

PELES FOTOGRÁFICAS

*uma reflexão sobre a fotografia sem
câmera*



CLAUDIA MARIA MAUAD DE SOUSA ANDRADE
**PELES FOTOGRÁFICAS: UMA REFLEXÃO SOBRE A FOTOGRAFIA SEM
CÂMERA**

1ª Edição

NITERÓI
LABHOI-UFF
2014

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-63735-15-7



ANDRADE, Claudia Maria Mauad de Sousa

Peles Fotográficas: uma reflexão sobre a fotografia sem câmera/
Claudia Maria Mauad de Sousa Andrade, Niterói: PPGHISTÓRIA-
UFF, 2014

118 f.il.color

Referências Bibliográficas: f.115-118.

ISBN: 978-85-63735-15-7

1. Fotografia. 2. Fotograma. 3. Pintura Química. 4. Semiótica. 5.
História da Arte.

O inimigo da fotografia é a convenção. A sua salvação vem do experimentador que se atreve a chamar “fotografia” qualquer resultado com meios fotográficos, com uma câmera ou sem ela.

Laszlo Moholy-Nagy, 1947.

AGRADECIMENTOS

Ao saudoso professor e orientador Latuf Isaias Mucci, pelo carinho, confiança e introdução aos maravilhosos caminhos da semiologia;

Ao professor José Mauricio Saldanha, com seu afeto constante e essenciais referências bibliográficas;

Ao professor Milton Guran, pela receptividade na participação da apresentação desta publicação;

À minha irmã Ana Mauad, por ter me apoiado constantemente e ter dado indicações preciosas nas horas difíceis;

Ao meu marido Marcelo, sempre pronto a ajudar, ficando incansáveis horas com as crianças;

Às minhas filhas Joana e Bruna pelo carinho e incentivo;

À minha sobrinha Ana Luíza, por sua ajuda fundamental na diagramação do trabalho;

À minha irmã Inês, pela força desde o projeto inicial e preciosa contribuição na revisão do texto;

À minha irmã Ligia, fundamental na tradução e sempre disponível a emprestar seu super computador;

Aos meus pais pelo estímulo a sempre estudar;

À amiga Elisa, sempre confiante no trabalho, carinhosa e disponível para fotografar o material produzido;

Aos colegas de curso, pela convivência sempre alegre e gratificante;

Aos meus colegas do Colégio Pedro II, especialmente à diretora Leda Parente Aló, pelo apoio constante.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - DELIMITAÇÃO DO CAMPO TEÓRICO.....	17
1.1- CAMINHOS DA SEMIÓTICA.....	17
1.2- SEMIÓTICA PEIRCIANA.....	19
1.3- SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA.....	20
1.4- FOTOGRAFIA - ÍNDICE , ÍCONE OU SÍMBOLO.....	20
1.5- FOTOGRAFIA COMO ÍCONE.....	22
1.6- FOTOGRAFIA COMO SÍMBOLO.....	23
1.7- FOTOGRAFIA COMO ÍNDICE	26
1.8- CONTROVÉRSIA : FOTOGRAFIA - ÍNDICE OU SÍMBOLO.....	29
1.9- A DEFINIÇÃO MÍNIMA DA FOTOGRAFIA: O FOTOGRAMA.....	31
 CAPÍTULO 2- CRIANDO MARCAS EM SUPERFÍCIES PELO USO DA LUZ	33
2.1- PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM FOTOGRAMAS.....	34
2.2- RETOMADA DOS FOTOGRAMAS PELAS VANGUARDAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX	38
2.3- VANGUARDAS ARTÍSTICAS.....	39
2.4- FOTOGRAFIA E VANGUARDAS.....	41
2.5-DADAÍSMO	44
2.6-SURREALISMO	51
2.7- CONSTRUTIVISMO.....	56
2.7.1- CONSTRUTIVISMO RUSSO.....	57
2.7.2- BAUHAUS.....	60
2.8-A PRÁTICA FOTOGRAMÁTICA NO BRASIL – DÉCADAS DE 1940-1950.....	67
 CAPÍTULO 3- EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS COM FOTOGRAMA.....	73
3.1- POP ART.....	74
3.2- PRÁTICAS FOTOGRAMÁTICAS RECENTES – 1980-1990.....	75

CAPÍTULO 4 - O ATO FOTOGRÁFICO E O FOTOGRAMA – TEORIZAÇÕES DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS	84
4. 1- DEFINIÇÕES SOBRE O ATO FOTOGRÁFICO	84
4.2- REDIMENSIONANDO O ATO FOTOGRÁFICO A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS COM FOTOGRAMA.....	86
 CAPÍTULO 5 - PELES FOTOGRÁFICAS	97
5.1- O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA COM FOTOGRAFIA SEM CÂMERA	97
5.2- PINTURA QUÍMICA : NOVAS POSSIBILIDADES PLÁSTICAS DAS QUÍMICAS UTILIZADAS NO PROCESSO FOTOGRÁFICO.....	98
5.3- DESLOCAMENTO E ESTRANHAMENTO: DANDO NOVOS SENTIDOS A OBJETOS TRIVIAIS.....	99
5.4 - FOTOGRAFIA : MORTE E ETERNIDADE.....	100
 6- ANÁLISE DAS OBRAS	102
6.1- MULHER.....	103
6.2- FANTASMA.....	104
6.3- GÊMEAS.....	105
6.4- CRIANÇA.....	106
6.5- MÃE E FILHA.....	107
6.6-PELE FOTOGRÁFICA.....	108
6.7- NAMORADOS.....	109
6.8- CASAL.....	110
6.9-CRIANÇA: POSITIVO/NEGATIVO.....	111
6.10- NOIVAS	112
 CONCLUSÃO	113
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Fox Talbot, 1839: “ Photogenic Drawing”	38
Figura 2- Christian Schad, 1919: “Schadographie nº11”	46
Figura 3- Christian Schad, 1960: “Schadographie nº11”	47
Figura 4- Man Ray, 1922: Rayogramas do album Champs délicieux.....	48
Figura 5- Man Ray, 1931: Rayograma do album Electricité.....	49
Figura 6- Raoul Hausmann, 1948: Colagem sobre fotograma s/ título.....	50
Figura 7- Kurt Schwitters , 1928: Fotograma s/ título.....	50
Figura 8- Vane Bor, 1928: Fotograma s/título.....	54
Figura 9- Raoul Ubac, 1939: Fotograma Brulâge.....	54
Figura 10- Edouard Mesens, 1926: Fotograma “Masque de veuve pour la valse”	55
Figura 11- Maurice Tabard, 1935: Pintura com revelador “Lês deux invites”	56
Figura 12- Alexander Rodtchenko, 1935: Fotograma “Armée Rouge”	59
Figura 13- El Lissitzky, 1924: Fotograma “Pelikan Tinte”	60
Figura 14- Lazsló Moholy-Nagy, 1926: Fotograma s/ título.....	63
Figura 15- Lazsló Moholy-Nagy, 1928: Fotograma s/ título.....	63
Figura 16- Edmund Kesting, 1930: Fotograma s/ título.....	64
Figura 17: Theodore Roszak, 1937: Fotograma s/ título.....	65
Figura 18: Luigi Veronesi, 1940: Fotograma s/ título.....	66
Figura 19: György Kepes, 1938: Fotograma s/ título.....	66
Figura 20- Geraldo de Barros, 1950: Fotoforma	69
Figura 21: Ademar Manarini, 1952: Fotograma s/ título.....	70
Figura 22- Ademar Manarini, 1952: Fotograma s/ título.....	70
Figura 23: José Oiticica Filho, 1950: Fotograma Abstração nº3.....	71
Figura 24: Robert Rauschenberg, 1949: Cianótipo “Female Figure”	75

Figura 25: Floris Neussus, 1962: Fotograma de Corpo.....	76
Figura26- Floris Neussus, 1988: Fotograma “ Imagens Noturnas”.....	77
Figura 27- Adam fuss, 1992: Fotograma colorido s/ título.....	78
Figura 28- Susan Derges, 1999: Fotograma colorido “Taw River”	79
Figura 29-Sigmar Polke, 1992- Matéria radioativa sobre filme s/ título.....	80
Figura 30- Joan Fontcuberta, 1991: Fotograma com viragem de selênio s/ título.....	81
Figura 31- Robert Heinecken, 1989: Fotograma do Portifólio Recto Verso.....	82
Figura 32- Robert Heinecken, 1984: Fotograma “Iconographic Art Lunches # 1”	83
Figura 33- Lazsló Moholy-Nagy, 1924: Composition.ZVII.....	87
Figura 34- Lazsló Moholy-Nagy, 1926: Fotograma s/ título.....	87
Figura 35- Man Ray, 1924: Rayograma do álbum Champs délicieux.....	91
Figura 36- Raoul Hausmann, 1949: Fotograma “Imagem Marítima”	95

APRESENTAÇÃO

Peles e peles em texto e foto

O trabalho de Claudia Mauad se inscreve no campo dos “salvadores da fotografia” a que se referia Laszló Moholy-Nagy, lembrado no epígrafe deste livro. Isso porque ela entra na lógica do processo fotográfico para subvertê-lo simbolicamente, ao usar o referente – as roupas como peles – como agente físico-químico direto da formação da imagem fotográfica. Ou seja, o que produz a imagem final não é mais um elemento do mundo visível representado mecanicamente ou traduzido em matriz (seja um negativo ou positivo fotográfico seja um arquivo digital), e sim o próprio elemento que serviria de referente, que se imprime como pele à superfície da foto. A novidade é o caráter simbólico das suas escolhas de conteúdo, “peles” e seus vestígios.

O resultado é esteticamente deslumbrante, instiga a imaginação, intriga o raciocínio, enfim, transcende a si mesmo, marca de toda obra de arte. Desfrutar de um portfolio desses e ainda ter pistas fornecidas pela própria autora sobre como tudo se deu já valeria o livro. Mas Claudia Mauad foi muito além, ao recuperar toda a genealogia da expressão fotográfica que lhe alimentou a obra. A trajetória das experimentações fotográficas que expandiram os limites do processo estão criteriosamente descritas, ilustradas e referenciadas, em primoroso trabalho de desconstrução e desconhecimento em um campo tão carente desse tipo de contribuição.

Assim contextualizada, inscrita no fluxo das experimentações salvadoras de Moholy-Nagy, essas imagens ganham ainda mais força, porque fica evidente que a sua contribuição inovadora não está apenas no processo fotográfico em si, o que já seria muito, mas na própria subversão da mecânica do processo em favor de sua dimensão simbólica. Afinal, as roupas transformam-se em peles de seres que só se mostram por vestígios revelados por uma luz que os iluminou ao inverso.

Milton Guran

Outubro de 2014

1- INTRODUÇÃO

Gravar imagens em superfícies é um ato quase tão antigo quanto o homem. Na origem histórica da pintura, utilizava-se a primitiva técnica do molde, do calco e da impressão. A mão servia como ferramenta para a inscrição de imagens, sendo carimbada na parede das cavernas ou contornada por meio do sopro com pigmento na pedra, assemelhando-se a uma imagem em negativo. Até a invenção da fotografia, a mão que segurava ou não outras ferramentas, era indispensável para a criação de marcas em superfícies: na pedra, na argila, no pergaminho, no papel, na tela ou na câmara escura. Substituir a mão, conseguir criar uma maneira de registrar automaticamente imagens, passa a ser um desafio para o homem. A invenção da fotografia foi o resultado desta inquietação e conjugou dois caminhos distintos. O da pesquisa puramente ótica, que visava desenvolver dispositivos de captação da imagem, tendo na câmara escura seu maior expoente. A outra, essencialmente química, tinha como objetivo criar dispositivos de inscrição automática de imagens e por meio de vários experimentos descobriu a sensibilidade à luz de certas substâncias a base de sais de prata.

Segundo Jacques Aumont (1995, p.165), desde a sua origem, as pesquisas fotográficas seguiram duas direções principais: a direção Niépce-Daguerre, a da “foto-grafia” propriamente dita, de uma “escrita da luz” para fixar a reprodução das aparências, e a direção Fox Talbot, a dos *photogenic drawings*, que consiste em reproduzir em reserva o traço fotogênico de objetos interpostos entre a luz e um fundo fotossensível. Apesar de se tratar da mesma invenção, o uso social desses dois tipos de fotografia não foi o mesmo.

O primeiro tipo teve um caráter representativo imediato. Serviu para retratar paisagens, pessoas, objetos, etc. Esse caráter representativo da fotografia foi o que teve seu uso social mais difundido, acarretando uma crença generalizada na objetividade fotográfica. O segundo tipo de fotografia, bem menos explorado, originou várias práticas utilizadas por artistas modernos e contemporâneos. Os primeiros *photogenic drawings* obtidos por Talbot, em 1834, nada mais eram do que fotogramas, como também as variadas experiências com superfícies sensíveis à luz realizadas pelos artistas das vanguardas do início do século XX.

Justamente por ser uma vertente da fotografia menos explorada teórica e plasticamente, a pesquisa com superfícies sensíveis a luz, sem a utilização do dispositivo ótico de captura e inscrição de imagens, tornou-se o objeto de investigação estética deste trabalho.

É importante ressaltar a diferença entre a fotografia sem câmera ou fotograma e as experiências com máquinas fotográficas artesanais ou câmeras *pinhole*¹. De maneira errônea, a fotografia com câmeras *pinhole* muitas vezes é denominada fotografia sem câmera, quando, na realidade, uma máquina fotográfica continua sendo utilizada entre a superfície sensível e o referente, mesmo sendo ela uma lata de alumínio ou uma caixa de papelão.

Como contribuição teórica para a análise desenvolvida sobre o fotograma, busquei a abordagem semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce, principalmente a tricotomia ícone/índice/símbolo (1977, p.63). A semiótica peirciana mostrou-se um novo instrumento para uma compreensão mais abrangente dos fenômenos de linguagem, dentre eles os novos produtos dos meios visuais e sonoros de massa. A imagem e o som, matérias primas do rádio, do cinema, da televisão, do vídeo e das criações computacionais, dão origem a processos de linguagem com características mais amplas do que os que ocorrem com o código verbal. A linguagem visual dos meios de comunicação, por exemplo, perde em grande parte o caráter arbitrário do signo verbal, pois é, em última instância, uma reprodução química e eletromagnética do fluxo dos acontecimentos. Não se pode deixar de notar a existência de uma série de códigos envolvidos no processo de criação das imagens técnicas, tais como: enquadramento, escolha dos suportes, edição etc. Entretanto, a imagem, em si, é uma impressão luminosa e guarda uma conexão física com seu referente. Este aspecto, que está na base destas produções sógnicas, não consegue ser apreendido pela lingüística, para a qual o signo é fundamentalmente uma construção arbitrária do intelecto.

Segundo Peirce (1977, p. 65) , a fotografia pertence à categoria dos signos que são afetados diretamente por seus objetos, tendo com eles uma relação de conexão física. A fotografia é, na sua gênese, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) ou adquirir sentido (símbolo). A fotografia, nesta perspectiva, se aparenta muito significativamente de outros signos indiciais como o fumo (índice de fogo), a cicatriz (marca de uma ferida) , as ruínas (vestígio do que existiu), entre outros. Para Philippe Dubois (1993, p.61), continuando na categoria dos índices, talvez um dos processos mais próximos da fotografia seja o do bronzeamento dos corpos. Para que a fotografia exista na sua concepção mínima, como uma impressão luminosa que se fixa numa superfície sensível, tal como uma marca provocada pelo sol na pele, não é indispensável o uso do dispositivo ótico. O que é essencial em toda imagem fotográfica, sem o qual ela não existiria, é o dispositivo químico. O fotograma, obtido sem o auxílio do dispositivo ótico, por meio da colocação de objetos opacos ou translúcidos sobre material fotossensível é a ilustração deste tipo de fotografia. Ainda de acordo com Dubois (1993, p. 70), o fotograma aparece literalmente como uma verdadeira impressão

¹ Também chamada fotografia buraco-de-agulha, consiste na obtenção de negativos fotográficos sem a utilização de câmeras industrialmente produzidas.

luminosa por contato, sendo um gênero fotográfico que realiza no seu princípio a definição mínima da fotografia. Ele exprime, por assim dizer, sua ontologia.

No primeiro capítulo deste trabalho será delimitado o campo teórico, sendo aprofundada a análise feita por Charles Sanders Peirce sobre a fotografia. Serão relacionados os discursos sobre fotografia investigados por Philippe Dubois (1993, p.53), que segue uma abordagem peirciana, distinguindo três posições epistemológicas quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica. A primeira dessas posições vê na fotografia uma reprodução mimética do real, a fotografia é concebida como espelho do mundo, é um ícone no sentido de Peirce. A segunda atitude analisa toda imagem como uma interpretação-transformação do real, como uma formalização arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. A fotografia é um conjunto de códigos, um símbolo, nos termos de Pierce. A terceira maneira de abordar a questão do realismo em fotografia demonstra certo retorno ao referente, sem a ingenuidade de um ilusionismo. Esses discursos - que tem como base Peirce e as suas teorizações sobre o índice e os últimos escritos de Roland Barthes, sobretudo a *Câmera Clara* – recolocam a questão da pregnância do real na fotografia de forma positiva e surgem, justamente, nos mesmos campos que procuraram mostrar a questão ideológica na imagem fotográfica. Sem relevar a questão dos códigos presentes na fotografia, as teorias do índice apontam a natureza técnica do procedimento fotográfico, regido pelas leis da química e da física.

Arlindo Machado, mais recentemente, faz uma crítica à atual ênfase na análise da fotografia como índice, afirmando que a mesma restringiu as possibilidades criativas do meio ao momento da abertura do disparador, não priorizando o antes e o depois do “clique” fotográfico. O autor também afirma que uma fotografia pode ser considerada um signo de natureza predominantemente simbólica, sendo resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de séculos de pesquisas no campo da ótica, da mecânica e da química, bem como da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo (2001, p. 129). Neste capítulo serão contrapostas suas idéias às teorias da fotografia enquanto signo predominantemente indicial, procurando situar o fotograma nessa discussão.

Em seguida, serão relacionadas as pesquisas com superfícies sensíveis à luz, sem a utilização de câmera fotográfica, pelos inventores da fotografia e sua posterior apropriação pelas vanguardas do início do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo. No século XIX, as experiências com fotogramas tinham como objetivo aperfeiçoar as superfícies utilizadas na câmara escura. No início do século XX, elas serão retomadas pelas vanguardas artísticas com um novo significado conceitual: o rompimento com a mentalidade positivista, própria do século XIX, a qual inscrevia na câmera o próprio olho humano. A fotografia sem

câmera, neste período, está inserida na concepção mais ampla da arte moderna que busca por meio de seus vários movimentos, os elementos básicos constitutivos da linguagem plástica. Os artistas modernos renunciam ao naturalismo enquanto forma expressiva e a fotografia enquanto uma reprodução mimética do real. Artistas dadaístas, surrealistas e construtivistas utilizaram o fotograma, batizando-os, muitas vezes, com seus respectivos nomes. Porém, em cada movimento, o procedimento teve intenções específicas.

Os avanços tecnológicos e as experiências pioneiras dos artistas vanguardistas abriram um enorme leque de possibilidades de uso dos suportes sensíveis à luz. Vários artistas contemporâneos fizeram e fazem experiências com novos suportes fotográficos, com a fotografia hibridizada, associada a outros procedimentos e materiais, rompendo fronteiras entre as várias linguagens. O processo iniciado pelas vanguardas será aprofundado por artistas contemporâneos que continuam a negar o discurso da mimese e a buscar novos caminhos para a fotografia. No terceiro capítulo serão analisados os trabalhos de alguns artistas contemporâneos que exploram a técnica do fotograma. Também será discutido como a lógica indicial da fotografia, já presente no trabalho das vanguardas, marcará profundamente toda concepção da arte contemporânea.

No quarto capítulo algumas definições sobre o ato fotográfico serão procuradas, estabelecendo-se semelhanças e diferenças entre o que utiliza a câmera e aquele que prescinde dela. Como é o gesto fotográfico na elaboração de um fotograma? Ou numa pintura que utiliza químicas próprias do processo de revelação sobre o papel fotográfico? As respostas a essas questões serão desenvolvidas neste momento, com a ajuda de artistas que se dedicaram à pesquisa com fotografia sem câmera e escreveram sobre esse fazer: Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray e Raoul Hausman.

Por fim, me debruçarei sobre as obras desenvolvidas no curso da pesquisa com fotografia sem câmera e que buscaram estabelecer relações entre a película fotográfica e a pele humana. Intitulado: *Peles Fotográficas*, o trabalho de criação artística procurou revelar as potencialidades do suporte fotográfico, para além da câmera escura, por meio da utilização de diferentes fontes luminosas e químicas que atuaram diretamente sobre o papel fotográfico, provocando marcas, bronzeamentos, vestígios e personagens. Nestas *Peles*, as químicas utilizadas no momento da revelação tiveram um novo papel, agindo como pigmentos. Objetos e roupas, banhados em revelador fotográfico, deixaram suas marcas nas superfícies sensíveis.

Durante o processo de criação foram trabalhados plasticamente dois conceitos: estranhamento e deslocamento. Estranhar a nós mesmos e ao meio em que vivemos é um dos propósitos da linguagem artística. Estranhar é experimentar o novo, o não conhecido, e é também experimentar outros sentimentos quando se desconstrói nossa lógica cotidiana. A idéia do

estranhamento, constitui uma função crucial da prática artística, estando presente em vários movimentos, dentre eles o Surrealismo. Este movimento almejava descobrir a complexidade da trama de nossa realidade, buscando combinar o sentido de estranho com o de familiar. Para isso, arquitetava estranhamentos pela troca de lugares, pelo deslocamento de objetos comuns dentro de novas lógicas. Os objetos surrealistas eram desviados de suas funções habituais ou eram freqüentemente agrupados de um modo não usual. Assim como na prática surrealista, nas obras criadas durante a pesquisa, roupas foram deslocadas de suas funções habituais, tornando-se espécies de fantasmas, vestígios de corpos que não estavam mais presentes, nos remetendo a um universo de sonho, a uma instância supra-real.

O conceito tradicional de fotografia, também deslocado, intensificou a noção de estranhamento presente nas obras. Um dos discursos culturalmente mais difundidos em relação à fotografia é o da mimese, encarando-a como representante mais fiel da realidade. No momento em que o trabalho de criação artística frustra essa expectativa, estabelece relações diferentes das habitualmente conhecidas entre os objetos e seres, tirando-os do seu caráter absoluto, de suas identidades pré-fixadas e configura novas maneiras de definir o próprio ato fotográfico, há uma desarticulação interna do espectador, que se vê mobilizado a estabelecer novas e instigantes significações para a fotografia.

CAPÍTULO 1 - DELIMITAÇÃO DO CAMPO TEÓRICO

1.1-CAMINHOS DA SEMIÓTICA

Desde as imagens pré-históricas e do aparecimento de diferentes formas de escrita até o mundo digitalizado de nossos dias, o homem buscou e ainda busca produzir e armazenar signos e linguagens. O signo é sempre uma representação: "pode estar no lugar do objeto, pode indicar o objeto, mas não pode ser o objeto" (SANTAELLA E NÖTH, 1998, p. 137).

Umberto Eco estabelece dois patamares para o desenvolvimento da Semiótica: a lingüística estrutural de Ferdinand Saussure (1859-1913) e a lógica matemática de Charles Sanders Peirce (1839-1914) (1980, p. 9-12).

Saussure postulava uma ciência geral de todos os sistemas de signos dos quais se estabelece a comunicação entre os homens ou Semiologia em seu Curso de Lingüística Geral, publicado pela primeira vez em 1916. Os seguidores da linha saussuriana adotam a perspectiva lingüística como constituinte de toda a abordagem semiótica. Postular uma significação, segundo Barthes, é recorrer à semiologia: vários setores da pesquisa contemporânea – a psicanálise, o estruturalismo e novas tentativas de crítica - retomaram o problema da significação. A semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentes de seu conteúdo:

A semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos, espetáculos, se não constituem "linguagens", são, pelo menos, sistemas semânticos ou de significação (BARTHES, 1971, p.11).

Objetos, imagens e comportamentos têm significação não de maneira autônoma, mas sempre dentro da linguagem. O semiólogo é levado a encontrar a linguagem no seu caminho, não só a título de modelo, mas também a título de componentes, de mediação ou de significado.

O estruturalismo, que chegou a ser quase uma unanimidade na área dos estudos de linguagem até o final da década de 1960, tem uma inegável relação com a lingüística de matriz saussuriana. Foi uma tentativa de aplicar a teoria lingüística a outros objetos e atividades que não a própria língua. Para os estruturalistas, as unidades individuais de qualquer sistema só tem significado em virtude de suas relações mútuas. De acordo com Terry Eagleton (2001, p. 135), a ênfase estruturalista na "construtividade" do significado humano representou um progresso importante. A maneira pela qual interpretamos o mundo não é algo "natural" ou imutável; é função

das línguas que temos à nossa disposição. Articulamos significados dependendo da língua e da fala que possuímos.

Encontramos a influência de Saussure num dos principais teóricos do estruturalismo tcheco: o lingüista Roman Jakobson. Um dos fundadores do Círculo Lingüístico de Praga, em 1926, Jakobson emigrou para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, onde conheceu o antropólogo francês Claude Levy-Strauss. Dessa relação intelectual se desenvolveria, em grande parte, o estruturalismo moderno. Levy-Strauss desenvolveu uma pioneira obra sobre o mito, buscando neles certas estruturas universais constantes, às quais qualquer mito podia ser reduzido. Também a Escola de Copenhague buscou estabelecer as suas bases em Saussure, com destaque para as criações de Louis Hjelmslev, que procurou uma sustentação mais sistemática para a lingüística.

O estruturalismo, que procurou romper com a visão de linguagem como a “expressão” de uma mente individual, enfrentou críticas por reduzir o sujeito à função de uma estrutura impessoal. A linguagem também envolve os sujeitos humanos e suas intenções e o estruturalismo “clássico”, de alguma forma, ignorou esta questão. O abandono do estruturalismo foi, em parte, uma passagem da “linguagem” para o “discurso”. O “discurso” envolve sujeitos que falam e escrevem, a linguagem é vista como manifestação e não como uma cadeia de signos sem um sujeito.

Para o pós-estruturalismo - um estilo de pensamento que reúne as operações desconstrutivas do filósofo francês Jacques Derrida, a obra do historiador francês Michael Foucault, além dos escritos do psicanalista francês Jacques Lacan – a significação não está imediatamente presente em um signo, mas dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes, não podendo ser tão facilmente fixada. A linguagem, longe de ser uma estrutura bem definida com unidades simétricas de significantes e significados, passa a ser semelhante a uma teia sem limites, onde há um intercambio e circulação constante de elementos. Na obra de Roland Barthes vemos uma passagem do estruturalismo mais clássico para uma crítica literária que trata a obra não como objeto estável ou com uma estrutura delimitada, mas como espaço possível de criação. O poema ou romance deixa de ser visto como entidade fechada, equipada de significações definidas que cabe a crítica estabelecer, para um jogo plural de significantes que não podem ser apreendidos em torno de um único centro. Os textos mais interessantes são os que estimulam o crítico a transferi-los para diferentes discursos.

1.2-SEMIÓTICA PEIRCIANA

Ao contrário da semiologia derivada da lingüística, a semiótica peirciana só foi difundida de forma mais ampla no ambiente científico internacional a partir da década de 1960, coincidindo com a disseminação dos meios de massa visuais e sonoros. Além da sua complexidade, o estudo da obra de Peirce enfrentou como o principal problema para a sua disseminação a desorganização de sua enorme quantidade de artigos e páginas manuscritas. Santaella e Nöth afirmam, porém, que para compreendermos as diferentes naturezas, graus de referencialidade e capacidade de comunicação de toda e qualquer espécie de imagem, temos que retornar a Peirce:

Fundamentando suas classificações em princípios lógicos muito mais gerais que os usuais, sua teoria nos fornece uma rede de distinções radicalmente elementares e altamente abstratas que funcionam como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signo quer eles sejam materiais ou mentais, quer imaginados, sonhados ou alucinados. Entre eles, os diversos modos de aparição da imagem e da palavra (SANTAELLA E NOTH, 1998, p. 59).

Peirce que era filósofo, além de lógico e matemático, foi o primeiro a tentar uma sistematização científica do estudo dos signos. Na definição de Peirce, a semiótica seria o sinônimo da lógica podendo ser definida como uma doutrina formal dos signos, resultante da observação e posterior generalização por abstração das características deste signo. Peirce explica a produção sógnica a partir do conceito por ele denominado de semiose, entendendo este conceito como um processo de cooperação entre três sujeitos: um signo, o objeto e seu interpretante: “Um *Signo* , ou *Representámen*, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu *Objeto*, que é capaz de determinar um terceiro denominado seu *Interpretante*” (1977, p. 63).

Assim, de acordo com a definição peirciana, o processo de produção sógnica é tri-relativo. Peirce modifica as bases da abordagem saussuriana, rompendo com a ação entre duplas e sofisticando o processo de produção sógnica, à medida que ampliou a noção de signo e a liberou de sua base estritamente lingüística.

1.3 - SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA

Uma semiótica específica da imagem, da pintura e da fotografia somente se desenvolveu relativamente tarde ao longo da história da semiótica moderna utilizando, a princípio, modelos baseados na linguagem verbal. A semiologia estruturalista dos anos 1960 começou a se voltar não apenas para fenômenos sógnicos lingüísticos ou aqueles codificados de maneira semelhante aos fenômenos lingüísticos, mas também para as imagens, a partir de exemplos retirados da propaganda e da fotografia de imprensa. Estas análises buscavam uma linguagem da imagem com estruturas análogas às da linguagem natural verbal. Como vimos, contrapondo-se a esta tradição verbalista, vem ganhando terreno uma semiótica da imagem com base na semiótica geral de Charles Sanders Peirce.

De acordo com Santaella e Nöth (1998, p.107), a pesquisa semiótica sobre fotografia é dominada por quatro linhas da semiótica aplicada, cujas bases são encontradas nos trabalhos de Peirce, Hjelmslev, Greimas e Barthes. A semiótica da fotografia se baseia na semiótica da imagem, mas busca especificidades da fotografia em relação a outros tipos de imagem. Uma destas especificidades é o fato da fotografia funcionar, ao mesmo tempo, como ícone, como índice e como símbolo.

1.4 - FOTOGRAFIA - ÍNDICE, ÍCONE OU SÍMBOLO

Peirce estabelece a distinção entre três tipos básicos de signos: ícone, índice e símbolo. O ícone normalmente é conceituado como um tipo de signo que apresenta uma relação de similaridade com seu referente. O signo é indécico quando está de alguma forma associado aquilo que é indicação (fumaça com fogo, pegadas como vestígio da passagem de alguém, etc) e é simbólico quando está apenas arbitrariamente ou convencionalmente ligado ao seu referente.

