

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

MARCELO MATTOS GANDINI

ATELIER DE FOTOGRAFIA

Estudo de caso de processos alternativos de produção de imagem
no atelier de fotografia analógica.

**VITÓRIA
2016**

MARCELO MATTOS GANDINI

ATELIER DE FOTOGRAFIA

Estudo de caso de processos alternativos de produção de imagem
no atelier de fotografia analógica.

Dissertação de Mestrado apresentada
ao programa de Pós-Graduação em
Educação da Universidade Federal do
Espírito Santo, como requisito parcial
para o título de Mestre em Educação
na linha de pesquisa Educação e
Linguagens. Orientadora: Profa. Dra.
Moema Lúcia Martins Rebouças.

VITÓRIA
2016

MARCELO MATTOS GANDINI

ATELIER DE FOTOGRAFIA

Estudo de caso de processos alternativos de produção de imagem
no atelier de fotografia analógica.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Educação do Programa de Pós Graduação em Educação do Centro de Educação de Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em ____ de _____ de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Professora Doutora Moema Lúcia Martins Rebouças
Universidade Federal do Espírito Santo

Professor Doutor César Pereira Cola
Universidade Federal do Espírito Santo

Professora Doutora Leda Maria de Barros Guimarães
Universidade Federal de Goiás

Dedico este trabalho ao meu pai Luiz Gandini e
ao meu irmão Flávio Mattos Gandini (in memoriam),
que infelizmente não puderam estar presentes
nesse momento feliz da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder vida e saúde, sobretudo pela fé que em mim renasceu e se fortaleceu durante essa caminhada.

À minha família, em especial a Janaína minha esposa, Luiza e Marcelo, meus filhos, pela paciência e compreensão da minha ausência e cansaço.

À minha mãe Maria de Lourdes, por ser tão especial e pelas constantes orações. Aos meus irmãos Marcos e Fernanda por fazerem parte da minha vida e das minhas conquistas.

À tia Ely Mattos, pela presença e pelo constante incentivo aos estudos, meu afeto.

À minha prima Rejane Gandini Fialho, pela amizade, pela disponibilidade de leitura e correções do texto.

Ao Major Gelson Lozer Pimentel, à Cabo Hevellyn França Pelissari, ao Elias e aos companheiros da Patrulha Escolar, com quem compartilhei ideias, olhares e confiança para dar continuidade aos estudos, conciliando trabalho e pesquisa.

Às colegas de turma do Mestrado, pelas trocas e pelo conhecimento que juntos traçamos. Às amigas Ivana de Macedo e Andrea Della pelo acolhimento e atenção dispensada.

Aos professores César Pereira Cola e Ricardo Maurício Gonzaga, pelos preciosos apontamentos, pelo direcionamento e sugestões durante a qualificação.

À professora Márcia Capovilla, por dividir seus conhecimentos fotográficos e pelas conversas trocadas.

Em especial ao professor Valdelino Gonçalves dos Santos Filho, carinhosamente chamado de Didico, meus conselheiro, mestre e principalmente amigo, pelo incentivo e atendimento exclusivo.

À professora Gorete Dadalto e ao professor José Otávio Name, pelo acolhimento no Departamento de Desenho Industrial, abrindo as portas do laboratório de fotografia, onde efetivei na prática minha pesquisa.

Aos alunos que cursaram a disciplina optativa Atelier de Fotografia em 2015, meu terno agradecimento por confiarem em meus conhecimentos, aceitando fazerem parte dessa pesquisa na prática. A presença de vocês enriqueceu meus estudos, e me fez acreditar ainda mais nas possibilidades da fotografia. Meu muito obrigado.

À Emparede Galeria de Arte e Cineclube Lima Barreto, nas pessoas da artista plástica Yvana Belchior e Rogério Caldeira, que foram solícitos, abrindo espaço em sua residência/Galeria para exibição da Exposição Afetos em 2015, permitindo assim, que se completasse mais um ciclo desse trabalho, com profissionalismo e acolhimento. A Exposição foi um sucesso, encerrando assim, uma importante, e necessária etapa do trabalho.

À Moema Lúcia Martins Rebouças, minha professora orientadora, pela presença constante e pela prontidão, pelos preciosos apontamentos e sensibilidade. Obrigado por acreditar na minha capacidade e não me deixar desistir. Sua competência e acolhimento deixou tudo mais claro, serei eternamente grato por você fazer parte dessa importante etapa da minha vida.

"Jamais deixará de existir quem leve apenas a técnica em consideração e pergunte "como", enquanto outros, de temperamento mais inquiridor, desejam saber "por quê". Eu pessoalmente, sempre preferi a inspiração à informação."
(Man Ray)

RESUMO

O Estudo de caso do atelier de fotografia analógica tem como escopo investigar a produção de imagens fotográficas a partir de processos alternativos de produção de imagens. O foco da investigação está na descrição da trajetória desse processo, a partir da oferta de uma disciplina optativa no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES, denominada “Ateliê de Fotografia Analógica: Processos Alternativos de produção de imagem” para alunos regulares e egressos desta instituição. O trabalho refletiu sobre processos de criação imagética por meio de procedimentos fotográficos analógicos a partir dos processos fotográficos, tais como: negativo construído artesanalmente, palimpsesto, cianótipo e quimigrama, destacando também a constituição híbrida dessas formas. Estudamos as produções e articulações dessas imagens, sendo analisados os discursos verbais escritos produzidos pelos estudantes produtores e as imagens e seus processos alicerçados em experiências no laboratório de fotografia. Fundamentam esta pesquisa teóricos como Vilém Flusser, Walter Benjamin, Roland Barthes e Luiz Guimarães Monforte, que discutiram e problematizaram a imagem fotográfica, possibilitando um entendimento dos diferentes caminhos poéticos, técnicos e conceituais na atualidade. Para análise dos sentidos das imagens e dos discursos produzidos utilizou-se a teoria da significação e a semiótica plástica proposta por Algirdas Julien Greimas e Jean Marie Floch, a partir de estudos de Anamélia Bueno Buoro e Moema Martins Rebouças. Investigou-se as possibilidades das técnicas fotográficas inerentes às superfícies sensíveis e fotossensíveis, às soluções fotoquímicas e para o cruzamento dessas possibilidades fotográficas com outras linguagens. Ao abster-se da máquina fotográfica, o trabalho confronta as imagens com suas especificidades e busca desvendar os caminhos de processos diversos de produção, para a partir delas desvelar as imagens produzidas e os discursos.

Palavras-chave: fotografia, fotografia sem câmera, ensino de fotografia, quimigrama, suporte fotossensível.

ABSTRACT

The Case Study of analog photography workshop has the objective to investigate the production of photographic images from alternative processes of imaging. The focus of the investigation is the description of the course of this process, from offering an elective course at the Center of Arts University at UFES called "Atelier Analog Photography" for regular students of this institution. The work reflected on imagery creation process through analog photographic procedures from photographic processes such as: negative hand made, palimpsest, Cyanotype quimigrama also highlighting the hybrid constitution of these forms. We studied the production and joints of these images, the written verbal discourse being analyzed produced by producers students and the images and processes grounded in experiences in the photo lab. Support this theoretical research as Vilém Flusser, Walter Benjamin, Roland Barthes and Luiz Guimarães Monforte, who discussed and problematized the photographic image, enabling an understanding of the different ways poetic, conceptual and technical today. To analyze the meanings of images and discourses produced used the theory of meaning and theoretical studies proposed by Algirdas Julien Greimas, Jean Marie Floch, Anamélia Bueno Buoro and Moema Martins Rebolças. We investigate the possibilities of photographic techniques inherent to sensitive and photosensitive surfaces, the photochemical solutions and the crossing of these photographic possibilities with other languages. Eschewing the camera work confronts the images with their specificities and seeks to discover the paths of various production processes for them from unveiling the images produced and speeches.

Key words: photography, photography without câmera, photo atelier, quimigrama, image, photosensitive support.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 – Coração do Mar, Desenho sobre base fotográfica, 46 x 100 cm (2004.).....	24
Figura 02 – Sem título, exposição Impecável/Implacável – Galeria Homero Massena,(2007).....	24
Figura 03 – Exposição Consumedo, Galeria Vicente di Grado, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo,(2006).....	25
Figura 04 – Exposição AFETOS, EMPAREDE galeria de arte, Vitória-ES, (2015).....	25
Figura 05 – Aula no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).....	42
Figura 06 – Pranchas papel fotográfico caderno de ensaios, Ufes Cemuni IV,(2015).....	45
Figura 07 – Aula no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV ,(2015).....	46
Figura 08 – Aula no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV ,(2015)	50
Figura 09 – Primeiros ensaios de negativo construído Lab. Foto, Ufes Cemuni IV, (2015).	51
Figura 10 – Geraldo de Barros, <i>Abstraction</i> , São Paulo, 1949/2008. Silver gelatin print, 11 13/16 x 15 15/16 in.....	52
Figura 11– Negativos construídos no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).	53
Figura 12 – Negativo/Positivo película 35mm manipulada no Lab. de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).	53
Figura 13 – Negativo/Positivo película 35mm manipulada no Lab. de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).....	54
Figura 14 – Sem título, 3x5cm, Palimpsesto, (2015).....	55
Figura 15 – sisTers, 15x33cm, Palimpsesto, (2015).	57
Figura 16 – Intercedo, duas partes móveis 9,5x12cm, cianótipo (2015).....	58
Figura 17 – William H. Fox Talbot, Photogenic Drawings, 1839, foto-contato de vegetação.....	60
Figura 18 – Sir John Herschel. Cena Urbana, 1839. Cianotipia a partir de foto-contato.....	61

Figura 19 – Experimento Cianótipo testes, Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).....	63
Figura 20 – Díptico Sem Título, 42x29,7cm, cianótipo (2015).....	64
Figura 21 – Sem Título, 42x29,7cm, cianótipo (2015).....	64
Figura 22 – Díptico Sem título,30x15 cm, Cianótipo, (2015).....	65
Figura 23 – Sem título, 10x15cm, imagem híbrida (colagem, sobreposição e caneta marcador) (2015).	67
Figura 24 – Ensaios, papel fotográfico com presença de estereótipo, (2015)..	79
Figura 25 – Convite da exposição Afetos, EMPAREDE galeria, (2015).....	81
Figura 26 – Visão geral da exposição AFETOS, (2015).....	82
Figura 27 – Chagas, flagelos e desimportâncias de Hélio Góes, OST, água sanitária sobre papel fotográfico, colagens e resina, 40 x 42 cm, (2015).....	83
Figura 28 – Segredo da vida, de Karini Miranda, ácido acético e água sanitária sobre papel fotográfico, colagens e serigrafia, 29,7 x 42 cm, (2015).....	83
Figura 29 – Mafe, de Antonia Fernanda, técnica mista, 20 x 30 cm, (2015).....	84
Figura 30 – Renata de Ignez Capovilla, cianotipia, colagens e serigrafia, 29,7 x 42 cm, (2015).....	84
Figura 31 – REMAR, RE-AMAR, AMAR, de Gabriela O. Brunelli, cloro sobre fotografia, 15 x 21 cm, (2015).	85
Figura 32 – Veste de Afeto, de Lourdes Alves, cloro sobre fotografia, 45 x 33 cm, 2015.....	85
Figura 33 – Visita Inesperada, de Patrick Lurentt, acrílica, guache e cloro sobre papel fotográfico, 17 x 15 cm, 2015.	86
Figura 34 – Pulsão, de Kaique Cosme, técnica mista, 42,5 x 30,5 cm, 2015...86	
Figura 35 – Sem título, de Monica Nitz, Palimpsesto, 33 x 24 cm, 2015.....	87
Figura 36 – Figura 36 – Sem título, de Didico, Série Palimpsestos urbanos, 20x25 cm, (2015).....	87
Figura 37 – Figura 36 – Sem título, de Didico, Série Palimpsestos urbanos, 20x25 cm, (2015).....	88
Figura 38 – Grupo 1 - Escultóricas(espacialidade), (fig.27, fig.28 e fig.33).....	91
Figura 39 – Grupo 2 - Linhas e Manchas, (fig.34 e fig.35).....	93
Figura 40 – Grupo 3 - Gama de cores (cromático), (fig.32, fig.27 e fig.28).....	95
Figura 41 – Grupo 4 - Iconicidade (grau de figurativização), (fig.31, fig.30, fig.29 e fig.37).....	96

Figura 42 – Grupo 5 - Ausência de moldura, (fig.30 e fig.27).....	97
Figura 43 – Aula de encerramento Atelier de fotografia, (2015).....	100
Figura 44 – Aula de encerramento Atelier de fotografia, (2015).....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1º CAPÍTULO	
1 A ARTE E SEUS EFEITOS TRANSFORMADORES.....	16
1.1 O PROFESSOR PESQUISADOR.....	22
1.2 O ARTISTA PROPOSITOR.....	23
2º CAPÍTULO	
2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....	26
2.1 PROBLEMA E OBJETIVOS (QUESTÃO)	29
3º CAPÍTULO	
3 PROCESSOS ALTERNATIVOS DE PRODUÇÃO DE IMAGEM: UMA REVISÃO DE LITERATURA.....	31
3.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E/OU ALTERNATIVOS A PARTIR DE VILÉM FLUSSER.....	37
4º CAPÍTULO	
4 O ATELIER DE FOTOGRAFIA.....	42
4.1 A IMAGEM.....	47
4.2 O SUPORTE.....	49
4.3 NEGATIVO CONSTRUÍDO.....	50
4.4 PALIMPSESTO.....	54
4.5 CIANÓTIPO.....	58
4.6 IMAGENS HÍBRIDAS.....	65
5º CAPÍTULO	
5 PRODUÇÃO VERBAL / PLÁSTICA DOS ALUNOS.....	68
5.1.PRODUÇÃO VERBAL DOS ALUNOS.....	68
5.1.1 APRENDIZADO DA TÉCNICA.....	70
5.1.1.1 APREENSÃO DO CONHECIMENTO TÉCNICO.....	71
5.1.1.2 IDENTIFICAÇÃO COM A TÉCNICA E NOVAS POSSIBILIDADES.....	71
5.1.1.3 HABILIDADE TÉCNICA CONQUISTADA PROPORCIONANDO RESULTADOS.....	72
5.1.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	73
5.1.2.1 O ERRO/ACASO COMO POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO.....	73
5.1.2.2. A LIBERDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	74

5.1.2.3 A COR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	75
5.1.2.4 A EXPERIÊNCIA QUE PERMEIA O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	76
5.2 PRODUÇÃO PLÁSTICA-EXPOSIÇÃO “AFETOS”	77
5.2.1 AS CATEGORIAS.....	88
5.2.2 ANÁLISE DOS TRABALHOS PLÁSTICOS.....	89
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
7 REFERÊNCIAS.....	101
8 APÊNDICES.....	107
9 ANEXOS.....	110

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial de Educação,
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Gandini, Marcelo Mattos, 1974-
G195a Atelier de fotografia : estudo de caso de processos
alternativos de produção de imagem no atelier de fotografia
analógica. / Marcelo Mattos Gandini. – 2016.
125 f. : il.

Orientador: Moema Lúcia Martins Rebouças.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Arte e fotografia. 2. Fotografia. 3. Fotografia – Estudo e
ensino. 4. Fotografia na arte. 5. Fotomontagem. I. Rebouças,
Moema Lúcia Martins, 1957-. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO


MARCELO MATTOS GANDINI

ATELIER DE FOTOGRAFIA: ESTUDO DE CASO DE PROCESSOS ALTERNATIVOS DE PRODUÇÃO DE IMAGEM NO ATELIER DE FOTOGRAFIA ANALÓGICA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Educação.

Aprovada em 28 de julho de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA



Professora Doutora Moema Lúcia Martins Rebouças
Universidade Federal do Espírito Santo



Professor Doutor César Pereira Cola
Universidade Federal do Espírito Santo



Professora Doutora Leda Maria de Barros Guimarães
Universidade Federal de Goiás

INTRODUÇÃO

O objetivo dessa pesquisa foi estudarmos o conjunto de imagens produzidas a partir de experimentos realizados no laboratório fotográfico, realizados por dezessete alunos do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES. Assim grande atenção é dispensada a produção final que culminou na exposição “Afetos”. Todo esse processo contribuiu para o aprimoramento das relações de cada um inserido nesse contexto, para uma compreensão acerca da construção da imagem fotográfica analógica, baseado na produção, participação ativa e nos relatos dos participantes.

Desde o início do estudo há um paradigma a ser enfrentado, o legado herdado da pintura e incorporado pela fotografia em que a visão objetiva é uma construção cultural e diz mais de nós e nossas ideias do que da realidade, no que diz respeito às noções de imagem fotográfica, tal como aparece no campo das Artes Visuais e como parte da formação artística e do arte-educador, no que se refere à complexidade e diversidade de seus significados. Esses embates tornaram-se o ponto de partida para a produção experimental realizada.

Além dessas considerações iniciais, a estruturação descritiva do trabalho propôs a elaboração de cinco capítulos. Após esta introdução, segue-se o primeiro capítulo, propõe questões que envolvem a arte e seus efeitos transformadores, o surgimento do professor pesquisador trazendo a reboque o artista propositor.

No segundo capítulo, foram feitas considerações metodológicas a partir de GIL (1999) e as dimensões de comunicação e quebra das coordenadas *espaços-temporais*.

Buscamos no terceiro capítulo, problematizar, articular e interligar nossa pesquisa a fontes bibliográficas, para uma revisão de literatura sobre o que já se falou sobre processos alternativos de produção de imagem, buscando uma análise fecunda no desenvolvimento da investigação.

No quarto capítulo, apresentamos a disciplina Ateliê de Fotografia com seus desdobramentos a partir das práticas realizadas, enquanto que, no quinto capítulo, apresentamos uma análise os diversos momentos vivenciados durante os processos de produção, tendo como fundamento a tessitura de comentários interpretativos e analíticos sobre alguns caminhos, a partir dos pressupostos teóricos trabalhados e, no último capítulo, uma análise semiótica dos trabalhos apresentados na exposição “Afetos” na Galeria Emparede. Em certos diálogos de produção deste trabalho temos, então, uma interação entre processos, intersecção de possibilidades de controle nesses processos, o acaso e o técnico, destacando-se a relevância da experiência individual. Ademais, seguem as estruturas de consolidação da monografia, como conclusão e demais itens indicados para o texto científico.

1º CAPÍTULO

1 A ARTE E SEUS EFEITOS TRANSFORMADORES

Nossa inquietação tem raízes quando na juventude folheávamos livros ilustrados que para nós se tratavam de pinturas. Imagens que encantavam nosso olhar, deixando-nos intrigados para saber o procedimento para a realização delas. Conduzia-nos a pensar mais que isso, qual a habilidade necessária que teria o artista para exprimir o mundo, com desenhos. Impressionava-nos a semelhança e a imitação do mundo real. Para nós, naquele momento, o belo era parâmetro de qualidade para avaliação de uma imagem.

Com o passar dos anos nosso interesse inicial por fotografia provocou-nos a inclusão da palavra Arte, dentro das suas significações, alcançando nosso repertório e a uma trajetória que vamos relatar. Tínhamos a sensação de que para a formação de um bom desenhista, pintor, escultor ou mesmo fotógrafo seria necessário exclusivamente deter os conhecimentos técnicos ou aperfeiçoar as habilidades para determinada linguagem, representando fielmente as imagens do mundo natural. Nesse período, percebíamos que questões ligadas a Arte, sempre nos acompanhavam, porém, sem uma compreensão mais aprofundada. O que se estabelecia era uma relação mais ligada ao prazer de ver.

Muito tempo se passou até o ano de 2003, quando ingressamos na Universidade Federal do Espírito Santo no Curso de Artes Visuais. Lá se apresentaram uma gama de possibilidades, e não foram facilmente assimilados os efeitos transformadores provocados pela academia, mesmo sendo num momento de relativa maturidade; aos 29 anos de idade, casado, pai de dois filhos e, com uma experiência de pouco mais de dez anos atuando como Policial Militar.

Percebemos, que não seria fácil despojar-nos da rigidez, hierarquia e disciplina, resultado da formação militar. Por outro lado, tal formação traria a reboque uma dedicação diferenciada na prática e estudo das muitas maneiras

de lidar com as mais diversas formas de arte, mesmo que ainda tivéssemos uma visão preconceituosa, fruto de uma experiência com a Arte limitada.

Havia uma expectativa favorável de ganhos pessoais e profissionais, em relação ao ensino formal, essa visão mostrou ser um tanto equivocada, pois inicialmente percebemos que os conteúdos/conhecimentos mostravam-se incompatíveis com as expectativas iniciais. A perspectiva era a de aprender a lidar de maneira segura com os alunos em sala de aula e, ao mesmo tempo, tornar-nos um artista com muitas habilidades. Ledo engano, pois à medida em que avançavam os semestres e as disciplinas de cunho prático iam acabando e iniciavam as de caráter teórico, percebíamos a falta de entendimento em relação aos desafios que se apresentavam ao professor em sala de aula e os resultados plásticos produzidos pelo artista. Tais fatores aumentavam a insatisfação diante da formação acadêmica.

Durante quase toda a graduação persistia a busca nos trabalhos artísticos de resultados com primor técnico, tendo a concepção da obra de arte envolta de uma “aura” como diz Vilém Flusser em seu livro “A filosofia da caixa preta” (2002). O pensamento que dominava nossa concepção de arte era do belo e a capacidade do artista em retratar o real “como uma máquina fotográfica” seria algo a perseguir. Porém, a insatisfação passou a compor o desenvolvimento das habilidades e também das percepções. Assim, constituiu-se nosso pensamento uma tríade formada por técnica/trabalho/inquietação.

Para nós, a percepção em relação do trabalho de arte continha questões mais obscuras que as contidas na caixa preta de Flusser, contudo ficara evidente que as formas de avaliação de uma obra de arte não se encerram apenas na categoria em que se insere o belo. No caminho de ampliação de nossa visão no campo da Arte e na contemporaneidade nos deparamos com a problematização do próprio conceito de Arte, que a posteriori mostrou-se um conceito aberto, começaram ali, os movimentos para um desvendamento das características da Arte Contemporânea, como a ampla disposição para a experimentação, levando-nos a realizar fusões de linguagens, materiais, técnicas e tecnologias.

No decorrer do curso de Artes Visuais, tivemos muitas discussões com os professores que nos incentivaram e nos permitiu iniciar uma trajetória para compreensão do campo da Arte; bem como tudo que cerca essa área de conhecimento humano. Essas discussões renderam muitos desdobramentos e transbordamentos, e naturalmente a produção do nosso trabalho de conclusão de curso foi baseada em nossa própria produção plástica.

No decorrer do trabalho de conclusão de curso, percebemos a construção conceitual do artista em relação ao seu trabalho, buscando a melhor linguagem técnica e os meios para alcançá-las, sem deter-nos, necessariamente em um único e exclusivo domínio da técnica. Concluímos naquele momento que o artista precisa buscar alternativas para entender os transbordamentos de sua expressão, valendo-se do meio disponível para isso, mesmo em formas híbridas. O que seria necessário era investigar incansavelmente, e propor conceitos e questões, que se afastavam da ideia de um iluminado criador.

Os experimentos feitos naquele momento caminhavam para a imagem de natureza fotográfica e suas particularidades. Ficara evidenciada nossa necessidade de compreender questões anteriores à imagem capturada na câmara e, por este motivo, dedicamo-nos a estudar a superfície fotossensível, ou seja, a imagem materializada em um suporte. Os estudos que envolviam a imagem e a corporeidade matéria do suporte, apontavam para o conceito de entropia¹, pois essas imagens estão suscetíveis ao gradual desaparecimento, devido a contínua exposição à luz e aos efeitos negativos que os fótons, sobre elas exercem, fato esse que incide sobre toda imagem de natureza fotográfica. Neste sentido, compreendemos a natureza transitória e efêmera das imagens que produzimos, passando pela sua construção, entendendo-se para a duração de sua existência.

¹ (troca interior) palavra surgida do grego, temos em (em - em, sobre, perto de) e sqopg (tropêe - mudança, o voltar-se, alternativa, troca, evolução). Encontramos o termo primeiramente usado em 1850 pelo físico alemão Rudolf Julius Emmanuel Clausius (1822-1888). Tendência universal de todos os sistemas - incluídos os econômicos, sociais e ambientais - a passar de uma situação de ordem à crescente desordem, conforme nos ensina o professor da USP Mario Bruno Sproviero em entrevista concedida em 2001. <http://hottopos.com/vdletras2/mario.htm>

Deparamo-nos com o desafio proposto por Cattani (2004), em especial quando este autor argumenta sobre a necessidade de descobrirmos diferenças onde só parece haver semelhanças, e que se vejam similitudes onde o senso comum enxerga somente diferenças. O que a autora nos chama a atenção, é acerca do olhar atento aos processos de instauração das obras, ou seja, suas poéticas, capaz de vislumbrar nas suas lógicas internas o que as faz distintas e únicas, e não apenas, pálidas cópias de outras (CATTANI, 2004, p.41).

Caminhando na contramão da digitalização, nosso trabalho acerca da imagem foi desenvolvido a partir de uma pesquisa que trata de questões que envolvem a produção de imagens, a partir da utilização de meios precários. Para Jean-Marie Schaeffer (1996) a fotografia é uma arte precária, ligada por um lado, ao caráter arriscado da gênese da imagem à influência do acaso presente no momento do 'clic' e da impressão da imagem no filme fotográfico. O autor prossegue dizendo que por outro lado, seu não enquadramento com a pintura, escultura e poesia, a colocaria "numa posição em falso quanto ao pensamento estético dominante que continua a ser a estética romântica". (SCHAEFFER, 1996, p.144). O autor defende que as pessoas gostam de apreciar aquilo que lhes é familiar, que se é reconhecido enquanto imagem.

Como nos ensina COSTA (2008), o campo de atuação da arte foi diversificado não estando mais alinhado somente à escultura, à pintura e à poesia, mas a qualquer campo da vida que se aproxime do que o artista propõe como obra. Assim, Schaeffer considera que:

A precariedade da arte fotográfica está também ligada à contingência, ao caráter arriscado da gênese da imagem: bem mais do que em qualquer outra arte, o simples acaso objetivo pode produzir um resultado esteticamente tão apreciável quanto uma tomada longamente refletida segundo as exigências artísticas. (SCHAEFFER, 1996, p.143)

A discussão em torno da imagem fotográfica proposta por Schaeffer(1996), contém uma questão importante. A precariedade da decisão de apertar o

disparador de uma máquina fotográfica e de todas as possibilidades inseridas no processo, o qual não temos controle, podem frustrar as expectativas do senso comum em relação à imagem técnica, ligada à ideia da representação. Por outro lado, um acontecimento inesperado provocado pelo acaso pode resultar em resultados artísticos bem sucedidos do ponto de vista estético.

