

## VISIBILIDADES DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: OUTRAS REALIDADES OU O QUE VEMOS?

*Fabiane C. Magalhães Machado<sup>1</sup>  
Lurdi Blauth<sup>2</sup>*

**RESUMO:** Este artigo propõe analisar conceitos que envolvem a problemática da visibilidade e de identificação em duas séries fotográficas produzidas pela artista brasileira Fabiane Machado, assim como a relação que as obras estabelecem com o espectador. As fotografias foram realizadas a partir de técnicas experimentais de distorção da imagem e seu desenvolvimento desencadeou questionamentos estéticos e teóricos que conduzem a sua produção poética. São traçados paralelos a partir de conceitos estéticos encontrados em autorretratos de Francis Bacon, assim como se optou por um aporte teórico de pensadores como André Rouillé, Didi G. Huberman, Philippe Dubois e Roland Barthes. Os referenciais apresentados se fazem necessários para compreender a intensidade das relações e trocas entre imagem e realidade, visibilidade e significados.

**Palavras-Chave:** Visibilidade; Fotografia; Espectador; Identificação.

## VISIBILITIES OF PHOTOGRAPHIC IMAGE: OTHER REALITIES OR WHAT DO WE SEE?

**ABSTRACT:** This article proposes to analyze concepts that involve the visibility and identification problem in two photographic series produced by the Brazilian artist Fabiane Machado, as well as the relationship that the works establish with the spectator. The photographs were taken from experimental techniques of photographic distortion and their process triggered the theoretical and aesthetic questions that lead us in this investigation. They are paralleled within aesthetics proximity with Francis Bacon's self-portraits, as well how theoretical support in researches such as André

---

<sup>1</sup> Fabiane Cristina Magalhães Machado. Artista visual e mestrandanda em Crítica, Curadoria e Teoria da Arte pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Feevale/RS. Atua como bolsista no projeto de pesquisa da Universidade Feevale - Indústria Criativa - O Processo de Criação de Conteúdos em Setores Criativos - Desenvolve pesquisas sob orientação da prof. Dra. Lurdi Blauth em produção de imagens híbridas que envolvem processos entre fotografia e gravura com meios alternativos, tendo foco na utilização de materiais menos tóxicos, que tragam benefícios à saúde de artistas e ao meio ambiente.

[fabianemem@gmail.com](mailto:fabianemem@gmail.com).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8382-4096>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6545159854017075>

<sup>2</sup> Lurdi Blauth. Doutora em Poéticas Visuais, PPGAV, UFRGS/RS, 2005. Doutorado/estágio, na Université Pantheon-Sorbonne – Paris I, França, 2003. Associada à ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Membro do Conseil National Français des Arts Plastiques. Docente no curso de Artes Visuais e Pós Graduação na Universidade Feevale. Novo Hamburgo – Rio Grande do Sul.

[lurdiablauth@gmail.com](mailto:lurdiablauth@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2617246885619168>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5590-1007>

Rouillé, Didi G. Huberman, Philippe Dubois and Roland Barthes. The references presented are necessary to understand the intensity of relationships and exchanges between image and reality, visibility and meanings.

**Keywords:** Visibility; Photography; Spectator; Identification.

## VISIBILIDADES DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA: OTRAS REALIDADES O ¿QUÉ VEMOS?

**RESUMEN:** Este artículo propone analizar conceptos que involucran el problema de visibilidad e identificación en dos series fotográficas producidas por la artista brasileña Fabiane Machado, así como la relación que las obras establecen con el espectador. Las fotografías fueran realizadas utilizando técnicas experimentales de distorsión de la imagen y su desarrollo desencadenó cuestiones estéticas y teóricas que condujeron a su producción poética. Son trazados paralelos dentro de la proximidad estética de los autorretratos de Francis Bacon, así como del apoyo teórico de pensadores como André Rouillé, Didi G. Huberman, Philippe Dubois y Roland Barthes. Las referencias presentadas son necesarias para comprender la intensidad de las relaciones e intercambios entre imagen y realidad, visibilidad y significados.

**Palabras clave:** Visibilidad; Fotografía; Espectador; Identificación

## INTRODUÇÃO

Neste estudo são analisadas duas séries fotográficas produzidas pela artista Fabiane Machado. Para tal, percorre-se brevemente a história da fotografia com o intuito de entender as mudanças de conceito e as condições de visibilidade que esta linguagem atravessou desde sua invenção até a contemporaneidade. A partir das abordagens teóricas e conceituais de André Rouillé, Philippe Dubois e Roland Barthes, analisa-se a transição da fotografia entre documento e forma de expressão artística.

Em seu processo criativo, a artista procura explorar os recursos de prática da fotografia, investigando o uso de técnicas experimentais em séries fotográficas que instigam o público a observar as imagens para além de suas próprias referências, propondo uma imagem aberta ao outro e à sua subjetividade. Faz-se um comparativo estético entre as suas fotografias e os autorretratos do artista Francis Bacon, que partia de imagens fotográficas para criar suas pinturas de retratos.

