

CORPOS EM SENTIDOS SOBREPOSTOS: UMA ANÁLISE FOTOGRÁFICA

BODIES IN OVERLAPPING SENSES, A PHOTOGRAPHIC ANALYSIS

Denise Conceição Ferraz de Camargo / UnB
Camila Cidreira Ribeiro / UnB

RESUMO

Este artigo é sobre a discussão e descrição da fotografia “corpos em sentidos sobrepostos”. Esta foto foi feita pela combinação entre uma série de métodos históricos de fotografia alternativa ligados à colagem de elementos naturais. Aborda a técnica teórica relativa ao conhecimento visual sobre a fotografia como linguagem. Além disso, discute a relação entre a semiótica desse quadro pela compreensão da fotografia como dispositivo e linguagem das artes.

PALAVRAS-CHAVE: Processos e poéticas fotográficas, dispositivo fotográfico, escritos de artista.

ABSTRACT

This article is about the discussion and description of the photography “bodies in overlapping senses”. This photo was made by the combination between a series of alternative photography historical methods connected with the collage of natural elements. Its approaches the theoretical technique relating by the visual knowledge about photography as a language. Furthermore, its discuss the relation between the semiotics of this picture by the comprehension of photography as a device and a language of arts.

KEYWORDS: *Photography poetics and processes, photographic device, Artist’s writings.*

Introdução

Este trabalho relata e discute o percurso poético que deu origem à fotografia “Corpos em sentidos sobrepostos”. O objetivo é relacionar os processos fotográficos com os fazeres em artes plásticas e apontar para a natureza da imagem fotográfica em suas relações com a percepção do tempo, inserida no contexto da persistência da memória, e a percepção do espaço, no âmbito da permanência do registro. O desenvolvimento do tema se dá por meio da escrita em arte.

O exercício da escrita em arte, quando trata-se da formulação do pensamento artístico e metodológico, aglutina o fazer artístico em sua plástica, com o discurso que embasa e permeia esta ação. Pensamos que o sujeito, enquanto artista e pesquisador, aborda a sua produção por meio de inquietações e elaborações teóricas que interferem direta e concomitantemente no resultado estético e simbólico da própria obra.

Neste contexto, tanto o tempo subjetivo, aquele sentido pelo corpo em toda a sua potência sensível, quanto o espaço enquanto lugar, visitável ou memorável, são caminhos percorridos por nós e levam-nos ao momento em que a fotografia será realizada. Em cada ação do fotógrafo, artista e pesquisador, reside o desejo de abordar a técnica e a história por trás da técnica, as marcas da sua autoria, infinitamente pessoais e também, as tentativas de responder as questões fundamentais de uma poética.

Segundo Philippe Dubois (2015, p.163), o tempo não tem valor diante da fotografia, pois ao realizar um recorte, aprisionando a imagem dentro do formato que a fotografia define, perdem-se as relações com a temporalidade. Contudo, Dubois declara a natureza distinta da imagem fotográfica, pois não se trata de um objeto cujo tempo parou de agir sobre ele, ao contrário, a foto nos indica que não havendo mais momento, o que resta é uma imagem, um recorte, espelho da realidade, mas com uma natureza completamente distinta.

O tempo e o espaço na fotografia trabalham, neste contexto, distinguindo-se da temporalidade sentida por meio da sucessão de imagens percebidas em cascata e do espaço externo ao recorte (DUBOIS, 2015). Ao contrário, através do ato fotográfico, podemos criar uma temporalidade outra, inserida em um espaço muito

específico da imagem, em que o registro do motivo na realidade furta as suas formas a fim de recriar seus significados por meio da escolha de recorte exercida pelo artista fotógrafo.

Desta forma pretendemos identificar os elementos que compõem a imagem aqui exposta e a maneira como eles agem na construção de uma narrativa visual, cujo significado se formula por meio da sobreposição de camadas de sentido próprias à obra. Além disso, procura-se demonstrar como a linguagem fotográfica vem se transformando em um elemento presente na formulação de obras que misturam múltiplas linguagens, com o objetivo de ampliar as discussões acerca do dispositivo e de como ele se insere no pensamento artístico.

