



FOTOGRAFIA E PINTURA. PRESENCAS E CRIAÇÃO

Ariane Daniela Cole – UPM

RESUMO: Fotografia e Pintura. Presenças e criação propõe pensarmos, por meio de uma abordagem poética, a respeito das relações entre estas duas formas de engendrar imagens, buscando confrontar estas duas linguagens e identificar o que as caracteriza e distingue a partir da experiência da paisagem. Nestas análises emerge a importância do fenômeno, que por sua vez guarda significações que aludem ao vazio, ao movente, ao etéreo. Apresenta assim análises sobre como a expressão, que emerge da experiência, se manifesta por meio das imagens no tempo e no espaço, abrindo a reflexão sobre as relações que cada uma destas duas linguagens estabelece com o fenômeno a que se refere e na forma como se elabora e conduz, por meio delas, a expressão dos dados percebidos.

Palavras chave: fotografia, pintura, percepção, expressão

ABSTRACT: Photography and Painting. Presences and creation, proposes think, through a poetic approach, on the relationship between these two forms of engendering images, seeking to confront these two languages and identify what characterizes and distinguishes from the experience of the landscape. In this analysis emerges the importance of the phenomenon, which in turn saves meanings that allude to emptiness, to moving, to the ethereal. Presents analysis of how well the expression that emerges from experience, manifested through the images in time and space, opening reflection on the relationships that each of these two languages establishes the phenomenon referred to and how it prepares and leads, through them, the expression of data perceived.

Keywords: *photography, painting, perception, expression*

Introdução

Este trabalho pretende realizar uma abordagem poética da constituição de imagens por meio da fotografia e da pintura, considerando suas especificidades de linguagem. Especificidades estas, determinantes nas relações com o processo criativo, assim como nas relações com o fenômeno a que se refere e nas formas de como se elabora e conduz a expressão a partir dos dados percebidos. A intenção deste trabalho, em processo, é investigar as relações entre os fenômenos da percepção e da expressão na produção de imagens por meio da pintura e da fotografia.

Partimos da experiência pessoal na produção de fotografias e pinturas tendo como referência *nuvens*. A escolha deste fenômeno, matéria etérea, elemento primordial, água em estado de vapor, se deu no processo de observação, reflexão e registro de paisagens através da pintura e da fotografia. Neste processo identificamos, talvez pela mobilidade da paisagem e do olhar, uma tendência a buscar em séries de pinturas a busca significação que se revela por meio da *imaginação matérica* (BACHELARD, 2002).

A nuvem não tem forma definida, nem corpo, é etérea, mutante, instigante, abriga formas e cores ilimitadas. Objeto visual da pintura e da fotografia, ela pode ser vista como matéria da poesia, espelhos que devolvem cores, ou, aos olhos de um cientista, como arautos de fenômenos meteorológicos. Também podem ser vistas como signos, metáforas ou metonímias quando observadas pelos estudos das linguagens. Trata-se de um elemento celeste, símbolo da transcendência, faz parte do espaço ilimitado. Voltamos nosso olhar para o céu, para então vê-las como paisagens, deslizando pelo espaço profundo, planos e sobreposições sem horizonte, em eterno movimento, nada que nos diga o que está abaixo ou acima, assim o olhar nos lança a este espaço infinito sem as referências que definem nossa presença espacial no mundo, mas também fazem referência ao mundo virtual que assistimos em construção. Aludem aos fluxos da água, elemento primordial da vida, assim como das comunicações que transitam pelas redes digitais, mas também abrigam os sentidos do imaginário e os mistérios da representação. Seu caráter onírico, plástico, móvel, nos possibilita um olhar ativo, criador, em uma variedade ilimitada de formas, texturas, cores, densidades, plasticidades alcançadas através da matéria luminosa e reflexiva da água, em estado de vapor (Fig.1).



Fig. 1 – Sem título, Ariane Daniela Cole, sequência de fotografias, 2011

Vestidas de tinta as nuvens se tornam massa, textura, veladura, movimento, cor sobre a superfície do quadro, tornam-se forma, desenhos, planos, elementos de composição (fig. 2). Elemento poético por excelência, a paisagem da água nos proporciona uma experiência onírica tão necessária à vida quanto a lógica e a objetividade. (BACHELARD, 2002).