[...] uma progressão regular de um , dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto ; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão , exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PEIRCE, 1977, p.73).

A fotografia, que tem como substância de expressão a luz, é, para alguns teóricos, um signo icônico com o mais alto grau de iconicidade. Para outros, há uma ênfase no caráter arbitrário da fotografia. Peirce define o signo fotográfico com respeito a sua relação com o referente, por um lado, como ícone; por outro, como índice. Fotografias são indexicais, segundo ele, pois tem uma relação física com seu objeto de referência e icônicas pois são, de certo modo, exatamente como os objetos que representam.

[...] as fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física (PEIRCE, 1977, p. 65).

Um exemplo de abordagem peirciana é a análise desenvolvida por Philippe Dubois no livro *O ato fotográfico* (1993). Dubois estabelece em termos retrospectivos três pontos de vista quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica: o primeiro envolvendo o discurso da mimese, isto é, a fotografia como espelho do real; o segundo como sendo o discurso do código e da desconstrução, isto é, a fotografia como transformação do real; e o terceiro, o discurso do índice, isto é, a fotografia como traço de um real (1994, p.53). Esta perspectiva, muito influenciada pelas categorias da semiótica concebidas por Pierce, é de certa forma também compartilhada por Jean-Marie Schaeffer (1996) que enfatiza a natureza indicial do processo fotográfico. Para esses teóricos, em concordância com a classificação peirciana, a fotografia pertence à categoria dos signos que são afetados diretamente por seus objetos, tendo com eles uma relação de conexão física. A fotografia é, na sua gênese, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) ou adquirir sentido (símbolo). A imagem fotográfica torna-se inseparável do ato que a faz existir, ou seja, da sua pragmática.

1.5- A FOTOGRAFIA COMO ÍCONE

O primeiro discurso que prevaleceu sobre a fotografia foi o científico, presente desde o início do século XIX. Neste discurso, a fotografia era concebida como espelho do real, a imitação mais perfeita da realidade, um ícone no sentido de Peirce.

[...] de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente (DUBOIS, 1993, p.27).

O processo mecânico de produção da imagem fotográfica, o automatismo de sua gênese técnica levou a essa crença. A atividade artística era vista como intimamente ligada à autoria, enquanto a fotografia, atividade regida por um instrumento mecânico e pelas leis da ótica e da química, nada mais faria do que registrar com fidedignidade a realidade por meio da luz, sendo-lhe negada qualquer tipo de intelectualidade, de criatividade e interpretação. A fotografia imitaria com perfeição detalhes de objetos, enquanto a pintura se encarregaria da criação imaginária. A neutralidade do aparelho fotográfico se opunha ao processo subjetivo da sensibilidade do artista.

Todo o discurso sobre a fotografia do século XIX, ora denunciando, ora elogiando, partiu dessa delimitação entre fotografia e obra de arte e acentuou o caráter mimético do novo meio. Charles Baudelaire que personificou o homem moderno atraído e, ao mesmo tempo, amedrontado pelo progresso, menosprezou a fotografia categorizando-a como um produto da indústria, devendo restringir-se a ser um simples instrumento de memória documental do real; enquanto a arte seria pura criação imaginária. Revisando uma exibição fotográfica em 1859, viu a necessidade de colocar a fotografia firmemente em seu lugar:

Se for permitida à fotografia completar arte em algumas de suas funções, logo a terá suplantado ou corrompido completamente[...] seu verdadeiro dever é ser o criado das ciências e artes - mas o criado muito humilde, como a impressão ou taquigrafia, que não criaram nem completaram a literatura (BAUDELAIRE, 1980, p. 88).²

De acordo com Marshall Berman (1987, p. 137) neste ensaio intitulado: “O Público Moderno e a Fotografia”, Baudelaire aprofunda o dualismo entre o artista e o mundo material, revelando uma visão antipastoral do mundo moderno e uma visão pastoral do artista moderno e de sua arte. Segundo

² If photography is allowed to supplement art in some of its functions, it will soon have supplanted or corrupted it altogether [...] its true duty is to be the servant of the sciences and arts - but the very humble servant, like printing or shorthand, which have neither created nor supplemented literature.

Baudelaire, pelo fato da fotografia reproduzir a realidade com mais precisão do que nunca, revelando a verdade do mundo moderno, repugnante e sem nenhum potencial de beleza, ela seria inimiga mortal da arte. A verdade não poderia asfixiar a beleza. Berman nos fala que essa atitude polêmica de Baudelaire contra a fotografia influenciou uma forma de modernismo estético, que impregnou o século XX, onde a exaltação ao artista moderno e suas obras, contrapunha-se a um desprezo constante aos próprios homens modernos.

Discursos e declarações otimistas e até entusiasmadas, proclamando a libertação da arte pela fotografia, também fizeram parte deste contexto. Porém, esses discursos positivos também estavam baseados numa separação radical entre a arte, criação imaginária e a técnica fotográfica, instrumento fiel de reprodução do real. A fotografia rapidamente encarregou-se de assumir várias das funções sociais e utilitárias exercidas até o momento pela pintura.

Para Schaffer, ambos os lados cometeram dois erros praticamente simétricos quanto ao estatuto técnico do dispositivo fotográfico:

Os adversários relacionam a fotografia a uma *câmara obscura* mecanizada : relacionam o dispositivo fotográfico ao maquinismo do séc.XIX, com todos os fantasmas que isso implica quanto à alienação do homem na e por meio da máquina. A fotografia não poderia ser uma atividade criadora, pois substitui a criação humana pelo frio mecanismo de uma máquina. [...] Inversamente, os defensores da fotografia tinham uma tendência a criar um impasse quanto a sua autonomia em relação à máquina: consideravam-na unicamente como um instrumento, isto é , um objeto técnico prolongado e que adaptava o corpo em vista de uma percepção melhor. Tomavam, portanto , o dispositivo fotográfico por uma simples *câmara obscura* , reprimindo a autonomia do processo causal responsável pela gênese da imagem e de seu *arché* pragmático. O aparelho era considerado tão-somente como um auxiliar que facilitava a atividade criadora do artista (1990, p. 170 - 171).

1.6- A FOTOGRAFIA COMO SÍMBOLO

O segundo discurso sobre a relação do real com a fotografia manifestou uma reação contra o ilusionismo do espelho fotográfico. É um discurso ainda presente, mas desenvolveu-se principalmente durante a década de 1960, abrangendo várias áreas como a psicologia da percepção, a antropologia e os estudos sobre ideologia.

Esses estudos foram uma reação ao discurso predominante do século XIX, que via na fotografia uma reprodutora imparcial e fidedigna do real, procurando demonstrar que “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada” (DUBOIS, 1993, p. 26).

A relatividade semântica da foto se refere ao fato de que a percepção das imagens fotográficas possui elementos culturais. Vários autores abordaram a fotografia como um conjunto de códigos, um símbolo nos termos peircianos.

Para autores da linha da psicologia da percepção como Rudolf Arnheim, a fotografia apresentaria diferenças em relação à realidade, modificando-a. Arnheim em texto publicado na década de 30 (*Film as Art*), inspirado em estudos sobre a teoria da percepção, antecipou algumas questões posteriores. Nesse livro, o autor enumera as diferenças entre a imagem fotográfica e a realidade: na fotografia a imagem é determinada pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; reduzindo a tridimensionalidade a uma imagem bidimensional e em preto e branco. Por fim, além de representar um corte espacial e temporal, a fotografia excluiria sensações visuais ou táteis (ARNHEIM apud DUBOIS, 1993, p. 38).

Na década de 1960, os discursos que contestam a neutralidade da objetiva fotográfica têm sua argumentação sistematizada e ampliada por autores da vaga estruturalista como Christian Metz, Umberto Eco, Roland Barthes e René Lindekens e posteriormente, de forma mais radical, por estudiosos da ideologia como Hubert Damish, Pierre Bourdieu e Jean-Lois Baudry. Esses autores insistem no fato da câmara escura não ser neutra e inocente, porque os princípios que antecedem o processo fotográfico, especialmente a câmara escura, estão baseados num sistema convencional de espaço e objetividade, elaborados de acordo com as leis da perspectiva.

[...] a imagem que os primeiros fotógrafos estavam esperando conseguir, e a primeira imagem latente que puderam revelar e desenvolver, não estava de maneira alguma dada de forma natural; os princípios de construção da câmara fotográfica - e da câmara obscura antes disto - foram amarrados a uma noção convencional de espaço e de objetividade cujo desenvolvimento precedeu a invenção de fotografia, e com a qual a grande maioria de fotógrafos somente conformou-se (DAMISH, 1980, p. 289).³

Umberto Eco (1984, p. 223) afirma que crianças precisam aprender a reconhecer fotos e que, por meio de truques, encenações e solarizações, a fotografia poderia representar algo que não existe. Lindekens descreve o código fotográfico como uma mensagem multicodificada. Ao lado da informação icônico-fotográfica, a foto transmitiria outras mensagens que já apresentariam suas próprias codificações biossociais e psicossociais, simbólicas, retóricas ou lingüísticas no nível da realidade apresentada. John Berger conclui que a fotografia não só representa a realidade, como também a cria, sendo capaz de distorcer a visão do mundo representado:

³ [...] the image the first photographers were hoping to seize, and the very latent image which they were able to reveal and develop, were in no sense naturally given; the principles of construction of the photographic camera- and of the camera obscura before it- were tied to a conventional notion of space and of objectivity whose development preceded the invention of photography, and to which the great majority of photographers only conformed.

Toda fotografia é, de fato, um meio de testar, confirmar e construir uma visão total da realidade. Por isso o papel crucial da fotografia na batalha ideológica. Por isso a necessidade de nosso entendimento de uma arma que podemos usar e que pode ser usada contra nós (1980, p. 294).⁴

Já Roland Barthes, no ensaio *A Retórica da Imagem* (1990, p. 27-40), faz considerações sobre a fotografia jornalística, partindo do princípio de que este tipo de imagem é uma mensagem, pois possui uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A totalidade da informação, porém, vai depender de duas estruturas: o texto (palavras) e a fotografia (linhas, superfícies, matizes). A análise de cada estrutura deve acontecer separadamente. A mensagem conotada ou codificada da fotografia vai estabelecer-se a partir de uma mensagem sem código, aparentemente neutra, contínua, na qual não podemos recorrer a um código. Devemos buscar na mensagem conotada um plano de expressão (significantes) e um plano de conteúdo (significados), levando a uma decifração. Os procedimentos de conotação não são naturais, mas históricos e culturais. A leitura da fotografia, perpassada por esse código de conotação, dependerá da história da cultura do leitor, como se ele tivesse apreendido esses signos que formam a linguagem fotográfica.

Arlindo Machado, em linha semelhante a esses autores, defende no livro *A Ilusão Especular* (1984) que o ato fotográfico nada tem de inocente. Sob quaisquer pontos de vista, angulação, enquadramento, proximidade ou distância, a fotografia seria um leque de indicadores da posição ideológica, consciente ou inconsciente, ocupada pelo fotógrafo em relação àquilo que é fotografado.

A câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que esta cristalizada nessa técnica (MACHADO, 1984, p. 66).

Mais recentemente, retomando um caminho proposto por Vilém Flusser (2002) de compreender as imagens técnicas, e principalmente a fotografia como uma imagem-conceito, fundamentada em teorias científicas, o autor ampliou a discussão do signo fotográfico compreendido como um índice, muito debatida nos textos de Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, ou da similitude do ícone, para o plano do signo fotográfico como um símbolo, no “terreno do conceito”. Retornaremos a essas questões após analisarmos o terceiro discurso sobre a

⁴Every photography is in fact a means of testing, confirming and constructing a total view of reality. Hence the crucial role of photography in ideological struggle. Hence the necessity of our understanding a weapon which we can use and which can be used against us.

relação do real com a fotografia: o que enfatiza sua *indexicalidade*, ou seja, com base em sua conexão dinâmica com o objeto (é o referente que *causa* a fotografia) .

1.7- A FOTOGRAFIA COMO ÍNDICE

O terceiro discurso sobre fotografia coloca-a como traço do real. Também chamado de “realismo referencial” afirma que numa fotografia jamais podemos negar que o objeto ou pessoa esteve ali. O ponto de partida é a natureza técnica do procedimento fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa, regida pelas leis da química e da física. É justamente em autores que inicialmente trataram da questão do aspecto da construção fotográfica, que vai se manifestar, mais nitidamente, o retorno da referência singular da fotografia. Este retorno, porém, não significou a volta da ingenuidade do discurso da mimese, mas uma busca de recolocar positivamente a questão da pregnância do real na fotografia.

André Bazin, em artigo de 1945 intitulado: *A ontologia da imagem fotográfica*, antecipa os discursos posteriores sobre a questão indicial da fotografia. Para ele, devido a sua gênese, a fotografia prova a existência de um referente, sem que este seja necessariamente semelhante, caracterizando a fotografia como traço e não como mimese.

Essa gênese automática provocou uma reviravolta radical na psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia-se de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. [...] Não importa quão estranha, torcida, ou descolorida, não importa a sua falta de valor como documentário, ela compartilha, em virtude do processo de sua formação, a existência do modelo do qual é a reprodução (BAZIN, 1980, p. 241).⁵

Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, enfatiza o caráter da fotografia como emanção do referente, repensando o conceito de fotografia no âmbito da significação. Deixa de lado as discussões sobre imagens conotadas e denotadas, indo em busca do referente fotográfico e do “peso” do noema na fotografia, o “isso-foi”. Barthes afirma que “a fotografia repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984, p.13), havendo um congelamento do tempo em determinado instante, que nunca mais acontecerá de novo. Em seguida

⁵ This production by automatic means has radically affected our psychology of the image. The objective nature of photography confers on it a quality of credibility absent from all other picture-making. In spite of any objections our critical spirit may offer, we are forced to accept as real the existence of the object reproduced, actually, re-presented, set before us, that is to say, in time and space. Photography enjoys a certain advantage in virtue of this transference of reality from the thing to its reproduction. [...] No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction.

aponta o referente como parte integrante da fotografia. Segundo ele, não existe fotografia sem referente: nela o referente é sempre real, diferente dos referentes de outras linguagens.

[...] 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. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente tem referentes, mas esses referentes podem ser e, na maior parte das vezes são, “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla exposição conjunta: de realidade e de passado [...] o que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a arte, nem a comunicação, é a referência, que é a ordem fundadora da fotografia. O nome do noema da Fotografia será então “Isso-foi” (BARTHES, 1984, p. 114).

Para Barthes a fotografia passa a apontar somente “isso é isso, é tal” e nada mais. Dessa maneira “seja o que for que ela dá a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p.16). Ela anula-se como médium e passa a ser a coisa mesma.

Além de Barthes, Krauss, Dubois e Schaffer são os principais autores a acentuar a indexicalidade da fotografia. Rosalind Krauss, em 1977, lançou o célebre artigo *Notes on the Index* que, a partir de uma releitura de Peirce, introduziu a tese indicial na teoria fotográfica.

Diferente dos símbolos, índices estabelecem sua significação ao longo do eixo de uma relação física com seus referentes. Eles são as marcas ou traços de uma causa particular, e esta causa é a essência a qual eles referem o objeto ao seu significado. Na categoria dos índices, podemos incluir traços físicos (como pegadas), sintomas médicos [...] a imagem (criada pelas rayografias) são as marcas fantasmagóricas de objetos deslocados; elas parecem marcas que foram deixadas na poeira (KRAUSS, 1977, p. 65).⁶

Descartando os discursos da desconstrução e da mimese, Dubois aponta que o melhor caminho para a análise fotográfica é o retorno ao referente, inscrevendo-a no âmbito de sua pragmática irredutível, de seu próprio ato fundador. Para Dubois a foto é em primeiro lugar índice. Os signos indiciais sempre tem, em relação ao seu objeto de referência, um quádruplo princípio: de conexão física, de singularidade, de designação e de testemunho. Entre a imagem fotográfica e seu referente existe um princípio de conexão física, que faz dela uma impressão. A singularidade é consequência desta relação. A imagem indicial tem relação com um único referente, daí adquirir uma enorme potência de designação. E, em virtude deste mesmo princípio, funcionar como testemunho. De acordo com Santaella (1997, p. 122), Dubois reencontrou algumas das posições de

⁶ As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms [...] and the image (created by a rayograph) is of the ghostly traces of departed objects; they look like marks that have been left in dust.

Barthes, com a diferença de que as idéias de analogia ou semelhança da foto em relação ao referente, quer dizer, seus aspectos icônicos, foram por ele mais relativizadas e, conseqüentemente, desembaraçadas de qualquer tipo de obsessão pelo ilusionismo mimético.

[...] o princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição "natural" do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos completamente "culturais", codificados, que dependem inteiramente de escolhas e de decisões humanas (antes: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. - tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais - imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...). Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma "mensagem sem código") (DUBOIS, 1993, p. 51).

A partir de Dubois, tornou-se freqüente entre os teóricos da imagem a referência ao caráter indexical da fotografia. De acordo com Schaffer (1996, p. 46-104) tanto a iconicidade como a indexicalidade são aspectos comunicativos da fotografia. A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, como uma descrição ou como um testemunho. Por outro lado, a iconicidade predomina na imagem fotográfica como uma lembrança, uma apresentação ou uma demonstração. Para ele, o signo fotográfico é, portanto, ao mesmo tempo um índice icônico e um ícone indexical.

Fernando Braune no livro *O Surrealismo e a Estética Fotográfica* (2000, p.11-12) também enfatiza o caráter indicial da fotografia. O autor afirma que por mais abstrata ou surreal que seja uma fotografia, por mais que nela sejam adicionadas interferências de qualquer categoria, ela não deixa de estar atrelada ao referencial. Braune nos diz que por mais que queiramos nos desvencilhar dessa característica referencial, ela sempre acaba retornando na imagem fotográfica.

1.8-CONTROVÉRSIA: FOTOGRAFIA ÍNDICE OU SÍMBOLO

Arlindo Machado, em artigo intitulado *A Fotografia como Expressão do Conceito*, (2001, p. 121-138) critica a atual ênfase na análise da fotografia como índice, afirmando que estes estudos priorizam o momento da abertura do disparador, momento em que a luz deixa sua marca na superfície sensível, em detrimento do que acontece antes e depois a este ato. O autor afirma que:

[...] mesmo que todos admitam que muitos dos elementos codificadores da fotografia podem ser considerados arbitrários e convencionais, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como *símbolo*, no sentido peirceano do termo, ou seja, como a expressão de um conceito geral e abstrato (2001, p. 122).

Machado cita o pensamento de Vilém Flusser, importante pensador tcheco que, em meados dos anos 80, publica a *Filosofia da Caixa Preta* como uma das vozes discordantes. A mais importante característica das imagens técnicas, segundo Flusser, é o fato delas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, justamente os conceitos que nortearam a construção dos aparelhos que lhes dão forma. Assim, a fotografia, muito ao contrário de registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem, ou para usar as palavras do próprio Flusser, "*transforma conceitos em cenas*" (1985, p.45).

Machado nos fala que parte dos problemas relacionados à compreensão da fotografia derivam no seu enquadramento na categoria peirciana do *índice* (2001, p.125). Afirma que a verdadeira função do aparato fotográfico não é *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente. Segundo Arlindo:

A definição clássica de fotografia como índice constitui, na verdade, uma aberração teórica, pois se considerarmos que a "essência ontológica" (expressão tomada de André Bazin) da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que *tudo* o que existe no universo é fotografia, pois *tudo*, de alguma forma, sofre a ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo "registrará" a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura. [...] quando tomo uma fotografia nas mãos, o que vejo ali não é apenas o efeito de queimadura produzido pela luz. Antes, vejo uma imagem extraordinariamente nítida, propositadamente moldurada, enquadrada e composta, uma certa lógica de distribuição de zonas de foco e desfoque, uma certa harmonia do jogo entre claro e escuro, sem falar numa inequívoca intenção expressiva e significativa, que não encontro jamais no corpo bronzeado, no disco empenado, ou no papel amarelecido (2001, p.127).

O autor, dessa forma, discorda de Dubois que coloca a fotografia na mesma categoria dos índices clássicos como as pegadas, a impressão digital e o bronzeamento dos corpos, entre outros.

Voltemos a Dubois:

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de "signos", em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato "de serem realmente afetados por seu objeto" (Peirce, 2.248), de manter com ele "uma relação de conexão física" (3.361). Nisso, diferenciam-se radicalmente dos ícones (que se definem apenas por uma relação de semelhança) e dos símbolos (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma convenção geral) (1993, p. 50).

Machado também afirma que uma fotografia só será realmente uma fotografia se todas as condições técnicas forem cumpridas com o rigor exigido pelos dispositivos mecânico, ótico e químico. Dubois, por sua vez, coloca que para existir fotografia em condições mínimas, como uma simples impressão luminosa, não é necessário o dispositivo ótico, nem que a imagem obtida se pareça com o que é traço. O fotograma é o exemplo clássico desse tipo de fotografia:

[...] o fotograma é uma imagem fotoquímica obtida sem câmera, por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível que se expõe à luz e depois se revela normalmente. Resultado: uma composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem semelhança (muitas vezes é complicado identificar os objetos utilizados), onde conta apenas o princípio do depósito, do traço, da matéria luminosa (DUBOIS, 1993, p. 50-51).

Ao afirmar que a fotografia só é possível em condições técnicas rigorosas, Machado parece deixar de lado as experiências com suportes sensibilizados de forma não convencional e os trabalhos com fotografia sem câmera, priorizando as utilizações canônicas da fotografia. A fotografia, como uma escritura da luz, pode assemelhar-se a uma queimadura, a um bronzeado ou até mesmo, a um papel fotográfico absolutamente negro, prova de que foi totalmente exposto. Ainda segundo Machado:

A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema significante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do "momento decisivo" (2001, p. 133).

Novamente discordo do autor. Todo o processo de criação com fotogramas, amplamente discutido e valorizado por teóricos que privilegiam a natureza indicial da fotografia (Dubois e Schaffer são exemplos), não valoriza o momento decisivo da exposição dos objetos à luz. A fotografia é valorizada em todas as suas etapas, desde a composição dos objetos na superfície sensível, às possibilidades de utilização de diferentes fontes luminosas e novas maneiras de utilização das químicas - um processo posterior no processo fotográfico. A elaboração do

fotograma privilegia todos os momentos do ato fotográfico, não somente o momento da abertura do disparador. O momento decisivo é marca de uma fotografia documental que tem como cânone outra referência significativa. Apesar de toda controvérsia, Machado afirma que, na maioria dos casos, a indiciabilidade está presente na fotografia:

[...] uma fotografia pode ser considerada, sem nenhuma vacilação, um signo de natureza predominantemente simbólico, pertencente prioritariamente ao domínio da terceira ordem peirciana, porque é *imagem científica*, imagem informada pela técnica, tanto quanto a imagem digital, ainda que um certo grau de indiciabilidade esteja presente na maioria dos casos (2001, p. 129).

Acreditamos ser necessário pensar a fotografia levando em conta, simultaneamente, as três categorias peircianas. Pois, “de fato nenhuma dessas três categorias existem em estado puro - Peirce insiste nisso -, e cada uma delas se apóia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras” (DUBOIS, 1993, p. 65). A classificação da fotografia primeiramente enquanto índice está ligada ao seu modo constitutivo: ser uma impressão luminosa. Porém, este fato não exclui a fotografia da categoria dos ícones, pois muitas vezes elas tornam-se semelhantes ao seu referente. Pertencer em primeiro à categoria dos índices não exclui a fotografia de ser eminentemente simbólica. Enquanto um processo derivado da técnica e de séculos de conhecimento científico acumulado, o caráter simbólico da fotografia não pode ser relevado em nenhum momento. Concluímos, assim, que os processos fotográficos, incluindo-se o fotograma, devem ser compreendidos segundo uma lógica que valorize a sua natureza sêmica tríplice: icônica, simbólica e indicial.

1.9- A DEFINIÇÃO MÍNIMA DA FOTOGRAFIA: O FOTOGRAMA

Peirce afirma que a fotografia não é necessariamente analógica, porque é, antes de tudo, indiciária. Vimos anteriormente que, na sua definição mínima, primeiramente como impressão luminosa sobre superfície sensível, não é indispensável o dispositivo ótico para que haja fotografia. A imagem obtida nessas condições não é necessariamente semelhante ao que ela é vestígio. O fotograma, com toda sua tradição histórica, corresponderia a esta definição elementar. São fotografias obtidas sem câmera fotográfica, pela ação da luz sobre objetos opacos ou translúcidos colocados sobre papel sensível. A imagem final do fotograma aparece, na maioria das vezes, como um simples jogo de sombras e luz, de densidades variáveis e de contornos indefinidos. Longe de uma imagem mimética ou figurativa, o fotograma exprime a ontologia da fotografia: desenho feito com luz.

Os teóricos da fotografia que defendem seu caráter indicial e não representativo - justamente por não priorizarem o processo icônico acabado, mas o processo de produção deste - concedem, em geral, um lugar importante ao fotograma. Já nos referimos a Dubois, que define o fotograma como a concepção mínima da fotografia, marca da luz sobre a superfície sensível, cujo resultado não é necessariamente semelhante ao referente. Também Schaffer no livro *A Imagem Precária* (1996) se deterá na prática do fotograma ou, como ele diz, impressões fotogramáticas.

Schaffer parte de uma definição da especificidade físico-química da produção da imagem fotográfica, portanto, seu estatuto de impressão. Entende a importância da análise da materialidade do dispositivo fotográfico na medida em que ele intervém no nível de seu estatuto semiótico. Como resultante de seu dispositivo, a imagem fotográfica é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou por reflexo) que atinge a superfície sensível (SCHAFFER, 1996, p. 16). Schaffer distingue três princípios diferentes de impressão que regem a imagem fotográfica: “por luminância direta”, como as fotografias do sol e das estrelas, “por reflexo”, como a maior parte das fotografias, feitas com uma fonte luminosa natural ou artificial e “por travessia”, que é o caso das radiografias e também dos fotogramas feitos com objetos parcialmente translúcidos (1996, p.18 - 19). A impressão por travessia dificilmente pode ser transposta como uma informação visual analógica. O motivo é que a informação transmitida neste tipo de impressão não se refere ao invólucro físico, mas a densidade dos materiais atravessados. “A impressão fotogramática [...] é uma impressão luminosa direta (não refletida), diferenciada por efeitos de tela obtidos graças a objetos colocados entre uma fonte de luz e a superfície sensível” (1996, p. 55). Devido aos fenômenos de difração da luz, quanto maior a distância entre os objetos e a superfície sensível, mais imprecisos serão os contornos da sombra. Por isso existem diferentes tipos de fotogramas. Aqueles que produzem sombras mais reconhecíveis foram feitos colocando-se diretamente os objetos sobre as superfícies sensíveis.

As diversas possibilidades de utilização da técnica do fotograma serão vistas nos próximos capítulos, onde analisaremos como essa prática foi explorada em diferentes contextos artísticos, resultando em trabalhos plásticos que ampliaram o conceito da imagem fotográfica.

CAPÍTULO II: CRIANDO MARCAS EM SUPERFÍCIES PELO USO DA LUZ

A maioria dos princípios básicos da ótica e da química, que permitiram a invenção da fotografia, já era conhecida muito tempo antes de se obter a primeira imagem fotográfica, por volta de 1826. Os fundamentos daquilo que veio a se chamar fotografia vieram de dois princípios básicos: a câmara escura e a existência de materiais fotossensíveis. Citando Barthes:

Tecnicamente, a fotografia esta no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substancias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem por meio de um dispositivo óptico (1984, p.21).

A câmara escura é uma caixa preta totalmente vedada à luz com um pequeno orifício em um dos seus lados. Apontada para algum objeto, a luz advinda deste projeta-se para dentro da caixa e sua imagem forma-se na parede oposta a do orifício. Se, na parede oposta, ao invés de uma superfície opaca, for colocada uma translúcida, como um vidro despolido, a imagem formada será visível, ainda que invertida. A câmara escura foi largamente usada durante toda a Renascença e grande parte dos séculos XVII e XVIII para o estudo da perspectiva nas artes plásticas, só que já munida de avanços tecnológicos típicos da ciência renascentista, como lentes e espelhos para reverter a imagem. A câmara escura só não conseguia, ainda, estabilizar a imagem obtida.

Toda a matéria existente é fotossensível, ou seja, toda ela se modifica com a luz, mas enquanto algumas demoram anos para se alterarem, em outras, apenas alguns segundos já são suficientes. A pesquisa dos fotógrafos pioneiros recaiu sobre a descoberta de um material suficientemente rápido e, ao mesmo tempo, passível de manipulação com alguma facilidade.

[...] luz, onde ela exista, pode exercer uma ação, e, em certas circunstâncias, uma suficiente para causar mudanças em corpos materiais. Suponha, então, que tal ação pudesse ser mostrada no papel; e suponha que o papel pudesse ser mudado visivelmente. Nesse caso, seguramente algum efeito conseguido pode ter uma semelhança geral à causa que o produziu: de forma que uma cena matizada de luz e sombra poderia deixar para trás sua imagem ou impressão, mais forte ou mais fraca em partes diferentes do papel de acordo com a força ou fraqueza da luz que lá agiu...[...] desde que, para os escritores químicos, o nitrato de prata é peculiarmente uma substância sensível para a ação de luz, eu resolvi fazer uma tentativa com este material, em primeira instância (TALBOT, 1980, p. 29).⁷

⁷ light, where it exists, can exert an action, and, in certain circumstances, does exert one sufficient to cause changes in material bodies. Suppose, then, such an action could be exerted on the paper; and suppose the paper could be visibly changed by it. In that case surely some effect must result having a general resemblance to the cause which produced it: so that the variegated scene of light and shade might leave its image or impression behind, stronger or weaker on different parts of the paper according to the strength or weakness of the light which had acted there. [...] Since, according to chemical writers, the nitrate of silver is a substance peculiarly sensitive to the action of light, I resolved to make a trial of it in the first instance

Vários pesquisadores da história fotográfica assinalam que, mesmo antes da descoberta da fixação da imagem, experiências próximas ao fotograma foram feitas, como as pesquisas de J. H. Schulze e os "perfis em silhueta", de Étienne de Silhouette e Hippolyte Charles.

2.1- PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM FOTOGRAMA

Johan Heirich Schulze , um professor de medicina da universidade de Aldorf, na Alemanha, conseguiu a primeira dessas imagens efêmeras em 1725, como parte de um experimento. Schulze colocou ao sol um frasco com uma mistura de ácido nítrico, prata e gesso; quando o examinou, minutos depois, percebeu que a parte da solução que tinha recebido raios de sol havia se tornado violeta escuro, enquanto o restante da mistura mantinha sua cor esbranquiçada original. Por eliminação, ele demonstrou que os cristais de prata halógena ao receberem luz, e não calor como se supunha, se transformavam em prata metálica negra. Schulze produziu imagens (fotogramas) com fios, letras e desenhos que, colocados em vidros contendo soluções de giz com nitrato de prata, produziram imagens, delineando suas formas em negativo. Essa experiência foi pouco divulgada na época e somente em 1802, Thomas Wedwood e Sir Humphry Davy retomaram o trabalho com sais de prata, na produção de imagens para evitar que continuassem escurecendo quando examinadas sob a luz.

