



Suspensão: o registro de espaços e coisas

Suspension: the register of places and things

Suspensión: el registro de lugares y cosas

Vanessa Koiky

UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Design

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

vanessakoiky@gmail.com.br | <https://orcid.org/0000-0001-9137-7505>

Jofre Silva

UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Design

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

jofre@eba.ufrj.br | <https://orcid.org/0000-0001-9652-1545>

Resumo

Este ensaio propõe a compreensão do design visual como uma disciplina expandida, que dialoga com outros campos do conhecimento para dar espaço a diferentes processos de criação, por meio da abordagem interdisciplinar. A partir dessa premissa, apresenta um recorte e os desdobramentos poéticos iniciais de uma investigação teórico-prática ainda em desenvolvimento no programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes, da UFRJ. Com base em uma metodologia exploratória, a pesquisa investiga o potencial imagético da fotografia na criação de universos que estimulam a coragem para tentar modos outros de existência, conforme defendido por Michel Foucault. A partir de hibridizações entre produção analógica — fotogramas produzidos em ampliador — e manipulação digital, busca explorar como a combinação de diferentes registros fotográficos, com seus mais diversos significados, podem dar origem a esses registros utópicos. Se pretende, por meio da fotografia, propor um modo outro de viver. Aprofundar a discussão e contribuir para a ampliação das correlações entre os campos da fotografia, design, arte e tecnologia.

Palavras-chave: Processos de criação. Fotografia. Design. Tecnologia.

Abstract

This essay proposes the understanding of visual design as an expanded discipline that interacts with other fields of knowledge to provide space for different creative processes through an interdisciplinary approach. Based on this premise, it presents an outline and the initial poetic developments of a theoretical-practical investigation still under development in the Graduate Program in Design at the School of Fine Arts, UFRJ. Based on an exploratory methodology, the research investigates the imagery potential of photography in the creation of universes that stimulate the courage to try other modes of existence, as advocated by Michel Foucault. Based on hybridizations between analog production — photograms produced in an enlarger — and digital manipulation, it seeks to explore how the combination of different photographic records, with their most diverse meanings, can give rise to these utopian records. The aim is to propose another way of living through photography, to deepen the discussion and contribute to the expansion of correlations between the fields of photography, design, art and technology.

Keywords: Creative processes. Photograph. Design. Technology.

Resumen

Este ensayo propone entender el diseño visual como una disciplina ampliada, que dialoga con otros campos del conocimiento para dar espacio a diferentes procesos de creación, a través de un enfoque interdisciplinario. A partir de esta premisa, presenta un esquema y los desarrollos poéticos iniciales de una investigación teórico-práctica aún en desarrollo en el Programa de Posgrado en Diseño de la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ. A partir de una metodología

Artigo recebido em: 17/02/2024 | Aprovado em: 15/04/2024 | Publicado em: 20/04/2024

Como citar:

KOIKY, Vanessa; SILVA, Jofre. Suspensão: o registro de espaços e coisas. **Tríades em Revista**: Transversalidades, Design e Linguagens, Juiz de Fora: UFJF, v. 14, p. 1-17, e44769, 2024. e-ISSN 1984-0071. DOI: <https://doi.org/10.34019/1984-0071.2024.v13.44769>.





exploratoria, la investigación investiga el potencial imaginativo de la fotografía para crear universos que estimulen el coraje de probar otros modos de existencia, como defiende Michel Foucault. A partir de hibridaciones entre producción analógica –fotogramas producidos con una ampliadora– y manipulación digital, busca explorar cómo la combinación de diferentes registros fotográficos, con sus más diversos significados, puede dar lugar a estos registros utópicos. Se pretende, a través de la fotografía, proponer una forma diferente de vivir. Profundizar la discusión y contribuir a ampliar las correlaciones entre los campos de la fotografía, el diseño, el arte y la tecnología.

Palabras clave: Procesos de creación. Fotografía. Diseño. Tecnología

1 Introdução

A partir da experiência acumulada no mercado de design ao longo de mais de 15 anos, é possível observar que, na rotina dos escritórios e agências, design e imagem fotográfica frequentemente se associam com o objetivo de criar projetos visuais agradáveis, atraentes e impactantes. Constantemente, a fotografia é utilizada na construção de projetos gráficos editoriais, cartazes ou identidades visuais dinâmicas. Ela é um dos principais recursos imagéticos para projetos de comunicação visual e desempenha papel fundamental na atribuição de significados e emoções a uma imagem. Por meio da imagem fotográfica, desvelam-se sentimentos, ideias ganham novas camadas de significado, e sensações são despertadas, elementos fundamentais que permeiam e enriquecem os projetos de design.