A água agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação contínua entre as imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos. (BACHELARD, 2002, P. 13)



Fig. 2 –Sem título, Ariane Cole, 2012, óleo sobre madeira, 105 x 80 cm

Enquanto na pintura a substância água se transmuta em tinta, na fotografia, as nuvens, colhidas no golpe do *punctum* expõem tanto seu aspecto objetivo como subjetivo. Para o autor, o sujeito encontra-se fora de campo e ao escolher seu objeto estabelece um vínculo com ele. Neste sentido a singularidade se estende para além do objeto, se amplia envolvendo os afetos. Assim, ao mesmo tempo em que o sujeito se encontra fora do campo visual da objetiva da câmera, ele está inserido no espaço do fenômeno, não somente fazendo parte como interferindo naquela realidade.

Podemos aplicar estes princípios tanto para refletir sobre a vivência de um determinado lugar que se impregna na memória e na imaginação, sobre a

experiência do ato fotográfico, onde a fotografia também é memória, assim como sobre a apreciação da fotografia por parte do espectador.

Refletindo sobre a experiência perceptiva que se manifesta na expressão, por meio da fotografia e da pintura podemos identificar confluências e divergências.

Da Imagem

Considerando todas as imagens signos que carregam consigo, em proporções devidas, a dimensão indiciática, assim como icônica e simbólica, já que não existem categorias em estado puro, é importante observar que, todavia, cada linguagem apresenta estas qualidades de modos diversos.

Uma das características mais marcantes da fotografia é o seu caráter indiciático e este gera uma série de consequências, tanto do ponto de vista do processo de criação, como da recepção destas imagens, sobre as quais podemos observar e refletir, questões como a mimese, a contiguidade, o campo visual, a práxis, as relações com o tempo, o espaço, a memória e a imaginação.

Este caráter da fotografia também se desdobra em outros atributos, como por exemplo, a capacidade de designar, apontar, de testemunhar, atestar. Ao lado disso, o caráter indicial revela a singularidade da imagem fotográfica, sua originalidade, na medida em que registra um fenômeno visual único.

Sabemos que a significação da imagem seja fotográfica ou pictórica é determinada culturalmente e para a sua recepção é necessário um aprendizado de seus códigos de linguagem.

Podemos ver a incidência de códigos na fotografia assim como na pintura, desde a sua estrutura básica quadrificada até códigos datados, relacionados a filtros culturais. Entretanto não há como negar que a imagem fotográfica se faz a partir da incidência de emanções luminosas de objetos existentes.

Já a pintura se destaca pelo seu caráter icônico que também, por sua vez, gera consequências, desde o seu processo de criação até a forma como ela se apresenta. Podemos identificar este caráter principalmente na primeira das

nossas três capacidades perceptivas (sensação, percepção e pensamento) na relação com as imagens, que por sua vez, se ancoram em três capacidades da imagem (WOLLHEIM, 2002):

1. *ver em*: a imagem, sobretudo a pintura, carrega consigo uma dualidade perceptiva, a consciência de sua planaridade, ou seja, a percepção da imagem em primeira instância, e a percepção de algo representado. Embora possamos distinguir as duas proposições, permanece a experiência de algo inseparável.
2. a apresentação de elementos significativos, sejam eles no plano da representação, no plano simbólico, ou conceitual.
3. a tradução das intenções do artista. Somente se o espectador identificar alguma intenção do artista é que suas conjecturas irão confluir com o que a obra pretende transmitir.

Então percebemos o desafio de apreender e expressar esta presença mutante, ao mesmo tempo etérea e espacial, pueril e grandiosa, simples e tão significativamente complexa, nas relações entre a superfície de sua aparência e a profundidade de sua presença.

Estas pinturas e fotografias se apresentam como frutos de um processo que, no tempo, garantiu a elaboração necessária para a imaginação trabalhar a matéria. Teve início na atividade de um poetizar distraído pela alegria da superfície das águas brilhantes, pela sedução da representação que prescruta a matéria, numa busca inglória de objetividade¹. Hoje, podemos dizer que este processo se desenvolve na busca de um poetizar mais profundo, que reside na subjetividade, sempre na busca de um devir.