Uma análise da fotografia

A fotografia como linguagem das artes visuais remonta a própria origem do dispositivo como um aparato técnico do impossível. Ela dispõe do poder de refletir o real, tal qual enxergamos, transformando-o em outra coisa. Ladra de almas, a câmera escura, nos permite obter a imagem que resulta do processo de perder o domínio de si para um dispositivo.

Quando o artista se decide por uma fotografia, ele não está vendo com os olhos, mas através da câmera e por conta dessa mediação, é possível pensar nas imagens fotográficas como recipientes de um poder mágico, que segundo Vilém Flusser (1985), vem do olhar que estabelecendo significados, muda o sentido do tempo.

Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis (FLUSSER, 1985, p.7).

O poder imaginativo por trás do conhecimento de como o processo de fixação da imagem acontece, envolve a percepção da fotografia como um objeto que está muito

além da representação e registro do mundo real, mas sim envolta em uma aura de metáforas e devaneios ópticos.

Philippe Dubois (2015) faz um relato minucioso acerca do processo imaginativo diante do dispositivo fotográfico, uma vez que a sua semelhança com o órgão da visão engendra uma série de elucubrações sobre o ato de olhar. O ver e enxergar o mundo, a partir da criação da fotografia, tornam-se diferentes e passam a nos permitir discutir aquilo que vemos, o seu espectro e a memória desse objeto percebido. Isso reforça que o formato da câmera escura muito se assemelha ao olho, assim como todos os demais elementos pertinentes ao processo técnico podem ser igualmente associados à ideia de visão.

Todavia, além da semelhança óbvia, é possível imaginar a fotografia como uma forma de compartilhar aquilo que, segundo Dubois (Ibid), seria a imagem da retina. O dispositivo poderia auxiliar-nos a realizar uma invenção narrativa das imagens escondidas atrás do olho do morto, pelo qual, poderia ser possível dissecar o órgão até encontrar por trás do cristalino, o vulto da última coisa que o ser vivente viu.

O órgão fotográfico. (Grifo do autor) A intensidade particular do dispositivo optográfico deve-se provavelmente ao fato de levar ao pé da letra a metáfora tradicional do olho e da fotografia: o olho humano – o da vítima – aqui é considerada efetivamente como um aparelho de tomada, e a retina como uma película sensível, como uma superfície de impressão (DUBOIS, 2015, p.233).

Portanto, além do que a imagem fotográfica diz pictoricamente, há ainda a discussão sobre o seu fazer, em que é possível inferirmos sobre o significado simbólico da escuridão e da luz no ato de se fixar uma imagem. São questões que se enveredam nos caminhos do tema fotográfico, por surgirem de um contexto sócio cultural em que a morte se cercava de muitos mistérios (DUBOIS, 2015).

Além disso, compreendemos que a fotografia dialoga com o tema da mortalidade, uma vez que é um dispositivo que nos permite separar o tempo do espaço. Isto gera uma imagem cujo valor visual carrega todas as características da visão espacial, daquilo que o olho enxerga, mas cercada por um recorte muito específico e uma inquietante relação com aquele que irá consumir esta imagem.

Ronaldo Entler (2004), contesta a imobilidade da imagem fotográfica como uma justificativa para a sua compreensão como um objeto morto. Tratando-a, pelo contrário, como um objeto com potencial dinâmico e interativo, por suscitar a identificação, o exercício imaginativo e afetivo daquele que a observa.

A fotografia não é um objeto morto. Percebemos já em Barthes que essa relação com a morte é, acima de tudo, algo que confere força e vitalidade à imagem, fazendo com que ela componha e participe de rituais bastante vivos no presente. A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência (ENTLER, 2004, p. 2).

É preponderante no que concerne à imagem posta pela fotografia, que aquilo cuja percepção dá significado, é mais que um recorte selecionado de um espaço/motivo. Trata-se de um produto das relações subjetivas e estéticas do artista com o mundo, do poder mágico de criar uma outra relação com a temporalidade.