Uma imagem tem um potencial intrínseco, adquirindo maior ou menor força a partir do olhar espectador, independentemente de sua beleza, mesmo negligenciando o belo enquanto categoria, pensamos em não considerá-lo como único parâmetro de análise de um juízo de valor. Diante de uma imagem, podemos ter um estranhamento. Este conceito desenvolvido por Rodtchenko (2007), e que está presente em suas obras, leva-nos à apreensão a partir das diferenças; e convida o espectador a buscar uma organização a partir da desconstrução da imagem fotográfica.

É patente na obra de Rodtchenko as teorias dos formalistas russos, especialmente Chklovski. Este foi um defensor da função da Arte em desautomatizar o modo de ver o mundo, devolvendo às coisas a primeira impressão de quando foram vistas pela primeira vez, trazendo os objetos e às situações uma sintaxe própria. Tal conduta provoca a perturbação do olhar, incomodando, abalando nossas certezas em relação à imagem, propiciando a reflexão, despertando novas sensações visuais, prolongando a experiência estética e buscando questionamentos políticos e ideológicos.

Rodtchenko comenta que “[...] gostaria de fazer fotografias que nunca fiz antes, de modo que tivessem vida e realidade, que fossem ao mesmo tempo simples e complicadas, surpreendentes e espantosas”. Assim, ao produzirmos uma imagem, no “ato criador” devemos buscar potencialidades que a imagem pode imanar e, para tanto acreditamos que, toda e qualquer maneira de produção de uma imagem, pode ser considerada como própria do ato criador, seja ela, resultado de uma técnica, ou experimentando possibilidades, buscando outros *modus operandis*.

Como informado anteriormente, a proposta desta pesquisa surgiu do estudo de caso das experiências ocorridas na disciplina optativa “Atelier de Fotografia” cursada pelos estudantes do curso de Artes Visuais em 2015. Nosso interesse

era o de refletir sobre os processos de criação que porventura viessem a ocorrer a partir da manipulação de materiais, técnicas, procedimentos sem seguir um roteiro, uma regra, um manual. Não escolhemos um determinismo técnico que nos levaria a resultados padronizados, ou a uma homogeneização do pensamento imagético em que se emprega um único parâmetro para criação estética: a técnica da fotografia.

Aqui ressaltamos, que não foi nosso objetivo desprezar a técnica como uma possibilidade de construir imagens potentes. A metáfora da cebola e de suas camadas será utilizada para explicarmos o que chamamos de uma imagem potente. Quando estamos diante de uma cebola, percebemos que ela possui camadas, compostas de uma coloração que vai do mais escuro ao mais claro, e à medida que retiramos camada por camada, conseguimos chegar ao cerne deste objeto composto por estas finas camadas. A imagem fotográfica também possui as suas camadas, e adquirem sentido a partir do olhar de quem a vê e com ela interage, descamando, despelando camada por camada. Este é o potencial da imagem, pois o olhar do leitor pode ir além do que está posto ali, ou intencionado pelo artista. Para Machado (2010, p.227) o pintor não se limita a representar um modelo exterior, ou seja não se trata de representação, mas por exemplo, ao se apropriar de imagens da natureza não investe nela como modelo, mas recria, ressignifica imagens potentes e sensíveis, desse modo, a figura: [...] “é uma forma sensível que remete à sensação, age diretamente sobre o sistema nervoso”, e só age assim pois nos afeta pelo sensível.

Sugerimos que a precisão na intenção do artista não deve prevalecer em detrimento aos desdobramentos de sua produção, que podem se configurar em resultados variados. Concordamos com a afirmação de Borges em sua obra “Fragmentos de um Evangelho Apócrifo”, extraído do livro “Elogio da Sombra”, publicado em 1969, quando diz que “[...] busca pelo agrado de buscar, não pelo de encontrar...”. Neste sentido entendemos que há um universo de possibilidades a serem exploradas, caso tenhamos uma postura de curiosos investigadores.

1.1 O PROFESSOR PESQUISADOR

Após o período da graduação e já inserido no ambiente escolar, percebemos a necessidade de aprimorar conteúdos, dando continuidade aos estudos acadêmicos iniciamos o curso de pós-graduação, nessa ocasião a pesquisa tinha o tema ligado a Educação Inclusiva, com o título “Dislexia: Um desafio para a escola”. Mais adiante no ano de 2011 fomos convidados a ingressar no corpo de professores da Universidade de Vila Velha para lecionar no curso Tecnológico em Fotografia onde ficamos até o ano final de 2013, concomitantemente ingressamos na Universidade Federal do Espírito Santo na condição de professor substituto onde permaneci durante um ano e oito meses lecionando nos cursos do Centro de Artes.

As experiências durante o período como professor dentro da universidade nos fizeram refletir sobre a formação acadêmica necessária para ampliar o repertório teórico, dada as exigências impostas inicialmente por nós mesmos, pelas instituições do ensino superior, sobretudo, as exigências impostas pelos alunos, por uma prática educativa mais ampla, não apenas delimitada pelas práticas didáticas tradicionais. Era nossa intenção envolver outras frentes além das estéticas tais como as políticas, econômicas ou culturais, buscando uma identidade própria de trabalho. Segundo Pimenta (2002), a identidade é um processo de construção do sujeito historicamente situado e não um dado imutável, nem externo que possa ser adquirido. A profissão de professor, como as demais, surge num contexto histórico em resposta às necessidades impostas pelas sociedades, adquirindo um próprio estatuto e legalidade.

Testemunhamos o desaparecimento de profissões, em contrapartida novas profissões se estabeleceram a ponto de permanecerem como práticas paradas no tempo. Outras além de não desaparecer se transformariam em função das demandas da sociedade, é o caso da profissão de professor.

Em nossa trajetória como profissional do magistério, forjamos nossa identidade no cotidiano da atividade docente, a partir dos nossos valores, da maneira que nos situamos no mundo, de nosso histórico de vida, de nossas representações,

de nossos saberes, e também das angústias e anseios. Por esses motivos retornamos à universidade dando continuidade aos estudos ingressando no Programa de Pós-graduação em Educação pesquisando questões em torno da imagem fotográfica e de como essa imagem se torna pretexto para docência e formação humana.

1.2 O ARTISTA PROPOSITOR

O conhecimento sensível do mundo está intimamente ligado ao olhar do artista, que vive e produz *entrelugares*. Lugares em trânsito, lugares cotidianos. A repetição, o estar em trânsito nos fez pensar sobre os lugares que transitamos e vivemos, a universidade, a polícia, a nossa casa, e como cada um destes lugares nos fez pensar nele mesmo, nele e no outro, em nós e nos outros, e no outro... Estar em trânsito imprimiu em nós um outro modo de ser/estar no mundo, e este modo pôde ser materializado por meio da obra de arte contemporânea.

Há uma linha tênue entre o devaneio artístico e a materialização da obra de arte quando nos colocamos na condição como artista propositor, pois nos afastamos da ideia de criação individual, signatário de verdades em relação ao mundo. Apesar disso, destacamos que na arte temos um processo particular de produção criativa, que não necessariamente é racional, logo, qualquer forma de categorização conceitual artística, mostra-se um equívoco.

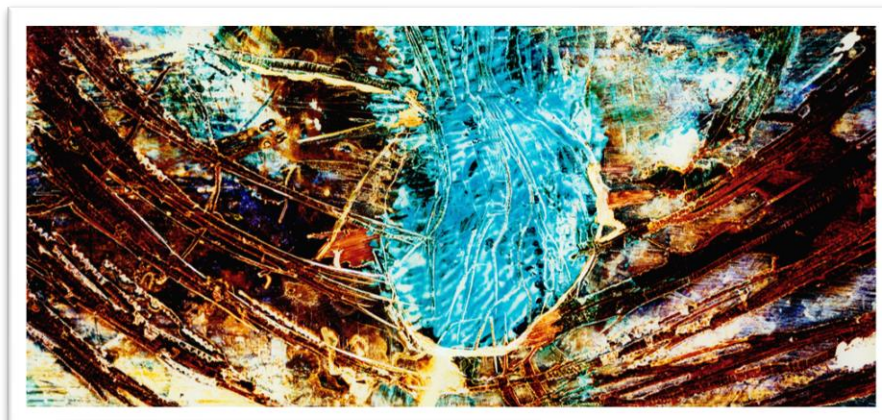
Em nosso trabalho buscamos sempre algo que não encontraremos, sempre à procura, na tentativa de decifrar dos mistérios pessoais, e portanto universais. Porém, o mais importante, a nosso ver, são as afirmações particulares, como a de Picasso, por exemplo. O artista afirma:

[...] seria preciso poder dizer que tal pintura é como ela é, com sua capacidade de potencia, por ter sido tocada por Deus. Mas, as pessoas não compreenderiam estas palavras e, apesar disso, seria a explicação mais próxima da verdade.” (Picasso apud Parcelelem, 1968, p.26).

No ano de 2004 participamos de um Salão de Arte na cidade de Vitória-ES onde apresentamos o trabalho “Coração do mar” (Fg.01), foi o início de uma

trajetória inaugurando nossa vontade em propor e construir outras dimensões e possibilidades de existência, projetando-se para além de si e dos limites acadêmicos e formais, mesmo que ainda timidamente.

Figura 01 – Coração do Mar. Desenho sobre base fotográfica, 46 x 100 cm (2004.).



Fonte: Acervo do autor.

Ao refletir e amadurecer conceitos e técnicas artísticas, buscamos compreender as possibilidades da arte com seus desdobramentos e transbordamentos, sem consensos, tampouco certezas, experimentando nos trabalhos artísticos e exposições.

Figura 02 – Sem título, exposição Impecável/Implacável – Galeria Homero Massena, (2007).

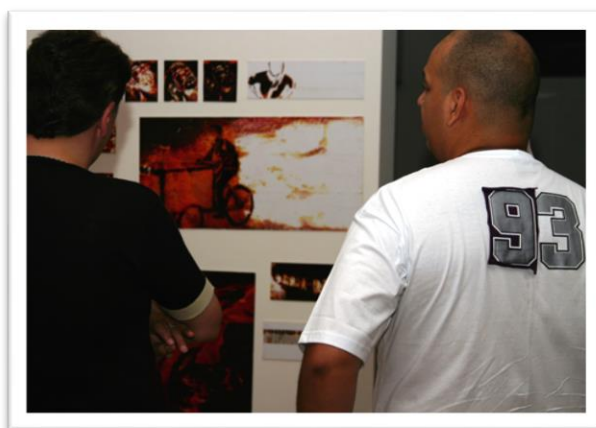


Fonte: Acervo do autor.

Decerto, ao admirar a consequência do ato criador de uma obra de arte e o resultado do trabalho, percebemos a nossa verdade, que pode ter interseções com outras verdades sendo necessário a presença do outro para que as

interações ocorram provocando um tensionamento dialógico. Nos aproximamos de uma obra onde a construção é conjunta, não monopolizamos os modos de feitura, tampouco de leituras, experimentamos a falta de controle e seus imprevisíveis desdobramentos e transbordamentos.

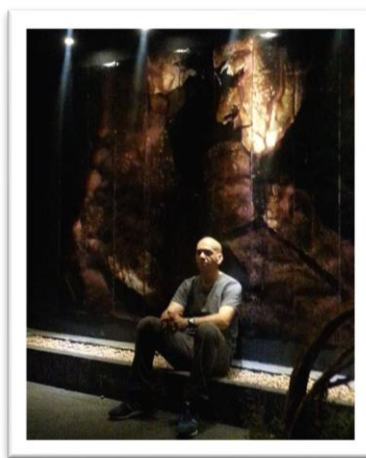
Figura 03 – Exposição Consumedo, Galeria Vicente di Grado, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo, (2006).



Fonte: Acervo do autor.

No nosso trabalho desfrutamos de um enigma próprio, e por meio desse enigma que a arte conserva a união entre nós e nossa produção artística e juntos, fazemos algo que se materializa diante de nós. Não há dicotomias, se evidencia uma indivisibilidade, e uma justaposição do homem, professor, artista, pai, cidadão, e as demais formas constituem um artista fecundo, firme em seu propósito de criar imagens surgidas da desconstrução da imagem fotográfica, questionando o *status quo*.

Figura 04 – Exposição AFETOS EMPAREDE galeria de arte, Vitória-ES,(2015).



Fonte: Acervo do autor.

2º CAPÍTULO

2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

O conceito de pesquisa apresentado por Michel (2009, p.34) colabora conosco no sentido de nos posicionarmos frente às possibilidades e limitações de um estudo que se configura como estudo de caso. Para este autor a “Pesquisa é, pois, um fenômeno de busca de conhecimento constituído de aproximações sucessivas e nunca esgotado; ou seja, não é uma situação definitiva diante da qual já não haveria mais o que descobrir”.

Assim, trata-se de um estudo de natureza predominantemente qualitativa, considerando uma relação dinâmica entre a produção e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável. Se a pesquisa é processual, considera que:

A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa, que nesse trabalho tem forte apelo descritivo e analítico, estando os processos de criação e seus significados no foco da abordagem (GIL, 1999, p.42).

A opção pela pesquisa qualitativa se deu a partir da análise de um estudo exploratório sobre o tema que nos levou a considerar essa natureza mais adequada tanto ao objeto quanto aos objetivos desse trabalho. Conforme Michel (2009, p.36), “a pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica, particular, contextual e temporal entre o investigador e o objeto de estudo. Por isso, carece de uma interpretação dos fenômenos à luz do contexto, do tempo dos fatos’.

Essa interpretação se faz extremamente pertinente ao trabalho de investigação que ora empreendemos uma vez que nossa proposta foi refletir sobre possibilidades de maior ou menor potência criativa. A pesquisa exploratória tem como fundamento a correlação de dados interpessoais, obtidos a partir do envolvimento dos sujeitos participantes na mesma, e considerando, em nosso caso os processos envolvidos em todas as etapas da investigação. Na pesquisa qualitativa, o pesquisador participa, compreende e interpreta os dados, envolve-se plenamente no processo. Está implicado no processo investigativo, pois além de participar como propositor, é o organizador, é o

sujeito que propõe os diálogos com os demais envolvidos, é o interessado no andamento da investigação.

Se considerarmos esta pesquisa do ponto de vista de seus objetivos, podemos classificá-la como pesquisa explicativa. O historiador GIL (1991) define pesquisa explicativa como aquela que identifica os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência de fenômenos, requerendo o uso do método observacional. Entrementes, tendo como base os procedimentos técnicos empregados, classificamos esta investigação como um “Estudo de caso” uma vez que envolve a investigação, a partir de uma proposição de uma disciplina ofertada com o propósito de ser investigada.

Quanto aos procedimentos que nos levou a atingir aos objetivos propostos nessa pesquisa, propomos a disciplina “Ateliê de Fotografia Analógica: Processos Alternativos de produção de imagem”, que contou com dezessete alunos matriculados no Curso de Artes Visuais integrantes dos cursos de Desenho Industrial, Artes Plásticas e Arquitetura e alunos egressos do Curso de Artes Visuais. A disciplina foi desenvolvida em um encontro semanal, totalizando quinze encontros no semestre, no período de março a julho do ano de 2015.

Foram garantidos instrumentos para avaliação e acompanhamento dos aspectos éticos da pesquisa visando a salvaguardar a dignidade, os direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes, contribuindo ainda para a valorização do pesquisador que recebe o reconhecimento de que sua proposta é eticamente adequada e também para o processo educativo dos pesquisadores, da instituição e dos próprios membros do comitê de ética em pesquisa. Assim, os alunos assinaram o termo de compromisso ético que segue com modelo anexado a este trabalho. O programa da disciplina e o plano de ensino também completam o anexo.

Compõe o *corpus* investigativo, os discursos produzidos pelos alunos e as obras escolhidas por eles e expostas em uma galeria de artes situada na cidade de Vitória. Outros produtos da pesquisa foram: página interativa criada

na rede (mass-mídia), facebook, como grupo restrito. Nesta página os trabalhos produzidos e os experimentos realizados fora do laboratório em que foi ofertada a disciplina, eram compartilhados, debatidos e problematizados. A dinâmica proposta no laboratório previa, desse modo a sua continuidade exploratória em outros espaços. Tais produtos, feitos individualmente, ganhavam contornos públicos, ao grupo restrito de estudantes envolvidos na disciplina. Além destas postagens de produção, vídeos, bibliografias, vídeos tutoriais, endereços de sites entre outros recursos foram disponibilizados no decorrer de todo o processo.

A participação neste espaço interativo foi total, mesmo que esta não tenha sido uma exigência do professor/pesquisador/propositor. Contudo, este material não foi integrado ao *corpus* analítico desta pesquisa.

Compõem este *corpus* o discurso verbal escrito dos alunos obtidos em duas etapas da investigação: a primeira, logo no início foi pedido que fizessem uma apresentação deles e o que compreendiam sobre imagem? O retorno deveria constituir um texto a ser entregue no próximo encontro. A maioria devolveu o texto escrito, em atendimento ao solicitado. A segunda etapa, foi na finalização da disciplina, antes da exposição. Compunham o material, um portfólio de cada um com os experimentos imagéticos realizados no processo, e um texto comentado sobre o vivido na disciplina, sem um direcionamento direto questionador.

Consideramos como terceira etapa a própria exposição. Conseguimos o espaço expositivo e, a partir daí, a escolha das imagens foi feita por eles, por este motivo, escolhemos estas imagens para serem analisadas nesta investigação.

O que se espera, com esta opção metodológica é que os processos e trabalhos possam trazer à tona, possibilidades de olhar as trajetórias enredadas nas quais cotidianamente experimentamos e nos apresentamos. Desse modo, os materiais produzidos a partir das diversas técnicas, aliados aos discursos dos enunciadores, constituem-se nessa pesquisa como um

modo de produção, de compartilhamento e de visibilidade desta produção e dos participantes, e de compreensão de como a realidade que nos cerca, pode ser apropriada e ressignificada nas capturas, olhares, experimentos dos diversos outros.

2.1 O PROBLEMA E OBJETIVOS (QUESTÃO)

As possibilidades tecnológicas se apresentam como caminhos sedutores por vários pontos de vista e são mesmo caminhos que propiciam resultados incríveis, porém estes não são os únicos, tampouco melhores, por facilitarem os processos de criação. A tecnologia não deve ser encarada como uma alternativa salvadora, mas como uma alternativa, e como tal, existem outras que podem coexistir num diálogo produtivo culminando em imagens híbridas de igual, maior ou menor potência criativa.

Esta reflexão trouxe à tona o objetivo dessa investigação que é averiguar como, por meio das aulas na disciplina de Atelier de Fotografia, os processos vividos e experimentados individuais e coletivos são capazes de contribuir para o processo criativo na produção de imagem. A partir deste objetivo formulamos a seguinte questão:

Como são produzidas imagens fotográficas a partir de processos alternativos, que imagens surgem desse processo e como o emprego desse procedimento é compreendido pelos sujeitos que as produzem?

Esses objetivos foram contemplados inicialmente ao propormos e ministrarmos a disciplina optativa “Atelier de Fotografia”, no Centro de Artes da UFES, tendo como pretexto os processos de criação de imagens por meio de procedimentos fotográficos a partir de manipulações químicas feitas sobre suportes diversos. Exploramos junto aos estudantes processos de criação de imagens fotográficas a partir da manipulação das emulsões, dos negativos e dos processos fotográficos como negativo construído, palimpsesto, cianótipo, entre outros.

As análises das produções e das articulações empregadas dessas imagens na exposição dos trabalhos dos participantes seguiram, juntamente com as análises dos discursos verbais produzidos pelos estudantes, a partir dos depoimentos disponibilizados por eles e, por entre eles e o professor, bem como na escolha dos trabalhos a serem expostos na Galeria de Arte Emparede.

3º CAPÍTULO

3 PROCESSOS ALTERNATIVOS DE PRODUÇÃO DE IMAGEM: UMA REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura é etapa do trabalho que exige investigação em diversos bancos de dados visando a realização de um estudo intensivo de pesquisas que se aproximam do pretendido nesta investigação. Os resultados obtidos por meio da pesquisa nos auxiliaram no desenvolvimento de todas as demais fases e instâncias da investigação empreendidas uma vez que foram pesquisados livros, artigos de periódicos, trabalhos apresentados em eventos, teses e dissertações, sítios na internet e blogs, entre outros materiais, a partir de uma estratégia de busca para cada fonte selecionada. Conforme Marconi (2001, p.43), “[...] trata-se, portanto, de um estudo para conhecer as contribuições científicas sobre o tema, tendo como objetivo recolher, selecionar, analisar e interpretar as contribuições teóricas existentes sobre o fenômeno pesquisado”.

Como nos explica Thiollent (2009, p.57), “a revisão de literatura são leituras iniciais que visam arregimentar informações, entender mais detalhadamente o assunto, para auxiliar na proposição da pesquisa, definição de problemas e objetivos”. Então em nosso trabalho foi desenvolvida nossa revisão de literatura com o objetivo de levantar abordagens, visões, aplicações, atualizações, reescrituras e ressignificações acerca do tema sobre o qual nos debruçamos.

Após buscas, especialmente no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior), encontramos 15 (quinze) dissertações de Mestrado e 7 (sete) teses de Doutorado que tratam dos processos alternativos de produção de imagem; foram observados também alguns artigos sobre o tema, sobretudo no sítio SCIELO (*Scientific Electronic Library Online*). Conforme descrito no quadro abaixo:

Autor - ano	Título	Instituição	Palavra-chave
Ronaldo Enttler (1994)	A fotografia e o acaso	Unicamp	Fotografia, Teoria dos jogos, Imagens fotográficas.
André Luiz Favilla (1998)	A imagem híbrida: a síntese entre o universo fotográfico e o digital	Unicamp	Fotografia, Processamento de imagens - Técnicas digitais, Arte e tecnologia, Multimeios
Hélio Jorge Pereira de Carvalho (1999)	Da fotomontagem as poéticas digitais	Unicamp	Fotomontagem, Sistema multimídia, Arte e fotografia, Arte e tecnologia, Arte por computador, Dadaísmo, Interação homem-maquina
Maria Beatriz Colucci (1999)	Impressões fotogramáticas: A experiência dos fotogramas nas vanguardas artísticas	Unicamp	Modernismo, Sociedade de consumo, Vanguarda
Valdelino Gonçalves dos Santos Filho (2001)	Avatares do Desenho: revisitando os palimpsestos gráficos. DOUTORADO	PUC/SP	Palimpsestos, gráficos, desenho, fotografia, artes plásticas
Maryam Avelar Martins (2002)	Processos artesanais de manipulação da fotografia	Unicamp	Fotografia, Arte
Sylvia Ribeiro Fernandes (2003)	A criação do sujeito comunicação, artista e obra em processo - doutorado	PUC/SP	Semiótica, obra de arte, Grinberg, processos de comunicação, Norma artista plástica.
João Carlos Batista (2007)	Cianotipia em grande formato: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara. uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e espaço	Unicamp	Camara clara, Linguagem, Cor, Espaço.
Luiz Moraes Coelho (2007)	Instalações de câmera escura em espaços cotidianos: o espaço modificado e a meta-câmera fotográfica	USP	Câmera escura Espaço, Fotografia, Imagem, Instalação, Percepção
Paulo César Castral (2007)	Criações Óticas: propostas de reciprocidades entre os meios de expressão fotográfica e os meios de expressão de espacial na obra de László Moholy-Nagy.	Unicamp	Fotografia, Modernismo, Arte moderna, Arte e fotografia.
Andréia Chiari Lins (2008)	Mediações da imagem na educação a distância	UFES	Mediação, Linguagem, Imagem, Educação a Distância – Videoconferência
Eriel de Araújo Santos (2009)	Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num	UFRGS	Arte contemporânea, fotografia, material, processo criativo,

	processo fotográfico – doutorado.		imagem transitória.
Rafaela Lopes Pereira Peres (2009)	Os Olhos no outro: estudo da sensibilidade na imagem fotográfica de pessoas de diferentes culturas	UNESP	comunicação visual, emoção, fotografia, percepção.
Edison Silvestre Pentenussi Silva (2009)	O estatuto da Imagem fotográfica: uma abordagem da Biblioteca de Rosângela Rennó	PUC/SP	filosofia, mídia, fotografia, pós modernidade, política e educação
Rosana Lucia Paste (2010)	Processo de criação em arte: estudo de caso do artista plástico e professor Nelson Leirner	UFES	Arte, Arte e Educação, Criação (literária, artística, etc...)
Wagner Souza e Silva (2010)	Foto 0/foto 1 DOUTORADO	USP	Comunicação, Filosofia Fotografia, Tecnoimagem Tecnologia
Sabrina Sanfelice (2011)	Diálogos contemporâneos entre arte e fotografia: um percurso pelas obras de Vik Muniz	Unicamp	Fotografia, Arte moderna, Artes visuais, Hibridismo.
Bruno Corrente Adriani (2011)	Palimpsestos Urbanos: Uma reflexão sobre arte na rua.	UNESP	Arte de rua, Street art, Graffiti.
João Castilho (2011)	A fotografia entrópica de Robert Smithson	UFMG	Robert Smithson, fotografia, entropia, enantiomorfismo, ruínas; ao avesso.
Larissa Fabricio Zanin (2012)	Fotografia e interação: modos de apresentação do adolescente e da escola no ciberespaço	UFES	Fotografia, Semiótica, Redes sociais
Fabio Szerman Risnic (2012)	Fotolivro: Processos e procedimentos artísticos para o ensino de fotografia	UNESP	Artemídia, digital, fotografia, fotolivro
Elaine Cavaca Marques Pessoa (2013)	Eodem tempore – grafias de luz	FAAP	Fotografia, cianotipia, colagem, fotocoloragem, fotoescultura, fotografia expandida, matéria, tempo, fragmento, fotograma.
Humberto Capai (2013)	Fotografia, educação e cultura: diálogos com os fenômenos	UFES	Fotografia. Cultura. Educação. Fenômeno educacional. Diálogo. Fotolivro.

Do quadro acima apresentado, elegemos para dialogar, alguns trabalhos que se debruçam sobre temas que têm pontos de contato mais próximos com nossa pesquisa. A pesquisadora Maryam Avelar Martins, no ano de 2002, escreveu “Processos artesanais de manipulação da Fotografia”. Esta dissertação de mestrado que está inserida na área de poéticas visuais e se refere à criação de imagens com técnicas mistas, como a pintura, o desenho e a gravura, sobre o suporte fotográfico.

A partir da criação de seu próprio trabalho plástico, a artista situa em um novo contexto e forma conceitos, por meio da reelaboração de significado. Aborda a poética das imagens com metodologia própria para a área de artes plásticas, estabelece relações entre o seu trabalho e a obra de artistas plásticos e fotógrafos que escolheu como referenciais para conduzir sua pesquisa. Discute conceitos relacionados à materialidade das imagens e apresenta um panorama sobre arte e técnica no século XX, bem como as evoluções do aparato técnico desde a gravura e o desenho, que se situam no paradigma pré-fotográfico, até a fotografia e seu paradigma: o fotográfico.

