PROCEDIMENTOS EXPERIMENTAIS DE CONTATO: DA GRAVURA AOS REGISTROS DE PROCESSOS NUMÉRICOS

Lurdi Blauth - Universidade Feevale

Elaine Tedesco – UFRGS

Heloisa Marques - Universidade Feevale

Resumo

O presente artigo propõe refletir sobre a reconfiguração de procedimentos de contato empregados na gravura e na fotografia de base química, - especificamente em imagens obtidas nos fotogramas - quando as cópias resultantes passam por processos de registro numérico. Abordam-se as especificidades dos procedimentos de contato realizados em suportes físicos, e seu caráter indiciário, e, indaga-se a respeito das ocorrências, acréscimos e modificações produzidas em imagens gráficas e numéricas. Este estudo apresenta resultados parciais da pesquisa Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade, da Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS.

Palavras-chave: Gravura. Fotografia. Contato. Reprodução. Processo criativo.

Abstract

The present article proposes a reflection upon the reconfiguration of contact procedures employed in printing and in chemical based photography - specifically in images obtained in photograms - when the resulting copies go through numerical registration. It makes an approach on the particularities of contact procedures that are made on physical materials, and its vestigial character, and questions the occurrences, additions and modifications produced in graphic and numerical images. This study presents partial results of the research Contact Procedures: image developments in contemporary art and culture, of Feevale University, Novo Hamburgo, RS.

Key words: *Engraving. Photography. Contact. Reproduction. Creative process.*

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento das tecnologias eletrônicas provocou, nas últimas décadas, um importante impacto no campo social e por conseqüência no campo da arte, alterando significativamente as proposições artísticas, as formas de atuação e a inserção no chamado sistema das artes. Vivemos atualmente em uma “sociedade aparelhada” (FLUSSER, 2002, p.19), que produz e reproduz informações e imagens em uma escala imensurável. Nesse contexto a criação e a reprodução das imagens

passam necessariamente por formas de armazenamento de dados numéricos em suportes eletrônicos que possibilitam um veloz translado de imagens, sons e textos. Iniciada pela gravura (primeira forma de reprodução técnica da imagem), passando pela fotografia de base química, o filme, a televisão, o vídeo analógico, as câmeras de vigilância e chegando as mais diversas câmeras de captação eletrônica (incluindo webcam e os telefones móveis), a imagem tecnológica ampliou a complexidade das relações de aproximação e contaminação entre a arte e a vida. Cotidianamente interagimos com equipamentos, produzindo, manipulando, criando e transportando símbolos oriundos dos meios culturais contemporâneos. Essas ações implicam nas mais diversas formas de contato, dentre elas aponta-se: “o contato direto, que é simultaneamente conhecimento e afeto entre sujeitos” (GIL, 1997, p. 148); e o contato derivado da “experiência tecnestésica” (COUCHOT, 2003, p.15) entre o sujeito e a máquina.

As ações de criação que se realizam com as câmeras, projetores e programas, são ações possíveis dentro de uma estrutura de pensamento técnico-científico materializado. Corrobora com essa afirmação o pensamento de Simondon para quem “máquinas e programas são criações da inteligência do homem, materializações de um processo mental, um pensamento que tomou corpo” (apud. MACHADO, 2002, p. 216). Com o advento da eletrônica, as máquinas e programas adquiriram velocidade e esses pensamentos que se tornaram máquinas, que criaram corpo, geram uma circulação veloz de informações de um ponto a outro do planeta. As relações espaciais foram modificadas e desde então a vida contemporânea nas “sociedades complexas” (MELUCCI, 2000, p.28) acontece através das relações diretas e das relações mediadas por objetos, máquinas, aparelhos e artefatos. Segundo Alberto Melucci (1992, p.6), “são artefatos que não são mais somente objetos, mas processos da mente. Habitamos imagens, endossamos mensagens, fazemos acontecer eventos pelo fato de pensá-los ou de comunicá-los”.

