CHIAROSCURO
a luz na sombra

FLAMÍNIO JALLAGEAS

CHIAROSCURO
a luz na sombra

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, do Departamento de Artes
Visuais, da Escola de Comunicação e
Artes, da Universidade de São Paulo
como parte dos requisitos para a obtenção
do grau de Mestre em Poéticas Visuais,
sob a orientação do Professor Dr. Carlos
Alberto Fajardo.

São Paulo

2015

Flamínio Fallageas

Chiaroscuro: a luz na sombra

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo ECA/USP
Orientador

São Paulo, de de 2015.

Ao meu amado filho, Martín.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof Dr. Carlos Alberto Fajardo, pelas contribuições sempre precisas, sem as quais, esta dissertação não teria sido possível.

Aos avaliadores do Exame de Qualificação, Prof Dr. Tadeu Chiarelli e Prof. Dr. Henrique Xavier pelas reflexões que em muito colaboraram com esta pesquisa.

Aos professores e aos colegas do Departamento de Artes Visuais, pelos imprescindíveis comentários.

À Clara Ornellas, por sua assertividade e envolvimento com este texto.

Ao meu amigo, Diego Castro, por acreditar nos meus sonhos.

Ao meu amigo, César Fujimoto, por compartilhar comigo as angústias da pesquisa.

Aos meus pais, Neide Jallageas e Fernando Cardoso, pelo apoio, compreensão e incentivos constantes.

Ao meu padrasto, Paulo Angerami, por me conceder as primeiras lições de fotografia.

À minha irmã, Francine Jallageas, por inspirar conhecimento.

Aos meus primos, Daniel e Vinícius, por estarem sempre por perto.

Ao meu enteado, Cauê Borges, por permear a vida com questionamentos e inquietações.

Por fim, à minha companheira, Camila Kishimoto, pelo apoio nesta jornada.

JALLAGEAS, Flaminio. *Chiaroscuro: a luz na sombra*. São Paulo, 2015. 96 f. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Resumo

Este ensaio objetiva refletir sobre minha série fotográfica *Chiaroscuro*, na qual trabalho contrastes entre luz e sombra e as consequentes representações de vazio e memória. Para tanto, elejo os teóricos da antropologia da imagem Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Victor Stoichita e Hans Belting como meus interlocutores. Uma vez que um dos propósitos deste trabalho abrange observar possíveis inter-relações entre a série e alguns artistas contemporâneos, estabeleço reflexões acerca da produção fotográfica de Candida Höfer, Abelardo Morell e Hiroshi Sugimoto. O percurso em *Chiaroscuro*, bem como o estudo de elementos de composição da imagem, como o referente, o duplo, a luz e o tempo, auxiliaram-me a uma melhor compreensão do papel da fotografia em minha produção artística. Além disso, a representação da memória a partir do vazio, presente nas imagens da série, atesta a importância de se pensar a linguagem fotográfica em paralelo à pintura, à cultura, à mitologia e a outras linguagens que configuram a arte contemporânea.

Palavras-chave:

Luz. Sombra. Arquitetura. Fotografia. *Chiaroscuro*.

JALLAGEAS, Flaminio. *Chiaroscuro: a luz na sombra*. São Paulo, 2015. 96 f. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Abstract

This essay aims to reflect on my photographic series *Chiaroscuro*, in which I deal with contrasts between light and shadow and the consequent representation of emptiness and memory. For this purpose I elect the scholars from anthropology of the image Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Victor Stoichita and Hans Belting as my interlocutors. As one of the purposes of this work covers to observe possible interrelations between my series and some contemporary artists, I establish reflections about the photography of Candida Höfer, Abelardo Morell and Hiroshi Sugimoto. The course in *Chiaroscuro*, and the study of elements of image composition, such as the referent, the double, the light and time, helped me to improve my understanding of photography role in my artistic production. In addition, the representation of memory out of emptiness, in this series of images shows the importance of thinking about the photographic language in parallel to painting, culture, mythology and other languages that shape contemporary art.

Keywords:

Light. Shadow. Architecture. Photography. *Chiaroscuro*.

Lista de Figuras

Figura 1. Sem-título. Série: Chiaroscuro	10	Figura 26. Abelardo Morell.. . . .	55
Figuras 2 à 11. Sem-título. Série: Chiaroscuro.	23	Figura 27. Abelardo Morell.. . . .	56
Figura 12. Estado de Conservação.	34	Figura 28. Abelardo Morell.	56
Figura 13. Estado de Mudança	35	Figura 29. Platôs.	58
Figura 14. Joseph Nicéphore Niépce.. . . .	37	Figura 30. Platôs. (processo de captação)	59
Figura 15. Sem-título. Série: Chiaroscuro	37	Figura 31. Platôs. (fragmento final do vídeo)	60
Figura 16. Jan van Eyck.	40	Figura 32. Sem-título. Série: Chiaroscuro	62
Figura 17. Desenho de construção da Câmera Obscura.	40	Figura 33. Leonardo da Vinci.	63
Figura 18. Jan van Eyck.	41	Figura 34. Cristaleira	64
Figura 19. Abelardo Morell	42	Figura 35. Sem-título	66
Figura 20. Diego Velázquez.	43	Figuras 36 e 37. Mudanças	67
Figura 21. Sem-título. Série: Chiaroscuro	45	Figura 38. Etienne-Jules Marey	71
Figura 22. Transição.	46	Figuras 39, 40, 41. Janela. Sequência fotográfica	72
Figura 23. Candida Höfer.	48	Figura 42. Janela.	73
Figura 24. Candida Höfer	49	Figura 43. Hiroshi Sugimoto.. . . .	75
Figura 25. Abelardo Morell.	54	Figura 44. Hiroshi Sugimoto.. . . .	76

Sumário

Resumo	VII
Abstract	VIII
Lista de Figuras	IX
Introdução	1
1. Chiaroscuro	5
1.1 Da gênese de Chiaroscuro	5
1.2 A série	12
1.3. A luz e o espaço expositivo	16
2. Outras fotografias	33
3. O Referente	35
3.1 Passagens	35
3.2 Reflexos e refrações	38
3.3 Transição	44
3.4 Candida Höfer	46
4. O Duplo: presença e ausência	49
4.1 Abelardo Morell	53
4.2 Platôs	56
5. Luz e Sombra	61
5.1 Mudanças	66
6. Tempo	68
6.1 Janela	71
6.2 Hiroshi Sugimoto	73
Conclusão	75
Bibliografia	83

Introdução

Desde o início dos meus estudos de arte, em 2003, a fotografia é uma das bases do meu processo criativo, servindo como suporte a linguagens como vídeo, objeto e instalações. Com o decorrer do tempo, no entanto, fotografias capturadas, num primeiro momento de forma um tanto desprezível, sem que se visasse a uma finalidade artística previamente estabelecida, passaram, num segundo momento, por uma revisão mais consciente e crítica. Com revisão, gostaria de frisar a repetição do gesto do olhar que (re) volta-se para o objeto olhado. Este movimento permite a atribuição de novos significados a essas imagens, a partir do deslocamento de sua finalidade original.

Neste ensaio, tenho como objetivo localizar a série fotográfica *Chiaroscuro* na história da arte e na contemporaneidade, relacionando-a com artistas, teóricos e minha própria produção artística.

O processo criativo em artes visuais se dá pela experiência da realização de trabalhos de arte e pela observação do mundo, o que abrange considerar outros artistas, escritores, cineastas e filósofos, além de acontecimentos da vida cotidiana. Neste sentido, refletir sobre o desenvolvimento desse processo auxilia na compreensão daquilo que já foi realizado e me possibilita estruturar a elaboração de futuras criações artísticas.

Com semelhante perspectiva, almejo contribuir para a formação de pesquisadores interessados em conhecer os processos criativos de um

autor contemporâneo, tendo em vista a reflexão sobre suas próprias obras, a associação com os seus pares e a relação com teóricos, pesquisadores e pensadores da imagem, seja no âmbito das artes plásticas, da mitologia ou da filosofia. Ademais, reflito como uma abordagem elaborada no âmbito da pintura, a técnica do *chiaroscuro*, pode influenciar na minha fotografia e se inter-relacionar com outras linguagens das artes visuais contemporâneas.

Conforme mencionado, o eixo que orienta esta investigação é a série fotográfica *Chiaroscuro*, que venho desenvolvendo desde 2012, na qual trabalho particularmente a luz no interior de diversas construções arquitetônicas. Tendo em vista que minha produção compreende uma variedade de linguagens, optar por falar de fotografia, e especificamente desta série, foi um recorte necessário para delimitar o enfoque de pesquisa e ampliar meu conhecimento a respeito de determinadas peculiaridades dessa linguagem.

Assim como ocorre na câmera fotográfica, o processo de refletir sobre o conceito de imagem me coloca diante de reflexos, que ora se aproximam da plasticidade da pintura, ora tendem ao movimento do cinema. Ao pensar algumas relações possíveis entre a linguagem oral e a escrita com a pintura, Michel Foucault diz serem irreduzíveis uma da outra, e complementa: “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja mais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas

resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as conexões da sintaxe definem.” (FOUCAULT, 2007, p. 12).

A importância desta citação neste momento introdutório consiste em evidenciar as dificuldades encontradas nas traduções escritas ou orais que se realizam na leitura de uma imagem. Este movimento de interpretação, muitas vezes, incorre em perdas e distorções na passagem de uma linguagem a outra e na assincronia que se oferece em uma leitura textual linear frente à imagem que se apresenta com uma imediatricidade caótica.

Seguindo este raciocínio, é interessante a citação de Roland Barthes: “Todas as fotografias do mundo formavam um Labirinto. Eu sabia que no centro desse Labirinto eu não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: ‘Um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente a sua Ariadne.’” (NIETZSCHE *apud* BARTHES, 1984, p. 109). Ariadne é a figura mitológica que segura o fio que orientará Teseu para encontrar o caminho de volta do labirinto de Creta, de onde o guerreiro sai vitorioso após derrotar o minotauro Astério. Ariadne é a metáfora do caminho e é neste lugar que se situa a produção fotográfica apresentada neste ensaio. Um meio de caminho. Neste lugar, olhar para trás é ver de novo o que não está mais lá. É procurar associações que se renovam a cada palavra escrita. Neste lugar, que já é outro, é onde me posiciono.

Este ensaio se desenvolve em três frentes que se permeiam. A primeira é a contextualização da série fotográfica *Chiaroscuro*. Nesta frente foi

identificada a necessidade de tecer considerações sobre o referente fotográfico, a luz, os estágios da sombra, a formação da imagem nas filosofias grega e latina e a implicação da imagem no tempo. Para esclarecimentos relativos a problemáticas da imagem e da estética, foram utilizados teóricos que refletem, entre outros assuntos, sobre a antropologia da imagem a partir de Aby Warburg¹, como Georges Didi-Huberman, Victor I. Stoichita, Jacques Rancière e Hans Belting.

Em relação à mitologia grega, considere algumas definições de Jean-Pierre Vernant. Numa abordagem mais específica sobre a fotografia, fizeram-se presentes as leituras de Roland Barthes e Philippe Dubois. Foucault e Gilles Deleuze foram consultados por suas reflexões sobre os conceitos de tempo e de duplo. O ensaio de Foucault *Las Meninas*, no qual é analisado o quadro de Diego Velázquez, auxilia no estudo do referente. Alguns artistas, como o próprio Velázquez, mas também Jan Van Eyck, e os fotógrafos Abelardo Morell, Hiroshi Sugimoto e Candida Höfer foram utilizados porque encontro em seus trabalhos afinidades com a série *Chiaroscuro* em relação à construção da imagem.

1 Aby Warburg (1866-1929): “historiador da cultura, foi fundador da *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* em Hamburgo. Warburg inventou no seu tempo e para o nosso tempo, uma singular ‘história das imagens’ nutrida pelos conceitos de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmula-de-pathos). Se é certo que o conceito de sobrevivência aponta para a ‘continuidade’ das formas da cultura Antiga, a verdade é que, para Warburg, tal movimento decorre de exigências psicológicas, expressivas, e de processos de elaboração e ‘transformação’ congêntos às obras de arte e imagens, o que o conceito de fórmula-de-pathos vem sublinhar. A sua biblioteca e a concepção final do atlas de imagens *Mnemosine* constituem as derradeiras etapas do seu projeto, no qual se assume o risco de pensar articuladamente o anacronismo do tempo histórico e a eficácia das imagens, bem como os sentidos das suas mútuas e intensas transformações”. (FIGUEIRA; SANTOS; SILVA). Aby Warburg. Disponível em: <cargocollective.com/ymago>. Acesso em: 8 set. 2015.

