



## O experimento-*pinhole*

Ana Angélica Costa

A pesquisa visual que motivou minha entrada no mestrado envolve a produção de imagens no campo da fotografia, questionando características como a instantaneidade, a reprodução do “real”, o automatismo e o aparelho como “caixa preta”. Para tanto, essa pesquisa se desenvolveu principalmente em direção à produção de imagens com câmeras *pinhole*, um aparelho precário, artesanalmente transformado em câmera. Por meio desse aparato, objetivo a produção de imagens que incorporem toda intervenção do acaso. Este artigo é parte de um capítulo da dissertação, intitulada *Imagens precárias*.

Imagem, *pinhole*, artes visuais.

As pesquisas que realizei com câmeras *pinhole*<sup>1</sup> começaram como estratégia contraposta à velocidade de produção de imagens após a disseminação das câmeras digitais a partir dos anos 90. A *pinhole* é câmera fotográfica feita de maneira artesanal, sem lentes objetivas, na qual um pequeno furo de agulha, de aproximadamente 4mm de diâmetro, usualmente feito em papel laminado, faz as vezes do diafragma da câmera convencional. O obturador, aquele mecanismo que disparamos no momento do “clic”, responsável por permitir e impedir a entrada de luz no interior da câmera e proporcionar boa impressão da imagem no filme, e que nas câmeras convencionais opera em centésimos ou milésimos de segundo, na *pinhole* é em geral substituído por um pedaço de fita isolante, que abre ou veda manualmente o pequeno furo por onde a luz penetra o interior da câmera, impressionando o filme.

A câmera *pinhole* é composta pelo mínimo necessário para a formação e fixação de uma imagem fotográfica: um compartimento escuro, vedado à luz, em que é colocado o material fotossensível, no caso, filme fotográfico colorido; um furo, na extremidade oposta da câmera em relação ao local onde o filme é posicionado, por onde entra a luz responsável pela formação da imagem; e a fita isolante, que permite a interrupção do processo de sensibilização e impressão da imagem no filme.

### Janelas

A produção de imagens que empreendi nessa pesquisa com câmeras fotográficas artesanais foi iniciada com uma câmera cilíndrica que fotografa um raio de 360°, dividido em quatro imagens, uma a cada 90°. O filme é colocado no centro do compartimento na forma de um círculo, acompanhando o formato da câmera. Transformada a partir de uma lata de metal, a câmera foi realizada dessa forma com o objetivo de fotografar a relação

1 Também conhecidas como câmeras do buraco da agulha, significado do termo inglês *pinhole*, atualmente mais utilizado para caracterizar esse tipo de câmera, ao lado de fotografia estenopéica, bastante utilizado nos países de língua francesa (*sténopé*) e espanhola (*estenopeica*).

entre o interior arquitetônico e a paisagem – seja ela um muro, uma parede, uma janela, um campo, uma árvore, um jardim, um quintal – de diferentes moradias. Posicionada na janela de um determinado cômodo da casa, cada um dos seus furos aponta: para o interior do cômodo, para o parapeito da janela, para o exterior, a paisagem, e para o outro lado do parapeito da janela. Assim, numa mesma imagem, é possível obter as quatro vistas diferentes, cada uma se fundindo um pouco com a que a segue.

Com essa câmera, foi possível obter imagens de diferentes ambientes, relacionando o interior arquitetônico com a paisagem vista através da janela, assim como o parapeito da própria janela, evidenciando a passagem entre o interior e o exterior, onde se está e para onde se olha. Tais imagens trazem a questão da repetição, que, neste momento, leva à atuação do imaginário: repetição de interiores e paisagens que se diferenciam por sua singularidade, mas se assemelham por ser janelas. Não existe uma janela original, mas um universo de janelas singulares. O imaginário e a repetição atuam em conjunto (a própria precariedade da imagem também atua com a repetição e o imaginário), pois a imagem tem aspecto onírico, inconsciente, universalmente conhecido e singularmente elaborado. Cada *Janela* contém elementos que convidam à atuação do imaginário por sua precariedade como imagem objetiva, informação. Produzida ao longo dos últimos cinco anos, a série *Janelas* funciona como uma espécie de coleção em aberto que não admite fim, tornando sempre possível o acréscimo de mais uma imagem.

Janelas é tema recorrente na história da fotografia e na história da arte. Lugar de observação privilegiado durante o Renascimento, a janela era o local em que a visão da paisagem se tornava organizada, delimitada, retirada do real e feita imagem. Na história da fotografia, remete às experiências de William Henry Fox Talbot, um dos inventores da fotografia na Inglaterra.

