SANDRA REY

A instauração da imagem como dispositivo de ver através

RESUMO

O texto analisa algumas implicações conceituais deduzidas dos modos operatórios do processo de instauração de uma série de imagens numerizadas a partir de uma fotografia. Através de procedimentos de sobreposição de fragmentos, a imagem fotográfica uma vez virtualizada, torna-se matriz geradora de inúmeras outras, construídas com o objetivo de provocar a sensação de profundidade no plano, burlando as leis da perspectiva.

PALAVRAS - CHAVE

Imagem, traçado, plano, profundidade, profundo, percepção, fotografia, numerização, instauração, poiética.

ABSTRACT

This text analyzes some conceptual implications deduced from the operative ways of the instauration process of a series of images numbered from a photograph. Once the photographic image turns virtual, it becomes the generator matrix of a great number of other images which, built through the juxtaposing of fragments, are meant to cause a feeling of depth in the flat, betraying the laws of perspective.

KEY-WORDS

Poetics, plan, depth, deep, photograph, number, institution

"Não posso deixar de incluir entre estes preceitos uma nova e especulativa invenção que, apesar de poder parecer mesquinha e quase ridícula, é, sem dúvidas, muito útil para estimular o engenho de várias invenções. É a seguinte: se observares alguns muros sujos de manchas ou construídos com pedras dispares e te deixares levar pela cena, aí poderás ver a imagem de diferentes paisagens, belas montanhas, rios, rochas, árvores, grandes vales e colinas de todas espécies. Verás aí ainda, batalhas e figuras agitadas ou rostos de estranho aspecto e infinitas coisas que poderias traduzir em sua íntima e integrada forma."

Leonardo da Vinci, Tratado de Pintura

O suporte dessa reflexão é uma série de trabalhos híbridos em cujas configurações coloca-se em questão a instauração da percepção de uma profundidade em alteridade com a perspectiva clássica. Trata-se de jogar com fragmentos extraídos virtualmente de uma fotografia, sobrepondo-os em camadas, controlando o grau de transparência, até obter uma alternância entre *aparência* e *aparição* pois, ao observar mais demoradamente essas imagens, o espectador poderá perceber configurações que não são observáveis num primeiro nível de visibilidade. Trata-se de uma tentativa, *pelos meios virtuais e materiais* (plásticos), de *desconstruir* a estrutura visível do mundo a procura de outras percepções que possam aí estar contidas.

PARÂMETROS PARA A ANÁLISE

Iniciemos colocando os pressupostos para a construção dessa reflexão: trata-se de pensar a arte como atividade instauradora, seguindo o traço do pensamento de Hegel¹ e definir como objeto de estudo, não as obras, mas o processo pelo qual foram criadas. As bases para este estudo, denominado poiética, foram colocadas, na área de Artes Visuais, por René Passeron². A poiética se constitui como um conjunto de estudos sobre as condutas instauradoras da obra de arte. Seu objetivo é trazer à consciência tudo que está em jogo no processo de criação, mas, como observa Passeron, não cessa

¹ HEGEL. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis. Vozes, 1997.

² PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris, Klincksieck, 1989. *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éditions, 1996.

de se confrontar com a obscuridade que permeia a conduta criadora. Para quem se vê as voltas com uma imagem ou um objeto em processo de criação, a poética apresenta-se como um corpo teórico e filosófico que permite desenvolver ferramentas conceituais para uma reflexão *a partir dos procedimentos e atos de instauração do trabalho*. E nessa reflexão fica impossível impor regras ou qualquer método externo àquele que identificamos no processo, entretanto busca-se estabelecer os parâmetros que pautam um contexto que se caracteriza não somente como criação mas também como pesquisa.

Desenvolver uma análise fundamentada nas fontes instauradoras da obra é levar em conta que os procedimentos não são apenas manipulações técnicas, são também portadores de significados, graças às *conexões* que se estabelecem com conceitos, contribuindo para ativar o potencial semântico do trabalho.

Este é um difícil exercício para o artista, – porém dos mais salutares, na medida em que implica em distanciamento, tomada de consciência e construção de conhecimento – que não entra em conflito com os estudos e análises que possam ser elaborados por espectadores avisados, depois da obra acabada. Se a autonomia da obra de arte indica que a atividade do artista deve ser estudada independentemente de seus próprios critérios, textos recentes, de teóricos respeitados como Didi-Huberman, comprovam que os escritos de artistas ou as anotações realizadas durante o processo contribuem para análises posteriores, depois da obra acabada. Outros são os parâmetros do artista: analisar os procedimentos e modos operatórios, elaborar relações e pontos de ancoragem, delimitar um terreno de estudo *a partir do processo de criação*, o qual significa inventar um método de aproximação à obra, adotando um duplo ponto de vista: como *autor* e como *testemunha*. *Autor* enquanto se tem consciência de uma proposta, dos recursos técnicos dos quais se lança mão e das implicações contidas em cada operação; *testemunha* na medida em que, durante o processo de criação, nos deparamos com imprevistos e acasos, *acontecimentos* esses que acabam abrindo flancos em nossas certezas e induzem-nos a redirecionar caminhos pré-estabelecidos.

Talvez o leitor se frustre caso espere que este estudo centre seus esforços na elaboração de considerações sobre territórios imediatamente mapeados, como o tema ou questões exclusivamente técnicas, conforme as expectativas em leituras de depoimentos de artistas. Ocorre que para bem delimitar nosso *objeto* é preciso considerar que a reflexão se dá, também, num processo, isto é: põe em marcha, dá seguimento e leva adiante, uma sucessão de estados e de mudanças e, por esta razão, fica impossível querer adotar um trajeto retilíneo do início ao fim. Tentando dar conta da complexidade do processo do trabalho assim como dos meandros do pensamento para instaurá-lo, um pouco labiríntico será o nosso percurso. O que incita-nos a prevenir que o fio condutor desse texto será permeado de idas, vindas e muitas voltas sobre o mesmo objeto, com a finalidade de delimitar um campo — *conceitual, processual, técnico e semântico* — instaurado pela obra em processo. Um *processo em obra* visto que este campo se expande e se desloca à proporção em que o trabalho avança.