Na prática diária do design visual, pode-se afirmar que design e fotografia andam juntos — ou, no mínimo, que se atravessam com frequência. Ambos têm uma conexão intrínseca que se torna evidente tanto em trabalhos de arte quanto em projetos de comunicação visual. Este texto explora algumas relações entre esses dois campos, discutindo a fotografia como uma tecnologia significativa para a elaboração de espaços visuais. Traz referências, relações e métodos que têm pautado a construção da pesquisa de mestrado, junto ao Programa de Pós-graduação em Design, da EBA, intitulada: “Registros transgressores: design e fotografia na construção de um mundo outro”. Busca-se expandir a compreensão sobre o potencial imagético da tecnologia fotográfica na criação de registros que configuram espaços heterotópicos.

2 Arte, design, fotografia e o fazer interdisciplinar

Antes de adentrarmos na discussão acerca do diálogo entre o design e a fotografia, é interessante rever, ainda que brevemente, o que cada um desses campos compreende. O design — em especial o design visual — é uma atividade que implica vasto conhecimento em planejamento e desenvolvimento de ideias. É uma área que exige do profissional uma grande habilidade na solução de problemas projetuais e na seleção de recursos gráficos, tais como fotografias, ilustrações, grafismos, tipografia, cores, etc. Um dos objetivos finais de um bom projeto de design é tornar o produto desenvolvido funcional e esteticamente bem resolvido. Já a fotografia, habitualmente é dada a atribuição de capturar e registrar imagens em uma variedade de contextos, modos e finalidades. Ela pode ser utilizada para fins pessoais, artísticos ou comerciais. Trata-se de uma tecnologia que permite novas experiências visuais, e, por isso, surpreende, gera curiosidade e cria conexões emocionais. Como observa Flusser (2000), a fotografia, ao transformar o ato de ver em uma prática mediada pela tecnologia, altera a relação do sujeito com o mundo



visível, permitindo novas formas de percepção. No campo do design, Manovich (2020) aponta que as tecnologias visuais contemporâneas são responsáveis por criar uma estética híbrida, onde arte e comunicação se fundem para gerar impactos emocionais e narrativas visuais.

Desde seu surgimento, é inegável o papel preponderante que a fotografia desempenha na comunicação visual e nos processos criativos dos designers. Ela é um instrumento hábil para criar cenas e transmitir informações de forma acessível e objetiva, ampliando, assim, a retenção por parte do espectador. Para além, a fotografia também é amplamente usada para registrar todo o processo de criação de um projeto, documentando suas etapas para a criação de referências futuras. Assim, a fotografia consolidou-se como uma ferramenta indispensável nas diversas áreas de atuação do design: gráfico, interiores, vídeo, produto, moda, etc. Em vista disso, compreender as relações entre design e fotografia se tornou essencial para o designer, pois ambos possuem a propriedade de despertar emoções e sugerir ideias. Sabe-se que o êxito de um projeto de design, bem como a riqueza na sua elaboração, dá-se por meio da integração de múltiplas habilidades, disciplinas e técnicas, conferindo a esse projeto impacto e complexidade.

O êxito da proposta criativa, bem como a riqueza na sua elaboração, dá-se por meio da integração de múltiplas habilidades, saberes e técnicas, o que confere ao projeto impacto e complexidade. Entretanto, ainda é comum o entendimento de que um estudo sobre fotografia não esteja inserido no campo do design; de que a fotografia seja uma área à parte, um campo do conhecimento separado. Entendimento esse que não poderia estar mais equivocado, como afirmam Lupton e Miller (2011): “Assim como a tipografia, a fotografia sempre viveu um matrimônio técnico, histórico e estético com o design gráfico. No entanto, ao contrário da tipografia, a fotografia é raramente vista como um dos principais recursos do design” (p. 121).

