



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ADELMO SANTOS

IMAGENS DE AREIA: UMA POÉTICA VISUAL SOBRE A FOTOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA

SALVADOR

2015

ADELMO SANTOS

IMAGENS DE AREIA: UMA POÉTICA VISUAL SOBRE A FOTOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner

SALVADOR

2015

IMAGENS DE AREIA: UMA POÉTICA VISUAL SOBRE A FOTOGRAFIA
CONTEMPORÂNEA

por

Adelmo Santos

Comunicação Social- Produção Editorial (Faculdades Helio Rocha)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Submetida em satisfação parcial dos requisitos de grau de

MESTRE EM ARTES

à

Câmara de Ensino de Pesquisa e Pós-graduação

da

Universidade Federal da Bahia

Banca Examinadora:

_____ Prof. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, UFBA

_____ Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos, UFBA

_____ Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos, UFBA.

Data de Aprovação: / / 2015 Grau conferido em: / /

Dedico a você, meu pai, Audim Pinto Santos

AGRADECIMENTOS

Em especial:

A minha orientadora Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, Universidade Federal da Bahia.

A colaboradora Dra. Audrey Macedo de Carvalho, Universidade do Estado da Bahia.

À Deus

Ao Prof. Helio Rocha pelo incentivo constante.

À minha Família: Patrícia Rocha Santos e Luísa Rocha Santos, cunhados Paulo Rocha e Luis Rocha. E as queridas Lucia Cavalcanti e Angela Machado Rocha.

À meus Pais: Audim Pinto Santos e Damares Santos

Ao meu Amigo: José Dayubbe, o Seu Zé

À minha amiga: Audrey pelo incentivo e colaboração para realização deste trabalho.

Aos meus amigos, em especial, Valter Luiz Dantas Ornellas, Tonny Bittencourt e Edgar Mesquita de Oliva Jr.

À CAPES pela bolsa de estudo

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Aos Professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

Aos Funcionários queridos da Escola de Belas Artes que contribuíram para realização deste trabalho

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para realização deste trabalho.

RESUMO

Imagens de Areia versa sobre uma poética visual, construída a partir de dois dos elementos mais importantes do processo técnico da fotografia analógica: o grão e o tempo. Dentro desse contexto analisa-se o primeiro, o grão, dentro de uma poética que revela com precisão toda a riqueza, sutileza diante do imaginário das areias, em formato quadrado, quando as imagens adquirem nuances de sentimento e poesia não revelados ao olhar do observador. O segundo, o tempo, apresentado num contexto histórico evolutivo destacando obras de diferentes autores a nível global do século XIX ao XXI, com ênfase na fotografia contemporânea, relacionando tempo-espço, a memória, o cotidiano da família e da comunidade. Este trabalho tem como objeto norteador a apresentação dos contextos histórico, técnico e poético daquilo que é essencial, sem perder de vista o processo e assim oferecer ao leitor a oportunidade de criar seu próprio imaginário. Diante disso, os grãos da areia, sentidos ao pisar no seu conjunto infinito, da sua textura aos grãos do filme dando forma à imagem são modificações e transformações que passam por processos de luz, químicos, que definem a estrutura específica da imagem fotográfica. Por fim, o auge deste trabalho, ou melhor, sua relevância consiste no processo criativo, no olhar diante da imagem e, sobretudo, na mudança de perspectiva do horizonte; na observação do campo visível; no ato do apontar à câmera para baixo; do registro num espaço limitado, pelo recorte, o que a lente pode traduzir do infinito da paisagem àqueles grãos de areia iguais, diferentes, misturados revelando a poesia da imagem e da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia analógica, poéticas visuais, século XXI, grão, tempo, areia.

ABSTRACT

Sand Images concerns a visual poetic, built from two of the most important elements of the technical process of analogue photography: the grain and the time. In this context we analyze the first, the grain within a poetic that reveals precisely all the wealth, before the imaginary finesse of sand, square in shape when images acquire sentiment and poetry nuances not revealed to the viewer's eye. The second time, presented an evolutionary historical context highlighting works of different authors globally for the XXI century, with an emphasis on contemporary photography, relating time and space, memory, the daily life of family and community. This work has as object guiding the presentation of historical contexts, technical and poetic what is essential, without losing sight of the process and thus offer the reader the opportunity to create their own imaginary. Thus, sand grains, way to step into their infinite set, its texture to the film grain forming the image are modifications and transformations that pass through light, chemical, defining the specific structure of the photographic image. Finally, the culmination of this work, or rather, its relevance lies in the creative process, look at the image and especially in changing horizon perspective; the observation of the visible field; in the act of pointing the camera down; record in a limited space, the cutting, the lens can translate landscape of infinite those grains of sand alike, different, mixed revealing the poetry of image and photography.