Em “O estatuto da imagem fotográfica: uma abordagem da Bibliotheca de Rosângela Rennó” (2009), Edison Silvestre Petenussi Silva discute o estatuto da imagem fotográfica, seus usos e características a partir da análise da obra da artista plástica Rosângela Rennó e das abordagens de dois filósofos pensadores, Walter Benjamin e Roland Barthes. Fazendo um breve histórico do nascimento da fotografia, discorre sobre o pensamento de Walter Benjamin, especialmente suas considerações acerca da obra de arte e sua reprodutibilidade técnica. A autora também apresenta considerações sobre fotografia elaboradas pelo pensador francês Roland Barthes em seu livro “A Câmara Clara”.

A análise destina-se a uma obra específica, a “Bibliotheca”, sendo um compilado de imagens resgatadas pela artista e reutilizadas como suporte para o desenvolvimento do seu universo artístico. A questão da fotografia é destacada como possibilidade de resgate da memória, e o autor discorre sobre a massificação das imagens fotográficas. A apropriação de imagens existentes e ressignificadas na arte pautam o trabalho desta artista.

Sobre este modo de apropriação da imagem, Jean Baudrillard (1997, p.10), sugere a entrada no período da irrealidade, viralização da circulação do signo, no qual “o valor irradia em todas as direções, em todos os interstícios, sem referência ao quer que seja, por pura contiguidade”. Não significa somente a perda do signo, mas também a derradeira capacidade de compreensão do objeto pelas ciências.

Em sua tese questionadora da realidade e da virtualidade, o autor defende que nossa ilusão está em relação a todas as categorias tradicionais. Nos “abrimos ao virtual” como a uma extensão do real e de todos os possíveis. Esse movimento configura-se tal qual na ilusão da mosca que recua incansavelmente para se restabelecer e novamente se chocar contra o vidro. Cremos na virtualidade como realidade, entretanto, esta tal virtualidade eliminou todas as pistas do pensamento.

Maria Beatriz Colucci (1999), escreve “Impressões fotogramáticas: a experiência dos fotogramas nas vanguardas artística” e apresenta reflexões sobre a construção da estética moderna. Para a autora, o modelo renascentista de representação figurativa, baseado na noção de perspectiva monocular, encontra na descoberta da fotografia a possibilidade de concretizar a busca de uma imagem objetiva. Exatamente por sua natureza técnica, a fotografia foi vista inicialmente como instrumento auxiliar das pesquisas científicas e das artes e os discursos sobre a neutralidade do aparelho fotográfico confirmaram sua suposta vocação para a exata reprodução da natureza.

Colucci segue afirmando que, a partir da segunda metade do século XIX, a incorporação da fotografia às práticas visuais e às estreitas ligações que se desenvolveram entre fotografia e arte moderna resultaram em experiências que foram além da mera imitação da realidade visível. Artistas de vanguarda do Sec. XX buscavam, por meio da fotografia, a exploração de novas formas estéticas que buscam dar novo vigor às artes visuais. Assim, são apresentadas com fotogramas, enquanto técnica situada no cruzamento da fotografia com as demais formas de expressão artística, objetivando compreender sua contribuição ao questionamento da representação figurativa e a construção da estética moderna, além de aprofundar suas relações estreitas com a arte das vanguardas e identificar as influências exercidas sobre a prática da fotografia de modo geral.

A cianotipia foi o tema das reflexões de João Carlos Baptista Campos (2007) em “cianotipia em grande formato: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara. Uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e

espaço”. Conforme afirma Campos, fica evidenciada na Cianotipia uma interferência mais determinante do autor nos resultados obtidos, o que permitiu uma reflexão histórica dos caminhos tomados pela fotografia – das formas de expressão primitivas comparadas aos tempos atuais – e a consequente técnica, própria dos processos artesanais de gestualidade, de interfaces, onde o corpo hibridiza a mediação entre autor e produto visual.

A pesquisa problematizou dimensões da linguagem, cor e espaço. Linguagem, porque envolve as relações dos elementos constitutivos da tecnologia de reprodução de imagens, como o processo de construção das matrizes em grandes formatos, e também o produto plástico e visual da impressão resultante. Cor, na dimensão construtiva do objeto de estudo, onde a experimentação, a materialização do produto visual à qual se chega, trata, como forma de expressão que se vale dos estímulos visuais de natureza gestual e corpórea, da consequência de uma teoria de reflexão analítica, dedutiva, da poética visual dos fenômenos óticos, possíveis na cianotipia. Espaço, enquanto dimensão reveladora da capacidade da cianotipia em articular várias linguagens tridimensionais a serem registradas fotograficamente, e também por constituir-se, em si mesma, elemento capaz de participar na própria construção deste espaço.

No instituto de Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Myra Adam de Oliveira Gonçalves apresentou, em 2007, a dissertação intitulada “A fotografia sem câmera: revelações de especificidades da fotografia através do quimigrama”. A pesquisa trata de um processo de criação de imagens fotográficas a partir de manipulações químicas feitas sobre superfícies fotossensíveis, diretamente sobre o papel ou negativo, sem utilizar para isso o aparato tecnológico – a câmera fotográfica. A partir dessa abordagem, a dissertação analisa os limites daquilo que conhecemos como fotografia.

A pesquisa convergiu para a investigação das possibilidades fotográficas inerentes às superfícies sensíveis e fotossensíveis, às soluções fotoquímicas e para o cruzamento dessas possibilidades fotográficas com outras linguagens artísticas. O trabalho confrontou ainda a fotografia com suas especificidades e

buscou desvendar os domínios da fotograficidade, que se configurou como um lugar apropriado para vasculhar as certezas e incertezas do que é a fotografia.

Para o francês André Rouillé, há um entendimento ao analisar a fotografia por meio do seu referente, reduzimos parcialmente o assunto ao campo ontológico, simplificando a questão do que é fotografia e do que não é fotografia. Segundo Rouillé, “o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro” (ROUILLÉ, 2005, p.18).

Os trabalhos aqui apresentados, “descobertos” nesta etapa de investigação nos auxiliou e nos esclareceu sobre o que e como pesquisar as imagens fotográficas a partir de diferentes pontos de vista do pesquisador, do uso de dos questionamentos teóricos advindos das investigações. O contato com estas pesquisas apontou, de certo modo a como conciliar o meu próprio trabalho investigativo, com o meu trabalho como produtor de imagens, de artista, de explorador. A questionar, pois o pesquisador também não é um explorador?

3.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E/OU ALTERNATIVOS A PARTIR DE VILÉM

A partir do legado deixado por Vilém Flusser², consideramos que a fotografia também tem caráter simbólico, pois este autor questiona os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, e nesse ato aponta para a transgressão da gramática do fazer fotográfico. Trabalhamos no Atelier de fotografia com nossos alunos, práticas que envolvem a fotografia experimental, construída, manipulada, criadora, híbrida, precária, ou fotografia expandida. Atentando as mediações impostas à imagem final, causando um estranhamento, reordenando modelos estéticos, ampliando limites da fotografia enquanto linguagem, sem nos prendermos na sua singularidade, por meio de

² FLUSSER, Vilém. Nascido na Tchecoslováquia, Vilém Flusser (1920-1992) escreveu ensaios sob influência do existencialismo e da fenomenologia com enfoque predominante na filosofia da comunicação e na produção artística. Fluente em diversas línguas, entre elas alemão, francês e português, Vilém Flusser residiu no Brasil durante os anos 60 e lecionou na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

processos, químicos e por consequência, nos procedimentos de trabalho. Vilém Flusser afirma que a fotografia expandida é desafiadora, porque “subverte os modelos e desarticula as referências” (2002).

O termo “fotografia expandida” tem embasamento teórico nos textos de Rosalind Krauss (1998) sobre a escultura no campo ampliado e de Gene Youngblood, apud Fernandes-Junior (1970), que discorre sobre o cinema expandido. Também o artista italiano Andreas Müller Pohle discute algumas questões que despertaram o desejo de compreender melhor essa nova fotografia, mais comprometida com o fazer fotográfico.

Como defendemos, a fotografia nos apresenta variadas experiências perceptivas e, assim, Flusser chama o aparelho³ que produz essa imagem técnica de “caixa preta”, remetendo à ideia de magia e mistério, ou nas palavras de Walter Benjamin (1986), referindo ao surgimento da fotografia no início do século XIX como uma “grande e misteriosa experiência”.

Para Flusser (2002, p.42):

Por trás da intenção do aparelho individual escondem-se intenções de inúmeros outros aparelhos: o aparelho da indústria fotográfica, que é formado pelo aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico, etc. etc, – constituindo uma grande hierarquia de “intenções” cujo fito é programar a sociedade “para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos próprios aparelhos”.

Para Flusser, a fotografia supera a divisão da cultura entre ciência/tecnologia e arte. Para o autor, o conhecimento técnico e o comportamento técnico são agora experimentados pelas imagens técnicas, substituindo a consciência histórica pela consciência mágica, nesse entendimento a capacidade conceitual é substituída pela capacidade imaginativa. Nossa investigação, a partir do laboratório se insere nesse pensamento, pois considera a criação

³ Aparelho para Flusser pode ser definido: como “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia”. Para o autor, “O decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota seu programa”, ou seja, “aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar”.

individual experienciada ali, no ato de sua própria fatura, criar novas imagens que estão além da técnica fotográfica primitiva.

Flusser vai adiante, propõe que “toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa preta”, havendo necessidade de que aprendamos a desmontar a obra para refazê-la, e prossegue, “as pontas dos nossos dedos são feiticeiros que embaralham o universo”, dessa forma, nos leva a refletir sobre o que se passa no interior dessa “caixa preta”, que para nós produzem imagens técnicas, distante da ideia de serem janelas, são imagens, superfícies que transpõem processos em cenas.

Ressaltamos aqui, que o autor ainda critica o uso exagerado e repetitivo do programa que padroniza a visualidade e defende como sendo o criador aquele que penetra no interior da caixa preta e subverte as regras estabelecidas, assim, o artista inventa o caminho e não apenas cumpre um programa padronizado, estabelecido como regra que não seja mecânico, e muito menos programado.

A expressão por meio da fotografia expandida, possibilita o artista, a resistência a uma famigerada homogeneidade visual cansativa e repetida, por se valer dos mais diversos procedimentos para uma experiência artística com um resultado final diferenciado. Esse fazer artístico fotográfico nos livram dos automatismos generalizados e generalizantes. Refletindo com ele esse proceder, compreendemos que tal postura, possibilitou surgir um sentimento de libertação, em função dos diferentes procedimentos criativamente aplicados. Estes apontaram para um vasto repertório de probabilidades plásticas, para além do fotográfico, porém, vulnerável das imagens técnicas.

Flusser propõe um modelo da história humana do ponto de vista da comunicação visual e recorre ao método da fenomenologia⁴. “O homem

⁴ Segundo Maurice Merleau-Ponty, a fenomenologia de Husserl “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma ‘psicologia descritiva’ ou de retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo a desaprovação da ciência. Eu não sou o resultado ou o entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam meu corpo ou meu ‘psiquismo’, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da

natural, essa “*contradictio in adjectu*”, está imerso, como todo animal, em ambiente das quatro dimensões do espaço-tempo, em ambiente composto de “aventuras”, de experiências que se aproximam e afastam”. E continua: é preciso fixar a visão e torná-la publicamente acessível. Inventar imagens. Pois as imagens são abstrações da dimensão da profundidade da circunstância, projeções de volumes sobre superfícies.

Graças à imaginação, o homem se afastou da circunstância, introduziu entre si e o mundo objetivo o terreno do imaginário que lhe permite orientação contextual, e com isto o homem se transformou em homo sapiens *sensu strictu*. As imagens são o segundo medium visual da comunicação humana. As imagens sofrem de dialética interna: ao representarem a circunstância a tapam. Tendem a se tornarem opacas (FLUSSER, 2002, p.14).

É prossegue o autor, no embate do homem alienado em função da imagem.

O homem, em vez de orientar-se no mundo graças a imagens, passa a viver, desejar, valorar, conhecer e agir em função das imagens. Torna-se necessário, para vencer tal alienação, de tornar as imagens transparentes. (FLUSSER, ano, p. 15).

Sendo assim, podemos entender que levaram dezenas de milhares de anos até que tenhamos aprendido a explicar as imagens, a contar seu conteúdo. A arrancar os elementos imaginísticos da superfície e alinhá-los sobre fios calculáveis, e a escrever linearmente.

Para Flusser, os textos são o terceiro *medium* visual da comunicação humana. Há uma dialética entre texto e imagem. O propósito do texto é explicar imagens, combater sua opacidade, substituir a sua magia e seu mito pelo pensamento linear, conceitual, explicativo. Mas as imagens podem vir a ilustrar os textos e a retraduzir sua mensagem conceitual para o nível contextual da magia.

É o embate a nós apresentados, pelo autor, entre o texto revolucionário e a imagem conservadora, desde o período medieval, quando tais imagens, em tese a serviço dos textos sagrados, traziam consigo um potencial mágico,

ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda” MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.3.

resultado de uma alquimia. Em função dessa dialética, a imaginação tornar-se-ia mais conceitual, dando asas a imaginação. O embate entre imaginação e conceituação remonta o renascimento italiano, o *uomo universale*, que concebia imaginativamente e imaginava conceitualmente.

Para vencer tal divórcio nefasto entre a conceituação textual inimaginável e imaginação alienada da conceituação progressiva foram inventadas as imagens técnicas, e com a função de tornar imagináveis os textos, de reintroduzir as imagens na vida cotidiana.

No entanto, as imagens técnicas são produtos de aparelhos que projetam o universo quântico, pontual sobre superfícies aparentes, cheias de intervalos, são computações bidimensionais a partir da zero dimensionalidade; são a quarta mediação visual para a comunicação humana.

Acreditamos na possibilidade de nos tornarmos conscientes da posição ontológica dessas imagens, e no futuro criticá-las. E em seu distanciamento crítico poderemos decifrar os significados das imagens técnicas, e as imagens binárias dos computadores, chegando a conclusão de que não são cenas literais do mundo e, sim programação. Poderemos dialogar um com os outros por meio das imagens, permitindo pacificar à futura programação, das imagens e dos aparelhos ideológicos.

Dependemos de uma capacidade crítica para que no futuro tenhamos a oportunidade de retomar o controle dos aparelhos que nos ameaçam autonomizar, dentro sociedade informatizada e totalitária, num regime de programação e com sedutores aparelhos tecnológicos; mantendo-nos solitários de modo passivo e homogeneizado, como meros apertadores de botões.

4º CAPÍTULO

4 O ATELIER DE FOTOGRAFIA

O atelier de fotografia foi inspirado, a partir de uma experiência anterior, no Curso de Fotografia na Universidade de Vila Velha-UVV, entre os anos de 2011 e 2013, por nós conduzida. Neste período, surgiu a vontade de aprofundarmos a pesquisa dada a quantidade de possibilidades de construção de imagens por meio de procedimentos fotográficos históricos, que foram sendo deixados rapidamente de lado, em razão da evolução técnica dos meios de produção consagrados por uma corrente hegemônica no que diz respeito à produção de imagens fotográficas, fundadas na fotografia digital.

Figura 05 –Aula no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

A partir da impossibilidade de realização do projeto de pesquisa na Universidade de Vila Velha, devido a questões operacionais, o trabalho foi viabilizado na Universidade Federal do Espírito Santo, por meio do Departamento de Desenho Industrial, sob a supervisão do professor deste curso, José Otávio Lobo Name (Jô Name).

Organizamos um plano de curso que contemplou dezesseis aulas com abordagens expositivas e experimentais, voltadas à discussões acerca das maneiras de produzir imagens a partir do modo de como são feitas, não

apenas pelo viés tecnológico. As aulas foram realizadas no período entre 19 de março e 28 de maio de 2015, com a participação de dezessete alunos do Centro de Artes, conforme apresentado anteriormente nesta dissertação .

Foram também, evidenciadas as relações que envolvem outras instâncias de ordens processuais nas quais não só a articulação e manipulação do programa compreendido no aparelho podem produzir imagens, mas também aquilo que foge dessas instâncias, como discorreremos anteriormente nesse trabalho.

No texto, “Os devaneios do caminhante solitário”, Rousseau afirma que “tudo vive num fluxo contínuo na Terra; nela, nada conserva uma forma constante e definitiva”. Refazendo esses fluxos, Gilles Deleuze nos propõe linhas de fuga a partir de um mundo repleto de singularidades que se faz no experimentar, colocando em suspeita as possibilidades que podem nos levar a acontecimentos múltiplos nesse processo de produção de imagens.

É sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não é claro, porque se imagina ou se sonha, mas ao contrário, porque se traça algo real, compõe-se um plano de consciência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma (DELEUZE, 2010).

Assim, foi definido como estratégia remontar alguns experimentos arcaicos da fotografia, dentre eles o cianótipo⁵, o negativo construído manualmente e os processos experimentais como palimpsesto⁶ e quimigrama⁷. Esses procedimentos e técnicas serão explicados mais detalhadamente neste capítulo. Conforme o programa da disciplina que consta no apêndice C, inicialmente foi explorado junto aos alunos uma introdução histórica seguida da

⁵ Segundo o pesquisador Rubens Fernandes Junior, (FERNANDES, 2006, p. 18), são muitos os processos experimentais do início da história da fotografia, entre eles, podemos citar a solarização, o fotograma, as fotomontagens, as superposições, a revelação forçada, a reprodução de processos primitivos como o cianótipo, heliografia, fotogravura, platina e paládio, Van Dyke, goma bicromatada.

⁶ Os Palimpsestos Gráficos são o resultado das interferências sobre fotografias , tendo como objetivo a criação de imagens pela hibridação de materiais, técnicas e linguagens, provindos da interação entre os meios desenho e foto, na procura de novas formas/imagens, tomando como tema acidade e sua visibilidade. Etimologicamente a palavra “palimpsesto” vem do... “grego palimpsestos – raspando novamente”, pelo latim palimpsestu. Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes (duplo palimpsesto), mediante raspagem do texto anterior.

⁷ O quimigrama, “também chamado de pintura química, constitui-se em uma imagem produzida através da utilização da química do processo fotográfico: revelador, fixador, tonalizadores. Sem a interferência de meios mecânicos, tal processo fotográfico produz efeitos de características únicas. Tem na figura do belga Pierre Cordier, seu introdutor.” (MONFORTE, idem, p.71).

apresentação da química pré-fotográfica e dos processos fotográficos. Em seguida o enfoque foi dado ao funcionamento geral das técnicas manuais de fabricação de papel, das características deste papel tais como a sua sensibilização. Como item da terceira unidade do programa, enfatizamos os processos fotográficos, especialmente os citados anteriormente neste texto. Esses procedimentos e técnicas, a partir do momento que foram compreendidos, serviram de base para a produção de imagens, envolvendo toda e qualquer maneira de construção, seja ela analógica/digital, artesanal/industrial e/ou outras, dessa forma não houve limites para que uma imagem se estruture, estabilize-se frente à nossa busca constante.

Durante o processo consideramos acidentes, ruídos, erros e, a partir desses aspectos, pensamos em imagens que suportassem, como intitulamos, conteúdos potentes, no que dizem respeito a intenções precisas e desdobramentos infinitos, pensados a partir dos artistas que refletiram a imagem e a fotografia em seus desdobramentos e transbordamentos, como Juliet Man Ray e Moholy-Nagy e Geraldo de Barros.

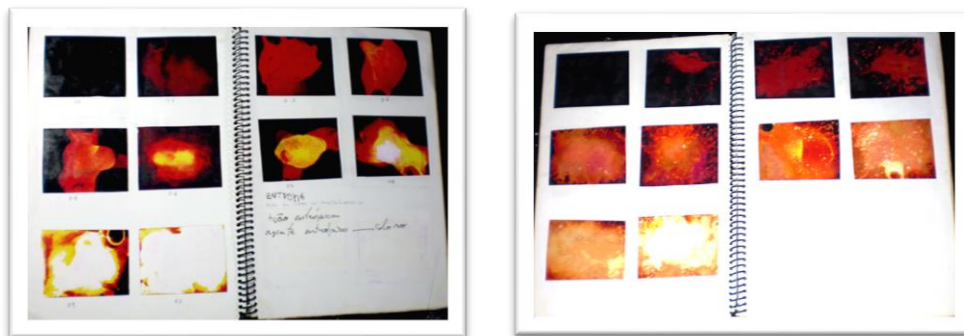
RAY, um consagrado artista dos anos de 1920, sendo ligado ao movimento Dadaísta, trabalhou com manipulação de imagens em laboratórios. O trabalho do artista Moholy-Nagy segue o mesmo caminho a partir de uma visão voltada ao Abstracionismo⁸.

Avançamos nas investigações no laboratório fotográfico, ampliando a experiência e passando a explorar um modo particular de criação, pintando com caneta retroprojeter os próprios negativos, ampliando e revelando novas fotografias. Mais adiante introduzimos as técnicas de raspar e pintar as fotografias, e do uso dos papéis fotográficos descartados por laboratórios e a nós disponibilizados.

⁸ p.ext. fil tendência presente em inúmeros sistemas filosóficos a considerar, de forma ilegítima, as abstrações criadas pela mente (representações, conceitos, categorias etc.) como realidades efetivamente concretas e objetivas [Conceito crítico formulado pelo filósofo e psicólogo norte-americano William James 1842-1910.].

Percebemos, então, uma questão recorrente nesse procedimento: o uso da fotografia e uma forma específica de processá-la, ou seja, a utilização do cloro como agente desagregador das camadas de tinta que se encontram estratificadas na emulsão que constitui o papel fotográfico.

Figura 06 – Pranchas papel fotográfico caderno de ensaios, Ufes Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

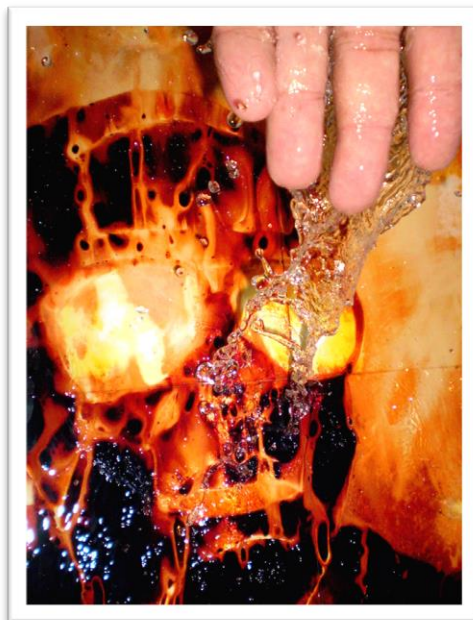
Em certo momento limitamos as frentes de exploração e nos dedicamos a trabalhar mais intensamente com o papel fotográfico velado, matéria encontrada em abundância nos descartes dos laboratórios. Considerando o fato de que trabalhamos com restos de imagens de materiais laboratoriais, chegamos à noção de escatologia⁹. Neste sentido, o tema a que nos referimos não se restringe puramente à mera noção de resto e de excremento, mas também à noção cristã de escatologia, uma vez que após o sacrifício, o processo penoso, as imagens se apresentam como redenção do corpo e dos sentidos.

O cloro, então, surgiu, passando a figurar entre os elementos químicos já antes usados no processo fotográfico, tornando-se agente dissociativo e entrópico. As imagens, depois de estabelecidas e uma vez confirmada sua finitude com a paralisação (com o uso d'água) do ataque químico que desagrega o material, são fixadas no papel fotográfico, retocadas com a utilização do cloro, passando a exibir uma forma não prevista até então. Neste sentido,

9 Crença ou doutrina teológica a respeito do destino do homem (escatologia individual) e do mundo (escatologia coletiva). A escatologia pode ser profética (baseada em visões ou predições sobre o futuro), apocalíptica (acompanhada de descrições imaginárias), prospectiva (fundamentada em conjecturas científicas), dialética (baseada em raciocínios sobre a filosofia ou a teologia da história). Enciclopédia Britânica Editores LTDA. Rio de Janeiro 1980. Pg81

poderíamos afirmar que pela ausência de previsibilidade, nossas imagens, reportam à “aparições”, posto que é dentro de todo esse processo que tais imagens são “reconhecidas”.

Figura 07 – Aula no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni I, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Essas “aparições” não são frutos do acidente, sorte, azar, de uma causa fortuita ou mesmo da ausência absoluta de causas, proporcionando resultados imprevisíveis, são na verdade, imagens surgidas no processo de experiência, conseqüentemente, poderíamos compreender o artista, autor que imerso neste processo, como sendo o primeiro observador, ao contemplar o resultado do seu trabalho. Tal organização que oscila entre a ordem e o caos, nos remetem, até certo ponto, ao conceito de entropia¹⁰.

Baseado neste conceito reconhecemos que essa ideia permeia toda essa pesquisa, visto que o refugio laboratorial e as imagens que estabilizamos, estão simultaneamente sujeitas ao gradual desaparecimento, sendo que esta

¹⁰ Originalmente, "entropia" (troca interior) surgiu como uma palavra cunhada do grego de em (en - em, sobre, perto de...) e sqopg (tropêe - mudança, o voltar-se, alternativa, troca, evolução...). O termo foi primeiramente usado em 1850 pelo físico alemão Rudolf Julius Emmanuel Clausius (1822-1888). Tendência universal de todos os sistemas - incluídos os econômicos, sociais e ambientais - a passar de uma situação de ordem à crescente desordem... (Trecho da entrevista com o Dr. Mario Bruno Sproviero, Professor Titular DLO-FFLCHUSP. Entrevista e edição: Jean Lauand, 10-7-01).

imagem química continua exposta à luz e aos efeitos nocivos que os fótons têm sobre a imagem de natureza fotográfica. Neste sentido, podemos compreender a natureza transitória e efêmera das imagens, desde sua construção até seu desaparecimento.

A seguir serão abordados, mesmo que de modo sintético, os principais componentes que dão materialidade e possibilitam a partir de suas ações, consideradas do ponto de vista não somente técnicas/químicas, mas actanciais (pois agem e fazem agir), os processos e alternativas empregados no atelier/disciplina de fotografia. Iniciaremos com o conceito de imagem e a seguir de suporte para depois nos determos nas técnicas de negativo construído, palimpsesto e cianótipo. Para finalizar, conceituamos as imagens híbridas como um processo de criação que possibilita a junção das diversas técnicas entre si, e entre estas e outros processos tais como os possibilitados pelos modos digitais em conjunto com os modos tradicionais.

