

ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA: A SUBVERSÃO NA FOTOGRAFIA EXPANDIDA

*AESTHETICS OF EXPERIENCE:
SUBVERSION IN EXPANDED PHOTOGRAPHY*

Isabela Vida Moreno / UNICAMP-SP

RESUMO

Desenvolvida na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Processos de Criação, a presente proposta surge como desdobramento do mestrado em andamento na UNICAMP/SP. Tendo como objetivo principal explicitar fundamentalmente as motivações de se pensar a história da fotografia para além do registro factual, bem como documentar acerca da fotografia experimental, dos processos alternativos na fotografia, investigando o conceito da experiência estética do fotógrafo, pelo viés da subversão do aparato tecnológico e sua inversão na lógica de funcionamento, de modo a imprimir uma nova perspectiva simbólica aos desígnios do imaginário. As ideias de Vilém Flusser e Arlindo Machado servirão de alicerces para a imersão analítica nos processos fotográficos e prática artística autoral, colocando em foco a imaginação e criatividade, sejam elas convergentes ou desviantes.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia experimental; fotografia expandida; processos alternativos; superexposição fotográfica; fotograma.

ABSTRACT

Developed in the line of research in Visual Poetics and Creation Processes, this proposal emerges as an unfolding of the master's course in progress at UNICAMP/SP. Having as main objective to explain fundamentally the motivations to think the history of the photograph beyond the factual record, as well as to document about the experimental photograph, of the alternative processes in the photograph, investigating the concept of the aesthetic experience of the photographer, through the subversion of the apparatus technological and its inversion in the logic of functioning, in order to give a new symbolic perspective to the designs of the imaginary. The ideas of Vilém Flusser and Arlindo Machado will serve as a

foundation for the analytical immersion in photographic processes and authorial artistic practice, focusing on imagination and creativity, be they convergent or deviant.

KEYWORDS

Experimental photography; expanded photography; alternative processes; photographic overexposure; photogram.

Introdução

Para Flusser, em “Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia” (1920-1991), a fotografia é pretexto para a reflexão sobre a cultura e novas formas de existência humana e dos aparelhos fotográficos, entendidos como brinquedos simuladores de pensamentos. Filósofos e artistas parecem convergir na desprogramação das máquinas, nos ensinando a enxergar com olhos fotográficos aquilo que nos é cotidiano e banal, redefinindo o *status quo* da imagem.

“O homem inventou as máquinas, tendo por modelo seu próprio corpo, depois tomou as máquinas como modelo de mundo, de si próprio e da sociedade” (FLUSSER, 1985, p.81). Ocorre, como Flusser infere, que a fotografia é um brinquedo tradutor de pensamento conceitual e, tornando-se modelo de pensamento, altera a maneira como nos posicionamos frente ao mundo. O fotógrafo é o encarregado de “retirar do programável o não-programável”, ou seja, criar imagens novas e, por conseguinte, oferecer informações não cabíveis no automatismo do aparelho, isto considerando que, para Flusser, informar é “produzir situações pouco prováveis e imprimi-las em objetos” (FLUSSER, 2009, p. 28).

Essas situações pouco prováveis encontram-se tanto nos assuntos abordados por diversos fotógrafos quanto à maneira que são apresentadas. Nas palavras de Edward Weston, um dos fotógrafos estadunidenses mais importantes do século XX:

O trabalho mais importante do fotógrafo não é o de aprender o manejo da sua câmera, nem o de revelar a película, nem de fazer as provas. É o de aprender a ver com olho fotográfico, ou seja, aprender a contemplar o seu tema em termos adequados à capacidade dos seus instrumentos e processos, para assim traduzir instantaneamente os elementos e valores da cena escolhida na fotografia que se deseja criar.

Arlindo Machado em seu livro “Arte e Mídia” traz o vocábulo “Artemídia” “, forma aportuguesada do inglês “media arts”, para designar formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas, segundo o autor:

Um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática talvez seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2007, p. 14-15).