O objeto de estudo da Poiética não se constitui como um objeto palpável, delimitado temporalmente; *é um processo*, uma *relação* que une o autor à sua obra quando este está às voltas com ela. Apresenta-se, fundamentalmente, como o conjunto de estudos sobre a instauração do trabalho e a escrita, produzida nesse contexto de pesquisa, se constitui na forma de ensaio, alternando o relato de sua poética, a análise sobre os procedimentos, questionamentos e contextualização conceitual; comparações diferenciais com obras, posições de artistas, movimentos ou as diversas tendências da arte.

Sendo assim, o presente artigo, além de constituir-se num depoimento autoral, buscará especular sobre algumas *possibilidades de articulações* entre ferramentas técnicas, conceituais e metodológicas que possibilitem conduzir *um pensamento possível* sobre o processo de criação e com a intenção de iluminar alguns pontos obscuros desse processo – ao mesmo tempo em que se objetiva transmitir com fidelidade, mas também com imaginação, a forma como se deu o modo de existência do trabalho com os questionamentos que contém –, por vezes o texto poderá assumir certos ares de conto ou de fábula. Porém o que tentaremos nesse percurso, já que a escrita, em grande parte, ocorreu *a posteriori* do processo que descrevemos, é um *retrocesso* em direção às fontes da criação para analisar as condutas instauradoras dessas imagens. Por estas razões, mais prudente seria sugerir ao leitor que considere este texto como um exercício, uma *tentativa de elucidação* — tanto quanto isto for possível e tentando afrontar as dificuldades epistemológicas próprias a esta reflexão — do processo pelo qual estas imagens, enquanto virtualidade como quanto materialidade, se constituíram.

O TRABALHO EM PROCESSO; UM PROCESSO EM OBRA.

Num primeiro momento, é preciso levar em conta que o ato de instauração de um trabalho artístico não se faz somente com intenções ou com as idéias que temos *antes* de colocarmos nossas mãos à obra para materializar nosso pensamento. Também é preciso pensar que num projeto artístico – talvez contrariamente àqueles de áreas eminentemente científicas – é importante prever, na sua estrutura, alguma abertura para que, durante a sua realização, se possa atribuir valor heurístico às interferências e obstáculos que seguramente encontraremos pelo caminho. Isto se deve às *operações*, que não se restringem somente a procedimentos técnicos ou manipulações com materiais. Acontece que, em meio ao processo, freqüentemente, o potencial semântico do trabalho se ativa e um sentido inesperado ou conteúdo mais profundo, se instaura ou se desloca. Neste caso, é preciso levar estes deslocamentos em conta; algumas vezes até mudar de procedimentos, caso contrário corre-se o risco de perder o processo da *obra que se faz*.

Talvez não fosse excessivo afirmar que existe, na obra em processo, uma *zona de sombra* que estabelece uma alteridade entre saber e não-saber. Torna-se oportuno aprender a se deixar guiar pelas “manchas cegas” do processo sendo imprescindível

ficar atento ao que acontece; acolher surpresas, aceitar imprevistos e, sem dúvida, confrontar os “acazos” com *onde queremos chegar*. O “acaso”, durante a instauração do trabalho, é seguidamente a manifestação de uma sabedoria mais profunda que se coloca *em obra*: a da própria obra que ultrapassa a do artista.

Mobilização de conhecimento, mas também afloramento de nossa inconsciência, o processo de criação é permeado de descobertas: mais razoável é dar razão às incertezas que falsear o trajeto para evitar os riscos que se espreitam a cada tomada de decisão. Sempre penso que, ao invés de obstinar-me na busca de resultados premeditados, mais produtivo é adotar uma atitude “receptiva” e confiar que a obra trace seus próprios caminhos: deixar-me conduzir até onde ela quiser me levar... Mas o que a primeira vista pode sugerir uma certa inconsequência, ou leveza de propósitos exige, em contrapartida, aprofundamento de conhecimentos e concentração redobrada na condução do processo.

O MOTIVO — É ISSO!

O motivo de uma proposição artística leva-nos a questionar sobre o tema na arte contemporânea que, como sabemos, nem sempre pode ser identificado visualmente. Como distinguir o tema dos conteúdos da obra? Frente a uma obra de arte contemporânea, podemos decodificar a proposta apoiando-nos somente nos dados visuais da obra? Que conexões podemos estabelecer entre *proposta*, *motivo*, *tema* e *conteúdos da obra*? Perguntas essas freqüentemente colocadas no início de qualquer abordagem, mas que propositadamente deixaremos em suspense, para indicar o *ponto de partida* deste trabalho que se situa numa fotografia polaroide de um desenho encontrado, por ocasião da preparação de um seminário³, numa parede em ruínas, num hospital psiquiátrico. (vide reprodução pg.43)

“O efeito que a fotografia produz em mim não é o de restituir aquilo que foi abolido (pelo tempo, pela distância) mas a confirmação que aquilo que vejo, existiu realmente⁴. — “É isso! foi assim!” A fotografia, diz Barthes, “está sempre na origem de um gesto que indica alguma coisa; está sempre na origem desse gesto que diz: *é isto*.”

“Numa imagem fotográfica, não é a fotografia que vemos, é seu referente. O referente adere, e esta aderência singular faz com que exista uma grande dificuldade em fazer a abordagem da fotografia em si mesma”⁵.

Entretanto o que sensibiliza Barthes numa fotografia não é o referente. Ele procura ver algo *além* e, para partilhar sua visão, recomenda “fechar os olhos e deixar o detalhe emergir à consciência afetiva”. Rosalind Krauss observa que é somente quando eliminadas, uma a uma, as práticas discursivas — “técnica, realidade, reportagem, arte” — e transformada a fotografia na depositária de uma promessa utópica, testemunho mudo sobre o qual “não

³ *Ato criativo: poética ou psicopatologia?* Colóquio sobre o processo de criação organizado pelo Instituto de Artes e o Instituto de Psicopatologia da UFRGS em 1998.