Muito mais do que gerar soluções para produtos e serviços, ao design compete o exercício de relacionar e propor novas formas de conexão entre conceitos heterogêneos. A fotografia, por sua vez, traz para esses espaços visuais a potência de se ampliar as formas de visualização das coisas, criando assim novas experiências e, sobretudo, novas subjetividades. Isso viabiliza um modo de ver múltiplo, faz sentir, reelabora o plano simbólico e mexe com o imaginário das pessoas. Já no campo do design, segundo Portinari (2014), também há o envolvimento com a dimensão do imaginário:

Assim, podemos entender o trabalho do Design como uma atividade de criação de recriação da própria significação, efetuada através das “coisas”. Nesse sentido podemos dizer que o imaginário não só “permeia” a atividade do designer, em todos os níveis, mas que, mais radicalmente, o imaginário constitui a própria matéria que é trabalhada por essa atividade: a sua “matéria-prima”. (p. 227)

Ao se articular relações entre fotografia e design, é possível que surjam novas conexões e se criem caminhos: fios de pensamento que constroem teias entre o racional, o sensível e as vivências. A compreensão de que o design e a fotografia são disciplinas colaborativas favorece o desenvolvimento de um pensamento visual mais coeso, mais complexo. Ainda que cada uma dessas disciplinas tenha particularidades específicas, o vínculo entre as duas é



fundamental para a construção de novos espaços visuais. Na interação da fotografia com outros elementos (textos, papéis, telas de dispositivos digitais etc.), a imagem gerada problematiza e expande a experiência estética dos produtos do design. A ligação entre essas duas áreas é explícita em diversas esferas, como na arte, na publicidade e na indústria. Essa é uma relação que continuará se desdobrando à medida que novas tecnologias venham a surgir.

Para além do papel fundamental que desempenha nos projetos de design, a fotografia também se consagrou como uma ferramenta essencial para estratégias de marketing digital: com o aumento exponencial do uso das redes sociais, ela, mesmo com o crescimento do uso do vídeo, ainda é a principal forma de comunicação visual nesse tipo de interação. Tome-se como exemplo o Instagram, que mudou o comportamento de toda uma geração em vários aspectos. Basta observar, por exemplo, a preponderância das redes sociais no estabelecimento de novos padrões de beleza, de moda e de comportamento convencionados e reproduzidos pelos influencers. Ou mesmo a própria carreira de influenciador, que surgiu e se consolidou no Instagram. Não há como ignorar os efeitos e os desdobramentos das redes sociais nas relações humanas e conseqüentemente, nos modos de produção da imagem, como descreve Nicolaci-Da-Costa (2005), ao relatar os primeiros resultados de suas investigações dos impactos subjetivos da internet:

Era evidente que haviam também absorvido a nova lógica da rede. Uma lógica de excessos, agilidade, integração, relativização e expertise jovem. Uma vez absorvida, essa lógica era transportada para o mundo offline e produzia profundas alterações também nos modos de agir e de ser desses sujeitos. (p.06)

O mergulho nesse universo de desdobramentos do design e da fotografia é certamente muito mais profundo e merece ser constantemente explorado. Entretanto, esta parte do estudo busca pensar a respeito de como essa relação entre as duas disciplinas permite a criação de novos espaços visuais. Para tanto, é necessário que ambas as disciplinas sejam tratadas à luz de uma ótica ampliada, termo proposto por Rosalind Krauss (2008). Ao pensar sobre as definições de escultura, a autora sugere que a limitação entre os campos “deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão” (p. 136). Apresenta, então, uma abordagem de rompimento com essa lógica modernista, na qual a prática não seja “ditada pelas condições de determinado meio de expressão” (p. 136). No que diz respeito à prática do artista nessa nova perspectiva, propõe-se que o campo ampliado seja um espaço que permite ao indivíduo ocupar diferentes lugares, transitando entre diferentes meios de expressão para conceber suas produções. Dessa forma, ao transitar por distintas áreas do conhecimento, busca-se o estabelecimento de práticas interdisciplinares para a produção de saberes no campo do design, explorando as potencialidades da tecnologia fotográfica.

Para Couto (2014, p. 87), “falar de interdisciplinaridade é falar de relação entre disciplinas”. Elementos fundamentais do design gráfico, como contraste, linha, tensão, forma, textura, movimento, repetição, hierarquia, proximidade e equilíbrio, podem ser observados em uma imagem essencialmente fotográfica. A inter-relação entre fotografia e design revela-se ao longo do tempo, evidenciando



a convergência dessas disciplinas na criação visual. Naturalmente, essa dinâmica interdisciplinar também se estabeleceu nos métodos de produção desta investigação em todas as etapas. Sobre essa permeabilidade do campo, Couto e Oliveira (2014) afirmam que o design tem se expandido continuamente ao fertilizar e ser fertilizado por outras áreas do conhecimento, num processo de ampliação de seus limites. Em consonância com essa ideia, Lima (2019) destaca que o design contemporâneo demanda uma abordagem interdisciplinar, interagindo com diversas áreas para responder aos desafios de um mundo em constante transformação.