Talbot produziu uma série de fotografias de janelas, a primeira de 1835, anterior ao anúncio oficial da invenção da fotografia, divulgado na França em 1839. Feita com uma câmera escura apontada diretamente para a luz que vinha da janela, diferencia-se de suas imagens mais conhecidas, que denominou *photogenic drawings*, imagens feitas com objetos colocados diretamente sobre uma superfície sensível.

As experiências de Talbot, que o levaram a uma das múltiplas invenções da fotografia, inserem-se num contexto de pesquisas sobre a fisiologia do olho e a representação da visão – Turner é seu contemporâneo e realiza essa investigação no campo da pintura. Ao fotografar a luz que penetra o interior de um cômodo através de uma janela, segundo Geoffrey Batchen, Talbot estaria dando prosseguimento a essas investigações com o auxílio da câmera escura:

A repetida reprodução de Talbot de sua própria janela demonstra precisamente esse efeito de retenção da imagem, projetando a fotografia

resultante como uma impressão da retina, retida mesmo após ter fechado o olho de sua câmera. Em outras palavras, a câmera escura sensibilizada de Talbot funciona no lugar de seu olho, como uma prótese destacada de seu próprio corpo; ele próprio se refere ao 'olho da câmera' em *The Pencil of Nature* (1844-6).<sup>2</sup>

É quase como se fosse uma câmera (a própria câmera) dentro da outra (o cômodo), uma imagem (fixa) da imagem (efêmera). O objetivo de Talbot com essa experiência parece desenvolver-se no sentido de promover uma equivalência entre câmera e observador; a mesma imagem que a câmera produz é a que o observador vê. O ofuscamento na visão é o mesmo da imagem.

As imagens das janelas de Talbot remetiam a interesses científicos relativos a uma pesquisa da visualidade que tomava corpo na época e culminou, no campo da técnica e do entretenimento, com a invenção da fotografia e de outros instrumentos de produção e visualização de imagens, e, no campo das ciências e humanidades, no nascimento de um novo observador auto-reflexivo, consciente de sua constituição corpórea, de sua subjetividade e auto-reflexivo.

Atualmente, com o advento das imagens digitais, passamos por um momento de profundas modificações nos modos de produção e veiculação de imagens que, segundo Jonathan Crary, seria análogo (no que tange às modificações no sujeito) ao período anterior à invenção da fotografia. Outra semelhança entre esses dois tempos seria o retorno aos longos tempos de exposição do filme fotográfico. Em seu início, toda a história da fotografia se deu no sentido da conquista do instantâneo: investigava-se a maior eficiência do equipamento óptico, assim como substâncias mais estáveis e sensíveis à luz que possibilitassem a diminuição do tempo de exposição da superfície fotossensível. A partir do início do século, com a instantaneidade garantida, e dos anos 50, com câmeras menores, portáteis e de fácil manipulação, parece ter início, dentro de um campo particular da fotografia, o caminho inverso de volta às origens, de experimentações com técnicas arcaicas e manipulação dos tempos de exposição.

Alinhada a essas experimentações, a fotografia *pinhole* possibilita a produção de uma imagem sem mediação de um aparelho previamente pensado e construído por não-fotógrafo ou de lentes, que irão organizar o fluxo fotônico. Na câmera artesanal, o filme é posicionado de acordo com a imagem que se pretende obter.

A possibilidade de trabalhar no âmbito da concretude fotográfica ao fazer uso de um modo de produção analógico, no qual o fluxo fotônico é impresso diretamente no filme, sem interferência de lentes, traz como questão um retorno, um (alguns) passo(s) atrás na atual marcha rumo à virtualização dos ambientes e das relações. Essa impressão direta, sujeita a acidentes em seu percurso pareceu-me particular e instigante frente

aos processos e situações que procurava tornar imagem: modos de viver, de produzir, de ocupar, de articular, de ver.

### A saída

Aos poucos fui passando desse foco na intimidade, presente na série Janelas, para outro mais público, ligado às instituições e ao sistema de arte. Ao mesmo tempo, buscava investigar mais o processo de impressão da imagem no filme e o processo de modificação espacial nas salas de exposição durante a montagem das obras.

As salas eram retratadas durante um período de 20 a 30 minutos, e nas imagens – em algumas de forma mais evidente; em outras, menos – podia-se perceber a progressiva ocupação da sala e os caminhos pelos quais os procedimentos de montagem passavam antes de atingir seu estado final. Nesse primeiro momento, ainda utilizava a câmera cilíndrica com quatro furos, posicionando-a sempre em um local de passagem: na janela, na porta, no parapeito da escada.