⁴ BARTHES. *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70, 1998; p. 116. Também aproveitamos para lembrar que a fotografia polaroide possui o estatuto de *prova* mais acentuado que as ampliações fotográficas obtidas pela sensibilização do negativo de um filme. Se fossemos fazer uma comparação com as categorias da arte poderíamos dizer que a foto polaroide está para a pintura assim como uma ampliação obtida a partir de um negativo está para a gravura. Não podemos obter cópias a partir da foto polaroide assim como podemos obter a partir de um negativo.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

há nada a acrescentar”, que, aos olhos de Barthes, a fotografia muda de status e torna-se um objeto *teórico*, ou, segundo Krauss⁶, “uma grade através da qual se pode organizar os dados de um outro campo que se encontra, em relação a ela, em segunda posição. A fotografia é para Barthes – assim como para Benjamin – um centro a partir do qual se pode explorar, teoricamente, outros campos: filosófico, cultural, sociológico ou perceptivo.

Podemos, então, *ver através* da imagem fotográfica?

Na *Câmara Clara* Barthes trabalha o conceito de *punctum* como sendo um “pormenor”, que, encontrando-se num detalhe da imagem, ativa a memória, tornando possível emergir significados mais profundos, recontextualizando, assim, seus conteúdos e permitindo, de certa forma, *ver além* ou *através* dela.

O REFERENTE: COMEÇO OU ORIGEM?

Inevitavelmente a nossa primeira atitude diante de uma fotografia é a de contemplação, o que induz pensar a fotografia como um produto final. – Em que medida um produto final pode servir de ponto de partida para um novo trabalho?

O referente que contemplo na fotografia me incita a trabalhá-lo.

– Ao que nos remete o referente? A um desenho encontrado na parede de uma sala abandonada. Um traçado, uma inscrição linear de duas estruturas quase simétricas .

– O que vemos?

Talvez pudéssemos interpretá-los como “casas”. (Como aquelas que encontramos nos desenhos de crianças nas fases pré-esquemática e esquemática segundo as classificações de Piaget). Evidentemente que, no contexto daquela sala, tratava-se de um *pormenor*, semelhante ao *punctum*⁷, numa cena fotográfica: um pequeno detalhe, um segundo elemento num contexto que vem perturbar o que conheço, que desestabiliza minha percepção, o investimento de minha consciência sobre o real. “Não sou eu que vou procurá-lo, é ele que me salta da cena”. O *punctum* “é esse acaso que nela me fere”: uma picada. *É isso!* Um traçado no limite da visibilidade, confirmando o poder da imagem em suscitar metáforas como por um passe de mágica.

Um *simples detalhe*. Que, no entanto, chama minha atenção: duas estruturas erigidas lado a lado ligadas por uma linha saída do plano superior de cada uma delas e que, ao juntarem-se no alto, formavam um círculo no interior do qual observava-se duas linhas cruzadas que poderiam remeter a um sinal de adição ou uma cruz. Era possível perceber estas formas por dois caminhos: como ordenação de linhas que emergiam de baixo para “amarrarem-se” no alto ou, pelo contrário, tomando-se o círculo como ponto de referência, no qual se poderia pensar que, a partir de um “centro irradiante”, localizado no alto, organizava-se uma configuração de linhas simétricas, na forma de paralelepípedos e triângulos, sugerindo as “casas”, como aquelas que as crianças costumam traçar por volta dos quatro ou cinco anos.

⁶ KRAUSS, Rosalind. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macul, 1990; p.12.

⁷ *Ibidem*, p. 46, 47, 65, 75, 81, 83, 85.

– Ou seria uma “porta”? Neste caso, um *portal* emergiria das sombras da parede como uma aparição estranha, no limiar de uma experiência na qual não saberíamos mais exatamente o que está diante de nós.

A parede, esburacada pela ação do tempo, do calor e da umidade, com camadas de tinta sobrepostas e descascada, compunha, juntamente com os traços do desenho, uma inusitada pintura. Este traçado configurando um *desenho-pintura*; estas *casas-estruturas*, ou este *portal-limiar*, encontrado nesse lugar beirando ao sinistro, — nada mais, no entanto, que um simples *detalhe* num contexto banal de algumas instituições públicas — mais do que chamar a minha atenção, me *salta aos olhos*.

Levando em conta o lugar onde foi encontrado, suponho que este desenho foi realizado por um dos internos da Instituição. A respeito das expressões gráficas dos esquizofrênicos, que é rica em símbolos e imagens que condensam um passado arcaico de raízes universais, Nise da Silveira observa que:

“o indivíduo cujo campo da consciência foi invadido por conteúdos emergentes de camadas mais profundas da psique ficará perplexo, aterrorizado ou fascinado por coisas muito diferentes daquelas que dizem respeito ao nosso mundo cotidiano. A palavra é impotente. Mas a necessidade imperial de expressão, inerente à psique, conduz o indivíduo à configurar suas visões”.⁸

Ela atribuía um grande valor à pintura produzida pelos doentes mentais, não somente para dissecá-las intelectualmente ou interpretá-las simbolicamente, mas colocando-se, dizia, na posição daquele que aprende uma língua⁹.

Ao obter um registro fotográfico dessa imagem com a minha polaroide e me propor a dissecar virtualmente a fotografia deste traçado, coloco-me na posição de quem aprende, não uma língua, mas uma linguagem.

Nesta fotografia localiza-se, então, o ponto de partida do trabalho, cuja imagem é tomada como uma *prova* que se ativa com intensa polissemia: como aquilo que *atesta a veracidade* ou autenticidade daquele traçado no lugar em que foi encontrado; como aquilo que *testemunha* algumas percepções muito singulares, mas também no sentido de *experimentação*, quando submeto a imagem virtual da fotografia a uma série de metamorfoses e a cada *ensaio*, a imagem adquire também características de *prova* como aquela impressão que se faz quando da edição de uma gravura, por exemplo, com a finalidade de avaliar as possibilidades da imagem em processo, mas também detectar possíveis falhas ou erros.