KEYWORDS: Analogue phtography, Visual Poetic, XXI century, the grain, time and sand.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- The Great Wave, Sète, 1856–59, Phillips, J. G., (1976).....	9
Figura 2- Série Equivalentes: indica o processo de repetição, agrupação e serialidade, com caráter minimalista. Krauss, (2010).....	14
Figura 3- Série Equivalentes: indica o processo de repetição, agrupação e serialidade, com caráter minimalista. Krauss, (2010).....	14
Figura 4- Série Equivalentes: <i>indica o processo de repetição, agrupação e serialidade, com caráter minimalista.</i> Krauss, (2010).....	15
Figura 5- <i>Câmera de grande formato. Ansel Adams fotografando em Yosemite, 1942, fotografia de Cedric Wright.</i> Stillman, (2007).....	17
Figura 6- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	20
Figura 7- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	20
Figura 8- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	20
Figura 9- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	21
Figura 10- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	21
Figura 11- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	22
Figura 12- A série <i>Dunes</i> indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).....	22
Figura 13- <i>Man Ray e Duchamp _ Dust Breeding, _ Criação em Pó_, 1920.</i> Mink, J., (2006).....	24
Figura 14- <i>Man Ray. Rayographs _ Raiografias_, 1922, impressão em gelatina de prata, 24 x 18 cm.</i> Hacking, J. (2012).....	25
Figura 15- <i>Pierre Cordier. Chemigram _ Quimigrama.</i> 1933. Centro Internacional de Fotografia Barcelona; 15 x 10,5 cm.....	26
Figura 16- Pierre Cordier. <i>Homenagem a Muybridge</i>	27
Figura 17- Garry Fabian Miller, <i>The Night Cell</i> , Winter 2009/10.....	27
Figura 18- Dante Penman. <i>Chemigrams _ Fotograma Químico</i>	28
Figura 19- Dante Penman – <i>Roses, February, 2013.</i> Gelatina de prata, 8 x 10 cm.....	29
Figura 20- Susan Derges. <i>Série Observer and Observed _ Observador e Observado.</i> (1994).....	30
Figura 21- Adam Fuss, <i>Vestido de Criança</i>	32
Figura 22- Hiroshi Sugimoto em seu estúdio em Manhattan, (2004).....	32
Figura 23- <i>Lightning Fields.</i> Gelatina de sais de prata, (2009).....	35
Figura 24- <i>Lightning Fields.</i> Imagem criada em câmara escura usando um gerador de Van de Graaff.....	35
Figura 25- <i>Imagem criada em câmara escura usando um gerador de Van de Graaff</i>	36
Figura 26- <i>Imagem criada em câmara escura usando um gerador de Van de Graaff</i>	36
Figura 27- <i>Imagem criada em câmara escura usando um gerador de Van de Graaff</i>	37