Eu cobri o copo com material escuro expondo uma pequena parte para a entrada livre da luz. Frequentemente escrevi nomes e sentenças inteiras em papel e cuidadosamente cortei as partes escritas com uma faca afiada. Não demorou muito para os raios de sol baterem no copo pelas partes vazadas do papel e escreverem cada palavra ou sentença no giz precipitado, tão exatamente e distintamente, que muitos curiosos sobre a experiência, mas ignorantes de sua natureza, acharam que era algum tipo de truque (SCHULZE apud LEGGATT, 2002).⁸

Apesar das tentativas de fixar imagens num suporte duradouro sejam remotas, foi o século XIX que realizou descobertas decisivas sobre o dispositivo de inscrição da imagem, acompanhando as tecnologias científicas da indústria e a ideologia cientista em ascensão. A passagem da manufatura artesanal, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a

⁸ I covered the glass with dark material, exposing a little part for the free entry of light. Thus I often wrote names and whole sentences on paper and carefully cut away the inked parts with a sharp knife. It was not long before the sun's rays, where they hit the glass through the cut-out parts of the paper, wrote each word or sentence on the chalk precipitate so exactly and distinctly that many who were curious about the experiment but ignorant of its nature took occasion to attribute the thing to some sort of trick.

tecnologia industrial, que se fundamenta na ciência e age sobre a natureza foi um dos fatores que levou ao rápido desenvolvimento das técnicas mecânicas de reprodução da imagem neste século.

O início do século XIX ainda vibrava com as grandes revoluções políticas e sociais na França e na América. Rápidas mudanças na sociedade e na cultura: industrialização acelerada, o crescimento das ferrovias por toda Europa e América do Norte, um acelerado crescimento da população urbana e a estratificação da sociedade em grupos de trabalhadores, comerciantes, profissionais liberais e um pequeno grupo de magnatas industriais. O crescimento das cidades e a incessante aplicação de máquinas à produção de bens são, talvez, os eventos históricos mais importantes que colidiram sobre as primeiras discussões sobre fotografia, para quem o meio representava, para seus comentadores iniciais, simultaneamente ciência e comunicação: a decisiva invenção moderna, um sinal e uma profecia da mudança dos tempos. Na fotografia, os primeiros escritores viram uma testemunha para a genuína e radical era das ferrovias, do telégrafo e da produção em massa – uma era da ciência e da tecnologia. A necessidade de ampliar as possibilidades do olhar humano, fez com que diversas investigações ocorressem, sempre no sentido do aperfeiçoamento das capacidades de mimetismo do dispositivo fotográfico.

As “máquinas de imagem”, como diz Philippe Dubois (1999), sempre propiciaram novas relações entre o sujeito e a realidade, novas formas de subjetivação. Todas as construções óticas da Renascença, os diferentes tipos de *câmara obscura* são instrumentos para organizar o real, reproduzir, imitar, controlar, medir e aperfeiçoar a percepção visual do olho humano. Porém, são de alguma maneira próteses para o olho, não são operadores de inscrição: “a imagem permanece sendo feita pelas mãos do homem, logo (vivida como) individual e subjetiva” (DUBOIS, 1999, p.69). A imagem depende de um suporte, de um agente produtor que deixa sobre ele suas marcas através de um instrumento. O corpo é o principal instrumento, que cria prolongamentos por meio de outros como o lápis, o pincel, o cinzel ou o buril. O criador das imagens artesanais deve ter como habilidade fundamental a imaginação para figuração, ser uma espécie de demiurgo, sujeito criador e centralizado, projetando na obra seu olhar, seu pensamento figurado.

Sendo descendente direta da *câmara obscura*, a fotografia estendeu a automatização até a inscrição da imagem, afastando a mão do pintor deste processo e iniciando um novo paradigma na criação de imagens: o fotográfico. No paradigma fotográfico, o suporte não é mais vazio e passivo, mas um fenômeno químico ou eletromagnético, pronto para reagir a qualquer estímulo de luz. A câmera, uma prótese ótica, manejada mais com os olhos do que com as mãos, “cria um certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado” (SANTAELLA E NÖTH, 2002, p. 165). Enquanto a imagem artesanal é, por sua natureza, incompleta e inacabada, o ato fotográfico é fruto de cortes, marca um instante decisivo e

culminante. Sujeito e objeto defrontam-se e separam-se no mesmo instante da captura da imagem. Com a fotografia, vemos a participação crescente da máquina na relação entre sujeito e real. As imagens decorrem de uma espécie de rapto, captura, roubo do real.

No livro *Fotografia e Sociedade* (1989), Gisèle Freund nos mostra como a fotografia mudou nossa visão do mundo, que passa a ser conhecido por meio da imagem tecnicamente produzida. Paulatinamente, o cidadão comum entrou em contato com olhares lançados sobre as pirâmides egípcias, os hábitos africanos ou os habitantes do Novo Mundo: “Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo” (FREUND, 1989, p.107). A autora analisa como a fotografia teve papel decisivo inicialmente na evolução do retrato individual e, mais tarde, na imprensa, ampliando essa influência até os nossos dias.

De acordo com a autora, apesar de ter sido adotada primeiramente pelas classes mais abastadas, foi a média burguesia francesa do século XIX que encontrou na fotografia um “novo meio de auto-representação conforme as suas condições econômicas e ideológicas.” (FREUND, 1989, p. 35) e foi a partir dela que uma arte do retrato acessível às massas pode ser desenvolvida. Ainda segundo Freund, foi a burguesia intelectual, com uma situação financeira favorável, a responsável pelo desenvolvimento de experiências científicas que levaram à invenção da fotografia e é neste contexto que encontraremos as primeiras experiências com fotogramas :

Nesses meios era de bom tom entregar-se a experiências científicas. Dentre as ciências exatas a química estava particularmente em moda. Um divertimento muito em voga, meio experiência científica, meio jogo de sociedade, consistia em colocar sobre papéis preparados com sais de prata objetos tais como folhas, flores, etc., e expor o conjunto à luz solar. Obtinham-se assim no papel os contornos desses objetos, marcados por contrastes de preto e branco; mas a imagem depressa desaparecia, uma vez que ainda não se conhecia o segredo da fixação (FREUND, 1989, p. 37).

As experiências com fotografia sem câmera, desse período, visavam o aperfeiçoamento do dispositivo de inscrição de imagens com o objetivo de utilizá-lo dentro da câmera escura, ou ainda, estavam ligadas às pesquisas científicas sobre Botânica, especialmente as relacionadas à estrutura das plantas.

Um dos primeiros experimentos que poderiam ser chamados de fotogramas, foi realizado por Thomas Wedgwood, em 1802. Colocando folhas de árvores e asas de insetos sobre papel ou couro branco sensibilizado com prata e expondo-os ao sol, Wedgwood conseguiu silhuetas em

negativo. Tentou torná-las permanentes de muitas maneiras, mas não conseguiu um modo de fixar as imagens.

Willian Henry Fox-Talbot (1800 - 1877), cientista inglês, também utilizou o mesmo procedimento que Wedgwood, nas suas tentativas para impressionar quimicamente o papel, em substituição às placas de cobre usadas nos daguerreótipos. Iniciou suas pesquisas fotográficas, por volta de 1839, sensibilizando o papel com nitrato e cloreto de prata, obtendo silhuetas escuras de objetos por contato. Seus *photogenic drawings* ou “desenhos fotogênicos” eram imagens únicas: negativos de folhas de árvores, condecorações, rendas, e outras, obtidas por sedimento direto desses objetos sobre papel sensibilizado ao nitrato de prata. Muitas vezes eram negativos de partes de árvores e plantas feitas para os pesquisadores. Os “desenhos fotogênicos” de Talbot foram reunidos em um dos primeiros livros ilustrado com fotografias: *The Pencil of Nature* (1844), de sua autoria. Diz Talbot: “Nenhuma dificuldade foi achada em obter imagens muito distintas e agradáveis de algumas coisas como folhas, laços, e outros objetos lisos de complicadas formas e contornos, pela sua exposição à luz do sol” (1980, p. 32).⁹

Além dos fotogramas, Talbot reuniu fotografias com câmera neste livro que serviu como referência para a maneira como a fotografia seria vista durante grande parte do século XIX. A fotografia, neste período, tinha com referencial estético a pintura e, embora Talbot estivesse preocupado em explicar como desenvolveu sua técnica fotográfica, justificava a escolha do assunto em relação à tradição pictórica da época. O próprio título do livro - “O Lápis da Natureza” - faz uma analogia com o desenho. Pelo trabalho deste pesquisador vemos como, neste período, o significado da fotografia está imbricado com os valores e linguagem da arte acadêmica. A maioria dos gêneros básicos de fotografia - o retrato, a paisagem e a natureza morta – foram desenvolvidos a partir de bases pictóricas e estabeleceram alguns de seus próprios termos de referência pelos seus equivalentes na pintura.

⁹[...] no difficulty was found in obtaining distinct and very pleasing images of such things as leaves, lace, and other flat objects of complicated forms and outlines, by exposing them to the light of the sun.

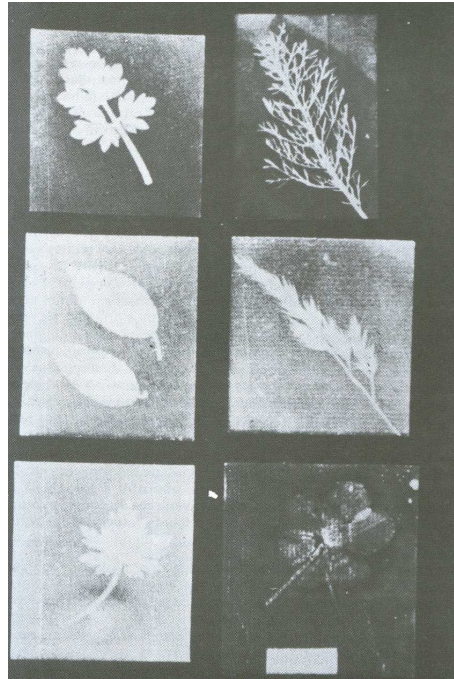


Figura1
Desenho fotogênico de penas e rendas - Fox Talbot 1839.
In: Dubois, p. 69.

2.2 – A RETOMADA DOS FOTOGRAMAS PELAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

As experiências com fotografia sem câmera foram retomadas por vários movimentos de vanguarda no início do século XX, porém com um novo sentido. Elas estão inseridas num contexto de ampliação dos meios e da linguagem fotográfica, de questionamento da representação naturalista de espaço e, de acordo com autores como Philippe Dubois e Rosalind Krauss, também estão comprometidas com forte lógica indicial presente na arte a partir do século XX. Antes de nos aprofundarmos nas práticas fotogramáticas desse período, veremos quais eram as principais questões dos movimentos em que elas foram novamente introduzidas. Esse percurso será importante para entendermos qual o sentido da utilização, não só do fotograma, mas de diversas práticas fotográficas pelas vanguardas artísticas.

2.3- AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Nas primeiras décadas do século XX, alguns movimentos de vanguarda começam a preocupar-se não mais apenas em modernizar ou atualizar, mas em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. Segundo Argan (1995, p.310), esses movimentos investiram um interesse ideológico na arte, anunciando uma subversão radical da cultura e dos costumes sociais, negando em bloco todo passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica. Ainda de acordo com o autor, deste período até a segunda guerra mundial, diversos movimentos buscaram definir a relação entre o funcionamento interno e a função social da obra de arte. A arte viu-se obrigada a definir seu papel frente à indústria e o ciclo econômico de produção, que já envolvia toda a sociedade. O artista passou a colocar-se no centro da problemática do mundo moderno, procurando demonstrar qual seria o valor do indivíduo e de sua atividade no novo panorama histórico e social configurado.

Para Argan, duas hipóteses são delimitadas para a atividade artística não subordinada à finalidade produtiva: a primeira hipótese é que a arte, como modelo de operação criativa, contribui para modificar as condições objetivas pelas quais a operação industrial é alienante, compensando a alienação e favorecendo uma recuperação de energias criativas fora da função industrial. Para a segunda hipótese, nada mais resta do que afirmar a irredutibilidade da arte ao sistema cultural vigente e, portanto, seu anacronismo ou até sua impossibilidade de sobrevivência.

Os movimentos de caráter construtivista partem da primeira hipótese – Suprematismo e Construtivismo Russos, De Stijl, Bauhaus – e seu desenvolvimento é paralelo ao funcionalismo ou racionalismo arquitetônico. Para as ideologias construtivas a questão era construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria construção social. Da tese da irredutibilidade da arte partem a Metafísica, o Dadaísmo e o Surrealismo. Apesar de distintas em suas posições, vemos que ambas as vertentes buscavam reavaliar a atividade artística, cuja inserção social já não se dava da mesma maneira ao modo capitalista de produção, bem como problematizar a relação do indivíduo com a nova realidade social, onde o ideal positivista de progresso cedeu lugar às incertezas de uma sociedade assolada pela guerra.

Em resposta a esses questionamentos, um traço característico de grande parte da produção artística do pós-guerra foi a organização de muitos artistas em movimentos e grupos que produziram um conjunto de trabalhos textuais, plásticos e organizacionais. De acordo com David Batchelor (1998, p.18-19), os artistas e outros membros da inteligência cultural foram forçados a buscar uma estrutura independente que viabilizasse a realização de seus interesses, quando

identificaram ser eles distintos, ou mesmo opostos, aos da academia ou da arte oficial. Essa estrutura deveria prover não só um espaço concreto para que os artistas pudessem divulgar suas obras, mas um espaço intelectual para que os interesses do grupo se desenvolvessem e fossem defendidos. Nesse espaço intelectual e de investimento ideológico, ensaios e manifestos declarando os objetivos dos grupos e proclamando a adesão de várias personalidades caracterizavam cada vez mais esse tipo de atividade. As vanguardas atraíam não só artistas, mas poetas, escritores, críticos, músicos, arquitetos: um amplo círculo de pessoas envolvidas, de alguma forma, com a produção cultural. No período do entre - guerras esses grupos proliferaram e ganharam destaque. Segundo Batchelor, um grupo tomava certas iniciativas típicas de autopromoção que incluíam :

[...] dar-se um nome; publicar um manifesto de objetivos e interesses; produzir uma revista; organizar encontros, conferências, exposições ou eventos; e, em alguns casos, fazer todo possível para sabotar o trabalho de outros. Os grupos almejavam muito mais que promover um novo estilo ou técnica, viam sua obra como ativamente engajada em lidar com problemas de um mundo em dramática mudança. [...] Embora todos esses grupos se considerassem significativamente envolvidos em processos substanciais de mudança, havia pouco consenso sobre o tipo de mudança que estavam experimentando ou que deveria ser encorajado; tampouco havia acordo sobre o papel que os artistas poderiam, ou deveriam, assumir na realização de tais mudanças. Por meio das revistas e dos manifestos essas pretensões e projeções eram apresentadas, debatidas respondidas e desenvolvidas. É o caso de afirmar que a importância dessas revistas e das formas de atividade de seus participantes era, com frequência, equivalente ou às vezes até maior que a própria arte produzida em nome do grupo (1998, p.18-19).

A relação do indivíduo com a crescente industrialização foi problematizada em vários movimentos. O tema da máquina/homem esteve presente em diferentes produções artísticas, sendo representado de várias formas pela maioria dos movimentos de vanguarda. As máquinas e produtos industrializados foram fetichizados no Surrealismo; serviram de modelo estético ao Purismo; seu movimento exerceu fascínio ao Futurismo ou mediarão o fazer do artista nos movimentos construtivistas.

A máquina fotográfica, produto da indústria, viu, neste momento, suas possibilidades ampliadas como meio e como instrumento para a expressão de uma nova visão de mundo. Ela foi decisiva, inclusive, para a configuração de novas formas de percepção e representação do espaço, influenciando toda arte moderna e contemporânea. Para Dubois, se durante o século XIX a fotografia para alcançar o status de Belas-Artes tinha como modelo a pintura, a partir do século XX a lógica indicial da fotografia marcará profundamente toda concepção da arte moderna e contemporânea.

[...] durante um período essencial do séc XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ora, ao longo do séc XX , será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias a fotografia. Existe aí uma inversão de pontos de vista que indica que não se tratara tanto de encarar a fotografia contemporânea como arte - questão ultrapassada, sem significado pertinente hoje -, mas antes a arte contemporânea como marcada em seus fundamentos pela fotografia (1993, p. 253) .

Dubois cita o exemplo da fotografia aérea que estabeleceu, para diversos artistas plásticos, um modo de percepção e representação do espaço completamente diferente da perspectiva monocular inaugurada no Renascimento . A fotografia aérea abriu novos horizontes perceptivos, permitiu a flutuação do ponto de vista, ao mesmo tempo em que forneceu elementos para o desenvolvimento da arte abstrata. Ao contrário da perspectiva monocular e vertical clássica, onde as formas são percebidas a partir de um ponto de vista que se estende ao horizonte, a nova imagem colocou novas formas de observação, sem um ponto fixo, imóvel.

Ainda de acordo com o autor, no Dadaísmo e no Surrealismo, a lógica indicial, própria da fotografia, esteve presente em varias técnicas de transformação do real: fotogramas , solarizações, sobreimpressões, fossilizações, raspagens, decalques. Esses movimentos desenvolveram com intensidade a pratica do associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem). Essa foi uma das práticas, segundo ele, fundadoras das relações entre fotografia e arte contemporânea:

Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc), portanto integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos (DUBOIS, 1993, p. 268).

Veremos agora, mais especificamente, este processo dialético onde a lógica do ato fotográfico influenciou o trabalho das vanguardas e , ao mesmo tempo, foi realimentado pelas experiências estéticas desenvolvidas no seu interior.

2.4- A FOTOGRAFIA E AS VANGUARDAS

A partir de 1900 podemos verificar uma série de tentativas de reposicionar o ato fotográfico na nova linguagem do modernismo. Colaborou para isso o surgimento de novas tecnologias que possibilitaram um clima de experimentação visual muito grande. Houve avanços na área das impressões gráficas, no tipo e na qualidade dos filmes produzidos (graças às pesquisas feitas em cinema) e, também, nos instrumentos óticos (desenvolvidos durante a guerra para gerar um maior

alcance da visão) que acabaram sendo adaptados para as objetivas fotográficas. A fotografia começou a compartilhar certas lógicas e tendências presentes nos movimentos de vanguarda, ao mesmo tempo em que as vanguardas passaram a se apropriar da lógica interna e das descobertas da fotografia, numa relação dialética.

Nas primeiras décadas do século XX, esse reposicionamento se deu por meio de duas vias distintas, mas que mantinham estreitas relações. Na Europa, a fotografia juntou-se aos diferentes movimentos de vanguarda, em especial ao Dadaísmo, ao Construtivismo e ao Surrealismo estabelecendo férteis questionamentos acerca do estatuto da arte na sociedade moderna. Já nos Estados Unidos, a fotografia moderna surgiu a partir de um questionamento interno ao pictorialismo, dentro do movimento fotoclubista, inaugurando a discussão sobre a fotografia como linguagem autônoma. O pictorialismo foi um movimento internacional iniciado na segunda metade do século XIX que tinha como objetivo dar à fotografia o estatuto de obra de arte por meio da adoção dos princípios da arte acadêmica. A temática adotada e o requinte das técnicas pictóricas aplicadas às cópias fotográficas davam-lhes a aparência de gravura, aquarela ou pintura - quanto mais bem camuflada, mais artística a fotografia era considerada. Segundo Costa :

[...] essa imagem híbrida, não classificável, instaura um profundo estranhamento, pois não só revela a inadequação da atitude imitativa da fotografia em relação à pintura para se afirmar como arte como evidencia que a própria pintura do fim do século XIX, tomada como modelo, havia se transformado num manancial de imagens estereotipadas (2001, Folder).

Porém, ainda de acordo com a autora, a impossibilidade de afirmar a fotografia como arte pelo artifício da imitação, no entanto, não subtrai da estética pictorialista o seu papel relevante nos desdobramentos históricos do meio. Ao afirmar a imagem fotográfica como uma realidade construída, o pictorialismo fez do experimentalismo a base de sua atividade artística. Ao pressupor que a realidade podia ser elaborada e que a fotografia podia ser manipulada como objeto, o pictorialismo já defendia noções tipicamente modernistas.

O movimento moderno na fotografia foi representado em seus primeiros estágios por Alfred Stieglitz e Paul Strand. Neste momento, surgiu o fotógrafo como uma nova figura social, um papel definido e caracterizado no início do século XX por Stieglitz. Stieglitz era americano e começou a interessar-se por fotografia por volta de 1880, começando a estudá-la em Berlim. Recebeu sua primeira medalha em 1887. Retornando a Nova York em 1890 tornou-se um importante membro da sociedade dos fotógrafos amadores. Em 1897 publicou o jornal *Câmera Notes* que serviu de modelo a uma publicação de maior vulto o *Câmera Work*. Em 1902, a exposição "*The Photo – Secession*" trouxe o trabalho de fotógrafos exibido anteriormente no

Câmera Notes, cujos trabalhos expressavam as mesmas questões que os pintores impressionistas, enfatizando a espontaneidade da luz e da atmosfera. De 1902 a 1917 começou a editar e publicar o *Câmera Work*. Em 1905 abriu a galeria 291, que expôs trabalhos de artistas modernos, dentre eles Rodin e Picasso e trabalhos de fotógrafos da “*Photo- Secession*”. Por volta de 1917, fechou a galeria 291, alterando seu conceito sobre o que deveria ser o estilo próprio da fotografia e argumentando que o meio era o único equipado para possibilitar a essência da realidade física por meio da representação clara de detalhes, uma abordagem que ficaria conhecida como *straight photography* ou fotografia direta.

Pelo exemplo de Stieglitz figuras novas como Paul Strand, Edward Weston, Ansel Adams e outros numerosos reconheceram-se como “artistas da fotografia” sem desculpa ou embaraço. Começaram a enxergarem-se como artistas visuais modernos de um meio que possuía sua própria validade interna. A afirmação do caráter artístico da fotografia passa a se dar na exploração das características específicas da técnica fotográfica, centradas na nitidez do registro, no potencial significativo do enquadramento e na exploração dos efeitos de luz.

A vanguarda fotográfica americana teve enorme importância na trajetória seguida pela imagem fotográfica, principalmente em relação às novas possibilidades de representação. Muitas imagens produzidas pela vanguarda americana buscavam a abstração por meio do enquadramento, estando sintonizadas com questões sobre novas formas de representação presentes em outros movimentos artísticos da época. Essas formas de representação abriram caminho para outras experiências com fotografia, dentre elas a redescoberta da técnica do fotograma.

Vários movimentos de vanguarda – especialmente o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo – utilizaram o fotograma como meio expressivo. A utilização da técnica do fotograma não deve ser vista isoladamente, mas no conjunto de processos e técnicas reinventados ou descobertos por vários movimentos artísticos no início do século XX.

Veremos a seguir um pouco sobre cada movimento e como cada um relacionou-se com a fotografia e explorou a prática fotogramática

2.5- DADAÍSMO

Entre 1916 e 1926, em várias cidades européias, um diverso leque de atividades artísticas e literárias aconteceu com o rótulo: "Dada". Duas sílabas idênticas sem o obrigatório "-ism". Não há um fator particular unificando as atividades que ocorreram em nome do Dadaísmo, nem os quase 20 títulos de panfletos e revistas que propagavam a orientação dada. Seus proponentes não se restringiram a ser pintores, escritores, dançarinos ou músicos; a maioria deles estava envolvida em vários tipos de arte, demolindo os limites entre diferentes formas de expressão artísticas. De acordo com David Batchelor (1998, p.30), os quatro centros principais foram: Zurique, entre 1916 e 1919; Berlim, entre 1917 e 1920; Colônia, durante 1919 e 1920, e Paris de 1920 até 1922. Francis Picabia também participou de produções dada em Barcelona, Zurique e Nova York (onde colaborou com Marcel Duchamp e Man Ray e publicou a revista literária 391). Por último, Kurt Schwitters produziu obras dada em Hanover, entre 1923 e 1932.

Apesar da diversidade de cidades e participantes, alguns pontos em comum podem ser levantados a partir das idéias veiculadas nas publicações dadaístas: uma retórica de hostilidade aberta e, com frequência, militante contra a ordem social estabelecida; resultado inevitável do caos da Primeira Guerra Mundial, considerada uma prova irrefutável da decadência da sociedade burguesa. As conseqüências disso para a atividade artística não eram comuns em todas as partes do movimento, mas manifestaram-se principalmente de forma simbólica em sua obra gráfica e literária, por meio de técnicas de descontinuidades estruturais e semânticas. Segundo Batchelor:

[...] uma de suas técnicas principais era explorar sistematicamente efeitos pictóricos e literários aleatórios. A aleatoriedade servia como meio para minar o espaço das convenções pictóricas e literárias estabelecidas, de estilhaçar os procedimentos pelos quais pinturas e poemas eram tradicionalmente eleitos como significativos ou belos. Sua forma mais usual era o arranjo baseado em colagens de materiais, em geral, retirados de fontes não convencionalmente associadas às belas-arts (1998: 31).

Porém, ainda de acordo com o autor, as técnicas contendo graus de aleatoriedade, utilizadas por alguns elementos dadaístas, jamais se reduziram ao simples acaso. A geração de uma descontinuidade semântica e estrutural era vista, ou como potencialmente reveladora em si própria, ou como um estágio preliminar na geração de formas ou de significados subseqüentes. "A imagem Dada que surge não é a de simples negativismo e destruição generalizada. A aleatoriedade, o acaso, o não planejado e o contingente funcionavam como elementos significativos dentro de uma crítica teorizada de uma cultura particular" (BATCHELOR, 1998, p. 33).

A colagem e a montagem tornaram-se as técnicas favoritas de uma variedade de produções dadaístas. Os *ready-made* de Duchamp – termo por ele inventado para os objetos do cotidiano, produzidos em série, que ele expunha em galerias de arte – desafiavam os conceitos convencionais da habilidade artística e do valor estético. O fragmento do mundo externo passa a ser a própria obra, em vez de estar incluído nela. Seu alvo era o sistema de arte e o aparelho cultural-ideológico em que está inserido. Duchamp queria penetrar dentro do sistema cultural dominante, desarticulando-o. Queria demonstrar que arte é aquilo que um determinado grupo social considera como tal no seu sistema de valores. Nestes atos de deslocamento planejado, o artista buscou chamar a atenção às convenções, hábitos e preconceitos que estão por trás das nossas expectativas do que seja arte e das circunstâncias em que normalmente a vemos. Duchamp tinha pouca ligação com os grupos dada constituídos, mas seus *ready-mades* foram vistos como personificações do espírito iconoclasta do dadaísmo. Para Dubois, o artista representa a ruptura absoluta com tudo que tem relação com o que ele chamava de “arte retiniana” em proveito de uma concepção de arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir: a lógica do índice. Para ele :

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter estado aí) : uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial - e muitas vezes opaca - que a une ao que a provocou (1993, p.256).

A indústria e os processos de urbanização detonaram o contágio, hoje tão característico da contemporaneidade, entre arte e a vida. Os dadaístas foram os pioneiros ao confundir sua arte com o cotidiano e os acontecimentos banais. De acordo com Ligia Canongia:

O readymade aparece como consequência direta da crise do artesanato, como declaração de falência do ‘fazer’ pictórico, daquele lento e progressivo trabalho artístico manual. Ele foi um dos sinais mais evidentes da impotência do pintor na sociedade industrial e seu aparecimento deve-se à crise da pintura e a redenção da arte enquanto idéia. O *metier* pictórico tornava-se impotente para enfrentar a realidade da máquina, incluindo aí a máquina fotográfica. Quando dadaístas e surrealistas, em suas colagens, utilizaram-se de fotografias, é como se as incorporassem - independente das imagens ali estampadas - como um dado irreversível da vida moderna: a máquina (ou seu produto) na arte. Era portanto mais uma busca de relacionar o mundo estético com o mundo da produção mecânica, quer para aderir à realidade dos objetos e das imagens advindas da industrialização, quer para criticá-la (2002, p.15).

A lógica indicial presente em várias produções dadaístas por meio das moldagens, decalques, fotomontagens, *ready-mades* também está presente na produção de imagens sem a utilização de câmera, onde o resultado final é o vestígio de variados objetos e materiais na

superfície sensível. O fotograma conjuga vários fatores que interessavam aos dadaístas: é uma técnica que subverte o uso habitual dos meios fotográficos, permitindo novas possibilidades semânticas; trabalha com a aleatoriedade, pois qualquer material pode ser impressionado na superfície sensível, ampliando a tradicional concepção do que é ou não é artístico, num questionamento bem pertinente ao movimento.

Os primeiros exemplos dessas imagens sem câmera surgiram em 1918. Foram realizadas por Christian Schad (1894-1982), que expôs objetos encontrados ao acaso no papel fotográfico, criando uma verdadeira anarquia visual. Schad, que era alemão, estabeleceu contato com os dadaístas Walter Serner, Hans Harp, Hugo Ball e Tristan Tzara na Suíça. Tzara interessou-se pelos cerca de 30 trabalhos feitos por Schad, batizando as imagens de *schadographs* e publicando-as na revista Dada (Nº.7, março de 1920). Tzara se encarregou de divulgar essa experiência entre as vanguardas.

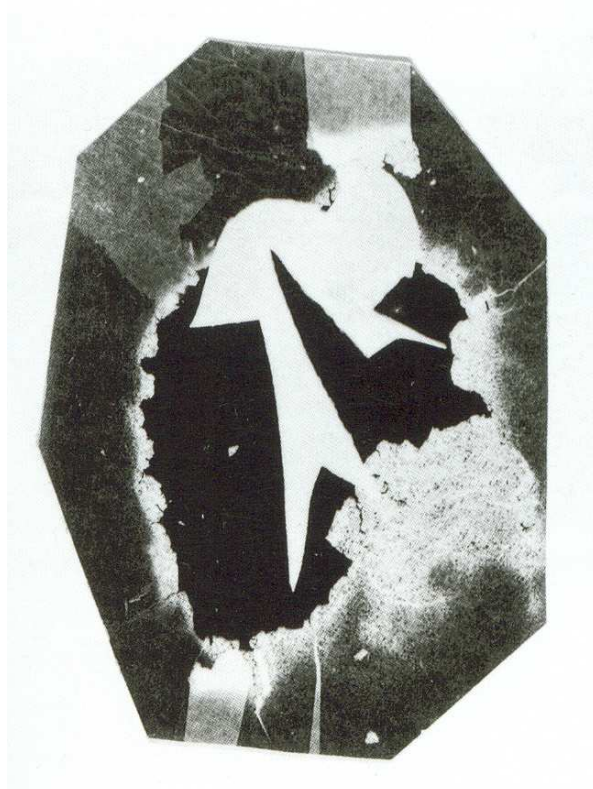


Figura 2- Christian Schad.
Schadographie nº 11, Genève 1919.
In: Delpire, 1998: fig. 1.