Nossa vida atual ocorre em uma realidade que tem como base a informação e a circulação através das infovias e isso altera a experiência espaço/temporal. Tais mudanças, que configuram as organizações sociais, alteram por conseqüência as relações no sistema das artes. Uma das mudanças facilmente observável foi o aumento na circulação de informações de ações artísticas paralelas ao sistema

comercial. Um grande contingente de artistas passou a criar “táticas” (CERTEAU, 1994, p.100) próprias para circulação de documentação e produção de suas propostas artísticas. Táticas estabelecidas através de parcerias cambiáveis constituídas em posições tangentes ao circuito oficializado, formando estruturas difusas de circulação da arte. As imagens que documentam essas propostas passam a ser fundamentais nessa estrutura de comunicação. Os webs sites de artistas participam dessa estrutura de forma ambivalente. Por um lado, criam uma rede de relações autônomas; por outro, são uma forma de inserção em algum circuito artístico mundial. As tecnologias numéricas atualmente controlam o mundo das imagens, “quer seja no decorrer de sua produção, de sua reprodução, de sua conservação, ou de sua difusão, a imensa maioria das imagens cai na dependência dessas tecnologias” (COUCHOT, 2003, p. 11).

Ao analisar as implicações da passagem da representação para o meio digital, Edmond Couchot propõe que se possa pensar em um modo de figuração híbrido entre a representação e a simulação (de ordem numérica), “de forma que se deve, de preferência, esperar ver se desenvolver, em um devir próximo de pelo menos, um modo de figuração intermediário, híbrido ainda uma vez, onde o óptico e o numérico que se misturam muito livremente” (1988, p. 234). Para o autor, a matriz numérica, registro inicial para a construção de figuras e/ou sons, resulta em um processo de hibridação que se insere entre os modos de geração de imagem, de percepção e de socialização.

Nesse contexto, esta pesquisa *Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade* propõe investigar a intersecção entre as possibilidades de contato empregados em técnicas tradicionais de reprodução da imagem - como a gravura e a fotografia de base química - e os desdobramentos propiciados por estas imagens quando convertidas em dados numéricos, analisando as suas modificações materiais e conceituais e as possíveis consequências que estas transformações acarretam no campo da fotografia nas artes visuais.

Para isso temos como problemática: como se reconfiguram os procedimentos de contato empregados em técnicas tradicionais de reprodução da imagem, como a gravura e a fotografia de base química, quando migram para a imagem numérica? Podemos dizer que, tais procedimentos caracterizam-se por uma conexão física, direta entre a matriz e a cópia. Para Lúcia Santaella, que faz uma leitura dos

conceitos pirceanos “um índice é um signo que está existencialmente conectado com um objeto” (2001, p. 51). Nesse sentido, entendemos que, as diferentes formas de contato são necessariamente procedimentos de conexão existencial. É por meio da pressão realizada durante o contato da matriz entintada sobre o papel que a imagem é transferida sobre sua superfície. Algo análogo ocorre no caso dos moldes da escultura, ou processos cerâmicos, para a feitura da fôrma é fundamental que exista o contato da forma esculpida ou modelada com o material que constituirá essa mesma fôrma. No caso da fotografia o primeiro contato ocorre no negativo. O negativo guarda o aspecto indiciário da imagem, e, é em sua superfície de gelatina de prata que estão fixados os registros das diferentes intensidades da luz que incidiu sobre os objetos fotografados.

Nestes três procedimentos citados, a *matriz* (gravura), a *fôrma* (escultura) e o *negativo* (fotografia) são em essência a inversão das formas, massas, luzes. São vazios que guardam em potência sua transformação em cheios escuros que se transformam em claros, e vice e versa. Se vistos em conexão com uma abordagem semiótica os procedimentos de contato trabalhados em diferentes linguagens da arte (escultura, cerâmica, gravura, fotografia) possuem necessariamente um caráter indiciário. “Signos, cuja significação de seu objeto se deve ao fato de ter ele uma relação genuína com aquele objeto [...]” (PIERCE, 2000, p.28). Esses procedimentos, não se encerram na ação, geram novos objetos, signos, que articulam simultaneamente a tríade índice, ícone e símbolo.

Muito antes do surgimento de tais linguagens, na pré história, a presença do vestígio do corpo, a marca de presença humana, o desejo de fixar a inexorável passagem do tempo manifestou-se de diversas maneiras, como por exemplo, as marcas das mãos do homem nas cavernas de Lascaux. Nessa passagem, ele se identificou, tornando permanentes as suas marcas e as suas intervenções sobre o mundo através de gestos e ações que envolveram a transmissão das informações de um corpo para um outro corpo.