Aos poucos fui percebendo que o formato cilíndrico não era o mais adequado para esse tipo de investigação, pois resultava em quatro imagens, estando o que de fato me interessava em apenas uma. Assim, passei a utilizar uma câmera quadrada, quase sem distorção de perspectiva (o filme fica plano dentro da câmera). Pelas características do processo, foi o próprio objeto ou, melhor, a cena, que se fez imagem. Na *pinhole*, mais do que nas outras formas de obtenção de imagem, a imagem se faz autônoma, o artista apenas configura a proposição (conceituação, tipo de câmera, escolha do filme e determinação do tempo de exposição e posterior veiculação). Pois, se concordamos com Baudrillard, “é o objeto que nos vê – é o objeto que nos sonha, é o mundo que nos reflete, é o mundo que nos pensa – esta é uma regra fundamental da qual a foto, caso a aceite, pode trazer o rastro”.<sup>3</sup> Opera-se uma marca do mundo que, no entanto, nos dá pouco acesso a ele. Quase nada sabemos a respeito de como efetivamente ocorreu a montagem; dela, temos apenas o rastro em imagem.

3 Baudrillard, 1997, p. 45.

Após essas primeiras experiências com o processo expositivo – do filme e da arte –, iniciei uma pesquisa que, logo percebi, mesmo retratando as modificações ocorridas em determinado período em uma imagem, para retratar a “completa” “tomada” do espaço pela obra precisaria de mais de uma foto. Assim cheguei a *Transcorrências*, no qual foram realizadas oito imagens em filme diapositivo, mais popularmente conhecido como filme para *slides*, um tipo de filme colorido transparente que, quando revelado, dá origem a uma imagem em positivo (não possui negativo nem serve como matriz para cópias em papel pelo método de ampliação analógico). A montagem dessas imagens foi feita de forma a possibilitar sua movimentação, proporcionando o entrecruzamento, por meio das imagens, dos diferentes momentos da montagem da exposição.



Um dos diapositivos que compõem *Transcorrências – OPERAÇÃO: MASTER*. Galeria do Instituto de Artes da UERJ. 12,5 x 10cm, 2007.

4 O Projeto Subsolo é um coletivo de artistas do qual participo junto com as artistas e fotógrafas Janaina Garcia e Roberta Macedo. Desde 2005 vimos produzindo alguns trabalhos, sendo *Imagem de abertura* nossa primeira produção conjunta.

Paralelo ao interesse em relação às montagens de exposição, foi proposto ao Projeto Subsolo<sup>4</sup> pensar um trabalho que acontecesse na abertura da exposição: aí chegamos a *Imagem de abertura*, uma imagem também feita em *pinhole*, durante a abertura da exposição. A proposta era posicionar uma câmera, deixando seu obturador aberto durante todo o evento de abertura da exposição. No momento da abertura, quando se dá a situação social, com a presença de outros artistas, críticos, curadores, etc. não existiria nada a expor: nesse momento se estaria fazendo a foto.

De público, passamos a objeto. Objeto, somos também sujeito, uma vez que toda presença é tão determinante quanto a do artista, que posicionou a câmera e abriu seu obturador. Se permanecemos durante muito tempo em uma mesma posição, somos impressionados no filme, caso contrário, nos tornamos manchas semitransparentes ou não aparecemos na imagem. A presença, a ação, pouco se fazem registradas na imagem; do processo restam vestígios, sinais de que algo passou por ali, sem que se tenha certeza de que, podendo ser apenas um efeito de óptica.

Tal situação, que mistura sensações de anticlímax e suspensão, de silêncio e vazio, remete-me a 4'33", de John Cage: uma sinfonia que é o silêncio dos músicos, composta por uma pausa, e, através dela, por sons produzidos pela platéia, espaço em que 'nada' parece acontecer, apenas a marcação do início e do fim de cada um dos três movimentos e o tempo contado pelo regente. A execução, na música, como a produção da imagem, na fotografia, é única. A execução de uma sinfonia jamais é feita de maneira igual, assim como uma foto jamais é feita duas vezes. Ambas podem ser gravadas. Nunca repetidas.