Figura 3- Christian Schad.
Schadographie n° 20, Geneve 1960.
In : Taschen- Fotografia no século XX, 2001, p161.

Outro nome importante associado à prática do fotograma no Dadaísmo é o norte-americano Man Ray (1890-1976). Nascido Emmanuel Radnitsky em 1890, na Filadélfia , o artista iniciou suas experiências fotográficas em 1915, a partir do contato com Alfred Stieglitz na galeria 291. Nesse mesmo período , por meio das exposições da galeria, conheceu vários artistas modernos, dentre eles Marcel Duchamp e Francis Picabia . Com esses artistas formou o grupo dadaísta de Nova Iorque , cujo ponto central era a galeria 291 . Em 1921 , influenciado por Duchamp, mudou-se para Paris , unindo-se ao grupo dadaísta ali formado . Passou então a dedicar-se mais profundamente à fotografia, um meio que oferecia um vasto campo para suas experimentações estéticas.

Em Paris, tornou-se um importante fotógrafo de celebridades. Seu trabalho causava sensação pelo modo como usava a luz natural, contrastes definidos e poses informais. O sucesso comercial como retratista, permitiu que Man Ray experimentasse suas idéias junto aos movimentos Dada e Surrealista. Sua fascinação pelo acaso, pelas máquinas e por conceitos inovadores levou Man Ray a investir na pesquisa técnico-laboratorial. É nesse período que começa a usar a técnica da fotografia sem câmera, a qual ele batizou de *Rayograma*. Além de colocar objetos sobre a superfície sensível e expô-los à luz , ele também fotografou sua própria manipulação dos objetos, explorando as diferentes tonalidades possíveis provocadas pela mudança na posição dos mesmos em relação à

fonte de luz. Sua primeira exposição em Paris, em dezembro de 1921, combinou pinturas, objetos, colagens e fotografia. Man Ray fotografou as obras expostas e depois utilizou as fotografias num contexto diferente, continuando as pesquisas sobre reprodução iniciadas com Marcel Duchamp.

Em dezembro de 1922, publicou o álbum *Lês champs délicieux* reunindo 12 fotogramas ou "rayografias" (*rayographs*), com prefácio escrito por Tristan Tzara. Esses fotogramas de objetos de uso cotidiano como pentes, molas, espirais, copos, chaves e ferramentas, dispostos diretamente sobre a superfície sensível ou colocados em movimento por mãos que os seguram, tiveram grande repercussão na época.

Em 1925, Man Ray começou a interessar-se pelo movimento Surrealista, tornando-se fotógrafo oficial do grupo. Teve vários fotogramas publicados na revista surrealista *Littérature*, bem como ilustrou projetos de pintores e poetas, como André Breton e Tristan Tzara.

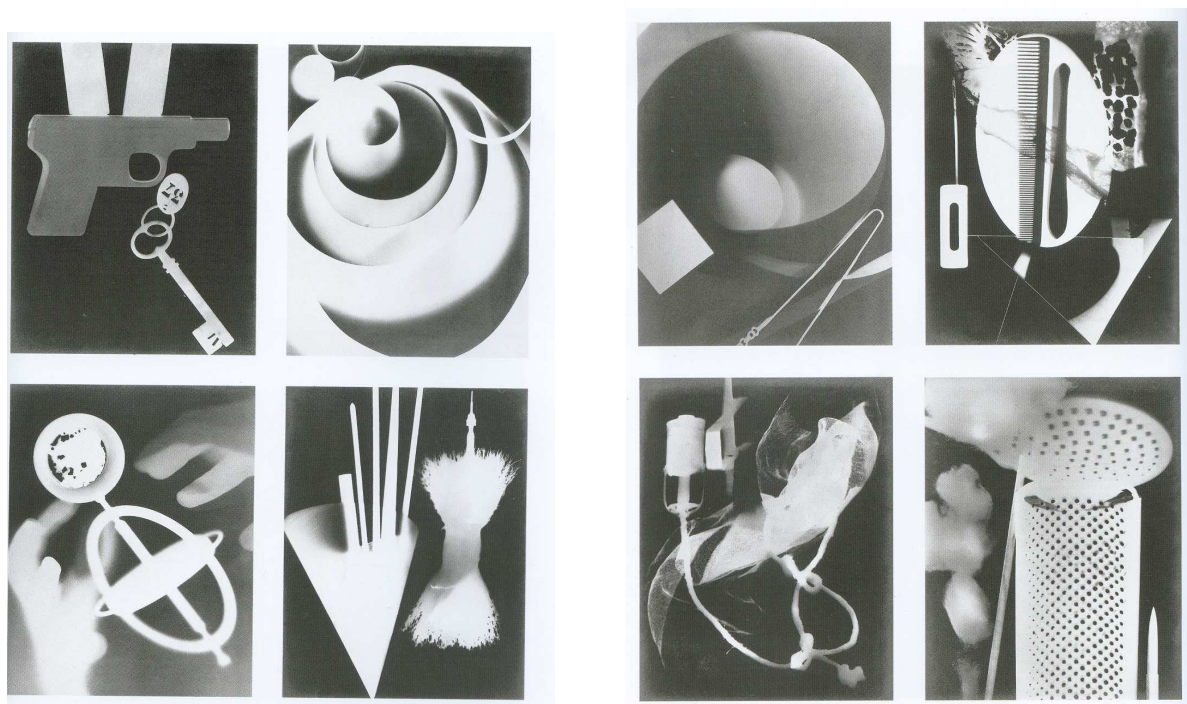


Figura 4- Man Ray
Rayogramas do álbum Champs délicieux, Paris 1922.
 In: Taschen – Man Ray, 2001, p 158 –159.

Em um trabalho publicitário para a Companhia Francesa de Eletricidade (1931), intitulado *Electricité*, utilizou fotografias e fotogramas de objetos elétricos como: ferros, ventiladores, fornos e lâmpadas. Além dos efeitos tridimensionais, as sombras serviam para realçar a textura dos objetos.

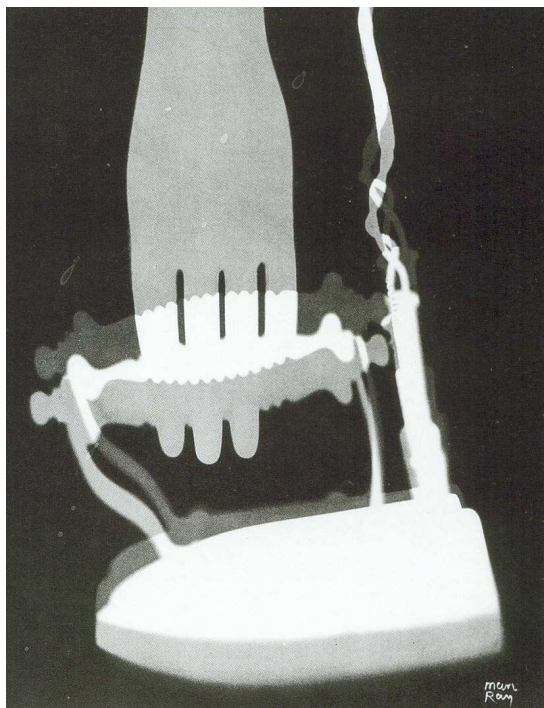


Figura 5- Man Ray
Rayograma do álbum *Electricité*, Paris 1931.
In: Delpire, 1998: fig.8.

Man Ray foi um dos artistas que mais produziu fotogramas, além de experiências como solarização¹⁰, dupla exposição e granulação, entre outras, ampliando as possibilidades do meio fotográfico e influenciando uma série de artistas contemporâneos com seu experimentalismo. No terceiro capítulo voltaremos a falar do artista, nos aprofundando no que ele tem a dizer sobre o ato fotográfico e a técnica do fotograma.

Raoul Hausmann (1886-1971), contemporâneo de Man Ray e Christian Schad, importante no movimento dadaísta por suas fotomontagens, destacava-se de seus contemporâneos por não atrelar a forma do fotograma a objetos e à luz. Utilizava materiais diversos sem qualidades formais específicas, como papel cortado ou rasgado, expondo-os à iluminação junto com o papel fotossensível. Durante a iluminação manipulava os materiais, inscrevendo essa ação no fotograma.

¹⁰ A solarização consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, que pode ser obtido pela rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento.

Dessa forma o artista estava presente na imagem , junto com a luz e o material, descrevendo por meio dessa ação os fenômenos de espaço e tempo.

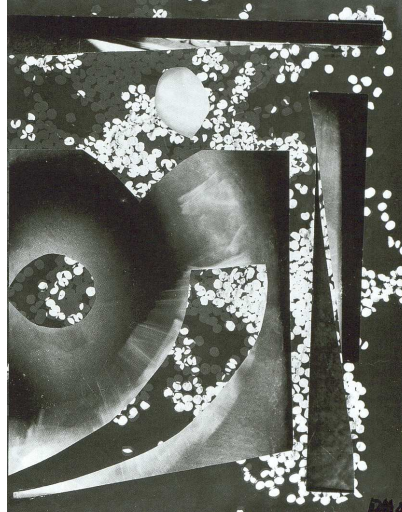


Figura 6- Raoul Hausmann
S/ Título . Colagem s/ Fotograma , Limoges 1948.
In: Delpire, 1998: fig.43.

Outro nome associado ao grupo Dada e a produção de fotogramas foi o artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948). Sete de seus fotogramas integraram a importante exposição internacional *Film und Foto* , realizada em Stuttgart, em 1929.

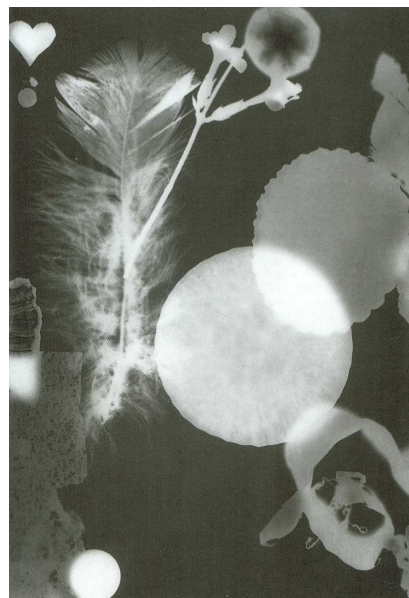


Figura 7- Kurt Schwitters
S/ título, Hanovre, 1928.
.In: Delpire, 1998: fig. 31.

2.6- SURREALISMO

A partir de 1924, muitos escritores e artistas que anteriormente haviam participado do grupo dada, começaram a aderir a um novo movimento: o Surrealismo. Por isso, existe uma tendência a pensarmos um movimento como consequência do outro. Na verdade, muitos artistas e escritores surrealistas já haviam trabalhado juntos antes, independentemente do movimento Dadaísta. As idéias de diversidade e diferença são fundamentais para a caracterização do Surrealismo. Desde o início o movimento era heterogêneo, incluindo escritores, pintores, poetas e fotógrafos; mais tarde, no final dos anos 20, diversificou-se na produção de objetos e filmes. Como a maioria dos grupos de vanguarda, o Surrealismo publicou revistas, dentre elas *Littérature*, que teve 20 números lançados entre março de 1919 e agosto de 1921 e *La Revolution Surréaliste*. Esta última, apesar de ser um empreendimento mais ambicioso, com maior formato e melhor qualidade de impressão, teve menor tiragem com somente doze números lançados entre dezembro de 1924 e dezembro de 1929. A maior parte foi editada por Breton, que também escreveu o “Manifesto Surrealista” em 1924.

O Manifesto Surrealista é um longo texto, com mais de quarenta páginas, onde Breton incluiu histórias sobre amigos, narrativas ficcionais e exemplos de poesia surrealista. De acordo com Batchelor (1998, p. 50), sua forma e tom contrastam com os manifestos dadaístas, que eram geralmente curtos, procurando um tom contraditório e agressivo. Mantendo um tom erudito e acadêmico, Breton agrupou pontos de vista da filosofia, psicologia e história literária para fundamentar seus argumentos de desprezo pelas convenções sociais e culturais. Porém, apesar desse desprezo, Breton não se opunha às convenções sociais e a racionalidade, criticava principalmente o racionalismo personificado nas idéias do movimento Purista na sua invocação da disciplina, da mente clara e da racionalidade do espírito francês. Os surrealistas viviam e trabalhavam no mesmo meio artístico e intelectual que os puristas e outros artistas e escritores que no pós-guerra atenderam ao “chamado à ordem”, ou seja, a um retorno aos ideais artísticos clássicos e platônicos.

No texto do manifesto, a imaginação humana é representada como um animal enclausurado, avançando e recuando por trás das grades do racionalismo. Para Batchelor:

Essas imagens são provenientes da tradição filosófica e cultural do romantismo, no qual a imaginação era tipicamente representada como ilimitada no seu potencial, mas embotada, na realidade, por forças limitadoras e repressivas da civilização e da racionalidade. Nessa concepção romântica da imaginação, Breton introduz a representação psicanalítica da mente dividida entre a parte consciente e a parte escondida- depósito inconsciente do instinto, da experiência, do desejo. As teorias e técnicas terapêuticas desenvolvidas por Freud devem ser exploradas, segundo Breton, para permitir que a imaginação “recupere seus direitos” (1998, p. 50).

Poucos assuntos específicos sobre arte são incluídos nas publicações surrealistas, somente no quarto número de *La Revolution Surréaliste* foi incluído um artigo de Breton intitulado “Surrealismo e Pintura”. Neste artigo Breton constata que a pintura naturalista tornara-se há muito tempo insustentável, devendo o trabalho plástico referir-se a um modelo puramente interior ou cessaria de existir. Porém, nunca houve na pintura surrealista uma unidade de estilo e jamais recomendaram que se atribuisse maior valor à arte abstrata ou à figurativa.

Para os surrealistas, somente investigando as profundezas do inconsciente poder-se-iam revelar os impulsos determinantes da vida. A revelação do inconsciente aconteceria mediante a utilização de técnicas automáticas que burlariam a presença do consciente, permitindo livre acesso ao conteúdo inconsciente. No primeiro manifesto surrealista de 1924, foi deixado em aberto como o “psico-automatismo em estado puro” deveria ser expresso – se por meio da palavra “ou por outro meio qualquer” (BRETON, 1924, p. 26). Uma variedade de técnicas para produzir textos e pinturas “automáticos” foi desenvolvida pelos surrealistas durante a metade dos anos 20: desenhos produzidos a partir de rabiscos feitos aleatoriamente, imagens criadas a partir do *frottage*, técnica assim chamada por Max Ernst e que envolvia esfregar um lápis ou *crayon* numa folha de papel colocada sobre uma determinada superfície; *Lê Cadavre exquis* (o cadáver requintado), ou seja, desenhos automáticos produzidos coletivamente. Todas as formas de produção automática compartilhavam essa intenção de escapar do que Breton denominou “qualquer controle exercido pela razão”. Mas isso não significa que as obras eram produzidas de maneira puramente aleatória. A aleatoriedade era parte de um estágio inicial do trabalho onde um conjunto de linhas ou formas era gerado, seguido de um momento em que o artista iria desenvolver a imagem sugerida por esse material produzido ao acaso. De acordo com Briony Fer :

O desejo de chocar, de confundir expectativas convencionais, era certamente um aspecto importante da prática surrealista. Era também parte de uma estratégia mais ampla- o esforço do surrealismo em trabalhar do ponto de vista do inconsciente. Freud estava menos entusiasmado com a interpretação do seu trabalho que os surrealistas. Em uma breve correspondência com Breton, fica evidente que Freud rejeitou o Surrealismo, principalmente porque, para ele, qualquer tentativa deliberada de excogitar os efeitos do inconsciente era uma contradição em termos. Num sentido mais restrito, segundo Freud esse era o caso. Mas, no contexto cultural em que os surrealistas atuavam, a estratégia mais efetiva disponível a eles parecia ser falar a partir da posição do irracional, tentar falar da loucura “a partir do lugar da própria loucura”, não do ponto de vista da razão. [...] O Surrealismo valorizou e atraiu a atenção para tudo o que “o chamado a ordem”, havia reprimido – o subterrâneo da modernidade, o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental (1998, p. 176-177).

Várias obras surrealistas trabalharam a combinação de estranho com familiar. Os objetos surrealistas, criados a partir de elementos cotidianos e industriais montados de forma absurda e que

recusavam a utilidade e a suposta racionalidade do objeto produzido em massa são um bom exemplo. As relações habituais eram colocadas em crise e as definições costumeiras eram questionadas com base na mudança de papel que esses objetos haviam sofrido.

A fotografia se encaixou perfeitamente nos projetos surrealistas e teve espaço privilegiado em suas publicações. As fotomontagens e fotocolagens tornaram-se o meio ideal para representar o irracional, pois por meio delas os artistas buscavam alterar a percepção da realidade, criando imagens e combinações de aspecto enigmático e alucinatório, novamente transformando em estranho o que antes era familiar.

Toda essa lógica pode ser estendida à produção dos fotogramas no surrealismo. Vemos que a sua utilização pode ser entendida como mais uma técnica que, assim como a fotomontagem, a colagem e a construção de objetos, buscava causar estranhamento. A maneira de execução da técnica do fotograma pode ter atraído os surrealistas, comprometidos com a invenção, a aleatoriedade, o inesperado e com o mínimo de intervenção possível permitida ao consciente. Para Rosalind Krauss, o fotograma interessou aos surrealistas pelo caráter psicológico que estas imagens – fantasmas de objetos – buscavam revelar (KRAUSS, 1990, p. 110).

Alguns nomes importantes ligados ao movimento surrealista, além de Man Ray já citado anteriormente, trabalharam com a técnica. Vane Bor (ou Steven Zivadinovic) (1908-) realizou seus primeiros fotogramas em 1924, tendo publicado três deles na publicação surrealista *Nemoguče*. Seus fotogramas buscavam transpor para a fotografia princípios surrealistas de automatismo, ou seja, as imagens foram criadas aleatoriamente, sem visar resultados planejados (DELPIRE, 1998, p.68).

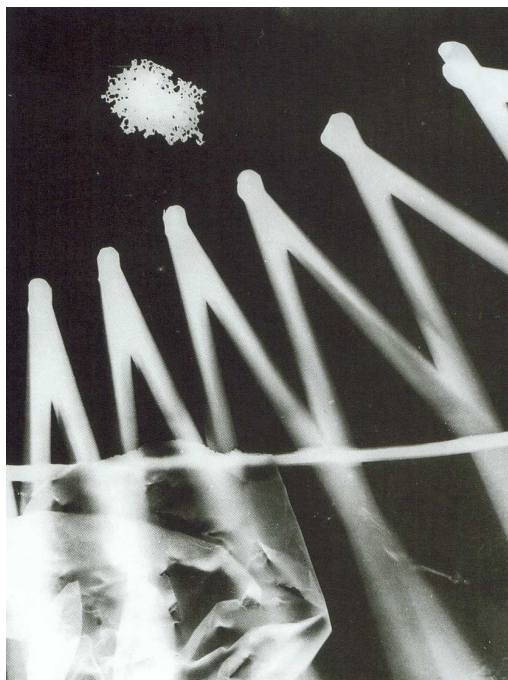


Figura 8- Vane Bor
S/ título, Belgrado 1928.
In: Delpire, 1998: fig. 30.

O pintor , escultor e desenhista Belga Raoul Ubac (1910-1986) , que entre 1936 e 1939 trabalhou com o grupo de surrealista belgas e franceses, inventou um processo denominado *brûlage*, onde expunha os negativos ao calor . Este processo incluiu também experiências com fotogramas.



Figura 9- Raoul Ubac
Brûlage, Paris 1939.
In: Delpire, 1998: fig. 39.

Outro surrealista a desenvolver pesquisas com fotogramas foi Edouard Mesens (1903-1971). Em 1924 realizou suas primeiras colagens e montagens surrealistas. A partir da colagem elaborou uma forma pessoal de fotograma –colagem, aplicando objetos sobre o fotograma.

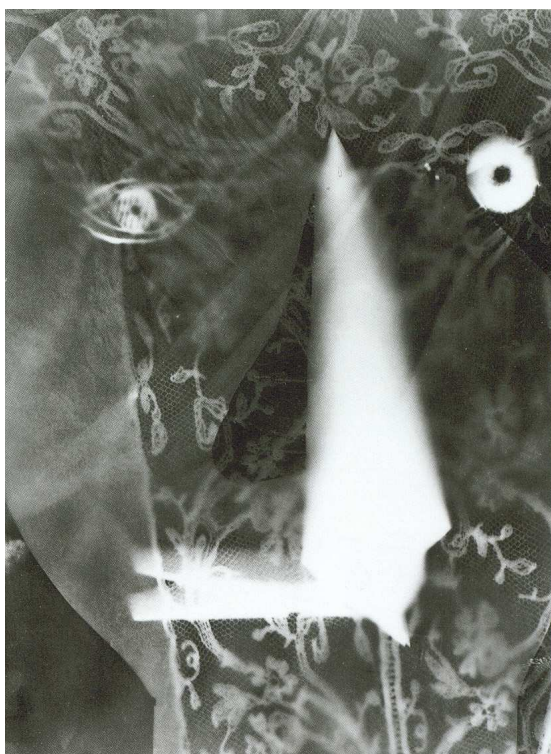


Figura 10- Edouard Mesens
Masque de veuve pour la valse, Bruxelas 1926.
In: Delpire, 1998: fig. 29.

Conhecido por seus trabalhos em publicidade e moda, Maurice Tabard (1897-1984), também utilizou processos tornados populares a partir de 1920: solarizações , duplas exposições, fotogramas. Em relação a estes últimos, o artista desenvolveu uma técnica por ele batizada de quimigrama ou *chimmigramme*, que consistia na utilização das químicas utilizadas no processo da revelação como pigmentos. As imagens surgem da ação do revelador diretamente sobre a superfície sensível.



Figura 11- Maurice Tabard
Lês deux invites, pintura com revelador, Paris 1935.
In: Delpire, 1998: fig. 37.

Como podemos ver, o fotograma foi largamente utilizado por inúmeros artistas surrealistas que o experimentaram de diversas maneiras, produzindo imagens inusitadas e ampliando as possibilidades expressivas da técnica.

2.7- CONSTRUTIVISMO

O termo “construção” permeou a linguagem da arte no período do entre - guerras. Ao contrário do Dadaísmo e do Surrealismo, os movimentos de extração construtiva operaram sempre e necessariamente no sentido de uma integração funcional da arte na sociedade. Esses movimentos estavam empenhados numa transformação do trabalho de arte que pudesse estar de acordo com a ideologia do desenvolvimento tecnológico e com a progressiva racionalização das relações sociais . Sua intervenção foi de natureza didática e o seu esforço mais constante era de estetizar o ambiente social, tendo como projeto uma sociedade onde arte e vida estabeleceriam vínculos concretos. Nesta concepção, o artista era visto não mais como o gênio inspirado, mas como um produtor

social especializado. A linguagem da construção foi incorporada por um amplo conjunto de artistas que trabalhavam em condições sociais e contextos políticos radicalmente diferentes.

2.7.1- CONSTRUTIVISMO RUSSO

Na Rússia o termo “construção” em voga nos anos que se seguiram a Revolução Bolchevique de 1917 teve vários significados, porém sempre identificada com a mudança revolucionária. Ele possuía força por causa de suas múltiplas associações com a linguagem, com a indústria e com a construção do socialismo. A primeira aparição do termo “construtivista” apareceu em uma exposição intitulada “Os Construtivistas”, em janeiro de 1921, em Moscou. Konstantin Medunetsky, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova e os irmãos Stenbergm assinam o Programa do Primeiro grupo de trabalho dos Construtivistas em março de 1921 (FER, 1998, p. 96).

Os construtivistas russos não viam a si próprios como artistas no sentido convencional e os objetos que produziam não deveriam ser construídos como arte. Essa questão apresentava contradições inevitáveis, pois apesar de negarem a categoria “arte” e rejeitarem a arte como prática viável, continuavam a utilizar-se de exposições para divulgar suas pesquisas, estabelecendo-se como especialistas artísticos, trabalhando em laboratório. “A ambivalência demonstra o status problemático das obras desse período (como arte e ao mesmo tempo como “não-arte”)” (FER, 1998, p. 97).

A arte era vista não como “criação”, mas como um tipo particular de trabalho, análogo a outros tipos de trabalho na indústria e na produção. Os artistas desse contexto queriam ser vistos como construtores, com as mesmas conotações do engenheiro e do operário. O artista passou a desempenhar um importante papel na estrutura política do estado, trabalhando no setor administrativo do Ministério da Cultura e nas escolas de arte criadas após a revolução. Nesse período também se envolveram na produção de cartazes, decorações e barracas para festas revolucionárias nas ruas.

O termo “construção artística” aplicava-se as superfícies bidimensionais, a pinturas ou a relevos como os de Tatlin. As técnicas industriais e da arquitetura foram deslocadas de seu uso normal e assimiladas na idéia de construção artística. Na linguagem da construção, o antigo papel da linha é transformado. A linha desenhada pela mão do artista é menos precisa e tem menos valor do que a feita com a ajuda de instrumentos do desenho industrial como o compasso e o esquadro. Com o uso de instrumentos, os construtivistas buscavam retirar a prática artística do âmbito da expressão individual. Havia uma insistência em rejeitar o “eu” e o subjetivismo por meio de métodos alternativos que aliavam o trabalho artístico aos processos da ciência e da racionalidade.

Na pintura, por exemplo, ferramentas mecânicas como o rolo , a prensa e a pistola foram introduzidas como formas de mediação, buscando, ao mesmo tempo, um distanciamento das técnicas convencionais pictóricas . De acordo com Fer: “A arte torna-se, aqui, algo cuja finalidade não era retratar novos símbolos, mas renegociar a si própria como uma prática simbólica, em estado contínuo de redefinição por meios dos recursos que utiliza” (1998, p.114).

A utilização da fotografia e do fotograma no construtivismo russo deve ser entendida a partir dessa redefinição dos meios e técnicas artísticas. O crítico formalista Osip Brik, em artigo publicado em 1926 intitulado: “Fotografia versus Pintura”, defendeu o uso da fotografia e atacou a pintura de cavalete, especialmente o tipo que tentava imitar a fotografia. Acentuou que a fotografia não devia imitar a pintura, mas encontrar outras leis , especialmente fotográficas , para sua produção e composição. O ângulo da câmera era um recurso que poderia ser explorado, bem como o aspecto da fotografia como algo fabricado (BRICK apud FER, p. 124). Como vimos anteriormente, de acordo com Dubois, havia uma inter-relação entre as novas possibilidades espaciais vislumbradas pela fotografia e outras formas de representação plásticas.

Os ângulos inusitados da fotografia aérea são verdadeiros “elementos de base” do suprematismo, e é com base nelas que esses artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de “espaço novo”, “irracional”, “universal”, “flutuante”, “giratório”, etc (DUBOIS, 1993, p. 261).

A fotomontagem também foi elemento fundamental nos trabalhos construtivistas funcionando, primeiramente, como instrumento de propaganda do estado soviético. Além da fotomontagem, alguns artistas ligados ao construtivismo russo realizaram experiências com fotogramas, sendo os mais importantes: Alexander Rodtchenko e El Lissitzky.

Rodchenko (1891-1956) trabalhou como pintor , escultor e artista gráfico , antes de voltar-se para a fotomontagem e para a fotografia. A fotografia de Rodchenko usava perspectivas ousadas, sendo cada vez mais dominada pelo elemento artístico da linha. Ele gostava de integrar elementos tais como grelhas, escadas ou arames nas suas composições, convertendo-os em estruturas de linhas abstratas. Em 1925 incluiu um fotograma no portfólio *Armée Rouge*, ao lado de 23 fotografias.

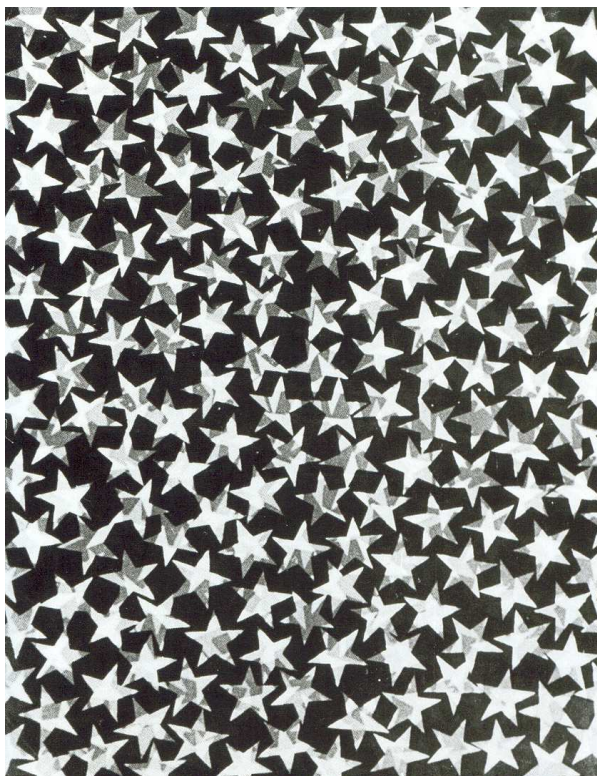


Figura 12- Alexander Rodtchenko
Armée Rouge, Moscou 1935.
In : Delpire , 1998: fig. 22.

Nos anos 20, El Lissitzky (1890-1941) era um dos artistas importantes da vanguarda russa. Tinha formação como arquiteto, mas também se destacou na pintura, na tipografia e na fotografia. . Desde o início, o artista fez experiências no campo da fotografia , interessando-se principalmente por fotomontagens e fotogramas. Nesses, trabalhava com objetos do cotidiano sobre a superfície sensível. Em artigo publicado em 1929 escreveu: “A linguagem da fotografia não é a linguagem do pintor e a fotografia possui propriedades que não são acessíveis aos pintores. Essas propriedades são intrínsecas ao próprio material fotográfico e devem ser desenvolvidas se a fotografia se quiser transformar em arte , num fotograma” (MIFELBECK, 2001, p.121) . Lissitzky realizou anúncios publicitários e posters utilizando fotogramas e montagens. O fotograma abaixo, criado para a empresa Pelikan foi publicado na revista Sovetskoe Foto, nº 10, em maio de 1929 (DELPIRE, 1998, p.42).