Figura 28- <i>Hiroshi Sugimoto. Wild Fennel _ Capim Selvagem_</i> . Impressão em Gelatina de Prata. 3,7cm x 74,9 (2009)	39
Figura 29- <i>Boden Sea, Hiroshi Sugimoto</i> . (1993).....	41
Figura 30- <i>Ligurian Sea, Saviore, Hirochi Sugimoto</i> (1982)	42
Figura 31- <i>Ligurian Sea, Saviore, Hirochi Sugimoto</i> (1982)	42
Figura 32- <i>Ligurian Sea, Saviore, Hirochi Sugimoto</i> (1982)	43
Figura 33- <i>North Atlantic Ocean, Cape Breton Island, Hiroshi Sugimoto</i> (1996).....	43
Figura 34- <i>Pinhole</i> . Em papel fotográfico preto e branco. Máquina fotográfica sem lente. Parati- Rio de Janeiro. Adelmo Santos. (2011).....	45
Figura 35- <i>Lomografia</i> em película preto e branco, 35mm. Paris-França. Adelmo Santos. (2011).....	46
Figura 36- <i>Lomografia</i> em película preto e branco 120. Paris-França. Adelmo Santos (2011).....	46
Figura 37- <i>Imagem de câmeras</i> . Salvador- Bahia. Adelmo Santos (2014).....	48
Figura 38- <i>Imagem "Quilombolas"</i> . O olhar voltado ao homem, a ancestralidade e rotina de personagens de antigas comunidades. Cachoeira-Bahia. Adelmo Santos. (2011).....	49
Figura 39- <i>Imagem "Quilombolas"</i> . O olhar voltado ao homem, a ancestralidade e rotina de personagens de antigas comunidades. Cachoeira-Bahia. Adelmo Santos. (2011).....	49
Figura 40- <i>Imagem "Quilombolas"</i> . O olhar voltado ao homem, a ancestralidade e rotina de personagens de antigas comunidades Cachoeira-Bahia. Adelmo Santos. (2011).....	50
Figura 41- <i>Imagem "Identities em Desfoque"</i> . <i>Iphonografia</i> . Nova York. E.U.A. Adelmo Santos. (2012).....	51
Figura 42- <i>Imagem "Identities em Desfoque"</i> . <i>Iphonografia</i> . Av. 7 de setembro: Salvador-Ba. Adelmo Santos. (2012).....	51
Figura 43- <i>Imagem "Identities em Desfoque"</i> . <i>Iphonografia</i> . Pão de Açúcar: Rio de Janeiro-RJ. Adelmo Santos (2013).....	52
Figura 44- <i>Imagem "Identities em Desfoque"</i> . <i>Iphonografia</i> . Salvador-Ba. Adelmo Santos (2014).....	52
Figura 45- <i>Imagem "Identities em Desfoque"</i> . <i>Lomografia-Holga 120</i> . Salvador-Ba. Adelmo Santos. (2014).....	53
Figura 46- <i>Imagem "Multidão" _ Amsterdam_ filme preto e branco 35mm. Amsterdam. Holanda</i> . Adelmo Santos. (2005).....	54
Figura 47- <i>Imagem "Multidão" _ Paris_ em Digital. Paris. França</i> . Adelmo Santos. (2011).....	56
Figura 48- <i>Imagem "Multidão" _ Paris_ em Digital. Paris. França</i> . Adelmo Santos. (2011).....	56
Figura 49- <i>Imagem "Multidão" _ Paris_ em Digital. Paris. França</i> . Adelmo Santos. (2011).....	57
Figura 50- <i>Imagem "Multidão" _ Amsterdam_ em Manipulação Digital_ Amsterdam. Holanda</i> . Adelmo Santos.(2005).....	57
Figura 51- <i>Imagem "Multidão" _ Amsterdam_ em Manipulação Digital_ Amsterdam. Holanda</i> . Adelmo Santos.(2005).....	58
Figura 52- <i>Imagem "Multidão" _ Vaticano_ em Manipulação Digital_ Vaticano. Itália</i> . Adelmo Santos. (2011).....	58
Figura 53- <i>Imagem "Multidão" _ Santorine_ em Manipulação Digital_ Santorine. Itália</i> . Adelmo Santos. (2011).....	59

Figura 54-Imagem "Multidão" _ Santorine_ em Manipulação Digital_ Santorine. Itália. Adelmo Santos. (2011).....	59
Figura 55-Série Imagem de Areia. O Alvo. Adelmo Santos. (2014).....	61
Figura 56-Série Imagem de Areia. O Granulado. Adelmo Santos (2014).....	62
Figura 57-Série Imagem de Areia. Fantasia. Adelmo Santos (2014).....	62
Figura 58-Série Imagem de Areia. Poeira. Adelmo Santos (2014).....	65
Figura 59-Série Imagem de Areia. Lagoa Santa. Adelmo Santos. (2014).....	66
Figura 60-Série Imagem de Areia. O Sonho. Adelmo Santos. (2014).....	66
Figura 61-Série Imagem de Areia. Sombra. Adelmo Santos. (2014).....	67
Figura 62-Série Imagem de Areia. Musica nos Olhos. Adelmo Santos. (2014).....	67
Figura 63-Série Imagem de Areia. O Reencontro. Adelmo Santos. (2014).....	68

SUMÁRIO

<u>AGRADECIMENTOS</u>	IV
<u>RESUMO</u>	V
<u>ABSTRACT</u>	VI
<u>LISTA DE FIGURAS</u>	VII
<u>SUMÁRIO</u>	X
<u>1. INTRODUÇÃO</u>	2
<u>2. REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA, À LUZ DOS PRIMEIROS PROCESSOS TÉCNICOS</u>	5
<u>3. O PROCESSO CRIATIVO E A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA</u>	45
<u>4. IMAGENS DE AREIA</u>	60
<u>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	71
<u>REFERÊNCIAS</u>	79

“Para mim não existe diferença entre o sonho e a realidade. Eu não sei nunca se o que faço é produto do sonho ou do estado despertado”.