Na fotografia como obra de arte, o visível abre brechas para o tempo da memória e por esta razão, abrange significados que transbordam os contornos das formas ali descritas, pois propõe relações com o invisível que pode ser enunciado a partir desse confronto entre a semiótica dos objetos em suas funções no espaço e a dos seus reflexos como composição refeita no recorte fotográfico.

Corpos em sobreposições de sentido

A fotografia a qual esta análise se dedica, foi realizada utilizando o método de fixação da imagem fotográfica historicamente conhecido como cianotipia, processo que remonta às origens da fotografia, tendo sido descoberto pelo cientista John Frederick William Herschel no século XIX. Um período marcado por um grande avanço nos processos de apreensão das imagens e dos progressos na sua reprodutibilidade técnica.

Por se tratar de um processo em que a obtenção da imagem necessitava de um negativo previamente existente, a cianotipia tornou-se mais um método de reprodução de fácil acesso e barato do que uma técnica que pudesse ser descrita como algo que pretendia solucionar o mistério sobre a obtenção de uma imagem fotográfica.

Na cianotipia, necessita-se que exista uma fotografia pré-existente, a fim de que o seu negativo possibilite a fixação da imagem em positivo através da técnica. Utiliza-

se, para isso, um composto químico fotossensível a base de citrato de amônio e ferro, e ferricianeto de potássio, o segundo responsável pelo resultado azulado que se obtém ao utilizar este processo (MONFORTE, 1997).

No caso desta imagem, a fotografia foi realizada com a utilização de uma câmera com lente grande angular, em seguida a imagem foi tratada digitalmente, para aumentar o contraste e por fim, foi invertida e impressa em um fotolito cuja transparência permitiu a incidência da luz sobre os químicos, o que provocou o resultado em tons de azul.



Figura 1: "Corpos em sobreposições de sentido", 2018.
Acervo da artista.

Ciaotipia sobre papel Montval e cadáver de borboleta azul semi-decomposta.

Esta fotografia foi composta com o objetivo de integrar uma série de imagens que apresentam como foco da abordagem visual, a disposição dos corpos no espaço a ser fotografado pelo artista, onde interessam-nos o repouso e a ação em diálogo.

Segundo Marco Gianotti (2003) O artista visual, especificamente o pintor, mas podemos expandir essa afirmação para o fotógrafo, vem revolucionando o processo de transposição entre as linguagens visuais e escritas, quando, a partir do modernismo, escrever sobre o visível passou a ser um modo de elaborar o pensamento que irá trabalhar na produção das imagens.

Livre do seu objetivo descritivo (GIANOTTI, 2003), a escrita passa a valer por ela mesma e assim, deixa de ser um acessório destinado a falar sobre a obra, explicando-a, para a acompanhar, igualando-se a ela quanto ao valor. A dissertação do artista sobre seu trabalho torna-se parte do processo criativo e de elaboração da simbologia e significação que compõem o campo da obra, ou seja, o que ela é visualmente, intelectualmente e em todo o seu impacto sensível.

Buscamos encontrar essa troca de informações visuais e textuais, entre ação e repouso, por meio da sucessão de planos e dos significados simbólicos das formas pictóricas. Por conseguinte, torna-se salutar a contextualização da tomada desta fotografia, pois os elementos que constam na imagem ganham eloquência narrativa ao serem descritos sob o viés poético abordado textualmente.

A rigidez da fotografia como uma imagem em estado de repouso pode, contrariamente, sugerir o movimento por meio do posicionamento dos corpos e da sobreposição de elementos no espaço pictórico, em perspectiva. Tal manipulação do ângulo de tomada e a disposição dos corpos a serem fotografados proporcionam a possível narrativa daquilo que é autodescrito¹ pela imagem observada.

Por esta via pretendemos desvincular a fotografia como resultado de um processo de registro das coisas no mundo, tratando-a, em contrapartida, como uma maneira de reinterpretar, por meio da memória individual do fotógrafo, as cenas resultantes deste processo.

