

Alisson Vinícius Ricardo

[SOBRE]pele

O CORPO QUE RECOBRE, O CORPO COBERTO

Monografia apresentada ao Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais - Habilitação em Artes Gráficas

Orientadora: Fernanda Goulart

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Sumário

CONCEITO OPERADOR 1 - **Fotográfico**..... LIVRO - 1

- 1. Fotográfico.....3
 - Indicialidade e abstração.....7
- 2. Enquadramento.....14
- 3. Textura.....18
- 4. A Luz.....23
- 5. Tratamento Digital.....28

CONCEITO OPERADOR 2 - **Gráfico**..... LIVRO - 2

- 1. Gráfico.....3
- 2. Grid.....6
- 3. Modulação x fragmentação.....10
- 4. A fotomontagem.....13
- 5. Cor e manipulação digital.....16

CONCEITO OPERADOR 3 - **Corpográfico**..... LIVRO - 3

- 1. Corpográfico.....3
- 2. A presença do corpo.....5
- 3. [SOBRE]pele.....17

Introdução

Durante a minha formação foram realizados trabalhos que transitam do desenho à fotografia ou ao campo das artes gráficas. Em função das obras discutidas aqui, que contemplam o meu processo nos ateliês III e IV de Artes Gráficas, organizei a monografia sob os seguintes conceitos operadores: Fotográfico, Gráfico e Corpográfico.

Em Fotográfico, inicio a discussão com a apresentação da série *Gráfico Fotográfico* (2008). Nesta é tratada a relação da fotografia com seus referentes. Faz-se, com isso, uma passagem sobre os estudos semióticos. Aqui também é discutida a possibilidade de abstração na fotografia, assim como o enquadramento e o uso da luz na composição das imagens. Por fim, Fotográfico discorre sobre os tratamentos digitais associados às transformações possíveis às imagens digitais.

Já em Gráfico, é apresentada a série *Orgânica* (2008), por meio da qual discuto o uso do grid como auxílio para as composições gráficas. Abordo ainda a fragmentação e a modulação das imagens, assim como a linguagem da fotomontagem. Se em Fotográfico é discutido o tratamento digital no auxílio às imagens, em Gráfico são discutidas as manipulações digitais empregadas para a elaboração de Orgânica.

Por fim, em Corpográfico apresento *[SOBRE]pele* (2009). Aqui, abordo a presença do corpo nas obras anteriores. Discuto, também sobre algumas indagações a respeito do corpo real e sua influência para as artes. Comparam-se com isso, as adaptações físicas feitas pela medicina, as obras de artes e o próprio trabalho apresentado. No final de Corpográfico discorro sobre as principais mutações sofridas por *[SOBRE]pele*, durante o período de produção e de exposição.

The image features a brown, textured background that resembles a coarse fabric or leather. A horizontal band of dark blue or black material runs across the middle of the image. The word "Fotográfico" is written in white, bold, sans-serif font on this dark band.

Fotográfico

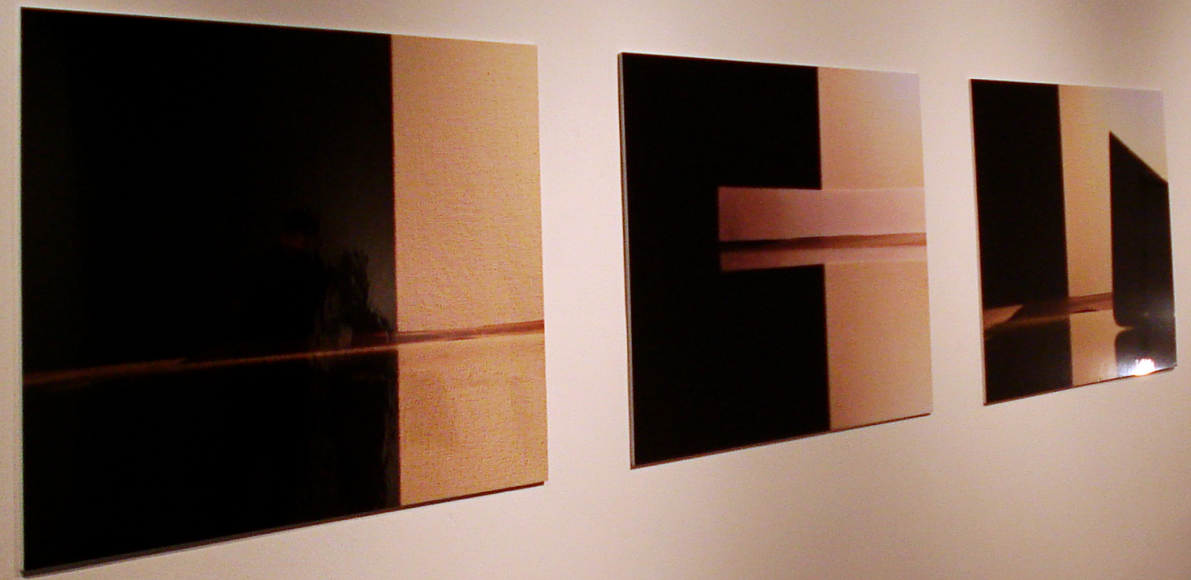
Fotográfico

Na série *Gráfico Fotográfico*, fotografei detalhes de objetos utilizados por mim. Destas imagens foram subtraídos alguns detalhes, desvinculando-os de seus referentes. Com isso, as imagens perderam parte de sua profundidade, permanecendo os recortes feitos por suas silhuetas, alguns detalhes de sua estrutura e as texturas e cores aparentes nas fotografias. Portanto, o recorte das formas, a luminosidade registrada nos objetos fotografados, e a correção de cores aliadas à seleção dos ângulos foram fundamentais para a visualidade produzida.

Apresentada na Mostra **[...]**, realizada em abril de 2008 na Galeria da Escola de Belas Artes, a série exibiu os primeiros resultados que alcancei através do diálogo entre Fotografia e Artes Gráficas. De acordo com Elisa Campos, curadora da Exposição,

A liberdade de experimentação permite ao artista gráfico mobilidade entre linguagens, tendendo à interdisciplinaridade. Versando tanto em técnicas manuais e analógicas quanto nas recentes técnicas digitais, o artista gráfico é uma resposta natural à demanda crescente desta que já é chamada de a civilização da imagem. (CAMPOS, 2008, p.1)

Para a curadora, a mostra permitiu conhecer um pouco mais sobre os diferentes campos de atuação do artista gráfico, pluralidade evidenciada nas diferentes propostas da exposição e pelo diálogo entre os trabalhos e as linguagens, como pode ser visto em *Gráfico Fotográfico*.



