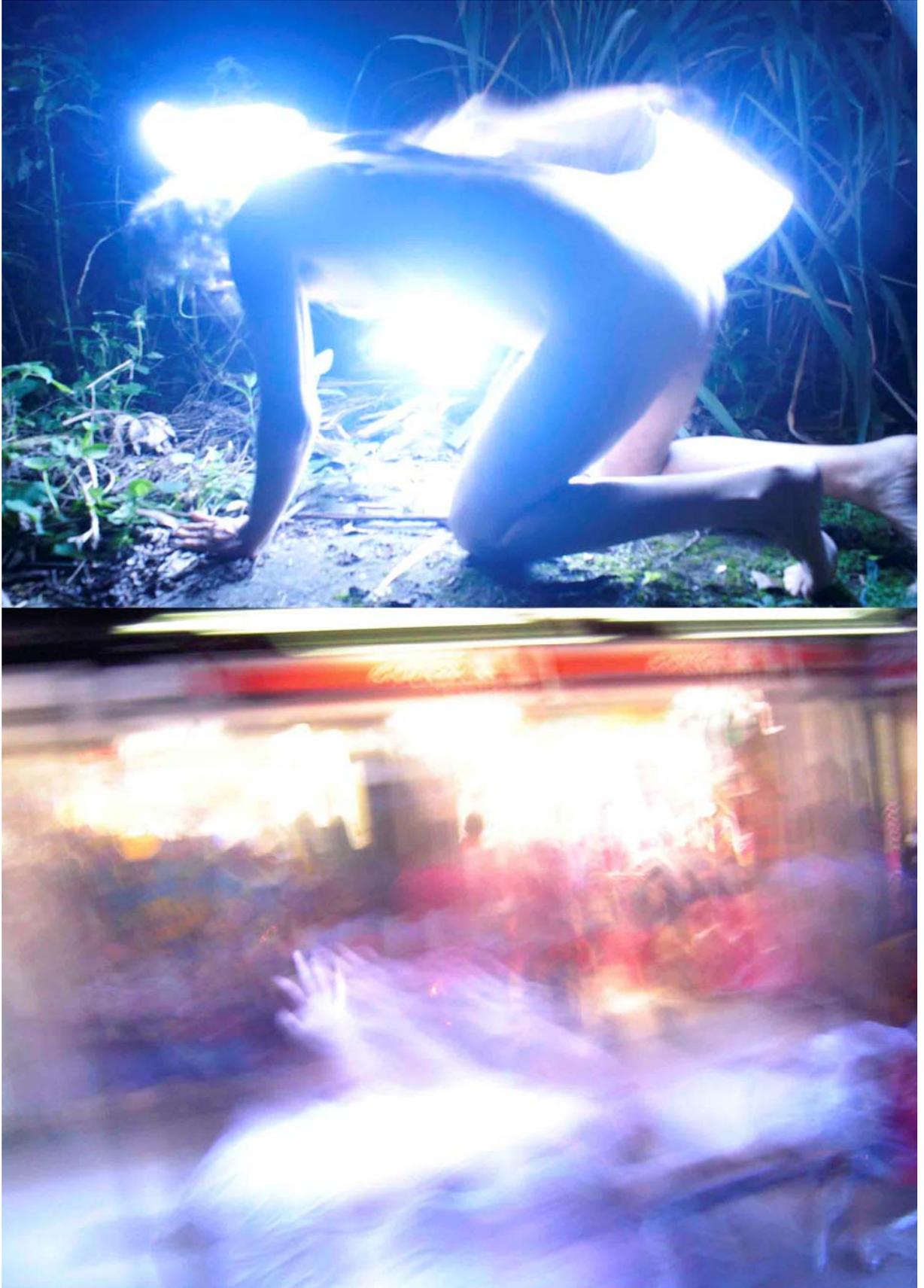


Imagem nº10

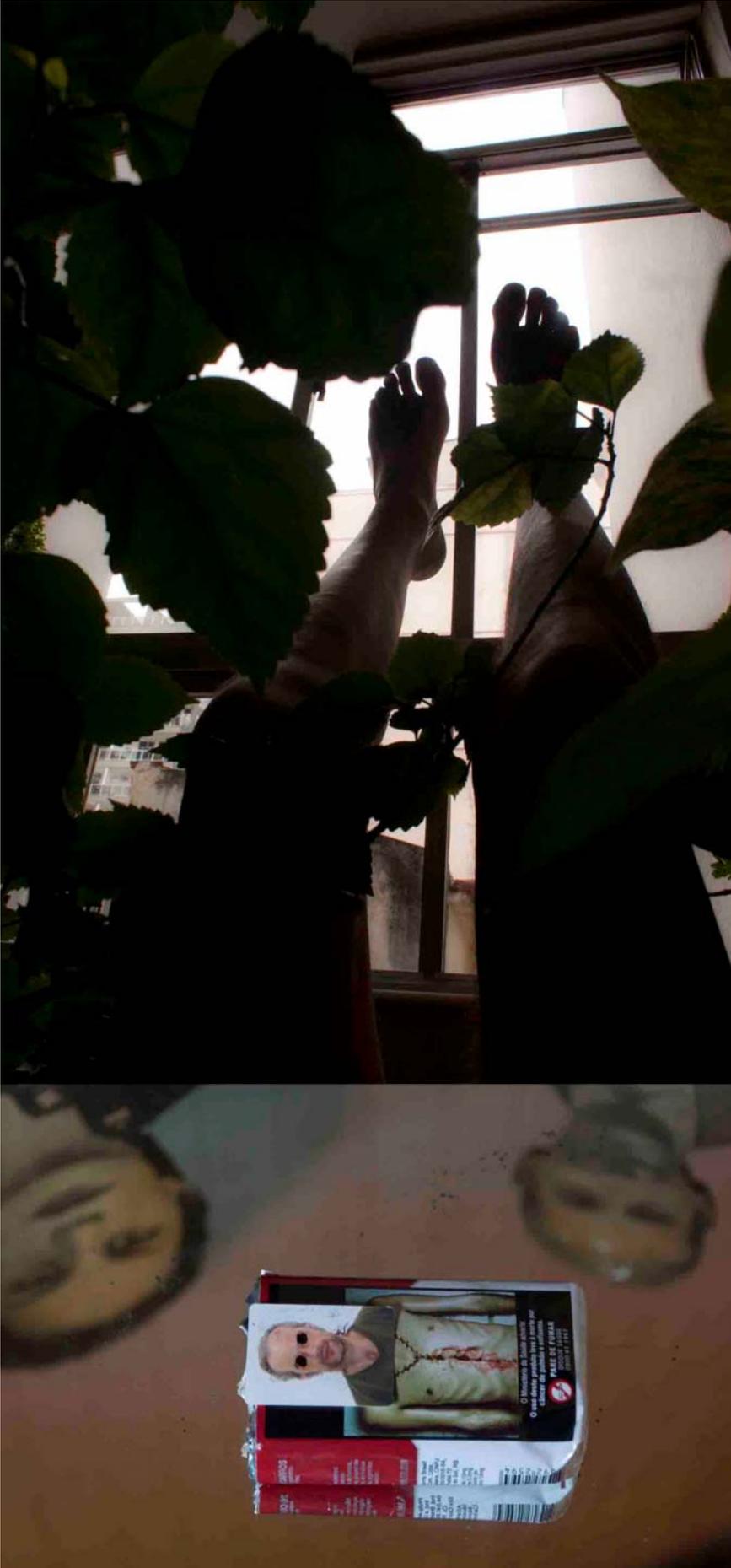


Imagem nº11



Imagem nº12



Imagem nº13



Imagem nº14

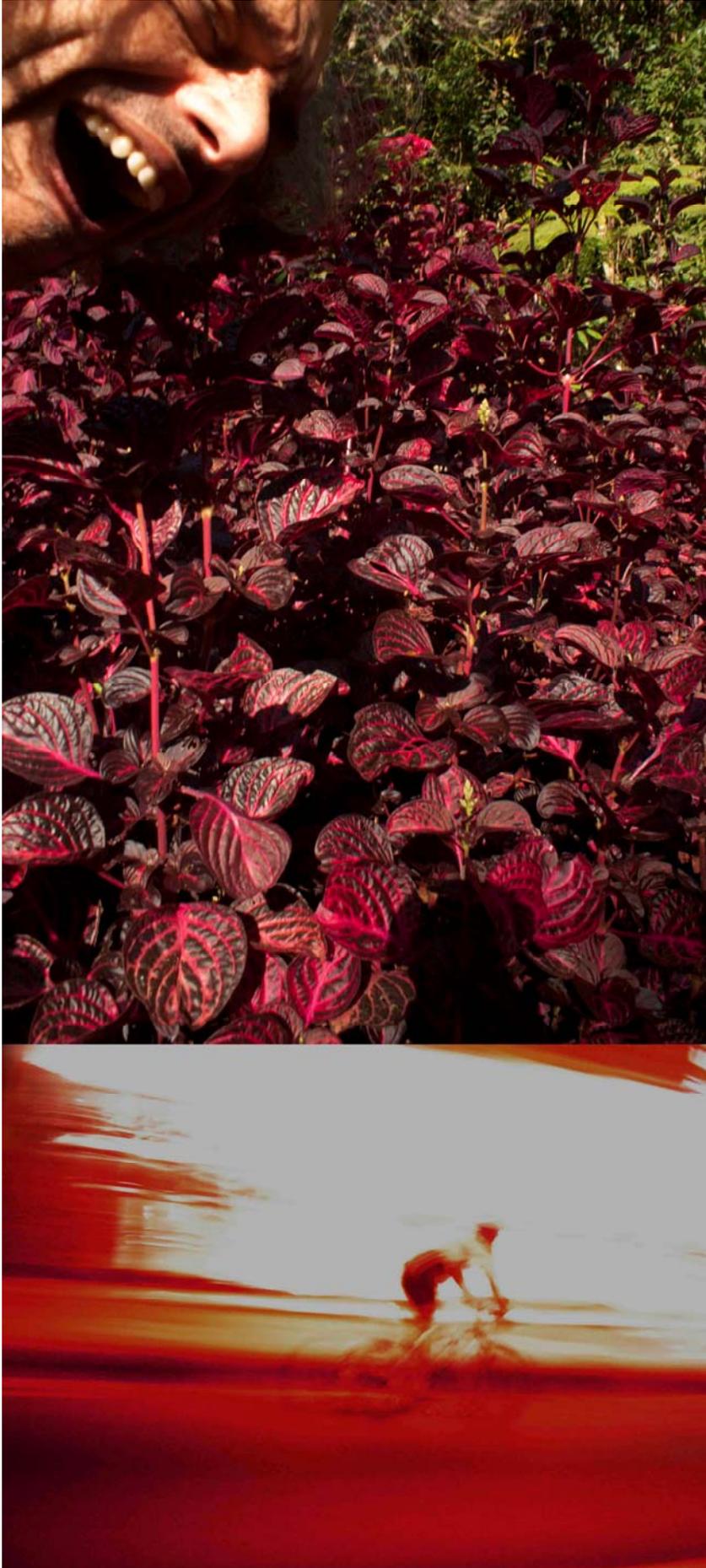


Imagem nº15

Série Morros e contornos