Portanto, perceber o design como um conceito aberto, em diálogo com outros campos do conhecimento — ou seja, em sua forma ampliada —, auxilia na compreensão dessa fusão de territórios, permitindo a expansão das possibilidades de criação. Sobre o mesmo tema, László Moholy-Nagy, ao explorar as interseções entre fotografia, arte, design e cinema, já destacava, na sua época, a necessidade práticas inovadoras na criação de imagens:

“Existe design na organização das experiências emocionais, na vida familiar, nas relações laborais, no planejamento urbano, no trabalho conjunto de seres humanos civilizados. [...] É desejável que todos resolvam suas tarefas específicas com a visão ampla de um verdadeiro "designer", buscando relações integradas. Isso implica também na ausência de hierarquias entre as artes — pintura, fotografia, música, poesia, escultura, arquitetura, ou qualquer outra área, como, por exemplo, o design industrial. Todos são pontos de partida válidos rumo à fusão da função e do conteúdo no Design” (Moholy-Nagy, 1947, p. 42, tradução nossa)

A percepção dessas possibilidades conduz à necessidade de aprofundar a compreensão sobre os procedimentos intrínsecos à articulação de sentidos e histórias na composição fotográfica. Assim, são propostas considerações sobre a imagem e o design visual a partir das tecnologias fotográficas. O fotograma foi escolhido como mediador e ponto de partida no processo de construção de espaços de pensamento a partir de espaços fotográficos. Por meio dele, registram-se vidas e criam-se outros espaços, experiências, territórios e subjetividades, articulando produção teórica e poética, escrita e imagética.

3 A fotografia sem câmera

Fotogramas são, por definição, imagens realizadas sem utilização da máquina fotográfica; apenas por contato direto de um objeto sobre uma superfície fotossensível exposta à uma fonte de luz. Para Moholy-Nagy, o fotograma era a “concretização do fenômeno da luz, que é peculiar ao processo fotográfico e a nenhuma outra invenção tecnológica”. Pode-se dizer, em um primeiro momento, que o fotograma é uma maneira de se registrar imagens pela ação da luz, uma vez que prescinde da câmera e até mesmo do filme. Por outro lado, o processo adquire complexidade à medida que soma elementos de linguagem que lhe conferem particularidades e características próprias. Há substancial diferença entre se obter fotogramas a partir de uma sala escura ou de uma câmara escura portátil. Com a máquina em mãos, saímos para editar o mundo, tendo o real — ou vestígios desse



(Dubois, 1998) — como referência. Ao se construir imagens direto no ampliador, a essência reside na ressignificação e na fusão de elementos, cujo produto resultante não se resume à simples soma das partes. O acaso é esperado e desejado. No fotograma, as imagens registradas não estão mais necessariamente ligadas ao seu referencial de origem. A construção se dá através da passagem de luz pelos objetos e camadas, gerando formas únicas no papel fotográfico. Cria-se, assim, uma espécie de monotipia, imagem única que, ao contrário da fotografia analógica, na época não podiam ser reproduzidas fielmente ao infinito.

Para Moholy-Nagy (2005), o fotograma é uma realização da tensão espacial em preto-branco-cinza. Pela eliminação do pigmento e da textura, consegue-se um efeito desmaterializado. É uma escrita com a luz, auto expressiva pelas relações contrastivas do preto mais escuro e do branco mais claro com uma modulação transitiva dos mais refinados cinzas. Apesar de não possuir um conteúdo representativo, o fotograma é capaz de evocar uma experiência óptica imediata, baseada em nossa organização visual psicobiológica.

A origem dos fotogramas é tão ou mais antiga do que a fotografia: por volta de 1727, o alemão Johan Heinrich Shulze já fazia experimentações explorando a fotossensibilidade dos sais de prata. Professor de medicina, quando não estava em sala de aula, Shulze dedicava boa parte do seu tempo a experimentos químicos no laboratório. Descobriu, então, que o sedimentado de nitrato de prata escurecia em contato com a luz, enquanto a parte na sombra permanecia clara. Como todo cientista, Shulze repetiu o experimento várias vezes até confirmar sua teoria, publicando a descoberta sob o título De como descobri o portador da escuridão ao tentar descobrir o portador da luz, referindo-se à intenção original de sua pesquisa, que era a fabricação de materiais luminosos (Busselle, 1990).