A segunda frente é uma leitura detalhada de *Chiaroscuro*, que inicia este ensaio. Contudo, tal leitura também atravessa todo o texto, uma vez que cada tópico apresenta relações com um aspecto observado na série.

A terceira frente trata da relação da série com trabalhos anteriores, evidenciando uma linha de derivações, consequências e percursos. Nesta frente estão as fotografias *Estado de Conservação* e *Estado de Mudança*, o vídeo *Platôs*, o objeto *Transição*, a *performance Mudanças* e a instalação *Janela*.

A experiência propiciada pela reflexão em torno de *Chiaroscuro*, bem como o percurso dialógico que realizei com teóricos e outros artistas, possibilitou-me depreender, entre outros aspectos, características várias que me auxiliaram a repensar o lugar da fotografia em minha produção artística. A partir da identificação de uma atmosfera particular localizada na primeira fotografia da série, pude explorar aspectos como a luz e o vazio, presentes em todas as imagens de *Chiaroscuro*.

1. Chiaroscuro

1.1 Da gênese de Chiaroscuro²

Minha relação com a fotografia aconteceu desde muito jovem. Aos 16 anos realizei dois módulos de um curso de fotografia analógica e, em seguida, trabalhei em dois laboratórios de revelação e ampliação fotográfica – um deles, inclusive, da minha família. Esses primeiros contatos me possibilitou trabalhar com diversas características da captação e revelação da fotografia, tais como: o foco, o diafragma, o tempo de exposição, a sensibilidade do filme, a escolha do papel, a diluição dos químicos, entre outros elementos.

Essas experiências foram não apenas um primeiro contato, mas uma oportunidade de aproximar-me de determinados fundamentos da apreensão da luz. No interior desses laboratórios, nos quartos escuros com luz âmbar, realizei as minhas primeiras experimentações de passagem da luz sensibilizada no negativo fotográfico para o positivo do papel, portanto, descobria uma nova maneira de pensar as relações da luz.

² Quatro fotografias da série estão no corpo do texto, enquanto outras dez podem ser encontradas, em conjunto, ao final deste tópico.

Após dois anos dessas experiências iniciais, um terceiro trabalho, em uma agência de comunicação, me permitiu aplicar os conhecimentos, até então em tecnologias analógicas, no meio digital.

Posteriormente, em 2003, ingressei no curso de Artes Visuais, no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, durante o qual pude entender outras dimensões da imagem fotográfica. Entre outros fatores, compreendi que meu trabalho, até então circunscrito aos campos da técnica e da intuição, poderia alcançar o contexto da arte. A respeito da diferença entre técnica e arte no campo da fotografia, Rancière³ (2005) afirma que:

Para que um dado modo de fazer técnico – um uso das palavras ou da câmera – seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja. A fotografia não se constituiu como arte em razão de sua natureza técnica. (RANCIÈRE, 2005, p. p. 47)

No contexto de minha formação, ainda ressalto que, talvez mais relevante do que a educação formal, foi a convivência no contexto familiar, que já trazia discussões profícuas para o pensamento em arte. Todos os

3 Jacques Rancière (1940): filósofo, professor emérito de ‘estética e política’ na Universidade de Paris VIII, publicou inúmeras obras nestes domínios, entre as quais se destacam *O Mestre Ignorante, Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (trad. pt. 2010), *La Mésestante: politique et philosophie* (1995), *Estética e Política, A Partilha do Sensível* (trad. pt. 2010), *L’Inconscient esthétique* (2001) e *O Espectador Emancipado* (2010). Rancière caracteriza os três regimes estéticos (‘ético’, ‘representativo’ e ‘estético’), procedendo ao levantamento sistemático das operações imanentes aos mesmos, ‘*démarche*’ que o leva, muito para além de noções como a de ‘modernidade’, a repensar a habitual distinção linguagem/imagem e a tendência para identificar a imagem com o visível, recenseando efeitos de imagem no interior do texto literário (p.ex. a descrição, que interrompe a narração), bem como as mais diversas formas de entrelaçamento do dizível com o visível. (FIGUEIRA; SILVA). Disponível em: < cargocollective.com/ymago >. Acesso em: 29 ago. 2015.

meus familiares sempre mantiveram cotidianamente uma atmosfera de diálogo e produção em torno da cultura, e mais especificamente das artes visuais, em razão de suas áreas de atuação.

Com o término da graduação em 2006, pareceu-me importante experimentar linguagens praticadas, até aquele momento, como exercícios. Assim, iniciei a criação de *performances*, instalações, desenhos e vídeos que, oportunamente, foram exibidos em exposições como: 1ª Bienal do Fim do Mundo – Ushuaia, Argentina (performance *Alinhavado*, 2007), 9ª Bienal Internacional de Havana (performance *La habana*, 2006), 10ª Bienal Internacional de Havana (vídeo *Platôs*, 2009) e a 6ª Bienal Vento Sul (objeto *Transição*, 2009).

Ao longo de minha formação, centenas de fotografias foram capturadas no intuito de registrar atividades cotidianas ou profissionais. Contudo, até 2010, esse material não compunha o meu corpo de trabalho. O ingresso no mestrado veio, em certa medida, para responder à demanda de compreender a minha fotografia no campo da arte. Esta preocupação pode ser entendida a partir das colocações de Rancière (2012) sobre a dupla funcionalidade da fotografia, que pode ser vista tanto como registro direcionado à aproximação com o original representado quanto pelo viés artístico, quando amalha constituintes estéticos intencionalmente dirigidos para o efeito de uma criação:

[...] a imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há

o jogo de operações que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis [...]

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconheçamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

O nome da série deriva de *chiaroscuro*, um termo em italiano para designar a expressão claro e escuro. Refere-se a uma técnica de pintura que se manifesta na arte renascentista do século XVI, em algumas obras de artistas como Caravaggio, Leonardo da Vinci, Rembrandt e Velázquez. A técnica explora uma luminosidade em alto contraste para a representação de volumes corporais e espaços arquitetônicos do Renascimento, em contraponto ao que vinha sendo trabalhado até aquele período, visto que, de um modo geral, era utilizada apenas a perspectiva linear para a composição espacial e a distribuição dos elementos e dos volumes na tela. O que me moveu a intitular a série com o nome da técnica foi a atmosfera de dramaticidade na representação alcançada pela manipulação da luz.

Minha produção artística refere-se ao interior de ambientes domésticos desde 2009, o que se assinalou pelo início do desenvolvimento da série *Mudanças* composta por objetos do mobiliário doméstico e outros materiais. A partir de 2012, com o início da série *Chiaroscuro*, ocorreu o acréscimo de outros espaços internos como escola, hotel, galpão e igreja.

Conforme afirmei, a série *Chiaroscuro* é um trabalho que teve seu desenvolvimento iniciado pouco antes do ingresso no mestrado. Até aquele momento, eu tinha duas fotografias como parte de minha produção artística: *Estado de conservação* e *Estado de mudança*, ambas de 2010. É necessário mencionar a quantidade de fotografias que foram realizadas para compor o que viria se tornar o vídeo *Platôs* (2009) – a construção do vídeo se processou pela captura, edição e montagem de inúmeras fotografias. Porém, tanto as fotografias já referidas quanto o vídeo se localizam, para mim, como um procedimento diverso daquele que se inaugurou com a referida série.

Chiaroscuro não começou com uma intenção premeditada ou racionalizada. Se a fotografia não era uma linguagem específica em minha produção, por que o desenvolvimento desse trabalho ocorreu de modo não intencional? Há uma não intencionalidade, no sentido de não ter sido planejada *a priori*, conforme já afirmei, porém, com o desenvolvimento do mestrado, busquei compreender não apenas aspectos particulares da série, mas a fotografia como um todo.

À semelhança das duas fotografias mencionadas, *Chiaroscuro* privilegia interiores de ambientes arquitetônicos sem a presença humana, tendo

Figura 1. Sem-título. Série: Chiaroscuro
tamanho: 66 x 44 cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2012
(próxima página)

em vista a perspectiva de refletir sobre o tempo e a memória nesses espaços.

A primeira imagem foi realizada preliminarmente como um teste de luz, enquadramento e composição, com a finalidade de preparar a câmera para um registro do cotidiano, ou seja, não havia qualquer finalidade artística. Como pode ser observado, esta fotografia mostra o ambiente de uma copa com mesa de jantar, cadeiras, aparador, quadro, lustre e outros objetos. Ironicamente, ela foi capturada para adequar o espaço e a luz refletida sobre os objetos e as pessoas que estariam ali para serem fotografadas posteriormente, logo, não era a copa o tema central no momento de sua execução.

Tenho por hábito visitar com certa regularidade o meu acervo de fotografias, todas elas em meio digital. Na primeira fotografia da série é facilmente detectável o ambiente doméstico presente em meus trabalhos anteriores, entretanto, esta imagem possui o diferencial de conter uma dramaticidade ocasionada por um erro de exposição – não esquecendo que se tratava de um teste preliminar para outros fins. O mencionado erro, a subexposição, provocou uma configuração espacial peculiar ao criar uma determinada atmosfera que considere ser um potencial a ser explorado poeticamente.

1.2 A série

Em *Chiaroscuro* é recorrente a presença de janelas, portas e lustres, mas outros elementos merecem atenção. Parte do conjunto mostra cadeiras, mesas e cortinas, além de pinturas e retratos. O espaço arquitetônico, bem como o mobiliário e os objetos, trazem consigo a marca de um tempo – de um período na história, além de conterem características culturais e regionais.

O ambiente doméstico é frequentemente retratado, mas também há o escritório de uma igreja, um galpão abandonado, o saguão de um hotel. Lugares reunidos nesta série, menos por uma funcionalidade social que pela luminosidade que lhes é comum. Mas, se a conformação da luz em uma superfície é comum a toda fotografia, qual o interesse em destacar especificamente este aspecto?

Uma parte da série mostra um ambiente vazio, mas este termo talvez não seja o mais apropriado para denominar o que se vê no conjunto. No lugar do vazio há luz, e esta propriedade é o assunto em pauta. A luz é abundante em sua fonte de emissão, mas, paradoxalmente, ilumina um espaço que está, muitas vezes, no limite do visível.

A fotografia é uma linguagem, por excelência, da manifestação da luz – em que uma película fotossensível ou um CCD⁴ registram certa

⁴ *Charged Coupled Device* – CCDs são sensores utilizados em câmeras digitais, fotográficas e de vídeo que capturam a luz convertendo-a em dados digitais que são gravados na câmera. Por essa razão, os CCDs são considerados a versão digital da película fotográfica.

quantidade de luz por um determinado período de tempo. Para a operação da criação das fotografias da série, muitas vezes, esse tempo, chamado tempo de exposição, é reduzido intencionalmente. Com isso, as áreas de baixas luzes se tornam ainda mais amplas e escuras; os volumes se tornam menos evidentes, as cores se esmaecem e as arestas, seja de um móvel ou do espaço arquitetônico, por vezes, se perdem.

A relação entre uma grande área escura e uma área pontualmente iluminada, numa imagem em que os valores médios não oferecem uma transição suave de uma área para outra, resulta em um alto contraste. Ao passo que a luz é dada de imediato, para a apreensão da sombra é necessário um esforço visual. Na sombra, os objetos se confundem em razão da perda das arestas e do esmaecer de suas cores. Com isso, há a impressão de ausência do volume tridimensional. O volume deve ser reconstruído pelo observador que, mentalmente, se dispuser a alargar os volumes achatados. Desta forma, as sombras da série fotográfica demandam, para a sua apreensão mais plena, um tempo diferente daquele requerido para as luzes – o que lembra os efeitos luminosos, de acordo com Leon Kossovitch, a respeito de Alberti, para quem “[...] na sombra, a luz fica escura e, na luz, clara” (KOSSOVITCH, 1999, p. 16). Talvez seja o contraste entre os valores tonais dos elementos da fotografia o que delinea o *punctum* destas imagens. O *punctum*⁵ está nestes

5 “É o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação de uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que

grandes, pequenos, translúcidos objetos de passagem ou emissão de luz. Nem sempre apenas de luz, mas, por vezes, de acesso a um ambiente externo velado por uma cortina ou janela. Passagem nem sempre de luz, mas, por vezes, de acesso a um ambiente externo velado por uma cortina ou janela.

A perda do referencial arquitetônico diz respeito, também, à ausência de um referencial da construção perspectiva. Logo, em certos casos, o observador deverá reconstruir ou imaginar objetos e espaços arquitetônicos que são sugeridos, mas não se efetivam na imagem.