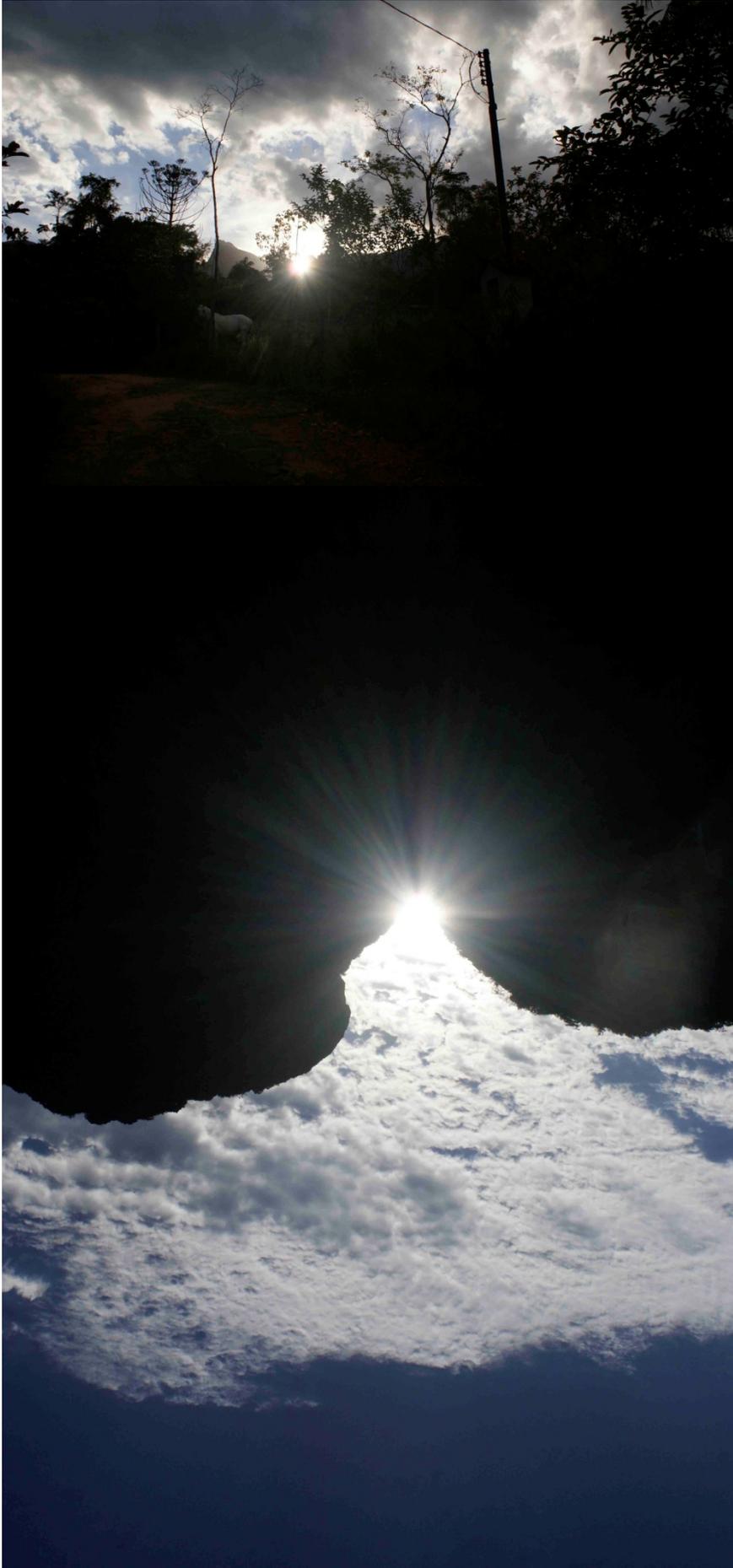


Imagem nº16

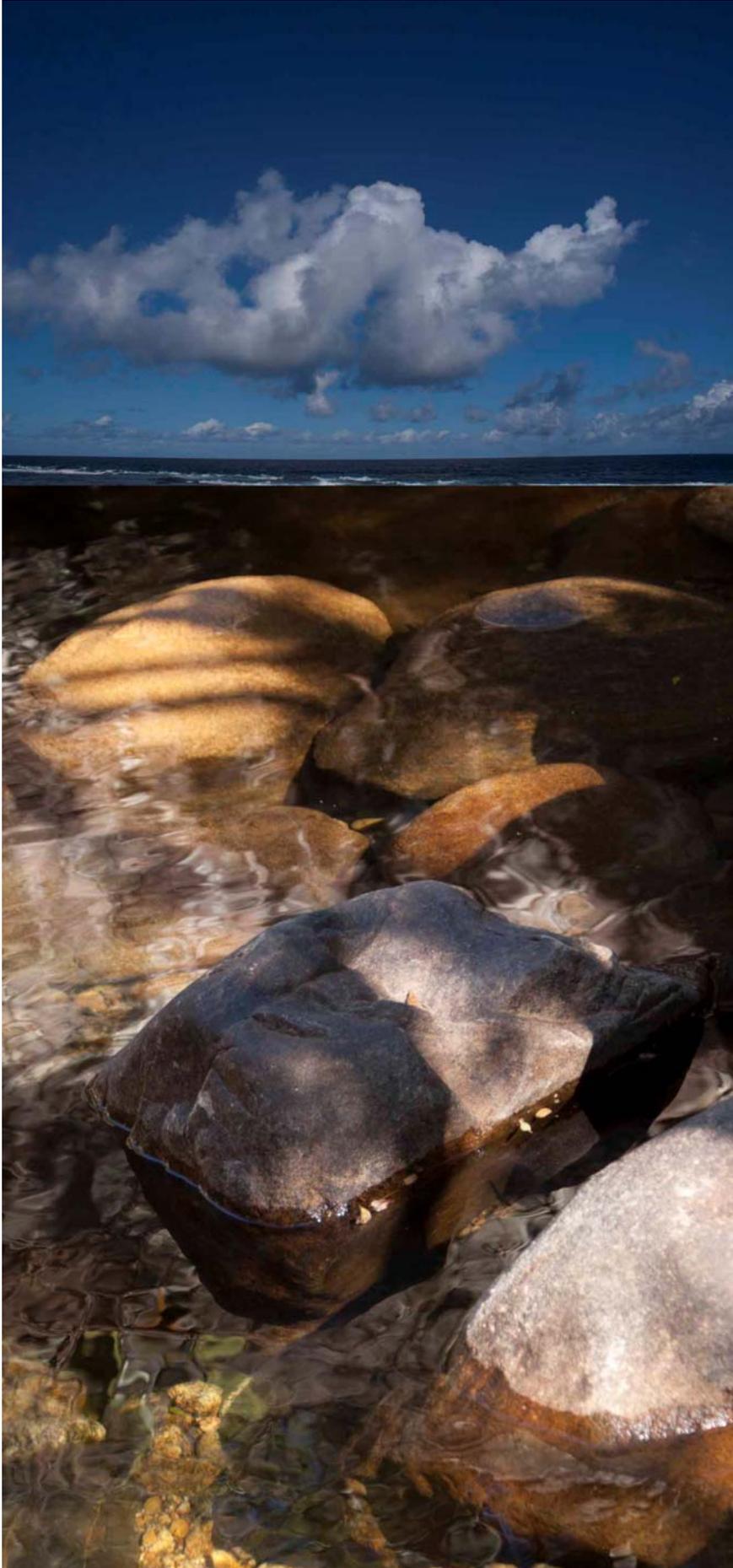


Imagem nº17



Imagem nº18

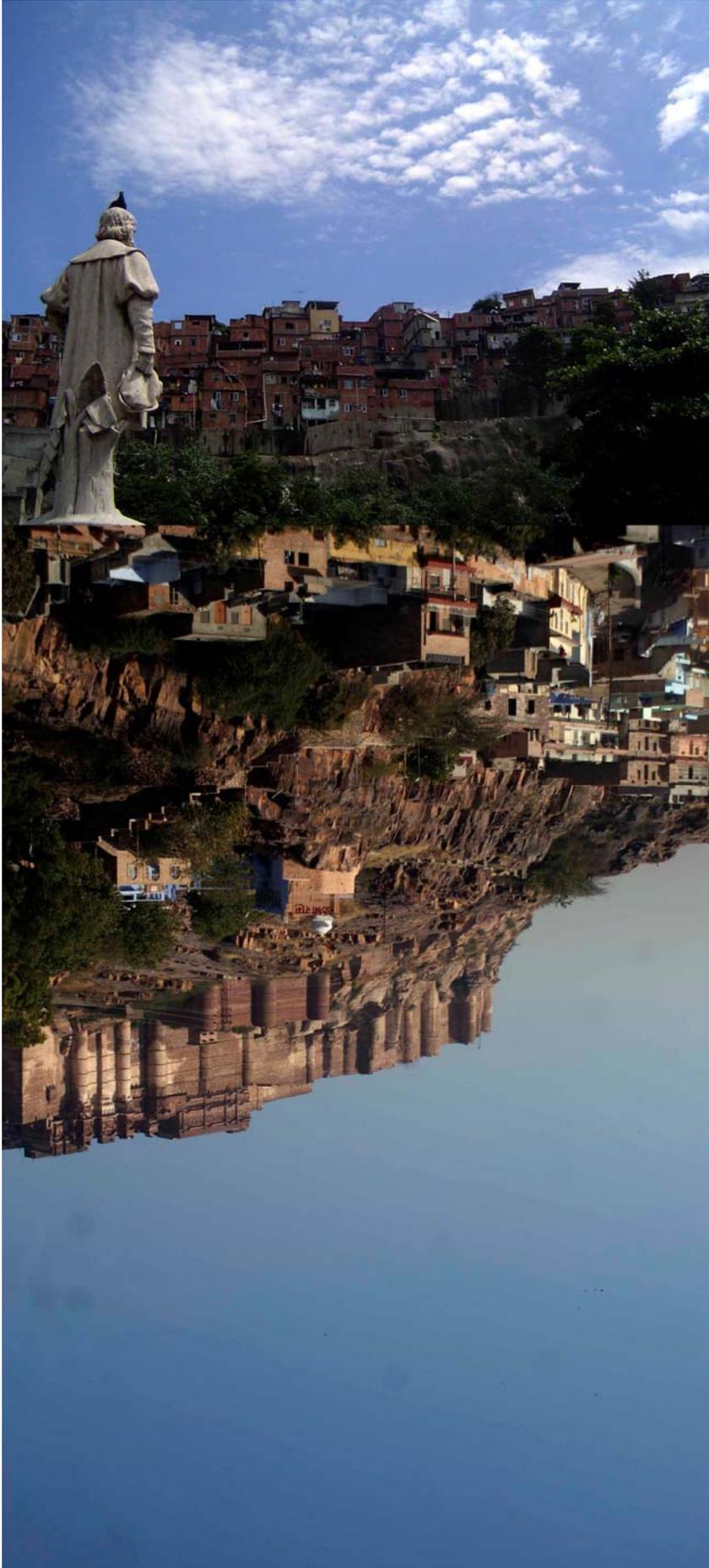


Imagem nº19

7 CONCLUSÃO

Para concluir o presente trabalho, procurarei observar algumas questões que exalto ao propor os entendimentos do que seria a *foto-assemblage*.

As primeiras perguntas que me ocorrem seriam: Existiria de fato uma essência humana? Existindo, estaria ligada a que aspecto do que chamo de primitivo?

Uma resposta afirmativa plausível estaria diante de nossos olhos e dentro mesmo de nós. As crianças. Nasçam onde nasçam, em qualquer povo, raça, crença ou lugar; indo além, em qualquer época trazem consigo características absolutamente comuns. Seriam um exemplo prático de inconsciente. Poderíamos entendê-las como arquétipos básicos sobre os quais em segundos momentos, ou melhor, em segundas naturezas são montadas suas personalidades,¹³⁸ seus sujeitos. Aí, já carregados de tendências, ditados pela sociedade na qual se encontra imersa.