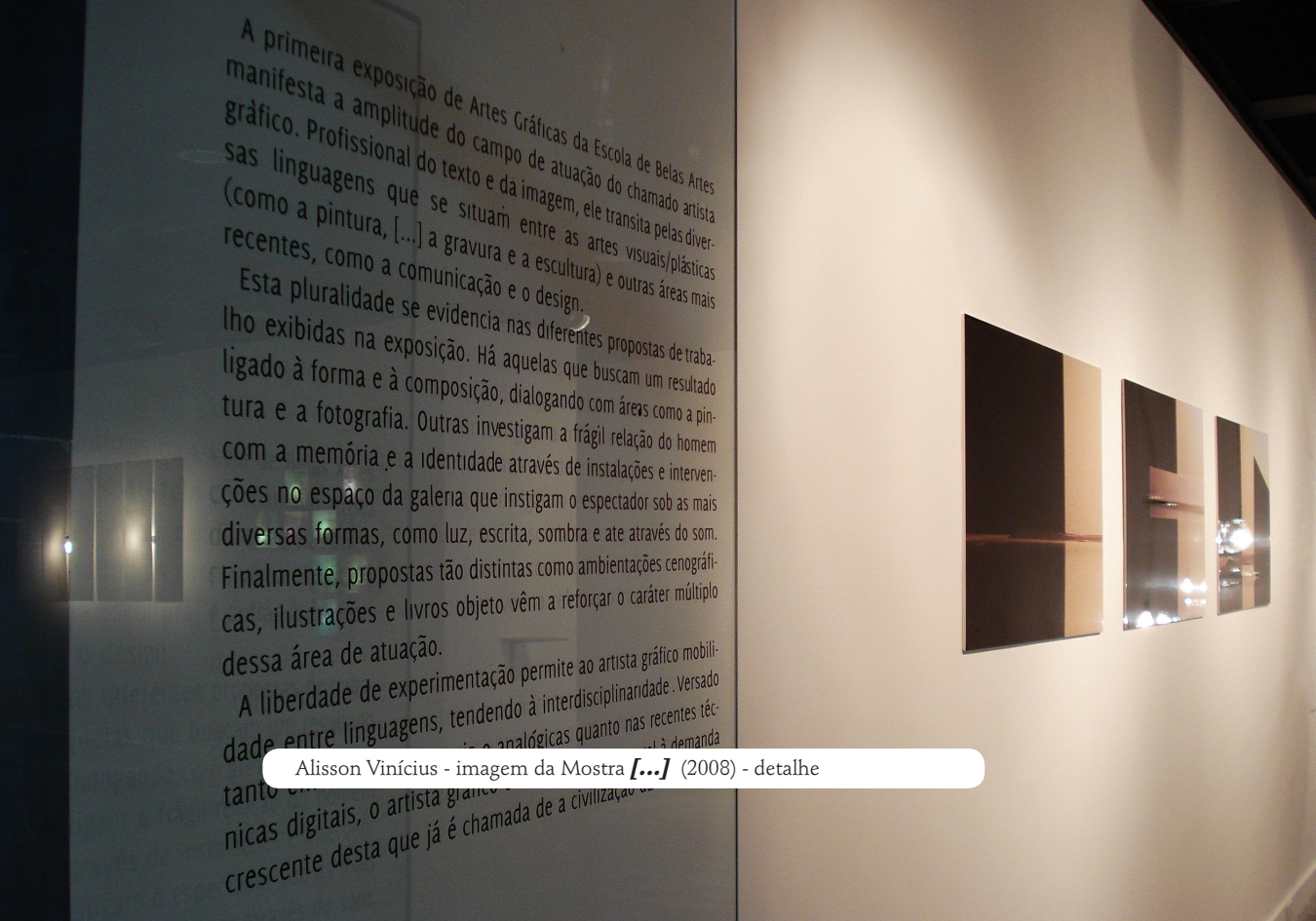
Alisson Vinícius - Série: *Gráfico Fotográfico* (2008)

Indicialidade e abstração

Segundo Júlio Pinto, na esteira de Charles Peirce (1839-1914), toda fotografia é indicial, uma vez que resulta da ação direta da luz que age sobre um objeto ou cena e é capturada pela película fotográfica ou pelo o sensor fotossensível das câmeras digitais.

Um índice é um signo que se refere ao Objeto que ele denota em virtude de ser realmente afetado por aquele Objeto... Na medida em que o índice é afetado pelo Objeto ele necessariamente tem alguma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essa qualidade que ele se refere ao Objeto. (PIERCE. Apud PINTO, 1995, p 28)

Para o autor (1995), um índice é a instância de secundidade ou, em outras palavras, para que algo seja indicial, este primeiramente deverá denotar a existência



Alisson Vinícius - imagem da Mostra [...] (2008) - detalhe

de algo anterior a ele. Ou ainda, nas palavras do autor, “uma relação existencial que pode ser de contraste, ação e reação, causa e efeito, contigüidade, etc.” (PINTO, 1995, p.28).

Ao longo da história da arte, a imagem sempre teve forte vínculo com o real. Com o surgimento da fotografia, as artes que tradicionalmente buscavam a representação da natureza foram obrigadas a se reposicionarem, a partir de três caminhos principais, a abstração, o conceitualismo e a experimentação. Só a partir daí a fotografia surgiria como forma de expressão artística. Contudo, mesmo com a arte fotográfica, ainda é possível desvincular a imagem fotografada de seus referentes. No início da história da fotografia, muitos artistas buscaram manipular a imagem fotográfica. Com isso, os trabalhos realizados, ao mesmo tempo em que se distanciavam da compreensão do que seria fotografia, aproximavam a técnica da linguagem pictórica. Com a evolução dos equipamentos fotográficos, os artistas começaram a utilizar outras possibilidades de enquadramentos e formas de apreensão da imagem e com isso produziram obras nas quais eram dificultadas ou impossibilitadas as identificações das cenas registradas por parte do observador. É neste contexto que surge a chamada “fotografia abstrata”.

O construtivista russo Lázló Moholy-Nagy, buscou novas possibilidades fotográficas, sob o desafio de mostrar o mundo de maneira inusitada. Por meio dessas experimentações, o artista trabalhou diferentes ângulos fotográficos através dos quais conseguiu registrar composições visuais que buscavam certa abstração a partir de imagens de estruturas arquitetônicas. Na fotografia *Radio Tower Berlin* (1928), Moholy-Nagy fotografou a cena de uma torre de rádio vista de cima para baixo, registrando repetições de retângulos, alguns círculos ao centro, e alguns contrastes de claro e escuro. Com isso o artista tornou perceptível uma composição que apesar de manter presente a estrutura da torre e da praça onde está localizada, não teve como finalidade apenas representar o lugar fotografado.

Na obra de Moholy-Nagy, a imagem, mesmo preservando seu caráter indicial, consegue enganar os olhos do espectador através do enquadramento escolhido. Desta maneira, as obras do artista aproximam-se da fotografia abstrata uma vez que são criadas a partir de ângulos incomuns, algo que as tornam de certa maneira irreconhecíveis ao observador.



Moholy-Nagy - *Radio Tower Berlin* (1928)

Geraldo de Barros – por meio de experimentações geométricas compostas a partir da arquitetura urbana, ou mesmo pela sobreposição de negativos fotográficos – fez também uma aproximação da fotografia com as artes plásticas. Tal aproximação pode ser percebida na série *Fotoformas* (1946-1951), onde estruturas arquitetônicas são descaracterizadas e percebidas somente como composições visuais geometrizadas e os detalhes e angulações naturais das estruturas fotografadas ocultados.

Em *Gráfico Fotográfico*, desvinculo as imagens de objetos através das estratégias de enquadramento e espelhamento. Na série, a indicialidade das imagens é subtraída através da busca pela abstração. As formas de um ou mais objetos são facilmente confundidas com elementos geométricos ou fundidas como uma única estrutura, efeito este potencializado pelo uso do vidro como recurso de espelhamento de materiais comuns, com suas silhuetas, contrastes e texturas.



Geraldo de Barros - *Fotoformas* (1946-1951)



Alisson Vinícius - sem título - Série: *Gráfico Fotográfico* (2008)

Enquadramento

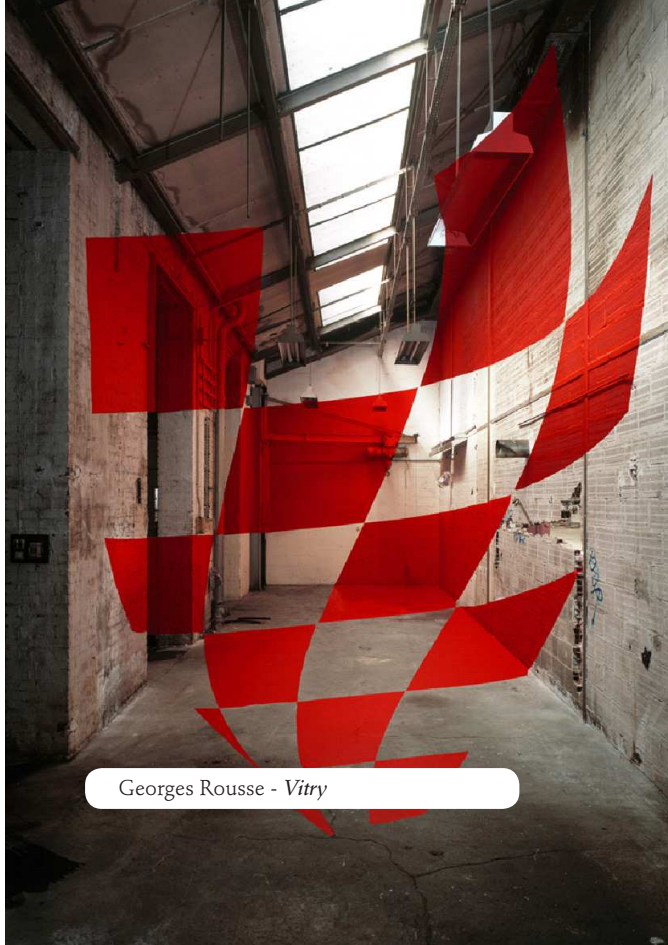
Tão importante quanto a imagem resultante da fotografia é o enquadramento. Através da seleção dos detalhes que serão exibidos é possível dar maior ou menor atenção a determinada cena ou objeto. De igual maneira, também é possível criar novas possibilidades de leituras das imagens. Nas palavras de Ellen Lupton, “Enfatizados ou apagados, os contornos afetam o modo como percebemos a informação [...] O enquadramento cria as condições para compreender uma imagem ou um objeto”. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 103)

Ao observarmos uma fotografia, as imagens excluídas por meio do enquadramento possuem a mesma importância que aquelas que observamos na cena registrada. Se por um lado, somos levados a prestar atenção à determinado objeto ou cena, essa ação é, sobretudo, resultado da eliminação de outros detalhes os quais pudessem desviar o olhar ou mesmo alterar na composição da imagem.