Embora o uso de matrizes estivesse presente, na cultura ocidental há alguns séculos, a relação entre matriz e possibilidades de reprodução de imagem e/ou objetos escultóricos, remota ao século XVI. Albert Durer foi um dos grandes difusores das vantagens da tiragem da gravura. Na gravura em metal, por exemplo, a gravação da matriz resulta em áreas gravadas que correspondem aos sulcos e

incisões provocadas pela ação dos ácidos. Nessa técnica, as áreas não gravadas remetem aos vazios e as gravadas aos cheios da imagem. Na xilogravura, ocorre o contrário, a incisão subtrai superfícies da madeira, criando os vazios, e as superfícies cheias são configuradas pelos relevos não gravados. Embora opostos, os procedimentos técnicos de matriz e gravação nesses meios, configuram-se pelas relações de gravados e de não gravados, de cortes e de não cortes, de vazios e de cheios.

Nesse sentido, a relação inextricável entre os cheios e vazios presentes nas diferentes técnicas de gravura encontra-se inevitavelmente o aspecto indiciário, e a complentariedade entre positivos e negativos. Na relação entre a matriz e a impressão existem transformações que estão sujeitas ao acaso, que são colocadas a prova em um processo de criação flexível durante as etapas de gravação e impressão. O momento do contato entre a matriz entintada e o papel é impregnado de fluxos imprevistos, que ocorrem entre os materiais em ação. Em alguns trabalhos, de Lurdi Blauth, por exemplo, a matriz é um elemento que é vagamente reconhecido, pois ao ser queimada e depois pressionada sobre o papel, resultam em imagens que apresentam o vestígio do processo e, apenas, remotamente, referem-se ao objeto original. Esse apagamento dos volumes também ocorre quando criamos fotogramas no laboratório fotográfico. No fotograma o contato entre objeto e papel fotográfico necessita da luz, para criar as áreas de sombra e revelar a silhueta em uma única cópia. A unicidade do fotograma pode ser comparada a monotipia, espécie de gravura da qual, em princípio, tira-se apenas uma cópia.

Em nossa pesquisa, em desenvolvimento, durante a primeira etapa de realização de trabalhos, foram realizadas simultaneamente experiências com a produção de imagens, investigando as possibilidades de interseção entre diferentes procedimentos de contato indiciários (marcas, gravação, incisão registro) e a imagem digital. Neste primeiro momento, estamos apresentando alguns resultados obtidos por diferentes meios de manipulação, sendo o fotograma, um dos procedimentos explorados, onde foram utilizadas fotografias apropriadas da internet, gravuras, desenhos, objetos, entre outros.

Fotograma é um procedimento realizado no laboratório, no qual se obtém uma imagem em papel fotográfico, sem a necessidade de uso de algum negativo no ampliador. Desta forma a imagem é criada sem a necessidade de um referente

anterior, empregando-se a luz e diferentes instrumentos, objetos ou recursos para controlá-la. Em sua versão mais econômica, basta apenas o contato da luz sobre o papel. Mas, o fotograma é também, em muitos casos, como nos trabalhos de Man Ray ou de El Lissitzky, o vestígio negativado e achatado de objetos em contato sobre o papel fotográfico. É quase impossível escrever sobre fotograma sem fazer referência a Moholy-Nagy, artista húngaro (1895-1946) fascinado pela luz e pela imagem técnica. Entusiasta de novas técnicas e materiais, criou o programa *Nova visão.* No primeiro livro desse programa, *Pintura, fotografia, filme* (1925), Moholy-Nagy propunha, entre outras estratégias, o fotograma (a fotografia sem filme e sem câmera) como essência da fotografia. Moholy-Nagy insistia na necessidade de abordagens que considerassem a essência da fotografia em experimentos. Para ele, que descartava a necessidade de reprodução do mundo visível em detrimento de investigações estéticas utilizando os elementos luz e impressão das ações luminosas sobre qualquer suporte, os fotogramas eram a expressão máxima dessa *foto-grafia*.