O *começo*, ponto de partida de um trabalho, co-incide com sua *origem*? Se o *começo* pode ser localizado como o início contingente e circunstancial de alguma coisa, a origem é aquilo que nasce constantemente no devir; — “é como um turbilhão no rio” —, adverte Benjamin. Se o ponto de partida do trabalho pode ser localizado na fotografia, incerta seria a

⁸ www.museuimagensdoinconsciente.org.br

⁹ Um dos principais objetivos de seu trabalho foi o estudo dos desenhos e pinturas produzidas no atelier da instituição que dirigia e que passaram a constituir o acervo do museu de Imagens do Inconsciente que criou.

localização de sua origem; certamente mais complexo seria situá-la num ponto, talvez remoto do passado, ou projetá-la no futuro, como um conjunto de possibilidade que se atualizariam durante o processo, indexando a transformação de sua problemática.

Por fim, poderia este trabalho colocar questões relativas à autoria? Ao adotar como ponto de partida a fotografia de um traçado, a imagem captada pelas lentes seria considerada como uma *apropriação*, prática das mais recorrentes na produção contemporânea? Na pista de algumas indagações de Barthes pode-se perguntar: “a quem pertence a fotografia? Ao sujeito da fotografia? ao fotógrafo?” Ou ainda, – qual o estatuto de um desenho *inscrito na fotografia*?

Mas qual seria o verdadeiro sentido de trabalhar com esta imagem? Talvez uma resposta aceitável possa ser encontrada na relação que Deleuze estabelece entre *sentido* e *acontecimento*: o *acontecimento* é o *próprio sentido*¹⁰.

Que implicações decorrem desta escolha? Qualquer escolha tem sempre uma carga de subjetividade e a escolha *dessa imagem* diz respeito a percepções que, como veremos, encontrarão ressonâncias com as operações que realizo para transformar os mecanismos de sua profundidade.

A FOTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE DE DESMONTE DO OLHAR

Com o objetivo de fazer trabalhar algumas questões que orientam a pesquisa, passo a fotografia no scanner ligado ao computador. A partir da virtualização da imagem – como fica a sua relação com o referente?

No momento em que a imagem perde sua materialidade, ativa-se um potencial de *vir-a-ser*. No computador, a imagem transforma-se numa *imagem-matriz*¹¹, isto é, numa imagem calculada automaticamente por uma matriz numérica, capaz de ser submetida a um número indefinido de transformações realizadas, em “tempo real”, por uma série de cálculos efetuados pelo programa de tratamento de imagem. A numerização possibilita a mudança do estatuto da imagem: uma vez virtualizada na tela do computador, de um *produto final*, a imagem torna-se *processual*. A imagem virtual transforma-se em um *motivo*, através do qual experimento operar um *desmonte* do olhar sobre o mundo visível.

Como trabalhar o sentido e a expressão dessa fotografia? A partir de seu referente, como intensificar a carga semântica dessa imagem? Como operar visualmente para transformá-la num dispositivo de ver através?

Este *motivo*, esta *imagem-matriz* passa a adquirir inúmeras aparências possibilitadas pelas funções e ferramentas do programa. Inicia-se uma série de estudos realizados como uma atividade de investigação prática¹² que cruza a criação com pesquisa: a proposta é de desconstruir o centro organizacional dessa imagem, projetado pelas leis de projeção ótica, para investigar a instauração de *outras* percepções de profundidade. Eis que essa fotografia, índice de um real tomado como *acontecimento*, se transformará numa “*mancha cega*”, através da qual tento ampliar um campo perceptivo.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Les éd. de Minuit, 1969; p. 34.

¹¹ “As características próprias da imagem numérica são : a imagem numérica é uma imagem-matriz; ela é interativa; é gerada pela linguagem”. Ver COUCHOT. *Images; de l'optique au numérique*. Paris:Hermès, 1988, p. 189.

¹² Na medida em que, seguindo os rastros das pistas fornecidos pelos conceitos mobilizados pela prática, realizamos investigações teóricas; é aí que, segundo nossa experiência, a pesquisa se fecunda, pois permite-nos retornar à prática fortalecidos pelas relações estabelecidas através do estudo dos conceitos em outros campos do conhecimento.

QUESTÃO DE PESQUISA: COMO INSTAURAR UM ESPAÇO “PROFUNDO” SOBRE SUPERFÍCIES PLANAS?

Sabemos que a maneira clássica de figurar o mundo sobre uma superfície bidimensional é utilizando o sistema de projeção perspectiva. Este sistema, permite obter a sensação de profundidade, a partir de um centro organizador rigorosamente definido; o ponto de fuga, direção para a qual todas as linhas da composição convergem e os elementos são dispostos em ordem decrescente em relação a este ponto.

Encontrar meios e técnicas para causar a ilusão de realidade através da sensação de profundidade sobre superfícies bidimensionais é um dos objetivos mais persistentes, enquanto aparato técnico e teórico para a criação de imagens, desde a invenção da *câmara escura* no século XVI. Concebido antes do renascimento italiano, quando esse sistema ótico foi aperfeiçoado e estabelecido como arcabouço prático e teórico, o constatamos de forma inabalável nas práticas contemporâneas através da fotografia, do cinema, do vídeo, do hiperrealismo e em outras tendências da arte contemporânea¹³.

É dado comum que as imagens produzidas através desse sistema de projeção ótica causam a sensação de profundidade no espaço plano, oferecendo ao espectador uma percepção de terceira dimensão e, em consequência, a *ilusão de realidade* da imagem apresentada. Processo técnico que, ao nível semântico, cria na superfície plana um *espaçamento* capaz de produzir sentido; espaçamento este que transforma matéria, formas e cores em configurações capazes de sugerir significações.