4.1 A IMAGEM

Ao desencadear um processo mental para criar no plano das ideias para uma imagem, o sujeito exprime uma vontade de que seu corpo desenvolva ações com o objetivo de materializar algo. Neste processo entre o que é produzido pelo artista (destinador) e público(destinatários) são necessárias ações muito mais elaboradas, promovendo ao público para o que foi produzido e as intenções implícitas na imagem. Este movimento passa por caminhos ainda não totalmente dominados pela mente humana, logo, a imagem não terá uma fidelidade com o pensamento. (principalmente por nossas próprias limitações, do material e suporte). Não há a possibilidade de se aferir tal condição dados todos os processos envolvidos para materialização do campo da ideia para a matéria alvo da percepção do outro.

Segundo Laura Gonzalés Flores no livro *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?*(2001), a fotografia como imagem, é categorizada como *imago*. Os romanos tratavam *imago* como corpo: a aparência era real. Designavam como *imago* uma figura de cera que era moldada a partir do cadáver de uma pessoa, funcionando como um duplo do corpo físico. Fazendo uma analogia com o espaço fotográfico, este não é apenas uma interpretação/reprodução do real, é

acima de tudo um rasto, um vestígio, um indício. A realidade e a sua imagem são percebidas como sendo a mesma coisa.

A fotografia entendida como imago, funciona como uma tautologia: a realidade e o seu rasto aparecem idênticos. Portanto, podemos dizer que a fotografia não é uma representação, mas antes uma apresentação: objecto, verdade, contingência pura, «presença da realidade”(FLORES, 2001, p.43)

O resultado do esforço em concretizar a imagem gera por vezes um nível de frustração, porém, nas tentativas de materializar uma imagem (fruto dos processos de criação) aguçamos cada vez mais o olhar e a maneira pela qual operacionalizamos este *modus operandi* de trabalho. Ao repetirmos as ações, por alguma razão, avaliamos os resultados mais bem sucedidos, e assim vão sendo eleitas as criações, suscitamos a ideia de Otavio Paz da criação como tradução, “O artista é o tradutor universal”.

Não se pode dizer que a criação surge do nada, o pensamento na maior parte das vezes é bombardeado por informações que não percebemos bem, mas que por sua vez contribuem para os juízos de valor e as escolhas no ato da criação, consciente ou inconscientemente. De maneira geral recombina todas essas informações que nos chegam captadas pelos aparelhos perceptivos do corpo, reconfigurando-as, apropriando-se de tudo que nos cerca e nos contamina.

Diante da vontade de criar uma imagem a partir do pensamento restringimo-nos a questões ligadas a capacidade técnica, sem ao menos cogitar a possibilidade de ingressarmos num campo desconhecido da experimentação, porém, na medida que conhecemos melhor materiais e técnicas, começamos vislumbrar a possibilidade de transpor os limites impostos por linguagens artísticas, ora misturando técnicas, ora valorizando o acaso.

Como chegar à imagem? Poderia ser com a captura da luz refletida por um objeto utilizando um dispositivo fotográfico ou algo do gênero onde se armazenaria de alguma forma a memória de um instante. Imagem poderia ser a consolidação de algo ser percebido através do canal perceptivo do homem, o olho. A luz, ao refletir de um objeto qualquer, penetra na íris, no cristalino, no fundo de olho onde se forma a tal imagem invertida que após este fenômeno

físico passa a ser transportada ao cérebro por impulsos nervosos que se decodificaram e que chamamos de imagem.

Mas não se trata somente das relações óticas físico/químicas envolvidas na percepção da imagem e sim na constituição que este conceito nos traz. O que dizer, então, da imagem pensada por alguém? Esta não está sendo vista, porém imaginada. É desta instância que quero tratar a imagem como uma ideia manifestamente orientada pela vontade e que em processos e estratégias buscam ser materializadas de alguma forma e encontre lugar no outro.

4.2 O SUPORTE

O grande desafio para os primeiros entusiastas da fotografia sempre foi estabilizar a imagem no suporte, para isso foram feitas muitas experiências. Entre os processos de impressão, abordados Luiz Guimarães Monforte, 1997, em sua publicação “Fotografia Pensante”, podemos destacar o fotograma, negativo construído, cianotipia, marrom de Van Dyck, goma arábica, fotogravura e kwik print.

Há uma recorrência nesses processos, o papel fotográfico, o filme ou uma base sensibilizada por solução fotossensível, onde apoiam-se os objetos ou negativos a serem copiados depois de serem expostos à luz, são revelados. Artistas como: Alexander Rodchenko, Man Ray, László Moholy-Nagy, Robert Rauschenberg, Luiz G. Monforte, entre outros, optaram pelos processos manipulação fotográfica ao fazerem seus trabalhos.

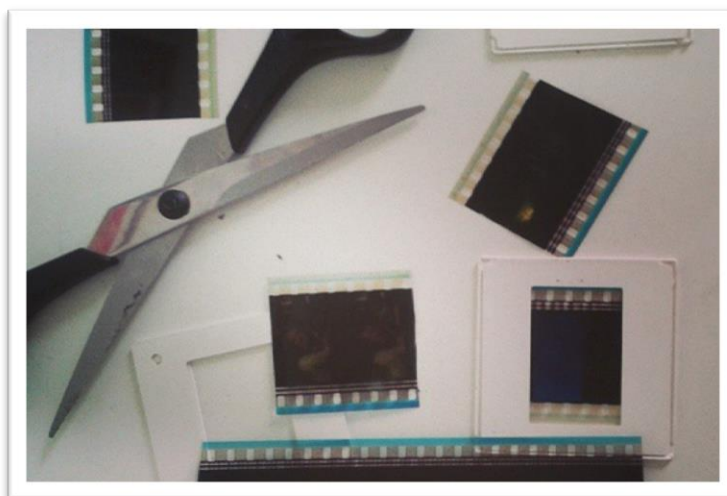
Podemos considerar suporte o anteparo como base para estabilizar imagem sendo eles papel fotográfico colorido e preto e branco, papel sensibilizado por solução fotossensível (cianótipo), entre outras possibilidades que afetam manipulações da superfície do suporte com agentes químicos (revelador dektol, interruptor, branqueador, cloro e outros). Esse tipo de suporte apresenta características que nos levam a propostas plásticas potentes que envolvem cor, temperatura, contrastes em espectros diversos.

4.3 NEGATIVO CONSTRUÍDO

Um negativo achado, todo riscado e empoeirado, se fornece um bom resultado fotográfico, a fotografia é de quem a realiza e não de quem expôs o negativo” (apud FERNANDES JUNIOR in: BARROS, 2006, p. 37).

Na construção da imagem fotográfica analógica observamos a combinação de três elementos: o suporte, uma substância formadora da imagem e um aglutinante com a função de fixar a imagem no suporte. Nessa tríade, destacamos os materiais que formam a imagem, constituem um grupo com aglutinante e emulsão, todos sensíveis à luz.

Figura 08 – Materiais da aula no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Com o desenvolvimento do nitrato de celulose no final dos anos de 1880, a fotografia ganhou maior independência, pois foi superado o negativo rígido de vidro que inviabilizava maior reprodutibilidade da imagem, o negativo com base de celulose por sua vez, submetidos a altas temperaturas e umidade se decompõe, deformando a imagem modificando a emulsão gelatinosa.

Depois de 1951 todos os filmes foram de 35mm passaram a ser feitos em acetato ou poliéster (triacetato ou acetato de celulose), mesmo com o avanço do material o negativo enfrenta os mesmos problemas em relação a deterioração se colocados em condições de acidez, calor e umidade. Chamamos essa decomposição de “síndrome do vinagre” devido ao cheiro característico exalado nesse processo, há um amolecimento da emulsão de

gelatina podendo acarretar o desbotamento dos pigmentos do filme. E à medida que o filme permanece nessas condições fica quebradiço diminuindo sua área, provocando um desmonte entre a emulsão de gelatina e a base de acetato, formando estrias na superfície do filme.

Desde 1980, a maioria dos filmes são feitos com poliéster apresentando um aspecto mais transparente, contém em si características físicas mais estáveis aumentando a durabilidade da emulsão e do suporte. Além do suporte de poliéster, a camada de emulsão contém substâncias formantes da imagem (sais de prata, para o preto e branco, e os corantes) ou até filtros nos filmes.

Iniciamos nossas experimentações e criações de novas imagens, a partir dos negativos produzidos originalmente para estabilizar de forma primária a imagem fotográfica captada pela câmera obscura e à revelia desses processos formantes da imagem fixada no suporte. Foram disponibilizados grande variedade de películas com imagens produzidas por outras pessoas, ao apropriarmos dessas imagens as ressignificamos após manipulações diversas, pintar, arranhar, rasgar, colar queimar, ampliar, digitalizar entre outras ações.

Figura 09 – Primeiros ensaios de negativo construído Lab. Foto, Ufes Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

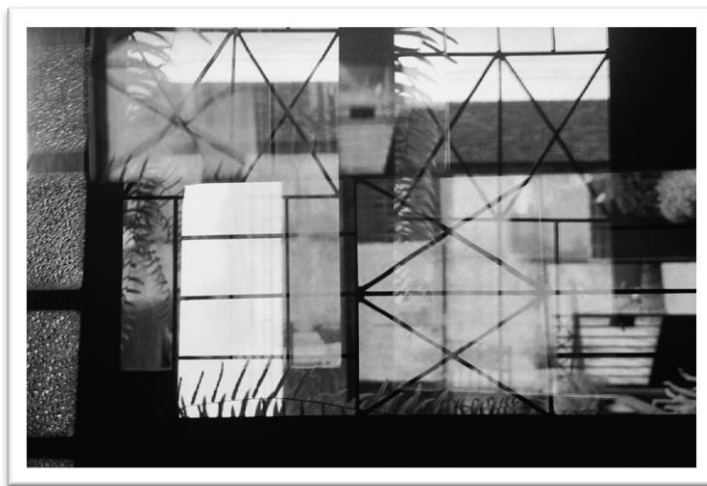
Essa espécie de carpintaria da imagem provocou nos alunos muita curiosidade, e a partir dos materiais disponibilizados muitos experimentos foram realizados, juntamente a prática apresentamos os trabalhos do pintor, designer e fotógrafo o paulista Geraldo de Barros (1923-1998), que teve participação relevante na década de 1950 no movimento Ruptura, com

Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto e outros, rompendo com o Figurativismo na arte, antecedendo o movimento da arte concreta no Brasil.

Partindo de imagens captadas da natureza, Geraldo de Barros transgredia a realidade da cena fotografada através de inúmeras intervenções. Múltiplas exposições de uma mesma chapa, recortes, superposições e desenhos executados diretamente sobre o negativo, montagens fotográficas, cortes nas cópias já prontas, enfim, procedimentos que denotavam sua vontade de criar uma ordem autônoma para a fotografia (COSTA & SILVA, 2004, p. 43).

Junto aos trabalhos de Geraldo de Barros também foram apresentadas manifestações artísticas exemplares de uma fotografia provocante, afastando-se do automatismo da câmera fotográfica. Artistas como Man Ray e Moholy – Nagy, que tinham em comum com Geraldo de Barros o entendimento no seu processo de criação a fotografia como construção.

Figura 10 – Geraldo de Barros, *Abstraction*, São Paulo, 1949/2008. Silver gelatin print, 11 13/16 x 15 15/16 in.



Fonte: <http://www.sicardi.com/artists/geraldo-de-barros/artists-artist-works/21979/>

A partir dos exemplos dos artistas apresentados, os alunos tiveram a disposição material farto para se apropriar e criar novas imagens, esse período foi o de maior produção de imagens. Podemos justificar essa resposta espontânea dos alunos devido talvez a dimensão do suporte, maior quantidade de material disponibilizado, possibilidade de interação com outros meios ou novos meios, inclusive digitais.

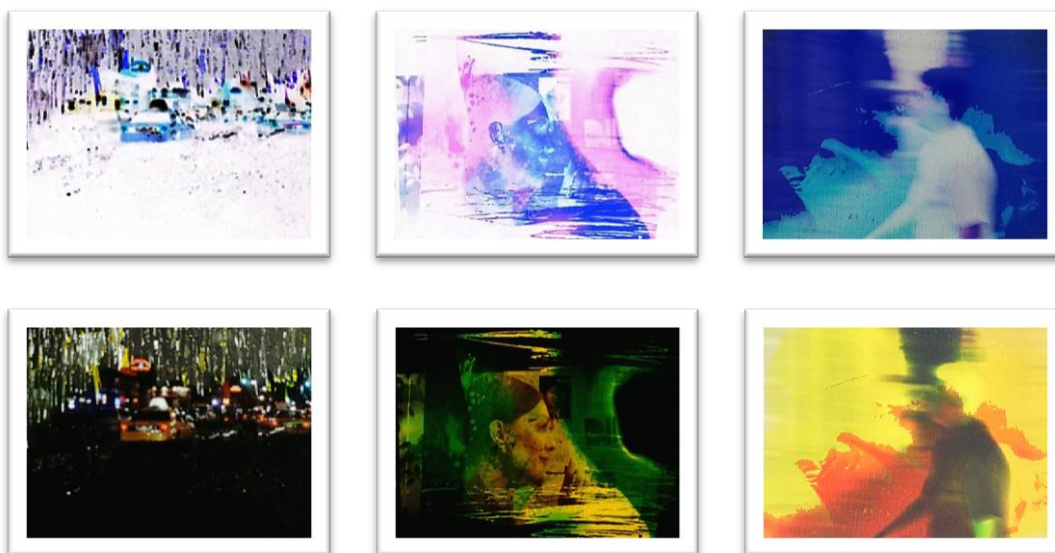
Figura 11 – Negativos construídos no Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV,(2015).



Fonte: Acervo do autor.

Os procedimentos proporcionaram aos alunos muitos embates, com o mercado fotográfico, pois tiveram dificuldade de ampliar essas imagens nas lojas de fotografias sendo necessário buscar alternativas para a materialização da imagem no suporte, com o próprio modo de produzir uma imagem fotográfica sem o uso de uma câmera.

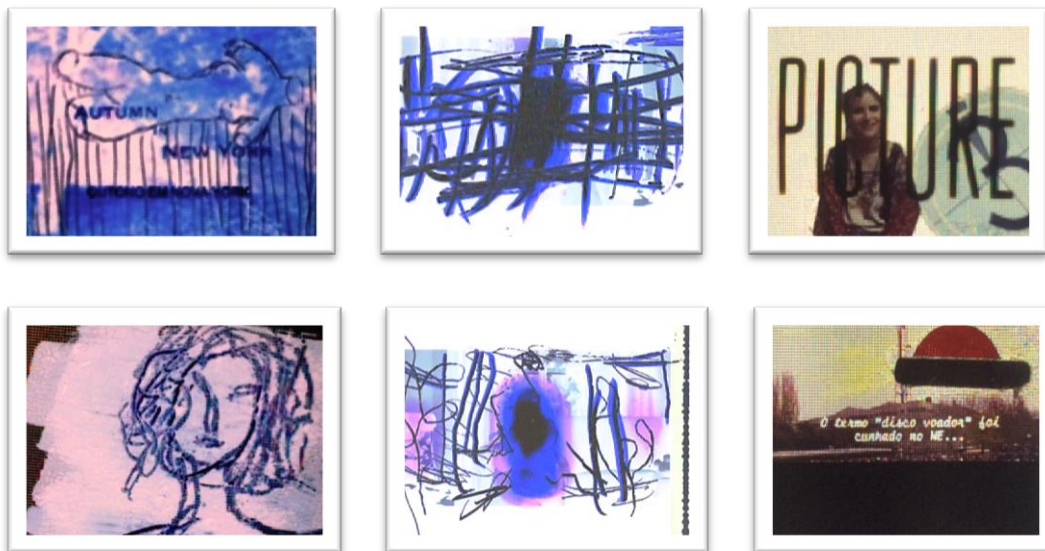
Figura 12 – Negativo/Positivo película 35mm manipulada no Lab. de fotografia, Ufes, Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Essas dificuldades foram acumulando obstáculos, que rapidamente foram transformados em possibilidades plásticas que fugiam da lógica mercadológica de materialização da imagem fotográfica, essas formas foram sendo descobertas à medida em que os problemas surgiam, esses ajustamentos se deram com a constituição e instauração de uma nova forma de produzir imagens com negativos.

Figura 13 – Negativo/Positivo película 35mm manipulada no Lab. de foto Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Foi uma proposição nossa aos alunos, para que tentassem realizar as imagens finais, manipulando os suportes e utilizando os meios disponíveis para esse propósito, apresentando como possibilidade a utilização de meios eletrônicos ou digitais (celular, scanner, xerox, entre outros), mesclando toda e qualquer possibilidade. A proposta envolveu ações de todos os tipos, e a maior parte dos alunos exploraram o processo, superando as dificuldades e produzindo grande quantidade de imagens experimentais.

4.4 PALIMPSESTO

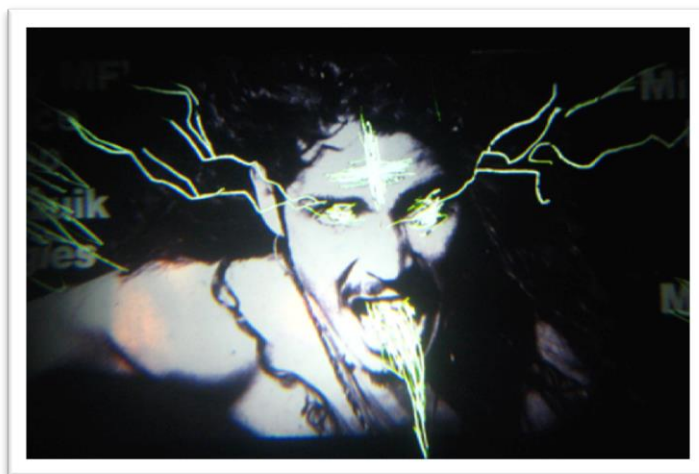
Raspar a superfície fotográfica é uma das práticas para a construção da imagem, e raspar novamente torna esta aparição uma espécie de palimpsesto gráfico. Entender como funciona a lógica da construção pela desconstrução é uma forma de compreender como são feitas as imagens dos processos alternativos.

Segundo o dicionário Aurélio (2004) o palimpsesto é um “manuscrito sob cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores”. A palavra de origem grega significa “riscar de novo”, raspava-se a superfície do papiro, pergaminho, por

ser feito de material pouco disponível e caro (como couro e pele de animais), a inscrição feita é apagada e novamente escrita para economizar o material.

As aparições nada mais são do que a revelação o que está sob as camadas de emulsão do papel fotográfico, surgindo as cores que já estavam na superfície do papel.

Figura 14 – Sem título, 3x5cm, Palimpsesto, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

E para isso, nos voltamos à presença do papel fotográfico velado, que fora disponibilizado pelos laboratórios. Neles, em sua superfície fizemos uso do cloro que passou a participar da formação da imagem. Estas foram suscitadas originalmente a partir dos significados do próprio autor da imagem, de suas cargas semânticas. Mais uma vez, o conceito de entropia como dissemos anteriormente, pois a atuação do ácido sobre a superfície do suporte acelera o processo de “desordem” química, e, conseqüentemente o surgimento da imagem, para então, logo em seguida, interromper a “destruição” das camadas do papel fotográfico, estabelecendo um ritmo muito mais lento de desaparecimento da imagem.

A fotografia pode ser considerada como uma impressão, resultante do encontro entre a base fotográfica e a luz, que reflete um referente real, porém, o aparelho fotográfico, tampouco à semelhança com o objeto representado podem determinar o que é a fotografia. Devemos entender a diferença indicial

e icônica. Não há neutralidade do mecanismo fotográfico, os fotogramas são exemplos claros disso, podemos ver a imagem se formar diretamente a partir de objetos colocados sobre o papel fotográfico. A imagem é composta anteriormente pelo sujeito, distribuindo objetos escolhidos em cima do papel fotossensível, sendo expostos à luz, em seguida produzindo imagens impressas a partir das sombras dos objetos; as imagens são as suas silhuetas. Assim, realizamos uma imagem fotográfica sem o uso da câmera fotográfica.

A imagem fotográfica que “não deu certo” e que reside na natureza do papel fotográfico velado permite uma alusão do olhar leigo, a ausência indicial. Porém há a marca indicial da luz e à concepção de mortificação do *continuum*, uma vez que o índice que estaria atrelado ao real não se exprime nesta planaridade negra, que se encontra na própria natureza do rejeito laboratorial usado como ponto de partida para o trabalho, como relatamos em nossa introdução.

O ataque do cloro, a nulidade da imagem velada, além da noção imediata de corrosão e desmonte, termina ainda permitindo uma concepção de renascimento e potencialização do plano negro e neutro do papel fotográfico velado, uma vez que é este ataque corrosivo que desmonta as camadas de cores, e deste “caos” químico e orgânico é que surgem as imagens das manchas que viabilizam figuras, por associações.

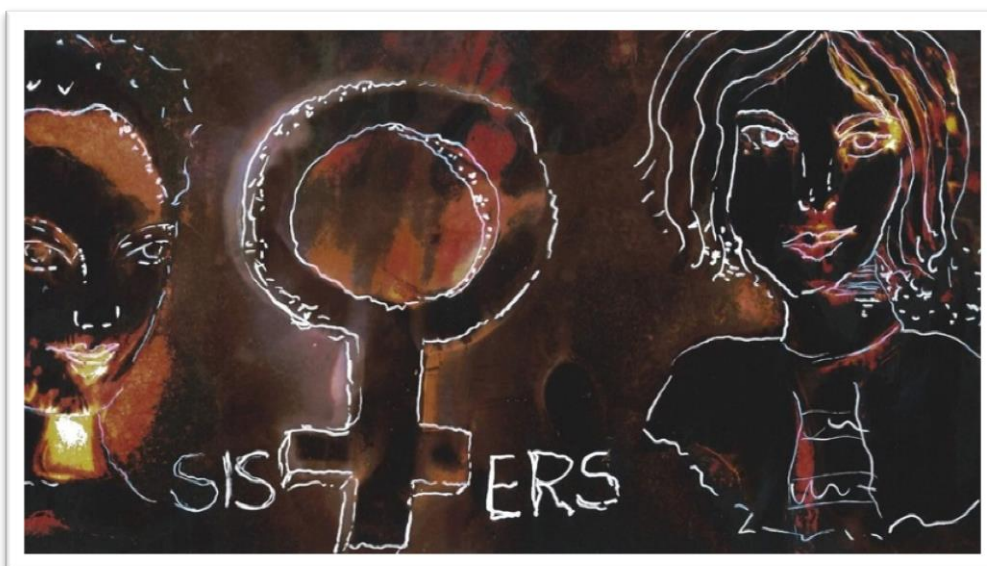
Esse proceder nos faz remeter aos eixos paradigmático com projeção da semelhança própria (formal – combinação), ou sintagmático (função - seleção) como defende Jakobson (1959), que não separava aos estudos da língua em geral, nem que o poético fosse algum tipo de linguagem diferente da linguagem comum, defendia que a Poética e Linguística deveriam se sustentar, não ser separadas.

A presença destas noções substanciais que afloram pela simples contemplação dos materiais reafirma a participação da carga semântica dos mesmos, como elementos também significantes e concorrentes na leitura das imagens.

Os desenhos surgem, então, da parte submersa de nossa memória. Tal como a estrutura de um rizoma¹¹, brotamentos distintos percebidos visualmente que em sua subjetividade submersa guardam interconexões sutis que só poderiam ser concebidas pela imaginação de quem se apresenta sobre esse terreno e diante dos brotamentos que constituem a parte visível deste sistema metafórico.

As imagens refletem na sua presença visual vestígios oriundos e traduzidos diretamente do campo das nossas memórias geradas na troca com um real, sujeito à mencionada relação entre lugares.

Figura 15 – sisTers, 15x33cm, Palimpsesto, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Enfatizamos que as imagens surgem em função da destruição ou remoção da superfície gelatinosa do papel fotográfico como suporte e pela ação corrosiva do cloro. A emulsão do papel, desse modo, é subtraída, a matéria é retirada e o desenho é imaginado e feito momento em que as camadas são desnudadas, pois, estão por baixo, revelando imagens possíveis.

11 O conceito de rizoma é derivado da Botânica, e consiste na extensão do caule que une sucessivos brotos. Segundo DELEUZE e GUATTARI, “um rizoma com haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas.” (1995:15).

Essas imagens “surgem”, veem à tona ou são concebidas quando é possível estabilizá-las ao utilizar água corrente, interrompendo a ação corrosiva do cloro. As imagens são, então, fixadas diretamente sobre a superfície, determinando sua duração, sua existência, a partir do fim deste processo.

4.5 CIANÓTIPO

O inimigo da fotografia é a convenção. A sua salvação vem do experimentador que se atreve a chamar “fotografia” qualquer resultado com meios fotográficos, com uma câmera ou sem ela.

Laszlo Moholy-Nagy, 1947.

Figura 16 – Intercedo, duas partes móveis 9,5x12cm, cianótipo (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Ao introduzir as práticas envolvendo a fotografia sem câmera, uma das experiências fundamentais para o entendimento acerca do surgimento da imagem é a prática da cianotipia, para tanto se faz necessário

contextualizarmos historicamente remontando a “gênese” dos processos e procedimentos realizados pelo matemático William Henry Fox Talbot, um dos primórdios produtores de imagens fotográficas, nascido em 1800, demonstrou interessado por botânica, química, astronomia e outras áreas de estudos científicos. Dentre suas publicações destaca-se “The Pencil of Nature” (1833) pioneira no desenvolvimento da fotografia.

Este pesquisador, produziu um dispositivo denominado de câmera lúcida. Um dispositivo ótico auxiliar para desenhos inventada em 1807 por William Hyde Wollaston, um químico e físico inglês. Tratava-se de um prisma com possibilidade de ajuste, onde o artista pode ver através de uma pequena abertura imagens distantes projetadas de forma invertida no suporte sendo utilizado para o desenho. Porém, Talbot permanecia insatisfeito em reproduzir imagens com desenhos, mesmo com a qualidade advindas da câmera lúcida fossem satisfatórios. Ele segue a busca pelos princípios renascentistas estudando o desenho realista e os fenômenos da perspectiva sendo necessário a utilização da câmera escura, uma caixa com uma lente em uma de suas extremidades projetando uma imagem no espelho interno num ângulo de 45°, refletindo numa superfície de vidro – dispositivo utilizado ainda hoje nas câmeras “reflex”. A sobreposição da imagem refletida no papel translúcido pode ser identificada pelo reflexo do espelho à baixo. Percebendo as potencialidades do dispositivo, Talbot desenvolveu uma superfície fotossensível para obter e estabilizar as imagens com fidelidade.

Ao retornar a Inglaterra se depara com as recentes descobertas das propriedades sensíveis do nitrato de prata em reproduzir imagens em suportes variados. Impressionado com os resultados a partir das novas descobertas, abandona o processo da câmara escura e passa a dedicar-se a estas superfícies sensibilizadas com solução de nitrato de prata para registro de imagens, impressas diretamente nos suportes por meio da foto-contato.