A impressão luminosa e a conexão física

A impressão luminosa marca apenas um instante em todo o conjunto de procedimentos que caracterizam a fotografia tradicional. Ao lado disto, temos outras ações que dependem de escolhas humanas, *gestos culturais codificados*. Antes da impressão luminosa escolhemos o tipo de câmera (digital, ou analógica), o resultado que almejamos, que se desdobra em escolhas como luz, cor, abertura, velocidade do obturador, tipo de lente, sensibilidade, exposição,

enquadramento, entre outras configurações possíveis nas câmeras digitais. Depois da exposição à luz, para além da revelação ou tratamento digital, que oferece inúmeros recursos, temos ainda que considerar o tipo de ampliação que se fará, a dimensão, o tipo papel ou de suporte digital que se utilizará, entre tantas possibilidades que implicarão em produção de significados.

A pintura difere essencialmente da fotografia na medida em que ela dispensa a conexão física, a priori. Embora as pinturas das nuvens, às quais nos referimos, esteja ligada ao processo perceptivo, às impressões que causam em nossa sensibilidade, ela se realiza de maneira autônoma. Na pintura, quer o referente exista ou não, a semelhança não se dá necessariamente de uma maneira mimética, passa a existir de maneira independente, idealizada.

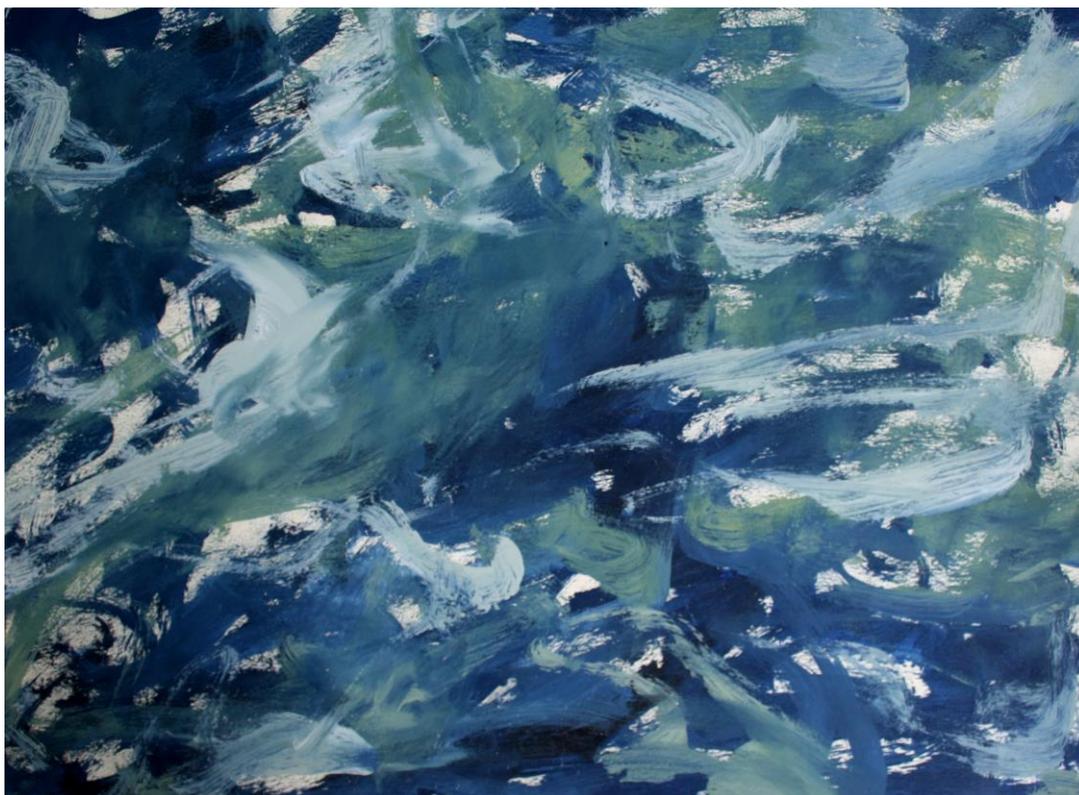


Fig. 3 – Sem título, Ariane Daniela Cole, 2013, óleo sobre papel 20 x 30 cm

Da singularidade

A originalidade da fotografia deve ser analisada não só do ponto de vista do princípio da impressão luminosa mas de todo o conjunto que compõem o seu

processo de produção, as escolhas que se realizam até a sua recepção pelo espectador.