Man Ray

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação – *Imagens de Areia* – versa sobre uma poética visual, construída a partir de dois dos elementos mais importantes do processo técnico da fotografia analógica: o grão e o tempo.

Minha relação com a fotografia vem de longa data, mesmo antes do surgimento da técnica digital, quando a fotografia seguia determinados métodos e procedimentos, desde a escolha da câmara, a captura da imagem, a revelação e a impressão, ou seja, incluía a experiência direta com os materiais fotográficos analógicos. Assim, é a partir dessa relação que surge um especial interesse pela qualidade da granulação na imagem e pelo tempo que permeia todo o processo de sua fixação.

O interesse pelo curso de pós-graduação, no nível de mestrado, ocorre após o ingresso na Escola de Belas Artes – UFBA, como professor substituto, em 2009, enquanto vivenciava a produção dos alunos no laboratório de fotografia. A maneira como eles viam, com entusiasmo, o surgimento da imagem foi um estímulo para aprofundar meus estudos sobre uma poética da imagem fotográfica.

Reverendo as últimas fotografias que fiz, antes de ingressar neste curso, fica evidente o meu interesse pelas cidades, as pessoas, seu cotidiano e sua cultura, cujos cenários se apresentam não apenas na cidade de Salvador, mas em todas as cidades que tive a oportunidade de visitar.

Sendo assim, com o objetivo de poder ampliar esse horizonte, de olhar para aspectos que rompessem com um hábito adquirido há muitos anos, iniciei as primeiras experimentações, a partir de algumas inquietações que sempre vinham à tona, tais como trabalhar com a fotografia analógica em um período que, para mim, esteve repleto de diferentes linguagens, além da fotografia, instalações, intervenções, performances, objetos, dentre tantas outras práticas artísticas.

Para refletir sobre esse processo, os autores escolhidos, em muito contribuíram para

entender a maneira pela qual a poética da fotografia é construída, a saber: John Dewey, *Arte como experiência* (2010); Philippe Dubois, *O ato fotográfico* (2012); Rosalind Krauss, *O fotográfico* (2010); Roland Barthes, *A câmara clara* (1984), Vilém Flusser *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002); Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (2010); François Soulages *Estética da fotografia – perda e permanência* (2010); Lucia Santaella e Winfried Noth, *Imagem, cognição, semiótica, mídia* (2009); Celeste de Almeida Wanner, *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas* (2010); Susan Sontag, *Sobre fotografia* (2004) e André Rouillé, *A fotografia entre documento e arte contemporânea* (2009).

Além dos teóricos e ensaístas da área, alguns fotógrafos escolhidos fazem parte do universo histórico e da poética da fotografia, aqui em destaque, como o francês Gustave Le Gray (1820-1884), os americanos Alfred Stieglitz (1864-1946) e Ansel Adams (1902-1984), considerados os grandes mestres da fotografia do século XX, e o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto (1948).

As principais questões que passaram a nortear a pesquisa e serviram como base para minhas reflexões, durante todo o processo, são as seguintes:

Sendo a poética construída pela experiência do fotografar, como falar da experiência como método?

Qual seria o método mais apropriado para pensar, criar e refletir sobre a imagem fotográfica senão o que advém da própria experiência?

Como materializar o conceito de grão em poética visual?

Como trabalhar com imagens que falem do grão, sem quaisquer intenções ilustrativas?

A partir dessas questões, a metodologia engloba a própria produção de fotografias, ou seja, a experimentação técnica presente nos atos de fotografar, revelar e refletir sobre um conjunto de imagens.