Entendemos que diante de uma foto executada por um artista, o discurso a ela direcionado precisa ser outro, uma vez que, mesmo sob as diretrizes dadas pelo dispositivo fotográfico, o artista confronta, subverte, e desvia a tarefa para outros meios de realização em que, principalmente o pensamento, se baseiam mais no resultado estético e poético que técnico e funcional.

Walter Benjamin (1955) discute as possibilidades de expansão do discurso da arte por meio dos avanços na reprodutibilidade técnica. Não somente por meio da gravura, como o primeiro veículo de serialização, mas também da fotografia, como forma de encurtar o percurso da reprodução das imagens vistas pelo olho.

Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de

CAMARGO, Denise Conceição Ferraz de; RIBEIRO, Camila Cidreira. Corpos em sentidos sobrepostos: uma análise fotográfica, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018. São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2942-2956.

imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva (BENJAMIN, 1955, p.11).

Entretanto, podemos considerar que, a expressão da subjetividade individual que vem com a pintura e o desenho, muito evidente nestes casos, também existe de outra maneira na fotografia. Ao avaliarmos o fato, uma vez que o encurtamento deste processo de transmissão por meio do dispositivo fotográfico não elimina a subjetividade inerente no processo de seleção da imagem que será fotografada, podemos considerar que determinadas opções estéticas vêm manter o pressuposto de que a fotografia carrega em si o olhar do fotógrafo, tornando-se muito mais do que uma mera ferramenta para o registro da realidade.

As escolhas estéticas realizadas durante o ato fotográfico incluem uma série de predisposições subjetivas de um interesse específico em alguma paisagem, incidência luminosa ou assunto, bem como qual será o recorte utilizado e como a foto vai ser revelada, impressa, reproduzida, a fim de adquirir um aspecto original e representativo daquele que a executou, o autor. Além disso, existe na fotografia uma latente relação com o referente cujo espectro luminoso do seu corpo irá trespassar a lente, registrando a sua forma no espaço pictórico.

Roland Barthes (2015) descreve a experiência fotográfica em três esferas de compreensão, a do fotógrafo, do referente, objeto para onde a lente se direciona através do olhar do manipulador da câmera e de todos nós, consumidores compulsórios das imagens.

O *operator* (Grifo do autor) é o Fotógrafo. O *Spectator* (Ibd) somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídon* (Ibden) emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* (Ibden) da fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ela acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.” (BARTHES, 2015, p.17).

Com relação ao não objetivo de fotografar as coisas em si, mas o que elas representam ao serem compostas de uma forma específica e intencional pelo artista em sua câmera, o escritor André Rouillé (2009, p.287) afirma que “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente da ordem do visível”.

A respeito do processo de criação dessa obra, Barthes (2015, p. 167) diz que “ali onde o fotógrafo corta, o pintor compõe”, mas neste mesmo “ali onde” (BARTHES, 2015) reside o tempo da decisão, que quando artística, acessa conteúdos já lidos, memórias de conhecimentos abstratos e desígnios simbólicos que vão sendo dados à imagem que se forma através das lentes.

A pintura capta o tempo a cada pincelada, e o quadro, teoricamente, nunca está acabado, detido, imobilizado, num estado determinado. Interminável trabalho da pintura. Surpresa instantânea do corte fotográfico (BARTHES, 2015, p.167).

Para tornar a foto aquilo onde o desejo artístico se manifesta, tudo necessita estar projetado para quando do instante final de “corte” (BARTHES, 2015), haja obra.

O espaço de corte

A imagem apresentada foi realizada durante uma visita ao cemitério do Campo Santo, em Salvador, Bahia. A necrópole foi fundada em 1836, com o objetivo de atender à demanda da população por um local onde pudessem enterrar seus mortos após a proibição do sepultamento dentro das igrejas e capelas da cidade². No mesmo ano da sua inauguração, o cemitério foi vandalizado e a capela principal destruída parcialmente, sendo reconstruída em 1874, trinta e dois anos depois da aquisição administrativa do lugar pela Santa Casa da Misericórdia.