Segundo Harrel (2005), em 1802, mais de setenta anos depois da descoberta de Shulze, o químico inglês Thomas Wedgwood — chamado por alguns biógrafos de o padrinho da fotografia — publica o resultado de um processo semelhante, que utilizava bases com ácido nítrico, prata e gesso expostos à luz, nomeado como Método de copiar objetos em vidro pela ação de luz solar em nitrato de prata. Mais tarde, Wedgwood fez experiências com couro sensibilizado para copiar gravuras, folhas e vegetais, criando um método inovador, uma espécie de fotograma primitivo. Apesar disso, as imagens não se fixavam em suas bases, escurecendo totalmente após certo tempo.

Nessa mesma época, vários pesquisadores ao redor do mundo tentavam descobrir maneiras de fixar imagens registradas em superfícies fotossensíveis. Ainda que limitada, a técnica de Wedgwood foi fundamental para o desenvolvimento da fotografia. Em 1839, William Henry Fox-Talbot publicou detalhes do processo químico de fixação de imagens negativas no papel por meio de banhos em solução de amoníaco, o qual denominou Desenhos Fotogênicos — os primeiros fotogramas de que se tem registro. No início do século XIX, o fotograma surge como técnica/efeito de laboratório. Embora a invenção dos fotogramas seja creditada a Man Ray, além dos experimentos de Talbot, há registros de que o pintor alemão Cristian Shaad empregou intencionalmente essa técnica pela primeira vez em 1919. No entanto, graças aos trabalhos de Man Ray e Moholy-Nagy, o fotograma atinge notoriedade.



4 Resultados e desdobramentos de sentidos

Os personagens presentes na série de imagens a seguir, intitulada Suspensão, foram apropriados das mais diferentes origens, tais como pinturas, esculturas ou até mesmo fotografias em domínio público. Uma vez deslocados de seus contextos originais e ressignificados em uma nova composição sobre o papel fotográfico dão origem a um novo arranjo, agora fotografado e reproduzido pelo ampliador, não mais pela câmera.

Esse movimento contínuo de ressignificação estabelece relações com o pensamento Deleuziano sobre desterritorialização e reterritorialização (Deleuze e Guattari, 2010), uma vez que a criação das imagens se dá por meio da composição a partir de registros fotográficos e imagens já existentes. Para compor esses novos espaços fotográficos, é necessário desterritorializar as imagens, deslocá-las de seus contextos originais; é preciso tornar um campo limpo para que algo novo aconteça ali, para que se crie uma outra coisa. Ao mesmo tempo que se desterritorializa, reterritorializa-se para que se crie essa coisa, essa nova construção imagética. Desterritorialização e reterritorialização são movimentos que possuem certa proximidade. Processos éticos, estéticos e políticos são próximos, para estes autores que os descrevem estes movimentos. Diante disso, a importância deste exercício constante de trazer a questão de se desterritorializar e reterritorializar. É um modo de agir do ser humano. Estamos fazendo isso o tempo todo, inclusive com a nossa própria vida. São procedimentos até psicológicos. Designers, artistas, fotógrafos e poetas, quando olham para alguma coisa, eles fazem isso, esse processo de desterritorialização e reterritorialização. Território, aqui, é aquele lugar que é apoderado e que não depende de uma geografia. Fala de pertencimento e não de indicação geográfica. Por isso, esses conceitos se tornam tão relevantes ao se pensar como se dá a composição imagética, o registro desses espaços outros que resultam dos processos de construção desses fotogramas.

O conceito de a fotografia, por sua origem, funcionar como um atestado do real e do verdadeiro (Barthes, 2018) constitui o ponto de partida para a elaboração deste discurso, que ao se deslocar e se descolar propõe novos espaços para a existência. Ao defender a fotografia como uma tecnologia que direciona a luz para a produção de imagens, Maynard (1997:20) trata o resultado desse processo como “marcas ou quase-marcas” sobre diferentes superfícies. Esta investigação explora novas abordagens na construção fotográfica, com o propósito de pensar e registrar a multiplicidade de modos de viver. Conforme mencionado previamente, o propósito desta pesquisa consiste em investigar a potencialidade imagética da tecnologia fotográfica em composições que delineiam esses modos distintos. Pretende-se, por meio dessas representações visuais, apresentar condições singulares e sugerir universos que fomentem formas alternativas de existência orientados pelas ideias do pensamento foucaultiano.