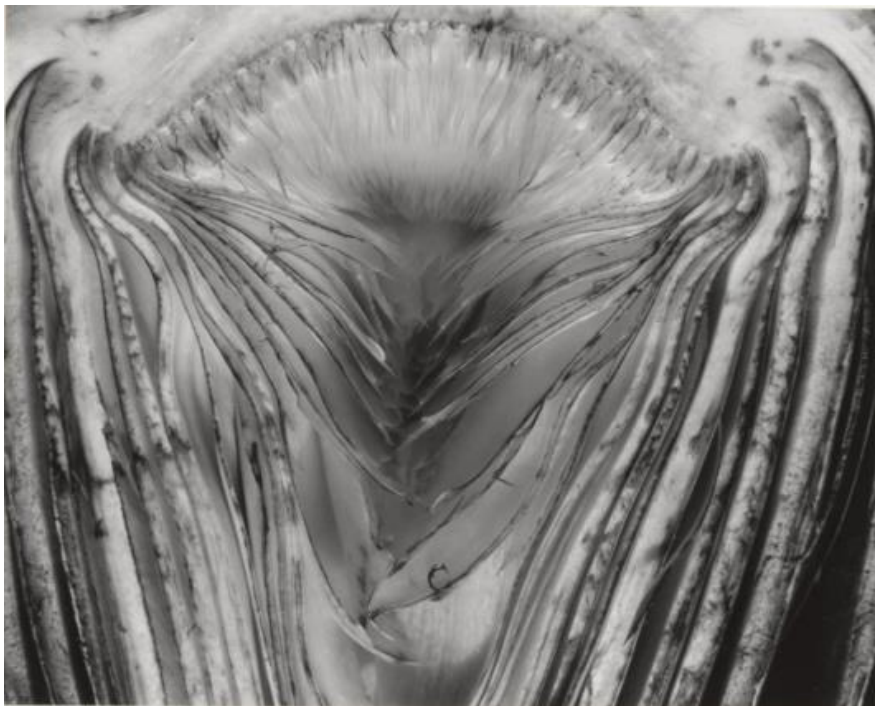


Figura 1. Edward Weston, Artichoke halved, 1930. Gelatin silver photograph, 18.7 × 23.5 cm (Fonte: NGV Collection Online).

Quando o artista ao subverter a lógica da máquina cria uma nova perspectiva simbólica aos desígnios do imaginário, este está indo para além da inversão funcional do aparato tecnológico, ele encontra soluções para insurgir opondo-se a “automação estúpida, contra a robotização da consciência e da sensibilidade” nas palavras de Flusser.

Deste modo, aos moldes do pensamento que propõem Cecília Almeida Salles em seu livro “Redes de Criação. Construção da obra de arte” (2008, p.17-18) entendemos a criação como uma rede simultânea de ações, desprovida de hierarquia e linearidade, provida de um intenso estabelecimento de nexos e ligações que adquirem caráter mais complexo à medida que outras novas relações são estabelecidas. A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de

armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. Esse dinamismo, em parte, admite um caráter inacabado das obras, uma vez que, encontram-se em constante transformação. Segundo Cecília Salles, este processo não é finito, ele é movimento constante e se renova sempre que assim o quiser:

Pensar em criação como processo, já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. (SALLES, 2008, p.57).

Experiência estética e Estética da experiência

Convém aqui um esclarecimento terminológico e, para isto, amparamo-nos nas distinções que nos oferece a pesquisa de Étienne Gilson. À luz desta, propomos, primeiramente, a distinção entre “filosofia da arte” e “estética”. A primeira se volta àquele que produz deliberadamente um produto que tem por fim único o belo (em oposição a um produto útil, como seriam as máquinas, navios, aviões, utensílios domésticos etc.); isto é, se volta às condições necessárias à factividade para que, por seu meio, aquilo que desta provém possa exprimir o belo¹ – p. ex. a inteireza ou perfeição (integritas vel perfectio), a forma, essência ou ideia, a harmonia (harmonia), o brilho (claritas)². Ao passo em que a filosofia da arte se volta à extensão do artista; a estética, por sua vez, se volta à extensão daquele que percebe o belo no produto artístico já feito, pois à estética corresponde precisamente “a filosofia do conjunto de experiências em que apreendemos a beleza”³, isto é, em suma, às condições de possibilidade de experienciar o belo.

Para experienciar o belo é requerido como atributo a percepção. Nossos corpos, mediante a sensibilidade que lhes diz respeito, percebem. Logo, assim como, no dizer de Gramsci (1978, p. 11), “todos os homens são ‘filósofos’, definindo os limites e as características desta ‘filosofia espontânea’ peculiar a ‘todo o mundo’”⁴, pode-se dizer que todos os homens possuem algo de “estetas”, também definindo os limites e as características desta “estética espontânea” peculiar a “todos”. A consciência desta experiência “estética” espontânea é chamada – e para isto retomando as distinções de Gilson – admiração, isto é, o ato ou o efeito de admirar. Acerca deste termo, Gilson escreve: “A palavra admirar significa ‘voltar o olhar na direção de’; admiração é a reação espontânea do homem, sensibilidade e inteligência, à apreensão de todo objeto cuja apreensão agrada por si mesma”⁵.