Para compreender essa imagem latente e seus desdobramentos, nesta investigação são aprofundados os conceitos do filósofo Didi-Huberman, referentes à perda da visibilidade e a relação estabelecida entre observador e obra. A seleção das séries fotográficas com imagens distorcidas como tema deste estudo procura refletir sobre como esses trabalhos provocam interrogações e podem gerar certa angústia no espectador. Por outro lado, esse espectador tenta entender como foram produzidas essas fotografias e, geralmente, busca por um referencial real.

A fotografia apresentada pela artista não possui o intuito de autenticar a representação, mas de reestabelecer significados e fundamentar-se na presença da imagem em seu potencial cognitivo. Faz-se uma reflexão quanto a capacidade de mediação da fotografia quanto a realidade, como uma condição de documento ou de proximidade com o real, por muito tempo atribuída as imagens fotográficas.

## FOTOGRAFIA EM MEDIAÇÃO COM A REALIDADE: ASPECTOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

O surgimento da fotografia no início do século XVIII contou com dois importantes entusiastas, Louis Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce que trabalharam em paralelo na busca por obter imagens em menor tempo de exposição e com maior qualidade. Entretanto, foi apenas anos mais tarde, após a morte de Niépce, que isto aconteceu. Os daguerreotipos como ficaram conhecidos, fixavam a imagem em uma placa rígida, espelhada e muito frágil. Em alguns minutos as imagens apresentavam maior riqueza de detalhes e tinham aparência tridimensional. Desde então a fotografia, aliada a um aprimoramento técnico, passou por muitas transformações, sempre na procura de imagens de melhor qualidade.

De maneira explosiva a fotografia difundiu-se pelo mundo, tornou-se um poderoso veículo de comunicação durante a Grande Guerra, tendo notável importância documental. Ao mesmo tempo, no início do século XX surgiram maneiras não convencionais de explorar os recursos criativos da fotografia, como fotogramas abstratos, fotomontagens de imagens fragmentadas, combinação da fotografia com a tipografia moderna, cujos processos foram descritos por László Moholy-Nagy (1895-1946) como uma “nova visão enraizada na cultura tecnológica do século XX” (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2004, tradução nossa).

Moholy-Nagy foi um influente professor na Bauhaus da Alemanha, um dos maiores defensores de técnicas experimentais nos processos fotográficos, desenvolveu amplamente a técnica dos fotogramas, (imagens criadas sem uma câmera), colocando objetos comuns sobre uma folha de papel fotossensível e expondo-a à luz. Além disso, trabalhou com a teoria da contra composição ao fotografar imagens aéreas de um eixo oblíquo. Nascia uma fotografia totalmente nova e liberta das imposições da mimese.

Contudo, logo após sua invenção foi dado à fotografia o papel de documentação do mundo, de registrar acontecimentos e de representar o real, assim associando o ato fotográfico à ação de documentar o que acontece. Rouillé critica a ideia barthesiana da fotografia como índice do real, já que nada mais seria do que uma concepção idealista que a reduz como meio, como um dispositivo para revelação da realidade, conforme se destaca:

O projeto desta teoria do índice consiste, assim, em descrever o funcionamento da fotografia como uma máquina ímpar e a extrair dela os princípios essenciais. Assim procedendo, rebaixa a pluralidade de suas ações a um esquema funcional e material abstrato. (ROUILLÉ, 2009, p. 195).

Segundo Rouillé (2009), foi apenas no final do século XX, que a fotografia foi abraçada pelos artistas como verdadeiro material artístico, mudando as relações entre arte e fotografia, abrindo uma “passagem progressiva do domínio da prática para o domínio da cultura”. (p. 284-285). Até então, considerava-se que imagens fotográficas partissem do princípio de que sua existência se daria a partir de um referencial real e cópia da realidade, assunto que Roland Barthes discute amplamente em muitos dos seus textos:

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. (BARTHES, 1998, p.114-115, grifo do autor).

Por muito tempo ainda a fotografia ocupou um lugar secundário nas artes, limitando-se à suas qualidades técnicas e de reprodução, servindo como ferramenta e vetor, até tornar-se o componente principal das obras, “o seu material”, conforme Rouillé (2009). A fotografia tornou-se arte a partir

do momento em que suas qualidades expressivas passaram a compensar os efeitos de seus usos práticos, distanciando-se da fotografia dos fotógrafos na medida em que fugiu da representação, buscando a expressão e a transformação. A representação do real na fotografia passou a ser uma opção feita por quem a produz no momento de sua concepção, pelas próprias escolhas, recriando a realidade através da subjetividade do indivíduo, e não apenas de maneira mecânica e automatizada.