No caso de uma imagem impressa, não se trata de uma condição luminosa real, afinal, o espaço expositivo onde a fotografia e o observador se encontram permanecem inalterados. Porém, na leitura de toda imagem existe a eleição de uma ordem sobre os pontos de maior e de menor interesse – os pontos que serão apreendidos de imediato e aqueles que exigirão um maior tempo de contemplação, como ocorre no caso das baixas luzes de *Chiaroscuro*.

Nestas imagens, não há um índice de movimento, não há presença humana, mas o rastro de uma existência que se deixa ver pelos utensílios

participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. [...] O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha natureza soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar esta ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem então contrariar o *studium* chamarei então *punctum*”. (BARTHES, 1984, p. 45-46).

que pressupõem o humano para a efetivação de suas funcionalidades, como uma cadeira ou um livro que atingem a sua completa significação quando estão sendo usados, o que me lembra a afirmação de Walter Benjamin:

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior eles são acentuados. [...] Também os rastros do morador ficam impressos no interior. (BENJAMIN, 1985, p. 36).

Toda fotografia é um recorte, uma eleição no tempo e no espaço. É o negativo de tudo aquilo que ela não mostra. Para além das extremidades do quadro, sempre há uma informação que não está contida nele, mas converge para o centro, como muitas vezes ocorre no caso da luz. Por outro lado, em *Chiaroscuro* existe uma intensidade luminosa que anseia por extrapolar as limitações da superfície do papel em direção ao observador.

Para Leon Battista Alberti (*Da pintura*, 1999, [séc. XV]), a visão possui diferentes elementos e particularidades que devem ser muito bem considerados no processo de elaboração de uma pintura. Imperceptíveis referências de superfície podem ser modificadas e causar efeitos diversos, conforme o ângulo tanto do pintor quanto do observador:

[...] as superfícies são medidas por alguns raios, uma espécie de agentes da visão, por isso mesmo chamados visuais, que levam ao sentido a forma das coisas vistas. E nós imaginamos esses raios como se fossem fios extremamente tênues, ligados por uma cabeça de maneira muito estreita como se fosse um feixe dentro do olho, que é a sede do sentido

da vista. E daí, como tronco de todos os raios, aquele feixe espalha vergôntes diretíssimas e tenuíssimas até a superfície que lhe fica em frente. (ALBERTI, 1999 [séc. XV], p. 79-80)

1.3. A luz e o espaço expositivo

Uma das razões para se pensar com acuidade a montagem da iluminação do espaço expositivo relaciona-se ao fato de que, em uma área de muita luz, a arquitetura pode sobressair-se excessivamente. A busca por um equilíbrio entre a iluminação e um trabalho de arte a ser exposto torna-se fundamental, pois, algumas vezes, a singularidade de uma obra pode vir a ser prejudicada conforme a luminosidade existente.

A aparição das fotografias deve partir do planejamento do espaço em virtude de torná-las acessíveis para a apreensão, sem interferência negativa do local onde estão sendo expostas. Conforme afirma Georges Didi-Huberman⁶, a respeito de Walter Benjamin, “[...] uma simples modificação na iluminação das ruas de Paris tem um significado antropológico, estético e político” (DIDI-HUBERMAN, 2015). Portanto, se em termos da iluminação de uma cidade, a luz concede significados

6 Georges Didi-Huberman (1953): filósofo e historiador de arte, lecciona (sic.) ‘antropologia do visual’ na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris. Nas duas últimas décadas, tem procedido a uma aprofundada crítica dos fundamentos vasarianos, panofskianos e neo-kantianos com que a história da arte se habituara a operar. Em obras como *Devant l’image* (1990), *L’Image survivante* (2002) ou *Imagens apesar de tudo* (trad. pt. 2012), e apoiado em referências teóricas como Warburg, Benjamin, Freud e Deleuze, tem assumido o *parti pris* por uma atitude interpretativa que considere a complexidade problemática e contraditória da imagem, bem como as dimensões empáticas, éticas e políticas da mesma. (FIGUEIRA; SANTOS; SILVA) Disponível em: <cargocollective.com/ymago>. Acesso em: 29 ago. 2015.

específicos e importantes para a compreensão de uma determinada realidade, o mesmo ocorre em relação ao espaço expositivo que, numa escala bem menor que a da cidade, influi categoricamente no propósito de uma exibição.

Em uma visada de relance, as sombras apresentam pouco conteúdo ou um conteúdo menor do que elas realmente contêm. Entretanto, ao mesmo tempo que há essa dificuldade de visão do escuro, é justamente esse elemento composicional que favorece a reflexão da luz sobre o vidro que recobre a fotografia, pensando-se no contexto de uma exposição ou no ato contemplativo do observador.

As áreas de altas luzes das fotografias da série são pontos que determinam possíveis composições – a forma como o olhar caminhará na leitura de uma fotografia. Se no escuro algumas formas se apresentam como índices ou sugestão, no claro a definição de contornos, o brilho e o reflexo formam pontos de interesse passíveis de gerar linhas que conduzem o olhar.

Dessa maneira, para que se consiga entender a volumetria ou se esquivar de certos reflexos que possam prejudicar a visão através do vidro, muitas vezes, o observador realiza uma espécie de *performance*, como afirma Belting⁷:

7 É historiador de arte e Professor Jubilado pela *Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe*. Iniciou o seu percurso como investigador no âmbito da arte bizantina e medieval, âmbito que alargará à Reforma, artes modernas, contemporânea e não-Occidentais. [...] A história, mas cada vez mais a antropologia social, e ainda a crítica literária, a psicologia e as neurociências, convergem no trabalho de Belting para a compreensão das imagens e seu sentido. Em Karlsruhe criou o projecto interdisciplinar de investigação “Antropologia da

Em regra, encontramos imagens em situação de *performance*; mas sua qualidade performática é depreciada pelas atuais terminologias do discurso. Podemos lembrar que as imagens não estão simplesmente ali, mas chegam com uma *mise-en-scène* predeterminada, que também inclui um lugar predeterminado para sua percepção, o qual elas guiam por meio de *performance*. (BELTING, 2005, p. 73).

Essa ideia de *performance* pode ser entendida, por exemplo, a partir de determinadas peculiaridades das relações da luz. Conforme enunciei, o claro é um elemento dado que permite ver formas definidas, ao passo que o escuro tende à subtração das formas. Assim como o escuro exerce papel representativo na conjunção com o vidro, ofuscando o olhar, o claro, ao ser visto através de um vidro, permite que a imagem fotográfica seja vista em sua plenitude.

Algumas fotografias da série *Chiaroscuro* já foram expostas. Inicialmente, elas foram disponibilizadas no acervo da Galeria Baró, em São Paulo. Em um segundo momento, participaram do 37º Salão de Arte de Ribeirão Preto, ambas em 2012. Por último, elas foram exibidas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), durante o 22º Visualidade Nascente, em 2014.

Essas oportunidades foram importantes para entender como fotografias, que até então eu vinha manipulando digitalmente, se

Imagem: imagem-meios-corpo” e em 2001 publica *Bild-Anthropologie* (Antropologia da Imagem). Nesta obra procede ao escrutínio de uma vasta amostra de imagens abarcando um arco temporal e cultural igualmente vasto, orientado pelas três parâmetros fundamentais de análise “imagem”, “meios” (os meios ou veículos das imagens) e “corpo”, que assim constituem os eixos fundamentais da sua antropologia. (COUTINHO; FIGUEIRA; SILVA) Disponível em: <cargocollective.com/ymago>. Acesso em: 29 ago. 2015.

comportariam no espaço expositivo. Entre outros fatores, pude perceber que, como série, as fotografias funcionam melhor. Isto porque quando mais de uma fotografia é exibida, ou seja, pelo menos duas, acredito que a compreensão sobre o assunto se realiza sobre a identidade do conjunto, a luz.

Além disso, pelo fato dessas exposições terem ocorrido em lugares diferentes foi possível verificar que a imagem que se formava no vidro influencia na experiência do observador. Esta constatação me fez refletir que essa poderia ser uma característica presente no trabalho, porém, não havia sido pensada inicialmente. Assim, compreendi que esse aspecto poderia ser explorado como potencial poético em futuras exposições de *Chiaroscuro*, levando em consideração que esse efeito, o reflexo, possui também direta correlação com o papel escolhido como suporte das fotografias.

Durante o cumprimento dos créditos do mestrado, cursei a disciplina “Acompanhando a impressão fotográfica”, oferecida pelo professor João Luiz Musa, que abordou especificamente o processo de impressão compreendido desde o equipamento fotográfico, passando pelo monitor, até a saída de impressão. Essa disciplina foi importante por me levar a uma maior precisão ao identificar os limites de cada equipamento, pois inúmeras variáveis precisam ser consideradas para a impressão de uma fotografia. Neste sentido, testei alguns papéis, todos eles em algodão, no intuito de encontrar aquele que melhor interpretaria as propriedades luminosas que eu buscava desde a captação.

Em fotografias anteriores a essas experiências, utilizei um papel fosco, chamado Hahnemühle Photo Rag 308. Entretanto, durante a disciplina, testei dois outros papéis, sendo um deles acetinado (Harman Gloss Baryta) e o outro brilhante (Hahnemühle Photo Rag Baryta). Cada um desses substratos, ainda que impressos na mesma impressora e a partir de um mesmo arquivo, ou seja, sem outras variáveis, se comportaram de maneira muito diversa quando impressos.

O fato de trabalhar na série *Chiaroscuro* com imagens especialmente escuras me possibilitou perceber que uma superfície fosca não oferece um preto nas baixas luzes e sim um cinza, se comparado a um papel brilhante ou mesmo se visto com o auxílio de um filtro polarizador. Ainda que o papel ao qual me refiro, o Photo Rag 308, não ofereça um preto profundo ou um contraste equivalente aos Barytas, este foi o papel que mantive como escolha por não refletir o espaço expositivo, pois optei por atribuir o reflexo do espaço exclusivamente ao vidro.

Tenho impressas e emolduradas seis fotografias da série que, até o momento, se constitui de 16 fotografias. Com o auxílio da banca de qualificação, pude perceber que aumentar a escala das fotografias contribuiria para o alcance de alguns de meus objetivos, pois com esse aumento o olhar tem mais área a percorrer. Com isso, é pressuposto um maior tempo de observação, assim como também se poderá apreender, de modo mais explícito, os detalhes das fotografias.

As exposições mencionadas, por se tratarem de coletivas, não tiveram as luzes configuradas por mim. Essa condição me possibilitou

entender que a série pode ser exposta em uma situação não ideal, porém, seguramente, no contexto de uma exposição individual, a luz seria um elemento a ser considerado particularmente. E não apenas a luminosidade do espaço em geral, como também o local onde as fotografias seriam dispostas e o espaço específico que será refletido nelas deveriam ser muito bem planejados.

As fotografias de *Chiaroscuro*, quando preparadas para exposição, recebem moldura e vidro, assim, esses dois elementos passam a fazer parte do seu conteúdo. Neste sentido, o papel e o vidro exercem, em conjunto, a função de *medium*. A imagem localiza-se entre esses dois suportes, logo, o conjunto desses elementos configura a totalidade da obra. Entretanto, muitas vezes, o observador ignora a presença do vidro, sem compreender que o reflexo dele no vidro é uma informação relevante para a apreensão do trabalho.

A fotografia no formato papel apresenta-se como um plano constituído apenas de largura e altura; contudo, quando emoldurada, ganha a dimensão da profundidade, se tornando um objeto tridimensional. Dessa maneira, o vidro torna-se um dado relevante e específico na leitura da imagem como um todo, ao atualizá-la e ao interagir com o observador e o espaço expositivo. Assim, a reflexão do local e de quem contempla as fotografias se sobrepõem em primeiro plano, antecedendo a visão da própria imagem fotográfica.