Assim a sua singularidade se dá também para além da contiguidade física, revela substratos da subjetividade da imagem. Desta maneira a singularidade da fotografia se propaga a níveis mais profundos envolvendo o processo de recepção.

Já na pintura a singularidade se manifesta de outro modo, em constante movimento e sujeita a rápidas transformações, a paisagem deixa suas impressões na sensibilidade, condensam-se, gerando uma série de imagens, múltiplas, diversas. A cada ação um novo resultado, aqui não há repetição, há inquieta investigação através da experimentação, da aproximação, na busca da singularidade, da totalidade, da plenitude, da inalcançável concretização da forma idealizada.

Assim como a fotografia, a pintura pode revelar o que nossos olhos não podem ver. Na pintura este olhar se manifesta por meio do gesto das mãos, que se cristaliza, fixa-se na superfície do quadro, imprime a sensibilidade de quem pinta e quem vê a pintura, já que a recepção da imagem tem início na primeira pincelada e se prolonga no seu processo de elaboração, no tempo, transparecendo para o espectador, o seu percurso de criação.

A pintura apresenta a possibilidade de tornar visível, através do gesto, das cores, das formas, das relações entre os elementos, um fenômeno como presença. Através da experiência direta, do trabalho do corpo, olho, mão, intelecto e emoção, a pintura abre a possibilidade de *devolvermos o olhar para a paisagem* (PEIXOTO, 1992).

Imagens que procurem olhar o mundo nos olhos, que tentem deixar as coisas nos olhos. Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo. Essa atitude – esse respeito pelas coisas – é ético. Olhar o mundo como uma paisagem, algo dotado de luz, de uma capacidade de nos responder ao olhar. Não se trata de procurar cenas naturais, mas de um modo de ver (PEIXOTO, 1992, p.309).

Para Merleau-Ponty (1969), os elementos que compõem o universo visível só existem porque lhes damos acolhida, e indaga se este *equivalente interno, forma carnal da sua presença*, por sua vez, não suscitaria em outro olhar os

motivos que sustentam sua inspecção do mundo. “Então aparece um visível em segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não é um duplo enfraquecido, um *trompe-l’oeil*, uma outra coisa” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 39). Nesse sentido, através de uma pintura, ou segundo ela, vemos mais do que vemos, vamos além.

Distância no tempo e no espaço

Sabemos que por mais que haja uma identificação entre sujeito e objeto, não existe uma possibilidade de fusão, existe de fato uma distância, que sinaliza um *descolamento* do real, há uma distância, há um *corte*.

A distância espacial, se dá na medida em que na fotografia a *profundidade de campo* é um dos elementos mais importantes da sua linguagem, que irá definir as relações de composição de forças presentes naquele campo visual, e isto só se dá se houver uma distância espacial. Esta composição, o *aqui* do sujeito-operador e o *ali* do seu objeto, constitui um ir e vir do olhar, este movimento, esta passagem é o jogo de forças que a fotografia anima (DUBOIS, 1993).

Já na pintura, este ir e vir do olhar, entre o real e a imagem em processo de criação, na distância espacial do referencial que lhe habita a memória, envolve a busca da sensação de *estar em presença de* e que o artista busca expressar no trabalho contínuo de múltiplas, e nunca plenas, aproximações. A natureza fala ao olhar que busca, através do enigma da visibilidade, se aproximar de seus mistérios.

De volta à fotografia, a distância espacial se sobrepõe à distância temporal onde também teremos o *agora* do momento do corte e o *depois* no momento da revelação. Enquanto a fotografia analógica não é revelada, aquela imagem é enviada para o mundo da imaginação e passa a receber interferências da manifestações do inconsciente, da memória, da imaginação, do desejo². A distância temporal que se apresenta na fotografia, a partir do *corte*, impõe para o fotógrafo um estado de suspensão, então ocorre um abalo.