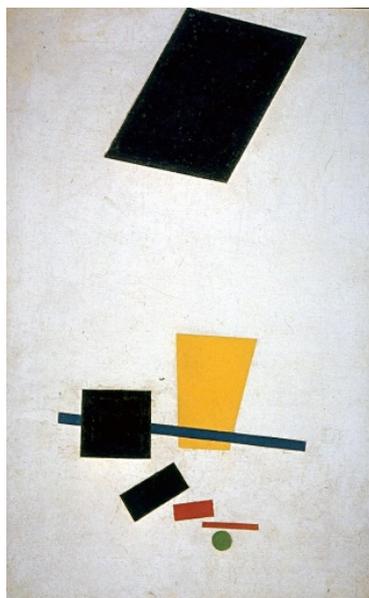
Os processos físico-químicos que originaram a fotografia lhe propiciavam precisão ao representar o que era fotografado de maneira não antes vista, assim, o conceito de fotografia ficou associado à representação do real, pois através de seus mecanismos podiam-se reproduzir com exatidão contornos, texturas e detalhes. Philippe Dubois (2012) comenta que “foi atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular e uma virtude irredutível de testemunho. Aos olhos do senso comum a fotografia atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (p. 25); “[...] a imagem não pode representar o real empírico [...], mas apenas uma espécie de realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um símbolo nos termos peircianos”. (p.53).

Diferentes processos e técnicas foram praticados e se popularizaram entre os artistas do século XX como uma forma divertida de experimentações. Artistas de vanguarda empregaram o uso do fotograma para explorar os elementos ópticos e expressivos de luz. Fotografias, fotogramas e montagens fotográficas tinham objetivo de superar o caráter naturalista da fotografia e desta forma estabeleceu-se um novo relacionamento com o mundo visível, quebrando a tradição de reproduzir apenas o real por meio da fotografia.

A fotografia não se destina sempre e estritamente apenas às representações “terrestres e humanas” que sempre lhe foram reconhecidas. A foto também pode nos fazer decolar, fazer o real oscilar em direção ao irrepresentável mais fundamental e mais experimental, pode nos revelar seu “ser-anjo”, esquecido ou oculto com demasiada frequência. (DUBOIS, 2012, p. 268, grifo do autor)

Dubois, no capítulo 6 do livro *O Ato Fotográfico e outros ensaios*, aborda a fotografia não sendo apenas a imagem produto da ação de fotografar, mas como uma imagem-ato, o produto final e a relação com a mensagem que transmite. O autor discorre sobre como a arte passou a incorporar o pensamento fotográfico (formas, conceitos, percepção, ideologia) dentro de si. Defende a teoria de que a arte teria se tornado fotográfica e assim apresenta diversos trabalhos e artistas que foram influenciados por ela, sendo o Suprematismo Russo um destes períodos. As imagens aéreas de Malevitch são elementos da base do Suprematismo, foi com base nelas que artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas de um novo espaço, flutuante, irracional, giratório. Esta nova percepção de espaço mudou a relação entre o sujeito e o mundo fornecendo instrumentos conceituais à arte abstrata.

Nas imagens feitas do alto, há uma distância em que pouco é possível identificar objetos, imagens sem horizonte, sem profundidade, imagens achatadas, monocromáticas, revolucionaram os trabalhos de El Lissitsky e Kasimir Malevitch. A fotografia aérea, ao contrário das habituais (terrestres), transformam o real em um mundo codificado. Malevitch, em seu livro, *O mundo sem Objeto* explora as teorias matemáticas da axonometria e das metáforas do voo, da suspensão de objetos. Por se tratarem de obras abstratas no trabalho deste artista encontraremos a lógica fotográfica principalmente em seu conceito. (Figura 1)



**Figura 1- Kazimir Malevitch, Painterly Realism of a Football Player—Color Masses in the 4th Dimension, 1915. Óleo sobre tela. Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/207293/painterly-realism-of-a-football-player-color-masses-in-the-4th-dimension>**

Jackson Pollock, considerado um expoente do Expressionismo Abstrato trabalhou influenciado pela vista aérea. Na Action Painting (Figura 2) como ficou conhecida, Pollock se deslocava ao redor da tela, como se a estivesse sobrevoando, como se não estivesse diante de um quadro, mas diante de um território, um sentimento físico de liberdade, um corpo em ação. (DUBOIS, 2012).

Essa comparação com a foto aérea não é uma simples analogia: trata-se de um verdadeiro dispositivo teórico que coloca em jogo a relação do sujeito com o espaço, da criação com a percepção, da imersão do corpo com o reerguimento do olhar. (DUBOIS, 2012, p. 266)



**Figura 2- Jacson Pollock, 1950. Fotografia por Hanz Namuth. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262918>**

Mais a frente as fotomontagens Surrealistas e Dadaístas que independentemente de seus objetivos, pretendiam integrar a imagem fotográfica com suas características próprias, trazida à condição de objeto, aspiravam fazer uma metaforização positiva e expansiva. A fotomontagem foi muito importante na lógica da colagem e na mistura polifônica dos materiais e dos signos, assim passaram a estabelecer novas relações entre os objetos e os seres, fazendo-os adquirirem novas identidades. Utilizavam papéis de todos os tipos, os trabalhos eram feitos de forma inconsciente, pelo acaso. Para as colagens aplicavam figuras recortadas de revistas, jornais, catálogos, fotografias, gravuras e estampas, incorporando textos e palavras. (BRAUNE, 2000)