Para Foucault (2013, p. 20), contra espaços são “lugares reais fora de todos os lugares” — uma das possibilidades de heterotopias. A heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam — ou deveriam ser — incompatíveis. Ao exemplificar estes espaços, o autor cita o jardim, como o exemplo mais antigo de heterotopia, que “desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar de utopia.”. Nos processos de criação desta pesquisa, a materialização desses contra espaços ocorre na produção prática. Nessas obras



visuais, essas utopias se manifestam por meio da reelaboração de imagens carregadas de múltiplos sentidos. Dessas articulações emergem cenas que indicam uma multiplicidade de reflexões envolvendo o pensamento, o corpo e o espaço. São fragmentos visuais que se reorganizam, orientando-se em direção a uma possível reformulação.

No “noema da fotografia” (Barthes, 2018, p. 67) está o papel da tecnologia fotográfica para esta pesquisa. De acordo com Barthes (2018), somente a fotografia tem a capacidade de declarar o verdadeiro, de atestar a existência do referente na imagem. Portanto, é a fotografia que traz o atestado de veracidade das circunstâncias que são criadas nas minhas imagens. Como diz ainda a semiótica Peirceana, a foto é como um traço do objeto, um tipo de depósito do real, um índice, ou seja, um signo que denota um objeto por ter sido afetado por este objeto (CP 2.248). Para Barthes (2018, p. 68), a fotografia afirma que 'isto foi' e valida a existência dos registros que, reelaborados, darão origem a novos espaços. É na reelaboração de registros já existentes que se estabelece uma nova relação entre as coisas. Ao escolher a tecnologia fotográfica para gerar os elementos visuais, também se opta pelo atestado de veracidade que ela carrega. No entanto, autores como Geoffrey Batchen (1997) desafiam essa noção ao argumentar que a fotografia não apenas testemunha o real, mas também participa da construção simbólica do mundo, criando espaços que não necessariamente se limitam à confirmação da verdade. Do mesmo modo, Susan Sontag (2003) sugere que a fotografia molda a percepção do real de maneira ambígua, tanto revelando quanto ocultando verdades. Assim, esses novos universos fotográficos permitem a existência de realidades que escapam às convenções do mundo como o conhecemos.

O deslocamento de um elemento visual, como a reprodução de uma pintura, de seu contexto original para compor uma nova imagem, utiliza essa propriedade da fotografia para propor um pacto de possibilidade de existência sobre o novo espaço visual. Por meio da tecnologia, esses novos espaços são materializados: o imaginado se torna físico e até propõe um flerte com o status inquestionável do “isto foi”.

De composições preestabelecidas, desprendem-se corpos e significados destinados a ocupar um novo espaço, um lugar de possibilidades a partir dos meus processos de subjetivação. As imagens materializam a aplicação prática do meu entendimento teórico: a resignificação como instrumento de produção e a fotografia como meio de aventar e até mesmo admitir a possibilidade do registro ter sido adotado nessas novas formas de existência.



Figura 1 — Série Suspensão. Vanessa Koiky, Sem título, 2023. Fotograma e fotografia.



Fonte: Autora

Figura 2 — Série Suspensão. Vanessa Koiky, Sem título, 2023. Fotograma e fotografia.



Fonte: Autora

Figura 3 — Série Suspensão. Vanessa Koiky, Sem título, 2023. Fotograma e fotografia.



Fonte: Autora

Figura 4 — Série Suspensão. Vanessa Koiky, Sem título, 2023. Fotograma e fotografia.



Fonte: Autora

Figura 5 — Série Suspensão. Vanessa Koiky, Sem título, 2024. Fotograma e fotografia.



Fonte: Autora

Figura 6 — Série Suspensão. Vanessa Koiky, Sem título, 2024. Fotograma e fotografia.