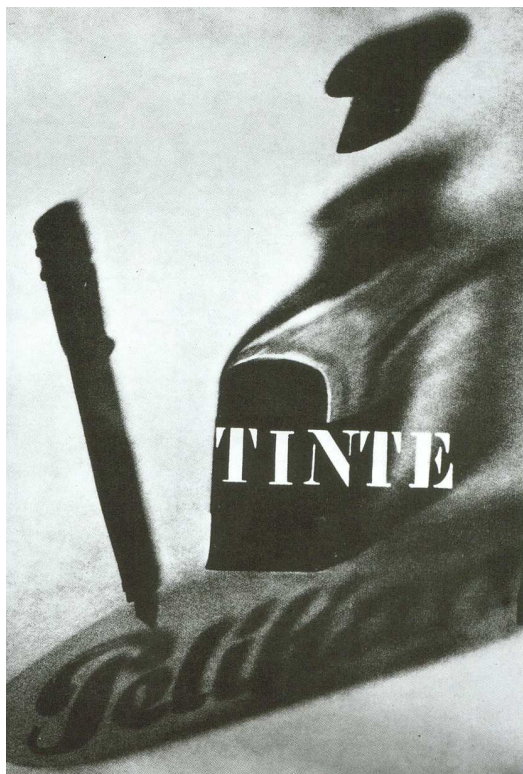


Figura 13- El Lissitzky
Pelikan Tinte, Locarno 1924.
In: Delpire, 1998: fig. 17.

Vejamos agora que relação outro movimento de extração construtiva teve com a fotografia e com as impressões fotogramáticas .

2.7.2-BAUHAUS

Fundada em 1919 na República de Weimar, na Alemanha, e fechada em 1933, com a ascensão do nazismo, a Bauhaus sintetizou as ideologias construtivas na primeira metade do século XX, buscando, por meio de um amplo projeto didático, a integração social da arte. A escola tinha como proposta a utilização racional, humana e esteticamente progressista dos recursos industriais modernos, sendo tarefa da arte a organização do meio ambiente. Segundo Brito :

As premissas de integração do trabalho de arte na produção industrial, as premissas funcionalistas que prescreviam a participação do artista na prática de construção do novo ambiente, ainda eram o móvel principal das propostas construtivas em sua tentativa de estabelecer uma função positiva para a arte no espaço social (1985, p.20).

Em 1923 , Walter Gropius , arquiteto e diretor da Bauhaus , anunciou o novo programa da escola: “Arte e tecnologia – uma nova unidade”. Substituindo Johannis Itten por Laszló Moholy-

Nagy (1895-1946) neste mesmo período, Gropius conseguiu afastar a Bauhaus de suas raízes originais no expressionismo, redirecionando-o para esse comprometimento incondicional com a tecnologia. Moholy-Nagy, que era um forte defensor do novo programa, considerava, assim como muitos outros artistas de esquerda, a Rússia como o novo símbolo de cultura avançada. Porém, o que entendia por construção não coincidia, na prática, com os significados do termo para os próprios construtivistas russos. De acordo com Fer:

Moholy-Nagy, ao contrário de alguns russos, não buscava abandonar a “arte” totalmente, em vez disso defendia uma nova unidade entre arte e tecnologia. Ele via a si próprio como parte de um movimento “construtivo” muito mais amplo. Apesar de sua obra ser identificada com a dos construtivistas russos, ele trabalhava com diferentes recursos - além do vocabulário construtivista, lidava também com elementos do ceticismo dadaísta em relação ao autêntico objeto estético. Moholy questionava o quanto a arte poderia ir na direção da tecnologia sem perder completamente a sua identidade (1998, p. 92).

Apesar das diferentes concepções sobre a arte e o objeto artístico, na Bauhaus e no construtivismo russo as idéias de mudança tecnológica e de libertação social eram entremeadas por uma crença no poder da forma geométrica. Para Briony Fer, a mesma era considerada uma expressão potente do moderno, fazendo parte de um projeto utópico: “O geométrico na arte, podia significar um *ethos* de eficiência na produção industrial que parecia estar arrebatando o mundo e invadindo todos os aspectos da vida social” (1998: p 140).

O geométrico foi predominante na prática fotogramática da Bauhaus, cujo principal teórico e pesquisador foi Moholy-Nagy (1895-1946). O artista começou sua carreira em 1918, após completar seus estudos de direito e servir na primeira guerra mundial. Impressionado com o trabalho dos expressionistas alemães e da vanguarda russa, mudou-se primeiramente para Viena e depois para Berlim. Fez sua primeira exposição de pinturas em 1921 e em 1923 juntou-se a Bauhaus em Weimar, onde ensinou e colaborou com outros membros da faculdade em muitos projetos de design. Em 1928 saiu da Bauhaus e começou a trabalhar na exibição alemã “*Film and Foto*”, em Stuttgart em 1929. Em Berlim continuou suas experiências com filme, fotografia e meios combinados. Depois de um ano passado em Paris e Amsterdã, Moholy-Nagy mudou-se para Londres. Depois de várias exposições individuais em Nova York e Londres, tornou-se o diretor da Nova Bauhaus em Chicago e, em 1937, o diretor do Instituto de Design de Chicago.

O trabalho de Moholy-Nagy refletia uma preocupação com a fotografia como uma parte da nova forma de percepção, questão amplamente discutida em seu livro *Painting, Photography Film*. Sua idéia principal é que devemos considerar a fotografia, não menos do que a pintura, como um “instrumento ideal de expressão visual”. O artista buscava uma fotografia baseada em princípios compositivos novos, livres de valores tradicionais. Em um ensaio de 1932 chamado: “Um Novo

Instrumento de Visão” listou oito variedades da visão fotográfica, que resumiam perfeitamente o conflito entre o uso passivo e ativo do espaço fotográfico. Para ele todas as interpretações sobre fotografia foram até aquele momento influenciadas pelo conceito filosófico-estético que circunscreveu a pintura.

[...] embora tenha se expandido grandemente, nada essencialmente novo foi descoberto no princípio e na técnica da fotografia desde que o processo foi inventado. Toda inovação introduzida - com exceção da fotografia de raios-X - foi baseada no conceito artístico, reprodutivo que prevaleceu no tempo de Daguerre: reprodução (cópia da Natureza em conformidade com as regras da perspectiva). Todo período com um distinto estilo de pintura desde então teve uma forma imitativa de fotografia derivada da tendência de pintura do momento. [...] No início da fotografia o fato da superfície sensível (vidro, metal, papel, celulóide, etc) ser um dos elementos básicos no processo fotográfico foi completamente negligenciado. Essa superfície nunca foi relacionada a nada mais que a câmera escura, obedecendo às leis da perspectiva, para fixar (reproduzir) objetos individuais na sua especial característica de refletores e absorvedores de luz. As possibilidades dessa combinação nunca foram suficientemente e conscientemente exploradas (MOHOLY-NAGY, 1980, p.165).

A fotografia teria o poder de mudar as formas de percepção e, como um novo instrumento de visão, permitiria acesso a novos estados e programas de visão. O artista passou com grande sucesso por vários experimentos na fotografia: fotograma, fotocolagem, fotomontagem, reflexões, refrações e ângulos oblíquos. Com suas imagens abstratas feitas com luz, suas perspectivas não convencionais, técnicas de montagem e colagem, Moholy-Nagy tornou-se um pioneiro na fotografia experimental.

Moholy-Nagy e outros artistas da Bauhaus experimentaram a luz como um novo meio na arte. Diferentemente de Man Ray, para quem os fotogramas eram similares à escrita automática dos surrealistas, para Moholy-Nagy as composições fotogramáticas serviam a uma reflexão madura sobre a ação da luz. Cada efeito alcançado corresponderia a um cálculo preciso para obter determinadas tonalidades entre o branco e o preto. O fotograma era uma "escritura luminosa" que resultava numa utilização mais completa do aparelho fotográfico e da própria pintura. Esta idéia fica evidente em alguns de seus fotogramas feitos unicamente para gravar determinada luz. Moholy-Nagy não estava interessado em fazer retratos identificáveis dos objetos, procurando efeitos abstratos com artigos diários. Com o fotograma foi possível experimentar a interpenetração de planos, bem como eliminar a subjetividade da mão do artista por meio de uma técnica mais funcional e racional.

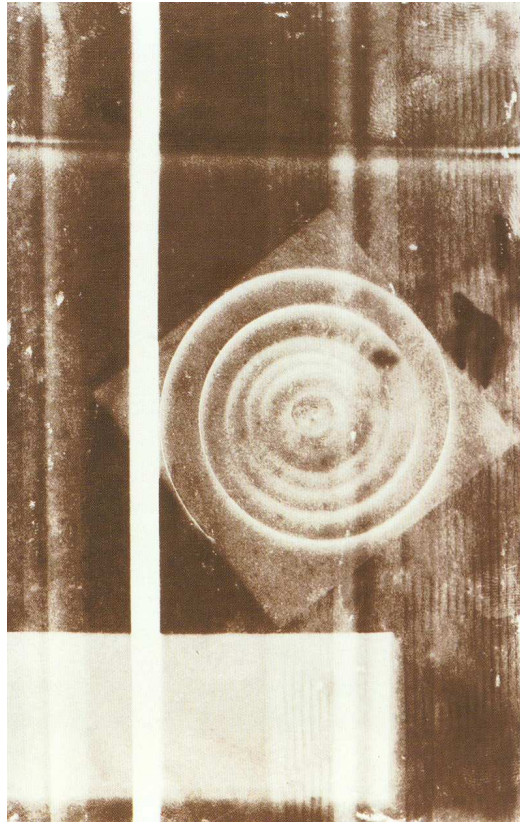


Figura 14- Lazsló Moholy-Nagy
S/ título Dessau 1926.
In: Delpire, 1998: fig. 13.

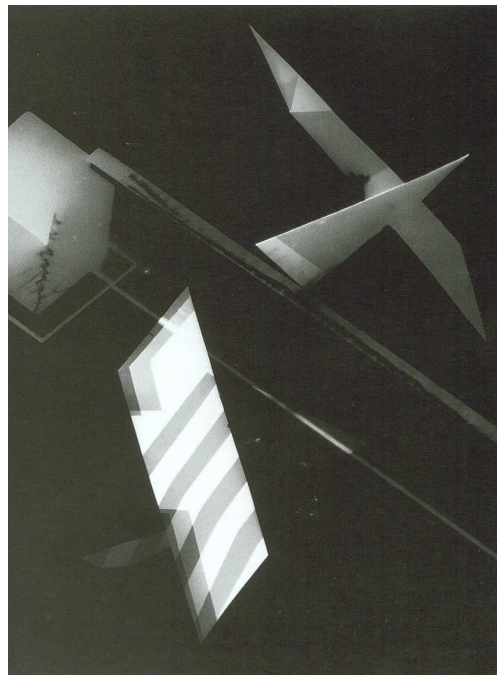


Figura 15- Lazsló Moholy-Nagy
S/ título Dessau 1925-1928.
In: Delpire, 1998: fig. 14.

O artista desenvolveu uma arte cinético-luminosa onde a luz, assim como na fotografia, teria papel fundamental. Criou esculturas cinéticas usando metais, matérias plásticas e *plexiglas*, onde a luz projetava formas e cores. Para Dubois, Moholy-Nagy desempenhou um papel de destaque nos anos 20 com respeito às relações entre fotografia e arte contemporânea, principalmente porque trabalhou sistematicamente dois dos grandes princípios que definem essas relações :

[...] o do traço e do índice (seu gosto extremo pelas sombras e pelas impressões das quais o fotograma é a realização mais pura) e do espaço “aéreo” com seus corolários plásticos (contraposição oblíqua) e abstratos (o mundo a ser lido como texto de luz) (DUBOIS, 1993, p. 265).

Moholy-Nagy foi responsável por apresentar a técnica do fotograma a vários outros artistas desse período, influenciando-os com suas pesquisas sobre luz e abstração. Um desses artistas foi o fotógrafo e pintor alemão Edmund Kesting (1892-1970) que realizou fotogramas entre 1927 e 1928, bem como ao escultor polonês estabelecido em Chicago Theodore Roszak (1907-1981) que utilizou fotogramas para seus projetos de esculturas com tendências construtivistas, entre 1932 e 1945.

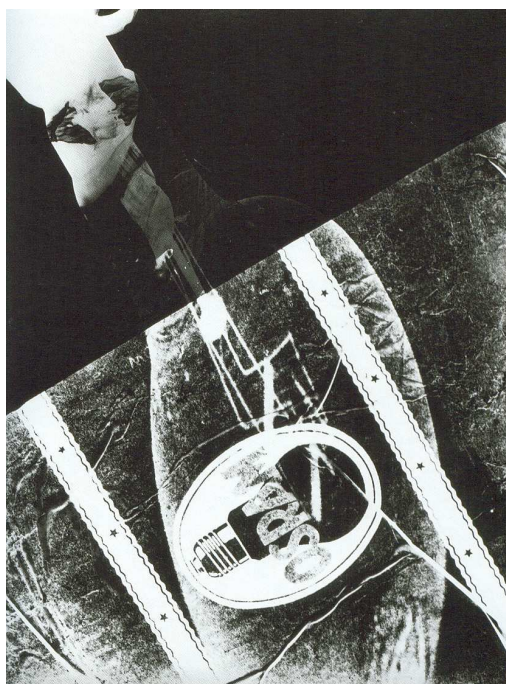


Figura 16- Edmund Kesting
Osram, Dresde 1929/30.
In: Delpire, 1998: fig. 21.

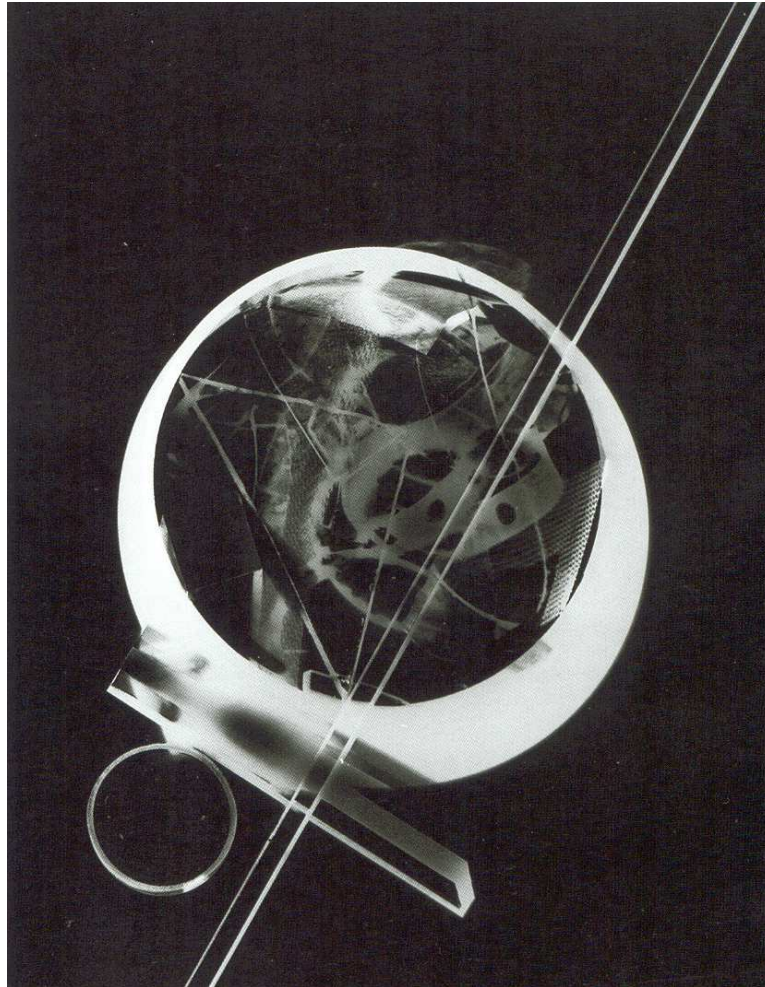


Figura17- Theodore Roszak
S/ título Nova York 1937/41.
In: Delpire, 1998: fig. 26.

O italiano Luigi Veronesi (1908-), também descobriu os fotogramas ao tornar-se amigo de Moholy – Nagy nos anos de 1930. Criou fotogramas destinados à publicidade e como também trabalhava com cinema, realizou a maior parte deles a partir de filmes gráficos que copiava para obter uma imagem em positivo. György Kepes (1906-), húngaro, foi outro artista a criar fotogramas a partir dos contatos com Moholy-Nagy, entre 1937 e 1943, na “Nova Bauhaus” , em Chicago, onde

leccionou. Kepes desenvolveu uma nova técnica, combinando fotogramas de objetos com a técnica do *clichê-verre*.¹¹

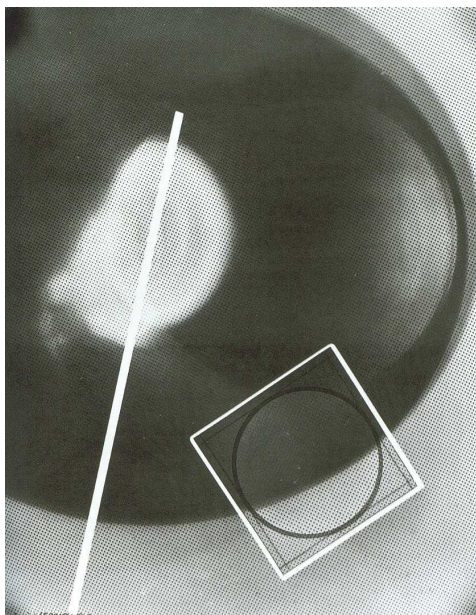


Figura18- Luigi Veronesi
Sem título Milão 1940.
In: Delpire, 1998: fig. 25.



Figura19-György Kepes
Sem título, Chicago 1938.
In: Delpire, 1998: fig. 38.

Retornaremos a Moholy-Nagy no terceiro capítulo ao compararmos o ato fotográfico com e sem câmera. Incluiremos, a seguir, as experiências com fotogramas realizadas no Brasil entre 1940 e 1950. Optamos por localizá-las nesse contexto, pois a prática fotogramática brasileira tem características formais e preocupações semelhantes aos movimentos de extração construtiva.

¹¹ Técnica que consiste em colocar uma placa de vidro (com o desenho a ser reproduzido) sobre o papel fotossensível, expondo-o depois à luz.

2.8- A PRÁTICA FOTOGRAMÁTICA NO BRASIL - DÉCADAS DE 1940-1950

As influências do construtivismo na América Latina em geral, e no Brasil em particular, no período após a 2ª Guerra Mundial, não são pequenas. As modificações verificadas no meio social e cultural brasileiro contribuíram para que houvesse o impacto dessas novas formas de representação no Brasil. Cidades como Rio de Janeiro e São Paulo iniciavam seus processos de metropolização, alimentados pelo surto industrial e pela pauta desenvolvimentista, que alterava a paisagem urbana. Nesse mesmo período, a criação de museus de arte e de galerias criou condições para a experimentação concreta nos anos 50, com o anúncio das novas tendências não-figurativas. Algumas exposições importantes nessa direção podem ser citadas: *19 pintores*, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, que daria origem ao Grupo Ruptura; *Do figurativismo ao abstracionismo* (MAM/SP, 1949); *A. Calder* (MASP, 1949) e *Fotoformas*, de Geraldo de Barros (1923-1998) (MASP, 1950). Marcas das vanguardas construtivas podem ser observadas nos movimentos concretos de São Paulo (Grupo Ruptura) e no Rio de Janeiro (Grupo Frente).

Criado em 1952 por Anatol Wladyslaw (1913), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros, Leopoldo Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003) e liderado pelo artista e crítico Waldemar Cordeiro (1925-1973), o grupo paulista propõe em seu manifesto a renovação dos valores essenciais das artes visuais por meio das pesquisas geométricas, pela proximidade entre trabalho artístico e produção industrial, e pelo corte com certa tradição abstracionista anterior, que julgavam ser um "não-figurativismo hedonista". Waldemar Cordeiro promoveu reuniões periódicas para o estudo do abstracionismo, baseado nos pressupostos de Kandinsky, Mondrian e nas teorias da Gestalt. Principal teórico do movimento, Cordeiro preocupava-se com a função social da arte, pregando a necessidade da integração do artista e do intelectual na produção industrial.

A prática com fotogramas no Brasil, neste período, teve fortes relações com o projeto construtivo em andamento. De acordo com Paulo Herkenhoff:

Com seu conhecimento da moderna fotografia construtiva, pode-se afirmar que Ademar Manarini, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho tiveram, em dado momento, claras intenções de um discurso construtivo (1992, p.7).

Os artistas citados por Herkenhoff foram os principais produtores de fotogramas nesse período, tendo como principal pólo de investigação o Foto-Cine Clube Bandeirante, que ficou

conhecido como “Escola Paulista”. Neste local reuniram-se vários fotógrafos buscando ampliar as possibilidades do meio fotográfico, realizando pesquisas em torno da abstração na fotografia.

Geraldo de Barros (1923 - 1998), nascido em São Paulo, fundou o Grupo 15 em 1947 com Ataíde de Barros e Antônio Carelli, entre outros; tendo sido membro do Foto Cine Clube Bandeirante. Foi responsável, com Thomaz Farkas, pela criação do laboratório e dos cursos de fotografia do Museu de Arte de São Paulo, em 1949. No ano seguinte, realizou a exposição individual *Fotoformas*, no MASP, e firmou seu nome na linha de frente da fotografia experimental no Brasil. Nas palavras de Zanini:

Este futuro membro do Grupo Concreto logo se peculiarizaria pela utilização de diferenciados canais expressivos: pintura, monotipia, gravura e fotografia. Por esta última é que se fez sua passagem da figuração para a abstração. Seus trabalhos da exposição *Fotoforma*, no MASP (1950), colocavam-se na seqüência dos fotogramas de Moholy-Nagy e outros artistas plásticos que redimensionaram a fotografia (1983, p. 37).

Para Geraldo de Barros a fotografia é um processo de gravura. Acreditava que no 'erro', na exploração e domínio do acaso, que residiria a criação fotográfica. Vejamos seu depoimento:

Preocupe-me em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. (...) Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica (1998, p.11) .

Além de fotógrafo, Geraldo de Barros destacava-se por seus trabalhos em gravura e na área do desenho industrial e da comunicação visual. Como outros membros do concretismo paulista, realizou marcas, logotipos e alguns cartazes entre 1952 e 1954.

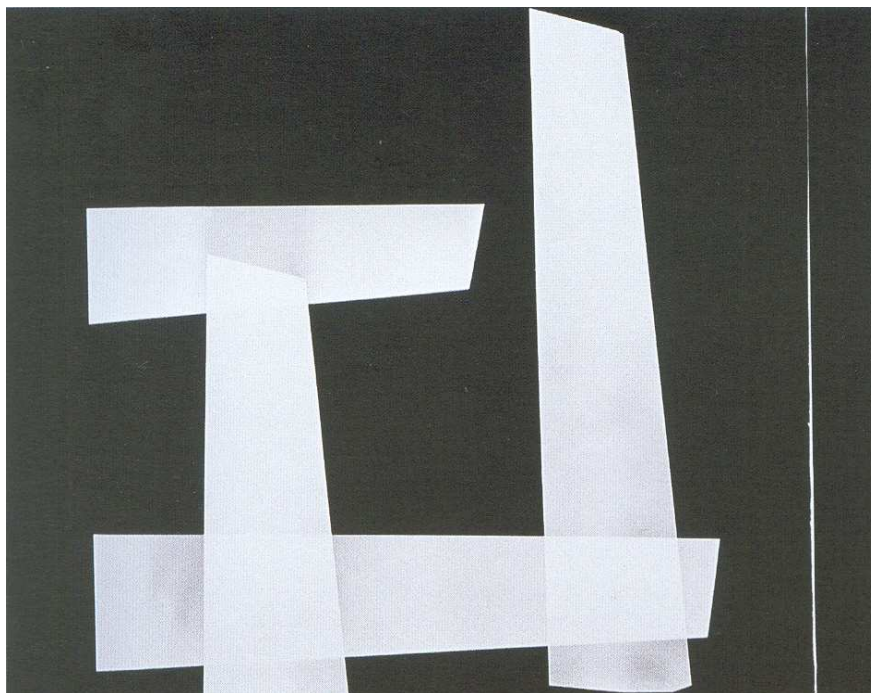


Figura20-Geraldo de Barros
(fotoforma), 1950
Gelatina e prata
In: Alphonsus, 2002, p39.

Ademar Manarini (1920 –1989), paulista, dedicou-se à fotografia, como autodidata, em 1950. No mesmo ano, ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante, onde participou do movimento Escola Paulista. Na produção de Ademar Manarini encontramos, igualmente, o uso de intervenções no processo fotográfico. Sua fotografia abstrata, a princípio influenciada por Geraldo de Barros, foi a que teve maior importância no contexto da Escola Paulista:

As imagens de Manarini são feitas de texturas, sombras e área de luz que se interpenetram continuamente. Poderíamos dizer que são gravuras em que a matéria-prima é a luz. (...) As linhas e as formas ganham autonomia, materializando composições abstratas de grande riqueza visual (...). Nem sempre a realidade desaparece de todo, e às vezes podemos ainda identificá-la. Porém, ela vem somente enriquecer as imagens, com a sua complexidade orgânica (COSTA , RODRIGUES 1995, p. 66-67).

Segundo os autores acima , a maior contribuição de Manarini reside no fortalecimento do ideário abstracionista da Escola Paulista. O fotógrafo passou a integrar, a partir de 1952, o grupo de artistas liderados por Waldemar Cordeiro. Participou da 2ª Bienal Internacional de São Paulo no MAM/SP em 1953 e, em 1954 , realizou, no mesmo local, sua primeira exposição individual.

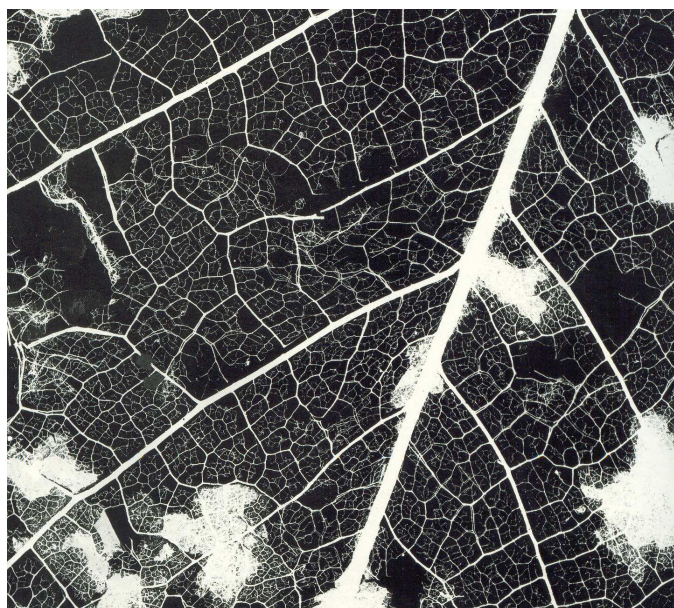


Figura21- Ademar Manarini
Fotograma, 1952.
In: Manarini , 1992, p22.

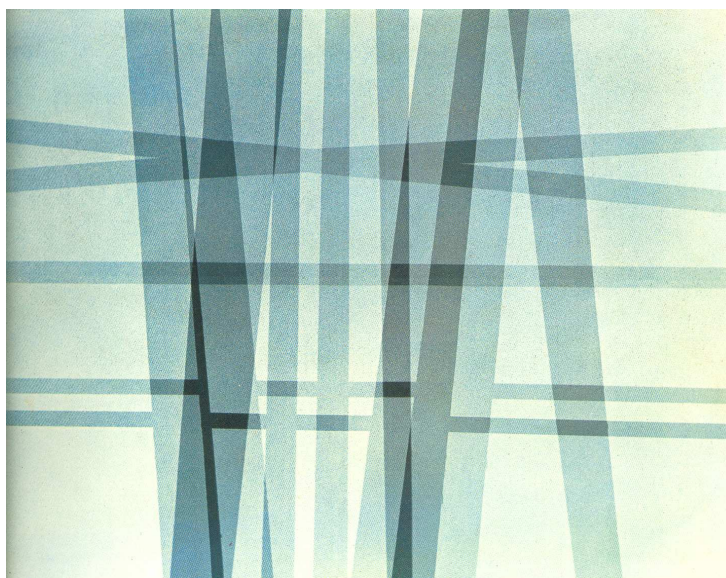


Figura22- Ademar Manarini
Fotograma, 1952.
In: Manarini , 1992, p55.

O fotógrafo e pintor José Oiticica Filho (1906 - 1964), nascido no Rio de Janeiro, foi um dos mais influentes membros do movimento fotoclubístico no país, integrando o Foto Clube Brasileiro e a Associação Brasileira de Arte Fotográfica, no Rio de Janeiro, e o Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo. Participou de exposições em diversos países, recebendo várias

premiações. Seu nome está incluído numa lista dos melhores fotógrafos do mundo, constituída pela *Fédération Internationale d'Art Photographique*. Para Costa e Rodrigues:

É interessante observar que a pesquisa abstracionista de José Oiticica Filho é contemporânea à produção de fotogramas construtivos da Escola Paulista. Uma distinção: enquanto os fotogramas produzidos pelos bandeirantes foram, no geral, resultado de um formalismo sem vida, o mesmo não aconteceu no trabalho de Oiticica, no qual a forma nunca era articulada de maneira óbvia. O trabalho do artista deve ser localizado a partir de sua aguçada sensibilidade plástica, materializada numa pesquisa de grande potencial reformulador no universo mais amplo das artes plásticas no Brasil. Sem dúvida, no campo geral das artes plásticas o trabalho de Oiticica ganha uma nova coloração, devendo ser lido como uma contribuição valiosa, assumindo ora características expressionistas, ora construtivistas (1995, p. 86).

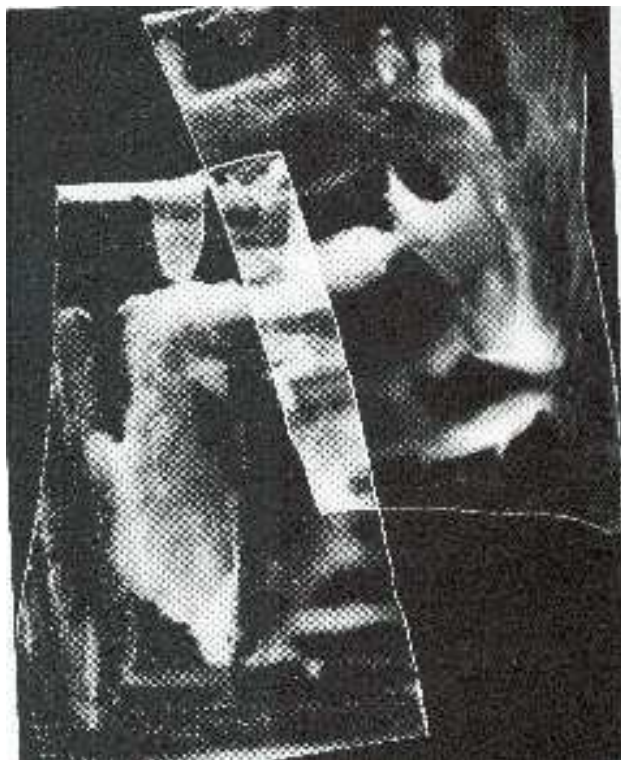


Figura23- José Oiticica Filho
Recriação 29/64 Fotograma.
In: Vasquez 1983, p 57.