Para Didi-Huberman (2015), a influência do espaço e de sua luminosidade sempre determina a maneira como se apreende uma obra

de arte. Toda e qualquer escolha de luminosidade incorrerá em perdas e ganhos, levando a determinada leitura. Há que se ressaltar, entretanto, que uma escolha oferece a possibilidade de uma leitura descartando, com isso, muitas outras. Dessa maneira, segundo Didi-Huberman, cabe ao artista escolher criticamente os sentidos que almeja transmitir, conforme o local designado para a exposição:

Maneira de dizer que não podemos ter tudo sob uma mesma luz e, nomeadamente, que se colocarmos – numa exposição artística, por exemplo – um objeto bem iluminado a partir do exterior, este dificilmente poderá manifestar os poderes do obscuro e tornar-se ele próprio iluminante. Passa-se com qualquer escolha estética o mesmo que com qualquer escolha ética ou com qualquer percepção: o que se ganha de um lado, perde-se fatalmente do outro. (DIDI-HUBERMAN, 2015)

Após a descrição e algumas interpretações iniciais de *Chiaroscuro*, passo a tematizar, nos tópicos subsequentes, particularidades temáticas da referida série com o pensamento de determinados autores e artistas, que foram selecionados para a composição de uma discussão mais ampla de meu trabalho criativo e de suas inter-relações com outras perspectivas conceituais sobre arte e fotografia.

Figuras 2 à 11. Sem-título. Série: Chiaroscuro
tamanho: 66 x 44 cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2012-2015
(próximas páginas)

2. Outras fotografias

O potencial do trabalho fotográfico não está na superfície da imagem, tampouco no instante fotográfico, mas no pensamento que antecede a captação da luz. Para a realização das fotografias *Estado de Conservação*, *Estado de Mudança* e aquelas que compuseram o vídeo *Platôs*, houve a elaboração de um ambiente e a criação de objetos. A fotografia apenas os registra. Ela serve como suporte para a apresentação de uma ideia anterior à ação fotográfica. Trata-se de uma ideia primeiramente concebida de forma tridimensional, que se efetivou de modo bidimensional através da fotografia, uma vez que se verificou dispensável para a sua plena execução a experiência de imersão no espaço tridimensional por parte do observador. Um único ponto de vista era o bastante para a efetivação da ideia.

Em *Estado de Conservação* vê-se os móveis de uma sala de estar cobertos por lençóis brancos revelando suavemente as suas formas. É possível identificá-los como mesa, cadeiras e sofá, porém, são ocultados o estilo e peculiaridades que possibilitariam verificar a época a que pertencem e o estado de uso.

Figura 12. Estado de Conservação
série: Mudanças
tamanho: 110 x 165cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2010

No caso de *Estado de Conservação*, os objetos não visíveis interessam como índice de móveis que não se realizam efetivamente, característica recorrente e explorada em *Platôs* ou *Transição*, descritos mais adiante. Conservar o estado de um objeto é como querer dilatar o seu tempo, prolongando a experiência de uso em relação à vida – paradoxo de não possuir o objeto em seu uso efetivo. Neste mesmo raciocínio se dá *Estado de Mudança*, que soma ao exposto um estado de provisoriedade e transformação. Um lugar que já foi, é, e será, apresentado numa imagem que mostra móveis e objetos cobertos por papelão. As duas fotografias compartilham do mesmo ângulo, disposição dos objetos e iluminação, dispõem igualmente de uma imagem latente. Do mesmo modo, a demanda por uma memória será observada nos próximos trabalhos apresentados.

Figura 13. Estado de Mudança
série: Mudanças
tamanho: 110 x 165cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2010

3. O Referente

[...] é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia [...]
Roland Barthes

3.1 *Passagens*

Uma das recorrências nas fotografias de *Chiaroscuro* é a presença de portas e janelas⁸, elementos arquitetônicos que permitem a passagem da luz externa para o interior de um cômodo. Falar sobre portas e janelas é retornar à pintura ou ao início da fotografia.

O espaço quadrangular delimitado pela pintura foi considerado por Alberti (1999 [séc. XV]) uma janela aberta, pela qual, tanto o pintor quanto o observador poderiam olhar através. Esta janela – a pintura – seria um recorte possível do mundo. Um constructo elaborado a partir de uma série de pressupostos matemáticos. A maneira como este autor descreve a construção desta perspectiva, sua transposição para o plano bidimensional e a imanência dos raios luminosos, configura uma situação na qual os olhos do pintor refletem a paisagem contemplada para a superfície do quadro, de acordo com a precisão que sua habilidade no manuseio da tinta permitir.

8 “A etimologia da palavra window revela a combinação da palavra *wind* (‘vento’) e *eye* (olho) (ventilação e luz nos termos de Le Corbusier). Como observou Georges Teyssot, a palavra combina ‘um elemento do exterior e um aspecto de interioridade.’ (COLOMINA, 2013, p. 90-91). A palavra tem suas origens na expressão escandinava utilizada no século XIII, *vindauga*, composta de *vind* = *wind* e *auga* = *eye*. Disponível em: <thefreedictionary.com/window>. Acesso em: 08 set. 2015.

Portas e janelas são recursos arquitetônicos relacionados à passagem, à transposição de um lugar para outro por um corpo, pela luz ou pelo vento. Uma vez abertas, elas sugerem ou convidam a um espaço outro que não está revelado, portanto, desconhecido.

Em outro sentido, esses elementos assumem a condição de conexão entre espaços. Quando abertas, as portas e janelas são limiares que estabelecem a conexão entre interior e exterior, pertencendo, ao mesmo tempo, tanto a um quanto a outro. Quando fechadas, são limites, bloqueios. Se compostas de vidro, porém, permitem a passagem de luz.

Em *Chiaroscuro* esses elementos vêm a acrescentar, com o seu caráter simbólico, o entorno significativo da luminosidade e da passagem. Retomando a afirmação de Alberti, e considerando que a janela é também um assunto em minhas fotografias, percebo a sua presença em três níveis. O primeiro se apresenta como assunto, o segundo se constrói pelo olhar através da câmera fotográfica e o terceiro quando a fotografia se concretiza, novamente, na parede.

Na história da Fotografia há controvérsias sobre quem a teria descoberto e, com isso, qual seria a primeira fotografia realizada. Caso considere-se que a primeira fotografia tenha sido produzida por Niépce, sua captação teria se dado através de uma janela, método já utilizado pelos impressionistas na pintura. Todavia, neste caso, teria se justificado pelo longo tempo necessário de exposição da superfície sensível à luz – o que pressupõe que o equipamento precisaria estar abrigado e direcionado para a claridade. Em *Chiaroscuro*, entretanto, o referente – aquilo que é

Figura 14. Joseph Nicéphore Niépce.
View from the Window at Le Gras,.
1826

Figura 15. Sem-título. Série: Chiaroscuro
tamanho: 66 x 44 cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2012
(próxima página)

fotografado – não está somente no ambiente físico representado, mas nas relações que se estabelecem por meio da presença da luz e da ausência dela. Portas e janelas são objetos de passagem ou obstrução física. Na série em questão, essas passagens são realizadas pela luz que está, via de regra, intermediada pelo vidro de janelas, portas e, mesmo, pelo bulbo de uma lâmpada.

3.2 Reflexos e refrações

O vidro e o espelho são matérias que proporcionam uma extensão à visão. O vidro estende o olhar a diversos níveis do ambiente que por ele são separados, acelerando o acesso a uma transposição espacial, antes mesmo que o corpo físico possa fazê-lo. Assim, sua presença serve como um anteparo à matéria física que determina a distinção de espaços. Desta forma, o vidro tem uma reflexão sutil, mas determinante de sua presença e de suas múltiplas e variadas funções.

O espelho redireciona o olhar. Ao mesmo tempo que se faz visto, deixa ver um outro; trabalhando sempre com precisões geométricas angulares. O espelho é a matéria física que mais se aproxima da fotografia, pois transporta a luz, ampliando e redirecionando a luminosidade. Assim como a fotografia, ao mesmo tempo que recorta, o espelho cria uma imagem. Dessa maneira, conforme diz Foucault a respeito de *Las Meninas*, de Diego Velázquez:

“O espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado e sua natureza de representação; faz ver, no centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível.” (FOUCAULT, 2007, p.10.).

Uma representação notável neste sentido é o espelho convexo presente no fundo do quadro *O casamento de Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck⁹. Esse espelho constitui-se de grande complexidade ao denotar a familiaridade do pintor com objetos ópticos. Além das condições da luz, é interessante observar todo o aparato oriundo da física óptica utilizado a fim de obter uma fidelidade à paisagem ou à figura humana, ainda não observada até aquele período.

Para a criação desse objeto complexo, Van Eyck, utilizou a câmera obscura, dentre outros elementos. O detalhamento fotográfico alcançado na representação de elementos metálicos, bem como a precisão perspéctica e a riqueza de detalhes na reprodução do candelabro, são demonstrados pelo pintor e estudioso da perspectiva, David Hockney (2001). Este autor, em documentário produzido pela BBC, reproduz este candelabro, tanto física quanto digitalmente, remontando à condição

9 A Jan van Eyck (c. 1390—1441) está atribuído a origem de um estilo de pintura caracterizado por um nível de detalhamento ‘realístico’ da representação de superfícies e da luz natural. Feito que se torna possível pela utilização da tinta à óleo, que passou a permitir a construção da pintura em camadas translúcidas e brilhantes. Pouco se sabe da vida do artista, mesmo sua data e local de nascimento são incertos. Acredita-se que tenha nascido por volta de 1390 em Maasteik, Dinamarca, em uma família nobre. As pinturas de van Eyck abordam retratos da corte de Bugre, nobres locais, pastores e mercadores. De suas obras, resta apenas um pequeno grupo de pinturas realizadas em torno do ano de 1432. Dentre elas, sua obra de maior reconhecimento público, *O casamento de Arnolfini*, de 1434. (Cf. BORCHERT, Till-Holger. Jan van Eyck. Tradução de João Bernardo Boléo. Köln: Taschen, 2010.).

Figura 16. Jan van Eyck.
Casamento de Arnolfini. Detalhe do espelho.
1434.

Figura 17. Desenho de construção da Câmera Obscura.
s/d

Figura 18. Jan van Eyck.
Casamento de Arnolfini.
Óleo sobre madeira.
81,8 x 59,7 cm
1434.

luminosa que foi utilizada por Van Eyck, quando da pintura do quadro.

Outro pintor que trabalhou reflexos de espelho, e também variações entre luz e sombra, foi Diego Velázquez¹⁰, em sua obra *Las Meninas* (1656). Foucault (2007), na leitura da referida obra, propõe que o pintor, na criação do quadro, se valeu de diversos recursos reflexivos ao refletir a si próprio, aos outros e ao próprio quadro, num jogo de espelhos que se superpõem, principalmente em relação ou a partir do espelho ao fundo que representa a cena

¹⁰ Diego Velázquez nasceu em 1599 em Sevilha, filho de pais pertencentes à pequena nobreza. Foi provavelmente colocado aos 12 anos como aprendiz junto ao pintor Francisco de Herrera, o Velho (cerca de 1590-1654), um homem colérico que abandonará para trabalhar na oficina de Francisco Pacheco (1564-1644), seu futuro sogro. Este, embora pintor medíocre, era um bom teórico e um mestre tolerante, mantendo ainda as melhores relações com os artistas, os intelectuais e os aristocratas de Sevilha.

exterior à pintura, vista pela maior parte das personagens retratadas por Velázquez. Nesta imagem reflexa do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana se perceberia o que de fato está sendo executado pelo pintor na tela que se encontra de costas para o observador que consegue contemplar, à esquerda, apenas um cavalete e o verso de uma grande tela. O pintor, em auto-retrato, fita a cena que está ou estará a criar no espaço da tela à sua frente. Se o reflexo do casal no espelho explica o motivo central do quadro, não é possível descuidar da importância da luz que implica em claros e escuros que levam a um direcionamento da visão do observador, este que, ao mesmo tempo que mira a pintura também é observado pelas personagens da cena.

É necessário atentar também para a incidência da luminosidade em dois espaços principais, na janela que não é visível ao observador, mas pode ser captada na incidência de luz em primeiro plano, ao lado da princesa, sua dama de companhia e aias e, ao fundo, atrás do portal onde se evidencia uma claridade ainda maior, mas que não é transposta para o quadro, ficando limitada à circunferência de um possível corredor. Segundo Foucault, esse corredor:

Não passaria de uma placa dourada, não estivesse ela aberta para fora através de um batente esculpido, da curva de uma cortina e da sombra de vários degraus. Aí começa um corredor; mas, em vez de se perder em meio à obscuridade, ele se dissipa num brilho amarelo, cuja luz, sem entrar, rodopia em torno de si mesma e repousa (FOUCAULT, 2007, p. 13).

Figura 19. Abelardo Morell
Light Bulb
1991

Figura 20. Diego Velázquez.
Las Meninas.
276 x 318 cm
1656/1657.