Simultaneamente, em 1839, na Academia de Ciências de Paris, Louis Daguerre divulgava seus experimentos fotográficos sem detalhar o processo na produção das imagens, Talbot apresentou à mesma Academia todas as

particularidades do seu processo, mesmo sem resolver o problema da fixação permanente das imagens. Mais adiante, as diferenças entre as técnicas ficaram evidentes. Enquanto Daguerre produzia imagens em positivo, Talbot produziam negativos.

Naquele momento, sua técnica foi considerada muito simples, muito semelhante a uma matriz de gravura, disponível para ser positivada, sem cogitar as grandes possibilidades da reprodutibilidade que o negativo de Talbot apresentava, em contrapartida à imagem-original de Daguerre.

Em 1839 Talbot visitou o astrônomo, Sir John Herschel, que o havia sugerido a tentar utilizar seus negativos para fazer cópias positivas de suas imagens. Não se sabe quando exatamente o primeiro negativo produzido por uma câmera foi positivado, mas em agosto de 1839, Talbot apresentou noventa e cinco imagens - "Photogenic Drawings", à Associação Britânica em Birmingham, detalhando como era possível imprimir negativos produzidos por câmeras fotográficas.

Figura 17 - William H. Fox Talbot, Photogenic Drawings, 1839. foto-contato de vegetação.



Fonte: Disponível em <https://www.pinterest.com/pin/467670742529821429/>

Vinte anos antes, em 1819, Herschel foi o primeiro a descobrir o método de como fixar imagens. A descoberta da substância tiosulfato de sódio possuía a propriedade de dissolver alguns sais de prata. Daguerre e Talbot utilizavam métodos diferentes dos empregados por Herschel em seu processo de produção de imagens, porém seu método de fixação era muito superior. Ao

tomar conhecimento deste processo, Talbot passou a utilizá-lo, e posteriormente Daguerre também aderiu ao procedimento chamado de calitipia, primitiva técnica de reprodução de imagens.

Durante o ano de 1840 muitos processos de impressão de imagens eram desenvolvidos explorando as reações fotoquímicas. Nelas pode-se incluir, além da Calitipia, a Catalisotipia, Cromotipia, Crisotipia, Fluorotipia e a Cianotipia. Porém, somente a Cianotipia inventada por Herschel provou ter real valor.

Ao ser pioneiro na descoberta do uso do tiosulfato de sódio como fixador, Herschel foi o primeiro a utilizar a terminologia de positivo e negativo, que é usada até hoje para descrever as etapas de produção de uma imagem fotográfica. Realizou trabalhos impressos com a base de vidro e comandou inúmeras pesquisas fotoquímicas.

Figura 18 - Sir John Herschel. Cena Urbana, 1839. Cianotipia a partir de foto-contato.



Fonte: Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp127111.pdf>

Em suas investigações, Herschel foi também o pioneiro na descoberta das propriedades fotossensíveis dos sais de ferro. No dia 16 de junho de 1842, leu para a Real Sociedade um documento intitulado “A Ação do Espectro dos Raios Solares sobre as Cores dos Vegetais, e Sobre Novos Processos Fotográficos”. Os novos processos, para os quais Herschel deu o nome de Crisotipia e Cianotipia respectivamente, mencionados timidamente no final do documento. Através de uma longa série de experimentos sobre os efeitos que

a luz solar causava no registro de espécies de plantas e flores, Herschel provou que estes processos tinham pouco valor fotográfico, visto que as imagens se diluíam após dias seguintes à exposição.

Herschel, após pormenorizar seus experimentos com flores, passa a relatar aquela que seria uma das mais importantes descobertas da história da fotografia: que expostos à luz, sais de ferro são submetidos à redução química para o estado ferroso, e neste estado, combinado com outros sais poderia criar imagens por foto-contato.

Emulsionou papéis com a solução fotossensível composta de ferricianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal, resultando após exposição à luz solar imagens em tons de azul, suas chamadas cianotipias, posteriormente conhecidas como “blueprint” ou ferroprussiato. Herschel descreve dois meses depois, que os sais de ferro podem também reduzir a prata para o seu estado metálico, apontando os caminhos daquilo que seria conhecido como marrom Van Dyck ou Calitipia.

Ao analisar a história do desenvolvimento dos processos que envolveram a Cianotipia, logo se percebe que, paralelamente, vários fotógrafos realizavam experiências semelhantes, demonstrando o interesse na descoberta de novos modos de estabilização e fixação da imagem fotográfica.

Partilhando dos ensinamentos de Herschel, a cianotipia tornou-se parte dessa pesquisa, por motivos óbvios os alunos demonstraram interesse no azul brilhante que a técnica oferece. Além da facilidade do emprego da técnica, que pode torná-la muito popular entre os entusiastas de uma fotografia pensante.

A produção de imagens a partir de cianótipos, apresentam-se de maneira diferenciada das fotografias preto e branco fixadas em prata, por conter em sua fórmula sais de ferro, sensíveis a luz UV, Basicamente, a fórmula desenvolvida por Herschel permanece a mesma. Por outro lado, existem diferentes fórmulas publicadas. Adotamos então, para as experiências realizadas no atelier de fotografia, a fórmula tradicional (25 gramas de citrato de amônio férrico verde, 10 gramas de ferrocianeto de potássio, água destilada ou deionizada.

Na realização da experiência, preparamos a solução fotossensível, diluindo 25g de citrato férrico amoniacal em 100ml de água, guardando em um frasco escuro. Logo após, Diluirmos 10g de ferrocianeto de potássio em 100 ml de água guardando em um frasco escuro, fizemos a mistura das substâncias em partes iguais.

Foi aplicada a solução no papel, deixando secar no escuro. Após seca, foi colocado o papel e o seu fotograma entre duas placas de vidro, depois de exposto ao sol, com uma variação de tempo de exposição, em função da intensidade luminosa. O papel ao mudar de cor, ficou cinza, sendo retirado da incidência da luz do sol, e levado ao tanque para ser lavado em água corrente até retirar-se completamente o verde amarelado, resíduo do cianeto. Depois de pendurado no varal à sombra e completamente seco foi finalizado o procedimento.

Para a execução dos cianótipos foram utilizados os seguintes materiais:

25 gramas de citrato férrico amoniacal (verde), 10 gramas de ferricianeto de potássio, água destilada, medidores, frascos de vidro para misturar, papeis variados e placas de vidro para impressão do contato.

Figura 19 – Experimento Cianótipo testes, Laboratório de fotografia, Ufes Cemuni IV, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

No relato da aluna Karini de Souza Miranda, exemplifica a maneira como foram realizadas algumas de suas imagens:

“a cianotipia que eu não conhecia, que apesar de ter muita dificuldade no processo de produção, foi o trabalho e técnica que gostei muito do resultado. Com a solução feita com citrato férrico amoniacal verde e água destilada, apliquei sobre o papel e deixei secar. Utilizei fotografias, pois minha primeira intenção era conhecer o material. Produzi alguns desenhos em outros utilizei pequenas peças de esculturas que produzo e coloquei em um sanduiche de

vidro e expus ao sol. Alguns trabalhos sumiram após a lavagem do papel. Após o ocorrido optei por não mais lavar e perder mais trabalhos.”

Figura 20 – Díptico Sem Título, 42x29,7cm, cianótipo (2015).



Fonte: Acervo do autor.

As palavras da aluna Lourdes Alves: “Produzir, criar, redesenhar meus vestidinhos, traduzir em imagens, trazer do tridimensional para o bidimensional foi a melhor das surpresas. ” Destacam as características da imagem, coloca em relevo algo como próprio, diferente e particular.

Figura 21 – Sem Título, 42x29,7cm, cianótipo (2015).



Fonte: Acervo do autor.

A aluna Laíz Froede: “Com o cianótipo pudemos produzir imagens a partir do composto químico e transparências, verificando as diferentes possibilidades de tons de cian a partir da exposição e do tempo, controlando o trabalho e manipulando de acordo com nosso objetivo.”

Figura 22 – Díptico Sem título, 30x15 cm, Cianótipo, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

4.6 IMAGENS HÍBRIDAS

A partir das experimentações no laboratório de fotografia os alunos começaram a explorar enfaticamente uso das novas tecnologia nos trabalhos. A desconstrução das imagens e a reiterada combinação de meios foram exploradas nos experimentos plásticos, aproveitando novos procedimentos e técnicas, e o uso do computador. Isso não foi um problema, pois convivemos com as técnicas e tecnologias na atualidade, especialmente com a utilização do computador, celular e câmera digital, muitas vezes todos em um só dispositivo, quase sempre à mão, facilitando o surgimento de novas possibilidades de produção e a manipulação da imagem.

As imagens são divididas segundo Santaella (SANTAELLA apud SAMAIN, 2005) em três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico, fotográfico e o pós-fotográfico. Ainda segundo a autora entende-se o pré-fotográfico, como o fazer artesanal, há uma dependência de um suporte, uma superfície onde são aplicadas tintas na maioria das vezes, provocando um resultado de uma

imagem que é objeto único, que impulsiona a geração de obras no mundo concreto; o fotográfico, onde o processo de produção tem dois elementos, sendo a imagem o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético; pós-fotográfico, conjuga três elementos no processo de produção, resultado da união entre a linguagem computacional em uma tela de vídeo, com a mediação de um conjunto de intervenções abstratas, paradigmas, programas e cálculos.

Nesse contexto, incentivamos os alunos a utilizarem o computador e os processos digitais em conjunto com os modos tradicionais, para a produção artística de suas imagens híbridas.

No dicionário UNESP do português contemporâneo retiramos o significado de 'hibridismo' ou 'hibridez', no qual designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. "Hibridação" refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. 'Hibridização', proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo 'híbrido', por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes.

Percebemos que a mistura dos elementos é fundamental na formação de um novo elemento. Ao nos apropriarmos do conceito, para o tratamento da fotografia analógica pelos meios digitais, tiramos partido das especificidades do meio, inventando procedimentos, efetuamos novos cruzamentos, combinações e recombinações.

A hibridação no contexto do atelier de fotografia, encontrou fundamento nos agenciamentos e transformações da imagem fotográfica por meios digitais, escaneando, ou quando nos apropriamos de imagens disponíveis. Competiu aos alunos criar a partir delas, transformando e explorando novas maneiras de produzir imagens, sem limites, e a cada experiência surgiam novas descobertas, expandindo o processo de produção e criação.

Assim, não deixamos de lado as técnicas tradicionais, como o desenho e a pintura, ao contrário, ao utilizarmos, em conjunto, seguindo critérios de cada

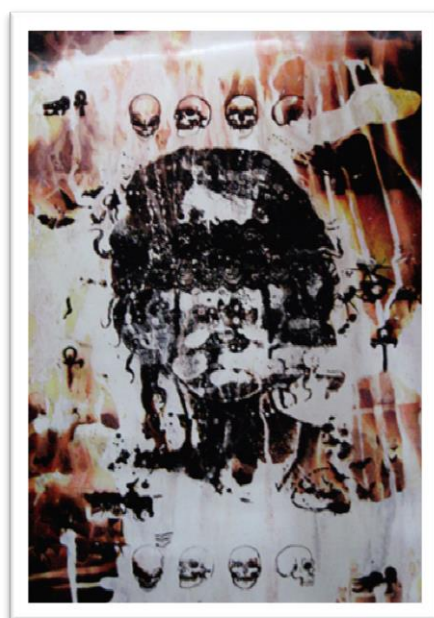
um, a mistura de meios proporcionou e ampliamos as possibilidades artísticas tradicionais, possibilitando outras formas de se fazer e mostrar imagens artísticas.

Destacamos a importância de reconhecermos que a hibridação foi um princípio fundamental para edificação de uma poética de cada participante, durante o período de experimentações no atelier de fotografia e consideramos o conceito defendido por Edmond Couchot (2003) e a sua proposta de que a hibridação se completa no momento em que as imagens encontram-se numerizadas. Ou, ainda se a produção das imagens originais forem pinturas, desenhos, fotografias, necessariamente devem de algum modo ser digitalizadas.

Nesse processo de construção, a imagem deverá tornar-se digital e, a partir daí, manipuladas com softwares e depois impressas, tomando o caminho e procedimentos a critério do artista.

As interações entre os meios apontam caminhos para potencializar a imagem e durante as discussões no atelier de fotografia encontramos claras evidências de uma hibridização da imagem, a partir das manipulações e entrelaçamentos de técnicas como colagem, pintura, utilização de meios digitais e analógicos.

Figura 23 – Sem título, 10x15cm, imagem híbrida (colagem, sobreposição e caneta marcador) (2015).



Fonte: Acervo do autor.

5º CAPÍTULO

5 PRODUÇÃO VERBAL E PLÁSTICA DOS ALUNOS

Concluída a disciplina, e discutido parcialmente alguns de seus produtos nos capítulos anteriores, mesmo que tenhamos dificuldade em dissociar a prática processual em um produto, a seguir vamos relatar e analisar algumas produções advindas desse processo vivido e experimentado no atelier e fora do atelier. Iniciaremos pela produção verbal, para a seguir discutirmos sobre a categorização encontrada nos discursos que é de aprendizado técnico e de processo de criação, para finalmente apresentarmos a produção, categorização e análise da produção plástica. Como aporte para as análises serão utilizados os fundamentos da semiótica preconizada por Greimas a partir de estudos de Barros (1988) e Buoro (2002). Para o estudo dos processos de criação a base está em Ostrower (1990) e Dondis (1991). Para a análise das produções plástica/visuais dos alunos os fundamentos da semiótica plástica a partir de Buoro (2002) e Rebouças (2003).

5.1 PRODUÇÃO VERBAL DOS ALUNOS

O Atelier de Fotografia foi planejado, para se tornar um lugar em que as discussões e práticas convergissem para uma elaboração de imagens artísticas, mas sobretudo, de um pensamento acerca da imagem fotográfica, sem uma hierarquização de conteúdos e opiniões, potencializando os modos de produzi-las. Para que de fato ocorresse, uma estratégia foi colocada em prática, foi acordado antecipadamente que, todos os participantes teriam a liberdade de fazer qualquer questionamento, construindo naquele lugar uma relação de paridade dialógica entre artistas/pesquisadores e, conseqüentemente diluindo a fronteira entre professor e aluno.

Foi acordado antecipadamente a entrega de um escrito ao final do semestre, ocasião em que os depoimentos que seguem no anexo 8 deste trabalho, com a indicação de autoria e na íntegra, devido ao prévio consentimento de seus enunciadores, pudessem ser analisados, com o intuito de compreendermos como a imagem fotográfica foi apropriada por estes sujeitos, considerando as

ressignificações em suas capturas, os olhares e as escolhas advindas das experiências diversas compartilhadas em uma atelier.

Apesar de apontar para um grupo heterogêneo, foi possível estabelecer tessituras bastante interessantes a partir das expectativas que traziam. A heterogeneidade do grupo não se constituiu como um problema, pois esta diversidade de perspectivas trouxeram pontos importantes, enriquecendo a reflexão prática e teórica.

Para analisar a fala dos alunos, elegemos no referencial teórico-metodológico da semiótica, o conceito de isotopia (BARROS,1988). O que nos interessa observar são as reiteraões discursivas para mapear as presenças e as ausências, bem como compreender a formação discursiva que as sustentam. As reiteraões estão nas recorrências presentes no desenvolvimento sintagmático do enunciado. Estas recorrências produzem, no interior destes enunciados o efeito de sentido de continuidade e de presença, ou de rupturas e ausências do dito. As isotopias fazem parte do nível discursivo do percurso que a semiótica nomeia como de gerativo da linguagem.

Este percurso metodológico, proposto para a análise do plano de conteúdo dos textos, possui uma complexidade que vai do mais simples ao mais complexo, que pedagogicamente se divide em: nível fundamental (em que estão as estruturas mais profundas e os valores em jogo), o nível narrativo, em que ocorre a encenação dos sujeitos em busca dos valores e o discursivo, que é o mais superficial e onde se localiza a variabilidade dos discursos sociais. Para análise dos depoimentos dos alunos a ênfase será, portanto, no nível discursivo e para a semiótica cada um destes níveis possui uma sintaxe e uma semântica própria. O discursivo é dividido em sua semântica por temas e figuras. E a sintaxe em actorialização (eu e tu), espacialização (aqui e lá) e a temporalização (agora e outrem).

Os sujeitos dessa investigação, como anteriormente mencionado, são 17 alunos do Centro de Artes, porém desse universo apenas dez alunos entregaram um texto com considerações em relação ao que foi apresentado na disciplina optativa. Não foram direcionadas perguntas, tampouco os

participantes foram induzidos a relatar algo específico, foram incentivados a falar de modo espontâneo em relação aos processos alternativos de produção de imagem e seus desdobramentos.

Nas análises foram utilizados os pressupostos da semiótica francesa e/ou discursiva, enfatizando, especialmente no nível discursivo as isotopias temáticas. Nesse sentido, os alunos se utilizaram de recursos do nível discursivo estabelecendo uma relação entre o enunciador do texto e o enunciatário, deixando pistas ou marcas em todo texto, fomos sendo orientados a perceber toda argumentação, relacionando o texto e o seu contexto na busca por compreender como as falas se estruturam como um todo de sentido.

Desse modo, em meio às recorrências temáticas encenadas nos textos, categorizamos dois grandes eixos que nortearão nossa análise: *“Aprendizado da técnica” vs “Processos de criação”*.

Essas análises podem se constituir como um instrumento eficaz para a reflexão dos discursos dos alunos, levando-nos a construir, reformular ou manter estratégias para estimular os alunos em futuras composições a formularem novos textos críticos e inventivos.

5.1.1 APRENDIZADO DA TÉCNICA

A técnica é algo a ser aprendido? Ou mesmo: A partir do aprendizado de uma determinada técnica o sujeito teria em tese a capacidade de fazer trabalhos artísticos com alguma relevância? Se fizéssemos essas perguntas aos alunos do atelier talvez não tivéssemos tantas recorrências da técnica nos discursos, não devemos tratar de conjecturas, mas as ausências também se constituem como discurso.

Os textos verbais entregues pelos alunos compõem nosso material analítico, e por meio da categoria, aprendizado da técnica, já podemos estabelecer ramificações como: apreensão do conhecimento técnico, identificação com a técnica e novas possibilidades e a habilidade técnica conquistada proporcionando resultados que enriquecem as análises e as tornam um todo

de sentido, uma vez que essa temática foi apresentada por pontos de vista diversificados.

5.1.1.1 APREENSÃO DO CONHECIMENTO TÉCNICO

Dentro de uma perspectiva positiva, percebemos a expectativa dos alunos pela apreensão de novas técnicas:

“É muito bom aprender novas técnicas”; “Logo de início já achei muito interessante a técnica”; “dá para criar muita coisa com essa técnica.” Percebemos que ao se posicionarem favoravelmente, diante de um novo aprendizado técnico muitos alunos tem a crença que por meio das novas habilidades serão capazes de fazer novos trabalhos artísticos, esse pensamento se contrapõe a fala de um aluno que afirmou:

“As técnicas apresentadas e realizadas durante o período foram contra as expectativas criadas ao me matricular na disciplina”.

No contexto inicial as pistas indiciais mostram que os alunos acreditam, em sua maioria, que o aprendizado da técnica proporcionará, habilidade, capacitando-o para uma produção artística, fazendo um contraponto à última fala, onde percebemos a frustração do estudante já no início das aulas.

5.1.1.2. IDENTIFICAÇÃO COM A TÉCNICA E NOVAS POSSIBILIDADES

Após a experimentação ocorrida no laboratório, alguns alunos manifestaram em seu discurso uma identificação muito entusiasmada em relação a técnica:

“foi a técnica que particularmente achei mais interessante”, “foi o trabalho e técnica que gostei muito do resultado”, “Foram apresentadas técnicas diversas, e isso abriu minha mente”, “fascinei na técnica com o cloro”.

Possibilidades técnicas também se mostram como uma vertente importante nas reações discursivas:

“mostrando ser uma técnica bem flexível”, “pois podem ser usadas outras técnicas em conjunto”, “Pretendo continuar criando com essas técnicas e

testando em conjunto com outras”, “aprendi novas técnicas de produção e novas maneiras de utilizar o papel fotográfico”, “podendo misturar técnicas infinitas e obter variados resultados.”, “a técnica deixa em aberto infinitas possibilidades”, “Com essa técnica pudemos produzir diversas imagens”.

5.1.1.3. HABILIDADE TÉCNICA CONQUISTADA PROPORCIONANDO RESULTADOS

Nessa categoria observamos a relevância dada pelos estudantes à conquista do aprendizado técnico e aos resultados obtidos:

“aprender mais sobre o desenvolvimento da técnica e com resultado do seu trabalho pra mim também foi muito importante”, “utilizar essas novas técnicas e enriquecer meu trabalho”, e ao contrário houve uma negativa dessa afirmação: “Não consegui alcançar nenhum resultado satisfatório com essa técnica”, “tive resultados que eu nem imaginava”, “terá um resultado bem bonito”, “O resultado disso não conseguiu me agradar por completo”.

Percebemos também na fala de dois alunos, a conquista técnica e como esse aprendizado fará parte de seus trabalhos futuros:

“será mais uma técnica a se encaixar em meus trabalhos”, “algumas das técnicas aprendidas serão adicionadas nos meus trabalhos pessoais daqui para frente”.

Sobre essa apropriação de um aprendizado na formação humana, a educadora e pesquisadora argumenta, e concordo com ela:

É imperativo investir numa prática que transforme esses sujeitos em interlocutores competentes, envolvidos em intenso e consistente diálogo com o mundo estimulados para isso por conexões e informações que circulam entre verbalidade e visualidade. (Buoro, 2002, p.35).

Desse modo, se por um lado a técnica foi o que impulsionou alguns alunos para a disciplina atelier, por outro lado, está constituída como uma oferta de ampliação ao repertório plástico, criativo desses participantes. Compreendida como procedimento criador, possibilita não o repetir de uma fórmula já conhecida, mas ao contrário, surpreende em seu uso e no embate com os

demais componentes que a ela são agregados para a ressignificação da imagem fotográfica.

5.1.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO

Durante as experimentações no laboratório foi estabelecido um grau de autonomia nas ações dos alunos em todos os aspectos, incluindo nos processos de criação que pode ser evidenciado nos seus discursos. O erro/acaso como possibilidade de criação, a liberdade no processo de criação, a cor no processo de criação, a experiência que permeia o processo de criação.

5.1.2.1 O ERRO/ACASO COMO POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO

Ao percebermos que alguma coisa deu errado, escapando do controle, vemos a clara e repentina manifestação do acaso, com certeza entendemos esse evento como algo inesperado, como a pintura que teima em não dar certo porque a tinta escorre sem o nosso consentimento, por outro lado, algo que poderia ser um desastre, pode produzir um consequência plástica interessante, podendo ser incorporada ou corrigida em sua obra.

Para Fayga Ostrower, os processos criativos, de modo geral, mostram etapas, tensões internas do artista no ato da criação além da recepção da obra pelo sistema da arte. Entre suas reflexões sobre o acaso na criação artística, no livro “Acasos e Criação Artística” (1990), pergunta:

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isto. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalizadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível? (p.1).

Esses questionamentos são também encontrados nas falas dos estudantes do atelier:

“com erros e acertos fomos levando adiante os estudos”, “testando várias vezes técnicas diversas e aprendendo que o erro não é necessariamente algo ruim. Passei a aceitar que nem sempre conseguirei controlar o resultado do trabalho e que isso não é um defeito, mas sim uma peculiaridade e que o inesperado faz parte do processo criativo e por muitas vezes complementa o trabalho.”.

A experiência com os erros e acasos na produção de imagem no atelier, nos levou a um consenso, o erro/acaso passou a ser visto como uma possibilidade, e ao percebermos o que surge dessa a experiência, ampliamos o repertório de imagens.

5.1.2.2. A LIBERDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Mediante o ato criador, a historiadora Anamelia Bueno Buoro nos lembra da experimentação, e diz que é preciso disponibilizar modelos variados para a experimentação, e foi isso que pretendemos em nossa disciplina Atelier de fotografia, pois, assim como a autora, também acreditamos que, só com um repertório elaborado com base em experimentações e vivências será possível avaliar de fato as diferentes metodologias e então criar ou escolher aquela que responda aos parâmetros da realidade. (Buoro, 2002). Podemos perceber esse movimento nas falas dos estudantes:

“Desenvolvi no processo um pensamento livre sem almejar a perfeição do trabalho artístico”, “Fui surpreendido positivamente ao iniciar a jornada, com o modo como trabalharíamos durante o semestre, apesar de já ter sido aluno, os métodos e a filosofia trabalhada por Marcelo Gandini, ainda foi uma forma de descoberta para mim, com o seu método de lidar com os participantes de forma igualitária, e livre sem impor seu método de trabalho e de pensar, deixando isso claro desde os primeiros encontros.”.

Com relação a criação individual dos alunos, acreditamos que a experiência aqui vivenciada, os levará às melhores escolhas, tendo em vista a proposta artística e as escolhas de cada um.

5.1.2.3 A COR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Quando falamos na dimensão que as cores ocupam em nossas produções artísticas, em especial, podemos destacar a dimensão cromática que é regida pela cor e suas oposições, como os contrastes e escalas tonais, aqui lembramos que a cor existe devido a incidência de luz sobre os objetos ou imagens, provocando assim percepções brilhantes ou opacas, escuras ou claras, e ainda podemos incluir o brilho ou a saturação da cor. Donis A. Dondis relata em seu livro “A sintaxe da linguagem visual”, que existem muitas teorias da cor. E aqui, nos interessa mesmo, a reação pessoal dos alunos para com essa categoria. E o autor prossegue dizendo que: “A cor, tanto da luz quanto do pigmento, tem um comportamento único, mas nosso conhecimento da cor na comunicação visual vai muito além da coleta de observações de nossas reações a ela”. (Dondis, 1991, p.65).

Essa sensibilidade que Dondis destaca e que nos chama atenção é observada nos relatos dos alunos, quando afirmam:

“criar efeitos de outras cores e formas de expressão”, “As linhas, cores e o ato de riscar no papel trazem as lembranças da disciplina de desenho, fotografia e gravura”, “pude perceber os efeitos na imagem, as cores e o “acabamento” no trabalho final”, “As cores e processos dos resultados finais foram diversificados e interessantes”, “o cloro que retirava as camadas de cores do papel fotográfico revelado, cores como o vermelho, o laranja e amarelo apareciam” “para atingir cores complementares como magenta, azul e cian, era utilizado sobre o papel, primeiramente o vinagre, depois o cloro que criava a inversão das cores” “não encontrei as cores desejadas, e usei portanto sprays de tinta que deram o resultado satisfatório.”