Vimos, assim, como as pesquisas com fotogramas realizadas pelos três artistas tinham preocupações formais características dos fotogramas construtivos europeus, principalmente os realizados por Moholy-Nagy, buscando a abstração pelo jogo das formas e luzes sobre a superfície sensível.

As fronteiras da fotografia foram abaladas pelos artistas estudados nesse capítulo. Eles mudaram a abordagem aos meios técnicos da máquina, película e papel fotográfico. O processo inaugurado por eles ampliou o sentido do ato fotográfico, que passou a não ficar limitado a um aparelho, aliando-se a outros processos e técnicas, mudando nossa compreensão dos limites e das possibilidades da fotografia e da arte em si. Estabeleceremos aqui um corte e veremos, a seguir, algumas experiências realizadas com fotogramas a partir da Pop Art. Entendemos que, a partir desse momento, as experiências artísticas com fotogramas apresentam novas questões e características que ainda não estavam presentes nas vanguardas do início do século XX, tais como: o formato do suporte, o uso da cor, a representação do corpo humano e a apropriação de imagens da mídia.

CAPÍTULO 3- EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS COM FOTOGRAMA

Por volta dos anos 1960 a fotografia passa a desempenhar uma função definitiva no campo da arte, sendo utilizada como ferramenta indispensável em vários movimentos contemporâneos tais como : a Pop Art , a Arte Conceitual, a Land Art, as performances . Apesar de ter tido um caráter documental em muitos desses movimentos, em outros, constituiu a obra estruturalmente. Em pesquisas desenvolvidas individualmente, por vários artistas, vemos cada vez mais o uso da fotografia . De acordo com Ligia Canongia (2002, p. 10), podemos agrupar algumas tendências de uso da fotografia na arte contemporânea:

[...] aqueles que tentam fazer da fotografia um instrumento que dá ‘realidade’ a situações oníricas; aqueles que captam o cotidiano e a vida mundana na velocidade fugaz de seus acontecimentos; os que trabalham tautologicamente, especulando sobre a própria operação fotográfica, os que constroem “teatros” do absurdo, revelando aspectos dramáticos da vida humana ; os que trabalham por montagens ou edições que apontam para a idéia de série, ritmo ou movimento; ou ainda aqueles que buscam a eternidade, o ‘congelamento’ fotográfico, como forma de perpetuar o instante visivo de seu imaginário .

Como vimos no capítulo anterior, as vanguardas modernas impregnaram-se , por muitos caminhos, de certas lógicas pertencentes à fotografia. Muitos artistas centraram seus trabalhos em problemáticas indiciárias, sendo a obra de Marcel Duchamp, a pedra de toque, segundo Dubois:

[...] em que se passa dessa idéia banal e tão freqüentemente repetida segundo a foto veio libertar a pintura de seus vínculos de representação “icônicos” a essa outra idéia , mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte viria a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia , possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais (1993, p.258).

Utilizando a noção peirciana , Dubois propõe a idéia de uma passagem da categoria do ícone à do índice. Esta passagem deve ser vista não somente como marca histórica da modernidade, mas como um deslocamento teórico, onde uma estética clássica (da mimese), da analogia e da semelhança (a ordem da metáfora) cederia lugar a uma estética do vestígio, do contato, da contigüidade referencial (a ordem da metonímia) (DUBOIS, 1993, p.113). Esta estética marcaria profundamente a produção artística moderna e contemporânea que , ainda de acordo com o autor, teria tornado-se fotográfica, no sentido epistêmico.

[...] não é mais de forma alguma a dimensão mimética da fotografia que a aproxima da arte contemporânea (esse era o caminho típico do século XIX), mas, ao contrário, a própria crítica dessa dimensão pretensamente realista e, por outro, as características de uma ordem completamente diferente, mais epistêmica, que levam a fotografia a se aproximar de certas formas de arte não representativas que se inspiram com força em sua lógica interna específica. A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo (1993, p.291).

3.1- POP ART

A Pop Art exemplifica tipicamente essa relação entre arte contemporânea e fotografia. Para Dubois (1993, p.273) : “a relação entre Pop Art e fotografia é privilegiada: não é nem simplesmente utilitária, nem estético-formal, e quase ontológica: essa última quase exprime a filosofia da primeira. A Pop Art é um pouco a polaróide da pintura.” Muitas técnicas utilizadas pelo movimento partiam da fotografia, a fotolitografia e a serigrafia se adaptaram rapidamente à reprodução fotográfica. Aumentadas, repetidas e montadas, essas imagens fotográficas manipuladas sugeriam a reprodutibilidade dos objetos da cultura de massa, seja no campo da moda, da alimentação ou da cultura.

O fotograma voltou a ser utilizado nesse contexto de experimentação das possibilidades do meio fotográfico, imbricado com outras técnicas e procedimentos. Um importante artista Pop a utilizar a técnica foi o americano Robert Rauschenberg (1925-) . Mais conhecido por suas *Combine paintings*, onde sobrepunha camadas de pintura, de imagens, de texturas de materiais e objetos em grandes superfícies, Rauschenberg foi o primeiro a realizar fotogramas de corpos inteiros, explodindo o formato habitual do papel. Em 1949, o artista reproduziu a antiga técnica do cianótipo¹² desenvolvida por Anna Atkins em 1840 e com a colaboração de sua mulher, a artista Susan Weill, ele realizou o trabalho “*Female Figure*” e outros fotogramas. Neste trabalho Susan deitou-se nua sobre o papel sensível, sendo o mesmo exposto à luz posteriormente.

¹² Processo inventado pelo inglês sir John Frederick Herschel (1792-1871) em 1842, que empregava sais de ferro como substância fotossensível. A técnica foi bastante popular nas últimas duas décadas do século XIX.

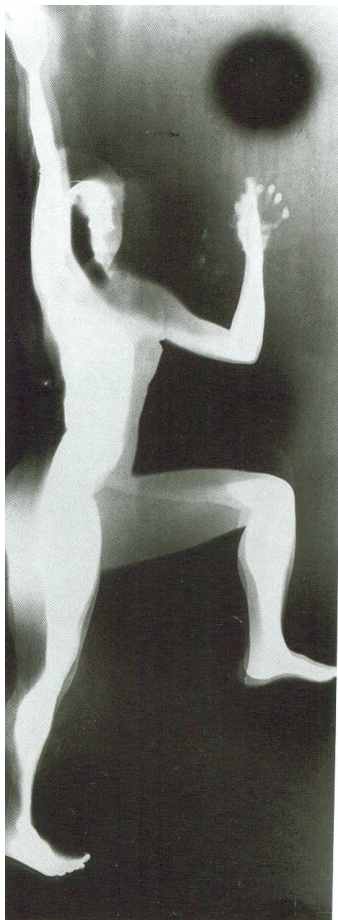


Figura 24- Robert Rauschenberg e Susan Well
Female Figure, cianótipo, Nova York, 1949.
In: Delpire, 1998: fig. 45.

3.2- PRÁTICAS FOTOGRAMÁTICAS RECENTES- 1980-1990

Nas últimas duas décadas do século XX, muitos artistas retornaram ao fotograma como uma maneira de expandir as fronteiras da arte e da fotografia e , talvez, pesquisar sobre a própria operação fotográfica. Esses artistas exploram a luz, a sombra e variadas superfícies sensíveis para criar trabalhos que buscam ultrapassar as tradicionais convenções sobre a imagem fotográfica, sua aparência e forma de produção. O uso de fotografia sem câmera, câmeras *pinhole* e filtros rudimentares de luz continuam a experimentar o potencial criativo dos materiais fotográficos e a própria definição de fotografia.

Nesta pesquisa foi encontrada uma infinidade de artistas contemporâneos que se dedicam a esse tipo de pesquisa. Artistas de várias partes do planeta que tem em comum a vontade de continuar a expandir e explorar as possibilidades do meio fotográfico, utilizando todo tipo de

materiais sensíveis. Como seria impossível, nessa dissertação , analisar todos os artistas, focalizaremos nossa atenção nos que tem uma carreira substancial na prática fotogramática, com várias exposições realizadas e bibliografia disponível .

Nascida na Alemanha em 1937, Floris Michael Neussüss ensina na faculdade de arte da universidade de Kassel desde 1971, estabelecendo o Photo-Forum Kassel, importante centro de arte contemporânea na Alemanha . A artista vem se ocupando, intensivamente, por mais de três décadas, da pesquisa com fotografia sem câmera. Neussüss é considerada importante inovadora e pesquisadora do fotograma , abrindo o espectro de possibilidades estéticas do meio. Na década de 1960 realizou fotogramas em grande formato de silhuetas de corpos em negativo e positivo.



Figura 25- Floris Neussüss
Sem título, Fotograma de corpo, Berlim 1962.
In: Delpire, 1998: fig. 49.

Em 1984, começou a trabalhar na serie “*Nachtbilder*”, imagens noturnas, fotogramas realizados à noite, ao ar livre. Organizou exposições e publicou artigos sobre a história do fotograma e sua inserção na arte do século XX.



Figura 26- Floris Neussus
Imagens Noturnas I, 1988.

In : Taschen, Fotografia no século XX, 2001, p 138.

Adam Fuss, um residente de Nova Iorque desde 1982, nasceu em Londres em 1961 e partiu da Inglaterra para a Austrália onde estudou fotografia, enquanto trabalhava como assistente de estúdio de um fotógrafo comercial. Fuss criou imagens de extrema beleza e mistério com técnicas fotográficas tradicionais e históricas, tais como: o daguerreótipo, o cianótipo e o fotograma. Porém é mais conhecido por estes últimos, onde criou composições intrigantes com materiais diversos, tais como: um bebe na água, a trilha de uma cobra por uma superfície, girassóis, coelhos e suas entranhas e a luz movendo-se no espaço. Ele foi incluído internacionalmente em numerosas exposições individuais e coletivas e o seu trabalho está em coleções privadas e públicas. A obra abaixo é a sombra de um bebe flutuando na água. Ela foi criada por meio do posicionamento da criança em cima de uma bandeja submersa que segurava o papel fotográfico. A imagem foi capturada pela exposição do papel fotográfico à luz.

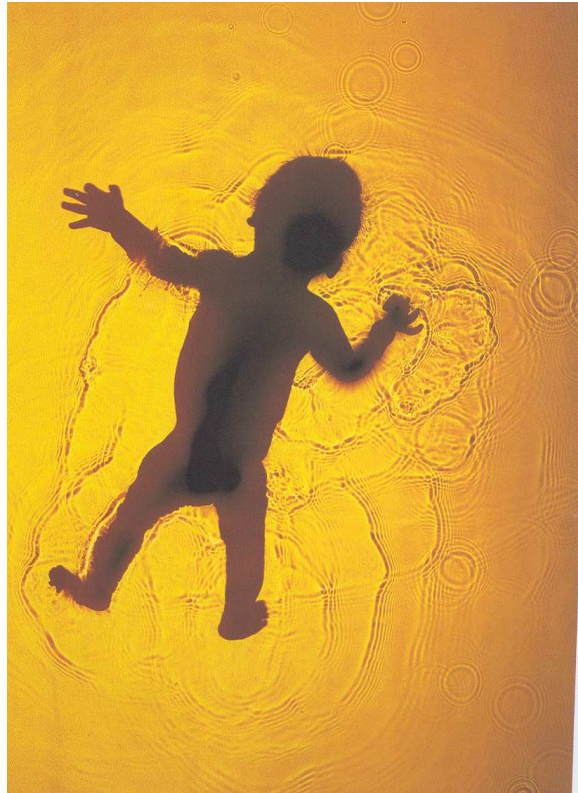


Figura 27- Adam Fuss
Sem título, Nova York, 1992.
In: Delpire, 1998: fig. 45.

Outra artista contemporânea importante a trabalhar com o fotograma é Susan Derges. Nascida em 1955 na Inglaterra, combina ciência, fotografia e natureza no seu trabalho. Suas primeiras pesquisas foram sobre o som, a água, a luz e mudanças temporais. Nos últimos anos vem utilizando fotogramas de grandes dimensões para gravar flutuações no mundo natural. No trabalho intitulado “*Taw series*” busca revelar o ciclo anual do rio Taw, gravando momentos de turbulência e tranquilidade.



Figura 28-Susan Derges
River Taw January 1999.
In: <http://www.eyestorm.com/images>

O trabalho acima é exemplo dessa série. Durante a noite, a artista colocou o papel fotográfico diretamente no rio, expondo-o depois rapidamente à luz produzida por um tubo elétrico. Tudo o que foi capturado pelas correntes do rio - folhas, gelo, galhos- combinam-se com as sombras acima e as marcas da superfície da água para criar a imagem final. Segundo Derges, a metáfora final do trabalho é a imersão, com a água representando o inconsciente e também o corpo.

Uma das figuras mais importantes e influentes na cena artística hoje, Sigmar Polke começou sua carreira profissional como pintor em 1963. Nascido na Alemanha em 1941, mudou-se aos doze anos para Düsseldorf, onde estudou na *Kunstakademie* e produziu seu primeiro trabalho. Polke processa as fotografias não só quimicamente no quarto escuro mas também com pinturas em seu estúdio. O caráter experimental de suas fotografias pode ser melhor visto em sua série de

"ouro" (*Rheingold*) ou " rochas de rádio ativas na chapa fotográfica " (*auf Fotoplatten de Radioaktives Gestein*). Neste último trabalho as partes ativas da rocha do rádio foram expostas diretamente no papel para produzir fotogramas.

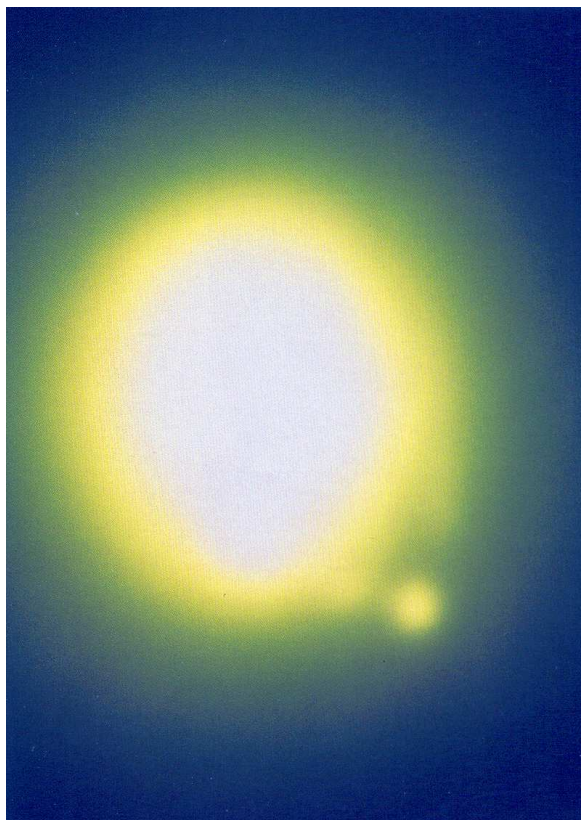


Figura 29- Sigmar Polke
Sem título, Matéria radioativa sobre filme, 1992.
In: Delpire, 1998: fig. 68.

Em outras experiências o artista utiliza as químicas fotográficas sobre a superfície sensível, fazendo com que elas interfiram no resultado final da imagem. Polke dobra e enrola o papel fotográfico, retarda a revelação e toma cuidado para que as substâncias se espalhem de forma irregular no papel. As substâncias químicas agridem a imagem e a dissolvem parcialmente. A postura de Polke em relação ao processo fotográfico é o de quebrar as regras para atingir resultados inusitados . Não domar as substâncias químicas, não fazer uma reação "certa", com um objetivo, mas sim deixá-las desenvolverem-se sem objetivo específico

Joan Fontcuberta é um artista espanhol, nascido em Barcelona em 1955, tendo desenvolvido um importante trabalho como criador, professor, crítico e curador de exposições. Escreveu vários livros explorando a questão documental e a natureza narrativa da imagem fotográfica. O artista compara o fotograma a técnica do *frottage* desenvolvida por Max Ernst. Nesta técnica a estrutura

superficial dos objetos podia ser transferida diretamente para o papel. Em seus fotogramas o negativo de uma pedra, uma planta, um animal ou do corpo humano são transferidos para a superfície sensível. Joan Fontcuberta produz trabalhos que se assemelham a pinturas, os *grattages*,¹³ os *frottages* e as transferências feitas a mão com solventes que caracterizam alguns trabalhos de Rauschenberg.



Figura 30- Joan Fontcuberta
Fotograma com viragem de selênio
Sem título, 1991.
In : Delpire , 1998: fig. 63.¹⁴

Seus fotogramas em grande formato trazem elementos da fotomontagem e da fotografia direta. Seus trabalhos são produzidos na câmera escura usando técnicas combinadas para produzir imagens semi-abstratas.

¹³ Grattage - Técnica pictórica que consiste em estender cores ao acaso sobre uma prancha de madeira e, uma vez seca, traçar sobre elas efeitos a base do raspado.

¹⁴ Viragem consiste na modificação da cor de uma imagem fotográfica em preto e branco, por meio de um processo químico adequado que implica a transformação da prata em outras substâncias, em reação com químicos específicos.



Figura 32- Robert Heinecken
Iconographic Art Lunches # 1, 1984.
In : Delpire , 1998: fig. 54.

Apesar dos artistas citados não pertencerem a um movimento, têm em comum a hibridização de meios e processos e a pesquisa de novas possibilidades de uso do suporte fotográfico, bem como das químicas utilizadas no quarto escuro. A lógica do índice, descrita por Dubois, está presente em todos os trabalhos, com a apropriação não só de objetos e seres para a realização dos fotogramas, mas de imagens presentes na mídia. A utilização da cor e a presença de grandes formatos também são constantes na prática fotogramática desde a década de 1960. A abstração, característica dos fotogramas construtivos, deixa de ser uma questão primordial para esses artistas.

No próximo capítulo analisaremos as especificidades do ato fotográfico sem câmera. Para isso, teremos a ajuda de três artistas que escreveram sobre esse fazer: Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray e Raoul Hausmann. Optamos por esses artistas porque ambos relacionaram a técnica do fotograma à pintura e, por esse motivo, seus escritos interessaram a esta pesquisa, já que o trabalho plástico desenvolvido também estava voltado para as possíveis relações entre os dois meios.

CAPÍTULO 4 - O ATO FOTOGRÁFICO E O FOTOGRAMA: TEORIZAÇÕES DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Alguns artistas pertencentes às vanguardas do início do século XX e que trabalharam com a técnica do fotograma teorizaram sobre seu fazer artístico. O que mais escreveu sobre o ato fotográfico sem câmera foi Moholy-Nagy, seguido por Man Ray e Raoul Hausmann. Os três acreditavam que o fotograma possuía um potencial expressivo diferente de qualquer outro meio, sendo uma forma única de produção de imagens que poderia apresentar ao homem novas maneiras de ver o mundo. A execução dos fotogramas, segundo estes artistas, apresentaria características que aproximam a técnica de outros procedimentos artísticos, como a pintura, por exemplo, e a distanciariam da fotografia que utiliza a câmera escura. Apesar de utilizar materiais do universo fotográfico e ter a luz como substância de expressão, o gesto no fotograma é diferente da atitude do fotógrafo que tem diante de seus olhos uma máquina fotográfica. Para melhor podermos estabelecer essa distinção será importante analisarmos algumas características da prática fotográfica com câmera.

4.1- DEFINIÇÕES SOBRE O ATO FOTOGRÁFICO

Fotograma e fotografia com câmera têm em comum os suportes sensíveis, a luz e as químicas como matérias primas essenciais (ambas são índices de situações luminosas e químicas); porém diferem essencialmente em um item: na utilização ou não de um aparelho. A fotografia com câmera, mesmo a que usa a câmera *pinhole*, tem entre o referente e o suporte sensível um dispositivo ótico.

Muitos teóricos escreveram sobre o uso desse aparelho e as características do fotógrafo. No perfil do fotógrafo é uma constante a sua comparação com um caçador. Santaella (1998, p.116) cita alguns autores como Vilém Flusser, Zunzunegui, Arthur Omar que relacionam fotografia e caça. Susan Sontag chegou a comparar o fotógrafo com um saqueador e o ato em si, um simulacro de apropriação ou de violação. (1986, p.31- 32, 65). Para Dubois (1993, p. 163) é impossível dissociar a imagem fotográfica do ato que a define. Arthur Omar (1988) refletindo sobre o mesmo, afirma que é a transfiguração subjetiva proporcionada pelo ato o que mais importa. Flusser afirma que o gesto fotográfico é feito de saltos, de paradas e tomadas de decisão, que se manifestam pela manipulação do aparelho (2002, p. 39-40). Para Barthes, apertado o gatilho nada mais pode mudar (1984, p. 126-129). Fernando Braun concorda:

[...] o momento único em que se aperta o obturador da câmera. Esse instante, particularmente, faz da fotografia uma linguagem absolutamente diferenciada de todas as outras, que compreendem um fazer contínuo. A pintura, por mais que jogue com o fluxo livre do inconsciente, com o imediatismo, é composta por diversos momentos (em uma mesma obra), nos quais o autor, pelo fato de lançar mão do pincel, espátula, tinta e outros materiais, já suscita uma temporalidade progressiva. A fotografia, ao contrário, se dá toda de uma única vez, não há recuo, não há vacilação, nem tampouco esboços, rascunhos, retoques, a não ser no produto final. Uma vez apertado o obturador, a imagem vista está, imediata e irremediavelmente, inscrita nos grãos de prata da película; nada mais há que fazer, tudo está inscrito para todo sempre (2000, p. 97).

Dubois compara o ato fotográfico e o ato de pintar :

Se o fotógrafo corta, o pintor compõe. A película fotossensível recebe a imagem, mesmo latente de imediato em toda a sua superfície e sem que o operador possa mudar alguma coisa no processo desencadeado (unicamente no tempo de exposição), a tela a pintar recebe apenas progressivamente, a imagem que nela lentamente se constrói passo a passo, linha a linha, com paragens, movimentos de recuo e aproximação, com controle centímetro a centímetro da superfície com esboços, correções, reinícios, retoques, sobretudo com a possibilidade para o pintor de intervir e modificar a cada instante o processo de inscrição da imagem. Para o fotógrafo só há uma escolha a fazer, escolha única, global, irremediável. Porque, uma vez feito o disparo (e feito o corte), tudo está dito, inscrito, fixado. Não podemos mais intervir na imagem a fazer-se. Se há manipulações possíveis – cf. os pictorialistas – só depois do ato propriamente, tratando a fotografia como uma pintura (1993, p. 167).

Essa temporalidade progressiva da pintura, citada por Braun e Dubois, também pode estar presente na confecção de um fotograma, onde vários processos de manipulação de materiais, químicas e focos luminosos podem acontecer não de uma só vez, mas progressivamente. A película fotográfica, na execução de um fotograma, pode ser exposta várias vezes ou ser parcialmente exposta. Focos luminosos podem atingir determinadas partes do papel, com maior ou menor intensidade, dependendo da proximidade dos mesmos em relação à superfície sensível. As químicas usadas para revelar e fixar películas fotográficas podem ser utilizadas sobre o papel fotográfico exposto, revelando somente algumas partes, protegendo outras e possibilitando a criação de variadas tonalidades. Enquanto a fotografia com câmera trabalha com o corte, com a subtração de elementos de uma determinada realidade, o fotograma trabalha com a adição de elementos, compondo-os na superfície sensível.

Talvez por esses motivos, Moholy Nagy, Man Ray e Raoul Hausmann compararam a técnica do fotograma à pintura - uma pintura feita com luz. Vejamos o escreveram estes artistas .

3.2 - REDIMENSIONANDO O ATO FOTOGRÁFICO A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS COM FOTOGRAFIA SEM CÂMERA

Laszló Moholy-Nagy foi o principal artista a escrever sobre o fotograma. Publicou dois livros na Bauhaus: *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, Fotografia, Filme - 1925) e *Von Material zu Architektur* (Do material à Arquitetura - 1929) , este último republicado nos Estados Unidos com o nome de *A Nova Visão* (1930). Moholy-Nagy era um artista e teórico versátil, interessado em estudar os problemas artísticos de acordo com perspectivas complexas, penetrando como nenhum outro artista de vanguarda em questões sobre a representação fotográfica . Ele também foi um dos primeiros artistas a dar atenção a certos aspectos de problemas conectados a representação do espaço na pintura, chegando a conclusões importantes tanto para a fotografia como para a arte em geral. O artista esteve envolvido em várias linhas de investigação. Desenvolvendo a didática da Bauhaus, estudou questões ligadas a cena teatral, principalmente as que diziam respeito à imagem em movimento. Em seguida, passou a investigar a fotografia e o cinema . Reuniu suas pesquisas visuais no livro *Vision in Motion* (Visão em Movimento), escrito em 1947. De acordo com Argan :

Como não existe visão sem luz, a análise da imagem (que é sempre luminosa) torna-se análise da luz; sendo a luz movimento, o movimento e a luz são os dois componentes fundamentais da imagem. Portanto , é essencial o estudo das qualidades absorventes, refletoras, filtrantes e refratoras da superfície (texture) dos diversos materiais [...] o cerne da problemática de Moholy é , enfim, o processo motor da percepção, o elemento *motion* que se liga necessariamente ao elemento *vision* (1998, p.517-519).

Argan , entre outros autores, consideram o artista como fundador da pesquisa visual cinética e da Op-Art que se desenvolveram na Europa e EUA , por volta de 1960. Moholy- Nagy era fascinado pela possibilidade de integração entre arte e tecnologia. A partir dessa perspectiva ele imbuiu seu trabalho com uma energia refinada e dinâmica , com o propósito de revelar movimento por meio de efeitos espaciais. Influenciado pelo Construtivismo Russo e pelo Dadaísmo, combinou formas geométricas altamente controladas com uma qualidade , porém, de improvisação . Muitos dos motivos de suas primeiras pinturas partiram de formas mecânicas, engrenagens, alavancas e caracteres tipográficos. Para alcançar a ilusão de espaço , como no trabalho "Composition Z VIII" (1924), objetos eram colocados em primeiro plano ou segundo plano; pintados mais transparentes ou opacos, mais claros ou mais escuros.



Figura 33- Lazsló Moholy-Nagy
Composition Z VIII
In: Neussus, 1995, p 114.

Este tipo de trabalho, provavelmente, foi a passagem da pintura de cavalete para os trabalhos com a luz. Eventualmente, Moholy-Nagy viu as limitações inerentes ao pigmento sobre a tela e começou a trabalhar com a luz como um meio de conseguir novas imagens e qualidades de abstração. Nesse momento, o artista começa a trabalhar com a técnica do fotograma, começando literalmente a “pintar com a luz” . O artista usou a técnica para alcançar um senso de espaço e flutuação que buscava nas pinturas, e para criar ainda mais complexos efeitos compositivos.

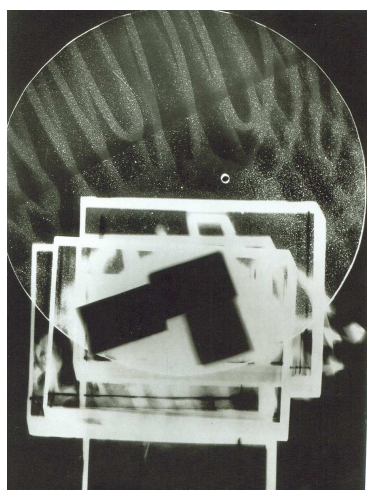


Figura 34- Lazsló Moholy-Nagy
Fotograma 1924.
In : Taschen- Fotografia no séc. XX, 2001, p 135.

Moholy-Nagy acreditava que o fotograma era a essência do mais básico processo fotográfico: ela permitia que padrões de luz brincassem sobre o papel sensibilizado, criando desenhos simples e permitindo elaborações feitas por refrações complexas. No artigo intitulado: *Light - a medium of plastic expression*, de 1923, o artista nos fala que o fotograma encarna a única natureza do processo fotográfico, sendo a chave real para fotografia. Segundo o artista, é ele que nos permite capturar o intervalo padrão da luz numa folha de papel sensibilizado, sem recorrer a qualquer aparato:

O fotograma , para além do registro de uma imagem produzida pela luz sem máquina fotográfica, constitui a excepcionalidade do processo fotográfico; a trave-mestra da fotografia. Ele permite captar o jogo de luzes numa folha de papel sensibilizado sem recorrer a qualquer outro instrumento . O fotograma abre perspectivas de uma morfose até agora completamente desconhecida, regulada por originais leis óticas, e constitui o meio mais imaterializado entre aqueles que o novo conceito de visão requiere (1923, p.127).

No livro *Visão em Movimento* (1947), Moholy-Nagy introduz o leitor a todos os estágios que pertencem à criação e à produção de um fotograma. Assim, torna-se muito claro que os efeitos luminosos , assim como as questões sobre o espaço, eram o coração da pesquisa e das preocupações de Moholy-Nagy e estavam na maioria das experiências que ele conduziu por toda sua vida.

O fotograma compreendido como um registro diagramático do movimento da luz traduzido em valores pretos , brancos e cinzentos pode conduzir a uma compreensão de novos tipos de relacionamento e representação espaciais. Os valores recuados e avançados das gradações , que são projeções ' das trilhas de luz ', podem ser usados para o espaço - isto é, articulação espaço-tempo . A arquitetura e o cinema, que igualmente operam com a luz, devem encontrar uma nova introspecção nessa articulação (MOHOLY-NAGY, 1969, p. 188- 189).¹⁵

Moholy insistiu frequentemente que um fotograma não significava nada além dele mesmo. "*Fotografie ist Lichtgestaltung*" era seu mote ou "fotografia é manipulação da luz". O artista via o fotograma como um meio de pintar com a luz sobre o papel, usando-o para criar marcas na superfície sensível e por meio da interposição de objetos delinear sombras , contornos e transparências. O material para , suaviza , quebra ou força a luz para determinada direção. No

¹⁵ The photogram understood as a diagrammatic record of the motion of light translated into black and white and gray values can lead to a grasp of new types of spatial relationships and spatial rendering. The receding and advancing values of the gradations, which are projections of the 'light tracks', can be used for space - that is, space-time - articulation. Architecture and the motion picture, both of which operate with light, should find new insight in that articulation.

fotograma procedimentos artísticos próximos da pintura e da colagem são utilizados: a composição dos objetos no papel sensível, a utilização não usual das químicas como pigmentos, o jogo de tonalidades possíveis por meio da utilização de diferentes focos luminosos. Essas características e o fato do fotograma ser único (não tendo um negativo que possibilite sua reprodução em série) fazem com que o ato fotográfico sem câmera apresente questões estéticas que a distanciam da fotografia canônica e que o aproximam de outros procedimentos artísticos. Nesta passagem vemos a comparação estabelecida por Moholy-Nagy entre o fotograma e a pintura:

As leis de organização devem surgir do trabalho prático, do reencontro do organismo humano com o novo material [...] a superfície sensível - placa ou papel - é virgem, é uma folha em branco sobre a qual se pode escrever com a luz, assim como o pintor recobre a tela com seus instrumentos, o pincel e os pigmentos (MOHOLY NAGY apud PASSUTH, 1984, p. 303).