Esses dois pontos iluminados concedem a visualização da cena de forma a traçar os elementos principais do quadro, bem como as pessoas que nele estão representadas e, ao mesmo tempo, circundam de sombra o que não seria relevante, mas sugerem objetos e cantos escuros da sala como meio de ressaltar o que é destacado pela luz. Será que a possibilidade de múltiplos referentes no interior de algo que já é todo ele uma referência, não resulta em divisão dialógica e infinitesimal do tempo? Uma relação entre dois ou mais espelhos, dispostos um de frente para o outro, decorre em duas imagens planas, reflexo mútuo que, a cada repetição, se torna cada vez mais distante e menor. A formação destas imagens que espelham a si próprias acontece

pelo deslocamento da luz no espaço real e virtual, à razão da velocidade da luz. Se velocidade, por definição física, é a variação de uma posição no espaço em relação ao tempo, o observado no espelho lida com estas duas grandezas. Essas relações me instigam a pensar na formação da imagem, conforme procurei evidenciar nos espelhamentos descritos no trabalho a seguir.

3.3 *Transição*

É possível observar que no objeto *Transição*, desenvolvido em 2009, já existia uma abordagem sobre o comportamento da imagem refletida.

Transição é um ciclo. Inicia com uma maquete, transforma-se numa imagem real e passa à bidimensionalidade do vídeo. Do tridimensional matérico, chega-se à imagem holográfica formada exclusivamente por luz, no ponto focal de dois espelhos côncavos. Esta imagem holográfica é captada por uma câmera de segurança e reapresenta-se novamente, ainda como luz, codificada e transmitida por uma câmera e um monitor de vídeo.

Duas cadeiras, uma mesa, uma cômoda e um armário. Os móveis de referência são os mesmos de trabalhos anteriores; porém, desta vez, na escala reduzida de uma maquete relativa a um projeto de móveis. Um projeto que se reflete infinitas vezes em dois espelhos côncavos, um de frente para o outro, até, enfim, formarem, na parte externa do orifício do

Figura 21. Sem-título. Série: Chiaroscuro
tamanho: 66 x 44 cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2012
(página anterior)

Figura 22. Transição.
série: Mudanças
dimensões: 30 x 110 x 50cm
materiais: água, acrílico, madeira, holografia,
câmera de segurança, monitor e fita.
2009

espelho superior, uma imagem virtual – o outro, o duplo dos pequenos móveis sólidos que estão no interior dos espelhos.

No momento em que foi desenvolvido, *Transição* alterou a escala dos objetos domésticos representados e modificou o ponto de vista do observador, oferecendo uma visão macro e superior desses elementos que, em outros trabalhos, eram vistos de baixo para cima, em escala natural.

3.4 *Candida Höfer*

Para efeito de refletir sobre a série *Chiaroscuro* no que concerne especificamente ao referente, elejo a artista alemã Candida Höfer em razão de sua produção tratar também de espaços arquitetônicos.

Candida Höfer nasceu em 1944, em Eberwalde. Começou a trabalhar para jornais como fotógrafa de retrato em 1968. De 1970 a 1972 estudou daguerreotipia, quando trabalhou em um estúdio em Hamburgo. Iniciou sua formação em cinema na Academia de Arte de Düsseldorf, em 1973, mas transferiu para fotografia em 1976, tornando-se aluna de Bernd Becher até 1982. Juntamente com Thomas Ruff, foi uma das primeiras alunas de Becher a usar a cor na fotografia, mostrando seu trabalho com projeção de diapositivos.

Desde 1980, com a série *Räume*, Höfer passou a se concentrar em interiores de espaços públicos como bibliotecas, hotéis, museus, salas de concerto, palácios e outras construções. Apesar da ausência humana em suas imagens, elas abordam a maneira como as pessoas se relacionam com a arquitetura. Embora seu interesse pelo espaço arquitetônico desabitado seja um dos assuntos mais enfatizados, a artista prioriza os espaços de arquivos, como os de bibliotecas e museus.

As fotografias do espaço vazio de Höfer não priorizam especificidades de diferenças culturais, mas sim, exploram a universalidade na criação de ambientes construídos para a experiência humana. Uma característica presente em suas imagens baseia-se em uma composição que explora

Figura 23. Candida Höfer.
Teatro La Fenice di Venezia III
180 x 242 cm
2011

as linhas da perspectiva no centro das imagens.

Percebo em comum com Höfer, o assunto da luz em espaços arquitetônicos, embora ela focalize preferencialmente locais públicos de grandes dimensões e, na série *Chiaroscuro*, são diversos os interiores que abrangem tanto lugares públicos como privados. Por outro lado, o trabalho da artista alemã prioriza cenas bem iluminadas nas quais se evidencia a claridade. As suas fotografias apresentam, frequentemente, janelas, que constituem a sua referência de luz. Além desta luz, porém, a artista complementa a iluminação do espaço acendendo, para a captação da fotografia, todas as lâmpadas possíveis, permitindo entender que esse é um dado importante para a sua poética. Observando

Figura 24. Candida Höfer
Teatro La Fenice di Venezia V
180 x 235 cm
2011

suas fotografias, percebo que a utilização desse recurso potencializa a característica de ausência, posto que as luzes acesas parecem apontar para a espera de um público iminente, ao contrário da luz natural que se manifestaria por si só, em razão da arquitetura. Por minha vez, na série, direciono o olhar para a importância da sombra como elemento compositivo da luz em um todo heterogêneo que perpassa os sentidos do observador e o direciona a um diálogo com esta luminosidade. Se *Räume* explora a monumentalidade, *Chiaroscuro* opera em espaços de escala reduzida.

4. O Duplo: presença e ausência

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.
Gilles Deleuze

Gostaria agora de realizar um salto temporal que levará para um período muito anterior ao surgimento da fotografia para tecer algumas considerações sobre um mito que foi narrado pelo filósofo romano Plínio, conhecido como O Velho, no livro a *História Natural* (79 d.C.). Este mito, que remonta ao século I e diz respeito à origem da representação pictórica, descreve o ritual de despedida de um guerreiro e sua jovem amante que, no afã de conservar o amado em sua memória, traça o contorno da sombra dele projetada na parede por uma vela.

Victor I. Stoichita¹¹ comenta este mito, afirmando que, desde o início, a criação pictórica não passou da cópia de uma cópia. Cópia da sombra que, por sua vez, é a cópia da silhueta do guerreiro. O desenho é a imagem da sombra. Em suas palavras:

¹¹ Victor I. Stoichita (1949): historiador de arte, lecciona (sic) ‘história da arte moderna e contemporânea’ na Universidade de Friburgo, Suíça. Natural da Roménia (sic), cidadão espanhol, obteve a licenciatura por La Sapienza, Roma, e o doutoramento pela Universidade de Sorbonne, Paris. Porventura esta condição multicultural e multilinguística tem desempenhado um papel na consideração de instrumentos teóricos, críticos e linguísticos muito diversificados. Stoichita tem contribuído para ampliar os problemas e os objetos de estudo, demonstrando todo o interesse de um método plural de análise da experiência artística e visual. A história da arte, a estética, a antropologia concorrem assim para relevar dinâmicas de permanência e de transformação que definem o mundo ‘contraditório’ das imagens. O modo de funcionamento da imagem e da imaginação, bem como a questão da memória, constituem os problemas fundamentais do historiador. (FIGUEIRA; SILVA) Disponível em: <cargocollective.com/ymago>. Acesso em: 29 ago. 2015.

A natureza primitiva do primeiro ato de representação, descreve Plínio, reside no fato de que a primeira imagem pictórica não teria sido resultado da observação direta de um corpo humano e sua representação, mas, da captura da projeção do corpo (STOICHITA, 1997, p. 12)¹².

O contorno, uma vez realizado, cria um duplo e fixa um instante, um lapso de tempo na parede. É certo que a tridimensionalidade do guerreiro foi reduzida ao plano bidimensional e que a sombra que preenche todo o desenho configura-se somente enquanto este é realizado. A jovem, por fim, permanece com a imagem que ativa em sua memória a figura do amado. Na parede, o virtual é o índice da presença do guerreiro que partiu e indica que:

[...] a verdadeira sombra acompanha aquele que está partindo, enquanto o seu contorno, uma vez capturado no muro está para todos e imortaliza a presença em forma de imagem, captura um instante e o faz último (Idem, p. 15).¹³

Seguindo este raciocínio que opera, portanto, no campo do simulacro, o historiador e antropólogo helenista, Jean-Pierre Vernant¹⁴, descreve

12 The primitive nature of the first act of representation described by Pliny resides in the fact that the first pictorial image would not have been the result of a direct observation of a human body and its representation but of capturing this body's projection. (Tradução livre do original).

13 The real shadow accompanies the one who is leaving, while his outline, captured once and for all on the wall, immortalizes a presence in the form of an image, captures an instant and makes it last. (Tradução livre do original).

14 No *Collège de France*, Jean-Pierre Vernant iniciou uma nova atividade na '*chaire d'étude comparée des religions antiques*', nos anos 70. Ele concentrou sua '*anthropologie historique de l'image*' na Grécia antiga onde, em suas próprias palavras, '*le statut de l'image, de l'imagination et de l'imaginaire*' foram suas principais preocupações. Para esse propósito, ele divulgou as relações contíguas que existem entre a história dos artefatos visuais e a evolução do pensamento grego que discutiram as imagens no que diz respeito ao símbolo, semelhança, imitação

detalhadamente o que os gregos chamavam de *kolossós*. O termo refere-se a uma pedra grande e vertical que, afixada diretamente no solo, representava fisicamente o corpo daquele que morreu longe de casa e foi privado dos ritos fúnebres. A concepção dos gregos era a de que este guerreiro desaparecido seria uma alma errante até que o ritual de estabelecimento do *kolossós* se realizasse, o que seria a resolução matériaca de problemas extrafísicos. O duplo do morto, por sua vez, é duplo do vivo, mas este não tem no *kolossós* o seu duplo. É um ciclo que não se fecha, portanto, é a presença física daquilo que já é imaterial (Cf. VERNANT, 1990, p. 388).

Essa relação entre presença e ausência por via da imagem é entendida por Belting (2005) sob a dupla perspectiva de, por um lado, ao referir-se a uma pessoa viva, consolida-se como registro natural e, por outro, pode vir a se configurar como a representação de uma ausência, depois que a pessoa falece:

A gravura ocupa o lugar nos meios de massa que os indivíduos mortos teriam continuado a ocupar, caso ainda estivessem vivos. Portanto, temos que distinguir dois propósitos radicalmente opostos. Enquanto a gravura de tal pessoa, ainda viva, seria um mero instantâneo natural, essa mesma gravura, morta a pessoa, muda seu significado completamente. Ela agora representa a ausência de alguém, ou seu espaço vazio, no mesmo ambiente de que essa pessoa, até aquele momento, era parte integrante. (BELTING, 2005, p. 71)

e aparência. A Grécia é um caso singular, porquanto suas imagens primevas estão refletidas no pensamento contemporâneo, cuja linguagem ainda surge em nossa terminologia e epistemologia. (Cf. BELTING, 2005)

Por outro viés, Didi-Huberman propõe duas maneiras de se aproximar da ausência do referente que caracteriza a imagem: a crença e a tautologia. Segundo o autor, são três os paradigmas que constituem a construção do imaginário do crente: o Santo Sudário, a tumba aberta e a ausência do corpo de Cristo. O crítico demonstra como essa ausência se transforma em presença no imaginário cristão, para o qual uma tumba vazia e um tecido são evidências da ressurreição de Cristo. Este imaginário construtivo, produto da crença, é análogo à ideia contida na afirmação de Barthes sobre a fotografia, que diz: “Seja o que for que ela dê a ver, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. (BARTHES, 1984, p. 16).

Perspectiva semelhante pode ser observada no ponto de vista de Belting, para quem a imagem, além de representar uma ausência, também revela uma forma de presença mediada conforme o meio em que se apresenta:

É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. [...] As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso olhar. (BELTING, 2005, p. 69)

Estas colocações evidenciam a importância de se pensar a fotografia em termos do que ela registra e da memória anterior ao ato fotográfico, esta que se atualizará em contexto diferente no momento em que é contemplada, que tanto pode ser logo após ou muito tempo depois do seu registro.

Figura 25. Abelardo Morell.
Camera Obscura: Cathedral in Empty Room With
Mirror, Antwerp, Belgium.
2006.

4.1 Abelardo Morell

A respeito das múltiplas associações e construções de sentido realizadas a partir de uma fotografia, uma grande variedade de trabalhos de arte poderia ser citada, entretanto, considerando-se a afinidade com o objeto de estudo, optei por Abelardo Morell¹⁵, entre outros aspectos, por tratar de imagens sobrepostas.