Suas propostas foram feitas na década de 30 e ampliaram o conceito do que vem a ser a fotografia, incluindo nesse campo a possibilidade da produção técnica de imagens sem o caráter denotativo, imagens que falam de sua constituição, sua estrutura, de sua essência, explicitam a natureza experimental do fazer fotográfico. Nessa mesma direção, nossa pesquisa, pretende realizar contribuições partindo da criação de fotogramas para chegar a um trabalho híbrido, uma fotografia criada entre o químico e o numérico.

Desdobramentos e especificidades entre a gravura, a fotografia e a numerização desenvolvidos em diferentes laboratórios

Na primeira etapa da investigação, trabalhamos em três frentes simultâneas: Heloisa Marques (apropriação de imagens da internet), Elaine Tedesco (utilização de papéis descartados no laboratório de fotografia) e Lurdi Blauth (fotografias transferidas para placas de cobre).

As experiências realizadas por Heloisa Marques partiram da apropriação de fotografias (retratos) que são encontradas na Internet e que fazem parte de uma coleção pessoal, cuja escolha se deu, em princípio, em razão da proposição de investigar mudanças reais e conceituais através de inúmeras manipulações ou

interferências (Fig. 1). A partir destas imagens, o segundo passo foi fazer a impressão das mesmas – já com um olhar atento a como se estabeleceu a (nova) relação com as imagens agora em caráter real, lembrando que originalmente se tratam de imagens numéricas e, portanto, produzidas e veiculadas virtualmente. Já nesta primeira etapa ocorreu uma mudança considerável na maneira como se encarou as imagens, na medida em que ao se tornarem reais (impressas em papel), foi possível estabelecer uma relação tátil com cada uma delas. A possibilidade do toque, do contato manual, alterou sensivelmente a relação de sentido estabelecida anteriormente. Uma coisa é vê-las na tela do computador, outra bastante diferente é ter o contato com a sua existência material.

Fig.1 Heloisa Marques, 2010, fotografia digital

Após estes primeiros trabalhos impressos, sem qualquer modificação em relação as imagens coloridas, o passo seguinte foi realizar novas impressões (imagens/matrizes), porém, modificando digitalmente as imagens para o P&B, enfatizando contrastes para obter um melhor resultado na qualidade das imagens. Esse procedimento resultou em cópias (impressões) por contato direto com o papel fotográfico (Figs. 2 e 3). Estas imagens ressaltam as tonalidades de acinzentados que modificaram completamente o aspecto original da imagem, além disso percebe-se uma textura visual bem evidente, devido as marcas causadas pela impressão de baixa qualidade, provocando novas tramas nas imagens.