Adquirindo o sentido da escrita luminosa pelo fotograma, os artistas poderiam também fazer uma melhor utilização do aparelho fotográfico e da própria pintura. De acordo com Moholy-Nagy, para que uma pessoa torne-se um bom fotógrafo, era essencial dominar as propriedades da superfície sensível

Tanto o fotógrafo amador como o leigo, adquirindo pelo fotograma um entendimento profundo de valores espaciais e luminosos, serão inspirados a explorar as possibilidades da câmera desde que o fotograma ensina que as mesmas características de gradação e contrastes devem ser aplicados ao trabalho com câmera. Uma boa fotografia com câmera deve capacitar-nos a capturar os padrões entre luz e sombra exatamente como na fotografia sem câmera. Desse modo a fotografia transforma-se numa tradução do mundo saturado por luz e cor em gradações de preto, branco e cinza (1969, p.190).¹⁶

É importante indicar que Moholy-Nagy sempre acreditou que a técnica do fotograma não deveria ser de domínio exclusivo de uma pequena elite de peritos. O artista considerava, de fato, que o fotograma estava longe de ser um processo sofisticado, e poderia conseqüentemente atrair tanto o especialista como o leigo. Moholy-Nagy estava convencido que as habilidades desenvolvidas com a técnica do fotograma conduziria invariavelmente ao melhor uso da câmera, por meio da compreensão dos valores espaciais e luminosos que a técnica poderia oferecer.

¹⁶ Both the photographic amateur and the layman, acquiring through the photogram a deeper understanding of light and space values, will be inspired to explore the potentialities of the camera since the photogram teaches that the same characteristics of the graduations and contrasts have to be applied to camera work too. Good photography with the camera must enable us to capture the patterned interplay of light and shadow exactly as in cameraless photography. Thus photography becomes a translation of a world saturated with light and color into black, white and gray gradations. "

Outro importante artista a escrever sobre o fotograma foi Man Ray. Inserido no movimento Surrealista, Ray entendia a técnica como um meio perfeito para exprimir a poética do acaso e facilitar que conteúdos subconscientes fossem liberados . Enquanto os fotogramas de Moholy-Nagy são abstrações geométricas , buscando efeitos compositivos próprios da Bauhaus, nos *rayogramas* o encontro fortuito entre objetos reconhecíveis ou parcialmente reconhecíveis, por meio de golpes do acaso, era o resultado almejado. Os *rayogramas* ilustravam o mistério e a poesia presentes no irracional e no aleatório. Neles estavam presentes uma verdadeira arte da possibilidade que interessava, sobretudo, a Man Ray . Suas imagens sem câmera possibilitavam que o artista trabalhasse conceitos tais como: acaso, estranhamento e ambigüidade. Os traços deixados pelos objetos na superfície do papel davam um resultado de qualidade quase tátil.

Man Ray relatou como descobriu o procedimento do fotograma durante uma sessão na câmara escura , onde algumas fotografias de moda estavam sendo reveladas para Paul Poiret :

Uma folha de papel fotográfico ficou na bacia de revelação: quero dizer uma folha de papel virgem que tinha ido parar no meio das que já haviam sido expostas , debaixo dos negativos. Esperei em vão um par de minutos sem que aparecesse nenhuma imagem, afligindo-me com o desperdício de papel . Depois pus mecanicamente dentro da bacia, sobre o papel que estava no banho , um pequeno copo de vidro, o copo graduado e o termômetro. Acendi as luzes; sob os meus olhos, começou a formar-se uma imagem, não uma simples imagem dos objetos, como numa fotografia normal, mas uma figura distorcida e refratada do vidro que estava mais ou menos em contato com o papel e que sobressaía contra um fundo negro, a parte exposta diretamente à luz. Recordei-me de que, quando era rapaz, colocava folhas num caixilhinho em cima de papel de ensaio, expunha o conjunto à luz e obtinha um negativo branco da folha. Aqui a idéia era a mesma, mas acrescentada com uma qualidade tridimensional e uma gradação de tonalidades. Fiz algumas provas mais. Utilizei alguns objetos que estavam à mão, a chave do meu quarto, um lenço, alguns lápis , um pincel, uma lâmpada , um pedaço de cordel: não era necessário imergir esses objetos no líquido, bastava-me pousá-los sobre o papel , expondo-os à luz apenas por poucos segundos, como no caso dos negativos. Fiz assim algumas outras provas com enorme excitação e alegrando-me enormemente. Na manhã seguinte, examinei os resultados e preguei um par de *rayografias* (como decidi chamar-lhes) na parede . Tinham um aspecto extraordinariamente novo e misterioso . Cerca do meio-dia , passou por minha casa Tristan Tzara... Deu uma rápida vista de olhos às provas pregadas na parede e ficou muito entusiasmado; eram puras criações dada, disse, e muito superiores a tentativas semelhantes – simples provas texturais planas a preto e branco – feitas alguns anos antes por Christian Schad , um dos primeiros dadaístas (RAY apud FELTRINELLI, 1977, p.293- 294) .

Tristan Tzara, amigo próximo de Man Ray, tinha em sua posse uma coleção de *shadographs* produzidas entre 1918 e 1919 por Christian Schad. O artista usava papel que escurecia diretamente : “uma superfície com muito pouca sensibilidade, que pode ser preparada à vista , com a luz reduzida e que depois era exposta a luz. A vantagem desse procedimento é que não é necessário o quarto escuro”¹⁷ (SCHAD apud NEUSSUS, 1995, p.14-15). Man Ray, por seu lado, produzia seus

¹⁷ “ [a] surface with very low sensitivity, which could be prepared on sight , in reduced light, and wich was them exposed to the sun. The advantage of this procedure was that it required no dark romm”

rayographs no quarto escuro. Chistian Schad somente colocava recortes e objetos planos sobre a superfície sensível. Fazendo isso, ele produzia imagens muito próximas das colagens cubistas. Por sua vez, Man Ray usava todo tipo de objetos tridimensionais, principalmente feitos de vidro; as sombras produzidas por eles , sua natureza translúcida , fazia com que fosse possível obter diferentes valores de preto e branco. O fato de Tzara possuir obras de Chistian Schad pode nos levar a supor que ele não descobriu a técnica por acaso, como ele explicou, mas que ele mergulhou na pesquisa de Schad para criar uma nova forma de expressão.



Figura 35- Man Ray
Rayograma do álbum *Champs délicieux*, Paris 1922.
 In: Taschen, 2001: p.131.

Tomando como chave de suas novas experiências em fotografia a crença - assinalada por Breton - “ na superior realidade de certas formas de associação até aqui negligenciadas”, Man Ray procurou equivalentes fotográficos para a sensibilidade surrealista que glorificou o acaso e a disjunção. As técnicas as quais tornou-se associado: *Rayografia* , Solarização, *Clichê Verre*, entre outras, são exemplos dessa busca. Para o artista, a escolha da técnica tinha uma profunda relação com a proposta do trabalho, cada uma tinha sua própria especificidade e suas próprias características, porém o que predomina no trabalho do artista e dita seu resultado é a idéia, sendo a forma e a técnica meios de expressá-la. Ray nos fala que alguns dos mais completos e satisfatórios trabalhos de arte foram produzidos quando seus autores não tinham o propósito de criar um trabalho artístico, mas estavam preocupados em expressar uma idéia. Em entrevista dada a uma revista portuguesa , em maio de 1953, chamada "Plano Focal" o artista fala das técnicas e , principalmente, da ligação entre fotografia e pintura:

A fotografia é, para mim, apenas um "aspecto preto e branco" da pintura. Assim como a escultura e a pintura são dois aspectos duma mesma realidade artística. A diferença é a mesma... é uma diferença de processo. [...] A fotografia, como qualquer outro processo artístico não deve limitar-se a princípios... Imitar a pintura? Porque não? Mas já lhe disse o que penso de toda a imitação. Eu não imito a pintura: com a fotografia... faço pintura. Todos os meios são lícitos, umas vezes emprego o "flou", outras procuro a surpresa das sobreposições... Quando isso me interessa, invento novas trucagens de laboratório, ou sirvo-me das antigas. Veja por exemplo o "grão": é uma das grandes preocupações dos fotógrafos. A que penas se não sujeitam para o evitar? Pois eu sirvo-me dele! E com a ajuda do "grão" consigo provas que me agradam imenso. Já pensou como uma fotografia desfocada pode ser impressionante? Ou o que se pode conseguir com a sub-exposição de um negativo? É claro que uma vez saltado o muro, transposta a convenção, infringida a regra... a novidade deixa de o ser: vêm os imitadores. Foi o que sucedeu com a solarização. Hoje toda a gente faz solarizações (RAY apud SOUZA, 1953).

Para Man Ray, fotografia e pintura não eram processos conflitantes e sua carreira anterior como pintor abriu enormes perspectivas relacionadas a seu trabalho fotográfico. Segundo o artista existem puristas em todos os meios de expressão. Existem fotógrafos que afirmam que seu meio não tem nenhuma relação com a pintura e pintores que desprezam a fotografia. Ray afirma que foi privilegiado ao começar sua carreira como pintor. Ao ser apresentado à câmera, apesar de sentir-se intimidado, decidiu investigar com a mesma abordagem da pesquisa pictórica: “Eu mantive a abordagem de um pintor de tal maneira que fui acusado de tentar fazer uma fotografia parecer com uma pintura”¹⁸ (Ray apud Legatt 2000). Ray afirma, ainda, que este fato não foi proposital, aconteceu devido a sua experiência artística anterior com o meio. Para ele, o problema da semelhança entre pintura e a fotografia não o preocupava:

Naquilo que me diz respeito, não existe qualquer problema, uma vez que a fotografia, como o desenho ou a gravura, é uma parte da arte de retratar, apenas os seus instrumentos são diferentes. Escolho entre a pintura e a fotografia segundo o tema e o tratamento que me proponho (RAY apud FELTRINELLI, 1977, p. 284).

Para o artista a expressão plástica é sempre fruto de uma experiência e tem suas origens mais remotas no subconsciente. No artigo *The Age of Light* (1934), onde apresenta algumas de suas fotografias e fotogramas, ele descreve, de uma maneira pouco usual - bem ao estilo surrealista - suas inquietações sobre o processo criador e da ligação da experiência com o trabalho plástico.

¹⁸ I maintained the approach of a painter to such a degree that I have been accused of trying to make a photograph look like a painting.

É no espírito de uma experiência e não de um experimento que as seguintes imagens autobiográficas são apresentadas. Capturadas em momentos de desembaraço visual durante períodos de contato emocional, estas imagens são resíduos oxidados, fixados pela luz e elementos químicos, de organismos vivos. Nenhuma expressão plástica pode sempre ser mais do que o resíduo de uma experiência. O reconhecimento de uma imagem que sobreviveu tragicamente a uma experiência, recordando o evento mais ou menos claramente, como as cinzas imperturbadas de um objeto consumido por flamas, o reconhecimento deste objeto tão pouco representativo e tão frágil, e sua simples identificação por parte do espectador com uma experiência pessoal similar, impossibilita toda a classificação ou assimilação em um sistema decorativo arbitrário [...] Um esforço impelido pelo desejo deve também ter uma energia automática ou subconsciente para ajudar a sua realização. As reservas desta energia dentro de nós são ilimitadas, se nós a extrairmos sem um sentido de vergonha ou de propriedade. Como o cientista que é meramente um prestidigitador que manipula os fenômenos abundantes da natureza e que lucra pelo cada assim chamado perigo ou a lei, o criador que lida com valores humanos permite que as forças subconscientes filtrem-se por meio dele, coloridas por sua própria seletividade, que é o desejo humano universal, e expõe-nas aos claros motivos e instintos longamente reprimidos, que formariam a base de uma fraternidade confiante. A intensidade desta mensagem pode perturbar somente em proporção à liberdade que foi dada ao automatismo ou ao subconsciente. A remoção de modalidades inculcadas de apresentação, resultando em aparente artificialidade ou estranhamento, é a confirmação do livre funcionamento do automatismo e deve ser bem vindo (RAY, 1988, p. 167-168).¹⁹

Man Ray buscou, por meio de canais expressivos diversos, criar objetos perturbadores. Nas imagens que produziu em Nova Iorque, o artista demonstrou sua preocupação em expressar a vida dos objetos, sua independência e capacidade de representar mais que simples produtos manufaturados para um simples propósito. Nas *rayografias* o objetivo era dar as coisas uma nova aparência. Os objetos posicionados pelo artista na superfície sensível eram normalmente reconhecíveis, embora transformados e transportados para um mundo estrangeiro. Era precisamente

¹⁹It is in the spirit of an experience and not of experiment that the following autobiographical images are presented. Seized in moments of visual detachment during periods of emotional contact, these images are oxidized residues, fixed by light and chemical elements, of living organisms. No plastic expression can ever be more than a residue of an experience. The recognition of an image that has tragically survived an experience, recalling the event more or less clearly, like the undisturbed ashes of an object consumed by flames, the recognition of this object so little representative and so fragile, and its simple identification on the part of the spectator with a similar personal experience, precludes all psycho-analytical classification or assimilation into an arbitrary decorative system [...] An effort impelled by desire must also have an automatic or subconscious energy to aid its realization. The reserves of this energy within us are limitless if we will draw on them without a sense of shame or of propriety. Like the scientist who is merely a prestidigitator manipulating the abundant phenomena of nature and profiting by every so called hazard or law, the creator dealing in human values allows the subconscious forces to filter through him, colored by his own selectivity, which is universal human desire, and exposes to the light motives and instincts long repressed, which should form the basis of a confident fraternity. The intensity of this message can be disturbing only in proportion to the freedom that has been given to automatism or the subconscious self. The removal of inculcated modes of presentation, resulting in apparent artificiality or strangeness, is a confirmation of the free functioning of this automatism and is to be welcomed.

essa relação e essa dialética entre o conhecido e o irreconhecível que ajudava a abrir a mente para uma nova realidade .

Aos olhos da maioria das pessoas da época , as *rayografias* foram as primeiras imagens fotográficas a ter um valor artístico equivalente à pintura. Como Man Ray explica em *Self – Portrait*: “eu estava tentando fazer com a fotografia o que os pintores realizavam, mas com luz e químicas, ao invés de pigmentos , e sem a ajuda ótica de uma câmera” (1963, p. 130).²⁰ As rayografias mostravam que, contrariamente ao esperado, a fotografia não era somente uma ferramenta de reprodução e documentação, mas alguma coisa que podia emergir da imaginação, pensamento ou inspiração do artista.

O artista utilizou, tanto na fotografia com câmera, como no trabalho com superfícies sensíveis, mecanismos para evocar o sonho e o desejo. Ray representou a figura do artista multifacetado e vanguardista que procurou ultrapassar as fronteiras disciplinares e as tendências puristas da época, tentando ligar as várias formas artísticas com a mesma dignidade. Seu trabalho foi uma influência significativa para fotógrafos mais recentes usando técnicas multi-mídia.

Outro nome importante a escrever sobre o fotograma foi Raoul Hausmann (1886-1971). O artista passou quase metade da sua vida fotografando e escreveu vários artigos sobre todos os aspectos da fotografia. Porém, num manifesto escrito por ele em 1921 afirma : “Não, não somos e não queremos ser : os fotógrafos” (Hausmann apud Neussus, 1993, p. 3). Essa afirmação perturbadora para quem tanto utilizou o meio fotográfico, já nos mostra que o artista tinha uma visão diferente sobre fotografia. Hausmann buscava um novo olhar e seus trabalhos fotográficos são exemplos dessa exigência. Antes de realizar experiências com fotogramas , o artista fez fotomontagens, transpondo primeiramente fotos encontradas em revistas ou outros impressos para diferentes tipos de imagens, sobrepostas ou lado a lado. Depois realizou fotomontagens com fotografias tiradas por ele mesmo. De acordo com Neussus :

Com a fotomontagem , Hausmann impôs à fotografia , sem mais cerimônia, aquilo que mais sentia falta nela: a visão em vários níveis, em diferentes tempos e a partir de vários pontos de vista , o deslocamento das relações de grandeza habituais e a observação mútua dos elementos heterogêneos reunidos na imagem (1993, p.3).

Nas fotomontagens, o artista queria desconstruir a obviedade da visão fotográfica, buscando novas experiências para o observador. Hausmann almejava uma educação da visão, sendo um profundo estudioso sobre questões relacionadas à percepção visual. Para ele, a percepção não depende somente dos sentidos, mas sofre a influência de fatores sociais como técnica, arte e a

²⁰ I was trying to do with photography what painters were doing , but with light and chemicals , instead of pigment, and without the optical help of a camera.

origem social. Hausmann foi contemporâneo e amigo de Moholy- Nagy e, assim como ele, estava interessado em “novas formas de ver”.

Se a palavra “fotografia” – escrever com a luz - apenas explica em parte esse meio de expressão , sem dúvida diz o essencial. Formar com meios técnicos sobre um suporte os sinais visíveis, claros ou sombrios de objetos materiais a fim de que se unam em uma nova visão de nosso mundo , este é o “sentido” da fotografia. É necessária uma consciência tipicamente fotogênica para realizar uma foto boa e até mesmo perfeita (HAUSMANN, 1993, p. 8).

O artista começou a trabalhar com a técnica do fotograma em 1946, tendo sido apresentado à mesma por Moholy-Nagy. Do seu trabalho com a técnica surgiu o conjunto de obras provavelmente mais importante de sua fase madura. Ele denominou o fotograma como "forma técnica próxima da pintura, que se enquadra com restrições no âmbito do ver por meio da fotografia", (Hausmann apud Neussus, 1993, p.5) - o procedimento se assemelha a colagem, e para ele, que sempre tentou ver os fenômenos em novos contextos , esta era uma técnica ideal.

Hausmann ressaltou que um excelente fotograma só seria elaborado se o artista tivesse um senso vivaz em relação às diferenças dos materiais e das criações luminosas que poderiam ser obtidas. Porém, como para a realização de qualquer trabalho abstrato, este senso teria que ser desenvolvido de maneira forte e segura pela prática do artista (HAUSMANN apud NEUSSUS, 1990, p. 340).

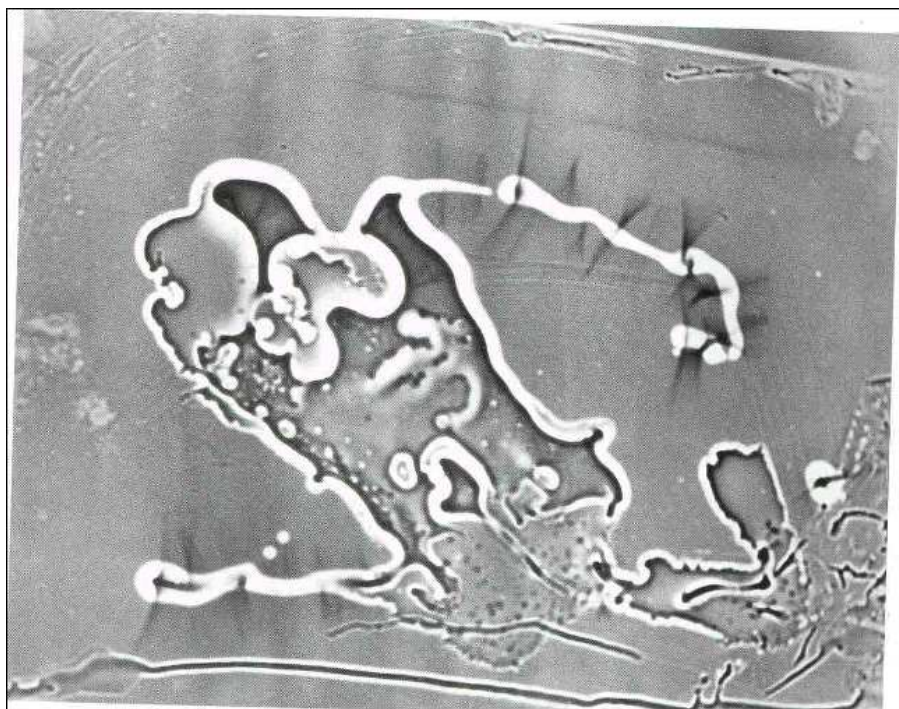


Figura36- Raoul Hausmann
Fotograma – Imagem Marítima
In : Hausmann, 1993.

O artista não usava em seus fotogramas, primordialmente, objetos e luz. Utilizava materiais sem qualidades formais características como: papel rasgado ou cortado, serragem, barbantes, entre outros. Na série denominada “fotopictogramas” utilizou somente aparas de madeira, espalhando-as sobre a superfície sensível. Depois, desenhou sinais com os dedos e expôs o conjunto à luz.

De acordo com Neussus, essas imagens, que foram seus últimos trabalhos artísticos, uniram, por meio de materiais simples, formas artísticas de expressão que Hausmann desenvolveu por toda sua vida:

A dança (Hausmann atuou após 1919 algumas vezes como dançarino. Dançava para formar o espaço e o tempo com os próprios movimentos); a poesia cartaz, a poesia sonora, a poesia para ver (os sinais que o pictograma mostra referem-se à linguagem, mas a uma linguagem livre de significados, reduzida ao som e ao comunicado); o fotograma, a colagem e as “melanografias” (NEUSSUS, 1993, p.6).²¹

Hausmann, da mesma maneira que Moholy-Nagy e Man Ray, trabalhou intensamente no sentido de utilizar os meios fotográficos como instrumentos expressivos para a transmissão multiforme da realidade visível em imagens e não meras reproduções. As experiências fotogramáticas foram essenciais para o desenvolvimento de sua pesquisa, tanto no âmbito de sua prática artística como de seus estudos relacionados à percepção visual.

Os artistas anteriores uniram fazer artístico e produção teórica, podendo ser encarados como artistas-pesquisadores. Deixaram documentos que podem ser consultados, além de suas obras visuais, registrando os conceitos abordados em sua produção poética. O caminho trilhado por eles pode servir de exemplo para futuros artistas-pesquisadores. Foi um exemplo para esta pesquisa. No próximo capítulo, veremos como a união entre teoria e prática foi um dos objetivos principais deste trabalho: a prática artística elaborada alimentou o entendimento das experiências fotogramáticas analisadas e as mesmas foram fonte constante de inspiração para o processo de criação desenvolvido.

²¹ Do grego: melanos= preto. A câmera registra a partir de uma situação de luz e sombra, na qual as formas da sombra e projeções da luz se sobrepõem

CAPÍTULO 5 - PELES FOTOGRÁFICAS

5.1 - O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA COM FOTOGRAFIA SEM CÂMERA

Esse trabalho teve origem num questionamento: quais seriam as possibilidades do suporte fotográfico fora da câmera escura? Que alternativas plásticas, estéticas e poéticas se esconderiam nesses materiais tradicionalmente usados em função do aparelho fotográfico. Foi com surpresa que percebi ser minha questão tão antiga quanto à história da fotografia e com maravilha descobri os primeiros desenhos fotogênicos de Talbot e mais tarde o trabalho precursor das vanguardas artísticas com as superfícies sensíveis, as químicas e outros processos alternativos. Pela internet e por meio de bibliografia específica pude entrar em contato com a obra de vários artistas contemporâneos que, assim como eu, encantaram-se com a possibilidade de pintar com a luz, marcar superfícies com objetos, deixar rastros com químicas.

Durante todo meu percurso como artista plástica, a pesquisa sobre as possibilidades plásticas de diferentes suportes sempre foi uma questão central. O encontro com a fotografia e os suportes sensíveis à luz aconteceu nessa busca por novas superfícies e possibilidades de inscrição. A metáfora entre a película fotográfica e a pele humana - ambas sensíveis à luz - foi a grande fonte de inspiração para todo o processo criativo. Que relações plásticas e poéticas poderiam ser estabelecidas entre elas? Dessa idéia nasceu o título do projeto artístico executado durante o período da pesquisa: *Peles Fotográficas*. Sobras de papel fotográfico velados, materiais que normalmente são refutados no processo de criação, passaram a ser a fonte material principal do trabalho plástico. As químicas utilizadas no momento da revelação passaram a ser pigmentos, ajudando a desvendar as possibilidades plásticas do papel velado. A pele, ou objetos que normalmente ficam sobre ela, foram carimbados, esfregados na química fotográfica e fixados sobre o papel sensível. O ato fotográfico, neste processo, assemelhou-se ao ato de pintar. Uma pintura que deu margem ao acaso e as possibilidades trazidas pelo material durante o processo. Uma pintura feita com química, material que irrita a pele, mas que possibilita que suas marcas sejam fixadas.

5.2 - PINTURA QUÍMICA: NOVAS POSSIBILIDADES PLÁSTICAS DAS QUÍMICAS UTILIZADAS NO PROCESSO FOTOGRÁFICO

Na forma tradicional de execução de um fotograma, os objetos selecionados são colocados sobre a superfície sensível e expostos ao ampliador ou outra fonte de luz. A luz é acesa durante um tempo predeterminado para expor a impressão. Neste momento não há nenhuma imagem visível no papel, a mesma está lá em uma forma latente, somente após a revelação aparecerá a imagem.

Uma das modalidades de fotograma utilizada na pesquisa foi o quimigrama, inventado por Maurice Tabard na década de 1920. Esta técnica utiliza as químicas – revelador e fixador - como pigmentos. Também é possível, durante o processo, inverter a ordem de utilização das químicas, fixando algumas partes do papel antes de revelar e, com isso, conseguir novos matizes e tonalidades entre o preto e o branco.

Como a intenção inicial do trabalho plástico era comparar esteticamente a película fotográfica e a pele humana, a primeira tentativa foi a de marcar partes do corpo com químicas na fotografia. A película seria como uma pele sensível, disposta a captar todos os vestígios revelados pelas químicas. O papel fotográfico foi totalmente exposto à luz para que mãos, pés e dedos revelassem, com suas formas, partes da superfície sensível. Dessa primeira tentativa, surgiu a idéia de utilizar objetos que tivessem a forma do corpo. Assim, roupas foram banhadas em revelador e marcadas no papel fotográfico. Junto com a roupa, as marcas do meu gesto também se impregnaram no suporte. As roupas, gradativamente, começaram a transformar-se em personagens: pessoas em pose. Porém, assim como na fotografia com câmera, o que restou não foram pessoas, mas seu vestígio, seu índice luminoso revelado pelas químicas, sua marca fantasmagórica na superfície sensível.

As fronteiras entre pintura e fotografia tornam-se difusas no processo do quimigrama, demonstrando ser a técnica uma forma híbrida, que une materiais fotográficos a procedimentos da pintura. Dentre eles podemos citar a temporalidade. Assim como na pintura, o quimigrama lida com uma temporalidade progressiva, as químicas atuando sobre o papel como pigmentos, sendo utilizadas não de uma só vez, mas em etapas que vão interferindo na anterior. Se o fotograma tradicional, já apresenta questões compositivas e de procedimento bem próximas da pintura, o quimigrama radicaliza ainda mais essa aproximação.

O quimigrama, assim como o fotograma, apresenta o caráter indicial tão característico da fotografia e, como vimos anteriormente, tão presente em toda arte moderna e contemporânea. O quimigrama é vestígio da química sobre o papel e de todos os objetos banhados nessa química. O objeto não está mais presente, somente seu índice. No fotograma, os objetos e seres deixam seu

rastro pela ação da luz e, posteriormente, das químicas. Nas duas técnicas são deixados rastros e vestígios. Antes de tudo são imagens indiciais, mesmo que seu aspecto final possa ser icônico.

5.3 - DESLOCAMENTO E ESTRANHAMENTO: DANDO NOVOS SENTIDOS A OBJETOS TRIVIAIS.

Um conceito trabalhado durante o processo de criação das imagens foi o de causar estranhamento a partir do que é familiar. Este conceito foi amplamente usado pelo movimento surrealista que almejava, na sua prática artística, descobrir a complexidade da trama de nossa realidade, buscando combinar o sentido de estranho com o de familiar. Para isso, arquitetava estranhamentos pela troca de lugares, pelo deslocamento de objetos comuns dentro de novas lógicas. Os objetos surrealistas eram desviados de suas funções habituais ou eram freqüentemente agrupados de um modo não usual. De acordo com Fer:

A idéia de estranhamento, ou *dépaysement*, como foi chamada por Breton, constitui uma função crucial no surrealismo. Pelo menos em parte, ela estava associada à indeterminação de imagens, tanto no tipo de narrativa onírica que Breton viu no trabalho de Chirico como por meio das técnicas automatistas usadas por outros, como Masson e Miró (1998, p.193).

Essa combinação almejada pelos surrealistas tem, assim como outros aspectos de sua prática artística, a base em Freud:

O termo de Freud *unheimlich*, traduzido para o inglês como *uncanny* [“estranho”], é o oposto de *heimlich* (“doméstico” ou “familiar” e portanto “não-estranho”). O que interessa a Freud é esse sentido de estranho combinado com o de familiar: é um termo ambíguo, já que implica também o seu oposto. A idéia principal é que o estranho consiste em algo secretamente familiar. O sentido de estranho, nos termos de Freud, envolve o seu oposto - o familiar reprimido dentro dele (FER, 1998, p.196).

Os artistas surrealistas buscavam estabelecer relações diferentes das habitualmente conhecidas entre os objetos e seres, tirando-os do seu caráter absoluto, de suas identidades pré-fixadas. Os mesmos objetos compreendiam realidades diferentes, adquirindo assim, identidades diferentes, de acordo com a situação propiciada pelo fazer artístico. Quando Man Ray fotografa um guarda-chuva na presença de uma máquina de costura em cima de uma mesa de dissecação, estabelece uma realidade nova e instigante entre esses três objetos que, anteriormente, sozinhos ou em outras montagens, possuiriam realidades diferentes. As montagens de objetos, as fotomontagens, os fotogramas tinham o mesmo objetivo no surrealismo: propiciar, por meio da experiência estética, a vivência de situações novas e intrigantes, possibilitando ao espectador vivenciar uma experiência interna surpreendente e portanto mobilizadora. O espectador passa a ter de buscar outros referenciais, novos parâmetros de entendimento, para transcender as realidades

dadas, já existentes em cada um dos objetos. Atingir uma supra-realidade calcada na realidade existente era um dos objetivos dos surrealistas .