Morell é um fotógrafo cubano, radicado nos Estados Unidos,

¹⁵ Abelardo Morell nasceu em 1948 em Havana, Cuba. Em 1962 se mudou para os EUA, onde se formou em Artes Visuais em 1981. O artista iniciou a série *Camera Obscura* em 1991. No início, as fotografias foram feitas em sua residência, onde fez os primeiros testes para criar um quarto escuro utilizando material plástico para cobrir as janelas. Neste material, o artista fez um pequeno furo pelo qual a luz do exterior se projetava na parede oposta, formando imagens. Com o desenvolvimento de sua produção fotográfica, o artista passou a utilizar uma lente sobre o furo para conseguir maior definição e claridade na paisagem projetada, além de um prisma que corrige a imagem anteriormente invertida. Disponível em: <abelardomorell.net>. Acesso em: 06 set. 2015.

Figura 26. Abelardo Morell.
Camera Obscura: Windows in Gallery with a
Hopper Painting, Whitney Museum.
2003.

conhecido pelas fotografias nas quais utiliza a câmera obscura como parte do assunto fotografado. Na série que leva o nome da técnica, *Camera Obscura*, em processo desde 1991, a imagem externa da cidade é projetada para o interior de cômodos domésticos, previamente configurados. Nestas fotografias, a arquitetura, a paisagem e o mobiliário estão sempre presentes. Para o fotógrafo é de grande importância o local onde as fotografias foram tomadas, dado que todas elas recebem como parte do título, o nome da cidade, do bairro ou da construção civil retratados. Nos mais de vinte anos da série, alguns elementos são recorrentes, como portas, camas e escadas, enquanto outros parecem fruto do desenvolvimento do artista, que passa a inserir no ambiente imagens como pinturas

e espelhos. O efeito de sobreposição alcançado nas fotografias poderia ser obtido pela projeção com equipamentos eletrônicos, mas o processo analógico do princípio da câmera obscura é fundamental para Morell. A luz exterior, formadora da imagem, é projetada no interior de um quarto escuro por meio de um pequeno orifício, num processo similar à câmera fotográfica.

As colocações sobre o processo criativo de Morell me levam a

pensar acerca da necessidade de se considerar conjuntamente as relações entre os elementos constitutivos da imagem fotográfica, tendo em vista que a sua sobreposição configura o produto final de uma obra. Sob a perspectiva de Belting (2005), há uma relação imprescindível entre a interpretação de uma imagem, o *medium* e o fitar. O *medium* e

o fitar são elementos interrelacionados que operam na construção de uma presença para algo que é, num primeiro momento, o registro de uma ausência, ou seja, ambos concedem um significado para uma dada imagem:

A distinção entre imagem e *medium* aplica-se igualmente à definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência. Sua

Figura 27. Abelardo Morell.
Camera Obscura: View of Central Park Looking
North - Fall.
2008.

Figura 28. Abelardo Morell.
Camera Obscura: View of Central Park Looking
North - Winter.
2013.

presença certamente é uma em nosso fitar, um fitar de reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos. Mas a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado *medium*, seja em um monitor ou incorporados em uma antiga estátua. Em seu próprio nome, as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. (BELTING, 2005, p. 76)

Dessa maneira, percebo, nessa ausência registrada pela imagem, uma inerência do mostrar e do não mostrar que, ainda que parta de um dado referente, trabalha e evidencia a memória revelada em uma fotografia. Essa ausência, porém, depende, necessariamente, do tipo de suporte em que é exposta, pois do *medium* partem condições determinadas para a apreensão e interpretação de uma fotografia.

Apesar de a série *Camera Obscura* estar em desenvolvimento por tantos anos, ganhando notoriedade internacional, não a conhecia quando estive na cidade de Havana para o desenvolvimento e apresentação do vídeo *Platôs*, descrito a seguir, que trabalha com o conceito de sobreposição de um espaço sobre outro.

4.2 *Platôs*

Platôs, gravado parte em São Paulo, parte em Havana, é um vídeo construído através da projeção da imagem de uma sala (imagem virtual) sobre uma outra (imagem atual). A primeira sala situa-se em São Paulo, e nela se vê alguns móveis, objetos e uma mesa montada para um café da manhã. Na edição deste primeiro material, a percepção

Figura 29. Platôs.
série: Mudanças
duração: 11'40"
trilha sonora cortesia: Yasek Manzano
título: "Amnios"
ano: 2009

da progressão do vídeo acontece através do apagamento gradual de todos os objetos até o ponto em que o espaço se apresenta vazio. Na segunda sala, em Havana, vê-se duas portas, uma parede vazia e a ação de uma copeira que guarnece de utensílios para um café da manhã uma mesa localizada fora do quadro. Sobre este espaço projeta-se o primeiro vídeo já editado, que é, então, novamente captado na forma que será a sua condição final.

Ao realizar a justaposição de móveis e espaços arquitetônicos oriundos de contextos histórico-culturais díspares há uma condensação da imagem. Atesta-se uma tendência que leva ao passado. Grande parte dos objetos reporta aos anos 50, 60 e 70 e, apesar de brasileiros, muitos deles poderiam estar numa casa cubana

comum, já que, desde a revolução que levou Fidel Castro ao poder, a obsolescência e substituição dos objetos, típicas da prática capitalista, não fazem parte do costume e das possibilidades econômicas do país. Por último, para a obtenção do resultado desejado, a própria técnica de construção gráfica do vídeo se dá através da colagem de imagens fixas e

em movimento que se sobrepõem em camadas no software de composição e de efeitos de vídeo.

Em suma, reunidos sobre a temática do duplo, há o mito do guerreiro, o *kolossós* e o Santo Sudário, imagens de diferentes culturas que representam uma ausência humana como forma de lidar com o vazio da perda ocasionada pela morte. Nas três imagens, que se efetivam por um desenho na parede, uma pedra e um tecido, opera-se com a angústia da incompletude que

Figura 30. Platôs. (processo de captação)
Fragmento do primeiro vídeo. Sala em São Paulo.

ativa a recuperação mental do todo, ou seja, a memória. Essa condição é inerente a toda imagem e, como não poderia deixar de ser, também acontece na imagem fotográfica. Em relação a *Platôs*, a memória é despertada por objetos antigos que compõem a decoração de uma copa

registrada em 2009, mas que faz uma alusão à década de 1970. Este referencial de comparação se faz possível a partir da memória.

Assim como essas imagens, *Chiaroscuro* se circunscreve a um outro instante, mas a memória é requisitada por uma necessidade diferente do elemento tempo. Em uma das imagens, há uma janela com vista para

uma montanha nevada. Nada poderia ser mais contrastante à claridade reforçada pela neve do que a janela em contraluz, com copos, frutas, louças e utensílios de cozinha sobre uma pia. Muitas são as arestas que faltam para a completa apreensão desses elementos, pois há pouca informação sobre as frutas, que são indicadas apenas por uma pequena porcentagem de suas cores. Da mesma forma, a torneira é identificada por alguns reflexos da paisagem externa. A

Figura 31. Platôs. (fragmento final do vídeo)
Sala de São Paulo projetada sobre a sala de
Havana.

compreensão e a designação destes nomes, fruta e torneira, acontecem mais por um recurso de memória do que pela completude da informação gráfica. Portando, luz e sombra são os recursos utilizados para ocultar ou revelar aquilo que espacialmente é sugerido.

5. Luz e Sombra

A atmosfera obtida na fotografia ocorre em grande parte pela maneira como a luz e a sombra são duplamente interpretadas: uma vez pelo artista que opera o equipamento¹⁶ com uma intenção e, uma segunda vez, pelo equipamento que traz consigo seus códigos, suas limitações e características que se tornam mais evidentes quando se trabalha com extremos ou sutilezas da técnica fotográfica.

A luz é o referente abstrato comum a toda imagem, mas em *Chiaroscuro* a luz também é o assunto. A sombra, por oposição, também o é. Na descrição astronômica referente aos corpos celestes, a sombra é classificada por três diferentes estágios: a umbra, a penumbra e a antumbra. A umbra é a parte mais escura da sombra da lua. Na umbra o sol é completamente bloqueado pela lua, como no caso de um eclipse total. Diferente da penumbra, quando o sol é apenas parcialmente bloqueado, resultando em um eclipse parcial. A penumbra é a parte fraca da sombra da lua. Na penumbra, o sol é parcialmente bloqueado pela lua, como em um eclipse parcial. A antumbra é a parte da sombra da lua e se estende além da umbra. É semelhante à penumbra em que o sol só é parcialmente bloqueado pela lua. Na antumbra, o sol parece

Figura 32. Sem-título. Série: Chiaroscuro
tamanho: 66 x 44 cm
técnica: impressão jato de tinta sobre papel
Hahnemühle
ano: 2013
(página anterior)

¹⁶ Por equipamento me refiro a todo o conjunto de máquinas, procedimentos e processos individuais e combinados como as variáveis: câmera fotográfica, lente, filtro, software de edição, monitor, formato de arquivo, impressora, papel e tinta.

maior do que a lua, que é vista em uma silhueta completa. Um eclipse anelar é visto quando um observador passa através da antumbra.¹⁷

A umbra é a sombra diretamente oposta à fonte de luz, formada pelas diagonais que tangenciam o corpo celeste e convergem. A penumbra ocupa a área entre a umbra e as linhas divergentes. Por fim, a antumbra se situa onde a umbra se enfraquece, imediatamente após e em espelhamento ao triângulo formado pela umbra.

Stoichita, ao tratar das inter-relações luz e sombra, salienta o ponto de vista de Hegel para demonstrar a simbiose entre essas duas esferas:

[...] pura luz e pura escuridão são dois vazios que são a mesma coisa. Alguma coisa pode ser diferenciada somente em determinada luz ou escuridão (a luminosidade é determinada pela escuridão, assim a luminosidade é escurecida, e a escuridão é determinada por luminosidade, uma escuridão iluminada). (HEGEL, 1969 *apud* STOICHITA, 1997, p. 8).¹⁸

Nos ambientes de *Chiaroscuro*, com variadas fontes de luz, repleto de reflexões e refrações, estes estágios se interpenetram e se difundem

Figura 33. Leonardo da Vinci.
Estudo de projeção de sombras, Bibliothèque de
l'Institut de France.
1492.

17 “Umbra - The umbra is the darkest part of the Moon’s shadow. From within the umbra, the Sun is completely blocked by the Moon as in the case of a total eclipse.” / “Penumbra - The penumbra is the weak or pale part of the Moon’s shadow. From within the penumbra, the Sun is only partially blocked by the Moon as in the case of a partial eclipse.” / “Antumbra - The antumbra is that part of the Moon’s shadow that extends beyond the umbra. It is similar to the penumbra in that the Sun is only partially blocked by the Moon. From within the antumbra, the Sun appears larger than the Moon which is seen in complete silhouette. An annular eclipse is seen when an observer passes through the antumbra”. NASA. Glossário de termos do eclipse solar. Disponível em: <eclipse.gsfc.nasa.gov/SEhelp/SEglossary.html>. Acesso em: 08 set. 2015.

18 Pure light and pure darkness are two voids which are the same thing. Something can be distinguished [unterscheiden] only in determinate light or darkness (light is determined by darkness and so is darkened light, and darkness is determined by light, is illuminated darkness) (Tradução livre do original).

na formação da sombra observada. Stoichita escreve que “o efeito da sombra é a redução da superfície volumétrica.” (Idem, 1997, p.12).

Na série, opera-se com a redução do volume da imagem em áreas escuras, mas o mesmo ocorre com as áreas mais claras. Acontece que, por uma escolha, as baixas luzes são mais exploradas como transição de uma área a outra, além de ocuparem uma porcentagem substancialmente mais significativa em toda a imagem.

A escuridão está associada ao desconhecido, ao desconforto, ao perigo. Portanto, o contato com essa instabilidade leva ao enfrentamento de incertezas e inseguranças. A cada novo passo, a superação de um objetivo e um novo confrontar se imiscuem e revelam uma dada realidade, ou seja, propicia uma experiência, no mínimo, de desvelamento.

Por outro lado, o lugar da sombra é onde formas apenas sugeridas são mentalmente criadas. Belting, em suas reflexões a respeito de Jean-Pierre Vernant, denomina *eidolon* como:

“[...] a imagem de um sonho, a aparição de um deus ou o fantasma de ancestrais mortos. Também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior.” (BELTING, 2005, p. 65).