O enquadramento, com isso, pode ser utilizado para evidenciar as cenas registradas, criar algumas ilusões óticas ou mesmo para desvincular, até certo ponto, as imagens de seus referenciais.

Na obra *Vitry*, Georges Rousse, através do enquadramento fotográfico, simula uma perspectiva tridimensional numa intervenção que realiza diretamente sobre as paredes de um imóvel abandonado. As pinturas de formas abstratas feitas neste local são percebidas como estruturas tridimensionais projetadas no espaço.

Diferentemente, em *Gráfico Fotográfico*, o enquadramento reduz quase que por completo a tridimensionalidade das imagens. Com isso, apesar de se tratar-se de fotografias, essa redução do tridimensional contribui para uma espécie de confusão visual que dificulta a decodificação das imagens pelo observador.



Georges Rousse - *Vitry*



Alisson Vinícius - sem título - Série: *Gráfico Fotográfico* (2008)

Textura

Muito exploradas em trabalhos artísticos, as texturas podem ser encontradas sob duas variantes principais: texturas táteis e texturas visuais.

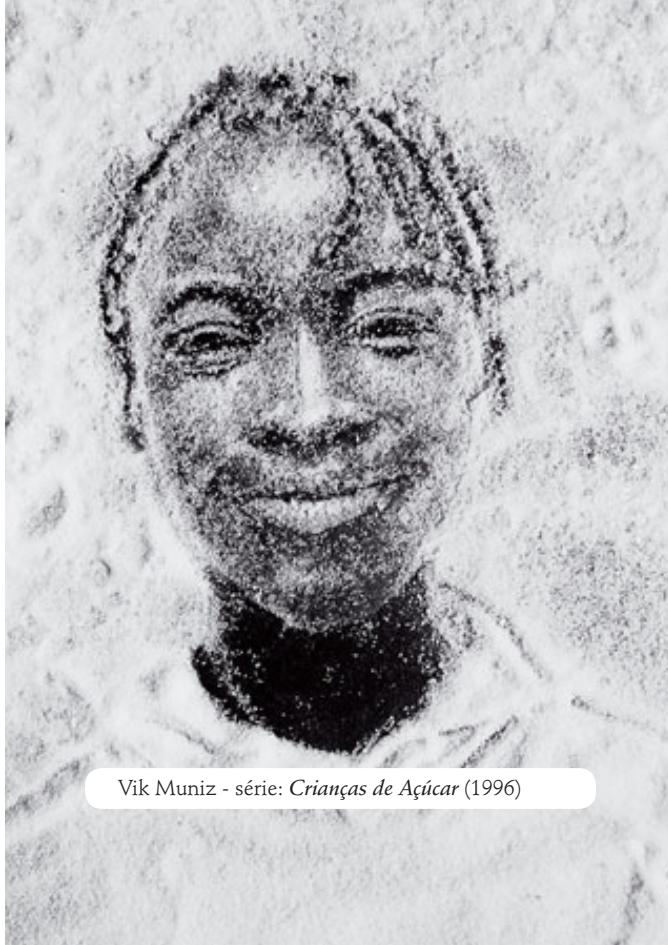
Em design, a textura é tanto concreta como virtual. As texturas incluem tanto a superfície efetivamente empregada na feitura de uma peça impressa ou de um objeto palpável quanto à aparência ótica desta superfície. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.53)

O uso da textura pode ser puramente visual ao ser simulada em projetos gráficos, assim como tátil como a que sentimos através do contato corporal com uma rugosidade ou asperez.

Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem não como tom e cor, que são unificados em um valor comparável e uniforme, mas de uma forma única e específica que permite à mão e ao olho uma sensação individual. (DONDIS, 2000, p.70)

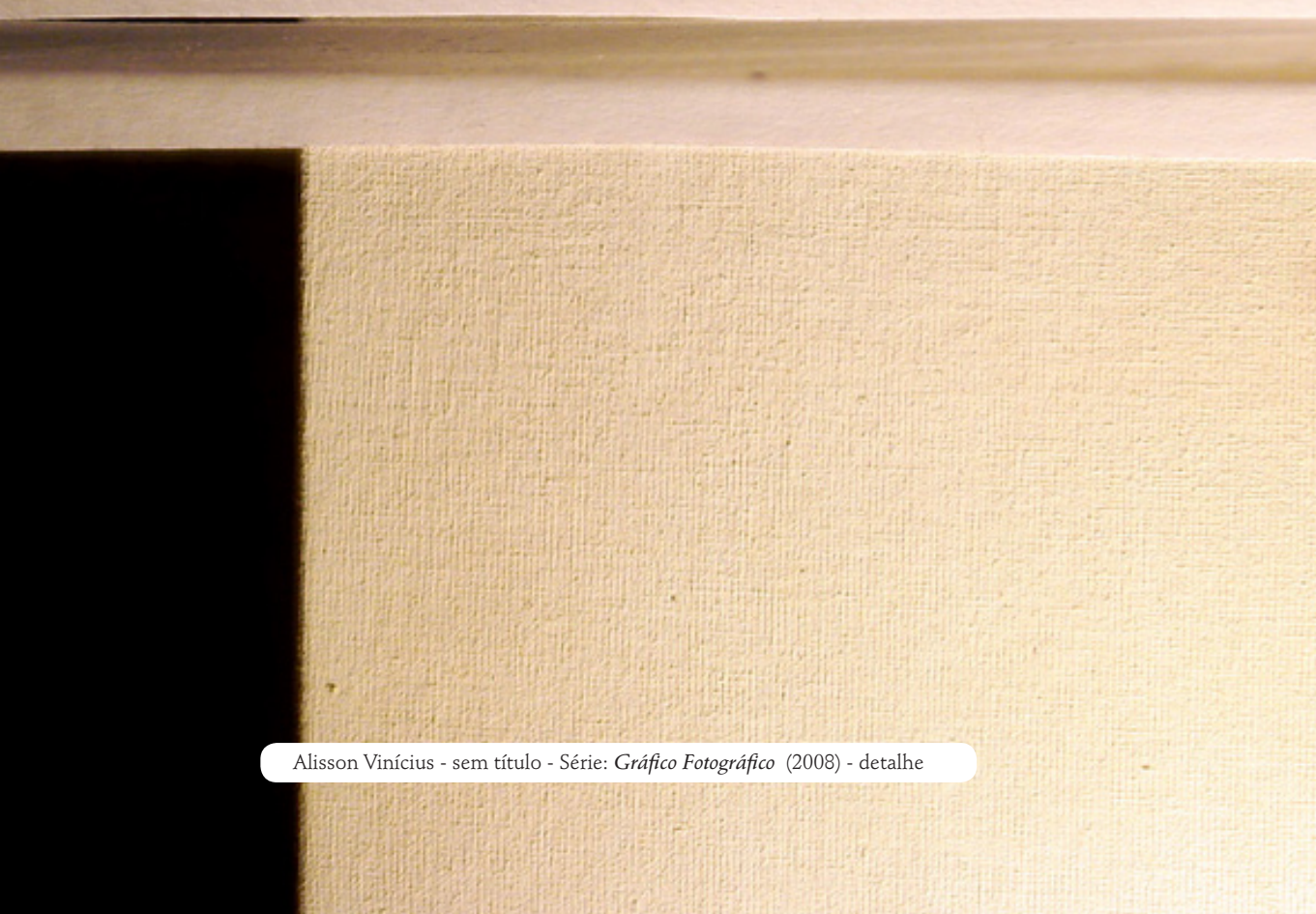
As texturas táteis, ao mesmo tempo em que são sentidas fisicamente, também podem ser vistas, tanto quanto as texturas visuais. Muitos artistas utilizam as texturas como tratamento para suas obras. Vik Muniz, na série *Crianças de Açúcar* (1996), na qual cria seis retratos de crianças feitos de açúcar sobre papel preto. Na obra de Vik Muniz, as texturas são o que dão formas às suas imagens tornando-as reconhecíveis pelo observador. O artista utiliza o açúcar da mesma maneira que um lápis para desenhar. Muniz trabalha cada forma e detalhe acentuando seus volumes, luzes e sombras pela granulação do açúcar sobre um fundo escuro com o qual contrasta.