Na sequência, buscamos refletir sobre o que as imagens falam, de como elas foram capturadas, as escolhas técnicas efetivadas, sendo que a temática e a bibliografia

consultada ancoram e alicerçam o pensamento teórico, filosófico e poético. A escolha de artistas que me inspiraram e continuam me inspirando cria um espaço propício a discussões sobre a natureza da fotografia.

A escolha do ambiente para colocar em prática as ideias traz à tona questões sobre memória, tempo, espaço, imagem, imaginário, dentre tantos outros. Por fim, a organização das imagens que fazem parte desta pesquisa e a elaboração do texto dissertativo. As imagens são silenciosas, fazem parte do mistério de um imaginário que escapa à razão e ao conhecimento do artista.

Este texto apresenta apenas o que é essencial, sem perder de vista o processo e assim oferecer ao leitor a oportunidade de criar seu próprio imaginário. Esta dissertação apresenta-se em seis capítulos: esta Introdução; o capítulo 2 – *Reflexões sobre a fotografia no século XXI, à luz dos primeiros processos técnicos*, que versa sobre fotógrafos do século XXI que trabalham (ou trabalharam) com processos fotográficos do advento da fotografia. No terceiro capítulo – *O processo criativo a partir da experiência* – apresento a construção de uma poética individual, a partir das experimentações realizadas durante o curso de mestrado, em diálogo com outros fotógrafos e suas respectivas poéticas, que, em instâncias distintas, inspiram e corroboram, ao mesmo tempo, para uma maior apreensão do território desta pesquisa. O quarto e último capítulo apresenta a série final de fotografias, realizadas para a conclusão deste curso – *Imagens de areia*, seguido das Considerações Finais e das Referências Bibliográficas.

2 REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA, À LUZ DOS PRIMEIROS PROCESSOS TÉCNICOS

Desde a sua invenção, a fotografia sempre esteve intimamente relacionada às questões do tempo-espaço e da memória, seja pelo registro de eventos familiares, momentos especiais, ou pelo álbum de viagens, mas também enquanto arte, muito embora os fotógrafos que optaram por essa vertente tenham passado por situações adversas em seus anseios.

Com a pluralidade de técnicas e linguagens que surgiram a partir da década de 1970, a fotografia analógica, em preto e branco, continua tão presente no século XXI quanto as mais recentes descobertas, em um período que é essencialmente marcado pelas invenções tecnológicas digitais.

No alvorecer do século XXI, a fotografia artística contemporânea, voltada para as primeiras invenções no século XIX, estabelece diálogos com William Henry Fox-Talbot¹ (1800-1877), Gustave Le Gray e os considerados mestres da fotografia do início do século XX, como Alfred Stieglitz e Ansel Adams, dentre outros não menos importantes.

Da metáfora do espelho, reflexo da realidade, a obra desses fotógrafos busca a perfeição especular, expressão que ainda faz parte do vocabulário contemporâneo, mesmo tendo ocorrido em outro âmbito histórico e cultural. Isso se dá, seguramente, e há de se enfatizar, porque a contemporaneidade não está no lugar da crítica ou da exclusão de quaisquer formas de representação, desde que elas não sejam postuladas como verdade.

¹ William Henry Fox Talbot (11 de fevereiro de 1800 – 17 de setembro 1877), pioneiro da fotografia britânica, inventou o processo calotype, sendo um precursor dos processos fotográficos dos séculos XIX E XX. Talbot deu grandes contribuições para o desenvolvimento da fotografia como um meio artístico. Seu trabalho, na década de 1840, sobre a reprodução fotomecânica levou à criação do processo de gravação photoglyphic, o precursor da fotogravura. Em “sciagraphs” (a representação de sombras) e “desenhos fotogênicos”, usa espécies botânicas e rendas, que são colocadas em papel sensibilizado. Essas imagens espectrais apresentaram questões sobre a natureza da realidade, mas assim com um “fotograma” que não represente sombras, eles são causados pelo bloqueio da luz, ao invés de uma sombra.

Desse modo, é necessário entender a invenção da Fotografia como um dos experimentos mais importantes do século XIX, e buscar nesse período tais experimentações, trazendo para o século XXI seu frescor, seu descompromisso – por ser uma investigação que se apoia na especulação generalizada em favor de uma prática artística, que incide sobre o funcionamento interno do modo fotográfico, sendo transformadora do objeto artístico.

Isto se explica pelo fato da contemporaneidade ter rompido com as dicotomias, sobretudo, através da desconstrução da representação, nesse contexto a fotografia se desloca deste patamar e assume limiar de extrema liberdade criativa com forte destaque na arte contemporânea.