Figura 34. Cristaleira
série: Mudanças
dimensões: 115 x 85 x 22 cm
materiais: acrílico, vidro, cola, pó de serra e água.
2008

Se o escuro incomoda o observador, também não é diferente o que ocorre ao se contemplar o claro. Circunscrito ao campo da racionalidade, o claro opera com a premissa da objetividade, sugerindo a certeza, o conhecimento e a descoberta que permitem identificar cada detalhe do mundo e das coisas. Se no escuro considera-se a dimensão da perda e confusão, ainda que momentaneamente, no claro ocorre o encontro com a assertividade.

Ainda sobre a relação que se estabelece entre o claro e o escuro na formação da imagem, a interpretação de Stoichita sobre o mito de Narciso, contado por Ovídio, auxilia a compreender o processo de formação da imagem sob o ponto de vista do personagem. Narciso, como sabemos, é aquele que se apaixona pela própria imagem e morre por sua adoração a ela. O que Stoichita procura investigar neste mito é a maneira como a imagem se forma na água numa sobreposição de reflexo e sombra. No seu entendimento, no momento em que o personagem vê o seu reflexo na água, ele está inclinado à frente e tem o sol sobre a sua cabeça gerando uma sombra sobre a água, tornando o reflexo mais nítido. O crítico acrescenta ainda que “[...] reflexões na água se

Figura 35. Sem-título
série: mudanças
dimensões: 120x100x82 cm materiais: folha de
madeira, cola e madeira.
exibido: “Recortar e colar”, Sesc Pompéia. São
Paulo.
2007

referem ao *eidola*¹⁹, onde sombras são referências ao *phantasmata*.²⁰ (STOICHITA, 1997, p. 23).

Percebo que as questões relacionadas à formação da imagem, suas sombras seus reflexos e, mesmo, a presença da água, estavam presentes em trabalhos como *Cristaleira* ou a Instalação *Sem-título*, de 2008 e 2007, respectivamente. Por este motivo, é oportuna a apresentação da *performance* que deu origem e nomeou a série de trabalhos com o título *Mudanças*. Esta série, além da *performance*, se formalizou em linguagens como o objeto, a serigrafia, o desenho e a instalação.

19 Stoichita, ao analisar a utilização das palavras *phantasmata* e *eidola* na filosofia de Platão, afirma existir uma ambiguidade na associação destes termos. Segundo este autor, Platão associa reflexões na água ao *eidola*, enquanto sombras se referem à *phantasmata*. Em outro momento, porém, esta relação se inverte. (Cf. STOICHITA, 1997, p. 23)

20 Reflections in the water are referred to as *eidola*, whereas shadows (at the end of the extract) are referred to as *phantasmata*. (Tradução livre do original).

Figuras 36 e 37. Mudanças
 série: mudanças dimensões: variáveis
 materiais: folha de madeira, corda de sisal, guincho manual, roldanas, fita kraft, vara com gancho, microfone, amplificador e caixas de som.
 exibido: "Verbo", Galeria Vermelho.
 fotografia: Flambart

5.1 Mudanças

A *performance Mudanças* se relaciona com o campo do tridimensional através da construção de objetos com folhas de madeira, associados à ação de configurá-los no espaço expositivo.

Os objetos são baseados em móveis domésticos, como mesa, cadeira, armário e guardam para com eles a relação de proporção volumétrica e da matéria. Grande parte deste mobiliário teve o seu revestimento feito

com uma madeira nobre e o seu volume interior com materiais que mesclam a cola e a fibra de diversas madeiras prensadas. O acabamento destes móveis folheados denota uma aparência de madeira que de fato não os constitui. A partir disso, os objetos de *Mudanças* são somente este revestimento: a folha de madeira sem nenhum conteúdo.

Frágeis, instáveis e precários, os objetos mantêm a escala real. A montagem é feita com cola e fita adesiva, dando a ver o caráter de provisoriedade.

A ação consiste em retirar os objetos do interior da galeria, trazê-los para fora, realizar um içamento e ordená-los na fachada do prédio. Este içamento ocorre com a utilização de uma catraca mecânica, cujo som do eixo indexado é captado e amplificado. O som é parte importante do trabalho, pois eleva o diminuto barulho da catraca ao status de um concerto musical, preenchendo todo o ambiente, ditando ritmo, potência, incômodo físico e tensão espacial. Ao realizar esta atividade repetidamente para sete objetos, experimenta-se a monotonia, desejada por ajudar na promoção de um anticlímax e um anti-espetáculo.

6. Tempo

A fotografia grava o tempo na sua superfície como uma notação musical indica na pauta os silêncios: um retângulo negro ou um branco.
Carlos Fajardo

Em toda fotografia há uma justaposição temporal. Há o tempo que o obturador permanece aberto para sensibilizar o filme ou o sensor. O tempo do referente que traz à cena o recorte de um período na história. Há também o tempo de exposição do papel fotográfico e o tempo da deterioração deste *medium* que traz consigo a imagem. Em todos os tempos, há um antes e um depois, um movimento. A pausa ocorre na fotografia como a interrupção de um *continuum*.

Configura-se, assim, um evento no tempo e no espaço, na quebra do movimento, porém, *Chiaroscuro* não apresenta algo que se movimente o suficiente para que se perceba, na superfície da imagem, uma interrupção. Não há alguém realizando uma ação, uma composição de grandes linhas diagonais, rastros de movimento. A imagem fotográfica é tão estática quanto o seu referente. O que se interrompe é dado pelo obturador da câmera que, por um instante, se abre, apreende uma porção de luz e se fecha. O movimento, no sentido de uma variação de estado, resta ao *medium*, o papel²¹. Nele se estabelece uma relação temporal imediata como objeto no mundo, o movimento, o exercício

21 Segundo Marilena Chauí, no curso “Da técnica à tecnologia”, ministrado em 2009, no CEUMA, “Para os gregos o movimento continha: 1- toda e qualquer mudança qualitativa, 2- toda mudança quantitativa, 3- toda mudança de lugar”

do tempo, é percebido através de uma mudança qualitativa: o branco que amarelece. Segundo Barthes, na fotografia “[...] há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia”. (BARTHES, 1984, p. 115).

Para a imagem na superfície, qualquer contração visual é um exercício mental que busca potencializar os índices sugeridos. Se a fotografia é a interrupção de um *continuum* do tempo, que torna estático aquilo que está em movimento, os índices que lhe restam são o bastante para a dilatação deste instante. Barthes descreve essa intenção e faz alusão à música quando usa a expressão *ralentar*, no trecho que comenta sobre Étienne-Jules Marey²² e Eadweard Muybridge²³:

O que Marey e Muybridge fizeram, como *operadores*, quero fazer como *spectator*: decomponto, amplio e, se podemos dizê-lo: *ralento*, para ter tempo de enfim saber. A Fotografia justifica este desejo, ainda que não o satisfaça: só posso ter a esperança louca de descobrir a verdade porque o noema da Foto é precisamente *isso foi* e porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso *ao que há por trás*; escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face

22 Étienne-Jules Marey (1830-1904): fisiologista francês que desenvolveu técnicas para o estudo do movimento humano e dos animais. Diferente de Muybridge que registrava o movimento em fotografias sequenciais, Marey o apresenta em uma única lâmina com múltiplas exposições. Disponível em: <metmuseum.org>. Acesso em: 08 set. 2015.

23 Eadweard Muybridge (1830-1904): fotógrafo inglês que se mudou para os EUA, ficou conhecido por seus estudos do movimento de seres humanos e animais. Inventou um dispositivo conhecido como ‘zoopraxiscope’, que projetava imagens em sequência em um curto intervalo de tempo, antecipando, com isso, o desenvolvimento das fotografias em movimento. Disponível em <oxfordindex.oup.com>. Acesso em: 08 set. 2015.

inversa (o que está oculto é para nós, ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível). (BARTHES, 1984, p. 148, destaques de Barthes)

Se há em Barthes o propósito de espaçar o tempo, retardá-lo e fragmentar os eventos em uma série de fotografias como Marey e Muybridge fizeram, antes dele, Zenão de Eleia vislumbrou, por volta de 450 a.C., uma aporia na qual afirma a inexistência do movimento. Tal como relata Philippe Dubois:

Você diz que o movimento existe pois, se atiro uma flecha com meu arco, esta irá do ponto A (o arco) ao ponto B (o alvo). E isso é movimento. Eu respondo que de fato esta flecha não deixa de estar imóvel, que ela só pode na realidade, como tal, ocupar uma posição diferente no espaço a cada instante. Em outras palavras, em cada fragmento do tempo, por mais infinitesimal e teórico que seja, a flecha está fixa. Jamais se pode dizer estritamente aqui-agora que está se mexendo. Imóvel no presente e sempre pega entre duas imobilidades, uma que a precedeu e a outra que se seguirá a ela. O movimento portanto é uma ilusão, não existe nesse tempo. Isso só é concebível na ficção de um tempo memorial... (DUBOIS, 2012, p. 166)

Espaço e tempo são grandezas inseparáveis e o movimento, do qual já se falou neste texto, refere-se ao deslocamento sucessivo de um corpo no

Figura 38. Etienne-Jules Marey
O voo do pelicano
1887-1889

espaço. Em torno destes pensamentos, é interessante observar o conceito da instalação *Janela*. Para isso, se faz necessário uma breve apresentação dos procedimentos empregados.

6.1 *Janela*

A sala de reuniões do gabinete do Secretário de Cultura da cidade de Itajaí foi o espaço que escolhi para a instalação do trabalho. A sala, contígua à do secretário, apresentava duas janelas, uma mesa central com cadeiras, um aparador e alguns quadros. Para a realização da instalação foi montada uma caixa de madeira do lado de fora do segundo andar do edifício.

Figuras 39, 40, 41. *Janela*. Sequência fotográfica da entrada da sala de reuniões do Secretário de Cultura da cidade de Itajaí. Novembro de 2013.

Figura 42. Janela.
tamanho: 300 x 50 x 160 cm
materiais: refletor RGBWA, filtro difu- sor, papel e
caixa de madeira instalada na fachada.
exibido: 13o Salão Nacional de Itajaí, Fundação
Cultural de Itajaí. Itajaí, SC.
2013.

No interior da caixa foi instalado um refletor RGBWA²⁴, que foi calibrado e direcionado de modo a emitir uma luz crepuscular para o interior da sala. O refletor, dentro da caixa, mas do lado de fora da janela e, portanto, da sala, emitia o dia todo uma única temperatura de cor.

Na operação artificial da emissão de uma luz constante em substituição à luz do sol, há um processo que tende ao estático. Os movimentos de rotação e translação da Terra determinam dia, noite e estações do ano. Porém, no interior da sala na qual *Janela* está instalada, a sensação

de temporalidade ativada pela mudança solar é interrompida. Nela, há somente um horário que não é preciso, mas remete à luz crepuscular, quando o sol, em relação à atmosfera da Terra, atravessa uma camada mais grossa de gases atmosféricos, que chega à superfície terrestre em tons amarelados.

24 Sigla para as cores primárias de luz: *red*, *green* e *blue*, acrescido de branco e âmbar.

Semelhante perspectiva lembra algumas considerações de Didi-Huberman (2015) a respeito da importância da decomposição das cores que configurem a grisalha, movimento de, ao esmaecer as cores, conceder relevo à sua formação primeva. Esse processo representaria, portanto, a incidência do tempo na decomposição e dissociação das cores – o que não necessariamente incide no completo apagamento das cores, pois grisalha, como afirma o autor, nada tem a ver com a neutralidade e sim com uma potência que em seu *coloris* registra as diversas nuances de tempo:

Assim, a grisalha não será propriamente uma cor, mas o *coloris* de descoloração que o tempo impõe às coisas... bem como aos seres – por exemplo, quando o cabelo, ou a barba, se tornam grisalhos com a idade. A grisalha: *coloris* das coisas ou dos seres que, com o tempo, perdem as suas cores. Uma imagem em grisalha não nos apresenta nada de ‘neutro’, nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, pulverizou (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2015)

6.2 Hiroshi Sugimoto

Com a finalidade de traçar paralelos e diferenciações entre a série *Chiaroscuro* e a produção de outros artistas contemporâneos, firmo como objeto de diálogo, em termos do elemento tempo, considerações sobre a fotografia de Hiroshi Sugimoto. Após essa apresentação, prossigo em reflexões particulares sobre o tempo na fotografia e em minha série.