Fig.2 Heloisa Marques, 2010, fotograma

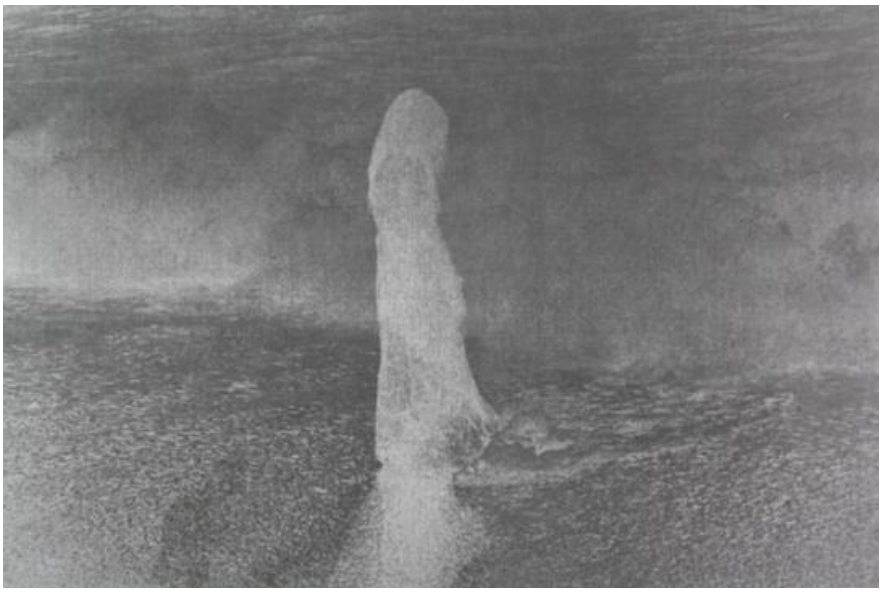

Fig. 3 Heloisa Marques, 2010, fotograma

Os trabalhos realizados por Elaine Tedesco iniciaram na observação de papéis fotográficos, descartados no laboratório de fotografia. Ou seja, a partir de uma coleta de resíduos, aqueles papéis velados, sub ou ainda super-expostos no ampliador, que durante o banho do revelador, constatando a exposição errada, ou papéis mal fixados, sobre os quais o revelador continua agindo, enfim, materiais sobre os quais os processos químicos agem sem o controle de quem está realizando a ampliação de fotografias no laboratório. Percebeu-se o potencial ali

presente, mas ainda assim esse material ficou guardado durante a primeira revisão bibliográfica. Foi apenas quando voltamos a ele para realização de uma análise mais detalhada de como e quais os agentes físico/químicos predominantes nas imagens, que decidiu-se investir na possibilidade de criar imagens produzidas a partir da relação entre luz e química, gerados pelo contato das folhas sobrepostas na bacia de espera (figs. 4 e 5).

Fig.4 Elaine Tedesco, 2010, fotograma

Fig.5 Elaine Tedesco, 2010, fotograma

Intencionalmente, então, passou-se a produzir resíduos no laboratório. Os papéis eram expostos no ampliador (ora com negativos, ora sem), depois passavam rapidamente pela bacia do revelador e, antes de chegar à bacia do interruptor, os papéis eram deslocados para a bacia dos descartados, uma bacia seca, e ali iam sendo colocados em contato um sobre o outro. Esses papéis ficavam ali durante um tempo irregular, às vezes meia hora, às vezes hora inteira, depois passavam individualmente por todas as bacias regulares (interruptor, fixador e lavagem). Quando observadas em conjunto as imagens dessa etapa possuem aspectos comuns - nelas há predominância de manchas, passagens entre claros e escuros, vestígios de um papel sobre o outro. A distribuição desses elementos nos diferentes papéis indica a situação de contato à qual as folhas de papel foram submetidas, embora, sem a presente descrição, não seja possível ter certeza dessa ocorrência. Essas imagens foram então digitalizadas em um scanner de mesa de alta resolução

para serem impressas em grandes formatos, até o momento, não optou-se por um suporte específico para essa impressão (Fig. 6).

Fig.6 Elaine Tedesco, 2010, fotograma

Em outra experimentação incluímos nesse processo realizado no laboratório mais um procedimento – a inclusão da exposição de múltiplos negativos sobre um mesmo papel fotográfico durante a etapa na qual o papel fotográfico encontra-se na bacia do revelador. Funcionou assim: primeiro escolhemos trabalhar com folhas de papel vencido, com a data de 2003, seu formato era maior, o que nos proporcionaria uma maior área de ação e, ao mesmo tempo, queríamos ver como o papel vencido se comportaria. Imediatamente comprovamos na prática, o que muitos sabem, que o papel vencido perde a possibilidade de apresentar o branco, as imagens, portanto passam a ter variações que vão do cinza ao preto. A sequência de procedimentos de contato foi: expor um negativo, e quando este era colocado na bacia do revelador, esta era colocada sob o ampliador no qual havia outro negativo para ser exposto. Como recurso auxiliar usou-se a tapagem de partes do papel. Depois de fixadas e lavadas essas imagens sofreram marcas e desenhos feitos com grafite, estilete e borracha. Depois foram novamente lavadas e fixadas, então foram

fotografadas ao sol, com uma Nikon D-90, (com isso 100, F. 5.6, e obturador em 500). Observou-se que essas fotografias digitais, não apresentam a fisicalidade do papel fotográfico, suas dobras, amassados e texturas. Agora, são arquivos numéricos a espera de uma atualização, ou de uma ampliação no tamanho de 90 cm x 100 cm em qualquer suporte.