O fotógrafo busca uma verificação, dentro da própria imagem, entre as imagens, a concretizada e a imaginária, entre a imagem e seu objeto, estas idas e vindas ao invés de aproximar as distancia cada vez mais.

Não podemos também deixar de nos referir aos celulares híbridos, às suas sempre presentes câmeras internas que favorecem uma nova forma de aproximação com a realidade. Narrativas cotidianas da paisagem em constante mutação. Transferidas para o computador elas compõem um gigantesco acervo de imagens digitais, disponíveis ao toque de dedos, assim como também compõem um acervo de imagens mentais que passam a habitar nossa memória e imaginação (Fig. 2).

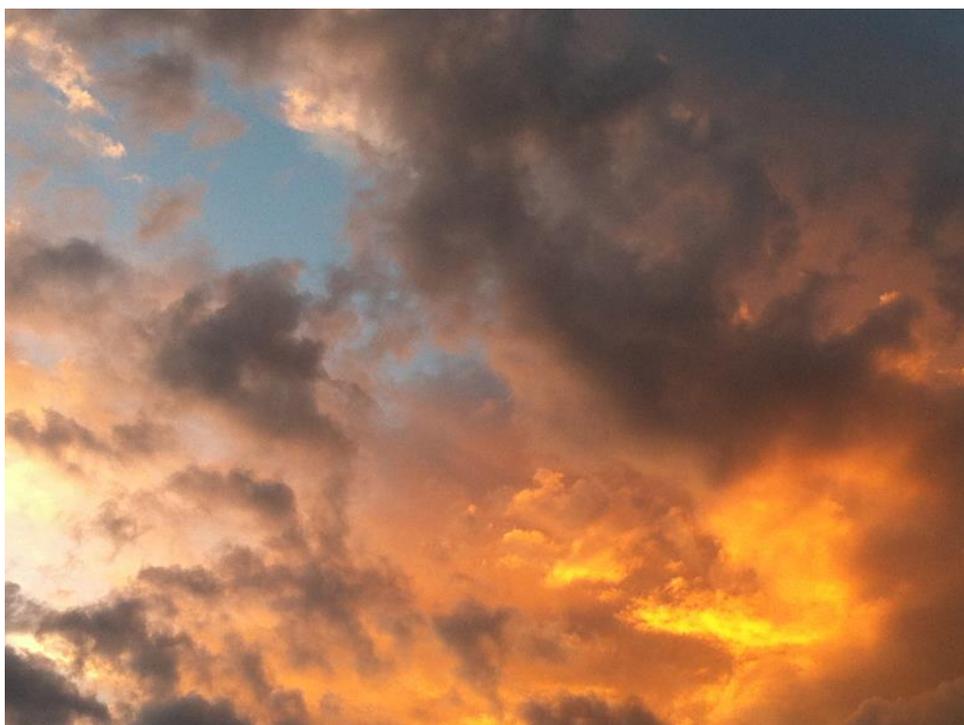


Fig. 4 – Sem título, Ariane Cole, fotografia, 2012

Aproximações

Entendemos que tanto a produção como a observação de qualquer imagem é um ato icônico, seja ela em pintura, desenho, fotografia ou imagem em movimento.

A imagem na fotografia acontece toda de uma vez, no ato do corte. A emulsão fotossensível reage por inteiro e de uma vez só à exposição luminosa

que atinge simultaneamente a chapa. Transporta a imagem de um tempo dinâmico para uma outra espécie de tempo, da infinita imobilidade.

Já na pintura a imagem se constrói progressivamente, lentamente, esboços, estudos, composições, sobreposições, pincelada por pincelada, paradas, aproximações, afastamentos, retoques. Na pintura imagens parecem moventes, pulsantes, sempre suscitando novas abordagens.

Enquanto o fotógrafo corta, o pintor sobrepõe. Na atividade da pintura o tempo se distende, vai se revelando nas camadas da pintura, se infiltrando aos poucos no nosso espírito, por meio da experiência da visibilidade. Não há propriamente um corte, antes há um fluxo que se dá pela mobilidade do olhar, fluxo que se sobrepõe, se explicita nas camadas da pintura e se dá pelas variações cromáticas do mundo visível.