Essas mudanças podem ser entendidas à luz de Santaella e Nöth (2009), com a classificação da produção da imagem, a partir do advento da fotografia, em três grandes paradigmas: o pré-fotográfico, o fotográfico e pós-fotográfico, sendo o primeiro referente a todos os tipos de imagens artesanais, como o desenho e a pintura; o segundo, a fotografia, que já pressupõe a presença de uma máquina e de um objeto que preexiste à sua imagem, incluindo o registro da imagem fixa em suporte específico; e o terceiro, o universo da tecnologia digital, com as imagens sintéticas, resultantes da transformação de uma matriz numérica, em pixels, numa tela.

Concordando com o pensamento de Santaella e Nöth (2009), Dubois (2012, p. 15-16) também descreve as transformações pelas quais a fotografia passou, desde o seu advento, observando:

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também. É em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas um trabalho, algo que não se pode conceber fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e constantemente uma imagem-ato, estando compreendido que esse ato não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da 'tomada'), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação.

A Fotografia, nesse sentido é inseparável de toda a sua enunciação, como experiência da imagem, como objeto totalmente pragmático.

Dubois (2012, p. 53) também sintetiza a história da fotografia em três períodos, a saber: 1. A fotografia como espelho do real (o discurso da mimese); 2. A fotografia como transformação do real (o discurso do código da desconstrução); 3. A fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência), pontuando três perguntas fundamentais (2012, p. 16): “1. O que está representando? 2. Como aconteceu? 3. Como é percebida?”

Para Wanner e Gondim:

Diferentemente de algumas teorias que consideram a fotografia contemporânea associada às tecnologias digitais, o cenário do século XXI vem absorvendo também aquilo que fora abandonado, considerado ultrapassado tecnologicamente e esteticamente deslocado. Enquanto alguns fotógrafos retomam o Pictorialismo, outros estão interessados com meios e equipamentos utilizados nas primeiras experimentações do século XIX. Há os que aderiram às novas tecnologias digitais, certamente, bem como os grandes mestres da fotografia europeia e americana do século XX, que continuam inspirando muitos fotógrafos contemporâneos. (WANNER; GONDIM, 2014, p.1190)

Portanto, a fotografia em preto e branco, utilizando o processo de gelatina de sais de prata, introduzido por Richard Leach Maddox, em 1871, ainda é feita por artistas contemporâneos, que encontram nesse processo um leque bastante amplo para explorar, em seus trabalhos, textura, brilho e uma qualidade de luz na espessura do papel.

Por serem materiais sensíveis à luz, mais estáveis que o colódio úmido, os pequenos cristais de sais de prata, também denominados de grãos, como o brometo de prata e o cloreto de prata, ao serem expostos à luz, liberam átomos de prata metálica. São esses átomos de prata livres que dão forma à imagem.

A impressão de gelatina de prata ou a impressão em preto e branco, que teve uma fase áurea de 1880 até a década de 1960, é considerada a principal forma de documentação fotográfica do século XX.

No centro do debate do século XIX sobre a natureza da fotografia como uma nova tecnologia estava a questão de saber até que ponto a fotografia poderia ser considerada arte. As teorias sobre a fotografia focalizaram por certo tempo, a ideia de que as imagens fotográficas, em função do dispositivo que lhes dá origem e do seu decorrente caráter de impressão, são caracterizadas por uma dependência absoluta da existência prévia do referente, à frente do qual a câmera e o fotógrafo não fazem nada além do que registrar esse objeto, de uma forma passiva e transparente. A fotografia é enxergada como sendo apenas uma: estabelecer-se enquanto resultado de um elo perfeito entre as imagens e as próprias coisas do mundo, ou seja, como realidade efetivamente capturada.

Entretanto, alguns debates sobre a condição de fotografia, enquanto arte começa a surgir, já no século XIX, sugerindo que a fotografia, além da representação, era também perpassada por processos subjetivos de criação. O jornal francês, *La Lumiere*, publicou textos sobre fotografia, em que esta é considerada tanto como uma ciência quanto como uma arte.

Mas, ao mesmo tempo, por ser a única entre as artes visuais que trabalha com a tomada da imagem, a fotografia está sempre no topo das discussões teóricas, mais calorosas, o que muito tem contribuído para se refletir sobre a fotografia, a partir de diversos ângulos.