Da segunda vez que propusemos realizar *Imagem de abertura* não se formou uma imagem no filme fotográfico. Após passar pelo processamento químico, o filme revelou-se quase inteiramente preto, como se velado, com apenas uma mancha na parte superior. Apesar dos testes feitos que precederam a tomada definitiva, a tão esperada imagem não se formou, não apareceu na superfície sensível do filme. E, embora nos sabendo sujeitas a esse tipo de acontecimento, uma vez que se tratava de um processo de produção de imagem em que o papel do acaso é ampliado, não esperávamos tal resultado. A fotografia, apesar de intrinsecamente ligada ao ato – fotográfico – que a realiza, é sempre o produto desse ato. O processo encontra-se impresso na imagem. E quando não temos imagem? Ou não uma imagem identificável, mas apenas uma grande superfície escura de filme negativo que não é possível sequer passar para positivo? Se, de acordo com Roberto Corrêa dos Santos,<sup>5</sup> “a escuridão, como a cegueira, nega a fotografia, que precisa da existência visível (...). É a fome do olho em luta contra o escuro, sua contraparte, sua diferença irreduzível”, o que seria a imagem do filme velado? Apenas a potência de imagem, no escuro, por meio dos acasos de um processo (im)perfeito de fazer fotografias.

5 Santos, 1999, p. 140.

Colocado o filme, velado, no espaço que lhe havia sido destinado, sua superfície negra refletia o espaço que deveria ter sido fotografado, se ter tornado imagem. E ali o sujeito permanecia, observando o reflexo do que se havia recusado a se transformar em imagem fixa.

Aquilo que Bill Viola escreve sobre a pupila como espelho que, ao mesmo tempo em que vê, reflete, relaciona-se com o filme fotográfico que, no caso, ao mesmo tempo em que se recusou a revelar-se em imagem fixada, transforma-se em espelho negro. Estabelecem-se aproximações da pupila com a câmera escura e a câmera *pinhole*:

Olhando bem de perto para o olho, a primeira coisa a se ver, na verdade a única coisa a ser vista é a própria imagem de quem olha. Isto leva a tomar consciência de duas curiosas propriedades deste olhar fixo a pupila. A primeira é a condição de reflexão infinita o primeiro feedback visual. A pequena pessoa que eu vejo no campo negro da pupila possui também um olho no qual está refletida a pequena imagem de uma pessoa... e assim por diante. A segunda é o fato físico de que quanto mais



Imagem de abertura: vista da instalação da câ-  
mera 'e' da *Imagem de abertura* #7. Ao lado, a  
imagem realizada. Caixa de madeira com filme  
fotográfico diapositivo. 15 x 13,5 x 10,5cm e  
12,5 x 10cm. Galeria de Arte UFF, 2007-2008.

6 Livre tradução de Viola, 1996, p. 449.

perto eu chego para ter uma melhor visão de dentro do olho, maior  
fica minha própria imagem, bloqueando, desta forma, minha visão do  
ambiente (...) A pupila preta também representa o campo da nulidade  
[o grau zero], o lugar anterior e posterior à imagem, a base do 'vazio'  
descrito em todos os sistemas de treinamento espiritual.<sup>6</sup>

O filme velado, espelho negro de onde se encontra, ao se recusar a formar a imagem  
do ambiente fotografado, passa a refletir qualquer ambiente, todo ambiente em que  
se instale.

### Múltiplas imagens de abertura

Com cinco câmeras dispostas como objetos ao longo de uma exposição coletiva, ao lado  
e em meio às obras e propostas de outros artistas, a proposição *Imagem de abertura* teve  
atuação diferenciada pelo número crescente de câmeras e seu posicionamento em situa-  
ções bastante diversas: cinco pequenas caixas de madeira, pregadas à parede em diferen-  
tes locais, registravam as cenas que se passavam a sua frente: cercada por obras enviadas  
por artistas dos arredores da Galeria, participantes da ocupação proposta pelo artista  
Ricardo Pimenta, a pequena caixa de madeira quase desaparecia em meio à profusão de  
cores, imagens e formas acumuladas em uma das paredes curvas; em outra configuração,  
a câmera foi colocada quase isolada, próximo a uma quina; em outra, próximo a um texto  
do artista Ricardo Basbaum que questionava a posição do público da exposição. E assim  
as câmeras espalharam-se pela galeria, cada uma delas adquirindo um sentido diferente  
de acordo com sua posição e relação que estabelecia com as obras próximas. Afinal, o que  
representavam aquelas caixas com pequenos avisos ao lado, alertando para uma suposta  
gravação da imagem?