Hoje, a necrópole tornou-se um museu a céu aberto, com esculturas e estruturas arquitetônicas de diversos artistas e arquitetos de renome, como por exemplo Lina Bo Bardi, Carybé e Mário Cravo Jr., autor do mausoléu do engenheiro e político Otávio Mangabeira. Este mausoléu aparece parcialmente no canto superior esquerdo da obra aqui abordada.



Figura 2: Placa Informativa do cemitério “Campo Santo” Salvador - BA, 2015.
 Acervo da artista.
 Fotografia digital.

Curiosamente, o desejo do falecido era repousar à sombra, o que levou o artista a projetar uma estrutura de ferro em cujas vigas seriam inseridas diversas plantas trepadeiras para abrigar o corpo do homem que jaz naquela sepultura. Entretanto, não existem plantas, apenas um esqueleto de mausoléu capaz de projetar não uma sombra, mas linhas retas que se movem ao decorrer do dia.

As linhas foram enquadradas na imagem como parte da composição de uma cena em que os planos de fundo e frontais dialogassem através da sobreposição de retas. Há, por trás da reta horizontal localizada no canto superior esquerdo da fotografia, um arco composto de duas colunas jônicas sob um frontão, onde duas estatuas posicionadas de forma ativa se abrigam. A estátua da esquerda tem a mão erguida sobre o busto de um homem que apresenta a cabeça inclinada para cima, em posição austera.

Essa estátua posta de pé segura um martelo, simbolizando a figura da morte, que sentencia o final da vida terrena, sob o arco, que por sua vez representa a porta para o mundo invisível, um portal para o que está além da vida. É possível então exercer uma comparação simbólica entre o significado religioso das esculturas presentes na foto e o que ela pode, por si, comunicar como uma obra separada do seu referente, um retorno do morto, aludindo a Roland Barthes (2015).

Isto significa que o estado das coisas inseridas nesta linguagem artística, muda de configuração por conta da própria linguagem, que levanta a questão do lugar da representação. A semiótica da fotografia nos leva a questionar a posição do saber simbólico sobre os objetos, passíveis de serem identificados na figura, quando posto em diálogo com as características inerentes à técnica, ao seu contexto e às limitações do seu enquadramento.

O busto cuja cabeça se ergue, sob o *phatos*³ daquele que aceitou seu destino honrosamente, nos induz a imaginar o nosso olhar posicionado daquele ponto da cena, direcionando a observação da imagem em uma diagonal que se encerra no corpo da borboleta inserida tridimensionalmente no canto superior direito da obra.

Este artifício da composição tratou-se do uso das técnicas de perspectiva⁴, utilizadas no desenho, aplicadas ao pensamento fotográfico. Bem como a borboleta mantém um tamanho plausível com a aproximação do ponto de onde o fotógrafo enquadrava a cena.

Philippe Dubois (2015) descreve a relação morfológica da fotografia com o desenho, quando afirma:

(...) sobre o dispositivo ótico. Sabemos que é muito mais antigo do que a própria fotografia, que está ligado à visão perspectivista (SIC) do renascimento, que já o utilizava com frequência no século XVII sob a forma da “lanterna mágica” antes de ser a *câmera escura* (grifo do autor) (...) Captura e difusão já estavam vinculadas, transitavam pela mesma “caixa”, que assim desempenhava a função de bloco transformador, de permutador. (DUBOIS, 2015, p.129).

Em outros termos, ao observar a imagem, vemos que a borboleta é inserida na obra seguindo os mesmos princípios racionais utilizados para compor uma imagem partindo de uma visão tradicional do desenho, “perspectivista” (DUBOIS, 2015), mas o interesse no sentido do uso perspectivo é diferenciado. Nesta obra – diferentemente dos pintores renascentistas que visavam representar o real em toda a sua complexidade, tornando a arte a mais fidedigna possível com o que o olho é capaz de assimilar – o objetivo concentra-se em discutir a importância do objeto ante a sua imagem, uma representação fotográfica.