Com efeito, chamamos, em suma, de “experiência estética” o objeto da disciplina filosófica sobre a apreensão do belo, e de “admiração” a experiência “estética” espontânea, a sensação que pode ser confundida com a experiência estética, mas que se produz sem as mediações e apercepções das condições de apreensibilidade do belo, do que decorre tal experiência ser produzida tanto por uma obra de arte quanto causada mesmo pela natureza⁶.

É bem verdade que podemos pensar que esta experiência estética ocorre por arrebatamento, ou seja, que atropela o sujeito e o desloca radicalmente do campo de racionalidade que o circunscrevia. Ou seja, de modo que pensar na experiência estética seja involuntário, que pegue o sujeito de sopetão, no susto. Mas, antes, me importa tomar em questão a experiência intencional, aquela para a qual o sujeito se dispõe. O mundo cultural e artístico é constituído com formas de racionalidade próprias que implicam formas de rigor específicas. Essas formas de racionalidade e rigor, por sua vez, só podem ser experimentadas quando se tem alguma competência para saber ler, ouvir, vivê-las. Saber operar minimamente com as diferentes linguagens é uma condição de possibilidade da experiência rigorosa. E, nesse sentido, a formação para a experiência estética passa pela ampliação da capacidade perceptiva, pela dotação de uma certa competência nas diferentes linguagens que permitam, justamente pela familiarização que se produz, uma suspensão dos juízos explicativos, abrindo espaço para a fruição e a experiência desinteressada, para a abertura aos efeitos que o objeto ou o acontecimento podem produzir.

Se me ateno ao impulso de decifração ou entendimento do objeto ou do acontecimento, torno a cair na armadilha de tentar dominá-los sob uma certa forma de racionalidade, impedindo-me de sentir os efeitos que esteticamente podem produzir. Da mesma forma, se me entrego "livremente" à experiência, também resvalo para o espontaneísmo catártico e leviano que resultam da freqüente falta de rigor. A produção de sentidos que caracteriza a experiência estética é efeito do entrelaçamento, do arranjo que o sujeito faz com o objeto ou o acontecimento de maneira rigorosa, ou seja, levadas em consideração as possibilidades de compreensão que a experiência torna viável.

A formação do sujeito fruidor consiste em explorar diferentes maneiras de compreender a experiência estética, possibilitando uma abertura à diversidade de sentidos do mundo (ou seja, de formas de sentir a realidade), assim, com esta bagagem cultural, acervo visual e sinestésico, o sujeito fruidor passa a construir sua estética da experiência, tamanho os desdobramentos que suas experiências estéticas ganham forma e produzem um conjunto de saberes agrupados de acordo com a estética das experiências vivenciadas.

Aproximações e Deslocamentos entre o Pictórico e o Fotográfico

O que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis talvez seja isto: elas representam a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem. [...] Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós". (BENJAMIN, 1996, p.167).

Muitas das pesquisas teóricas e históricas que abordaram a fotografia partem de uma hipótese similar e evolucionista: a representação mimética da realidade – função cardeal da

Pintura até o século XIX – culmina na eventual invenção de outro gênero, a Fotografia. A invenção da fotografia apresenta-se, assim, como o ponto culminante de um processo histórico e cultural relacionado com a representação realista. O problema desse tipo de argumentação é a redução da complexidade de valores e funções das imagens à mera questão de sua verossimilhança e veracidade. É imprescindível, portanto, separar o processo tecnológico dos meios que o definem. Isso permite reconsiderar sua história à luz das múltiplas funções possíveis de suas linguagens, e não das aparentes “qualidades” atribuídas à sua tecnologia.

Ao invés de marcar o fim da produção pictórica, a fotografia alargou as possibilidades dos artistas criarem. Podendo abandonar a representação, estes partem para pesquisas de caráter simbólico e estrutural, assumindo o quadro como plano e abandonando a função mimética à qual a arte, especialmente a pintura, estava subordinada. A arte adere à metalinguagem e passa a discutir seus próprios meios.