Notadamente, para além da cor, os experimentos e seus resultados sofreram influência da dinâmica imposta pela química utilizada, própria do processo fotográfico. Contudo, nos relatos apresentados, é a cor que ganha presença, mais que a química que a faz aparecer.

5.1.2.4. A EXPERIÊNCIA QUE PERMEIA O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Por vezes em função de condições desfavoráveis, acabamos negligenciando as experiências e descobertas individuais sutis, mas que podem se tornar muito importantes no processo de criação. Como dialogar com o aluno nesse contexto? Se não percebemos quando surge uma possibilidade de investigação imagética autônoma. Como podemos garantir a sequência em seu processo de criação? Será que as experiências vividas no atelier de fotografia incentivaram os alunos no exercício do “olhar”? Estas foram questões que nos perseguiram desde o início dessa pesquisa, e que foram parcialmente sanadas nos discursos verbais dos alunos:

“pra mim foi uma reinvenção do modo de se pensar em produzir através da fotografia, dentro das possibilidades apresentadas durante o semestre, pude ver uma infinidade de alternativas para se trabalhar e reinventar alguns modos de processos de criação.”, “aperfeiçoamos nosso processo criativo, expandindo o olhar para novas possibilidades tanto em relação a material quanto à forma.”, “Produzir, criar, redesenhar meus vestidinhos, traduzir em imagens, trazer do tridimensional para o bidimensional foi a melhor das surpresas.”, “Um dos pontos mais discutidos na disciplina, tanto nas aulas quanto até mesmo implicitamente nas atividades era o processo de criação das imagens e a relação entre artista e observador, e artista e o próprio processo.”, “o processo criativo e como ele acaba surgindo, onde o professor recomendou o documentário Everything is a Remix onde podemos ver como ao longo da história vários elementos vão e vem dentro da criação de artista e como são largamente utilizados, além de ter noção das etapas do processo criativo e de que a produção artística não surge do vácuo.”, “A experiência vivida durante o semestre foi muito importante para meu trabalho, que vem de pintura, e também pelas novas formas de trabalhar fotografia, área que ainda estou em aprendizado, apesar de ter bastante afinidade”, “Foi muito gratificante a minha experiência nessa disciplina, pois no curso de Artes eu me sentia meio perdida por não ter afinidade com desenho/pintura etc, e conhecendo essas técnicas eu vi que é possível que eu faça arte de outras maneiras, acrescentou muito aos meus conhecimentos”, “Através destas experimentações e processos,

passei a perceber na fotografia desdobramentos que nunca nem imaginei. Descobri que mesmo por meios comuns na fotografia analógica, posso me utilizar do desenho, da pintura, e de outras técnicas já conhecidas, para chegar a um resultado final fotográfico, mas até mesmo mais “pictorialista”, “No geral a disciplina foi muito proveitosa, tanto pela apresentação de novos materiais e novas técnicas quanto as discussões que abriram horizontes principalmente no campo da criação.”

Temos a convicção de que a falta de um direcionamento das falas dos alunos configurou-se num emaranhado complexo de textos para análise. Portanto, o caminho que escolhemos exigiu uma estratégia particular, prevendo uma diversidade grande de perspectivas em relação a experiências vividas por todos no Atelier de fotografia, porém, essa diversidade de resultados plásticos da Exposição Afetos, não foram tão evidentes nos relatos verbais dos alunos.

Na esteira dessa mesma reflexão buscamos no conceito de isotopia, ao percebemos que os relatos dos alunos têm muitos pontos em comum, isso pode se explicar a partir do meio empregado na expressão: visual (plástica da obra de arte termos maior diversidade) ou (texto escrito menos diversidade de opinião) se aproximam ou se distanciam. Por mais que tentemos esgotar as possibilidades de um texto jamais esgotaremos as infinitas leituras, diante dessa afirmação escolhemos um caminho.

5.2 EXPOSIÇÃO “AFETOS”- PRODUÇÃO PLÁSTICA/VISUAL

Posteriormente à etapa de coleta de dados, prosseguimos em direção às análises da produção plástica dos alunos para compreendermos os sentidos advindos dessas produções elegendo como *corpus* os trabalhos plásticos produzidos por eles para a exposição Afetos, realizada na Emparede Galeria de Arte (Vitória). Esclarecemos que dez alunos finalizaram a disciplina, com o intuito de dar maior visibilidade ao trabalho realizado no Ateliê de Fotografia Analógica, organizaram-se para apresentação de suas produções de modo coletivo neste espaço expositivo. A Emparede Galeria de Arte é a casa da artista Yvana Belchior que também é uma Casa-Galeria-Cineclube. Em sua página do facebook afirma: “Somos uma Casa: habitada. Somos uma Galeria:

de arte. Somos um cineclube: audiovisual presente”¹². Localizada num bairro de periferia na cidade de Vitória, a Emparede, conforme relato da artista, foi criada para suprir a ausência de uma galeria de arte em local periférico da cidade de Vitória, e o intuito foi de aproximar e possibilitar que os moradores desses bairros tivessem acesso e contato com os artistas e suas produções. Sobre a Emparede Yvana relata que:

Quando eu abri minha casa, pensei: se alguém entrar aqui e quiser levar algum quadro ou foto, que seja! Que coloque na sua parede de casa ou algo assim. Mas até hoje não aconteceu nenhum caso desses. Vários preconceitos que eu mesma tinha foram se desconstruindo. Você acaba se tornando uma referência. Hoje, eu vejo várias casas como a nossa sendo abertas no Espírito Santo e ver isso é maravilhoso.¹³

Atualmente a Emparede recebe não só visitantes solitários e eventuais, como também está aberta para escolas. A agenda de exposições recebe propostas desde artistas amadores, até artistas profissionais que optam em apresentar neste espaço as suas produções.

Antes de detalharmos sobre a exposição e as escolhas feitas de produções para serem exibidas, necessitamos fazer uma observação do processo vivido no atelier de fotografia. Durante o processo de produção das imagens dos alunos, escolhemos por apresentar pontualmente possibilidades técnicas, para que a partir da apropriação deles dos processos e possibilidades que as técnicas oferecem, pudessem realizar os seus próprios experimentos e estes passassem a fazer parte dos repertórios plásticos de cada um. O nosso intuito ao adotarmos este procedimento foi de que os participantes, desenvolvessem os seus próprios percursos criativos, viabilizando criações vinculadas à autoria.

Pensamos num processo que não fosse ligado a uma mera repetição da técnica, a partir de um modelo pré-estabelecido. Contudo, observamos durante as dinâmicas experimentais no laboratório, que alguns alunos sentiam a necessidade de um manual de instruções para repetição de um exemplo,

¹² Disponível em <<https://www.facebook.com/EmparedeGaleriaDeArte/info/?tab=overview>> Acesso em 10 de junho de 2016.

¹³ Disponível em <<http://nissannews.com/pt/nissan/brasil/releases/artista-pl-stica-yvana-belchior-se-inspira-na-tocha-ol-mpica-rio-2016-ao-conduzir-o-fogo-sagrado-pelas-ruas-de-vit-ria>> Acesso em 10 de junho de 2016.

aprisionados a modelos mentais pré-concebidos, resultando em alguns trabalhos com a presença de estereótipos ligados ao senso comum.

A aparição desses estereótipos foram tema de discussão durante alguns encontros, pois problematizamos esta condição para uma produção consciente da imagem.

Figura 24 – Ensaios, papel fotográfico com presença de estereótipo, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Nesse sentido, não apresentamos modelos prontos para os alunos, tampouco um conjunto de possibilidades restritas, para a criação das imagens fotográficas.

Esse direcionamento dado pelo grupo proporcionou ensaios que se enquadravam pouco na categoria do estereótipo pois o processo criativo foi estimulado, sem a apresentação de modelos. Entretanto, acreditamos que a recorrência da imagem estereotipada se dá em função do automatismo das imagens mentais gravadas no inconsciente, originária talvez da infância e das mídias das quais tiveram acesso.

Outro fator que contribui para o aparecimento de estereótipos nos desenhos de crianças e adultos é o automatismo nos processos de produção. Um exemplo que podemos dar é nos desenhos, depois de resolvido o enquadramento, o ponto de vista a ser adotado, as linhas entre outros elementos que o constituem, é repetido como um modelo. Os desenhos escolares, tanto dos professores como dos alunos podem se inserir facilmente como estereótipo, caso se enquadrem nas repetições de modelos tais como o coração, a casinha,

o sol, entre outros ícones do desenho escolar. E, embora os alunos em sua totalidade são de curso superior, o coração insistiu em aparecer em uma das imagens.

Retornando à exposição, o nome da exposição não foi casualmente escolhido, mas, movido e pensado pelo efeito que a arte provoca nas pessoas, e no nosso caso, entre os alunos, que aderiram ao processo criativo e se lançaram em suas criações, na disciplina Atelier de fotografia da Universidade Federal do Espírito Santo.

O projeto proposto pelos alunos foi acolhido por Yvana Belchior e seu companheiro Rogério Caldeira, idealizadores da Emparede Galeria de Arte, e a mostra foi organizada na parte interna da galeria, entre os dias dezesseis de outubro e trinta de novembro de 2015.

Os visitantes mostraram-se muito receptivos aos trabalhos, a professora Marcia Cabral que visitou a abertura da exposição fez questão de deixar um depoimento:

“Quando recebo ou vejo um convite sobre uma exposição, uma das coisas que chama minha atenção é o tema. Então o que dizer de uma exposição com o tema "AFETOS"? Dizer que foi simplesmente fantástico de alguma forma me "perceber" me "encontrar" dentro do afeto do outro. Num mundo onde a correria é incessante e o tempo para demonstrar afeto é tão pequeno, vislumbrar imagens onde o artista explora a sua alma e reverbera esses sentimentos em cores e formas me fez viajar, me fez questionar, rever o que é "afeto" repensar meus anseios, "consertar" meus conceitos ver e perceber o outro em detalhes e grandezas! Obrigada por deixar-nos enxergar um pouco da sua alma e do que lhe é querido em um universo delicioso de procuras e encontros! Me senti parte da "obra" e com elas definitivamente refleti sobre minha história e meus afetos!”

Na exposição “AFETOS” os artistas convidaram seus visitantes a um exercício permanente do olhar, revelando de forma poética as muitas possibilidades de

se produzir imagens se valendo dos processos fotográficos alternativos, que não são comuns de serem vistos.

A mostra possibilitou a observação da riqueza e a variedade das técnicas e materiais utilizados, resultando numa diversidade de imagens muito individual, particular e peculiar, feito por cada aluno/artista.

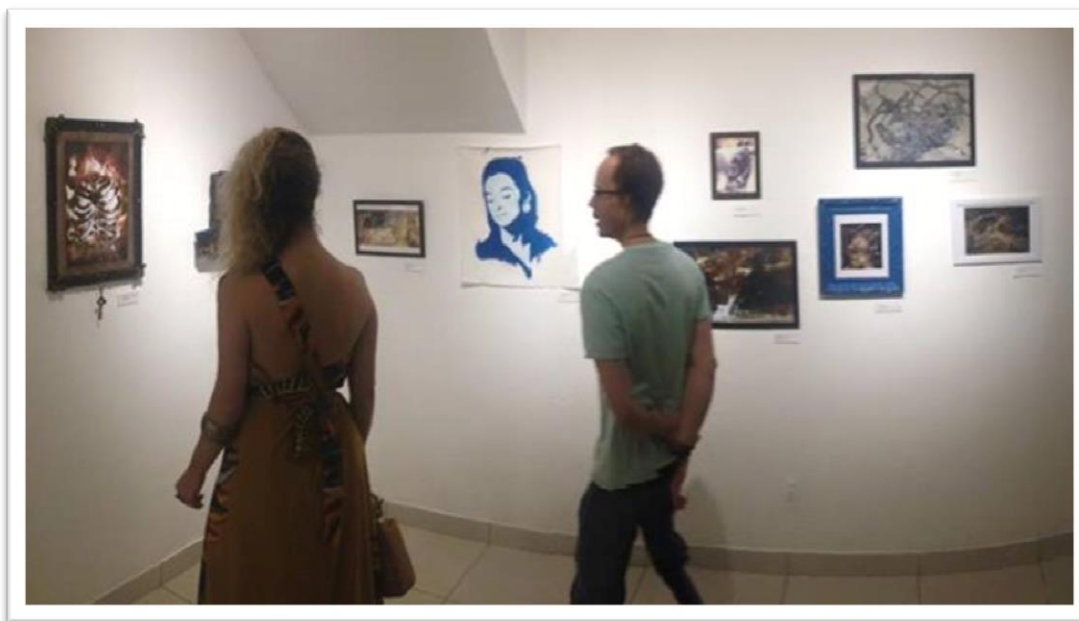
Figura 25 – Convite da exposição Afetos, EMPAREDE galeria de arte, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

O pequeno espaço interno da Galeria com aconchego e a iluminação, conferiu um toque especial do verdadeiro afeto e empenho pela arte, expressos por meio dos trabalhos apresentados, e neles revelam-se as escolhas e seus afetos.

Figura 26 – Visão geral da exposição AFETOS, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

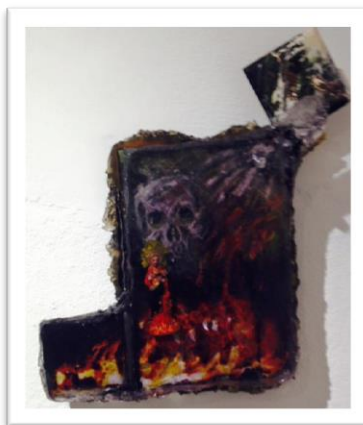
O sentimento de imenso carinho que se tem por alguém, a amizade surgida durante todo o processo do atelier, foi materializada no conjunto de imagens que conduziu a exposição.

Os visitantes testemunharam ao entrarem na pequena e convidativa sala de exposição, a totalidade dos trabalhos expostos, seus afetos, plasmados nas paredes, numa manifestação plural indistinta dos artistas com seus registros imagéticos repletos de sentimento e emoção, propiciando produtivos olhares.

Os artistas: Didico, Gabriela Brunelli, Patrick Lurentt, Lourdes Alves, Karini Miranda, Kaique Cosme, Hélio Góes, Antonia Fernanda, Monica Nitz e Ignez Capovilla, participaram da exposição com seus respectivos trabalhos, compondo a exposição coletiva e sendo apresentados aos visitantes, apresentados pelos estudantes, compondo a exposição.

Com suas chagas, flagelos e desimportâncias, o artista Hélio Góes trouxe para exposição um trabalho que chamou a atenção dos visitantes, dentre outras características, a forma escultórica de sua imagem, poderíamos chamá-la de uma imagem objeto.

Figura 27 – Chagas, flagelos e desimportâncias de Hélio Góes, OST, água sanitária sobre papel fotográfico, colagens e resina, 40 x 42 cm, (2015).



Fonte: Acervo do artista.

O segredo da vida de Karini Miranda, combina suas habilidades no desenho quanto sua produção tridimensional, oferecendo aos visitantes uma imagem objeto repleta de conteúdos que podem ser desvendados por um olhar sensível e atento.

Figura 28 – Segredo da vida, de Karini Miranda, ácido acético e água sanitária sobre papel fotográfico, colagens e serigrafia, 29,7 x 42 cm, (2015).



Fonte: Acervo da artista.

Diante da imagem feita por Antonia Fernanda, tendemos no primeiro momento a nos render se perdendo em meio ao caos aparente de manchas, linhas e de registro de imagens vindas das memórias próprias do imaginário da artista, por outro lado, podemos perceber o quão sensível é o olhar da jovem artista diante da vida com seus desafios e a perspectivas.

Figura 29 – Mafe, de Antonia Fernanda, técnica mista, 20 x 30 cm, (2015).



Fonte: Acervo da artista.

Destacamos uma artista entre os expositores, sendo a única a realizar seu trabalho utilizando a cianotipia, o modo histórico de fixação da imagem num suporte, exemplarmente executado por Ignez Capovilla, em sua imagem evidencia a figurativização feminina idealizada em tons ciano.

Figura 30 – Renata de Ignez Capovilla, cianotipia, colagens e serigrafia, 29,7 x 42 cm, (2015).



Fonte: Acervo da artista

Uma imagem no álbum de família, poderia ser esquecida por muitos, mas não por Gabriela Brunelli, que traz na palma da mão as memórias de uma infância perdida e faz presente a figura de seu avô, o afeto inefável, renasce remando, re-amando e principalmente amando.

Figura 31 – REMAR, RE-AMAR, AMAR, de Gabriela O. Brunelli, cloro sobre fotografia, 15 x 21cm, 2015.



Fonte: Acervo da artista.

A metáfora de Lourdes Alves, se sustenta em si, do seu trabalho ela diz, “são como cascas, são como abrigos que protegem do medo, que protege do desamparo, que afaga e acalenta, mas não supre a falta”, ela se transporta as origens de uma tenra infância, com seus vestidinhos se reinventa, como fases de sua vida costuradas em fragmentos de suas memórias.

Figura 32 – Veste de Afeto, de Lourdes Alves, cloro sobre fotografia, 45 x 33 cm, 2015.



Fonte: Acervo da artista.

Ao encerrarmos as práticas no atelier de fotografia, Patrick Lurentt foi o primeiro a entregar seu trabalho para exposição. Sua ansiedade não é aparente, permanecendo no decorrer da disciplina no atelier, produziu muitos de ensaios até a imagem final. Patrick se manteve insatisfeito com seus resultados, não se rendeu ao conformismo técnico, indo além, arriscando-se e experimentando novas formas de fazer imagem.

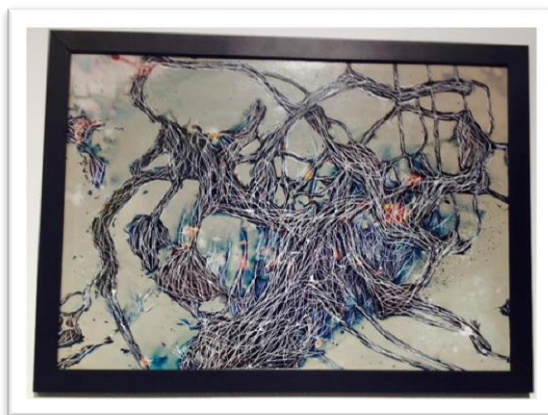
Figura 33 – Visita Inesperada, de Patrick Lurentt, acrílica, guache e cloro sobre papel fotográfico, 17 x 15 cm, 2015.



Fonte: Acervo do artista.

A segurança de Kaíque Cosme foi impressionante durante todo o processo no atelier, seu posicionamento crítico durante as discussões sobre todos os processos de criação, acrescentaram muito a todos os participantes dessa experiência. Em seu trabalho podemos observar a forma metódica que controla a técnica, que agora faz parte de seu vasto repertório, entre linhas, manchas e afetos.

Figura 34 – Pulsão, de Kaique Cosme, técnica mista, 42,5 x 30,5 cm, 2015.



Fonte: Acervo do artista.

A artista Monica Nitz, exibe uma coleção de atributos artísticos consagrados no mercado de arte, seria redundante falar de sua capacidade artística, apesar disso, durante o período do atelier se mostrou humilde para aprender com todos e generosa em compartilhar seus conteúdos.

Figura 35 – Sem título, de Monica Nitz, Palimpsesto, 33 x 24 cm, 2015.



Fonte: Acervo da artista.

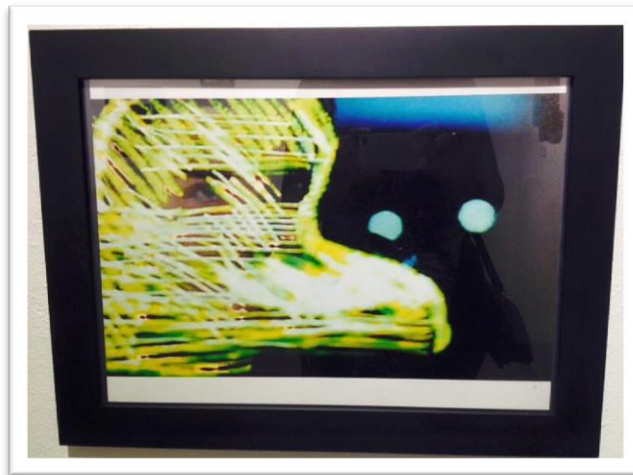
Por fim, Didico, o grande artista convidado para compor a exposição, foi o mestre incentivador de uma geração de alunos do Centro de Artes e de nossa produção artística desde a graduação. Fazemos justiça ao artista, professor incentivador e o grande pesquisador dos processos alternativos de produção de imagem que continua sendo referência para muitos estudantes e artistas que passaram pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Figura 36 – Sem título, de Didico, Série Palimpsestos urbanos, 20x25 cm, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Figura 37 – Sem título, de Didico, Série Palimpsestos urbanos, 20x25 cm, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

5.2.1 AS CATEGORIAS

Posteriormente a etapa analítica à fala dos alunos, em que utilizamos o conceito de isotopia, vimos a necessidade de organizar melhor a análise dos trabalhos plásticos selecionados para exposição “Afetos”. Optamos por dividi-la dentro dos critérios de categorização, mapeando as reiterações encontradas nos trabalhos, e para tanto, novamente empregamos o conceito de isotopia, enaltecendo mais as figuratividades presentes que as tematizações materializadas nas formas plásticas. Assim, para cada categoria pré-definida a partir de similitudes e diferenças – Escultóricas (espacialidade), Linhas e Manchas, Gama de cores, Iconicidade (grau de figurativização) e Ausência de moldura – são apresentados os recortes analisados, dentro de uma amostragem feita, a partir de onze imagens, sub-divididas em cinco grupos selecionados.

Isso só foi possível, uma vez que as categorias são construídas, ao longo da análise, a partir da existência desses percursos isotópicos presentes nestas produções escolhidas pelos integrantes do atelier/disciplina, para integrarem a exposição.

É importante reiterar, entretanto, que para a análise desse percurso isotópico dos trabalhos expostos na exposição Afetos, foi considerado o plano de

expressão materializado nessas imagens e de seus formantes, que são constituídos pelas categorias da expressão cromática, matérica, eidética e topológica.

5.2.2 ANÁLISE DOS TRABALHOS PLÁSTICOS

A escolha pela semiótica plástica se deve ao interesse em compreender as relações entre os formantes da expressão articulados e presentes nas imagens advindas dos processos alternativos da fotografia explorados no atelier/disciplina.

Se algumas teorias da imagem e da percepção, em autores como Ostrower (1987), Dondis (1991) e Arnheim (1986) estudam a imagem a partir de seus elementos visuais tais como a linha, superfície, volume, a luz e a cor para a primeira; os elementos básicos da comunicação visual, a anatomia da mensagem visual, a dinâmica do contraste e as técnicas visuais que compõem a sintaxe visual para o segundo; e a forma, projeção, método egípcio, escorço, etc, espaço (linha e contorno, figura e fundo, níveis de profundidade, etc.), luz e cor para Arnheim(1986). A semiótica propõe o estudo do plano de expressão da plástica a partir dos formantes: cromático (relativo às cores e ao cromatismo), eidéticos (pontos, traços, linhas, figuras, formas), matéricos (material e as materialidades postas que lhes dão existência) e topológico (organizam e compõem em determinado suporte) para compreendê-los como uma totalidade significativa da expressão e formadores de sentido.

Com significados em aberto, e não simbólicos, constituídos como significantes das imagens, Fayga afirma que:

Ao contrário das palavras, os elementos visuais não têm significados pré-estabelecidos, nada representam, nada descrevem, nada assinalam, não são símbolos de nada, não definem nada—nada, antes de entrarem num contexto formal. Precisamente por não determinarem nada antes, poderão determinar tanto depois. (OSTROWER, 1987, pg.65).

Se para Ostrower (1987) a linha determina identidades expressivas diversas, basta observarmos o seu traçado e o que ela faz em termos de estrutura espacial, a semiótica plástica se destina a descrever os formantes

constituidores da plasticidade da imagem, acompanhar o entrelaçamento desses e os efeitos de sentido que desencadeiam em quem com eles interagem. Compreendidos sempre em relação, um elemento articula com o outro para edificar os sentidos postos no texto visual que se oferece ao leitor. Desse modo, o objetivo da abordagem que a semiótica propõe é o de ofertar aparatos de descrição e análise da imagem como um texto visível, e que por este motivo, é passível de interação com quem estiver disposto a percorrer os caminhos de sua leitura. Conforme Rebouças (2014, p.42) “Um texto visual é como uma trama composta por pontos, linhas, cores, superfícies, formas retas ou arredondadas que, articuladas, compõe um tecido de significação”. Para esta autora:

Os textos artísticos são organizados para desencadear efeitos diversos que constroem o mundo, sentimentos e sensações, uma construção que os presentifica. Sendo assim, o conteúdo aparece concretizado na expressão, na escolha dos materiais etc. [...] a semiótica propõe para efeito de estudo, na obra artística, a individualização dos planos de conteúdo e de expressão, a fim de evitar o domínio de um sobre o outro, recomendando o início da análise dos textos imagéticos pelo plano de expressão, pois nele estarão contidos os três níveis de manifestação: o superficial da expressão (ícones), os intermediários (figuras) e os das estruturas profundas (traços não-figurativos, os formantes). (REBOUÇAS, 2003, p.13).

Para recompor este tecido de significação basta desmontarmos e num processo inverso ao do enunciador, recompormos as camadas de significantes que articuladas na superfície plástica, edificaram os sentidos postos em relação.

Considerando as categorias relacionadas anteriormente, propusemo-nos a estudar cinco percursos investigativos de observação e análise sobre a materialidade não verbal das obras de arte produzidas pelos alunos, reconhecendo seus processos criativos, plasmados no espaço expositivo, provocando diversos sentidos dialógicos e qualificando suas similitudes e diferenças:

Realizamos um recorte elegendo cinco categorias figurativizadas em análise a partir do plano de expressão e de seus elementos constitutivos, tais como comentadas anteriormente:

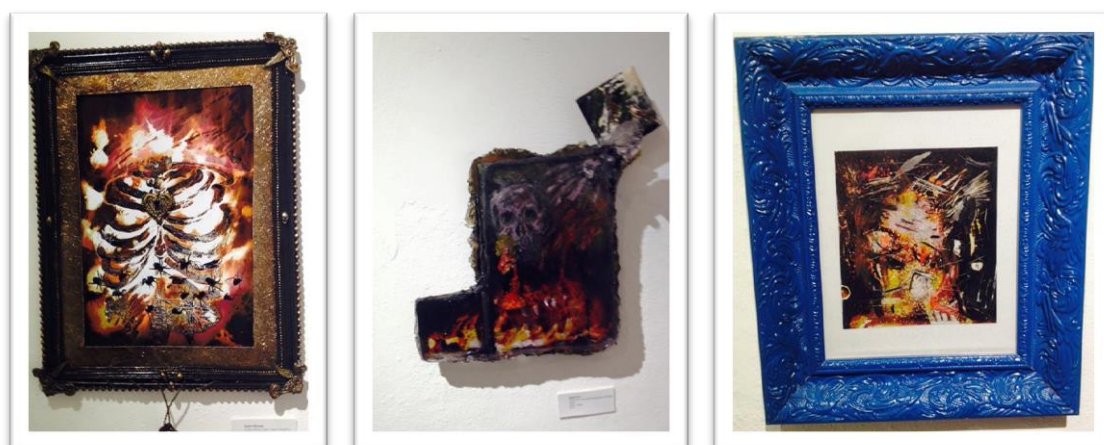
Escultóricas (espacialidade), Linhas e Manchas, o cromático (gama de cores), Iconicidade (grau de figurativização) e Ausência de moldura.