Man Ray se destacou entre os artistas da época e encontrou no Surrealismo o potencial criativo para explorar a fotografia. O movimento Surrealista tomava como fonte de criação artística, as manifestações do subconsciente, por vezes absurdas e ilógicas, vindas dos sonhos, dos automatismos psíquicos, dos estados alucinatórios. Considerava estas fontes artísticas mais autênticas que a natureza e a realidade. Man Ray passa a questionar a fotografia como documento do real. Em uma de suas foto-colagens (Figura 3) podemos ver o rosto de uma mulher com lágrimas nos olhos, porém as lágrimas são de vidro e foram colocadas sobre o rosto da modelo pelo próprio artista.



**Figura 3 – Man Ray – Lágrimas de Vidro, 1932. Fotografia. Fonte:**  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/37756/man-ray-larmes-tears-american-about-1932/>

As mudanças culturais e o desenvolvimento de novas tecnologias fizeram com que o passar do tempo a fotografia atravessasse uma crise de credibilidade, não desempenhando mais seu papel de documento. A possibilidade de novas visibilidades liberou a fotografia da necessidade da representação e da estética formal, oportunamente, Rouillé (2009) aborda esta nova forma de representação da fotografia:

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 2009, p. 287)

A fotografia dos artistas conforme as referências apresentadas por Rouillé (2009), não está ligada à busca da representação visual ou a qualquer cânone acadêmico de criação, foi considerada livre. Essa prática transita entre a captura do decifrável e do indecifrável, o que resulta em imagens em mutação constante que possibilitam uma multiplicidade de suportes, consentem estabelecer conexões diversas, receber significação e deduções por parte dos espectadores.

## PROCESSOS EXPERIMENTAIS DA FOTOGRAFIA: O QUE VEMOS?

Cecília Almeida Salles (1998) assevera que não se inicia uma obra com a compreensão dos seus propósitos, caso contrário, a criação em artes seria apenas um processo puramente mecânico, pois a obra vai além da intenção do seu autor. Ao analisarmos as fotografias produzidas pela artista Fabiane Machado, é possível perceber que o uso do equipamento fotográfico não é apenas um meio de registrar a realidade, pois seu trabalho passa por desdobramentos à medida em que é apresentado ao público.

A seguir comentamos duas séries de fotografias que tratam de questões de identificação e visibilidade: a primeira, *Sem Título* (2012), em que o observador é convidado a se deter mais tempo diante da imagem; a segunda denominada *Imagens Dissolvidas* (2016), igualmente, provoca estranhamentos, uma vez que nos levam a suspeitar ou mesmo tentar identificar entre o que se vê e o que não se vê.

A série *Sem Título*, são fotografias de corpos nus, nas quais a artista faz o uso de cortes e ângulos para não evidenciar o gênero ou alguma parte específica do corpo, a fim de tornar ainda menos evidentes as formas fotografadas. As fotografias originais foram impressas e novamente fotografadas, porém utilizando um filtro de distorção em frente à lente. Contudo, mesmo a figura borrada, turva, distorcida e deformada, ainda era possível perceber o rastro de uma atividade. Assim, a imagem acabava por criar outra dimensão da realidade, provocando um sentimento de incerteza no espectador que sempre tenta buscar por algum referencial.

Em uma nova etapa do processo, Machado imprime estas fotografias em material adesivo, colando-as sobre espelhos. Isso fez com que o espectador se confundisse entre observar a imagem e seu próprio reflexo sobreposto pela ação de observar. Enquanto busca a identificação da imagem ocorre um reconhecimento de si mesmo no reflexo do espelho, dependendo do ângulo observado, acaba por ver mais a si mesmo e seu entorno do que a fotografia presente no trabalho da artista (Figuras 4 e 5).

Quando esta série é apresentada ao público, percebe-se que, de maneira recorrente, cada pessoa ao olhar para alguma dessas fotografias vê algo diferente, algo distinto do referencial original nas imagens. Nesse sentido, podemos acrescentar o que Marcel Duchamp (1957) declara: “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. (In: BATTCKOCK, 2004, p.74).

Embora as fotografias tenham como referência uma realidade, Machado em seu processo de criação, interfere com diversos procedimentos, distorce as imagens, transformando-as praticamente em imagens abstratas, e nesse aspecto que o observador procura descobrir algum referente na realidade. As imagens configuram certas imprecisões, tem a potencialidade de interação com o outro, ao mesmo tempo em que, “são ambiguidades oriundas [da colaboração] daquele que olha e do que é olhado. [...] todo olhar é, também, um ato criador, uma participação ativa; e se a criação não é absoluta, se não detém uma aura, pode-se dizer que é singular, própria de cada pessoa”. (ALMEIDA; GOÉS, 2015, s/p.).