A renúncia à idéia de representação concluída, pois, o processo de secularização que [...] tinha principiado com a cultura do iluminismo: o que explica que o fim da representação assinala também o fim da arte sacra ou religiosa e o início de uma arte que, negando-se qualquer saída transcendente, visa realizar-se inteiramente no horizonte mundano e assumir finalidades sociais concretas. (ARGAN, 1988, p.109).

O problema da relação entre pintura e fotografia se concretiza quanto aos diferentes significados e valores das imagens produzidas pela arte e pela fotografia, o grande processo técnico da máquina influencia profundamente o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas posteriores ao seu advento.

A fotografia deu aos pintores a experiência de uma imagem destituída de traços lineares, formada apenas por manchas claras e escuras; a fotografia, portanto, estaria na origem da pintura “de manchas”, isto é, de toda a pintura de orientação realista do século XIX. (ARGAN, 1992, p. 79).

Tal mudança de postura aponta para uma nova maneira de se pensar as práticas artísticas e os modos de existência da imagem. Segundo o artista francês, Marcel Duchamp (1887-1968), o norte-americano Man Ray teve participação determinante nesta transição, foi uma proeza de Man Ray tratar a câmera como tratava o pincel: “um mero instrumento a serviço da mente”. Juntos, ambos foram criadores do grupo dadaísta em Nova York revolucionando o modo de se pensar e fazer arte. Segundo Flusser, para entender a fotografia não faz sentido questionar-se sobre sua relação com aquele objeto a ser fotografado, mas o interesse passa a estar na sua dimensão de presença, no vetor simbólico imbricado em sua materialidade e volume, na nossa relação com o outro e a partir da qual é possível transgredir⁷.

As imagens fotográficas, com o passar do tempo e cada vez mais, foram sendo encaradas como o fruto de uma construção e não como cópia fiel da “realidade”. A liberdade poética que passou a explorar este meio possibilitou que o padrão natural fosse alterado, reorganizado, surgindo cenas surreais, oníricas, fictícias. A imitação dos modos

estereotipados pela pintura, particularmente pelos retratistas, foi traduzida para a fotografia, o que a fez, a princípio, estar localizada em um não-lugar na Arte, que só foi quebrado com os construtivistas e pelos surrealistas no início do século XX.

No texto “Da fotografia para a imagem”, Mauricius Martins Farina (1961) traz essa fissura do campo utilitário para a expressão poética na fotografia, onde o caráter verossimilhante da fotografia será apenas uma aparência, um “simulacro de hibridismos complexos onde as fronteiras da comunicação e da expressão se tornam difusas”, ainda segundo o autor:

Sem preconceitos, a ideia que os artistas faziam das propriedades fotográficas, serviu de apoio para uma enormidade de ações experimentais. A fotografia é parte integrante nesse ato de ocorrências, desde seu princípio. Sua força como espaço bidimensional transferindo verossimilhança, faz eco com os jogos das imagens realistas construindo ícones de um repertório transbordante e pluralizado, em que as maiores eloquências foram experimentadas e nas menores atitudes podem revelar não mais os atos heróicos do passado, mas, as ‘dobras’ da rotina transpassada. (FARINA, 2009, p.130).

Assim, a fotografia como expressão não assegura a relação direta – sequer reduzida ou transparente – com as coisas. Não coloca face a face, real e imagem, como em uma relação binária de aderência. Haja vista que entre o real e a imagem sempre se interpõe uma séria infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela.

No livro de Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia”, o autor reconhece uma potência específica do ato fotográfico, como um ‘inconsciente-maquínico’, permitindo compreender, numa condição conceitual, que mesmo uma ação supostamente documental não está alheia às marcas desse processo no contexto em que insere:

A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente, sobretudo porque o espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar apercebermo-nos, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com seus meios auxiliares — o retardador- a ampliação –, capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. (BENJAMIN, 2013, p.222).

Man Ray e a Fotografia Expandida



Figura 2 – Man Ray, A marquesa Cassati, 1922.
(Fonte: <https://focusfoto.com.br/man-ray-em-paris/>)

Segundo Man Ray (1890-1976), citado por Merry Foresta (2011, p.5), “Pinto o que não posso fotografar; fotografo o que não posso pintar”. A pintura, para o artista, servia para fixar as imagens da realidade consciente. A fotografia, por sua vez, era o modo de expressão do fantástico.