Como operar o desmonte deste centro organizador para explorar outras percepções de profundidade? Para ver *além* ou *através* de uma imagem, como proceder para adentrá-la e trazer à tona o que pode estar escondido em suas manchas e intervalos?

Talvez se faça oportuno recolocar a questão central que orienta a pesquisa: como instaurar uma percepção de profundidade, no plano bidimensional, sem fazer uso do sistema de projeção perspectiva sobre o qual é fundado o aparelho fotográfico? *Mas tentemos aproximar ainda mais o foco:* como instaurar um espaço “profundo” sobre a imagem fotográfica, desregulando o centro organizador sobre o qual são interpretados seus dados visuais do real?

Vimos que a imagem é organizada a partir do ponto focal da fotografia, o que significa que o achatamento da profundidade, no plano do papel é compensado por um centro organizador da imagem, semelhante ao *ponto de fuga* da projeção perspectiva; o foco, em determinado ponto da cena, que organiza os elementos numa fotografia de acordo com o enquadramento e a profundidade de campo. Quando olhamos a imagem, temos a sensação de que existem espaços e intervalos entre os elementos, esta percepção induz o cérebro a interpretá-los como “profundidade”.

Para desconstruir a percepção da profundidade virtual da imagem fotográfica realizo ensaios experimentando diversas operações possibilitadas pelos recursos do

¹³ Podemos constatar a utilização direta e indireta da fotografia como suporte para a criação na arte contemporânea nas obras de David Hockney, Rudolf Rainer ou de Richter, por exemplo. Esta tendência vai em contra-corrente da mobilização de esforços para derrubar este sistema de representação, empenhados pelos movimentos de vanguarda até a metade do século XX que, sabemos, produziram os mais diferentes efeitos formais e redirecionou conceitos e teorias.

programa de tratamento de imagem. Estas operações consistem basicamente em *sobreposições, justaposição e/ou inclusão* de fragmentos selecionados, copiados e extraídos virtualmente da imagem. O objetivo é instaurar uma profundidade topológica por sobreposição de planos transparentes da imagem. Estes procedimentos possibilitam a *desconstrução* do centro organizador pelo qual a imagem fotográfica é concebida e organizada pelo aparato ótico e transforma o *foco* desse sistema de projeção em “alvo” para *uma ação* sobre a imagem.

– Em que medida alterações no nível formal podem desencadear metamorfoses semânticas?

ARMADILHA PARA O OLHAR

Embora se constituam como operações hierarquizadas, as alterações que realizo sobre a imagem visando desconstruir seu centro organizador, causam um aspecto desfocado, desorganizando os dados visuais daquilo que interpretamos como “realidade”. O olhar não encontra mais o ponto de ancoragem. Passa então, instintivamente, a buscá-lo, realizando percursos de vai-e-vem, varrendo a imagem em extensão e também em profundidade. Na realidade, um ponto de ancoragem tal como encontramos no foco da fotografia, jamais será encontrado, mas é nesse perambular involuntário do olho – realizando movimentos de ida-e-volta, como quando ajustamos o foco de uma lente fotográfica – que uma *sensação de profundidade* se estabelece: muito mais no ato de olhar que na configuração nebulosa das formas resultante de camadas superpostas da imagem.

NUMERIZAÇÃO

Poderíamos questionar o estatuto da imagem, nesse trabalho?

Uma fotografia é uma imagem analógica, isto é, um *análogon* do real porque mantém uma relação pontual com o referente. Sua semelhança é estabelecida por analogias com o modelo. Virtualizada, a imagem muda de natureza, perde a referência pontual com o real (“*foi assim*”, lembremos Barthes), para tornar-se uma *simulação*¹⁴, cujo referente é uma equação numérica calculada pelo programa. Simulação, então, seria isso, apesar de sua aparência ser possibilitada através dos ftons de luz, a imagem que vejo na tela do computador é como as sombras projetadas na parede da caverna de Platão: sua “verdadeira realidade” é a equação inscrita no programa.

A permutação entre números (cálculos) e imagens intermediadas pelo programa informático, modifica radicalmente a relação entre imagem e produtor: o dispositivo informático impede a intervenção direta da mão sobre a obra que se está fazendo. Em seguida, observamos que se pode navegar ao nível de invisibilidade da imagem e assim investigar suas unidades mais ínfimas, introduzir modificações quase imperceptíveis na imagem. O plano de intervenção da imagem apresenta-se na vertical, enquanto que a

¹⁴ COUCHOT, Edmond. *Les technologies dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998. p. 134-142.

mão realiza as operações apoiada sobre um plano horizontal e pode-se, virtualmente, adentrar o espaço da superfície plana da tela, através da abertura de janelas disponibilizadas pelas funções do programa. Uma profundidade se estabelece, então, por sistemas de inclusão: janelas se abrem possibilitando inserções, criando novos espaços, possibilitando a simulação de novas funções a cada vez que “clicamos” sobre um ícone das funções do programa.

Mas o que, no contexto desse trabalho, interessa na imagem virtual é o fato dela permitir o rompimento com uma “verdade” estática, fornecida pelo sentido da visão e pelos códigos perspectivais, para entrar em *devir* (em processo) ao mesmo tempo que em *deriva*, na medida em que possibilita o desmonte do olhar que temos sobre as coisas visíveis.

Esse “desmonte do olhar” possibilitaria tornar visível “outras visões” que possam estar contidas naquela imagem?

EXPERIMENTAÇÕES A PARTIR DE UM MODELO

No âmbito da arte, segundo parâmetros clássicos, sabemos que o conceito de *modelo* refere-se à representação: é aquilo que serve de motivo à imagem e encontra referências no real. Já na esfera da ciência, *modelo* é tomado como objeto de um campo experimental. O modelo científico é passível de ser testado, recodificado e transformado segundo um propósito ou objetivo. A fotografia numerizada oscila este duplo estatuto: ao mesmo tempo em que continua a atuar como “modelo”, dentro de parâmetros artísticos, (através de sua ligação com o referente), pode aproximar-se de um *modelo* segundo os parâmetros da ciência: algo passível de ser submetido à experimentações, visando determinada proposta.