Note-se que de fato, para uma criança a ideia de bem e de mal sequer existe. Ela estaria naquele lugar que Friedrich Nietzsche identifica em “Além do bem e do mal”.¹³⁹ Isso corrobora aquela visão de Georges Bataille de que no caso de um animal, esse tem sua vida dada por inteiro, de maneira distinta do homem.

Ao propor que através da *foto-assemblage* o observador encontre suas essências, sugiro que isso se dê a partir da ideia de uma trajetória sintética. Dois pontos determinam um percurso da maneira mais elementar possível. Isso viria a casar com a ideia de essência. Henri Bergson já dizia em “Matéria e Memória” que movimentos não são reproduzíveis.¹⁴⁰ Mas fornecendo dois pontos, que representariam um de partida e um de chegada creio estar sugerindo ao observador a possibilidade de criar seu trajeto. Eventuais sintomas de afeição às imagens estariam satisfeitos na cabeça do observador.

¹³⁸ A ideia de segunda natureza, sendo a natureza do mundo sobre a qual o homem já interferiu, contrapondo-se a uma natureza intocada, que seria a primeira, foi adotada por diversos autores. A menção mais antiga que encontrei a respeito desse conceito foi em Blaise Pascal, autor e filósofo francês que viveu no século 17.

¹³⁹ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

¹⁴⁰ Em “Matéria e Memória” Bergson sustenta a impossibilidade de se reproduzir movimentos. Nem num filme isso seria possível, pois implicaria na perde de instantes entre os fotogramas e envolveria a eleição da visão a partir de um ponto de observação.

O que em princípio seria uma contradição ao comentário do parágrafo anterior, na verdade ao fornecer um início e um fim estaria eu dando o bolo e sua receita. Ainda que uma fotografia convencional pareça uma estrutura mais simples, ela traz consigo desdobramentos ilimitados. A minha vontade é que nas imagens em *foto-assemblage* tudo que se refira a ela já esteja dado, tal qual no caso do animal de Bataille que teve sua vida inteira dada. Todas as reflexões ou trajetos que eventuais contempladores possam construir ao observar as imagens em *foto-assemblage* na verdade já estariam ali contidos.

Em outra abordagem sobre a questão do primitivo seria bom observarmos o que seriam entendimentos de arte primitiva nos contextos do moderno e do contemporâneo. Talvez hoje não seja possível uma arte naífe, tendo em vista que os princípios de alteridade que norteiam o pensamento contemporâneo tende a abarcar toda produção artística mundial como equivalente ou como manifestações legítimas das diversas culturas.

Mas quanto a procura pelo primitivo a partir do Surrealismo, não estaria eu a adotar um procedimento moderno? Os procedimentos adotados por boa parcela do moderno envolveriam um entendimento inicial que considerava a arte tribal como uma “verdade do primitivo”. Hal Foster comenta que quando Picasso em 1907 busca as referências na máscara africana para realizar a pintura *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*, o fez sem tomar consciência de toda a cultura que existia por trás dela, enquanto objeto sagrado.¹⁴¹ Não se aprofundou em termos de história e datas o que representava o objeto. Apenas a usou como modelo do que seria um elemento de uma cultura não européia como estratégia de romper com a tradição estética do ocidente. Essa tendência se desdobrou por boa parcela da produção do moderno. Dessa maneira, quanto a aspectos da apropriação, que se tornou uma prática no fazer artístico desde então, poderíamos traçar uma distinção entre a apropriação de modelos, atitude vinculada à prática moderna, e apropriação em nível de testemunho, que seria uma conduta contemporânea. Isso tudo serve para explicar que quando falo de primitivo em meus trabalhos, refiro-me a um primitivo que viria antes até do que seria uma arte tribal. Aquele manifestado em essência nas crianças ou o mesmo que procuro com a *foto-assemblage*. Toda criança é feliz até tornar-se um ser humano.

¹⁴¹ Foster, Hal. O INCONSCIENTE PRIMITIVO. In: RECODIFICAÇÕES Arte, Espetáculo, Política Cultural. Casa Editorial Paulista. p. 237-240.