Essa combinação de estranho com familiar foi um dos orientadores da pesquisa estética desenvolvida ao longo deste projeto. Esse conceito esteve presente por meio de duas vias distintas: pela escolha da técnica do fotograma e pela forma como essa técnica foi desenvolvida. O fotograma, em si, já é uma técnica que causa estranhamento, pois subverte a utilização habitual dos meios fotográficos. O quimigrama, uma das modalidades de fotograma utilizadas na pesquisa, transforma químicas em pigmentos, superfície sensível em tela, aumentando ainda o estranhamento em relação a um suporte familiar: a película fotográfica.

De acordo com Braune : “Seja no aspecto cultural, temporal, estético, espacial, social, psicológico, seja em qualquer outra instância em que se configure um distanciamento da realidade vivida por uma pessoa, instala-se a surrealidade” (2000, p.97). Nas obras criadas, assim como na prática surrealista, roupas – objetos usados diariamente - foram deslocadas de suas funções habituais, tornando-se espécies de fantasmas, vestígios de corpos que não estavam mais presentes, nos remetendo a um universo de sonho, a uma instância supra-real . A sensação de vazio, do faltar algo nas imagens é, justamente, o ponto de partida para que o espectador participe das mesmas, no impulso de dar continuidade àquela realidade.

Nesse ponto, passamos a outra questão levantada pelo processo de criação dessas imagens fantasmagóricas: a relação da fotografia com a morte, o congelamento de um momento vivido em outra dimensão, outra temporalidade e, também, a ambivalência presente na fotografia entre presença e ausência, real e simulacro.

5.4- FOTOGRAFIA : MORTE E ETERNIDADE

A fotografia representa a ausência pela presença, o passado pela sua real materialidade . A fotografia constitui-se como escritura feita pela luz, que é o seu princípio ativo, acionador de todo seu processo. É o início de tudo e, concomitantemente, o potencial destruidor de tudo o que fez construir. No cerne da imagem fotográfica reside uma ambivalência : morte e eternidade, presença e ausência . No ato fotográfico realizamos uma travessia do que estava ali, preso a uma temporalidade cronológica , para o que agora está eternizado somente na película e na memória.

Vários autores analisaram essa relação entre a fotografia e a morte . Barthes compara o referente fotográfico a um *spectrum*. (1984, p.121). Esta palavra tem relação com o “espetáculo” e traz em si também o “retorno do morto”, a morbidez ligada à fotografia. Como vimos no primeiro capítulo, para o autor o noema da fotografia é o “isso - foi”, um instante em que o objeto se

encontrou imóvel diante do olho do fotógrafo . Para Barthes, a fotografia corresponderia à intrusão, em nossa sociedade , de “uma Morte simbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na morte literal. A Vida/ a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final” (1984, p 138) .

Outro autor a trabalhar com a idéia de passagem é Philippe Dubois. Para ele o corte exercido pelo ato de fotografar, “faz com que se passe para o outro lado o que se cortou; de um tempo evolutivo há um tempo fixo, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade , do mundo dos vivos ao mundo dos mortos.” (1994, p. 168). Para Braune:

Pensar em tempo fotográfico é pensar em passagem, transposição de estados, latência/revelação, vida/morte, que, em fotografia, adquirem a capacidade de conviver não de forma paradoxal, mas complementar e, mais do que isso, de inter-relacionar-se a tal ponto que uma não encontra sentido sem a outra (2000, p. 123).

Já para Santaella e Nöth a contradição entre a morte e a eternidade não é privilégio exclusivo da fotografia, estando presente em qualquer signo, porém foi a imagem fotográfica que:

deflagrou com intensidade a consciência da dialética do signo entre a vida e a morte, finitude e eternidade, fluxo e congelamento, o outro mundo em que o objeto fotografado é trágico não é apenas o da morte do instante capturado, mas o de um outro tempo , de duração infinita na imobilidade total, interminável , imperecível (2001, p. 135) .

Ao criar personagens fantasmas, o trabalho artístico buscou trabalhar essas ambivalências: morte e eternidade, presença e ausência, real e irreal. As roupas arrumadas em pose, bem com os títulos dos trabalhos (*Mãe e filha*, *Namorados*, *Casal*, *Criança*, *Gêmeas*, entre outros) nos remetem às fotografias presentes nos álbuns de família. Porém, a falta de algo nessas imagens, nos faz lembrar que também nas fotos com câmera, nos retratos familiares, a presença é conjugada com a ausência, o momento fotografado está congelado na película, mas nunca mais voltará.

Como vimos, outra ambivalência presente na fotografia é a provocada pela luz: para surgir a fotografia necessita de luz, mas é precisamente a luz que pode fazê-la desaparecer por inteiro. Porém, esse potencial destruidor – essa “morte” provocada pela luz sobre o papel sensível - pode ser trabalhada de uma nova forma. Na pesquisa realizada, o papel utilizado estava velado mas, ainda assim, pôde ser utilizado num processo fotográfico. Se tivesse sido totalmente revelado, o resultado seria um papel totalmente preto, mas como somente algumas partes foram expostas às químicas, as mesmas formaram as imagens. Neste processo, a “morte” do papel transformou-se em potencial criador e produtor de imagens, revelando que o suporte tem muito mais possibilidades do que as normalmente utilizadas. Uma revelação “negativa” foi realizada, subtraindo do papel fotográfico as imagens pela ação da química.

6 - APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

As obras apresentadas foram realizadas paralelamente à pesquisa teórica durante os anos de 2002 e 2003. Todas elas foram realizadas com a técnica do quimigrama, tendo como suporte papel fotográfico preto e branco fosco da marca Kodak - Kodabrome II (101,6cm X 10m) . As dimensões dos trabalhos são proporcionais ao tamanho das roupas utilizadas, sendo todos cópias únicas. O papel foi cortado de acordo com as necessidades de cada obra. O revelador e o fixador (marca Kodak - PolymaxT) utilizados foram diluídos da mesma maneira que num processo de revelação tradicional para papéis fotográficos : uma parte de água para uma de solução fixadora e cinco partes de água para uma de solução reveladora.

Em dois trabalhos: “Noivas” e “Criança: negativo/positivo”, a ordem tradicional de utilização das químicas foi invertida. Normalmente, o papel fotográfico é revelado, a revelação é interrompida com água ou ácido acético , sendo a imagem posteriormente fixada. Nesses dois trabalhos, as roupas foram molhadas no fixador e colocadas na superfície sensível, demarcando espaços onde a ação do revelador não poderia ser exercida. Assim, essas áreas do papel continuaram brancas, mesmo quando expostas ao revelador.

Em todos os outros trabalhos a ordem tradicional de utilização das químicas foi mantida: as roupas foram marcadas com revelador no papel fotográfico, que depois foi lavado e fixado.

Ao contrário dos fotogramas tradicionais e da fotografia com câmera, os quimigramas não precisam ser feitos num quarto escuro, sob luz vermelha. Como o papel já está velado, o trabalho pode ser realizado com a luz acesa ou ao ar livre.

Apresentarei, a seguir, cada fotograma criado na série *Peles Fotográficas*. Com certeza, as imagens falam por si mesmas , cabendo ao espectador a sua própria leitura. Porém, nesse momento da pesquisa, onde um trabalho memorial está sendo desenvolvido, acho importante que o processo vivenciado na criação de cada uma das imagens e a reflexão posterior ao mesmo sejam compartilhados. A poesia será minha aliada no caminho subjetivo de revelação dessas obras que falam, muitas vezes, de relações amorosas e familiares e que mostram, também, todo meu encantamento com as possibilidades de bronzear, marcar e explorar o papel/pele sensível.

6.1- MULHER



Título : Mulher
100 x 49 cm
Fotograma
2002

Este é o primeiro trabalho. Uma camiseta velha molhada no revelador. Ao virar pincel consigo diferentes possibilidades gestuais. Marco a camiseta colocando-a , com cuidado, sobre o papel, depois puxo até embaixo, criando um vestido. Dobro a camiseta, ainda molhada com o revelador e a esfrego em volta daquela mulher tão cheia de marcas. Seu corpo parece uma tora de madeira. Mulher/Árvore que surge.

6.2- FANTASMA



Título : Fantasma
99 x 64 cm
Fotograma
2002

Uma camiseta de mangas compridas é molhada no revelador e deslocada por sobre a superfície sensível . O gesto deste deslocamento aparece nas mangas e na parte debaixo da camisa. A imagem flutuando no espaço, os respingos de química ao redor, a sensação de vôo - tudo me lembra um fantasma.

6.3- GÊMEAS



Título : Gêmeas
125 X 100 cm
Fotograma
2002

Uma está encostada na outra. Lânguidas, olham para o espectador. Gêmeas criadas pelo rebatimento de uma camisa molhada no revelador , que também foi arrastada no papel fotográfico como um pincel gigante para a criação do resto dos corpos. A mesma camisa-pincel dobrada, criou marcas em volta das duas figuras principais, como uma espécie de moldura para as duas irmãs. Irmãs siamesas grudadas pelos ombros. São duas pessoas diferentes mas, às vezes, acham que são uma só.

6.4- CRIANÇA



Título : Criança
102 X 65 cm
Fotograma
2003

Roupa de festa dentro do armário. Vestido de criança engomado, lavado e passado. Molhá-lo na química? Que tentação! Ele é tão bonito com suas pregas, dobras e formas. Daria uma ótima personagem. Uma criança com vestido de batizado. Criança batizada na química, dos seus punhos ela escorre e avança pelo papel, sem controle. O que fazer? Deixar escorrer... O vestido de batizado, armado e engomado voltou para o armário. Mas a criança continua ali, presa por aqueles fios químicos, me olhando.

6.5- MÃE E FILHA



Título : Mãe e Filha
126 X 102 cm
Fotograma
2003

Uma mãe e uma filha de mãos dadas. Como fazer? Preciso de roupas de mangas compridas, porque sem elas o toque seria impossível. E o toque , nesse caso, é fundamental. Duas blusas, duas saias. Tamanho de mãe, tamanho de filha. Elas caminham na minha direção. Não sei quem está guiando... Às vezes é a mãe que aparece forte com sua saia negra. Outras , é a filha que puxa a mãe já cansada de caminhar. Apesar de congeladas no papel, mãe e filha estão em constante movimento.

6.6- PELE FOTOGRÁFICA



Título : Pele Fotográfica
102 X 65 cm
Fotograma
2002

Quero criar um homem. Ou parte dele. Escolho uma calça velha, de malha e mergulho-a no revelador. A química fica impregnada no tecido grosso. Meio sem jeito, jogo a calça sobre o papel fotográfico e meu corpo vai junto com ela. Começo a bater na calça, para que a química passe para a superfície sensível. Ao retirar a malha do papel... Surpresa! A malha virou pele de animal, uma pele feita de marcas de mãos e dedos. Minhas mãos e meus dedos tecendo uma pele fotográfica. Pele mista de animal e homem.

6.7- NAMORADOS



Título : Namorados
100 X 120 cm
Fotograma
2003

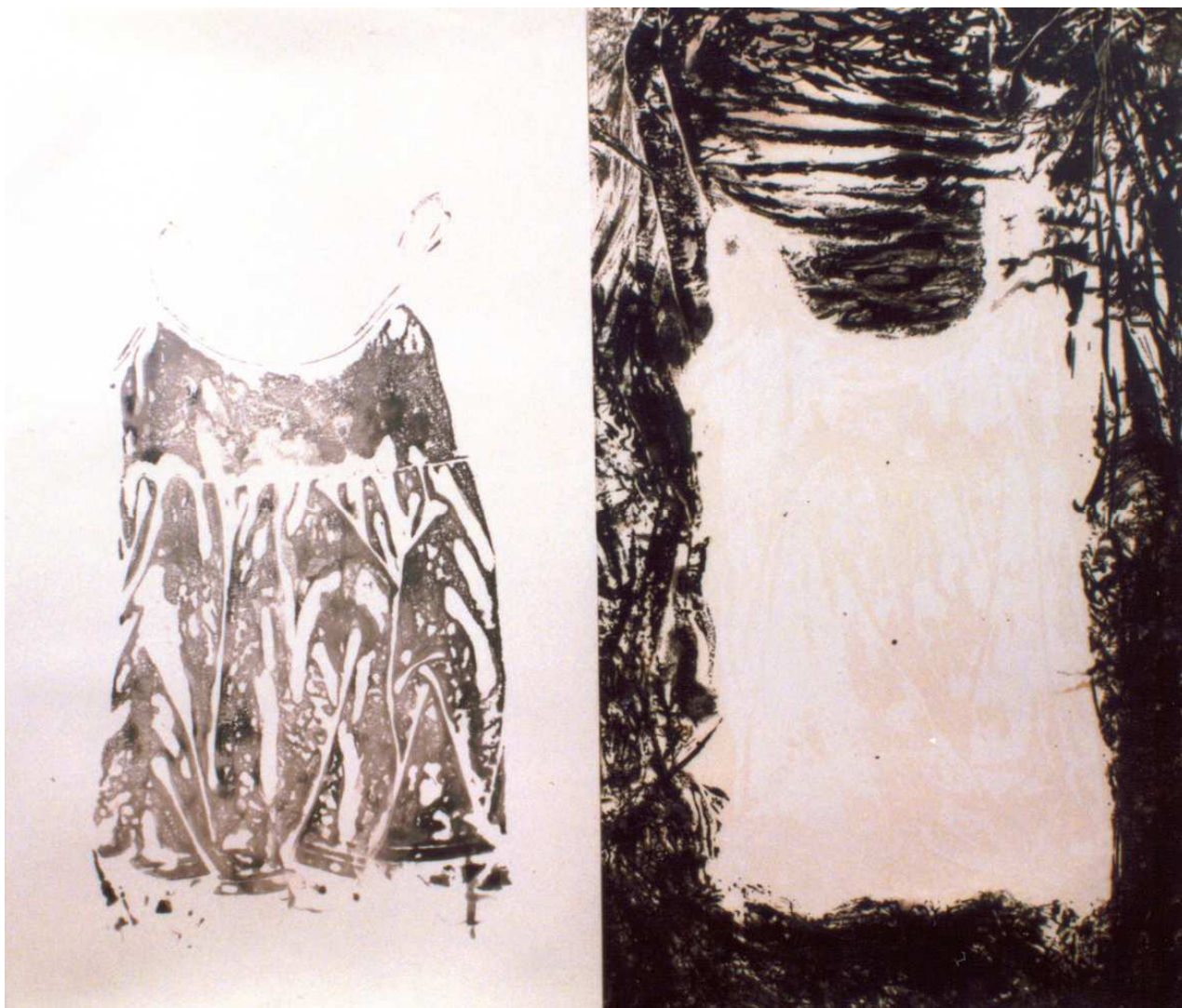
De uma camisa masculina surge minha próxima personagem: um namorado. Molho a camisa no revelador e coloco-a com cuidado no papel fotográfico. Agora é a vez da namorada... A parte mais difícil é o encontro das mãos. Colocar as camisas na posição certa. Um braço se entrelaça no outro, uma mão se junta na outra e , nesse encontro de tecidos, os dois ganham vida. Não são mais simplesmente roupas, são dois namorados, para sempre, de mãos dadas. Amor eternizado na superfície sensível.

6.8- CASAL

Título : Casal
145 X 96 cm
Fotograma
2003

Mangas de roupas abraçadas. Um casal surge do encontro da química com o papel. É um abraço meio estranho, os dois estão de costas para os espectadores. É como se uma câmera estivesse do outro lado. Os braços atravessam os corpos, um entra no outro. Estão apertados no papel e brigam um com o outro por espaço. Não sei, na verdade, se estão se abraçando ou se empurrando. Talvez, as duas coisas.

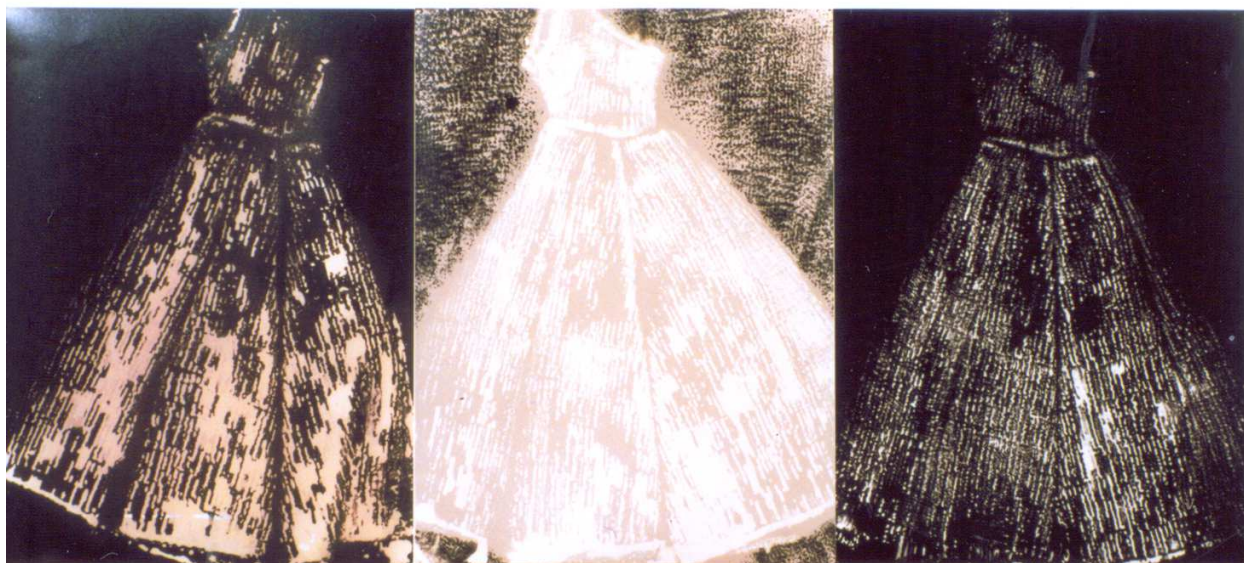
6.9- CRIANÇA: NEGATIVO/ POSITIVO



Título : Criança (Negativo/Positivo)
32 X 46 cm
Fotograma
2003

Várias possibilidades de experimentar as químicas. Inverter suas ordens : molho o vestido de criança no fixador, a parte fixada do papel não é mais atingida pelo revelador. Jogo um tecido completamente molhado de revelador sobre o vestido e nada acontece com ele. Somente as partes do papel que não estavam fixadas ficam negras. Que magia! Posso molhar aquela parte do papel no revelador e ela continuará branca. Intocável... Depois lavo o vestido e crio a imagem oposta com revelador. Negativo e positivo da mesma criança.

6.10-NOIVAS



Título: Noivas
23 X 51 cm
Fotograma
2003

Um vestido de boneca e papéis fotográficos menores. Mergulho o vestido no fixador e coloco-o sobre o papel. Em seguida, passo o papel diretamente para a bacia do revelador. Um cheiro de amônia exala da mistura das químicas e um tom rosado surge no espaço fixado. Na segunda experiência, molho o vestido no fixador, repetindo o que fiz na primeira vez. Só que, agora, revelo o espaço restante com uma esponja. Na terceira vez, depois de mergulhar o vestido no fixador, lavo o papel na água e, em seguida, mergulho-o no revelador. O revelador penetra nos espaços não fixados e o preto e o branco predominam no resultado final. O vestido de boneca brilha de três diferentes maneiras. Minha filha diz: “Mãe, está parecendo uma noiva!” Agora não é mais um simples vestido. São noivas brilhando no dia do seu casamento.

CONCLUSÃO

O motivo que determinou a escolha do fotograma como objeto de estudo foi a união entre o fazer artístico e a pesquisa teórica. Pesquisar a vida e a obra de alguns artistas que trabalharam com a técnica escolhida foi fundamental para seu melhor entendimento e, ao mesmo tempo, a ampliação de seu campo de possibilidades. Além disso, o estudo dos diferentes discursos sobre a fotografia foi fonte de inspiração para o trabalho plástico que teve como referência teórica os conceitos semióticos de Peirce e sua noção de índice.

A valorização da natureza sígnica tríplice - icônica, simbólica e indicial - dos processos fotográficos foi importante para a inserção do fotograma dentro do panorama da arte moderna e contemporânea que, como visto ao longo deste trabalho, passa a estender a lógica indicial do ato fotográfico para outras formas de representação artísticas. A lógica do índice está presente não só em trabalhos contemporâneos que utilizam a fotografia pelo seu valor de vestígio, de lembrança ou de marca física, está também em outros que, sem operar com a fotografia, centram seus trabalhos em problemáticas tipicamente indiciárias (calco, fricção, modelagens, incisões, vestígios). Mais amplamente, a estética da mimese, da analogia e da semelhança cede lugar a uma estética do vestígio, do contato, da contigüidade referencial já na arte moderna.

Dentro dos limites desta pesquisa, meu objetivo não foi o aprofundamento na obra de determinado artista, mas como o fotograma surgiu em vários momentos e sua relação com o contexto em que era utilizado como técnica expressiva. Vimos que, se no início, as pesquisas com superfícies sensíveis tinham como objetivo o desenvolvimento das capacidades de reprodução do meio, o fotograma foi reapropriado pelas vanguardas artísticas, como uma técnica capaz de provocar estranhamento, resignificando objetos comuns em novas realidades ou para produzir imagens fotográficas abstratas, rompendo definitivamente com a idéia de que a fotografia deveria ser uma reprodutora fiel da realidade. Os fotogramas vanguardistas procuraram ampliar as possibilidades da técnica com estudos de textura, volume e densidade, além de outros procedimentos de impressão combinados, aumentando sobremaneira seu potencial criativo. Na arte contemporânea, a prática fotogramática experimentou suportes coloridos e grandes formatos, saiu do quarto escuro, explorando possibilidades de registro de situações luminosas em variados momentos.

Espero ter demonstrado que o ato fotográfico, na realização de um fotograma, apesar de usar procedimentos e materiais próprios da fotografia com câmera, acontece numa outra temporalidade, mais progressiva, aproximando-se em alguns momentos de procedimentos característicos da pintura. Para isso, investiguei o que alguns artistas escreveram sobre esse fazer e como a

realização de fotogramas, para eles, era essencial para um maior aproveitamento do potencial das superfícies sensíveis. Moholy-Nagy via na técnica uma forma de utilização plena do dispositivo fotográfico e da própria pintura. Junto com Man Ray criaram uma “gramática” da luz, levando para as experiências fotogramáticas sua trajetória anterior como pintores. Assim como Raoul Hausmann, compararam o fotograma a uma pintura feita com a luz, procurando realizar com fontes luminosas e químicas sobre superfícies sensíveis, procedimentos semelhantes a pigmentos sobre a tela.

O trabalho de criação artística realizado pretendeu estabelecer um jogo simbólico entre o suporte fotográfico e a pele humana: pela sua sensibilidade à luz, ambas podem ser marcadas por diferentes fontes luminosas. O trabalho plástico teve como objetivo criar *Peles Fotográficas*, por meio da utilização de diferentes fontes químicas que atuaram diretamente sobre superfícies fotográficas como pigmentos, provocando marcas, vestígios e imagens. Estes trabalhos buscaram revelar novas possibilidades plásticas do suporte fotográfico, para além do seu uso dentro da câmera escura, explicitando a fotografia na sua definição mínima, ou seja, como vestígio, índice de luz na superfície sensível. Ambivalências próprias da imagem fotográfica - a presença e a ausência, a morte de um momento retratado e sua eternização em outro tempo, o real e o irreal - influenciaram a criação das personagens presentes nos quimigramas realizados, bem como o conceito de estranhamento trabalhado artisticamente.

Ao final dessa pesquisa, podemos concluir que a película fotográfica tem um potencial plástico muito maior do que ser suporte de inscrição para a câmera escura; assim como os processos fotográficos podem ser muito mais amplos que os tradicionalmente configurados. Esta ampliação dos processos iniciada pelas vanguardas que experimentaram o meio de diferentes formas, foi renovada na arte contemporânea que retomou as práticas fotogramáticas, explorando novas possibilidades conceituais do fotograma. A retomada dessas práticas mostram como, mesmo num momento generalizado de digitalização de imagens, os suportes sensíveis e os processos fotográficos continuam sendo um campo aberto de possibilidades: resta ao artista querer explorá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas : Papirus, 1995.
- BARROS, Geraldo de. **Geraldo de Barros 1923 - 1998. Fotoformas**. Munich: Prestel, 1998.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira ,1984.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. The Modern Public and Photography. In: Trachtenberg, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.83-91.
- BAZIN, André. The Ontology of the Photographic Image. In: Trachtenberg, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.237-245.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo. Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. Understanding a Photograph. In: Trachtenberg, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.291-295.
- BOURDIEU, Pierre e Haacke, Hans. **Livre-Troca- Diálogos entre Ciência e Arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BRAUNE, Fernando. **O Surrealismo e a Estética Fotográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BRETON, A. Manifesto of Surrealism [1924]. In **Manifestos of Surrealism**. Michigan, Ann ARBOR PRESS, 1972.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo- Vértice e Ruptura**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CANOGIA , Ligia . **Artefoto**. In : ArteFoto . Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.
- CLARKE, Graham. **The Photograph Manipulated**. Oxford University Press. Oxford, New York, 1997.
- COLUCCI, Maria Beatriz. **Impressões Fotogramáticas**. Campinas: UNICAMP, 1999.
- COSTA, Helouise. Realidades construídas - do pictorialismo à fotografia moderna. In: **Realidades construídas - do pictorialismo à fotografia moderna**. São Paulo: Itaú Cultural. 2001. folder.
- COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.
- DAMISH, Hubert. Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. In: Trachtenberg, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.287-291.
- DE I'ECOTAIS, Emmanuelle (Ed). **Man Ray: Photography and Its Double**. New York: Gingko Press, 1998.

- DELPIRE, Robert (Ed.). **Photogrammes**. Paris: Nathan, 1998. (Col. Photopoche, v.74).
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros Ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- DUBOIS, Philippe. A Linha Geral (as máquinas de imagens). **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 65-85, 1999.
- ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ECO, Umberto. **Semiotics and the philosophy of language**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.
- FER, Briony; BATCHELOR, David e; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre - guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FELTRINELLI, Arturo Schwartz. **Man Ray, O Rigor da Imaginação**. Milão, 1977.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta- Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1989.
- HAFFER, Virna. **Making Photograms; The Creative Process of Painting with Light**. New York: The Focal Press, 1971.
- HAUSMANN, Raoul. A fotografia moderna como processo mental. In: **Raoul Hausmann. Trabalhos Fotográficos : Fotografias, Fotograma, , Fotomontagens, Fototextos**. Munique: Goethe-Institut, Munique. 1993. Catálogo de Exposição.
- HERKENHOFF, Paulo. Ademar Manarini – A Fotografia entre o símbolo e o signo. In: Van Camp, Freddy (org.). **Ademar Manarini : fotografia**. Tradução Aglen Mclauchlan; tradução Katie Van Scherpenberg; comentário Wolfgang Pfeiffer, Paulo Herkenhoff, Heládio Brito. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.p 7-20.
- HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: Vasquez, Pedro(org). **José Oiticica: A Ruptura da Fotografia nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Catálogo de Exposição. p. 10-19.
- J. PAUL GETTY MUSEUM. **In Focus Boxed Set: Andre Kertsz, Laszlo Moholy- Nagy and Man Ray**. J. Paul Getty Museum, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America in: **October**, n.3-4, 1977.
- LIVINGSTONE, Jane; KRAUSS Rosalind; Ades, Dawn. **Exposante-fixe; photographie et surréalisme**. Paris: C. George Pompidou/Hazan, 1985.
- LEGGAT, Robert. **A History of Photography from its beginnings till the 1920s**.
<<http://www.rleggat.com/photohistory/index.html>>
- KRAUSS, Rosalind. **Le photographique**. Paris: Ed. Macula. 1990.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

- MACHADO, Arlindo. **Caixa de Cultura Fotografia: história e técnica**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- MACHADO, Arlindo. **O Quarto Iconoclasto e Outros Ensaio Hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MANARINI, Ademar, VAN CAMP, Freddy (org.). **Ademar Manarini : fotografia**. Tradução Aglen Mclauchlan; tradução Katie Van Scherpenberg; comentário Wolfgang Pfeiffer, Paulo Herkenhoff, Heládio Brito. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.
- MAYNARD, Patrick. **The Engine of Visualization: thinking thought photography**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2000.
- MIFELBECK, Reinhold. **Fotografia do Século XX. Museu Ludwig de Colônia**. Colônia: Taschen, 2001.
- MOHOLY-NAGY, Laszló, Light - A Medium Of Plastic Expression, **Broom**, Vol. 4, pp 283-284 (1923), reimpresso em Photographers on Photography, Editado por Nathan Lyons e publicado pela Prentice Hall, em cooperação com a George Eastman House.
- MOHOLY-NAGY, Laszló, The New Vision and Abstract of an Artist. New York: George Wittenborn, 1946.
- MOHOLY-NAGY, Laszló, **Vision in Motion**. Chicago: Paul Theobald Co., 1969.
- MOHOLY-NAGY, Laszló, Photography. In: Trachtenberg, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.165-167.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo **La nueva visión: Principios básicos del Bauhaus**. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1985.
- NEUSSUS, Floris. **Das Fotogramm in Kunst 20. Jahrhunderts**, DuMont, Colonia, 1990.
- NEUSSUS, Floris. Raoul Hausmann – Trabalhos Fotográficos. In: **Raoul Hausmann. Trabalhos Fotográficos : Fotografias, Fotograma, , Fotomontagens, Fototextos**. Munique: Goethe-Institut, Munique. 1993. Catálogo de Exposição.
- NEUSSU, Floris . Laszló **Moholy-Nagy, compositions lumineuses, 1922-1943**, Paris, Museu National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1995.
- VASQUEZ, Pedro (org). **José Oiticica Filho. A Ruptura da Fotografia nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Catálogo de Exposição.
- PASSUTH, Krisztina . **Moholy-Nagy**. Londres: Thames & Hudson, 1987.
- PEIRCE, Charles S. . **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- RAY, Man. **Self – Portrait**. New York, 1963.
- RAY, Man. The Age of Light. In: Trachtenberg, Alan. (ed) . **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.167-169.

- RODRIGUES, Adriano Duarte. **Introdução à Semiótica**. Lisboa: Presença , 1991.
- SANTAELLA, Lucia e Nöth, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.
- SHIPE, Timothy and The University of Iowa. **International Dada Archive**. The University of Iowa Libraries, 1997.
- SONTAG , SUSAN. **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- SZARKOWSKY, John. **Modos de Olhar** . New York: Museum Of Modern Art/NY, Museu de Arte Moderna/SP, 1999. Catálogo de Exposição.
- TALBOT, W. H. Fox. A Brief Historical Sketch Of The Invention Of Art. In: Trachtenberg, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 27-37.
- TEIXEIRA, Coelho Neto. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1985 .
- TRACHTENBERG, Alan. (ed). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- ZANINI, Walter. (org.). **História geral da arte no Brasil**. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