Algumas produções estão inseridas em mais de uma categoria, pois carregam traços expressivos que as inclui tanto em uma, como em outra das categorias apresentadas.

Os trabalhos foram selecionados a partir das escolhas dos próprios alunos, e suas representações reiteradas nas categorias isotópicas são exemplificadas nos trabalhos da exposição:

Grupo 1 – Escultóricas (espacialidade)

Figura 38 – Grupo 1 – Escultóricas (espacialidade), (fig.27, fig.28 e fig.33).



Fonte: Acervo do autor.

Os trabalhos apresentados nesse grupo mostram-se ocupando o espaço em três dimensões, ou seja altura, largura e profundidade. A profundidade é dada pelo volume além das duas dimensões presentes na imagem fotográficas ou mesmo em pinturas e desenhos.

Se considerarmos uma prática corriqueira nas fotografias, é a do recorte do objeto fotografado com ênfase na ilusão da profundidade, como se a fotografia captasse o recorte do mundo natural, e o transferisse para a imagem. Tal prática se faz presente desde a arte naturalista renascentista com a tradição de retrato do mundo, a partir do uso da perspectiva como recurso espacial na

superfície bidimensional da tridimensionalidade. Mas não é isto que ocorre nestas imagens reunidas nesta categoria. O volume está presente nelas, na materialidade delas, e provoca interferência no conteúdo da imagem bidimensional.

As fig.27 e fig.33 são expostas com moldura e aderem esta materialidade ao trabalho colocando-o numa condição de objeto escultórico. A fig.28, apesar de não ter moldura é constituída também de elementos escultóricos. Constituída de um chassi de madeira com uma imagem bidimensional acrescida uma camada esfeça de resina sólida translúcida com uma espessura de aproximadamente dez centímetros, com protuberâncias laterais saindo do formato retangular compondo a imagem-objeto sem serem meramente alegóricas se afastando do formato tradicional da fotografia ou pintura. Parece um brotamento de um ser vindo de outra esfera de tempo/espço).

Existem diferenças nas molduras, as imagens-objetos onde ocorre a moldura mostram-se com diferenças. Na fig.27 a moldura compõe todo o conjunto com significados contidos na imagem tridimensional, por exemplo, há uma chave na base da moldura que no julgamento de quem vê pode associar a fechadura no centro da imagem, mesmo as representações de caveiras em torno da moldura mantem relação a uma ideia de mortificação diante a caixa torácica representada na imagem. Já a fig.33 a moldura apresenta formas sinuosas orgânicas na cor azul contrastando com a imagem bidimensional, parece-nos que a moldura surge como um ruído para a imagem, como se a aprisionasse no quadro e a mantivesse dividida por uma fronteira de dois mundos, ao contrário da moldura da fig.27 que nos convida a adentrar no outro mundo, em outra dimensão.

As três imagens contemplam formas espaciais com significado, elaboradas em terceira dimensão com volume, altura e profundidade, ocupando o espaço expositivo.

Essas imagens-objetos carregam em sua carga matéria fragmentos do corpo imagem-presença e imagem-corpo. Há um transbordamento de significados ampliado pela imagem-presença, a imagem que evoca um significado de

presentificação, para além do significado contido em sua pura visualidade/materialidade tridimensional que evoca presença.

GRUPO 2 - Linhas e Manchas

Figura 39 – Grupo 2 - Linhas e Manchas, (fig.34 e fig.35).



Fonte: Acervo do autor.

As manchas e linhas apresentam-se simultaneamente como elementos básicos construtores das composições bidimensionais. Podemos classificar os dois trabalhos como híbridos pois reúnem elementos da fotografia, desenho e pintura para originar as composições, que tem reforçadas ou reduzidas as características do gesto criador da mão do artista traçando a linha com movimento em várias direções.

O hibridismo contidos nas composições são características da obra de arte na contemporaneidade ou pós-modernidade, onde as informações ultrapassam as fronteiras físicas entre as pessoas e as barreiras nacionais dos estados, amplificados na internet em seu mundo virtual, expandindo possibilidades de interação. Porém, superada a euforia da primeira fase da globalização nos anos 80 e a ilusão de universalidade e de equidade, chegamos nos dias atuais em que esse movimento tornou evidente a separação entre mais pobres e mais ricos, ignorando a reação periférica em conservar suas raízes e sua alteridade. A arte nesse contexto assume um papel relevante oferecendo um campo de jogo, misterioso e mágico aparentemente sem controle da programação, permitindo-nos todo tipo de imaginário possível, reforçando nossa vontade de ter liberdade para criar, combinando todo tipo de meios e linguagens, reunindo

pedaços e significados diferentes, com suas técnicas e tecnológicas configurando objetos híbridos da atualidade.

Nessas composições híbridas apresentadas, as manchas revelam a superfície fotográfica, por vezes sobreposta ou mesmo justaposta, percorrem o plano bidimensional, como a água que corre decidida pelo leito do rio, porém, se diferencia em seu curso e transporta o olhar em muitas direções, apontando inúmeros caminhos, não apenas para o mar.

O entrecruzamento das manchas com as linhas, cunhadas como fraturas do espaço-tempo, posicionadas aparentemente ao acaso, mostram-se cuidadosamente realizadas com habilidade e por vezes deixando propositalmente que os materiais se manifestem espontaneamente.

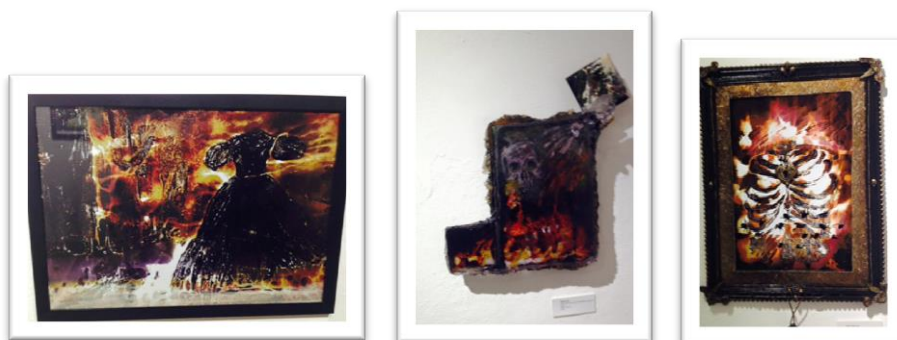
Partes da composição não se apresentam arranhadas, ou fraturadas pelas linhas, tampouco não há sobreposição de planos, transparências ou mesmo camadas que modelam a imagem, essas partes sugerem pausas, vazios ou ao contrário, cheios, configurando pequenos espaços de tons uniformes em oposição aos espaços de manchas ou linhas.

Tais composições denominam-se abstratas, pois ambas foram criadas por meio das relações entre o plano, a linha e a mancha. Há uma integralidade nas obras onde não se pode diferenciar a figura-fundo, não há uma construção representacional do mundo real.

Agregam cheios e vazios num acúmulo das linhas com as manchas como uma contradição remontando um princípio de Kandinsky, ao opor o preto com o branco, o vazio com o cheio, o denso com o tênue, o carregado com o leve e o forte com o sutil, determinando o ritmo aos trabalhos.

Grupo 3 - Gama de cores (cromático)

Figura 40 – Grupo 3 - Gama de cores (cromático), (fig.32, fig.27 e fig.28).



Fonte: Acervo do autor.

Reunimos no grupo 3, trabalhos que apresentam uma pequena variação cromática, porém alcançam um grande espectro de variações tonais. Tal espectro foi possível diante da característica pontual do suporte fotográfico que se configura em sobreposições de camadas de cor que são sensibilizadas pela luz e devido ao processo químico de revelação que tem todas suas camadas veladas tendo como resultado a cor preta e no processo de desagregação das camadas com químicos. O artista expõe as camadas sob a superfície, promovendo a aparição do espectro tonal do vermelho, passando pelo alaranjado, amarelo até o branco que é a base do papel sem nenhum pigmento de cor.

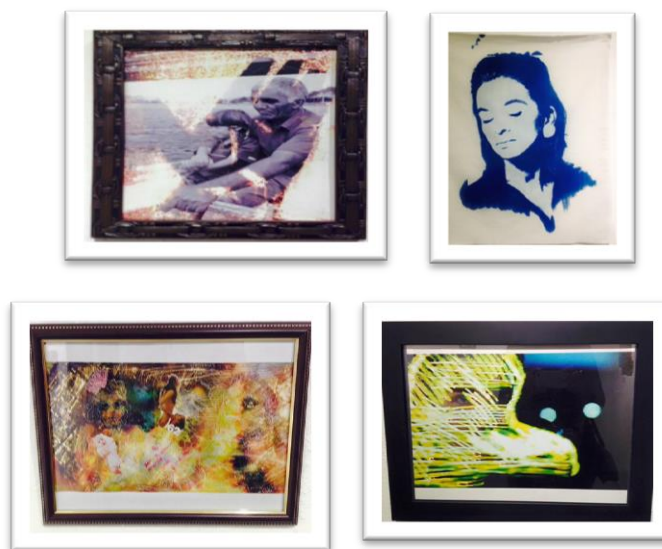
O vermelho, alaranjado e o amarelo presentes nos trabalhos, estão posicionadas no círculo cromático no grupo de cores quentes.

O preto e o branco surgem a partir da sobreposição ou ausência de planos de cor, os planos de cor não são uniformes, Os planos pretos e brancos apresentam mais uniformidade de pigmentação e revelam-se mais evidentes, sem mesclas.

Há um embate dos planos de cor que se configuram em formas singelamente figurativizadas, vestido da fig.32, caveira da fig. 27 e caixa torácica da fig.28 Porém não são as formas que determinam a dramaticidade expressiva contida nestas imagens, mas as cores com suas mesclas e sobreposições.

GRUPO 4 Iconicidade (grau de figurativização)

Figura 41 – Grupo 4 - Iconicidade (grau de figurativização), (fig.31, fig.30, fig.29 e fig.37).



Fonte: Acervo do autor.

Dentro dessa categoria podemos observar a recorrência da aparição do índice, a isotopia figurativa se fortalece com a aparição da figura humana fruto de uma imagem anterior. Esta figuratividade está muito evidente na fig. 30, ora se esconde atrás das linhas exemplificadas na fig. 37, ou entre manchas da fig. 29, até no interior de uma mancha com um formato de mão fig. 31. As imagens são o resultado da ressignificação de uma imagem anterior, explicamos assim o procedimento de a partir de uma imagem pré-existente reconfigurar sua existência apresentada de outro modo mantendo parte de seu significado anterior aderindo a novos significados construídos pelo artista ao interferir na imagem base, retomamos o conceito de hibridismo nesses trabalhos, pois o resultado imagético final é fruto da mescla de técnicas e tecnologias disponíveis ao enunciador da imagem, que se vale desses meios para incorporar novos significados à resultante dessa junção de conteúdos transformando-as num terceiro e único enunciado com infinitas possibilidades de leituras e interpretações do destinatário.

Grupo 5 - Ausência de moldura

Figura 42 – Grupo 5 - Ausência de moldura, (fig.30 e fig.27).



Fonte: Acervo do autor.

A ausência de moldura caracterizam as obras como a representação de seus próprios materiais ou dos processos de construção, foram eliminadas fronteiras entre as obras e o espaço expositivo que as acolhe. Tornaram-se autônomos em si mesmos. A ausência de moldura supera a bidimensionalidade, na fig.27 e faz dele um objeto tridimensional.

Mesmo diante das duas obras, as interseções acabam quando comparamos outros aspectos das imagens tais como o peso: a leveza de uma vs o peso da outra, a cromaticidade: claro vs escuro e topologia: bi e tridimensional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O texto é a antítese da obra porque permite sempre um retoque, uma segunda ou terceira mão, um gerúndio que não se fecha, possibilidade inexistente nas imagens que são realizadas, sempre, à primeira mão.” Marcelo Gandini

Nessa pesquisa tivemos muitos objetivos que foram se transformando durante todo o percurso acadêmico. Ambicionávamos inicialmente, responder questões ligadas ao processo de criação artística, isso trouxe à tona outras experiências vividas e experimentadas individual e coletivamente, com suas contribuições na produção de imagem. Percebemos o quão amplo foi esse primeiro recorte e seguimos na direção de objetivos exequíveis, elegemos então duas frentes de trabalho, a primeira de investigação e coleta de dados e a segunda frente de análise semiótica da produção dos estudantes, divididas em duas partes, a análise dos textos verbais dos alunos, disponibilizados após o término da disciplina optativa “Atelier de Fotografia”, e a análise da produção plástica visual dos estudantes reunidas na exposição Afetos.

A partir do recorte caminhamos na coleta de dados que subsidiaram essa investigação, nesse primeiro esforço iniciamos nossa argumentação no 1º capítulo com os antecedentes dessa pesquisa em que, em síntese abordamos como a arte produziu em nós, efeitos transformadores produzindo o professor pesquisador até o artista propositor, ficou claro até esse momento um texto autobiográfico, mesmo não sendo aconselhável o seu uso na academia, fez muito sentido porque a partir da nossa produção plástica nasceu todo nosso interesse nos processos de alternativos de produção de imagem.

Vencido o obstáculo inicial, continuamos a pesquisa apresentando considerações metodológicas organizando o problema e objetivos dessa investigação. Após a delimitação do problema e estruturação dos objetivos da pesquisa fizemos uma revisão de literatura considerando livros, artigos, dissertações e teses que tratavam de temas ligados a modos de produção alternativa de imagem, feita a revisão de literatura, buscamos compreender melhor o resultado dos processos de criação de imagens realizadas durante o período do atelier de fotografia. No 4º capítulo abordamos os conteúdos dos

encontros presenciais na disciplina optativa atelier de fotografia, onde foram problematizados questões ligadas a imagem, ao suporte. Abordamos alguns modos de produção de imagem fotográfica, sem a utilização da câmera fotográfica, como negativo construído, palimpsesto e cianótipo, até a produção híbrida de imagens.

Finalmente no 5º capítulo foram feitas as análises dos discursos verbais, ancorado na semiótica plástica usando o conceito de isotopia baseadas em percursos geradores de sentido.

Reconhecemos a contribuição da experiência no atelier de fotografia para o processo criativo dos alunos, desde as primeiras manipulações químicas feitas sobre os diversos suportes, no manuseio das emulsões, dos negativos, até os processos fotográficos como palimpsesto e cianótipo, e durante os embates e debates no laboratório feito por eles, e entre eles e o professor, sobre questões conceituais/teóricas ligadas às práticas realizadas.

Decerto, a exposição organizada pelos alunos, representou uma pequena parte das experiências envolvidas nos processos ocorridos no atelier, essas vivências impregnadas de percepções inefáveis, não poderiam ser totalmente contabilizadas no texto, tampouco, resumidas em um único conjunto de trabalhos. Por outro lado, as análises das produções e as articulações empregadas dessas imagens na exposição “Afetos”, juntamente com as análises dos discursos verbais produzidos pelos estudantes a partir de seus depoimentos, estabeleceram um campo fértil para muitas reflexões, apontamentos e transbordamentos que serão alvo de novos trabalhos acadêmicos e poéticos.

Compreendemos a nossa função social na condição de mediação do conhecimento e investidos do papel e da função de professor de arte, uma nova dimensão acrescenta-se para nós: a da construção sensível de nossa competência para mediar outros olhares e encaminhá-los à autocompreensão e à compreensão do mundo e seus mistérios.¹⁴

¹⁴ BUORO, Anamelia Bueno. Olhos que Pintam. A leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo. CORTEZ: 2002. p. 59.

Encerramos esse trabalho com a certeza que superamos uma etapa de inúmeras que virão e que, certamente, trarão junto à inquietação do artista propositor e a resiliência do professor pesquisador, um desejo de ambos de seguir no movimento ao desconhecido repleto de desafios.

Figura 43 – Aula de encerramento Atelier de fotografia, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

Figura 44 – Aula de encerramento Atelier de fotografia, (2015).



Fonte: Acervo do autor.

7 REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986.

AURELIO, O mini dicionário da língua portuguesa. 4ª edição revista e ampliada do mini dicionário Aurélio. 7ª impressão – Rio de Janeiro, 2002.

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas; Magia e Técnica, Arte e Política*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Labirinto*. In: _____. *Elogio da Sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques; revisão da tradução: Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 31.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

_____, Anamélia Bueno. *O turista e o museu*. In: *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. Ed. OLIVEIRA, Ana Cláudia. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

CATTANI, Icléa Borsa. Reflexões sobre a crítica, a arte à margem e a poética. In: FARIAS, Agnaldo (Org.). *Iclea Borsa Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CORASSA, Maria Auxiliadora; REBOUÇAS, Moema Martins. *Propostas metodológicas do ensino da arte*. I. Ed. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodriguez da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. In: PARENTE, Antonio (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

_____. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros Ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* Trad. Danilo Vilela Bandeira: revisão de tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

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

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas em pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

KOSSOY, Boris. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne. (Org.) *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, CNPQ, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário; o desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina de A. *Fundamentos da Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHEL, Maria Helena. *Metodologia e pesquisa científica em ciências sociais: um guia prático para acompanhamento da disciplina e elaboração de trabalhos monográficos*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MOHOLY –NAGY, Laszló. *La nueva visión: Principios básicos del Bauhaus*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1985.

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: SENAC/SP, 1997.

Ostrower, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PARMELIN, Hélène. *Picasso disse...* Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1968.

PIMENTA, Selma Garrido. Formação de professores: Identidade e saberes da docência. In: PIMENTA, S. G. (Org). *Saberes Pedagógicos e Atividades Docente*. São Paulo: Cortez, 2002.

FERNANDES-JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Revista FACOM, São Paulo, v.2, n.16, p.10-19, 2006.

REBOUCAS, Moema Martins. *O discurso modernista da pintura*. Lorena: CCTA, 2003.

_____. *Apropriação de imagens em sala pelo professor. A abordagem semiótica e a significação da obra*. Caderno+Educação. São Paulo. Editora Segmento, 2014, 40-49.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *A Percepção*. Uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1993.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.

TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Hogyf Editio: Budapest, 1998.

THIOLLENT, Michel. *Pesquisa-ação nas organizações*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2009.

Publicação em Meio Eletrônico

FERNANDES-JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Revista Facom, São Paulo, v.2, n.16, p.10-19, 2006. *Expanded cinema*, Gene Youngblood, A Dutton Paperback, 1970.

FERNANDES-JUNIOR, Rubens. *Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. Revista FACOM. São Paulo, v.2, n.16, p.10-19, 2006. Disponível em: < http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/index.html>. Acesso em 3 set. 2006.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. *Felizmente existem os restos: Sobras de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia*. Revista Domínios da Imagem, n. 9. v. 5, p. 105-116, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23387>.

ZERWES, Erika. *A Fotografia eloquente: arte e política em Rodchenko*. Revista História Social. n. 13. São Paulo. Campinas: 2007. p. 139-149. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/viewFile/214/206>>. Acesso em 2 out. 2007.

Sites eletrônicos

<http://www.studium.iar.unicamp.br/lugares/index.html> Acesso em: 02 de dezembro de 2015.

<http://www.manray-photo.com/catalog/index.php> Acesso em: 15 de janeiro de 2015.

<http://hottopos.com/vdletras2/mario.htm> Acesso em: 15 de julho de 2013.

<http://arteref.com/gente-de-arte/dialogo-bacon-e-deleuze/> Acesso em: 12 de setembro de 2015.

Filmes Cinematográficos

JANELA DA ALMA: UM FILME SOBRE O OLHAR. Direção, argumento e produção: João Jardim; co-direção e fotografia: Walter Carvalho. Documentário. Brasil/França, 2002.

GERALDO DE BARROS: SOBRAS EM OBRAS. Direção: Michel Favre, Fabiana de Barros e Cláudio Kahns. São Paulo. Produção: Tatu Filmes Ltda. e Tradam AS, em co-produção com TV Senac. Fotografia: Mario Carneiro. Documentário, 1999, 74 min, 35 mm.

8 APÊNDICES

APÊNDICE A - CARTA AO CHEFE DO DEPARTAMENTO DE DESENHO INDUSTRIAL PARACANDIDATURA ESPONTÂNEA PARA PROFESSOR

Vitória, 01 de Dezembro de 2014.

Exma. Sra.

Prof^ª. Heliana Soneghet Pacheco

Chefe do Departamento de Desenho Industrial

Assunto: **Candidatura espontânea para professor voluntário.**

Exma. Senhora,

Venho por este meio apresentar o meu Currículo Lattes para vossa apreciação, para uma eventual possibilidade de ministrar a disciplina de Atelier de Fotografia, no próximo semestre de 2015, tenho disponibilidade no horário vespertino.

Chamo-me Marcelo Mattos Gandini, tenho formação acadêmica no Curso de Artes Visuais Licenciatura, formado pela Universidade Federal do Espírito Santo e atualmente estou cursando o Mestrado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, também desta instituição, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Moema Martins Rebouças. O interesse pela Fotografia diz respeito à minha pesquisa do mestrado, motivo pelo qual desejo aplicar parte de minha pesquisa na prática.

Atuo como tutor a distância no curso de Licenciatura em Artes Visuais na modalidade a distância do Núcleo de Educação Aberta e a Distância – NEA@D. no módulo em andamento estou trabalhando com a disciplina As Novas Tecnologias e a Formação do Professor na Modalidade Semipresencial, ministrada pela Prof^ª. Andreia Chiari Lins.

Agradecendo a atenção dispensada, manifesto a minha disponibilidade para prestar quaisquer informações que julguem úteis.

Cordialmente,

Marcelo Mattos Gandini

**APÊNDICE B - CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO
VOLUNTÁRIO.**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO VOLUNTÁRIO

Instrumento utilizado para obter autorização dos alunos do Centro de Artes, quanto à utilização dos dados coletados durante a regência em sala, da disciplina optativa “Atelier de Fotografia”, realizada no período entre 19 de março e 28 de maio de 2015, na Universidade Federal do Espírito Santo.

Em cumprimento ao protocolo da pesquisa “Atelier de fotografia – Estudo de caso de processos alternativos de produção de imagem no atelier de fotografia analógica”, realizada por Marcelo de Mattos Gandini, no ano de 2015, no Centro de Artes, Departamento de Desenho Industrial/UFES, e dando continuidade ao tratamento ético dos dados, a partir das imagens produzidas, do registro fotográfico, do registro escrito, bem como, dos trabalhos produzidos, solicita-se a autorização dos estudantes da disciplina optativa Atelier de Fotografia, envolvidos neste estudo, para utilização de textos e de imagens obtidas, por meio de fotografias e filmagens na produção do relatório de pesquisa. Essas imagens serão utilizadas para fins estritamente científicos ligados a pesquisa.

Atenciosamente,
Marcelo de Mattos Gandini
Pesquisador

Eu, _____, portador da
CI nº _____, residente e domiciliado na Rua
_____ nº _____, Bairro
_____ do município de _____, estudante do
Centro de Artes da UFES, autorizo a utilização das minhas imagens na produção da
pesquisa “Atelier de fotografia entrelugares – Estudo de caso de processos alternativos de
produção de imagem no atelier de fotografia analógica”, realizada por Marcelo de Mattos
Gandini.

Assinatura do estudante: _____

Vitória, _____ de _____ de 2015.

**APÊNDICE C – Programa da disciplina optativa: Atelier de Fotografia
(Processos Alternativos de produção de Imagem)**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DESENHO INDUSTRIAL**

CAMPUS: UNIVERSITÁRIO DE GOIABEIRAS						
CURSO: DESENHO INDUSTRIAL/ ARTES VISUAIS/ ARTE PLÁSTICAS						
HABILITAÇÃO:						
OPÇÃO:						
DEPARTAMENTO RESPONSÁVEL: DESENHO INDUSTRIAL						
IDENTIFICAÇÃO: Atelier de Fotografia (Processos Alternativos de produção de Imagem)						
CÓDIGO	DISCIPLINA				PERIODIZAÇÃO IDEAL	
OBRIG./OP T.	PRÉ/CO/REQUISITOS				ANUAL/SEM.	
OPTATIVA	NÃO HÁ PRÉREQUISITOS				SEMESTRAL	
CRÉDITO	CARGA HORÁRIA TOTAL		DISTRIBUIÇÃO DA CARGA HORÁRIA			
			TEÓRICA	EXERCÍCIO	LABORATORIO	OUTRA
	60		15	15	30	--
NÚMERO MÁXIMO DE ALUNOS POR TURMA						
AULAS TEÓRICAS	AULAS DE EXERCÍCIO	AULAS DE LABORATORIO			OUTRA	
20	20	20			--	
CONTEÚDO PROGRAMÁTICO (Título e discriminação das Unidades)						
UNIDADE I						
Introdução histórica - A química pré-fotográfica. Fabricius, Schultze; - O papel sensível. Charles, Davy e Wedwood. - Os processos fotográficos.						
UNIDADE II						
Funcionamento geral das técnicas manuais de fabricação de papel - Trabalhando o negativo Direto. - Negativo em 1 passo. - Negativo em 2 passos - Os negativos "alternativos" e digitais - Químicas - Materiais e equipamentos. Segurança. Manuseio - Papel - Característica do papel para impressão. -Problemas de permanência. - Preparando o papel - Sensibilizando o papel - Preparação da solução sensível: Emulsão por imersão, Emulsão por camadas. Buckle Brush - Equipamentos para impressão - Fontes de luz para impressão: Luz solar. Luz artificial. Frame para impressão por contato. Exposição/cópias - Fixando - Estabilizando com sal. Tiosulfato de sódio. - fixando com água - Processos digitais e novas tecnologias - Híbrido do alternativo com o digital						
UNIDADE III						
Os Processos fotográficos - Cianotipo; - Kallitipo; - Papel salgado; - Material sensível: tipos de emulsão; identificação; processamento; papel fotográfico pb. - Exercícios de revelação e copiagem. - Composição e linguagem: estudo e exercícios. -Planejamento e execução de registro fotográfico em pb: projeto e apresentação.						