Essas ambiguidades são construídas pelo procedimento de colar as imagens sobre espelhos propiciando que o reflexo do espaço ao redor interfira na imagem sendo incorporado ao trabalho. Para melhor visibilidade, as imagens são posicionadas em altura adequada e de maneira a permitir que o público perceba a si mesmo no reflexo sobre o trabalho.



**Figura 4– Fabiane Machado. Sem título, 2016.**

Registro da montagem. Fotografia colada sobre espelho, 80cm x 50cm. Fonte: Arquivo da artista.

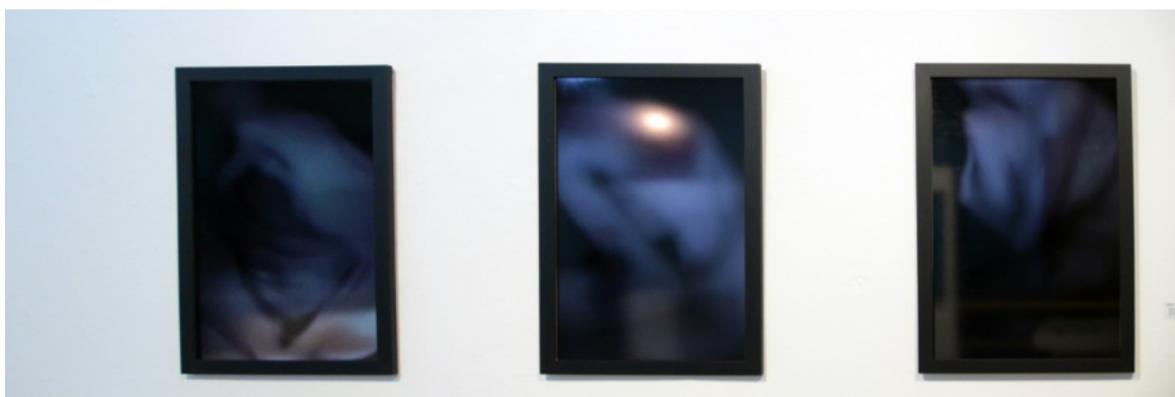
O espelho sobre o qual as fotografias estão coladas acaba diluindo e distorcendo ainda mais as imagens, conduzindo o espectador a observá-las de diversos ângulos para tentar identificar o assunto fotografado. Ao aproximar-se do trabalho, a imagem perde ainda mais a nitidez, fazendo com que o observador, veja mais o seu reflexo no espelho do que a própria fotografia.

Percebe-se que o público é receptivo a esse tipo de imagem, que invoca a subjetividade e permite uma observação compartilhada com sua própria cultura e, também, atravessada por sua história pessoal. As fotografias de Machado estão abertas a uma constante ressignificação por parte de quem as observa, transformando-se a cada diferente olhar. Estas fotografias permitem refletir sobre questões de identificação e visibilidade. Contudo, Barthes (1980) afirma que a fotografia não deixa espaço para questionamentos, porém, essas fotografias teriam um significado e uma perspectiva diferente das imagens analisadas neste estudo.

Se a fotografia não pode ser aprofundada, é por causa de sua força de evidência. Na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver. (BARTHES, 1980, p.157)

As imagens fotográficas produzidas por Machado apresentam sombras e transparências, fluidez e dissolução em oposição à nitidez e à materialização da fotografia tradicional conforme já caracterizadas por Barthes (2009). Estas fotografias abrem espaço para o imaginário com o intuito de instigar aquele que a olha a desconfiar do que vê, parecem quase que dissolvidas, se distanciando do conceito de índice, aplicado por Barthes (2009), tornando-se, praticamente, um produto da imaginação do observador. São imagens que se apresentam como desconstrução da objetividade, não se limitam “apenas ao gesto da produção [...] da imagem (o gesto da “tomada”), mas também inclui o ato de sua recepção e de sua contemplação”. (DUBBOIS, 2012, p.15).

Percebendo a potencialidade dessas imagens como instrumento instigador da percepção de cada indivíduo, Machado optou por não as nomear, permitindo à imagem atuar de forma reflexiva sobre observador, que pode buscar por significações além de um título. O trabalho convida o espectador a refletir sobre o que vê, estimulando-o a olhar ou permanecer mais tempo diante destas imagens.