O modo de apresentação pouco mudou em relação às edições anteriores, mas a multiplicação das câmeras e o fato de elas se encontrarem pregadas à parede em meio às obras lhes deram conotação bem diversa daquela em que apenas uma câmera atuava: pareciam pequenos objetos infiltrados, sem nenhum sentido aparente. O texto, ao lado das caixas, tinha o objetivo de informar o que ali acontecia e parecia claro para pessoas familiarizadas com a câmera *pinhole* e ou com os processos fotográficos de obtenção de imagem. Para o público leigo, no entanto, tornava-se pouco compreensível o modo como o que acontecia na galeria seria capturado pela câmera: estamos tão acostumados à onipresença das câmeras de vigilância, que uma aproximação da caixa de madeira com uma dessas câmeras seria mais fácil do que com a câmera fotográfica.

Por fim, mais uma modificação foi feita em relação às edições anteriores: as imagens de abertura foram realizadas em filme diapositivo. Esse tipo de filme e processamento despertou meu interesse pela impossibilidade de manipulação das cores, luminosidade e contraste por parte dos laboratoristas, que sempre acabam por interpretar a informação que se encontra no negativo. Com o filme diapositivo, o risco na imagem *pinhole* aumenta: não há como “corrigir” a imagem no momento da passagem para o positivo: a imagem já é revelada positiva, e ali encontra sua aparência final. Essa impressão direta dos raios luminosos sem a intervenção de lentes, torna-se ainda mais radical com o uso do filme diapositivo: impressão direta, sem a interpretação do laboratorista.

### **Imagem-pinhole**

Um dos objetivos desta pesquisa é produzir uma obra que envolva a conceituação do trabalho como fotografia e também sua aplicação técnica, ou seja, uma imagem produzida por meio da atividade empírica mecânica, do método de tentativa, do acerto e do erro, no qual o aparelho utilizado tem importância extrema e atribui à problematização dos dispositivos de captação da imagem fotográfica caráter determinante para sua compreensão. Pois, como declara Paula Trope: “Uma *pinhole* nos permite chegar muito próximos de uma ontologia da fotografia, uma interseção entre ciência e arte, razão e intuição, que toca de maneira única a vida.”<sup>7</sup> A artista pensa a câmera-furo – como denomina a câmera artesanal sem lentes – como “uma espécie de aparelho híbrido, que recoloca a discussão sobre os sistemas de representação. Dessa forma, se configura em câmera clara, revelando simbolicamente seu interior”.<sup>8</sup> É nesse sentido que, ao mesmo tempo em que se produz uma imagem, esta produz conceituações não apenas em relação à imagem produzida, mas em relação ao modo fotográfico de produção de imagens.

7 Trope, 2000, p. 11.

8 Id., *ibid.*, p. 17.

Após as teses de Phillipe Dubois (1993) sobre o ato fotográfico, de Schaeffer (1996) sobre o dispositivo e de Rosalind Krauss (1999, 2002) sobre o estatuto semiótico do fotográfico como índice do real, essas imagens trazem, como vimos, a questão do caráter indicial da

fotografia e de sua precariedade. Na pesquisa, a precariedade passa a ser pensada por dupla perspectiva: a precariedade indicial da fotografia instantânea e a precariedade ampliada da *pinhole*, pela expansão do tempo de exposição do filme fotográfico à luz e pelo conseqüente aumento da atuação do acaso na imagem.

Por meio da proposta de registros não miméticos de situações que tratam do problema da fotografia e de sua vinculação ao real, a utilização de dispositivos fotográficos que ampliam o tempo de exposição do filme acaba por questionar características tidas pelo senso comum como típicas da fotografia, como a instantaneidade e a impressão física da imagem do 'real'. As imagens realizadas com a *pinhole* resultam em acúmulo de narrativas (formadas por infinitos indícios), que se tornam indecifráveis se tentarmos nelas encontrar um paralelo com o 'mundo real'. O tempo expandido de exposição do filme à luz proporciona o acúmulo de registros em uma única fotografia, uma espécie de marca das modificações ocorridas durante o tempo de exposição na superfície sensível do filme.

9 Virilio, 2002, p. 88, grifos do autor.

O "*tempo de exposição que dá a ver ou não mais permite ver*":<sup>9</sup> é nessa tênue linha de atuação que a imagem se apresenta, desaparecendo, em função da sua dupla precariedade indicial. Tempo de exposição que se coloca na fotografia como repetição do tempo em que a imagem aparece na película: tempo de sensibilização, latência, revelação. Difere do tempo do objeto, pois, ao apresentar-se presente naquele momento, revela-se ausente na imagem.