O tratamento da imagem no computador impõe o desenvolvimento de habilidades para trabalhar com sistemas operacionais híbridos¹⁵ e procedimentos interdisciplinares. A imagem que vemos na tela do computador é a simulação¹⁶ de uma equação matemática, calculada em tempo real, pelo programa. Esta purificação do real pelos códigos matemáticos, ele diz, “transforma todos os dados introduzidos no computador, – seja na forma de imagem, texto, objetos ou de sons – em *modelos*”.

A mudança na natureza da imagem ocasiona a perda de seu caráter indicial em relação ao real e as analogias com o referente podem deixar de ser verdadeiras, já que podemos modificar seus parâmetros, assim como introduzir, de maneira imperceptível, elementos exteriores a ela. Perde-se o “isso foi”, a relação factual, metafórica; adquire-se a possibilidade de simulá-la, isto é, submetê-la a infinitas metamorfoses. Couchot, que analisa com bastante profundidade as conseqüências desta transposição da imagem, cuja natureza analógica migra para o ambiente virtual ocorrida pela *numerização*, considera que “o virtual tecnológico pode dar uma imagem mais ou menos conforme ao mundo tal qual ele é, mas, sobretudo, torna possível repensá-lo na fonte com os meios conceituais da ciência e recriar, no espaço virtual, um sistema figurativo radicalmente diferente daquele do universo físico ou dos sistema de representação dos códigos perspectivados”.

Podemos então deduzir que uma vez tornada virtual, a imagem perde sua identidade fixa, tornando possível uma *atualização*¹⁷ de seus códigos e significados. Conseqüências consideráveis advêm desta possibilidade de atualização infinita da imagem numerizada: inicialmente ocorre uma perturbação no que entendemos tradicionalmente por *processo* e *produto final*. Senão vejamos: quando trabalhamos com meios tradicionais, o processo compreende cada etapa que se sucede no tempo para chegar-se a uma obra acabada, isto é, um produto final. Fica impossível de retroagí-las sem deixar marcas sobre o suporte: podemos retirar uma camada de pintura da tela, por exemplo, mas esta ação ficará registrada, e ainda que os arrependimentos possam ser quase imperceptíveis, qualquer gesto deixará marcas sobre o suporte. Pois bem, as etapas bem definidas para chegar com êxito à finalização de um trabalho em pintura, gravura ou desenho, na imagem virtual, ficam completamente des-hierarquizados: podemos salvar um novo arquivo a cada intervenção, por exemplo. O que permite retomar uma etapa

¹⁵ *Idem*, p.222.

¹⁶ *Idem*. P; 134. Ver também QUÉAU. *Éloge de la simulation*, Paris: Champ Vallon, 1986. Quéau observa que na imagem numérica o “lívél” engendra o “visível”, isto é uma ligação operatória pode ser estabelecida entre as palavras, os números e imagens.

¹⁷ Ver a este respeito a distinção que Pierre Lévy estabelece entre *real*, *possível*, *atual* e *virtual*. In *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34; 1996.p. 15_18.

de transformação da imagem e estabelecer novos parâmetros ou critérios para continuar tratando-a no computador. Uma imagem virtual apresenta-se sempre como um produto final, devido à nitidez e transparência do dispositivo tecnológico, mas está aberta a novas intervenções, conseqüentemente, sempre *em processo*. Este dispositivo torna possível reinvestir sobre a obra acabada para modificá-la indefinidamente, transformá-la, “atualizá-la”, enfim; possibilitando refazer escolhas ou recuperar caminhos deixados de lado durante o processo em que o trabalho está se fazendo.

Também constatamos alterações quanto ao suporte que não se apresenta mais como um espaço vazio a preencher, como quando lidamos com um desenho ou uma pintura; apresenta-se como uma janela a partir da qual se pode explorar uma reserva potencial.¹⁸ Os fótons luminosos que permitem a fixação da imagem sobre a tela tornam a imagem sempre nítida e clara. Cada operação pode ser controlada por diversos parâmetros. Todas as operações de instauração são limpas, claras, reversíveis, podem se traduzir em comandos e ajustes. O histórico do processo pode sempre ser revertido. Pode-se inverter parcial ou completamente a ordem das camadas constituintes da imagem. O que está no fundo pode se tornar figura e vice-versa. E se ajustarmos os níveis de transparência de cada camada, embaralham-se figura e fundo, tornando-se visualmente indissociáveis, embora durante o processo e no histórico da imagem possam constituir elementos separados e independentes. Se compararmos com o processo de uma pintura, por exemplo, cujas etapas de constituição da imagem acumulam-se no suporte de maneira indissociável, a imagem virtual seria, conforme a definição de Levy, “um complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanham uma situação”¹⁹.

ESTABELECENDO CRITÉRIOS

A expressão “arte contemporânea”, além de designar as produções do tempo presente, tem sido firmada para designar aquelas produções que reúnem características que constituem *sistemas abertos*. Um sistema de instauração da obra é *aberto* quando não recorre a sistemas técnicos e teóricos estabelecidos por antecipação: o artista busca soluções técnicas e operacionais de acordo com sua proposição ou a idéia que deseja realizar. A instituição da obra por *sistemas abertos* impõe a instauração um campo de investigação processual em que parâmetros, operadores conceituais e procedimentos são construídos *durante* o processo do trabalho. Nessa maneira de trabalhar, os critérios se evidenciam durante os procedimentos que se realizam e, a partir do momento em que os identificamos, é preciso fazer escolhas capazes de balizar a atuação e os investimentos sobre o suporte.

Dentre as inúmeras operações possibilitadas pelo programa de tratamento de imagem, optou-se por aquelas que são bem elementares: *seleção, cópia, corte e colagem*. Estas operações possibilitam a geração de imagens por *sobreposição de camadas*. Da seguinte forma: extraindo fragmentos da fotografia numerizada, copiando-os e colando-

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

os sobre novos arquivos, e assim sucessivamente. Ao sobrepor camadas, fui criando inúmeros arquivos de imagens geradas por sobreposição de fragmentos, sempre da mesma imagem, numerizada a partir da fotografia. Estes procedimentos podem ser enunciados como *operações de multiplicação por subtração*.