**Figura 5 – Fabiane Machado.** Sem título, 2016. 80cm x 50cm. Fonte: Arquivo da artista.

O filósofo Georges Didi-Huberman (1998, p.29) comenta sobre o dilema do ver: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelos que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Para o autor, há sempre algo que se perde à vista no ato de ver e é nessa perda do visível, nesse espaço vazio que se abre, que a obra rebate o olhar do espectador, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Na maioria das vezes, a interpretação das novas imagens que são apresentadas vai acontecer a partir de padrões adquiridos anteriormente. O que se vê está sempre ligado às experiências passadas e, para conseguir ver sob outros pontos de vistas, por vezes, é necessário abrir-se ao novo, como sugere Didi-Huberman, “devemos fechar os olhos para ver” (1998, p. 31). Nesse contexto, um dos exercícios mais difíceis talvez seja o ato de analisar um trabalho artístico, pois ao mesmo tempo em que se contrapõe por meio de comparações o que é apresentado, precisa-se olhá-lo distanciando-o de gostos particulares, de pré-conceitos, mantendo-se aberto antes de fazer qualquer julgamento, permitindo-se uma aproximação com a experiência do artista e da sua obra:

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do "dom visual" para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77)

Desta maneira, o ato de olhar é sempre dividido em dois, entre quem olha e o que é olhado, sendo assim, nunca exclusivo do espectador ou do seu criador. O autor analisa a ambivalência das imagens apresentando dois tipos de observadores, os que procuram, sempre, por algo além da imagem e os que não veem nada além da imagem, do que lhes é apresentado. (DIDI-HUBERMAN, 1998). A visão nunca é neutra ela é sempre atravessada por outros olhares, olhares de pessoas com as quais se convive e de experiências que tem. A percepção é ditada por tudo que se acumula durante a vida, o ver acaba sendo fragmentado ao mesmo tempo em que algo sempre escapa aos olhos de quem analisa, pois este, não é capaz de compreender em sua totalidade também o olhar de quem criou. Pode-se dizer que existe toda uma complexidade que envolve o exercício de enxergar uma imagem ou obra de arte.

A partir dessas breves anotações sobre as reflexões de Didi-Huberman (1998), analisa-se a segunda série de trabalhos de Fabiane Machado, intitulada de Imagens Dissolvidas, composta por retratos fotográficos em preto e branco, com uso de processos de distorção fotográfica manual. As imagens

possuem aproximação com os retratos de documentos de identidade<sup>3</sup>. Nessa série, a artista trabalha com os mesmos processos de criação da série anterior, apenas mudando o formato de apresentação final.

A série *Imagens Dissolvidas*, foi montada em caixas de madeira MDF (25cm x 25cm x 3cm.). No fundo de cada caixa foi colocado um espelho com uma fotografia impressa sobre material adesivo transparente. No espaço entre a imagem colada sobre o espelho e o vidro da caixa, percebe-se um efeito de múltiplas camadas, o que gera um efeito de sobreposição. Novamente ocorre um jogo entre a opacidade da imagem e o observador que percebe seu próprio reflexo no trabalho. O espectador é convidado a suspeitar do que se vê e do que não se vê ou, ainda, de como ver o que está diante de seus olhos, ao mesmo tempo em que ele se insere na obra. (Figuras 6, 7 e 8)



**Figura 6 - Fabiane Machado.** *Imagens Dissolvidas*, 2016.  
Fotografia, 25cm x 25cm. Fonte: Arquivo da artista.

---

<sup>3</sup> Foi adotado o padrão fotográfico exigido pelo Departamento de Polícia Civil do Estado do Paraná para a emissão de documentos de identidade. O rosto deverá estar alinhado horizontalmente na fotografia com os ombros visíveis, orelhas a mostra na mesma proporção, verificar também o posicionamento correto da cabeça sempre posicionada no centro, deverá ser mantido um pequeno espaço na parte superior da foto. A apresentação deve se aproximar em 2/3 de rosto e 1/3 de corpo, verificando ainda o posicionamento do queixo nivelado e centralizado. (PADRONIZAÇÃO PARA A FOTOGRAFIA DA CARTEIRA DE IDENTIDADE, Departamento de Polícia Civil do Estado do Paraná, 2003).



**Figura 7– Fabiane Machado.** *Imagens Dissolvidas*, 2016. Registro da montagem. Fotografia sobre espelho, 25cm x 25cm. Fonte: Arquivo da artista.