A busca de procedimentos de obtenção de imagem ligados a uma imagem que não se revela completamente parece retornar a um vínculo com o fazer, antes tão presente na arte moderna; liga-se agora não mais ao fazer manual, mas ao trabalho maquínico. O fazer maquínico, no entanto, faz-se presente na *pinhole* pelo viés da precariedade, com ênfase no processo de obtenção da imagem, que sofre modificações durante o longo tempo de exposição do filme à luz, em oposição à imagem pronta – instantânea, automaticamente dada – da câmera digital. Precariedade não apenas econômica, tecnológica ou artística: também presente na produção de uma imagem não objetiva, fora de foco e com a perspectiva alterada.

A dimensão pragmática, essa vinculação ao ato (fotográfico) do qual ela é produto, é afirmada por Dubois como característica fundamental da fotografia. Nas imagens feitas com câmeras *pinhole*, essa característica evidencia-se pela possibilidade de diferentes tipos de perspectivas, de acordo com o projeto do qual a imagem faz parte. Pois a fotografia *pinhole* problematiza justamente o ato da "tomada" da imagem fotográfica: com o aumento do tempo de sensibilização do filme e a exposição simultânea da imagem em 360°, as imagens da série Janelas ou *Imagens de abertura* enfatizam o processo de impressão fotoquímico, chamando a atenção sobre algo que passa despercebido na fotografia vernacular e nos instantâneos da fotografia profissional: o que acontece durante o tempo de exposição do filme à luz, no momento em que a imagem é impressa no filme. A produção

da impressão acontece por um processo completamente autônomo, sem intermediação do olhar: uma vez decidido onde a câmera deve ser posicionada, a imagem se faz, sozinha, sem intermediação ou interferência humana na captação dos raios luminosos, a não ser pela determinação do tempo de exposição.

O processo de obtenção de imagens aqui proposto opõe-se, portanto, à *compulsão da repetição*, essencial ao ato fotográfico, segundo a análise de Dubois. Uma câmera sem visor é apenas direcionada ao objeto que pretende fotografar; não existe a possibilidade de estabelecer um recorte exato do objeto ou a tomada de múltiplas exposições. A superfície fotossensível do filme fotográfico não é atingida de uma só vez, como acontece no instantâneo. Devido à ausência de lentes e ao pequeno diâmetro do diafragma da câmera, a quantidade de luz que penetra seu interior é muito menor do que a que penetra uma câmera convencional, o que ocasiona a sensibilização progressiva dos haletos de prata do filme: A imagem-*pinhole* é obtida progressivamente – não instantaneamente, como nas câmeras convencionais – e por acúmulo de fótons luminosos.

O procedimento de expansão do tempo de exposição do filme à luz provoca profunda modificação na imagem que se originará desse processo, possibilitando o registro das alterações sofridas pelos corpos fotografados. Nas fotografias feitas com *pinhole*, o momento de impressão da película fotográfica, que Dubois (1993) denomina “puro ato-traço”, é estendido ao máximo, transformando o próprio processo de captação fotônica num dos pontos vitais para a construção da imagem. A relação de “imediate pleno”, de “co-presença real” pode ser esticada por até 12 horas ou mais, dependendo da luminosidade do local. A intervenção do acaso se radicaliza, tornando a fotografia, imagem precária, ainda mais precária.

### Referências bibliográficas

- BATCHEN, Gregory. William Henry Fox Talbot: Latticed window (with the camera obscura), August 1835. In HOWARTH, Sophie. *Singular Images: Essays on remarkable photographs*. Londres: Tate, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da. *Imagens precárias*. 2v. Dissertação (mestrado em Arte e Cultura Contemporânea). Rio de Janeiro: Instituto de Artes, UERJ, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteen century*. MIT, 1994.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- \_\_\_\_\_. Notes on the Index – Part I and II. In *The Originality of the Avant-garde and Other Modernists Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus, 1996.

TROPE, Paula. *Traslados*. Dissertação (mestrado em Ciências). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 1999.

VIOLA, Bill. Vídeo Black – The mortality of the image. In: STILES, Kristine e SELTZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley e Los Angeles: University of Califórnia Press, 1996.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

**Ana Angélica Costa** é artista visual, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, na Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC-Rio e graduada em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela UERJ. É uma das idealizadoras do Projeto Subsolo, ateliê coletivo, e produtora de arte. / [anaac@terra.com.br](mailto:anaac@terra.com.br)