Voltando à série *Gráfico Fotográfico*, as texturas são visuais e trabalhadas a fim de contribuírem para certa confusão visual e decodificação das imagens pelo observador.



Vik Muniz - série: *Crianças de Açúcar* (1996)

Na série, as texturas dão pistas da indicialidade ou do referente quase irreconhecível. Elas trazem o traço da “fidelidade” fotográfica que é neutralizado pelos enquadramentos conferidos às obras. Com isso, o observador pode tentar decodificar o que vê, reconhecer algo diante de seu repertório. A textura nesse caso, é o que possibilita essa aproximação que no entanto não entrega uma resposta fácil e imediata.



Alisson Vinícius - sem título - Série: *Gráfico Fotográfico* (2008) - detalhe

A Luz

Assim como a cor é a matéria prima do pintor; a luz é a matéria prima do fotógrafo. Ele a observa, a persegue, mas também a orienta, esculpe e recria... (BAURRET, 2006. p 15)

Para Gabriel Baurret (2006) a luz trabalhada nas fotografias é uma das responsáveis pela atribuição de sentidos e de legibilidade às imagens. Por meio da iluminação das cenas fotografadas, torna-se possível evidenciar ou ocultar algumas de suas partes.

Os artistas sempre se preocuparam com a expressividade da luz trabalhada em suas obras. Caravaggio (1571-1610) destacou-se pela preocupação que tinha com a iluminação que incidia sobre os objetos e personagens de suas pinturas. Nas telas do artista a luz incidente sobre os temas pintados eram instigantes



Caravaggio - *Tocador de Alaúde* (1594)

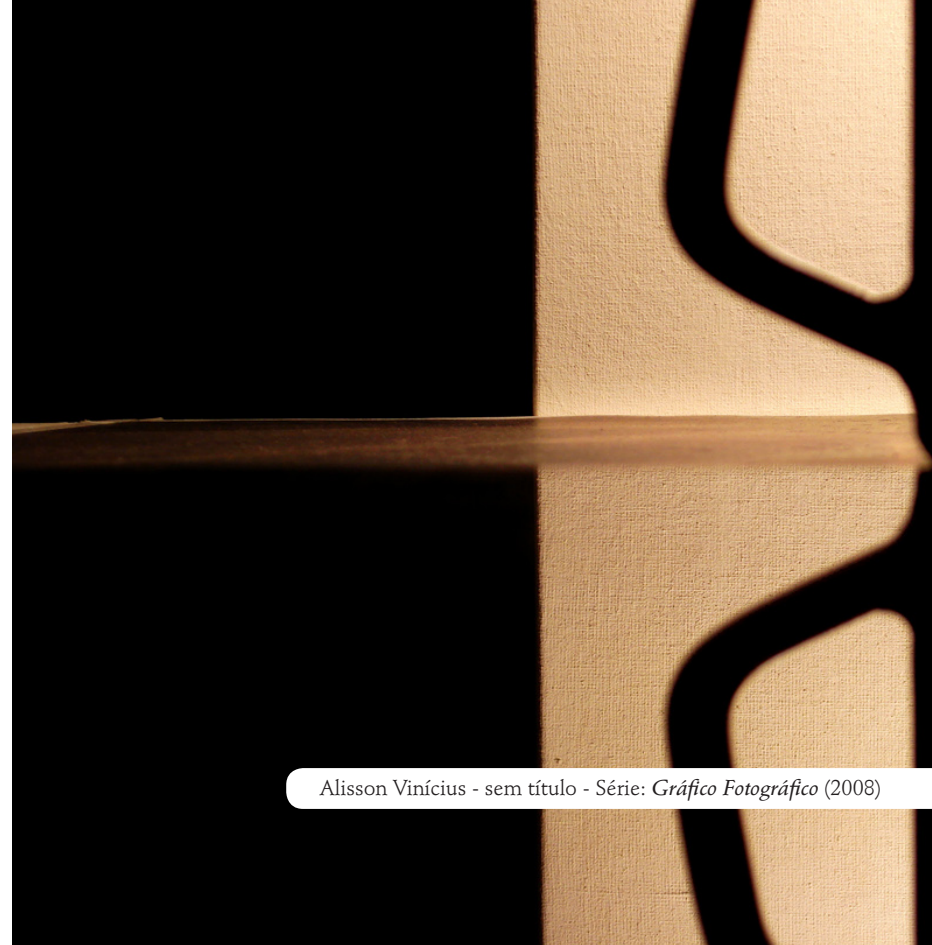
por não se saber ao certo suas origens na cena. Essa mesma luz também confere uma forte dramaticidade para a pintura, onde as curvas, planos e cores foram acentuados em relação às partes escuras das telas.

Em outro contexto, Ernestine Ruben, em *Brooklyn Bridge* (1987), ilumina um corpo feminino utilizando-se de uma espécie de moldura, através da qual acentua o recorte das sombras. Concomitantemente, conduz o olhar para duas áreas mais ao fundo, em que são exibidas imagens da cidade.

Já em *Gráfico Fotográfico*, a luz incidida sobre os objetos fotografados propiciou a união entre duas ou mais estruturas registradas pela câmera. Com isso, se as texturas denunciaram a sensação sobre a natureza tátil dos objetos, a iluminação trabalhada nas cenas registradas culminou na desvinculação das imagens em relação às suas formas originais. Esse processo tornou as obras abstratas, sendo que as formas e contra-formas das cenas originais passaram a ser visualizadas como elementos compositivos de igual importância.



Ernestine Ruben - *Brooklyn Bridge* (1987)



Alisson Vinícius - sem título - Série: *Gráfico Fotográfico* (2008)

Tratamento Digital

A partir da tecnologia digital, questões anteriormente trabalhadas nos laboratórios fotográficos começaram a ser mais frequentemente utilizadas por artistas e profissionais ligados às artes visuais. Em geral, esses profissionais buscam corrigir alterações nas cores, contrastes e alguns efeitos que muitas vezes objetivam simular atmosferas diferenciadas do real ou não. Sendo assim, as imagens ficam mais agradáveis e interessantes.

Robert Farber realiza séries de fotografias de paisagens e nus, nas quais utiliza o tratamento digital para ajustar os níveis de cores e contrastes. Na obra *Windmill*, faz alterações que aproximam a fotografia de uma estética semelhante à da pintura. As cores são ajustadas e contrastam entre si. Em contrapartida, a imagem é granulada o que resulta no esmaecimento de alguns dos detalhes da cena.

Em *Gráfico Fotográfico* (2008) foram utilizados recursos digitais que buscaram corrigir deformidades nas imagens. A uniformidade do preto e o seu contraste com o restante da cena. Com o tratamento, obtiveram-se imagens mais harmoniosas. O recurso digital também auxiliou na aparente desvinculação das fotografias com o real.

Após *Gráfico Fotográfico* os tratamentos digitais passam a ser aprofundados. A partir de então, a fragmentação, a modulação, e outras formas de manipulações digitais começaram a ser trabalhadas. Esse processo resultou em séries mais geometrizadas onde a própria composição foi resultado das manipulações realizadas nas imagens.



Robert Farber - *Windmill*





Gráfico

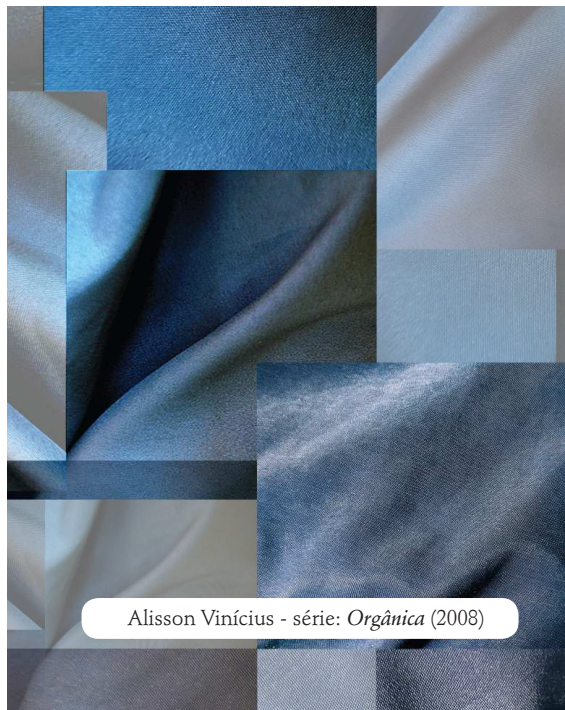
Gráfico

Durante o ano de 2008 criei uma série de trabalhos chamada *Orgânica*. Na série, questões como o uso do grid, da modulação, e da fragmentação e a manipulação digital guiaram todo o processo de criação.