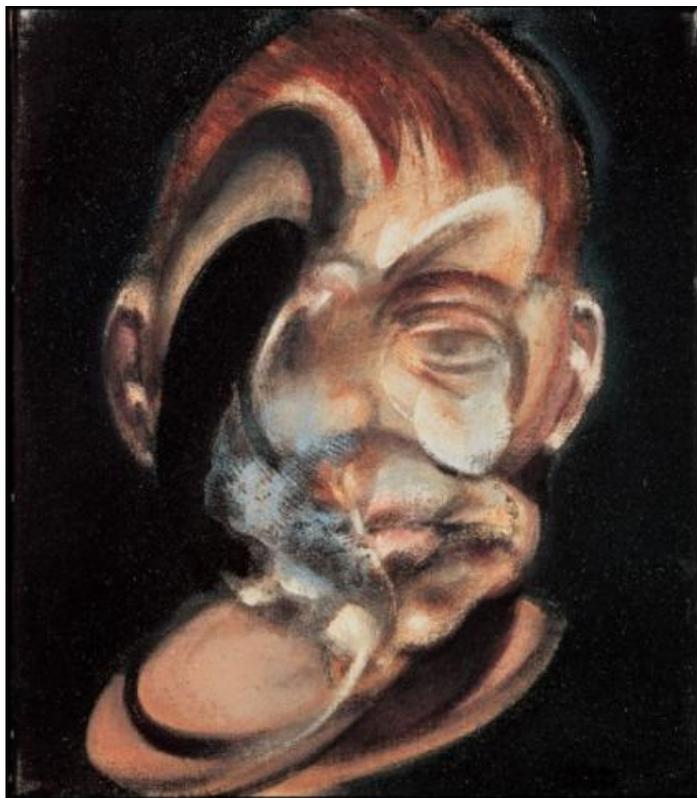


**Figura 8 – Fabiane Machado.** *Imagens Dissolvidas*, 2016. Registro da montagem. Fotografia sobre espelho, 25cm x 25cm. Fonte: Arquivo da artista.

As distorções provocadas nessa série de fotografias pode ser comparada aos efeitos explorados nos retratos produzidos pelo pintor Francis Bacon (1909 –1992). Bacon busca a deformação da imagem; seus autorretratos partem do referencial fotográfico, depois surgem as manchas e as marcas.

O teórico e crítico francês Dominique Chateau (2004), comenta que, para Bacon, distorcer as formas lhe permitia alcançar a realidade em sua profundidade. Seus retratos e autorretratos são quase

abstratos, distanciam-se da ilustração, suas figuras são criadas a partir de arranhões e manchas, onde podemos perceber o traço do movimento. O autor apresenta a posição do próprio artista sobre seus retratos, que intensifica a sensação de movimento e de tempo, a impossibilidade de capturar o corpo retratado. (Figura9)



**Figura 9 - Francis Bacon, Autorretrato, 1973.**  
Óleo sobre tela. Fonte: <http://corpoesociedade.blogspot.com.br/2010/07/os-auto-retratos-de-francis-bacon.html>.

Ao mesmo tempo, o pintor procura não deformar o corpo, enquanto busca reproduzir uma condição temporal. De igual modo, as interferências criadas por Machado ao realizar as fotografias, tiveram a intensão de explorar determinados recursos e produzir uma imagem com mais camadas e movimento. O filtro colocado em frente à lente da câmera deixa as figuras deformadas, mas, nelas, ainda é possível perceber o rastro, a presença da figura humana, embora seja difícil identificar de quem são os retratos. Assim como Bacon, ela partiu de um referencial fotográfico para criar uma imagem totalmente nova, que também muda conforme o ângulo e a distância em que é observada. A partir das distorções provocadas, foi atribuído um novo caráter aos retratos iniciais, que servem apenas como ponto de partida para o surgimento de uma nova imagem.

Chateau (2004, p.64) avalia o instante em que o real se altera nos retratos de Bacon, o que esse chama de “realismo subjetivo”. O autor insiste que “trata-se de enxergar o real na tela”, uma nova realidade é criada através da subjetividade do artista e, talvez, o registro de um rastro desse real capturado. O real passa a ser a imagem que foi entregue pelo artista.

Quando as fotografias de *Imagens Dissolvidas* são observadas, percebe-se que algo escapa à vista, há algo que responde ao olhar como uma fonte de inquietação, pois manifesta reconhecimento e estranhamento, algo se mostra e se esconde simultaneamente. É no diálogo entre espectador e obra de arte que Didi-Huberman (1998) ancorou sua análise. Além disso, o autor destaca a sensação de

estranhamento provocado e o sentimento de angústia que surge no observador, o que captura seu olhar por mais tempo diante de um trabalho. Seria esta a cisão do ver, quando algo nos escapa, algo que não se pode compreender, quando existe perda na visualidade apresentada. Esse é o momento em que nos sentimos tocados pela imagem, olhados de volta: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelos que nos olha” (DIDI-HUBBERMAN, 1998, p. 29).

Nos trabalhos de Fabiane Machado, podemos entender que o processo de criação no campo da arte pressupõe uma série de escolhas e testagens, porém o contato com outro, ou seja, com o público, é fundamental para que outras associações possam ser ativadas, expandindo as suas relações visuais e perceptivas. Muitas vezes um fazer e refazer até o próprio acaso pode indicar uma nova perspectiva ao trabalho. Salles (1998) destaca que em alguns casos o processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artisticidade. Os processos técnicos aliados aos procedimentos artísticos podem resultar em aspectos que combinados entre a intenção do artista e os acasos, resultam em uma criação em rede, que significa a não linearidade de um pensamento, mas relacional, de acordo com as proposições de Salles. Esta autora “parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém” (2006, p.17).