Falo do conjunto dessas estruturas que formariam o inconsciente. Lévi-Strauss observa a ideia do inconsciente como uma estrutura não individualizada, mas comum a todos os seres humanos.¹⁴² Essa seria a estrutura que me refiro ao falar das crianças. O autor salienta, contudo, a importância em se estabelecer uma diferença entre subconsciente e inconsciente. Coloca que subconsciente seria um reservatório de recordações e de imagens colecionadas ao longo da vida. Seria um simples aspecto da memória.¹⁴³ Ainda que isso contrarie a visão de Deleuze e Bergson sobre memória, a qual eu recorri como aporte para a série de *foto-assemblage* Percepções, que trata a memória como coisa extracorpórea, o próprio Lévi-Strauss menciona a seguir que mesmo subconsciente afirma suas perenidades. Põe as lembranças como conservadas, mas nem sempre disponíveis. O inconsciente, ao contrário seria o vazio, que recebe essas memórias e as estrutura segundo suas próprias leis.

Poderia distinguir aqui o que enfatizo nas séries de *foto-assemblage* Não domesticados e Percepções. A primeira seria aquela que nos traz poéticas de trajetórias do inconsciente e procura esse lugar comum e anterior a tudo. A segunda lidaria com poéticas do subconsciente, portanto, com o que seriam trajetos de memória.

Se entendêssemos que as estruturas do inconsciente são as mesmas para todos e para todas as matérias sobre as quais se aplicam, entenderíamos porque são tão poucas suas variações. Entenderíamos porque são identificadas semelhanças entre povos e culturas tão distintas, como visto por Aby Warburg e o porquê da poética que sugiro na série de *foto-assemblage* Morros e contornos.

Ainda na série Morros e contornos caberia observar uma questão: ao colocar a imagem da deusa Durga em meus trabalhos não estaria eu a atuar como os modernos? Não estaria eu a me apropriar aleatoriamente de uma imagem sagrada de uma cultura distante, da qual pouco conheço?

Absolutamente não. Minha proposta não seria direcionada ao espectador moderno, o homem “enciclopédico” e iluminista de que trata Jaques Rancière em “O Espectador Emancipado”.¹⁴⁴ Mas sim a um espectador pós-moderno, aquele sujeito que não detém o

¹⁴² Claude, Lévi-Strauss. A Eficácia Simbólica. p.234.

¹⁴³ Ibid. p.235.

¹⁴⁴ Rancière, Jaques. O Espectador Emancipado.

saber universal, mas que sabe onde buscar as informações que lhe interessa. Assim, ao apresentar a deusa Durga não significa no contexto da *foto-assemblage* que eu traga com sua imagem uma intenção em revelar essências de uma cultura distante como acreditava estar fazendo Picasso em *Les Femmes d'Alger*. Não estou descontextualizando nada. Apenas coloco a imagem para marcar um ponto no planeta e tornar esse lugar identificável. Um eventual observador contemporâneo e emancipado poderia reconhecer a imagem como algo oriental, não necessariamente na Índia. Com isso já teria satisfeito minha intenção.

Entraria aqui a questão do testemunho, onde a mídia fotografia me favorece. Esse como os demais trabalhos em *foto-assemblage* não teriam a mesma força se não contasse com o meu testemunho, enquanto fotógrafo autor, das fotografias assentadas.

Por fim, gostaria de mencionar uma última característica que impus aos trabalhos em *foto-assemblage*. Em princípio eu não queria apresentar esses trabalhos com molduras, uma vez que fazia parte de minha intenção apresentá-los como objetos autônomos, que por fim chegaram a ser. Molduras os deixariam distantes, separando-os do mundo cotidiano. Mas em uma exposição na qual apresentei algumas imagens aconteceu que depois os trabalhos foram devolvidos danificados. Assim, tive que rever minha postura inicial e colocá-los em molduras tipo caixa, protegidos por um vidro cristal.

Já em dezembro de 2012, participei de nova exposição coletiva e mostrei as imagens em *foto-assemblage* resguardadas pelas molduras. Comparando as duas exposições percebi que na segunda, ao contrário do que imaginava, os trabalhos emoldurados ganharam uma força incrível sobre a qual não soube explicar.

Relendo anotações de uma aula ministrada no mestrado em curso creio ter começado a entender de onde viria a ser a referida força. As anotações envolvem o acompanhamento da publicação “Profanações” de Giorgio Agamben.¹⁴⁵

A ideia de algo profanado seria a de um objeto que em determinado momento possuiu o status de sagrado, foi descontextualizado de seu meio cultural. Teria sido arrancado de um culto e apresentado como objeto de curiosidade ou como objeto estético em outro contexto

¹⁴⁵ Agamben, Giorgio. ELOGIO DA PROFANAÇÃO. In: PROFANAÇÕES. Bomtempo Editorial.

cultural, por exemplo, tal qual Picasso fez com as máscaras africanas na *Demoiselles*. O sagrado não estaria disponível, seria do mundo dos “deuses”.