A terceira possibilidade foi realizada por Lurdi Blauth que vem investigando desde, 2008, com a produção de imagens a partir de procedimentos não convencionais utilizados na calcografia (gravura em metal), - como o fotoetching – obtido pela transferência de fotografias através sensibilização química de placas de cobre. As experienciais realizadas foram desenvolvidas a partir de dois recursos técnicos: a primeira, as fotografias são manipuladas em programas do photoshop, acentuando os seus contrastes, transferidas por meio da serigrafia para as placas de metal, e, após a gravação com ácido, são impressas, pelos recursos utilizados na calcografia (Figs. 7 e 8). As imagens resultantes deste procedimento apresentam granulações entre cinzas e pretos, distanciando-se dos contrastes entre luz e sombra das imagens fotográficas. Isto se deve, principalmente pelo tempo de exposição das matrizes no ácido, que provoca certa profundidade nas gravações, gerando micros relevos nas impressões, porém, ainda conservam índices das imagens fotográficas. Percebe-se que, estas imagens obtidas pelas passagens entre diferentes procedimentos de contato (computador, serigrafia, placa, ácido, papel) se modificam em relação aos meios convencionais, pois sofreram interferências de cada um destes recursos técnicos.

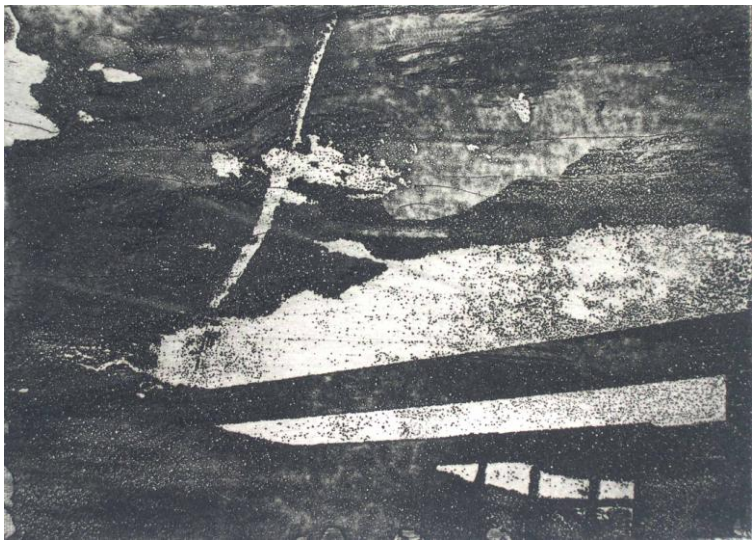

Fig. 7 Lurdi Blauth, *S/T*, 2008, calcografia, 10,5 x 15 cm

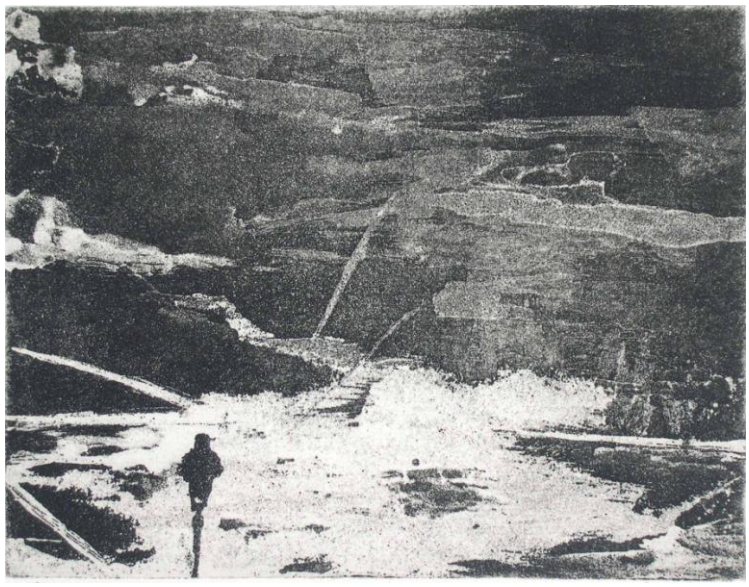

Fig. 8 Lurdi Blauth, *S/T*, 2008, calcografia, 12 x 15,5 cm

O segundo recurso, após as manipulações das imagens no computador, desenvolveu experiências, em 2010, com impressões a laser sobre papel fotográfico, cujas imagens são transferidas pelo calor (ferro de passar roupa) um procedimento manual, ou por equipamentos de *transfer*, para placas de metal. Estas placas, após a gravação com ácido, são impressas sobre papel. Embora, a utilização destes recursos mais “tecnológicos”, também apresenta alguns percalços durante a sua execução, pois nem sempre essa transferência é tranqüila e o resultado pode ser bem outro do esperado. No entanto, tratando-se de processo de criativo, é importante estar atento aos desvios do percurso e interagir com o acaso e o inesperado (Fig. 9).