A fotografia produzida sob o pensamento artístico desloca-se do papel da representação da realidade e passa a ter papel de criadora de imagens, mesmo quando envolve simplicidade visual, a intenção do artista é que fundamenta as qualidades atribuídas à imagem, ao mesmo tempo em que relativiza a obra como um produto finalizado. Nesse sentido, as imagens de Machado não determinam um ponto final de um processo, ao contrário, ativam a interação e a subjetividade do espectador, abrangem outras visualidades inferidas por um diálogo que está em constante movimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias, analisadas neste estudo, provocam tensionamentos entre o que se pode atribuir como referência à realidade física e a interação com o imaginário de quem observa as imagens. E, principalmente, nas imagens que surgem refletidas no espelho ou que resultam de uma sobreposição de capturas entre as fotografias, os ambientes e os próprios espectadores.

Embora seja possível encontrar elementos que remetem a aparência de um corpo ou de uma face, são imagens que desorganizam o olhar de quem tenta identificar algo da ordem do visível. O interesse de Machado tem sido problematizar o estatuto da fotografia como documento da realidade, utilizando os seus recursos e procedimentos técnicos para evocar outras imagens, outras visibilidades. As imagens fotográficas produzidas pela artista possibilitam a interação com a subjetividade do outro, propiciando uma outra constituição do olhar que permitem ao espectador criar e reinventar imagens, e portanto tornar visível alguma coisa do mundo, inclusive, aquilo que não é da ordem do visível. Nessa perspectiva, o artista pode operar com registros dessas ordens ocultas ou de mundos não explorados e que não são capturados pelos mecanismos da fotografia documental.

A partir das análises de Didi Huberman (1998) é possível considerar que existem dois tipos de espectadores, os que não procuram por nada além do que lhes é mostrado e outros que procuram sempre por algo além do que se pode ver. De um lado, o olhar apressado, vê apenas recursos técnicos de desfocamentos de imagens sem significado. De outro, quando o olhar consente em se colocar em um estado sensível, alimenta o seu próprio imaginário, é envolvido por uma rede complexa de certezas e incertezas, de trocas ambíguas e abrem a perspectiva de estabelecer múltiplas dimensões com a imagem. Nesse processo de interação, outros sentidos são evocados

e visibilidades se encontram, também fora do olhar, o que se vê e o que não se vê, está para além do que é visível aos olhos.

As investigações no campo da fotografia de Machado procuram a reversibilidade do olhar, ultrapassando a fronteira do reconhecível obtida pela dissolução de imagens oriundas de uma, talvez realidade, de aspectos que organizados mentalmente servem para afirmar o que é real. Porém, no contexto atual, diante de inúmeras possibilidades identificadas no mundo físico/virtual, os pontos de vista são deslocados e referências são constantemente recontextualizadas. O que nos impulsiona a pensar sobre as imagens singulares destes trabalhos é encontrar uma zona de tensão que dissolve uma aparente estabilidade da realidade. Essas imagens abrem um campo de oscilação que permite experienciar um olhar vivido.

As séries de fotografias apresentadas neste estudo, portanto, exploram relações entre o olhar e ser olhado, entre a obra e o outro, propondo uma analogia com a alteridade. O espectador é submetido à uma experiência mais profunda pelo simples exercício do olhar, ao procurar por significações e conexões na imagem, poderá intensificar sua experiência com a arte e consigo mesmo.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Eduardo A. de; GOÉS, Felipe. **Entre a figura e o abstrato: instâncias do pensamento**. São Paulo, Botucatu: Revista Interface, Comunicação, Saúde e Educação. Vol.19, nº52 Jan./Mar.2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832015000100211](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832015000100211). Acesso em: 16.12.2019.

BACON, Francis. **Autorretrato**. Disponível em: <http://corpoesociedade.blogspot.com.br/2010/07/os-auto-retratos-de-francis-bacon.html>. Acesso em: 1º mar. 2019.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BRAUNE, F. – **O Surrealismo e a Estética Fotográfica**. Editora 7 Letras, SP, 2000.

CHATEAU, Dominique. **Poiética da Recriação**: sobre um auto-retrato de Francis Bacon. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais UFRGS, 13(21), p.61 -68, 2004.

DAGUERRE, Louis. **Boulevard du Temple**. Imagem 2 - Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/world/world-history/this-is-the-first-ever-photograph-of-a-human-and-how-the-scene-it-was-taken-in-looks-today-9841706.html>. Acesso em: 25 abr. 2019.

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO PARANÁ. **Padronização Para A Fotografia Da Carteira De Identidade**. 2003. Disponível em: <http://www.institutodeidentificacao.pr.gov.br/arquivos/File/Instru%20e%20Proc/foto%20pati.pdf>. Acesso em 20/09/2019

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: 34 ed. 1998.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas/SP: 14 ed. 2012

DUCHAMP M. **O ato criador** (1957). In. Battcock G, (org.) A nova arte. São Paulo: Perspectiva; 2004. p. 71-74.

**PHOTOGRAPHY AT THE BAUHAUS** – In Heilbrunn Timeline of Art History. Department of Photographs. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/phbh/hd\\_phbh.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/phbh/hd_phbh.htm). Acesso em: out/ 2019.

ROUILLE, André. **A fotografia** – entre o documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. Estética do Movimento Criador. In: SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado** – processo de criação artística. SP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação** – construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.