Fig. 5 – Sem título, Ariane Daniela Cole, 2013, óleo sobre madeira, 105 x 53 cm

O recorte

Na pintura o que primeiro se define é o quadro, suas proporções, sua escala, definitiva, é um espaço que se oferece de antemão. O pintor então irá compor sobre esta superfície dada, seus limites, sua textura, organizando as formas, construindo a imagem, através de pinceladas, camada por camada o pintor lida com os elementos internos de sua composição. O quadro constitui um

universo fechado em si, autônomo, dotado de completude, poderíamos dizer que nesse sentido a pintura volta-se para si.

Na fotografia o espaço se determina de outra forma, é um espaço a ser tomado do mundo, ou deixado de lado, opera numa ação de subtração de todo um espaço pleno, contínuo. Enquanto que na pintura se colocam elementos, na fotografia tiramos. Por mais que seja uma foto produzida, maquiada, manipulada, o seu objeto faz parte do espaço no qual estamos, nós mesmos, inseridos.

O recorte implica em relações que devem ser analisadas, quando operamos um recorte necessariamente estaremos criando o que recebeu o nome de *fora-do-quadro*, ao escolhermos o *ponto-de-vista* estaremos realizando uma *composição*, o que implica em uma autonomia do espaço da foto em si, e finalmente abordaremos o espaço topológico que trata do sujeito que vê, relacionando o espaço da foto e sua exterioridade. Para fazer esta análise Dubois elege quatro grandes categorias: *espaço referencial*, *espaço representado*, *espaço de representação* e *espaço topológico*.

O espaço que a fotografia nos apresenta está inserido em um espaço maior, portanto determinante da fotografia, tão importante quanto. Existe uma relação de contiguidade entre o fora de quadro e o dentro do quadro, sabemos de sua presença mesmo que não esteja visível. O fora de quadro acontece não só na dimensão espacial como também na temporal, o tempo desaparece, congela-se, e passa a fazer parte do passado.

Imagens no tempo

Olhar a paisagem a partir de um único ponto de vista nos leva a olhar também para a imensidão, do horizonte e do céu. O debruçar-se sobre uma só paisagem como o fez Cézanne, nos leva a pensar na noção de tempo na pintura. A paisagem muda no tempo, assim como o artista que a vê, embora voltar-se para uma só paisagem suscite de certo modo uma imobilidade do artista, apresenta ao mesmo tempo a possibilidade imensa da mobilidade de seu olhar que a pintura acolhe e favorece. Um momento não é apenas um ponto em uma linha cronológica, nem uma condensação de todo um passado, é antes um nó de uma rede de eventos, sejam eles naturais ou construídos histórica, culturalmente,

de ordem pessoal ou coletiva, seja agregando conceitos ou opondo-se a eles, reunindo uma convergência de vários presentes.

A observação de uma mesma paisagem, ao logo do tempo, mostrou as inúmeras configurações que esta pode assumir, na imensidão do espaço e do tempo; no campo do suporte; nas projeções da memória e da imaginação, pelas suas formas, pela sensibilidade de quem a observa e registra, registros estes mediados pela técnica e pela cultura, pela percepção de quem vê suas cores, pelas inúmeras possibilidades cromáticas, das mais verossímeis às menos prováveis.

Onde cores solares nos remetem ao desejo de viver e as noturnas nos afetam com as sutilezas oníricas, onde as escolhas cromáticas, resultados de uma ação sempre propõem uma dimensão simbólica. Onde os elementos da natureza: o céu; o mar, as ondas movidas pelo vento; a nuvem; assim como os elementos da pintura: as linhas retas ou ondulantes; manchas, formas e cores, mais ou menos saturadas, mais ou menos contrastadas; as texturas e as luzes, tão presentes na natureza, quanto no quadro, dialogam entre si, criando camadas de significação. A paisagem assim, dança nas margens do tempo, em seus diálogos com o céu e o mar, ao sabor dos ventos, das reflexões cambiantes das águas.