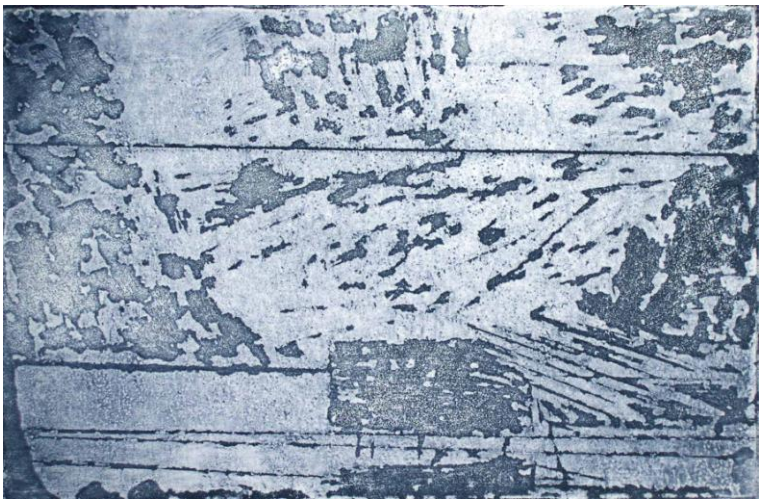

Fig. 9 Lurdi Blauth, *S/T*, 2010, calcografia, 10 x15 cm

Constamos que, estes dois recursos mantêm a proximidade indicial da fotografia, porém, devido a impressão pelo contato entre matriz (cobre) e papel, a fisicalidade gráfica entre áreas gravadas e não gravadas, ainda é evidenciada nas imagens. Neste aspecto, entendemos que, os procedimentos convencionais de *gravação* e *impressão*, não se configuram pela determinação técnica, porém, são articuladas a partir dos contatos entre as matérias e as reações provocadas pelas suas diferentes materialidades. Nestes trabalhos habitam ainda alguns indícios que evocam a presença de vestígios ou marcas de ausências que revelam transformações provocadas pela interseção entre os diversos procedimentos.

Conclusões

Durante esse primeiro ano de pesquisa foi possível constatar que nas passagens dos procedimentos de contato realizados com as imagens técnicas – gravura e fotografia de base química - para a imagem numérica, o caráter indiciário, ou seja a conexão existencial entre um objeto e sua imagem, tem modificado o aspecto de seu suporte de registro. Um suporte físico é passível de ser manipulado, cortado, desenhado, queimado, já um registro numérico está sujeito a outra ordem de interferências.

Quando um fotograma é escaneado, ocorre, durante esse processo de registro, uma conexão física, e esse contato não gera outro suporte físico, gera uma informação numérica, que provoca um afastamento entre o que foi escaneado e seu armazenamento. Um afastamento que se instala na essência distinta dos elementos envolvidos, de um lado tem-se a matéria como referência, matéria essa que momentaneamente se conecta com o instrumento de leitura, depois, temos uma matriz numérica, que é traduzida em pixels, que se apresenta como uma imagem virtual. Da matéria à imagem virtual irrompe uma mudança de territórios, instala-se a tradução. O contato indiciário visto sob a óptica da metamorfose, da abstração matemática, talvez sofra um translado inverso, no caso da imagem ser impressa em algum suporte material, como no caso da gravura.

Comparando os dois procedimentos de contato para obtenção de imagens fotográficas sem câmeras (escaneamento e cópias por contato/fotogramas)

constatamos que um escaneamento apresenta muito mais detalhes do objeto. E, a tradução dos dados numéricos, em imagem virtual na tela do computador, nos mostra imediatamente o positivo desse objeto, diferenciando-se do processo de obtenção de fotogramas, no laboratório fotográfico, onde a imagem nos mostra a silhueta negativada do objeto que esteve em contato sobre o papel. Nos demais procedimentos de contato, como a gravura, onde as relações entre vazios e cheios ainda são evidenciados, observamos que, a grande diferença entre a imagem fotográfica de base química e a imagem numérica é que esta última não produz negativos. Esvazia-se assim o pensamento sobre cheios e vazios, luzes e sombras.