Man Ray havia percebido o papel intermediário da fotografia entre arte e vida. Ao longo de toda sua carreira, ele nunca duvidou do potencial desse veículo, que servia simultaneamente ao documento e à obra de arte, à ciência e à metáfora, à realidade e à fantasia. Ele considerava a fotografia uma fonte de experimentos e soube adaptá-la à vanguarda artística de sua época. Foi surreal antes de todos, e continuou sendo até o fim.

O que ele quer é, num certo sentido, “desprogramar” a técnica, distorcer as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar fora de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução. (MACHADO, 2007, p.22).

Man Ray, ao excluir a máquina na construção de suas rayografias (fotogramas)⁸ está indo além da subversão funcional do aparato tecnológico; o artista encontra soluções para insurgir opondo-se a “automação estúpida, contra a robotização da consciência e da sensibilidade” nas palavras de Flusser (1985, p.21). Já as fotografias feitas com a técnica do light painting, consistem em modificar o mecanismo do obturador da câmera para obter um fulminante processo de desintegração das figuras, resultante da anotação do tempo no quadro fotográfico, ou seja, não há mais o “congelamento” de um instante, mas o prolongamento do tempo de exposição para que instantes sejam capturados, diversos deles. Neste contexto, “os aparatos técnicos de mediação acabam por ampliar as potencialidades presentes na nossa experiência concreta do mundo”, segundo Cesar Baio.

O trabalho do artista consiste, num certo sentido, em “enganar” a máquina introduzindo nela elementos não previstos e para os quais ela não está programada. Caberia, portanto, ao artista restabelecer a questão da liberdade num contexto de totalitarismo dos aparelhos, resistindo contra os determinismos das máquinas e driblando os seus automatismos com achados de transgressão. (apud MACHADO, 2001, p.36).

O princípio de pintura com a luz se mantém o mesmo desde 1889, quando Étienne- Jules Marey e Georges Demeny registraram pela primeira vez o rastro de luz do movimento de uma de suas assistentes com o uso de lâmpadas incandescentes presas às suas articulações (fig. 3); a pesquisa em si permeava outro lugar dentro da fotografia, seu viés era claramente científico, voltado à patologia dos movimentos que o corpo humano e de animais eram capazes de gerar, não havendo, assim, intenção artística. Apenas em 1930 adiante, artistas já consagrados no mundo das artes apropriaram-se do dispositivo, a priori, de forma experimental e despretensiosa sem desdobramentos significativos em seus trabalhos artísticos, como é o caso de Pablo Picasso (fig.4) em parceria com Gjon Mili, fotógrafo albanês, que foi autodidata e, ao contrário de Picasso, faz desta técnica desdobramentos expressivos em seus trabalhos. Nesta série de fotografias para a revista Life, um estudo intenso com flash eletrônico e luzes estroboscópicas pode ser observado, desenhando no ar com a luz, de maneira a atualizar os estudos do movimento de Etienne e Georges.



Figura 3 - Étienne- Jules Marey e Georges Demeny, "Pathological walk from in front, made visible by incandescent bulbs fixed to the joints", 1889. Archives of the Collège de France.



Figura 4 – Pablo Picasso, por Gjon Mili, 1949. Light Painting. Acervo: Revista Life.

Nos anos 30, a inovação mais importante de Man Ray foi a solarização⁹. Mais um fruto de acidente calculado do que invenção, a introdução da luz durante o processo de revelação abriu-lhe novas perspectivas. O halo luminoso da solarização sublinhava de maneira expressiva o contorno dos rostos e das silhuetas.

Trata-se, de fato, de uma perversão no procedimento fotográfico. No lugar de uma imagem da natureza mecanicamente produzida, o artista mostra-nos uma imagem de acessórios mecânicos naturalmente produzida (o objeto tradicional do fotógrafo), que recorre exclusivamente à luz e em que predominam formas misteriosas de ferramentas, molas e engrenagens e até mesmo corpos antropomórficos, retratos ilusionistas que desabonam a veracidade da imagem fotográfica como um acordo tácito com o mundo real.

Experiência Autoral

As técnicas fotográficas descobertas, muitas vezes, ao serendipismo fazem parte do contexto imagético em que se insere minhas experiências fotográficas. A pesquisa imagética traz aproximações com artistas como Edward Weston, Picasso e Man Ray, que ora transgridem o funcionamento premeditado das máquinas, ora convergem na desprogramação das máquinas.