Os critérios para a geração dos arquivos ficaram assim estabelecidos:

Para a multiplicação da imagem

- a) introduzir modificações na imagem sempre a partir dela mesma.
- b) nada acrescentar que possa sugerir uma gestualidade pessoal.
- c) proliferar a imagem a partir da seleção de seus fragmentos.

Para instaurar a percepção de profundidade

- d) instaurar imagens que suscitem à percepção da noção de profundidade sobre o plano, sem fazer recurso às leis da perspectiva.
- e) criar arquivos utilizando recursos de *sobreposição*, *justaposição* e *inclusão* de fragmentos sempre da mesma imagem.

Para a materialização da imagem

- f) investigar modos de impressão sobre suportes transparentes em grandes dimensões.
- g) pesquisar estratégias e materiais para suspender as imagens com um pequeno afastamento da parede.

PROFUNDO E PROFUNDIDADE

Em *L'idée fixe*, Paul Valéry trabalha os conceitos de “profundo” e “profundidade”: é nesse texto que ele introduz a frase enigmática “o que há de mais profundo no homem, é a pele.”

O que ele quer dizer?

A pele, essa película que nos envolve, é nossa superfície de contato com o mundo. É ela que contorna os limites entre meu eu e o mundo. É através dela que recebo o impacto daquilo que percebo como real. Sabemos que nossa pele é permeada de neurotransmissores que emitem as sensações táteis para o cérebro decodificar.

O mundo então, em toda sua extensão e profundidade, chegaria até nós através desse impacto com a camada mais superficial de nossa derme? E o olhar, pode “tocar” a superfície das coisas? Seria esta a “profundidade” que Valéry faz alusão: a *profundidade do mundo que meu olhar toca na superfície das coisas*?

É sempre difícil triar entre o que conhecemos e o que vemos, mas segundo Bachelard “a visão faz o que a reflexão nunca poderá compreender”²⁰.

Valéry também afirma que “existem profundidades *acessíveis*, mas o quê aí encontramos não vale a pena; em revanche, há profundidades *insondáveis* as quais, mesmo se nos arriscássemos a aí perceber alguma coisa, não compreenderíamos nada do que encontrássemos”.

²⁰ BACHELARD. *Poétique de l'espace*. Paris: Seuil, 1957, p. 175.

Gosto de deixar meu pensamento vagar com as impressões indefinidas que estas frases provocam em mim. Percebo que um abismo se estabelece entre a palavra *profundidade* e a idéia de *profundo*. A profundidade requer a terceira dimensão, a espessura ou estratégias para provocar a sua ilusão. Já o “profundo” pode ocorrer no plano. Talvez o profundo numa imagem possa estar ligado a esta “*desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está”²¹. “Uma obra de arte”, diz Valéry, “sempre deveria nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos”.

“VER ATRAVÉS”

Na realidade as imagens materializadas através de grandes impressões sobre suportes transparentes provocam uma experiência de desorientação no espectador. A *desorientação*, último paradigma da “inquietante estranheza” de Freud, deve-se, ao aspecto *fora de foco* das imagens. Ao sobrepor camadas transparentes, virtuais e reais da imagem, obtenho esta incitação do olhar a atravessar camadas. O olhar não é centrado em direção a um só ponto, foco ou ponto de fuga da projeção perspectiva; ele é descentrado pelas massas ora densas ora transparentes da imagem, o que fragiliza a identificação de seus elementos e incita o olhar a atravessar os planos sobrepostos e instaurar um espaçamento suscetível de encontrar uma profundidade que vá além dos limites da visão.

No *Grande vidro* de Duchamp, o quadro não retém o olhar, pelo contrário, é concebido como um dispositivo para induzir o olhar a atravessar sua superfície e cair do lado de atrás. O suporte transparente do *Grande Vidro* também pode ser pensado como uma maneira de incluir, trazer para dentro, o espaço que fica oculto pelo quadro. Minha proposta entretanto, é de jogar com a possibilidade de *ver através* das imagens sem, contudo, conduzir o olhar a romper com a barreira imposta pelo quadro. Desejo induzir o olhar a tornar-se cativo das massas de sombras e transparência da imagem para que o *quadro* torne-se um dispositivo para a projeção de visões. Trata-se de inventar estratégias para reter a visão em um *meio* onde alternâncias entre densidade et transparência se apresentem de tal forma que o incite a entrar em deriva. Assim, desdobra-se a aparição da imagem para além de sua própria visibilidade, que se impõe sugerindo tantas outras figuras associadas surgindo e se afastando para *abrir*, criar espaçamentos, tanto em seu aspecto figural quanto em sua significação.

DESMATERIALIZAÇÃO/REMATERIALIZAÇÃO

A imagem virtual, já vimos, possibilita a reversibilidade do processo durante a instauração. E, para contextualizá-la num projeto artístico, é preciso encontrar uma “saída” que poderá ser por projeção ou procedimentos de impressão. Busco instaurar uma experiência estética que evoque o sentido original do termo *aisthesis*, isto é, uma *sensação*.

²¹ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos o que nos olha*, Trad. de Paulo Neves, São Paulo, Ed. 34. 1998. p. 231. No capítulo “o interminável limiar do olhar”, Didi-Huberman analisa o texto de Freud “A inquietante estranheza”.

²² Ver a esse respeito a distinção que Anne Cauquelin (1992) estabelece entre arte de consumação e arte de regime de comunicação.

²³ Podemos pensar a errância como *vagar* mas também como *cometer uma falta*, se considerarmos os padrões que temos interiorizados em relação à projeção perspectiva.

Desejo que o espectador tenha uma experiência de face a face com a obra cuja materialidade é concebida muito mais como dispositivo de captação do olhar do que como um objeto que possa adaptar-se a padrões de uma arte de consumo.²² Então, após o tratamento virtual, faz-se necessário pesquisar formas de materialização e de instalação das imagens.