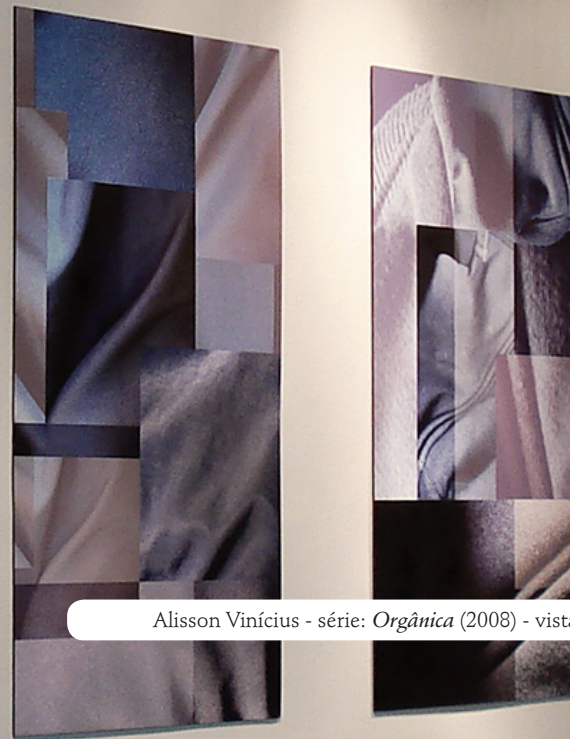
Em *Orgânica*, propus um diálogo entre a dimensão orgânica dos volumes das roupas que recobrem o corpo e a rigidez geométrica da justaposição e sobreposição dos recortes fotográficos. Em alguns recortes, as imagens assemelhavam-se à textura da pele, em outros, os tecidos seguiam levemente os contornos dos corpos recobertos por eles, criando um estranhamento a parte do corpo aparente ou oculta.

Nas obras da série, a composição resultou inicialmente na seleção dos recortes fotográficos a fim de que permitissem um diálogo entre suas imagens. A disposição dada para cada registro seguiu um grid pré-estabelecido

que possibilitasse uma melhor organização compositiva. Por fim, foram feitas alterações cromáticas e alguns ajustes de tonalidades com o intuito de darem unidade às obras.



Alisson Vinícius - série: *Orgânica* (2008)



Alisson Vinícius - série: *Orgânica* (2008) - vista da exposição

Grid

Para organizar uma estrutura em um trabalho gráfico é necessário o planejamento espacial de cada um de seus itens. Desta maneira, prevêm-se a posição de cada um dos elementos da obra, as possibilidades de ampliações e, ou reduções de tamanho, assim como suas variações de ritmos de leitura.

Um grid é uma rede de linhas em geral, essas linhas cortam um plano horizontal e verticalmente com incrementos ritmados, mas um grid pode também ser anguloso, irregular ou ainda circular. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 174)

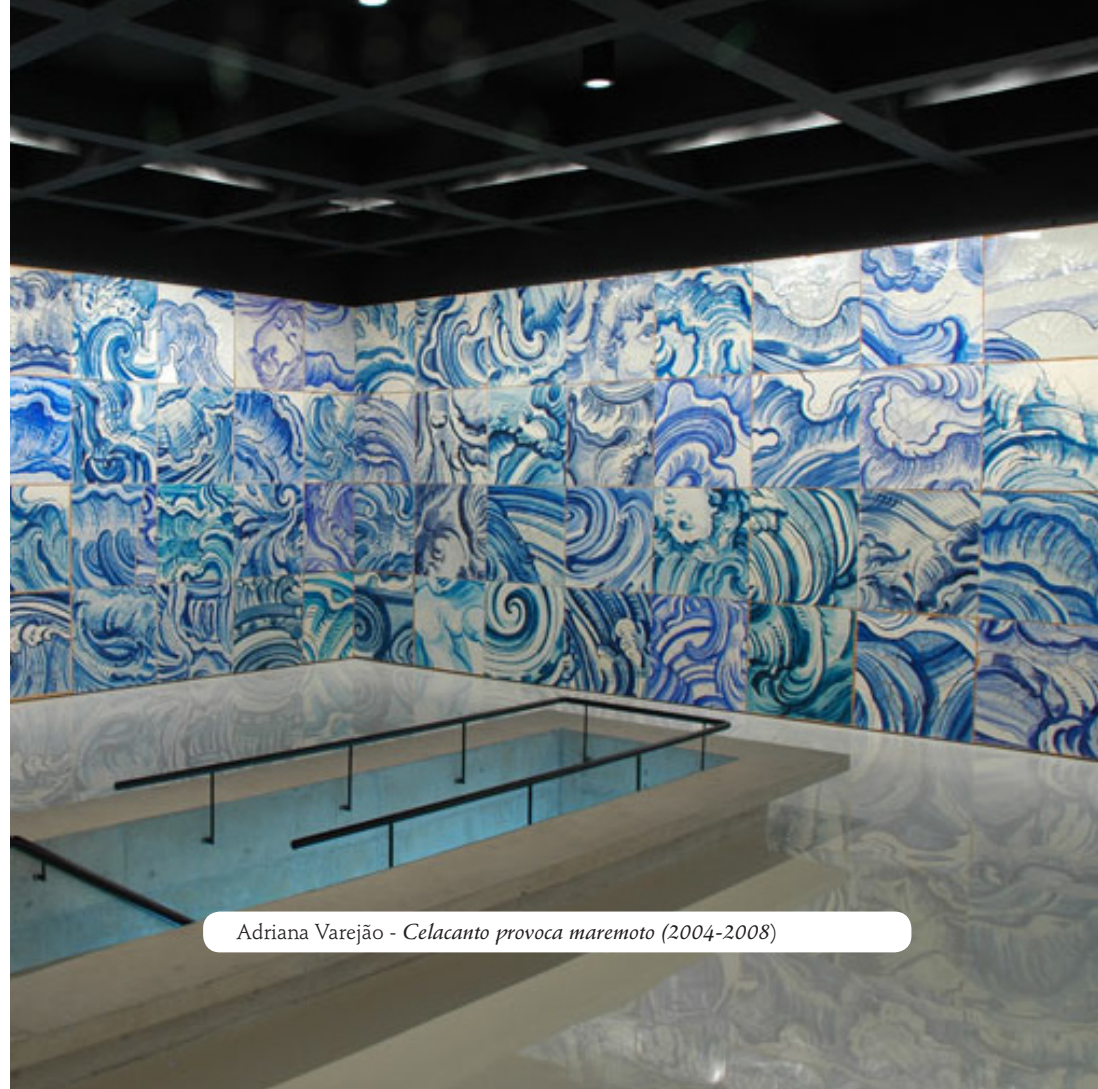
Para Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips (2008) o grid tem por finalidade guiar o profissional da imagem traçando regras compositivas através das quais possa estruturar seu tra-

balho. Por meio desses planejamentos é possível variar as escalas e o posicionamento de cada um dos itens que compõem a obra. Através das “linhas guias” o grid possibilita a inserção de conteúdos de maneira que cada um tenha seu valor dentro do trabalho final. Evita-se com isso que um item tire a atenção ou conflite com outro.

Adriana Varejão, através da aproximação entre a pintura, escultura e a arquitetura, cria trabalhos inspirados no Barroco e na azulejaria portuguesa. Em *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008), a artista insere sobre as paredes 184 azulejos de 110 x 110 cm, criando um grid a despeito do qual faz referência à maneira casual como são repostos os azulejos quebrados dos antigos painéis barrocos (INHOTIM, 2009). Este grid, apesar de regular, é desobedecido pela própria imagem, que não se encaixa, criando uma sensação de desordem.