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- ADAMS, Ansel. A cópia. São Paulo: SENAC, 2000.
 _____ O negativo. São Paulo: SENAC, 2000.
 AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.
 BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
 COLE, Alison. Cor. São Paulo: Manole, 1994.
 FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
 GURAN, Milton. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
 LANGFORD, Michael. Fotografia básica. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
 LIMA, Ivan. A fotografia é a sua linguagem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
 TRIGO, Thales. O equipamento fotográfico. São Paulo: SENAC, 1998.
 KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ática, 1989.
 MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo: Brasiliense, 1984.
 PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1999.
 SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Campinas: Papirus, 1996.
 SCHARF, Aaron. Art and photography. New York: Penguin Books, 1986.
 SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1987.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM

O aluno fará Auto avaliação considerando a própria participação em sala de aula quer seja por atividades específicas desenvolvidas.

Ao final da disciplina o aluno participará de uma exposição coletiva apresentando um trabalho plástico a partir das experiências realizadas no decorrer do curso. O nível de experimentação, pesquisa e desenvolvimento de propostas de trabalhos dentro dos conteúdos propostos.

EMENTA (Tópicos que caracterizam as unidades dos programas de ensino)

Produção de imagens cópias a partir de processos alternativos. Os processos antigos (papel salgado, cianotipo, albúmen, etc.) deverão ser estudados e testados. Além disso, os processos alternativos contemporâneos como os materiais instantâneos (Polaroid) e processos digitais serão analisados.

ASSINATURA(S) DO(S) RESPONSÁVEL(EIS)

8 ANEXOS

Depoimento da aluna Gabriela Oliveira Brunelli:

A principio a disciplina processos alternativos de produção de imagem foi escolhida por mim por ter uma afinidade muito grande com a fotografia, porém com a digital, muito me impressionou as diversas formas de produzir imagem que até então eu não conhecia.

Iniciamos as aulas fazendo uma espécie de “autoimagem” com fragmentos de revistas. Porém, não era possível utilizar a tesoura, era pra ser recortado à mão e dado isso tive grande dificuldade na proposta, porque sou bastante perfeccionista, gosto da geometria. Mesmo assim, fiz meu “auto retrato” de forma que mostrou bem a minha identidade, pois tentei fazer o recorte preciso e mais parecido possível com retângulos, nele coloquei imagens de momentos das pessoas, momentos os quais eu sou apaixonada em fotografar a vida real. Produzimos também imagens a partir de negativo, escolhíamos os negativos e modificávamos a partir daí, em um processo de raspagem fazíamos do lado fosco do negativo, chama-se negativo construído, é o mesmo procedimento utilizado na confecção da fotogramas, o que possibilita, com mais eficiência, a produção do efeito obtido.

A técnica que mais me identifiquei foi a que utiliza-se cloro para obter efeitos sobre o papel fotográfico, o cloro age sobre ele destruindo as camadas de cor(seja o papel preto, branco ou colorido). Para dar mais possibilidades a esta técnica, é possível a partir de recortes de revistas obter imagens magníficas, pois o cloro não age sobre os recortes, e sim onde você quer que ele aja. Vaselina sólida, também é um meio de intervenção dessa técnica, pois ela cria barreiras pro cloro não agir. O efeito de cor que essa técnica possibilita é impressionante e foi a que mais me identifiquei pelo fato de eu não ter muita habilidade com o desenho, nessa técnica a partir de recortes, tive resultados que eu nem imaginava.

A alternativa de reprodução de imagens através do sistema de impressão negativo-positivo conhecida como cianotipia é a impressão à luz do sol e não tem utilização de dispositivo ótico ou câmera fotográfica. Esta técnica que oferece tons de azuis num papel é feita a partir de dois químicos, citrato férrico amoniacal verde e ferricianeto de potássio. Junta-se os dois e está pronta a

solução sensível ao espectro de luz ultra violeta. As etapas são simples. Coloca-se a transparência sobre o papel fotográfico entre duas chapas de vidro para garantir o contato e expõe-se ao sol. Simples assim, com um pouco de sol(cerca de vinte minutos), lava-se com água e terá um resultado bem bonito. Está técnica apesar de prática, não tive muito tempo para executá-la, só fiz testes, pois faltei às outras aulas.

Foi muito gratificante a minha experiência nessa disciplina, pois no curso de Artes eu me sentia meio perdida por não ter afinidade com desenho/pintura etc, e conhecendo essas técnicas eu vi que é possível que eu faça arte de outras maneiras, acrescentou muito aos meus conhecimentos, fascinei na técnica com o cloro, porém foi um período corrido pra mim, onde peguei disciplinas além do que podia e junto de TG1, apesar de ter praticado pouco, aprendi muito. Pretendo participar da exposição na galeria Emparede, porque terei mais tempo para executar o trabalho, além de ser uma ótima oportunidade.

Depoimento do aluno Hélio de Araujo Góes Junior:

É muito bom aprender novas técnicas e isso aconteceu muito nesse curso de Artes Plásticas, como quando tive aulas de escultura, pintura, meta, desenho, dentre outras, e agora nessa aula de processos alternativos de produção de imagem. Logo de inicio já achei muito interessante a técnica de palimpsesto usando como suporte a película fotográfica onde podemos criar imagens a partir de ranhuras e/ou intervenções na película e após isso podemos fotografar o resultado, projetar, revelar ou reproduzir em papel após scanear mostrando ser uma técnica bem flexível. Em seguida aprendi as técnicas para fotografia sem câmera (ou fotografia experimental) ao qual criei imagens fotográficas a partir de manipulações químicas feitas sobre superfícies fotossensíveis, diretamente sobre o papel ou negativo. Essa foi a técnica que particularmente achei mais interessante, a que tem maior possibilidades de criação, pois podem ser usadas outras técnicas em conjunto, como colagem por exemplo, e foi a que mais usei de todas as técnicas ensinadas em aula. Infelizmente os materiais químicos não são baratos, o que nos deixa um pouco limitados para continuar criando após o término da aula. Por último aprendi a técnica de cianotipia que foi uma técnica que não fiz testes suficientes e nem aproveitei as aulas de forma devida pois infelizmente, tive que viajar para fazer minha pesquisa de conclusão de curso ao qual fiquei um mês ausente. Não consegui alcançar nenhum resultado satisfatória com essa técnica, talvez por minha ausência e por não ter participado de todas as aulas sobre essa técnica, mas continuarei fazendo testes.

Pretendo continuar criando com essas técnicas e testando em conjunto com outras.

“Você deve exigir o melhor de si. Você deve procurar por imagens que ninguém mais possa fazer. Você deve aproveitar as ferramentas que tem de maneira cada vez mais profunda”

(William Albert Allard)

Depoimento do aluno Bryan Suderhus Freitas:

A disciplina de processos alternativos de produção de imagem pra mim foi uma reinvenção do modo de se pensar em produzir através da fotografia, dentro das possibilidades apresentadas durante o semestre, pude ver uma infinidade de alternativas para se trabalhar e reinventar alguns modos de processos de criação.

Fui surpreendido positivamente ao iniciara jornada, com o modo como trabalharíamos durante o semestre, apesar de já ter sido aluno, os métodos e a filosofia trabalhada por Marcelo Gandini, ainda foi uma forma de descoberta para mim, com o seu método de lidar com os participantes de forma igualitária, e livre sem impor seu método de trabalho e de pensar, deixando isso claro desde os primeiros encontros.

A forma como foi trabalhando o processo de produção, com o aluno desenvolvendo seu próprio trabalho sem interferência direta, e podendo com isso aprender mais sobre o desenvolvimento da técnica e com resultado do seu trabalho pra mim também foi muito importante, pois pude entender melhor cada parte do desenvolvimento do que eu estava fazendo, de acordo com o método empregado, seja trabalhando com revelador, cloro, ou vinagre, entre outros químicos como cianótipo, ou interferindo na imagem através de negativos, pude perceber os efeitos na imagem, as cores e o “acabamento” no trabalho final.

Por fim, relato que a experiência vivida durante o semestre foi muito importante para meu trabalho, que vem de pintura, e também pelas novas formas de trabalhar fotografia, área que ainda estou em aprendizado, apesar de ter bastante afinidade. Os métodos empregados durante a disciplina com papel fotográfico, com seu processo natura de revelação, com negativos, entre outras técnicas de foto, me ajudaram bastante para desenvolvimento do meu trabalho posteriormente, assim como nesse processo de aprendizagem desta técnica.

Depoimento da aluna Karini de Souza Miranda:

Na disciplina de Atelier de fotografia, aprendi novas técnicas de produção e novas maneiras de utilizar o papel fotográfico. A disciplina serviu para tanto meu conhecimento, como para utilizar essas novas técnicas e enriquecer meu trabalho.

Em meus trabalhos de fotografia utilizo a técnica de foto manipulações e arte digital, usando na maioria das vezes a temática da morte como eixo principal. As fotografias geralmente são autorretratos manipulados, onde eu transformava minha própria imagem em criaturas místicas, melancólicas e sombrias. A maioria das personagens sempre eram e continuam sendo inspiradas em personagens ou cenas da literatura fantástica, cinema de horror e letras de músicas que aprecio. Essa temática entra não só nos trabalhos fotográficos, mas também nos trabalhos que desenvolvo atualmente, as pinturas combinadas de pequenas esculturas de alto relevo. Essas pinturas são uma mescla de várias técnicas aprendidas ao longo do curso. E para acrescentar, com a disciplina Atelier de fotografia, será mais uma técnica a se encaixar em meus trabalhos, tanto os de fotografia em arte digital, como os de pintura possivelmente serão aplicadas as novas descobertas.

Ver o que acontece com o papel fotográfico, as reações químicas feita com água sanitária e ácido acético que produzem cores que não imaginava ter nesse suporte já revelado, foi uma experiência boa e enriquecedora. Percebi em minhas experiências que dá para criar muita coisa com essa técnica.

Em seguida a cianotipia que eu não conhecia, que apesar de ter muita dificuldade no processo de produção, foi o trabalho e técnica que gostei muito do resultado. Com a solução feita com citrato férrico amoniacal verde e água destilada, apliquei sobre o papel e deixei secar. Optei por não utilizar fotografias, pois minha primeira intenção era conhecer o material. Produzi alguns desenhos em outros utilizei pequenas peças de esculturas que produzo e coloquei em um sanduiche de vidro e expus ao sol. Alguns trabalhos sumiram após a lavagem do papel. Após o ocorrido optei por não mais lavar e perder mais trabalhos.

Possivelmente algumas das técnicas aprendidas serão adicionadas nos meus trabalhos pessoais daqui para frente.

Depoimento da aluna Laíz Froede:

Nesse memorial relato o processo de aprendizado e atividades realizadas no decorrer da disciplina, onde aprendemos diferentes processos fotográficos e aperfeiçoamos nosso processo criativo, expandindo o olhar para novas possibilidades tanto em relação a material quanto à forma. Em ordem cronológica, foram eles:

Auto retrato com colagens

A proposta dessa atividade era que criássemos um auto retrato utilizando imagens aleatórias de revistas, sem utilizar tesouras nem objetos cortantes, com a intenção de descrever a nós mesmos sem a preocupação com a estética do objeto final

Palimpsestos em negativos:

Com essa técnica pudemos produzir diversas imagens a partir de uma imagem em negativo já existente. Aprendemos a apurar o olhar para o processo de criação visualizando a imagem final nas cores negativadas, além de experimentar diversos materiais diferentes para a produção da forma como estiletes, tintas, fogo, lixa, entre outros.

Palimpsestos em papel fotográfico:

Nesse processo, meu preferido em particular, produzimos imagens através de diferentes materiais sobre papel fotográfico. Concluímos que todo material é utilizável quando há reação sobre a base. Pudemos verificar uma variedade de produção, onde experimentamos as diferentes reações do cloro, ácido acético, revelador, cera, óleo, estiletes, colagens e afins sobre a superfície do papel fotográfico, seja ele revelado ou branco. As cores e processos dos resultados finais foram diversificados e interessantes, o que me motivou a continuar as experiências também fora da sala de aula.

Cianótipo:

Com o cianótipo pudemos produzir imagens a partir do composto químico e transparências, verificando as diferentes possibilidades de tons de cian a partir da exposição e do tempo, controlando o trabalho e manipulando de acordo com nosso objetivo.

Depoimento da aluna Lourdes Alves dos Santos:

Começamos os estudos de construção da imagem pela técnica do palimpsesto, e já nessa primeira experiência pude perceber que a construção de imagem a partir de outra existente seria uma agradável aventura pelo desconhecido, com erros e acertos fomos levando adiante os estudos e técnicas propostas pelo professor Marcelo, e à medida que o tempo foi passando o entendimento da construção de imagem foi ficando mais claro o prazer de produzir imagens no papel fotográfico velado só aumentou, a técnica deixa em aberto infinitas possibilidades e dentro delas vislumbrei a oportunidade de trabalhar imagens a partir da minha poética plástica que são minhas Vestes de Afeto.

Produzir, criar, redesenhar meus vestidinhos, traduzir em imagens, trazer do tridimensional para o bidimensional foi a melhor das surpresas.

Depoimento da aluna Gleica Guzzo Bortolini:

Formada em técnico em edificações e cursando Desenho Industrial desde 2010/2, minhas preferencias artísticas sempre foram inspiradas no minimalismo. Procuro representar uma ideia somente com elementos necessários, acreditando que menos é mais.

Durante o curso as disciplinas de Artes sempre foram as mais desafiadoras e um pouco frustrantes, tendo em vista minha dificuldade com a criação espontânea e de realizar interferências em materiais prontos.

Esta disciplina foi mais um desafio a ser enfrentado, pois mais uma vez divergia com meu modo de pensar e trabalhar. Acredito que desta vez minha mente estava mais aberta e eu disposta a enfrentar as dificuldades.

Os primeiros trabalhos de intervenção foram difíceis e não obtive resultados satisfatórios. Já os de criação espontânea, foram melhorando aos poucos, testando várias vezes técnicas diversas e aprendendo que o erro não é necessariamente algo ruim, passei a aceitar que nem sempre conseguirei controlar o resultado do trabalho e que isso não é um defeito, mas sim uma peculiaridade e que o inesperado faz parte do processo criativo e por muitas vezes complementa o trabalho.

No ramo do designer gráfico, mantendo minhas preferencias, porém expandi meus horizontes me permitindo criar coisas novas e inesperadas, e como as técnicas artísticas maleáveis, o resultado vem através da experimentação, testes, erros, e finalmente, certos.

Depoimento da aluna Bruna Trindade Delazare:

Iniciamos os trabalhos na disciplina com a atividade de recorte com as mãos e autorretrato, que foi posteriormente revisada e comentada em meados do período.

Nas aulas posteriores trabalhos com papel fotográfico velado e revelado, utilizando técnicas de raspagem para achar as tonalidades de cores do papel (vermelho na camada mais superficial e amarelo e branco nas camadas mais fundas) e com pequenos quadrados de filmes cedidos pelo professor, que também poderiam ser trabalhos na técnica de raspagem, ou introduzir cor a eles com canetas permanentes ou cloro e outras substâncias do gênero.

Levávamos também trabalhos para casa, onde recebíamos fotos já reveladas e usando-as como base poderíamos criar nossas próprias imagens, intervindo nelas na maneira que preferirmos, com tinta, cloro, canetas permanentes e etc. Utilizando a mesma premissa de intervir numa imagem já criada, fizemos alguns trabalhos em sala de sobreposição, onde recortávamos imagens de revista, sobrepomos a foto já revelada e pulverizávamos cloro em cima de ambas, criando assim diversos efeitos na primeira imagem já revelada.

Trabalhamos também com a técnica do cianótipo onde revelamos algumas transparências (“pitávamos” o papel com uma mistura do cianótipo, colocávamos a transparência em cima da mistura e colocávamos placas de vidro sobre os papeis). Após realizarmos esse processo, também intervemos na imagem com materiais diversos.

Um dos pontos mais discutidos na disciplina, tanto nas aulas quanto até mesmo implicitamente nas atividades era o processo de criação das imagens e a relação entre artista e observador, e artista e o próprio processo. Ter noção de que nem sempre teremos total controle de todo o processo de produção e que até mesmo quando terminado esse processo pode ter alguma interferência do observador.

Algo que achei bastante importante foi a discussão sobre o processo criativo e como ele acaba surgindo, onde o professor recomendou o documentário Everything is a Remix onde podemos ver como ao longo da história vários elementos vão e vem dentro da criação de artista e como são largamente

utilizados, além de ter noção das etapas do processo criativo e de que a produção artística não surge do vácuo.

Tivemos também discussões importantes papel do artista, da arte e do expectador e como na realidade essa relação é muito mais mesclada que aparenta ser.

No geral a disciplina foi muito proveitosa, tanto pela apresentação de novos materiais e novas técnicas quanto as discussões que abriram horizontes principalmente no campo da criação.

Depoimento do aluno Kaíque Cosme de Oliveira:

As técnicas apresentas e realizadas durante o período foram contra as expectativas criadas ao me matricular na disciplina. Tinha em mente uma outra abordagem, em que se baseava apenas na fotografia analógica, no ato de fotografar e revelar as nossas próprias fotografias; esse equívoco se deu pelo nome da disciplina.

Apesar de ficar um tanto quanto decepcionado, não com a abordagem proposta, mas por todo um entusiasmo construído, consegui absorver muita coisa da disciplina, desde as discussões dentro de sala de aula até os livros indicados, que gerou até conteúdo para o meu trabalho de graduação.

Durante o período, em meio as práticas, pude me certificar do quanto somos limitados, levando em consideração a dificuldade que tive na realização de certas atividades, pois eu nunca imaginei que iria construir imagens a partir desses métodos propostos. O resultado disso não conseguiu me agradar por completo, tendo em vista que eu poderia ter produzido muitos mais, principalmente as atividades envolvendo cianótipo.

No disco estão os trabalhos realizados durante a disciplina, em que utilizei dos matérias disponíveis em sala de aula e de algumas tintas. Por fim, digo que a disciplina deveria entrar para a grade de disciplinas optativas regulares, mas que seu nome fosse alterados para evitar eventuais transtorno, assim como deveria haver uma disciplina que abordasse apenas a fotografia analógica.

Depoimento da aluna Larissa de Fátima da Silva Oliveira:

“O ateliê de fotografia analógica trouxe a proposta de discutir questões relacionadas a fotografia, e explorar possibilidades, métodos e processos alternativos na produção de imagens/obras fotográficas. Foram apresentadas técnicas diversas, e isso abriu minha mente e me fez perceber que fazer arte vai além de lápis, pincel, tintas, uma fotografia ou um objeto conceitual. Existem infinitas possibilidades na criação artística, podendo misturar técnicas infinitas e obter variados resultados.”

COLAGEM

A partir de uma colagem com fragmentos de revista, foi proposto a criação de um autorretrato.

CIANÓTIPO É a produção de imagem com um processo fotográfico baseados nas propriedades fotossensíveis de alguns sais férricos: o ferrocianeto de potássio, citrato de ferro amoniacal e água. É basicamente a “produção” de seu próprio papel fotográfico de um jeito econômico, mas com a grande limitação de o resultado ser sempre em tons de azul. Mais comum ser executado sobre papel, porém também pode ser em tecido de fibra natural.

O primeiro passo é fazer a mistura dos componentes, passar no papel/tecido e secar com um secador não tão quente, depois, numa superfície sólida, coloque o papel, uma transparência com o desenho escolhido, uma placa de vidro por cima e expor a uma grande fonte de luz (sol, uma mesa de luz, lâmpadas ultravioletas e etc.)

Eu tive pouco contato com essa técnica, mas pude observar que ela também é bem rica em possibilidades, podendo usar desenho a mão ou impresso em transparência, renda, estêncil e etc.

“Através destas experimentações e processos, passei a perceber na fotografia desdobramentos que nunca nem imaginei. Descobri que mesmo por meios comuns na fotografia analógica, posso me utilizar do desenho, da pintura, e de outras técnicas já conhecidas, para chegar a um resultado final fotográfico, mas até mesmo mais “pictorialista”.

Depoimento do aluno Patrick Lurentt Bourguignon:

Memorial descritivo / Ateliê de fotografia

A disciplina: A disciplina ministrada pelo professor Marcelo Gandini chamou interesse por ligar fotografia com métodos experimentais, e já de começo eles deixou claro que os experimentos iriam ocorrer sem muitas explicações de início mas que no decorrer das experiências as respostas seriam respondidas empiricamente ou com ajuda do professor, e que ao final da aula, parte do material desenvolvido seria usado por ele em um projeto pessoal.

Autorretrato: Umas das primeiras atividades foi a criação de autorretratos utilizando partes de revistas e fazendo recortes com as mãos, sem utilizar ferramentas. Separando as partes e fazendo uma montagem com as partes das figuras recortas, criando assim uma nova imagem ligada ao criador como uma imagem do qual ele tentasse retratar a questões que o criador achassem relevantes pra configurar um auto retrato.

Essas imagens posteriormente foram apresentadas em sala, analisadas e discutidas, o que foi bastante interessante na forma como as pessoas se expressão de formas diferentes em um mesmo trabalho, e como os trabalhos acabaram por revelar características pessoas daquelas pessoas, mesmo que não criassem uma imagem pessoal, elas tinha uma parte da personificação de cada um, e acredito que ficou claro que todos os trabalhos artísticos são um pouco autorretratos, pois contem muito das características do artista expressas ali em sua obra.

Palimpsestos gráficos: Segundo a etimologia "palimpsestos", "aquilo que se raspa para escrever de novo": πάλιν, "de novo" e ψάω, "arranhar, raspar") designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização. Porém se adequando a técnicas e condições mais de acordo com o nosso tempo, fizemos os palimpsestos com materiais fotográficos, filmes de cinema reutilizados. Como o professor Valdelino diz em seu livro sobre o assunto "os palimpsestos gráficos constituem-se intervenções técnicas sobre imagens fotográficas ampliadas em papel, onde o arranhar e o raspar são gestos essenciais, como são as técnicas mais antigas...". Porém durante a disciplina eu não amplie as fotos em papel, mas sim através de projeção. Além das raspagens, e ranhuras, foram usados os outros processos como químicos

sobre a filme, tinta e tudo que pudesse interferir na imagens final do reaproveitamento desses filmes.

Continuando na tentativa de construir imanes da galáxia, utilizei este filme da própria galáxia e utilizei um pouco de cloro além do processo natural do bolor.

Nestes foram usadas técnicas mistas de ranhuras, e tinta acrílica e guache.

Papel fotográfico revelado: Através de papéis fotográficos não utilizados para fotografia, e revelados, foram feitas experiências de como criar imagens utilizando diversas técnicas sob esse papel, umas delas utilizando o cloro que retirava as camadas de cores do papel fotográfico revelado, cores como o vermelho, o laranja e amarelo apareciam com facilidade, e se encerrava o processo com vinagre e água. Já para atingir cores complementares como magenta, azul e ciano era utilizando sob o papel, primeiramente o vinagre, depois o cloro que criava a inversão das cores durante a retirada das camadas. Em uma das primeiras tentativas procurei encontrar algo com o qual estaria relacionado durante a produção, no caso as imagens do espaço, como supernovas quasares e galáxias. Utilizei a técnica com cloro borrifado, porém não encontrei as cores desejadas, e usei portanto sprays de tinta que deram o resultado satisfatório.

Papel fotográfico, spray de esmalte sintético.

Neste processo foi utilizado uma tentativa de encontrar uma imagem em uma mancha com cloro, no qual se configurou em um rosto que utilizei ferramentas para riscar o papel, e tintas guache e canetas acrílicas para criar efeitos de outras cores e formas de expressão. Utilizando a mesma técnica de encontrar imagens ao acaso, foi utilizado materiais para riscar o papel fotográfico e canetas de tinta acrílica

Os próximos seguiram com a utilização da inspiração espacial, com as cores vermelhas e suas cores complementares, apenas com cloro, vinagre e água.

Cianótipo: O cianótipo usa basicamente dois compostos químicos: o iodeto de amônio férrico(III) e o ferrocianeto de potássio. Tipicamente, mistura-se duas partes iguais de solução de ferrocianeto de potássio (8.1%) e iodeto de amônio férrico (20%). Normalmente se aplicando sob papel de alta gramatura, o papel foi seco, depois utilizando uma imagem em um papel relativamente transparente, se coloca sob o papel e deixamos ao sol, com o tempo variando

de acordo com a necessidade do resultado, como na fotografia tradicional onde o tempo em que a luz é exposta alteram o brilho e o contraste.

Na primeira experiência, com a fotografia invertida sob uma transparência, foram feitas algumas tentativas.

Já nas próximas foram feitas algumas mudanças. Com a fotografia não invertida e sob o papel vegetal, que enrugou durante a revelação, dando também levemente um efeito satisfatório.

Primeiramente utilizando um papel não adequado, de alta absorção e não resistente a humidade, tive o seguinte resultado:

Já com o papel Canson couchê 300g, tive outro resultado.

Processos criativos alternativos: Durante a disciplina também foram importantes a exibição trabalhos do professor que não continham apenas características fotográficas, como todos o processo e evolução do artista, exposições, trabalhos urbanos, cinematográficos e outros que contribuíram para ampliar as perspectivas sobre possibilidades da produção.

Depoimento da aluna Fernanda Antônia da Silveira:

O processo alternativo de imagem foi dinâmico e experimental. Eu enuncio a minha prática na disciplina, eu obtive dificuldades em descobrir as cores no rolo de filme disponibilizado pelo professor. As linhas feitas demonstram cortes profundos e finos que escondem as cores contidas no rolo de filmagem. O processo de trabalho não fácil com esse material, apesar de ser pequeno e agradável de manipulá-lo com estilete e tesoura. Desenvolvi no processo um pensamento livre sem almejar a perfeição do trabalho artístico. A investigação permitiu descobrir cores com cloro, processo de raspagem, fixador e revelador de fotografia ou até mesmo apropriar de uma fotografia já impressa à construir ou desconstruir a obra, como diz Rouillé “[...] a fotografia [...] vai preencher o vazio que se fez entre as imagens, as coisas e os espectadores. E isso de quatro maneiras: por impressão e por analogia, por registro e imitação, pelo índice e pelo ícone, pela química e pela óptica [...]”(p.81). A fotografia experimental permite uma apropriação desses meios para produção de novas fotografias, cada vez mais se amplia a poética do estudante em retrabalhar os aprendizados adquiridos durante a vivência na graduação. As linhas, cores e o ato de riscar no papel trazem as lembranças da disciplina de desenho, fotografia e gravura no qual foram feitos na apropriação da experimentação da nova fotografia. Isso podem serem observados no portfólio feito no power point porque não tenho um programa específico de edição no meu computador. Por isso o trabalho não julgue a capa pelo conteúdo das imagens.