Para concretizar o trabalho enquanto um dispositivo para a percepção, busco formas de rematerialização da imagem em suportes não convencionais. Assim impressões de grandes formatos (tamanhos que variam entre 1,30m x 0,90 e 2,18m x 0,90) em filmes transparentes, fixadas com imãs em esquadrias de ferro, que, com a ação do tempo, acabam enferrujando e permitem um afastamento estratégico da imagem em relação a parede em que é fixada.

Os materiais empregados aludem a metáforas sobre o corpo e o pensamento: o ferro, material escolhido para suporte das imagens em transparências, sofre com a ação do tempo: enferruja. A escolha deste material permite fazer alusões sobre a matéria, o corpo que se degrada com o passar do tempo; enquanto que as impressões em filmes transparentes se referem à fluidez do pensamento, seus deslocamentos, suas sobreposições e transparências, levando-nos por diante ao sabor de certas emoções.

As imagens monocromáticas impressas em filmes transparentes, na montagem algumas vezes sobrepostas umas às outras, configuram-se como sombras, deixando, cá e lá, o olhar atravessar a superfície, rebater na parede, e voltar novamente para a imagem. O olhar vaga na busca do foco, perambula entre zonas de obscuridade e transparência.

APARÊNCIA E APARIÇÃO

Ao deparar-se com estas imagens, o olhar do espectador erra²³, entra *em deriva* na busca de um centro organizador da imagem. A sensação de profundidade provém deste ir e vir entre zonas de sombra e zonas de luz nas quais a imagem se constitui como uma configuração volátil, de contornos ora mais definidos, ora menos.

Essa sensação de profundidade não é dada pela tridimensionalidade da forma nem pela “ilusão” provocada pelas leis de projeção ótica sobre o espaço plano. Se essa sensação de profundidade advém, isso deve-se a um aprofundamento do espaço por deslocamento do olhar em busca de um ponto que sirva de referência e organize o todo à sua volta.

A instabilidade da percepção é então explorada e conscientemente provocada nestes trabalhos. Ela deve permitir, ao nível da recepção,

uma abertura sobre os múltiplos efeitos de sentidos e de interpretação, propondo *uma dúvida* sobre a estabilidade do real. Uma proposição figurativa (*a obra*) e um ativador de sentido (*o espectador*): dessa interação podem resultar configurações desconcertantes e imprevisíveis que expõem e tornam diretamente acessível o próprio funcionamento da percepção, sem, necessariamente, passar pelo simbólico, uma vez que a imagem não é concebida para representar nem simbolizar. Ela é apenas um álibi para, sob os olhos do espectador, diretamente, se desenrolar o fenômeno estético.

Ao incitar a percepção solicitando seus limites, a imagem oferece-se como *isca* para rebater efetivamente a consciência no presente da percepção. A instabilidade da forma parte daquilo que ela tem de identificável na permanência de seu projeto figurativo, mas é nas sombras e nos intervalos que a percepção encontra seus nichos, que o espectador configurará seus desejos ou fantasmas. Se a obra existe, é no sentido de *obrar*; ela se configura como o trabalho do olhar varrendo o suporte, batendo nas sombras, penetrando nas transparências, levando por diante a percepção que cairá na armadilha: transformará essas imagens em suporte para a projeção do imaginário.

“O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”.²⁴

²⁴ *Idem* nota 12, p. 77, o grifo é nosso.

²⁵ “a arte não reproduz o visível, torna visível”, conforme a formulação de Klee. Talvez se faça pertinente observar: por caminhos muito diversos fizemos “trabalhar” as duas partes da assertiva de Klee: partiu-se da “reprodução do visível” (seu registro fotográfico), para “tornar visível” outras visões contidas na imagem.

E eis que o fio condutor do texto reconduz-nos, tal como num percurso iniciático, à citação que nos serve de exergue é a seguinte: “*se observares alguns muros sujos de manchas ou construídos com pedras díspares e te deixas levar pela cena, aí poderás ver a imagem de diferentes paisagens, belas montanhas, rios, rochas, árvores, grandes vales e colinas de todas espécies. Verás aí ainda, batalhas e figuras agitadas ou rostos de estranho aspecto e infinitas coisas que poderias traduzir em sua íntima e integrada forma*”.

Talvez os meandros desse labirinto nos leve a concluir que as imagens, obtidas por sobreposição de fragmentos extraídos da configuração daquele traçado de *casas-portal-limiar*, oferecem à percepção “formas e figuras de aspecto estranho e infinitas coisas”, que se *projetam de nosso imaginário*. As alternâncias que se estabelecem entre *aparência* e *aparição* rememoram que “a arte torna visível”²⁵ e confirmam que o que vemos, nos olha: olhamos a superfície, mas o que nos olha (nos diz respeito) emerge das profundezas, já que o ato de ver jamais se detém no que é visível, acaba sempre ultrapassando o *limiar*, adentrando a *casa*.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, *Poétique de l'espace*. Paris: Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- DELEUSE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Les Éd. de Minuit, 1969.
- DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.
- CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. Paris: Puf, 1992.
- COUCHOT, Edmond. *Les technologies dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998.
- FREUD, S. *L'inquietante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macul, 1990.
- LEVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris :Flammarion, 1958
- PASSERON, René. *La naissance d'Icare*. Paris: Klincksieck, 1989.
- . *Éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éditions, 1996.
- . *La poïétique en question*. Actes du colloque international de Poïétique, 1989.
- QUÉAU, Philippe. *Éloge de la simulation*. Paris: Champ Vallon, 1986.
- VALÉRY, Paul. *L'idée fixe*. Paris: Gallimard, 1961.

SANDRA REY é artista plástica, Professora no Departamento e no PPG Artes Visais do Instituto de Artes da UFRGS, Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I; Pós-doutorado em Arte Contemporânea e Tecnologia da Imagem na Universidade de Paris 8 (2003).