Em *Orgânica*, utilizei o grid com o intuito de criar regras que me auxiliassem na justaposição e sobreposição dos fragmentos fotográficos realizados. Com o grid, obtive o controle sobre todos os passos do processo de criação da obra. Com isso,

consegui composições que criaram sentidos de movimentos e profundidades na série. Algo que favoreceu no diálogo entre o orgânico dos tecidos e o geométrico dos recortes fotográficos.



Adriana Varejão - *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008)

Modulação x fragmentação

Assim como o grid, a modulação é comumente utilizada na elaboração de composições gráficas. O módulo é uma estrutura inteiriça que repetida e reorganizada compõe uma estrutura maior. Por outro lado, a fragmentação, como o próprio nome diz, trata-se da desconstrução de algo em pedaços menores. Desta maneira, se o módulo pode existir sem a presença da obra como um todo, o fragmento somente existe a partir da pré-existência de uma estrutura maior de onde se origina

O artista americano Robert Heineken realizou obras nas quais trabalhou as composições visuais por meio dos recortes e das modulações fotográficas e, ainda, através da fragmentação do corpo. Na obra *Autoeroticism* (1975), o artista criou uma composição onde foram empregadas tanto a modulação, quanto a fragmentação das imagens litográficas de corpos femininos.

Já na série *Orgânica*, o corpo ocultado pelos tecidos foi fragmentado e modulado para que, posteriormente fosse reconstituído. Na série a fragmentação auxiliou na seleção dos detalhes que trabalhei nas obras, eliminando, por varias vezes, informações que julguei desnecessárias para a composição. Por meio da fragmentação, também pude melhor selecionar os volumes e formas dos tecidos ao recobrirem o corpo registrado.

Já a modulação tornou-se necessária uma vez que as imagens deveriam ser justapostas para a reconstrução do corpo. E neste sentido, a modulação mostrou-se o mecanismo pelo qual alcançaria os resultados visados para as obras. Processos estes que se aproximaram da fotomontagem no momento que utilizaram recortes fotográficos do corpo para a construção de uma nova identidade para as imagens.



Robert Heineken - *Autoeroticism* (1975)

A fotomontagem

Ao trabalhar a fotomontagem, associamos várias imagens ou fragmentos através dos quais, e por meio das adaptações necessárias, criam-se novos trabalhos que podem ter temáticas semelhantes ou não às imagens de origens. A técnica teve início nos fotogramas e na associação de negativos fotográficos ao serem revelados sobre o papel. Foi desenvolvida simultaneamente na Rússia e na Europa Ocidental das décadas de 1920 e 1930, respectivamente.

Na Rússia, a fotomontagem esteve mais próxima do Construtivismo sendo representada por artistas como Gustav Klutis, Alexander Rodchenko, Sergei Senkin e El Lissitzky. Por outro lado, na Europa ocidental, a técnica esteve interligada, sobretudo com os dadaístas, dentre os quais estão listados artistas como Man Ray, Christian Schad e László Moholy-Nagy.

Gustav Klutsis (1895-1938), por meio da fotomontagem, produziu cartazes de apelos sociais. Em *Budni letayuschih ludei* (1928), insere fotografias e recortes de aeronaves de combate, que se espalham pela imagem. A disposição através da qual cada item do cartaz toma forma, sugere a expansão das aeronaves para fora do cartaz. Com isso o artista faz uma aproximação da sua obra com os conflitos vividos na União Soviética naquele período.

Orgânica (2008), por outro lado, trabalhou a fotomontagem como maneira de perseguir a unidade. Os fragmentos foram justapostos e os volumes de suas curvas correlacionados uns aos outros.

Na série, a fotomontagem auxiliou no processo de abstração uma vez que, por meio da associação dos recortes fotográficos, o corpo tornou-se geometrizado. Contudo, as composições das obras mantêm traços orgânicos presentes nas curvas e nos volumes dos tecidos que recobrem o corpo fotografado.



Gustav Klutsis - *Budni letayuschih ludei* (1928)

Cor e manipulação digital

Os retoques e correções em imagens são comumente utilizados desde o início da fotografia, tanto no que diz respeito à luz e às tonalidades, quanto no que diz respeito à montagem. Num primeiro momento, as imagens eram recoloridas por processos químicos ou recortadas. Posteriormente surgiram as intervenções em negativos fotográficos e as fotomontagens.

Com a tecnologia digital, essas intervenções e retoques tornaram-se cada vez mais práticos e usuais. Se antes eram necessários laboratórios, ampliadores e reagentes químicos, hoje basta um computador para manipular as imagens conforme o gosto.

Tom Lisboa é um exemplo de artista que utiliza a manipulação digital para a criação de seus trabalhos. Na intervenção *Blow Up* (2007), o artista ampliou digitalmente detalhes

da grama de parques públicos e reinseriu as imagens nos seus lugares de origem. A ampliação realizada pelo artista, contudo, vai aos limites em que o pixel começa a aparecer ao mesmo tempo em que as cores são intensificadas. Desta maneira existe um confronto entre o natural e o digital na intervenção de Tom Lisboa.

Por sua vez, *Orgânica* (2008) resulta da manipulação digital desde o tratamento das cores empregadas nas obras, até a composição final de cada imagem. Na série, as fotografias foram recortadas, moduladas e, posteriormente reconfiguradas. Essa manipulação, por sua vez, possibilitou o jogo entre o orgânico dos tecidos e o geométrico dos módulos das imagens.



Tom Lisboa - *Blow Up* (2007)



Corpográfico

Corpo Gráfico

[SOBRE]pele, foi o nome escolhido para a série de trabalhos em desenvolvimento. Nas obras o corpo é fragmentado, modulado e posteriormente recomposto em três níveis expositivos: o esqueleto, a pele, e as roupas. A série faz uma aproximação entre as três camadas a partir de características comuns de revestimento e proteção, como é o caso da pele e das roupas.

Na série, o corpo se constitui de fragmentos e a sua interpretação por meio de tais recortes causa um estranhamento ao observador. Esse estranhamento é, sobretudo, resultado da visualidade das três camadas do corpo trabalhadas simultaneamente umas as outras.

A presença do corpo

Durante o percurso iniciado em 2003, o corpo foi trabalhado de diferentes maneiras nas séries realizadas. Houve obras onde, por meio de aspectos formais, o corpo foi representado através de objetos, cores e texturas. Por outro lado, alguns trabalhos registraram a própria imagem do corpo através das linguagens do desenho e da fotografia.

O corpo da arte contemporânea desmaterializa o lugar de fisicalidade e intimidade do corpo físico e orgânico para transformá-lo em um corpo de simulacros. (CANTON, 2001, p. 52)

Para Kátia Canton (2001), as implicações do corpo dentro das artes são complexas e sofreram mutações ao longo da história das artes, transitando da condição de imagem representada para “um jogo multifacetado de conteúdos [...] materialidades e emoções” (CANTON, 2001, p. 52). Ainda segundo a autora, com a arte contemporânea o corpo passou a ser tra-



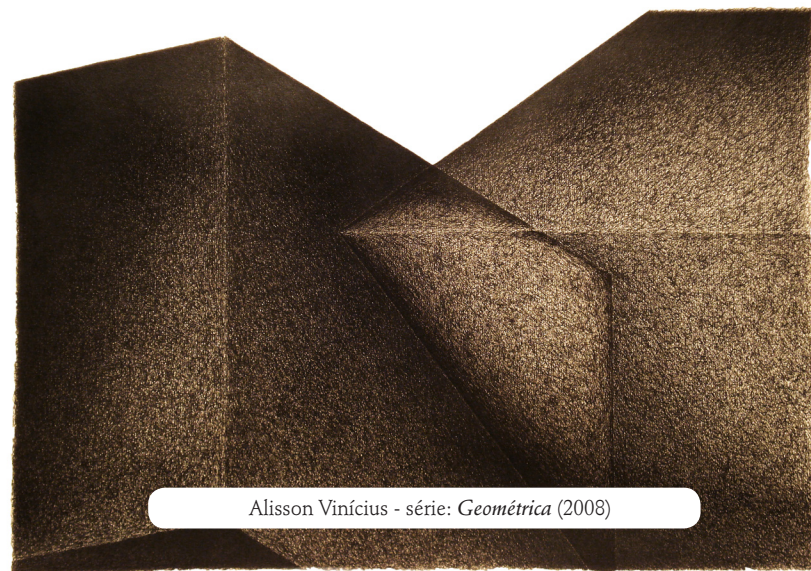
Alisson Vinícius - série: *[SOBRE]pele* (2009)

balhado não somente por sua imagem física, mas por meio de materiais através dos quais passou a ser simulado. A essa condição Canton chamou de “um corpo de simulacros”.