No tríptico fotográfico realizado (fig.5), a técnica do *light painting* é empregada de maneira a permitir a captação de um rastro luminoso em um ambiente escuro (meu quarto), movendo-se uma fonte de luz (lanterna) enquanto a câmera fotográfica fixa e pré-programada (ajustes de velocidade do obturador e ISO) faz seu trabalho.

A luz se transforma em ferramenta manipulável, podendo ser usada como um lápis para desenhar ou escrever enquanto se capta o movimento do meu corpo no espaço, criando imagens atemporais e sobrepostas. Tal técnica possibilita a expansão da criatividade produtiva, permitindo a apropriação dos conhecimentos técnicos fotográficos de uma maneira singular, sem a necessidade de edições digitais posteriores. A imagem é clicada e finalizada no próprio ato fotográfico, sem adição ou subtração de elementos por meio de softwares de tratamento de imagem.

Buscamos pesquisar a questão do feminino nas fotografias, a imagem do sagrado, das curvas sinuosas, dos corpos expostos como mercadoria, da nudez velada, da sensualidade revelada, das taxas de feminicídio, tantas imagens e personagens que perpassam essa mulher, do mimetismo encontrado na natureza fotografada sob outro ângulo no olhar de Edward Weston, assim como tantos outros olhares de artistas-fotógrafos que já exploraram *ad infinitum* a exposição do corpo feminino.

Este sufocamento, esgotamento e isolamento presente nestes dias (com a quarentena), nos aproximou de questões referentes à relação intrapessoal, nos alertando para tornar o corpo, abrigo, morada, armadura, resistência e arte.

Concluo este relato alicerçada pelas palavras de Cecília Salles acerca da criação como um processo contínuo e permanente, contemporâneo e vigente, em alerta, de corpo presente. Sempre em renovação. É preciso se desvencilhar daquilo dito como imutável e permanecer em estado de constante transformação, seja na arte, seja na vida.



Figura 5 – Isabela Vida Moreno,
“Sinestesia anestésica, anestesia sinestésica”, março/2020.
Light painting. Arquivo pessoal.

Nota

¹ GILSON, Étienne. In *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?* Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 29-30.

² GILSON, Étienne. *Ibid.* p. 38-41.

³ GILSON, Étienne. *Ibid.* p. 30.

⁴ A passagem completa a que nos referimos é a seguinte: “É preciso destruir o preconceito, muito difundido, de que a filosofia é algo muito difícil pelo fato de ser a atividade intelectual própria de uma determinada categoria de cientistas especializados ou de filósofos profissionais e sistemáticos. É preciso, portanto, demonstrar preliminarmente que todos os homens são ‘filósofos’, definindo os limites e as características desta ‘filosofia espontânea’, peculiar a ‘todo o mundo’, isto é, da filosofia que está contida: 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que geralmente se conhece por ‘folclore’” (Gramscil, 1978, p. 11).

⁵ GILSON, Étienne. *Ibid.* p. 28.

⁶ GILSON, Étienne. *Ibid.* p. 28.

⁷ Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* São Paulo: HUCITEC, 1985, p; 30-33.

⁸ Fotogramas são imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica, por contato direto de um objeto ou material com uma superfície fotossensível exposta à uma fonte de luz.

⁹ A solarização é um efeito lumínico criado no laboratório fotográfico, ou seja, pós-fotográfico. Consiste na interrupção do processo de revelação de uma imagem, durante a qual se expõe a fotografia semi-revelada à luz, prosseguindo depois o processamento normal da imagem, completando-se o tempo de revelador, seguindo-se o banho de paragem, o fixador e a lavagem final. Esta interrupção da revelação com exposição à luz é muito curta, na ordem dos décimos de segundo.

Referências

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

BAIO, Cesar. *Máquinas de Imagem: Arte, Tecnologia e Pós-Virtualidade.* São Paulo: Annablume, 2015.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Obras Escolhidas Vol. I.* São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* São Paulo: HUCITEC, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografia y verdad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

FORESTA, Merry. *Man Ray. Coleção PHOTO POCHE.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?* Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.

Isabela Vida Moreno

Graduada em Artes Visuais pela UNESP/SP (Bacharelado e Licenciatura), designer de interiores, produtora cultural, pós-graduada em Fotografia, Arte e Mediações e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Criação, sob a orientação da Professora Doutora Ivanir Cozeniosque Silva. Contato: isabeautiful.life@hotmail.com.