Fonte: Autora



5 Considerações finais

O conhecimento prático das inquietações do plano teórico da pesquisa amplia a compreensão da singularidade dessa experiência estética. Na última fase de seus estudos sobre o indivíduo, Michel Foucault promove a reflexão acerca de histórias envolvendo o sujeito, incentivando a consideração de possibilidades de resistência, alternativas e modos distintos de existência. Ele destaca o cuidado de si como uma ferramenta para escaparmos das dominações do poder e, assim, encontrarmos uma abordagem singular, uma maneira própria de existirmos em meio a tantos atravessamentos. Uma dessas formas é a criação de espaços, sejam eles físicos ou imaginários, como alternativas para se viver, existir e resistir às diversas formas de assujeitamento impostas ao longo da existência humana. (FOUCAULT, 2011)

Durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa, revelou-se um movimento de resistência às convenções preestabelecidas e ao senso comum, especialmente à noção de que um comprometimento integral com o trabalho constitui um obstáculo intransponível à vida acadêmica. Esse percurso desafiou a criação e gestão de espaços pessoais que possibilitaram o avanço da investigação, reconfigurando paradigmas e encontrando estratégias para tornar o que outrora parecia inatingível em algo tangível.

O desdobramento poético, é o momento da investigação no qual propõe-se reflexões por meio dos elementos registrados e de como eles se relacionam de um novo lugar. Esses elementos, uma vez fora de seu contexto original e realinhados sobre o papel fotográfico, compõem uma nova situação que primeiramente é fotografada e reproduzida pelo ampliador, e não pela câmera fotográfica. Assim, o fotograma transcende a mera seleção técnica: torna-se o elemento que viabiliza a transição de um exercício de fotografia para uma abordagem que envolve ativamente a fotografia.

Trabalhar com a luz é entender, também, a presença do acaso em cada folha de papel mergulhada em reagentes. A luz que transpassa as camadas criadas pelos negativos e pelo papel fotossensível é marcada e, ao mesmo tempo, subtraída de uma superfície que pede tempo para revelar as formas que nela são fixadas. Diante de um ampliador fotográfico, é possível que se observe o comportamento da luz e das sombras através dos elementos dispostos sobre o papel.

Os intervalos entre os processos de produção e de revelação da fotografia analógica permitem uma série de pensamentos que acabam sendo incorporados em meus trabalhos. Nesse espaço-tempo criado, posso dialogar com os resultados que vão surgindo — como a materialidade, as limitações e a diversidade do meio. São todos pontos de partida para eu pensar a fotografia: tanto para onde eu vou quanto para onde ela me leva.

A produção das chamadas imagens base geralmente marca o início do processo de criação. Esses registros envolvem diferentes lugares percorridos, que servirão como base para as composições finais. Incluem, também, representações variadas de corpos, como pinturas, esculturas ou até mesmo fotografias de domínio público. A partir dessas imagens base são criadas uma série de fotogramas que são,



posteriormente, digitalizados e reelaborados por meio de softwares de edição de imagem.

Ao apresentar personagens posando numa cena qualquer, como se tivessem reunidos desde o seu registro inicial, acabo gerando contextos diferentes em relação aos meios utilizados na produção dos fotogramas. Em todas as imagens está impressa a proposta dos processos de criação a partir de sistemas fotográficos analógicos. Esses processos me possibilitam criar um diálogo com as novas tecnologias de edição de imagem. Sendo assim, parte da identidade do meu trabalho prático reside na segurança dessa pequena distância, nesse hiato formado pela relação que surge entre o analógico e o digital.

Outra escolha presente na elaboração desses registros é a combinação de imagens em modo negativo e positivo. Esse recurso é nitidamente intencional. A proposta não é simplesmente integrar personagens a um cenário, mas apresentá-los como relações sempre construídas e frequentemente conflitantes. Dessa forma, a imagem final converte-se em uma espécie de metáfora das interações entre elementos de naturezas tão diversas: quando o personagem principal está em modo positivo, seu cenário está em modo negativo e vice-versa. Essa ordenação traduz a incompatibilidade entre os universos ali rearranjados. Também reflete a busca por formas de ocupação de espaços até então não destinados ou permitidos aos protagonistas das imagens. Acessos antes negados são conquistados por meio desses novos espaços construídos.

Nesse movimento de construção de novos espaços de existência, pode-se perceber relações com as noções de *punctum* e *studium*, instituídas por Roland Barthes (2018). Segundo o autor, “o *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não” (p.94). Em meus processos de criação, reconheço o *studium* nas imagens que seleciono e nas fotografias que produzo para compor as novas imagens — as imagens base. Identifico o *studium* ao selecionar os elementos que irão compor minhas imagens, ao entender cada imagem para poder, então, deslocá-las de seus significados iniciais. Já a manifestação do *punctum* é o entendimento de que imagem está pronta: quando algum elemento adquire força, é hora de parar.