A fotografia numérica, também dita eletrônica ou digital, não articula mais positivos e negativos, essa fotografia assim como as demais formas de registro numérico, tem como traços fundamentais “a instantaneidade e transmissibilidade”, além de sua “estrutura, ordenada e discretizada em pontos (elementos de imagem ou pixel), passível de um tratamento matemático” (FADON VICENTE, 2005, p.324).

A materialidade do processo fotográfico de base química permite experimentações sujeitas ao acaso, possibilitando a criação de imagens provocadas pela relação entre luz e agentes químicos, uma vez que, o negativo pode ser riscado, pintado, queimado e resultar em positivos inimaginados no instante da obtenção fotográfica. A noção de duplo encontra-se em seu núcleo, a luz que se transforma em sombra e vice e versa.

A fotografia, até pouco tempo caracterizava-se por ter uma articulação fundamental entre o negativo e o positivo (a cópia). A fotografia em forma numérica perde a sombra, a espessura, a matéria negra da fotografia, perde a decalagem, o intervalo entre a obtenção do negativo e sua cópia. Ganha a velocidade, o controle, o compartilhamento e as possibilidades de impressões em diferentes suportes e formatos.

As experimentações realizadas ao longo desta primeira etapa da pesquisa, resultaram numa produção de imagens que envolveram a interseção de processos híbridos na gravura em metal, na fotografia de base química e numérica, possibilitando a ampliação das passagens entre os diferentes procedimentos de contato, tornando complexas as operações com o *inacabável trabalho* (SOULAGES, 2005, p.23), a partir do ato fotográfico.

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1: Artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 1994.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual.* Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. *Une culture de l'hybridation. In: Images de l'optique au numérique*. Paris : Hermes, 1988.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

FADON VICENTE, Carlos. Fotografia: a questão eletrônica. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico.* São Paulo: SENAC, 2005.

MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global*. São Paulo: Editora Feltrinelli, 1992.

_____*A invenção do presente, movimentos sociais nas sociedades complexas.* Petrópolis: Vozes, 2001.

MOHOLY-NAGY, Lázló. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

PIERCE, Charles S. *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, verbal e Visual.* São Paulo: Iluminuras, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. In: CANONGIA, Ligia, (Org.), *Arte Foto*, Rio de Janeiro,: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

SOULAGES, Françoise. *Fotograficidade*. In: Revista Porto Arte, nº 22, maio de 2005, Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

Lurdi Blauth (Montenegro/RS). Artista plástica. Doutora em Poéticas Visuais, pela UFRGS, 2005. Doutorado/sanduíche, Université Pantheon-Sorbonne/ParisI/França, 2003. Docente nos cursos de Artes Visuais e mestrado em Processos e Manifestações Culturais; Pesquisadora, líder dos projetos, Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade; Texto e Imagem: inscrições e grafias em produções poéticas/Universidade Feevale, NH/RS. Realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior. E-mail: lurdib@feevale.br.

Elaine Tedesco (Porto Alegre/RS). Artista plástica. Doutora em Poéticas Visuais pela UFRGS, (2009). Doutorado/Sanduíche Universidad Politécnica de Valencia/Espanha, 2005. Pesquisadora, em 2010 foi líder do projeto Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem na arte e na cultura da atualidade, Universidade Feevale, NH/RS. Atualmente é docente na área de fotografia no Curso de Artes Visuais da UFRGS. Destaca-se em suas exposições internacionais: II e V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999 e 2005; 52ª Bienal Internacional de Veneza, 2007. E-mail: elaine.tedesco@ufrgs.br.

Heloisa Marques (Porto Alegre/RS). Artista Visual. Trabalha com Fotografia digital e vídeo. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Feevale, 2010. Atuou como bolsista de Iniciação Científica, em 2010, no Projeto de pesquisa Procedimentos de Contato: desdobramentos da imagem digital na arte e na cultura da atualidade, permanecendo como bolsista colaboradora a partir de 2011. Participa de exposições coletivas. E-mail: helobm@gmail.com.