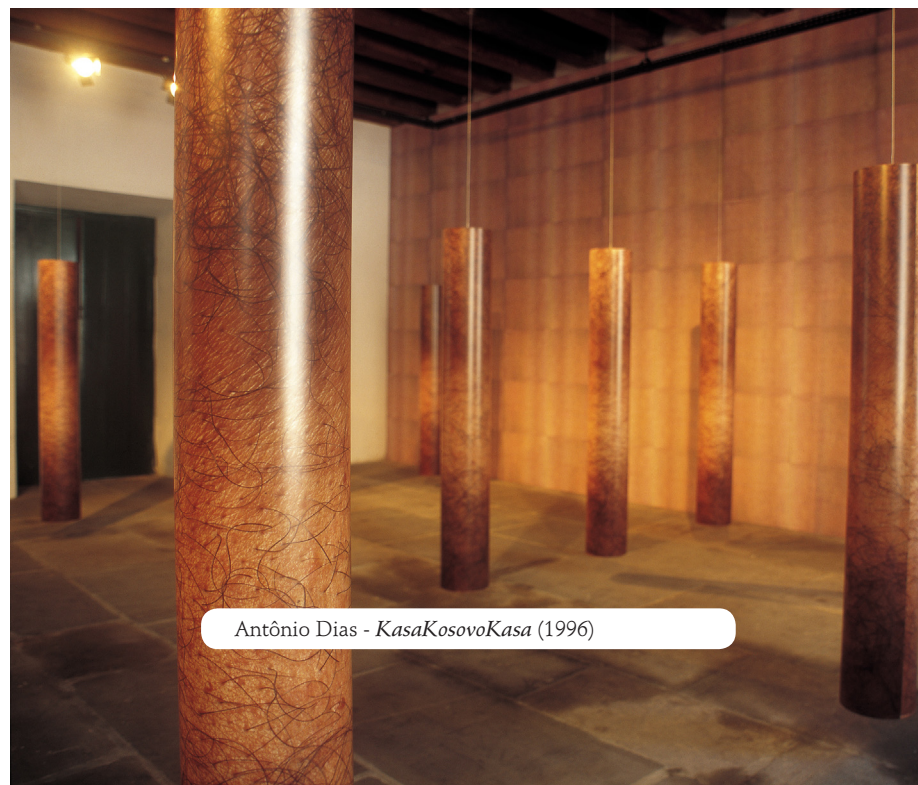
Desde o início da minha formação perigo a visualidade do corpo. Nas séries *Geométrica* (2003) e *Humana* (2004) procuro uma aproximação formal, por meio do tratamento dado à superfície dos desenhos. Em ambas as séries, as texturas se assemelham aos pêlos que recobrem o corpo, a despeito da geometria, no caso da primeira, ou da figuração, no caso da segunda série. Com isso, é possível interpretar as formas como que revestidas pela pele humana.

Por outro lado, as imagens são resultado da minha interação e observação de salas de estudos, paredes e cantos de portas, o que resultou nas formas geométricas da série. Em *Geométrica* o corpo não é visível, mas foi o catalisador de todas as questões trabalhadas, no sentido de me posicionar frente a cada uma das estruturas que deram origem aos desenhos.

Antonio Dias, artista que desenvolve trabalhos com a temática do corpo, em *KasaKosovoKasa* (1996), realizou uma instalação por meio da qual, imagens digitais da pele revestiram cilindros de PVC dando a estes, uma aparente organicidade. Apesar de tratar-se de obje-



Alisson Vinícius - série: *Geométrica* (2008)



Antônio Dias - *KasaKosovoKasa* (1996)

tos, a maneira como o artista dispõe cada cilindro pela sala faz como que tenhamos a idéia de fragmentação do corpo ali simbolizado.

Já em *Humana* (2004), o corpo foi trabalhado por meio de suas formas e volumes. Na série, houve um mapeamento através do qual foram apresentadas partes isoladas do corpo. Se em *Geométrica* as texturas faziam uma aproximação das estruturas desenhadas com o orgânico do corpo humano, em *Humana* as texturas são o tratamento através do qual os fragmentos se configuram.

Por outro lado, na série *Gráfico Fotográfico* (2008), os objetos fotografados atestam a importância do corpo na configuração dos trabalhos. Cada item registrado faz parte de meu cotidiano e, sendo assim, é rastro da minha presença anterior a concretização das obras.

Em *Orgânica* (2008), por sua vez, percebe-se o corpo através dos volumes tomados pelos tecidos ao lhe recobrirem. São esses volumes orgânicos que deram nome à série. Com a fragmentação, as curvas dos tecidos são justapostas e, com isso, ganham evidência.

Antes da fotografia não havia outra possibilidade de registro, documentação e representação do corpo se não por meio da pintura e da escultura. Como objetos únicos, esses meios não favoreciam a reprodução e a cópia. Foi a fotografia que trouxe consigo não apenas a possibilidade de contemplação estética do corpo em todos os seus ângulos, mas também, e sobretudo, a reprodutibilidade das imagens do corpo. É a multiplicidade de superfícies, aparências e faces do corpo que o fotográfico propicia. (SANTAELLA, 2004, p. 128)

Lúcia Santaella (2004), afirma que a fotografia contribuiu para uma nova configuração do corpo nas artes. A partir das novas possibilidades de registros, foi possibilitado ao artista mapear o corpo, o que culminou no alcance de novos valores e significados. Neste sentido, Sarzi-Ribeiro explica o movimento de retorno à figuração e de abandono dos abstracionismos que ficou conhecido como Nova Figuração nas décadas de 50 e 60.



Alisson Vinícius - série: *Humana* (2004)



Alisson Vinícius - série: *Gráfico Fotográfico* (2008)



Alisson Vinícius - série: *Orgânica* (2008)



Alisson Vinícius - série: *Orgânica* (2008)

Com a Nova Figuração o que fica em evidência não é a questão do reconhecimento ou não da figura do corpo. A nova imagem ressalta que ela não se resume somente neste caráter da representação da figura “Humana” e sim no valor que se confere a ela. (SARZI-RIBEIRO, 2008, p. 376)

Segundo Regina Sarzi-Ribeiro, a representação do corpo sofreu mutações ao longo dos anos. Num primeiro momento, o corpo era representado, sobretudo por sua aparência e características individuais. Contudo, com o passar do tempo sua representação passou a enfatizar não apenas a imagem, mas os contextos onde poderia ser inserido. Nesse raciocínio estão os trabalhos realizados por Francis Bacon. Artista que, em suas obras pictóricas, deixa evidente a “desconstrução da imagem do corpo ao deformá-la e depreciá-la diante do público” (SARZI-RIBEIRO, 2008, p. 376).

Em outro contexto, Pierre Radisic desenvolve trabalhos onde remodela o corpo por meio das manipulações e justaposições da imagem fotográfica. Na obra *I got this* (2006), o artista exhibe sete modelagens. Apesar de algu-