O caminho de geração dessas imagens, é impulsionado pela busca desse momento de percepção, de reconhecimento: o instante em que tenho em mãos a imagem que dá conta do que pretendo abordar. A esses movimentos de procura e momento de reconhecimento, Barthes (2018) dá o nome de imagem justa: “Mas meu pesar queria uma imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justa e justeza: justo uma imagem, mas uma imagem justa.” Na minha jornada, a imagem justa é o registro justo dos espaços pretendidos (p. 104).

Nessas novas narrativas, crio espaços, novos universos para que se estabeleçam sentidos distintos. Nesses novos espaços, registro por meio da fotografia sugestões para novas formas de viver descoladas das inadequações que nos são imputadas. Percorro um labirinto para tentar delinear uma vida outra, mundo outro (Foucault, 2011).



Referências

- BARTHES, R. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: the conception of photography**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- BUMGARTEN, V. **A imagem cinematográfica: convergências entre Design e Cinema**. 2013. Tese (Doutorado em Design) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22953/22953_1.PDF. Acesso em: 5 jul. 2023.
- BUSSELLE, M. **Tudo Sobre Fotografia**. São Paulo: Editora Pioneira, 1990.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 3. ed. Editora 34, 2010.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papiro, 1998.
- FABRIS, A. Por uma fotografia produtiva: Moholy-Nagy e a nova visão. **Boletim: Grupo de Estudos Arte & Fotografia: Por uma fotografia produtiva**, n. 2, p. 99-104, 2007. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001614311>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. 2. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2000.
- HARRELL, T. W. M. **A Fotografia e suas sete chaves**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2005. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060712022156/http://www.tharrell.prof.ufu.br/fotografia-a-setechaves.htm>. 0. Nome do Caderno, p. XX. Disponível em: <http://www.jornal.com.br>. Acesso em: 4 set. 2009.
- LIMA, Marcelo F. **Design brasileiro: fronteiras e interseções**. São Paulo: Blucher, 2019.
- MANOVICH, Lev. **Cultural analytics**. Cambridge: MIT Press, 2020.
- NICOLACI-DA-COSTA, M. **Primeiros contornos de uma nova “configuração psíquica”**. Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 65, p. 71-85, jan./abr. 2005 71 Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br> Acesso em: 10 mar. 2018.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Informações complementares

Financiamento

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (processo 88887.974908/2024-00)

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: Vanessa Koiky, Jofre Silva

Coleta de dados: Vanessa Koiky, Jofre Silva

Análise de dados: Vanessa Koiky, Jofre Silva

Discussão dos resultados: Vanessa Koiky, Jofre Silva

Revisão e aprovação: Vanessa Koiky, Jofre Silva

Preprint, originalidade e ineditismo

O artigo é original, inédito e não foi depositado como *preprint*.

**Verificação de similaridades**

O artigo foi submetido ao iThenticate e obteve um índice de similaridade compatível com a política antiplágio da Tríades em Revista.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de Comitê de Ética em Pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesse

Não há conflitos de interesse.

Conjunto de dados de pesquisa

Não há dados disponibilizados.

Utilização de ferramentas de inteligência artificial (IA)

Este artigo não contou com auxílio de ferramentas de inteligência artificial (IA) para redação de nenhuma das seções.

Licença de uso

Os autores cedem à Tríades em Revista: Transversalidades, Design e Linguagens os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Publicação no Portal de Periódicos da UFJF. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

Editores

Frederico Braidá; Vera Lúcia Nojima.

Formato de avaliação por pares

Revisão duplamente cega (*Double blind peer review*).

Sobre os autores**Vanessa Koiky**

Graduado(a) em Artes Visuais (ULBRA). Especialista em Poéticas Visuais (FEEVALE).

Mestranda em Design (PPGD/EBA - UFRJ)

Currículo Lattes <https://lattes.cnpq.br/1093520925602983>

Jofre Silva

Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, Universidade Federal de Goiás. Pós-

Graduação Diploma em Fotografia, pelo Goldsmiths' College, da Universidade de Londres.

PHD em Fotografia - Arte e Design, pelo Central Saint Martins, Universidade das Artes de Londres.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9061580868014943>