Fig. 6 – Sem título, Ariane Cole, óleo madeira, 105 x 80 cm, 2013



Fig. 7 - Sem título, Ariane Cole, óleo madeira, 80 x 53 cm, 2013

A aparente imobilidade, da imagem ou do artista, revela no processo de criação muitas configurações possíveis, que se multiplicam através das relações de composição, das escalas, das cores, da atmosfera, apresentando uma grande mobilidade do olhar, da percepção e da imaginação. Percepção esta que, por sua vez, pode se dar de modo direto, quando o artista está em presença do fenômeno; através do registros em desenho; de modo mediado por instrumentos técnicos, como a fotografia, ou o vídeo; por meio da memória que abre espaço para a imaginação, percepção da mente em ação, gerando uma consciência do olhar, questionando nossa intenção.

Uma das questões mais surpreendentes, no que diz respeito à natureza da verdade da arte, é que essa realidade com leis próprias, ao se desprender do mundo que lhes é externo, aproxima-se mais dele. O mundo, construído ao longo do processo criador, ultrapassa a realidade: canta a realidade e tem o poder de aumentar a compreensão do mundo (SALLES, 1998, p.139).

A noção de paisagem, tal qual a entendemos hoje, adquiriu esse sentido ao longo do tempo, com as contribuições de estilos, assim como com as contribuições de diversos artistas, que nos trouxeram diversas acepções da noção de paisagem. Aos poucos, a paisagem que comparecia nas pinturas do Renascimento, na condição de herdeira da narrativa e da cultura literária, somente para criar contexto às Histórias Sagradas e Mitológicas, foi ganhando importância e assumindo a autonomia de um gênero de pintura, posteriormente muito apreciado (GOMBRICH, 1972). No impressionismo artistas desenvolveram experiências que

desvincularam a pintura da cultura literária, articulando os elementos constituintes da imagem em função das suas próprias inquietações, liberando a expressão de estruturas pré-estabelecidas. Com o abstracionismo novas questões se estruturaram na abordagem da paisagem, tanto do ponto de vista de sua significação como do ponto de vista da técnica. Entretanto, ainda se trata de contar histórias, assim como comunicar estados de espírito, fenômenos e pensamentos, ainda que seja expressa através dos embates entre as cores. Hoje podemos entender a pintura de paisagem como expressão da subjetividade humana. Não se trata mais de somente representar o irrepresentável, o impalpável, o fugidivo, mas também o que nos move nestas buscas. Buscas movidas a paixão, por liberação, profundidade, autonomia.

NOTAS

¹Podemos ver isto na série denominada *Paisagens no tempo*. (disponível em << arianecolearte.weebly.com >> acessado em 09/05/2013)

² Mesmo no caso da fotografia digital a observação da foto impõe um tempo de distanciamento, mesmo que seja na fração de segundo, do clique do obturador. Por mais diminuta que seja esta distância, é ampla o suficiente para que a imaginação nela se instale.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2º ed. Campinas. SP. Papyrus. Col. Ofício Arte e Forma. 1995.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação matérica**. São Paulo. Martins Fontes. 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984.

BENJAMIN, Roland. A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. Vol 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet .São Paulo. Ed. Brasiliense. 1985.

_____. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. Vol 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet São Paulo. Ed. Brasiliense. 1985.

COLE, Ariane Daniela. Pinturas. 2010_2013. Disponível em <http://arianecolearte.weebly.com> . Acesso em: 28 de Maio 2013.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. São Paulo. Papyrus. 1993.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. São Paulo. Martins Fontes. 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro. Grifo Edições. 1969.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro. Ed. Campus. 1990.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto Novaes. **O olhar**. São Paulo. Companhia das Letras. 1988.

PALLAMIN, Vera. **Forma e Percepção, considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty**. FAUUSP. São Paulo. 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível. In: NOVAES, Adauto. **Ética**. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.

_____. **Paisagens Urbanas**. São Paulo. SENAC. Ed. Marca d'Água. 1996.

SALLES, Cecília Almeida. **O Gesto Inacabado; processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP. Annablume. 1998.

WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como Arte**. Trad. Vera Pereira. Cosac&Naify. São Paulo. 2002.

Ariane Cole

Doutora, mestre e graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Professora Pesquisadora do curso de Design da Universidade Presbiteriana Mackenzie e artista plástica. Desenvolve estudos sobre a imagem a linguagem audiovisual e o processo de criação. Mais informações em: <http://arianecolearte.weebly.com>.