Hiroshi Sugimoto nasceu no Japão em 1948. Em 1970 mudou-se para os EUA para estudar fotografia, onde fixou residência. Durante o período inicial de sua formação, o Minimalismo e a Arte Conceitual estavam em evidência, e Sugimoto foi influenciado pelos dois movimentos. Com o desenvolvimento de sua técnica

Figura 43. Hiroshi Sugimoto.
Cabot Street Cinema, MA
63,2 x 50,7 cm
1978.

fotográfica e aprofundamento conceitual, o artista rapidamente ganhou notoriedade. Suas séries, em constante processo de desenvolvimento, abordam entre outras questões, o tempo, a memória e o referente. Na série fotográfica *Theaters*, Sugimoto registra salas de cinema dos anos 20 e 30, em fotografias de longa exposição. Nesta série, o artista, com sua câmera de grande formato, abre o obturador quando o filme se inicia e o fecha quando termina. Ou seja, cada imagem captada nesta série registrou todo o tempo de exibição do filme sobre uma tela de projeção. Superexpostas, as imagens captadas mostram este retângulo branco correspondente à luz projetada. Ao redor dele, numa atmosfera sombria, identificamos os detalhes arquitetônicos da sala,

Figura 44. Hiroshi Sugimoto.
Avalon Theatre, Catalina Island.
42,2 x 54,1 cm
1993.

iluminados pela reflexão da luz. Considerando que um filme é composto por fotografias que simulam a proporção de 24 quadros por segundo, as fotografias de Sugimoto teriam registrado, conceitualmente, todo o filme na luz branca. Em suma, *Theaters* lida com os fundamentos das linguagens do cinema e da fotografia, como a luz, a duração, o movimento, a velocidade e o tempo.

Em termos de semelhanças entre *Theaters* e *Chiaroscuro*, observo que há um enfoque privilegiado à luz na série de Sugimoto, assim como a presença de detalhes da arquitetura. Da mesma maneira, verifico a preocupação com o tempo, o contraste entre claro e escuro e o interesse pelo registro de espaços arquitetônicos. Por último, ressalto que o ponto de vista do artista japonês é praticamente o mesmo em todas as fotografias de sua série: centralizado, frontal e paralelo à tela, o que se diferencia sobejamente de *Chiaroscuro*.

Conclusão

A proposta deste ensaio partiu de uma revisão do meu acervo fotográfico de trabalhos realizados com finalidades outras que não o desenvolvimento de criações artísticas. A série *Chiaroscuro* surgiu dessa revisão em que pude notar, por exemplo, uma atmosfera peculiar na primeira foto, resultado de um teste de luz para outros fins. A partir disso, iniciei o registro de imagens que buscam relações entre luz e sombra, o que resultou, até o momento, em 16 imagens.

Tendo por propósito refletir sobre esta série em uma perspectiva dialógica estabelecida com teóricos, outros artistas e minha própria produção, focalizei particularmente elementos da linguagem fotográfica como o referente, o duplo, a luz e a sombra e o tempo, além de demonstrar as condições e o contexto de produção de *Chiaroscuro*.

Esse percurso me permitiu resgatar elementos de minha trajetória com a linguagem fotográfica que, até o ingresso no mestrado, limitava-se a um suporte para o desenvolvimento de criações dedicadas a outros propósitos. Estabelecer a fotografia como tema central possibilitou-me verificar aspectos inerentes a esta linguagem que a particulariza no trabalho com a memória de espaços arquitetônicos diversos, nos quais estão em evidência variações de luz com a sombra exercendo papel preponderante para a apreensão de objetos. Disso resulta a condição desta série propor-se em direta interação com o observador que necessita (re) olhar as imagens para sua melhor apreensão e, nesse aspecto, exerce

importância a configuração da luz no espaço expositivo, tendo em vista a interferência deste na captação da obra.

Além disso, verifiquei que o vidro e o suporte em conjunção constituem elementos que passam a integrar o conteúdo das imagens. Porém, nem sempre isso é considerado pelo observador que costuma centrar-se apenas nas fotografias em si, não atentando para o seu reflexo na obra, no momento de sua contemplação, nem para a influência da luminosidade do espaço em relação à exposição. Estes dois elementos, o reflexo do observador e a luminosidade do espaço, em se tratando de um trabalho que estabelece como assunto relações entre claro e escuro, muitas vezes, levam quem observa as fotografias a exercitar alguns movimentos que denotam *performances*, como afirma o crítico Hans Belting, o que revela mais uma das condições de interação proveniente da série.

Em termos do referente fotográfico, destaquei portas e janelas que simbolizam elementos de passagem, seja para outro espaço ou de luz, neste caso, se forem compostas de vidro. Resultante do acesso a reflexões de Leon Battista Alberti, percebi que o espaço quadrangular foi tema desenvolvido por esse crítico no que tange a imanência deste tipo de traçado arquitetônico para a captação e representação da luz na pintura. Dessa maneira, na série elejo o trabalho com o entorno significativo da luminosidade e da passagem.

Ainda sobre o referente, demonstrei as inter-relações entre o vidro e o espelho, no que condiz à abordagem de reflexos e refrações em uma composição artística. Para tanto, tracei relações possíveis entre

a importância do espelho para os pintores Jan Van Eyck e Diego Velázquez. Quanto a este último, a partir das considerações de Foucault, explorei, ainda que brevemente, o intrincado jogo de reflexos presente em *Las Meninas*. Neste quadro, Velázquez, além de explorar o reflexo de um espelho, expande um interessante e múltiplo jogo especular compreendido entre a obra, as personagens representadas e o observador. Semelhante multiplicidade me levou a estabelecer um diálogo sobre a diversidade de apreensão proporcionada pelo trabalho com reflexos, assunto presente em minha obra *Transição*.

Ademais, descrevi particularidades e semelhanças entre *Chiaroscuro* e o trabalho da artista Candida Höfer. Se esta artista trabalha com espaços arquitetônicos de lugares públicos, muitas vezes com a incidência de luzes artificiais, em minha série priorizo interiores de locais públicos e privados e, ao mesmo tempo, considero tanto a luz artificial quanto a natural.

No que compete à minha incursão no duplo, resgatei uma narrativa do filósofo romano Plínio, sobre um guerreiro que tem seu contorno traçado na parede por sua amante, para discutir, a partir de Stoichita, acerca da origem da representação pictórica. O crítico ressalta a condição de cópia dessa primeira imagem, por não se tratar da observação direta de um corpo e sim da projeção dele, portanto, configura a captação do um lapso de tempo na parede. Perspectiva semelhante também está presente no ritual grego do *kolossós*, estudado por Jean-Paul Vernant, que trabalha com a perspectiva do duplo de guerreiros que morreram longe

de casa, logo, foram privados dos ritos de sepultamento. A representação da pedra afixada como homenagem simboliza um duplo do morto que, ao mesmo tempo representaria um duplo do vivo, não conquistaria, porém, no *kolossós* o seu duplo.

Esta relação sobre a representação da ausência do referente é vista por Didi-Huberman como condição primordial da crença cristã, por exemplo, em relação ao Santo Sudário que institui a crença de uma presença daquilo que está ausente. Isso me levou a algumas das considerações de Barthes a respeito da invisibilidade da fotografia que sempre mostra aquilo que já não é.

Ainda em relação ao duplo, estabeleço considerações acerca do trabalho de Abelardo Morell que, em sua série *Câmara Obscura*, elege como ponto de partida interiores domésticos, seja a partir da disposição real desses locais ou da interferência do artista nesses ambientes por meio da inclusão de pinturas e espelhos. O efeito de sobreposição alcançado por Morell, em alguma medida, também está presente em meu vídeo *Platôs*, no qual trabalho a justaposição de uma sala em São Paulo e de outra em Cuba, condensadas pelo contínuo apagamento até chegar ao vazio para enfatizar a memória de espaços distintos, contudo, circundados por características comuns da cultura hispano-americana.

Quanto às colocações relativas à luz e sombra, em *Chiaroscuro* trabalho com várias fontes de luz, repletas de reflexões e refrações que se interpenetram na visualização dos pontos de sombra, estes substancialmente significativos nas imagens. Ressalto, entretanto, que a

ênfase à formação de imagens, com sombras e reflexos na água, estiveram presentes anteriormente em meus trabalhos intitulados *Cristaleira* e *Instalação Sem-título*.

Por último, focalizei o elemento tempo no que concerne à sua ação no campo da fotografia. Para tanto, entre outros aspectos, selecionei como possibilidade de diálogo alguns elementos da produção de Hiroshi Sugimoto. Este artista privilegia na série *Theaters* os espaços arquitetônicos de salas de cinema do início do século XX, enfatizando a tela de projeção. Há em comum com *Chiaroscuro* a presença do trabalho com o tempo e contrastes entre claro e escuro, além do interesse por espaços arquitetônicos.

Para efeito de ilustrar a ação do tempo em meus trabalhos anteriores à série, traço considerações sobre a instalação *Janela*, realizada no gabinete do secretário da cultura de Itajaí. Entre outros fatores, nessa obra privilegiei a luz artificial em substituição à luz do sol com vistas a alcançar a condição do estático. Assim, a sensação de tempo oriunda da mudança solar é interrompida, propiciando uma interrupção de tempo que não permite precisar o horário da luz representada na instalação.

De tempo e memória, de rastros de existência, de luz e sombra e de portas e janelas constitui-se *Chiaroscuro* que, ao mesmo tempo que dialoga com pintores que viveram há muitos séculos, com teóricos da antropologia da imagem, também estabelece interações com artistas contemporâneos e possui singularidades a demonstrar, para mim, as potencialidades da linguagem fotográfica no campo da arte.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antônio Silveira da Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 [séc. XV].

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas* – Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 6, vol. 1, Rio de Janeiro, julho de 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin: sociologia*. Seleção, organização e tradução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BORCHERT, Till-Holger. *Jan van Eyck*. Tradução de João Bernardo Boléo. Köln: Taschen, 2010.

COLOMINA, Beatriz. A parede vazada: voyeurismo doméstico. *Serrote* – revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura, Instituto Moreira Salles, São Paulo, nº 14, julho de 2013.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 2011.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1982 [1651].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nós Olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. [E-book]. Lisboa: KKYM; Lisboa: IHA – Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

_____. *Luz contra luz*. [E-book]. Tradução de V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

FAJARDO, Carlos Alberto. Simbioses. *Inês Moura*, São Paulo, 2009. Disponível em: <inesmoura.com/Textos-Critical-Texts>. Acesso em: 15 set. 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

FOUCAULT, Michel. ‘Las Meninas’. In: FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antônio Silveira da Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 [Séc. XV].

RANCIÈRE Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books, 1997.

_____. *O Efeito Pigmalião*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WOLF, Norbert. *Diego Velázquez: 1599 – 1660 – a face da Espanha*. Tradução de Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca. Köln: Taschen, 2011.

Vídeos

SECRET Knowledge. Produção e Direção: Randall Wright. Apresentação: David Hockney. (70 min). Londres: BBC, 2001.

CULTURGEST. Apresentação: Victor I Sotichita. *Culturgest*. Lisboa: Projeto Ymago, 2012. Disponível em: <vimeo.com/42958770>. Acesso em: 17 set. 2015.

Sites consultados

FARLEXD. *The free dictionary*. Disponível em: <thefreedictionary.com/window>. Acesso em: 08 set. 2015.

FIGUEIRA, João Francisco; SANTOS, Mariana Pinto dos; SILVA, Vitor. “Aby Warburg”. “George Didi-Huberman”. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

FIGUEIRA, João Francisco; SILVA, Vitor. “V́ctor I. Stoichita”. “Jacques Rancière”. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

COUTINHO, Maria. FIGUEIRA, João Francisco; SILVA, Vitor.” “Hans Belting”. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

MORELL, Aberlardo. Disponível em: <abelardomorell.net>. Acesso em: 1 set. 2015.

NASA. *Glossary of solar eclipse terms*. Disponível em: <eclipse.gsfc.nasa.gov/SEhelp/SEglossary.html>. Acesso em: 08 set. 2015.

O'NEILL, Tom. *Bravura Camera Obscura*. Disponível em: <<http://ngm.nationalgeographic.com/2011/05/camera-obscura/oneill-text>>. Acesso em: junho de 2014.

OXFORD Index. Disponível em: <<http://oxfordindex.oup.com>>. Acesso em: 08 set. 2015.

THE METROPOLITAN. Museum of Art. Disponível em: <metmuseum.org>. Acesso em: 08 set. 2015.

YMAGO. Disponível em: <cargocollective.com/ymago>. Acesso em: 29 ago. 2015.

ZAMPAGLIONE, Federico. Projeto movimento humano. Disponível em: <proyectomovimientohumano.zampaglione.com.ar/etienne-jules-marey-1830-1904/>. Acesso em: junho de 2014.