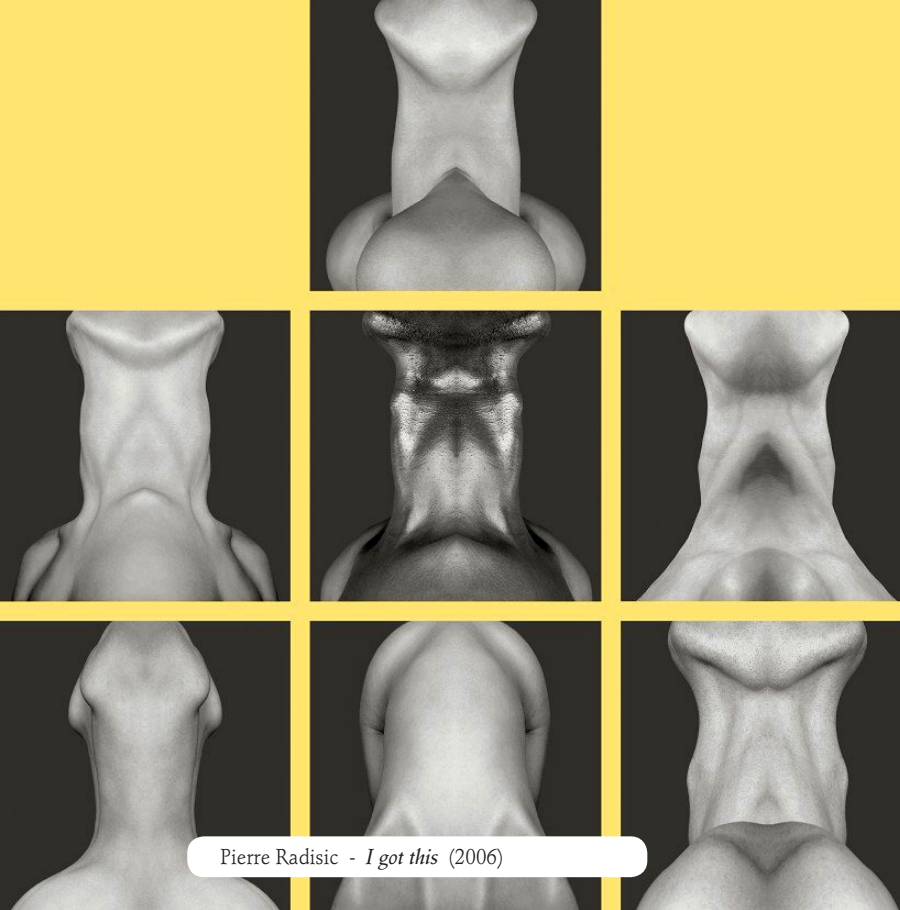
Francis Bacon - *Second Version of Triptych 3* (1944)

mas semelhanças, as imagens, são construídas com o somatório de diferentes partes do corpo.

Essas mutações do corpo nas artes visuais resultam de uma série de indagações a despeito do real. Dentre elas, o culto à figura humana e os avanços da medicina.

A busca pelo belo levou ao surgimento de vários tratamentos através dos quais o corpo é modelado. Esses avanços variam desde aplicações de substâncias químicas para a eliminação de rugas até a extração e, ou reinserção de tecidos por procedimentos cirúrgicos.

Em comparação às roupas, a medicina estética possibilitou o recorte, a modelagem e a costura do corpo. Com isso, a própria relação de identidade pode ser modificada pelo indivíduo. Por outro lado, as melhorias físicas vão além da estética para ultrapassarem a singularidade do corpo. Nesse campo estão os transplantes de órgãos e as transfusões sanguíneas. O que resulta em um corpo composto por fragmentos.



Pierre Radisic - *I got this* (2006)

[SOBRE]pele

Diversas questões abordadas ao longo desta monografia e, conseqüentemente, ao longo de minha formação, estão presentes em *[SOBRE]pele* (2009), trabalho que produzi no Ateliê IV de Artes Gráficas e apresentei na exposição *.e*, (2009).

Durante todo o processo de criação, as obras de *[SOBRE]pele* (2009) sofreram mudanças de formatos e soluções expositivas. Houve um momento onde placas com os fragmentos do corpo seriam afixadas sobre as paredes. Em seguida a série possibilitaria a manipulação de seus módulos pelo público, como que em um jogo compositivo. Por fim, obteve-se como solução a adesivação das obras diretamente sobre as paredes, restringindo o manuseio dos seus módulos.

O adesivo foi uma das soluções encontradas, fazendo alusão às camadas do corpo. Por ser um material fino e que aceitaria as irregularidades da parede, o adesivo além de exibir as imagens, assumia condição semelhante à da pele ou dos tecidos que ganham formas ao recobrirem o copo.

O grid, por outro lado, foi desenhado em lápis “Sanguínea” e desta maneira delimitou a

área dos módulos ao mesmo tempo em que fez referência ao sangue do corpo fragmentado. Suas linhas foram traçadas com comprimentos diferenciados, o que deixou o grid menos rígido ao mesmo tempo em que marcou o posicionamento dos módulos das obras.

Ainda durante a montagem, uma das composições sofreu rotação. Esse procedimento – que resultou na disposição da imagem de maneira horizontal – permitiu melhor relacionar uma composição à outra. Mudança benéfica que deu unidade para o trabalho exposto.

Como resultado, *[SOBRE]pele* exibiu em *.e*, uma composição onde os três níveis expositivos – pele, roupas, esqueleto – dialogaram entre si. Processo onde, as mesmas áreas do corpo foram exibidas por um, dois ou pelos três níveis trabalhados. O corpo foi desmembrado em módulos, contudo sua estrutura ainda pode ser reconhecida.



Conclusão

Durante meu período de formação percebo que questões relacionadas ao recorte da imagem, a textura e ao corpo estiveram presentes em todos os meus trabalhos. Nos primeiros anos – fase de criação das séries *Geométrica* (2003) e *Humana* (2004) - a textura pareceu ser o vetor mais aprofundado.

Com o desenvolvimento dos trabalhos, houve uma migração da linguagem do desenho para o uso da fotografia. Nela, as texturas, e, sobretudo, os recortes geometrizados continuaram explorados. Esse processo se aproximou cada vez mais da abstração. A organicidade das texturas trabalhadas nesta fase – marcada pela série *Gráfico Fotográfico* (2008) – levou ao movimento de retomada ao corpo. Com isso, as imagens e texturas antes trabalhadas pelas séries *Geométrica* e *Humana*, passaram a ser desenvolvidas com o recurso da fotografia. E em meio às descobertas técnicas foi concebida a série *Orgânica* (2008).

Em *Orgânica* (2008) houve uma preocupação em propiciar um diálogo entre o geométrico do recorte fotográfico e das modulações, em relação à fluidez das curvas dos tecidos. Os trabalhos, porém não estavam amadurecidos o suficiente, e as relações de geometria x orgânico foram excessivas.

A partir de *Orgânica*, dos trabalhos antigos, assim como de todo o percurso criativo, percebi que havia uma preocupação especial em trabalhar a participação ou aproximação do corpo com as obras. Dessas observações comecei a produzir a série *[SOBRE]pele* (2009). Uma tentativa de se trabalhar a plasticidade do corpo. A série, que utilizou recursos computacionais de tratamento e elaboração de imagens, também, serve para uma possível indagação a respeito da participação do corpo em relação às artes e ao mundo real. Onde, por meio da medicina, o corpo sofre transformações físicas, até certo ponto, semelhantes às elaboradas em *[SOBRE]pele*.

Com os resultados obtidos durante o período criativo até o encerramento da exposição *.e,* (2009), percebo que as obras sofreram um processo de aproximação do corpo com o público. Se no início o corpo era sugerido por meio das texturas dos desenhos, durante o percurso foi gradativamente ganhando espaço ao ter os objetos de seu uso e suas roupas registrados, e por fim, sendo fotografado, e dividido em outros níveis expositivos. Nesse sentido, a exposição *.e,* pode ser compreendida como o nível de visibilidade máxima do corpo, até então trabalhado.

Correlacionando a exposição *.e,* com todo o período de formação, vejo aberto um caminho de desenvolvimento das obras a partir da visibilidade do corpo em relação ao público. Nesse sentido, as próximas obras trabalharão a plasticidade do corpo, com base na sua visibilidade em relação à cidade. Com isso, os próximos trabalhos poderão vir a ocuparem os espaços urbanos.

Referencial Bibliográfico

- ARDENNE, Paul. *L'Image Corps*. Paris: Editions du Regard, 2001.
- BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP: USP-MAC, 2001. 198p
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 303 p.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993. 374 p.
- DONDIS, Dondis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993. 361 p.
- FRANCA, Patrícia. *O lugar da imagem*. Disponível em: <www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/olugardaimagem.html> Acesso em 31 jun. 2009.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene A. *O corpo-imagem fragmentado e a fotografia na cultura digital*. IN: SIMPÓSIO DE COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIAS INTERATIVAS, 1, 2008, Bauru. Anais... Bauru: UNESP, 2008. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/simpósio/anais.html>. Acesso em 31 jun. 2009.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como Objeto de Arte*. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer C. *Novos fundamentos do design*. Tradução de Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 248 p.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo Impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002
- MORELLI, Rinaldo. Fotografia Abstrata. *FOTOCLUBE f/508*. 13 mai. Disponível em: <http://www.fotoclubef508.com/post.php?id=39>> Acessado em: 31 jun. 2009.
- PEIRCE, Charles S. *Collected papers*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1935-1958. 8v apud PINTO, Julio, 1,2,3 da semiótica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995
- PINTO, Júlio, *1,2,3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995
- KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 239 p.
- WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. *Construtivismo Russo*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Construtivismo_russo&oldid=15498324>. Acesso em: 3 Jul 2009