Colocamos diante disso, a questão do corpo na fotografia: no primeiro plano, localizado no canto inferior direito, um corpo humano em repouso descansa sobre

CAMARGO, Denise Conceição Ferraz de; RIBEIRO, Camila Cidreira. Corpos em sentidos sobrepostos: uma análise fotográfica, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018. São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2942-2956.

uma sepultura. O único ser na imagem cuja vida, deduz-se, existe como objeto ou o referente de Barthes (2015).

Esta peça de arte trata-se de um vórtice em que a vida se desloca como um jogo de inversão de sentidos. Os elementos em posição ativa são estátuas de mármore, esculturas com forma humana, mas acima de tudo, desprovidas de vida, enquanto o homem que dorme sobre a sepultura, permanece em posição passiva, inerte, como morto.

Esta fotografia aqui abordada, torna relevante discutirmos uma questão fundamental, a do autômato, cujo *unheimlich* – termo em alemão que designa tudo aquilo que para a nossa compreensão se parece estranho e familiar ao mesmo tempo, que causa um certo arrepio por conta da sua improbabilidade. No caso do autômato, corresponde àquilo que parece estar vivo, mas sabe-se não possuir princípios de vida.

Este *unheimlich* é representado por todos os elementos identificáveis na obra discutida, tanto no homem que dorme, mas que sua imagem na foto é apenas o *Spectrum* (BARTHES, 2015) do homem em si, quanto do corpo sem vida da borboleta e das estátuas imersas em sua gestualidade ao fundo.

Em absoluto, qualquer parte da obra de arte converge para um entendimento da simulação realizada pelo ato fotográfico, em que tudo não passa de um propositado recorte do universo do real, com o objetivo de comunicar uma ideia particular e sensível, derivada daquele que enquadra, dirige e aperta o botão.

Não é relevante a veracidade das coisas na imagem, ou se elas se dispuseram nas posições que foram congeladas pelo clique ao acaso. A verdadeira autenticidade da obra como uma linguagem múltipla dentro do campo das artes plásticas parte de como os elementos visíveis podem dialogar uns com os outros de maneira a criar signos e significados para si mesmos. Desde as figuras humanas até o corpo inerte da borboleta.

Tudo isso se configura dentro de uma perspectiva da fotografia como um dispositivo que nos permite dilatar o olhar diante do mudo representável. Pois, é capaz de transmutar os sentidos da sua iconografia. Barthes (2015, p.15) afirma que na

fotografia “um cachimbo é sempre um cachimbo, intransigentemente”. Mas será que o cachimbo significará sempre um simples cachimbo, em qualquer espécie de fotografia?

O que nós buscamos discutir, é a possibilidade que a imagem fotográfica tem de dar outra função às formas aparentes nela. Em que um cachimbo pode se tornar mais que um objeto, ser um elemento direcionador do olhar, indicando por onde ele deve percorrer a imagem, quando parar e retroceder, e, muitas vezes, se aquilo que vemos poderia estar nos enganando, se de fato é o que parece ser.

A borboleta azul é uma borboleta, ou mesmo a casca, envoltório visível da borboleta como “verbo”, pois, destituída de sua capacidade de ação, mesmo que presente enquanto forma natural da coisa em si, não nos permitimos dizer que o seja, quando em contexto com toda a obra descrita anteriormente.

Porque, se o homem que dorme, as estátuas, ou quaisquer formas naturais que possamos utilizar de exemplo na imagem, estão todas congeladas pelo poder de suspensão que nos dá o ato fotográfico, nada, nem mesmo o que não é fotografia (a borboleta) pode, neste contexto, desvincular-se da questão central desta obra.