Um movimento contrário seria o de consagrar. O objeto até então profano seria alçado à atribuição de sagrado. Poderia se entender religião como aquilo que retira coisas, lugares, animais e pessoas de seus usos comuns e as transfere para uma esfera separada.

Traçando-se uma analogia entre o mundo religioso e o mundo da arte, perceberíamos aspectos similares quanto a tais procedimentos. Sobretudo nos casos das obras que lidam com questões da apropriação e montagem, teríamos por vezes objetos tirados de seu lugar no mundo e colocados num espaço expositivo. Seria esse objeto alçado à categoria de sagrado. Poderíamos dizer que esse ganhou uma aura.

Talvez esta seja a explicação do porque as ditas imagens em *foto-assemblage*, na minha perspectiva, ganharam valor em suas apresentações com as molduras. As caixas, de certa forma, reforçam minhas propostas e consagram as imagens. As situam não propriamente em nosso mundo concreto, mas enfatizam suas origens, colocando-as como seres resultantes de minha imaginação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Aby Warburg and the nameless science (1984). In: POTENCIALITES. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: PROFANAÇÕES. Bomtempo Editorial.
- AGAMBEN, G. Sobre o que podemos não fazer. In: NUDEZ. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. Espaço. In: _____. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 10. ed. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- AUGE, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: _____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. O erotismo na experiência interior. In: O EROTISMO. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. El trabajo y el juego. In: LAS LÁGRIMAS de Eros. [S.l.]: Tusquets Editores, [19--].
- BELTING, Hans. *Contemporary art as global art: a critical estimate*. Disponível em: <<http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>>. Acesso em: jan. 2012.
- BELTING, H. Meio – Imagem – Cuerpo. In: _____. *Antropologia de la imagen*. Buenos Ayres: Katz, 2009.
- BELTING, H. La transparencia del medio. In: _____. *Antropologia de la imagen*. Buenos Ayres: Katz, 2009.
- BENJAMIN, W. A Doutrina das Semelhanças. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Atlas de Gehard Richter, o arquivo anômico. *Revista Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 19, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Revista Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, n. 7.
- BÜRQUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURKE, Peter. Iconografia e iconologia. In: _____. *Visto y no visto*. Barcelona: Editorial Critica, 2001

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, [19--].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Percepto, Afecto e Conceito. In: _____. *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. Knowledge: Moviment (The Man Who spoke to butterflies) (1998). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zones Books, 2007.

FER, Briony. Breton e Bataille. In: _____. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: HUTECH, 1985

FLÜSSER, Vilém. Texto / Imagem Enquanto Dinâmica do Ocidente. *Cadernos Rioarte*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, 1996.

FOSTER, Hal. O inconsciente primitivo. In: RECODIFICAÇÕES Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, [19--].

FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1993.

FOUCAULT, M.. A prosa do mundo. In: _____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugaláia, [19--].

HOLLIER, Denis. *The Dualist Materialism of Georges Bataille*.

HOLMES, Brian. *The affectivist manifesto*. Disponível em: <<http://brianholmes.wordpress.com/2008/11/16/the-affectivist-manifesto/>>. Acesso em: abr. 2013.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Disponível em: <www.culturabrasil.org/ametamorfose.html>. Acesso em: jan. 2012.

KRAUSS, Rosalind. Fotografia e surrealismo. In: O FOTOGRÁFICO. [S.l.]: Editora Gustavo Gili, [19--].

LEVI-STRAUSS – Claude. *A eficácia simbólica*. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/53736862/LEVI-STRAUSS-Claude-A-eficacia-simbolica>> Acesso em: abr. 2013.

LISBOA DA CUNHA, Maria Helena. Kafka, por uma literatura menor: G. Deleuze e F. Guattari. In: VASCONCELLOS, Jorge; FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha (Org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Editora UEL, 1997.

LISSOVSKY, Mauricio. Aspectos do clássico ao pôr-se fora do tempo. In: _____. *A Máquina de esperar*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1986.

_____. *What do pictures want? the lives and loves of images*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. A violência das imagens. In: _____. *A imagem pode matar?* Lisboa: Editora Nova Veja, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

PAZ, Octavio. André Breton ou a busca do início. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAMPLEY. Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Atlas. In: COLES, A. *The optic of Walter Benjamin*. Londres: *Black Dog*, 1999.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. In: _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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

STIMSON, Blake. Introduction. In: _____. *The pivot of the world: photography and its nation*. Massachusetts: MIT Press, 2007. p. 1-58.

28 DICIONÁRIO Léxico e Enciclopédico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora CODEX, 1970

WIKIPEDIA enciclopédia online. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Assemblage>> Acesso em: abr. 2013.

WIKIPEDIA enciclopédia online. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Epifania>>. Acesso em: abr. 2013.