Em outros termos, trata-se da realidade e da ficção como antônimos irrisórios perante o argumento da arte, pois, inseparáveis, a alma e o corpo operam no seu engendrar, produzindo um termo de outra espécie, uma arte em que tudo que é figurativo, compreensível pela semiótica, reconhecível que seja, não significa somente essas coisas. Vale mais observar como o discurso por trás da obviedade se forma por meio do uso do enquadramento, da cor, das linhas e da composição.

Descrever uma fotografia dentro de um projeto artístico requer muito mais um aparato sensível que técnico, pois trata-se de um processo de reconhecimento das camadas da obra em diálogo umas com as outras, de tradução das suas metáforas. A técnica fotográfica, o processo alternativo de revelação da imagem, a composição, a escolha de inserir um elemento não fotográfico, são todos processos que se sobrepõem em camadas de sentido, sem os quais a obra perderia potência, ou não seria capaz de propor, tudo aquilo que lhe é cabível.

Concluimos que as imagens fotográficas, historicamente vêm sendo trabalhadas pelos artistas de formas muito diferentes do que apenas como registros, mas principalmente como linguagens autônomas das artes plásticas. Cujas assimilações com outras técnicas enriquecem o processo de formulação final da obra, proporcionando potência e multiplicidade de discursos, tanto relacionados à estética, quanto à prática e a poética.

Notas

¹ A fotografia como imagem já possui um conjunto de elementos identificáveis pela interpretação das imagens. (WOLFLIN, Henrich, *Conceitos fundamentais da história da arte*, São Paulo, Martins fontes, 1989).

² Disponível em: <http://www.cemiteriocamposanto.org.br/> Acesso em 30/05/2018.

³ JANSON, Horst Waldemar, *História da Arte Geral: O mundo Antigo e a Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes, 2001. Trata-se de um conceito grego para a expressão artística do sofrimento contido e austero representado pelo gestual do corpo humano. Uma nobre resignação.

⁴ CUNHA, Almir Paredes, *Dicionário de Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, EBA/UFRG, 2005. Artificio do desenho para representar o espaço tridimensional, sobre uma superfície plana. Ele utiliza o conhecimento das deformações da visão humana na observação dos objetos na natureza.

Referências

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 106 páginas.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1ª edição. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. 113 páginas.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de Artes Plásticas*. 1ª edição. Rio de Janeiro: EBA/UFRG, 2005. 536 páginas.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 14ª edição. Campinas: Papyrus Editora, 2015. 362 páginas.

ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa*. Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 2004. 15 páginas. Disponível em: <<https://bit.ly/2JAHa1j>>. Acesso em 02 de maio de 2018.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. 1ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. 48 páginas. Disponível em: <<https://bit.ly/2LwPpIW>>. Acesso em 02 de maio de 2018.

GIANOTTI, Marco. *A Imagem Escrita*. São Paulo: ARS vol.1 no.1. 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2mjlEkv>>. Acesso em 02 de maio de 2018.

JANSON, Horst Waldemar. *História da Arte Geral: O mundo Antigo e a Idade Média*. 2ª edição. São Paulo: Martins fontes, 2001. 528 páginas.

WOLFLIN, Henrich, *Conceitos fundamentais da história da arte*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 278 páginas.

Camila Cidreira Ribeiro

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas. Pesquisa a fotografia dos artistas e os processos de criação. Integra o projeto de pesquisa "Para dilatar o tempo: experiência, narrativa visual e o alargamento do dispositivo fotográfico", coordenado por Denise Camargo. É artista plástica formada pelo Departamento de Artes Visuais (IdA/UnB) e tem passagem pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nasceu na Bahia e reside em Brasília – DF.

Denise Camargo

Fotógrafa e pesquisadora das artes visuais, é doutora em Artes (IA/Unicamp) e mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP). É professora da graduação no Departamento de Artes Visuais (IdA/UnB) e da linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas no Programa de Pós-graduação em Arte. Realiza estudos sobre o dispositivo fotográfico; poéticas e processos de criação; fotografia performativa; tecnologias do saber; imagem e matrizes culturais afro-brasileiras. É também coordenadora da Galeria Espaço Piloto (IdA/UnB) e gestora de projetos artísticos e culturais.