Na série, *Marinhas*, retomamos o fotógrafo francês Gustave Le Gray (1820-1884), por ter sido primeiramente um pintor, e que, nesta condição, se aproxima da fotografia com uma visão diferente sobre essa técnica. Para ele, a experiência poderia ser mais do que um exercício fotográfico, técnico, uma documentação. Ao falar sobre a fotografia, explanava: “O meu mais profundo desejo é de que a fotografia, em vez de cair no domínio da indústria, do comércio, seja incluída entre as artes. Esse é o seu único verdadeiro lugar, e essa é a direção que eu vou sempre me esforçar para guiá-la”. Essa visão coloca-o à frente de sua época, pois ele logo viu o potencial artístico da fotografia, além do mero gesto de registro.

Na sua série *The Great Wave*², *_A Grande Onda_*, Figura 1, a mais dramática de suas paisagens marinhas, combina o domínio técnico com a grandeza expressiva.

Figura 1 – *The Great Wave, Sète, 1856–59*. Phillips, J. G., (1976).



Observa-se a maneira peculiar de trabalhar com esse tipo de paisagem, em que, na linha do horizonte, as nuvens são cortadas onde se encontram com o mar. Isto indica a junção de dois negativos separados. A combinação de dois negativos permitiu que Le Gray alcançasse o equilíbrio tonal, entre o mar e o céu, na impressão final. Ele dá um sentido mais verdadeiro a como o olho percebe a natureza.

² Gustave Le Gray (French, 1820–1884). Albumen silver print from glass negative; 13 1/4 x 16 5/16 in. (33.7 x 41,4 cm). Gift of John Goldsmith Phillips, 1976 (1976, 646). <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.646>

Quando a foto foi exibida pela primeira vez, os efeitos brilhantes, luminosos, em meio a paisagens marinhas eram muitas vezes confundidos com a luz do luar. É fácil ver por que este equívoco surgiu, nestas imagens monocromáticas, onde a escuridão invade as bordas da cena. Na verdade, ele conseguiu o efeito do luar, ao apontar a câmera na direção do sol, durante o dia. Para um público do século XIX, um brilho que passa de luz refletida na água podia muito bem ter uma associação bíblica.

Muito embora sua formação em pintura tenha sido significativa para a construção de suas fotografias, seu interesse pelo processo o aproximou de investigações sobre os métodos, sobretudo, do processo de impressão Calotype, i.e, Calótipo – processo que na exposição à luz, com o emprego de uma câmara escura, de um negativo em papel sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico. Posteriormente este é fixado numa solução de hipossulfito de sódio. Quando pronto e seco, positiva-se por contato direto num papel idêntico-.

Este processo antecedeu ao dos sais de prata, e mais tarde adotou o processo de placa de colódio. Contudo, Le Gray foi reconhecido pela aproximação que ele fazia de fotografia e arte, diferente de outros fotógrafos, mais envolvidos com os cientistas desse período.

A série, *As Paisagens Marinhas*, de Le Gray, realizadas entre 1856 e 1857, são estudos de nuvens repletos de poesia visual.

Ele foi o primeiro a trabalhar em uma escala tão grande, e o primeiro a atingir tal habilidade, consumada com o processo de colódio úmido, desenvolvido em 1851. Com um alto virtuosismo técnico, suas paisagens marinhas têm grande poder artístico.

Hacking (2012), em *Tudo sobre Fotografia*, trás Gustavo Le Gray como pioneiro de técnicas inovadoras que levaram a efeitos fotográficos anteriormente inalcançáveis. Este último trouxe uma abordagem experimental que permitia transmitir o senso de imediatismo encontrado na natureza. Era difícil encontrar um resultado naturalista

tanto no céu quanto no primeiro plano do mesmo negativo, pois as emulsões fotográficas eram sensíveis à extremidade azul do espectro visível; assim, a área celeste escurecia no negativo, deixando céu completamente branco na impressão. Os tempos de exposição eram rápidos, mas não instantâneos, o que significava que efeitos fugazes como o movimento das nuvens e o tremular das folhas sob a brisa ficavam borrados.

A técnica criada por Le Gray, de impressão de dois negativos separados – uma exposição para o mar, e outra para o céu – em uma única folha de papel, foi uma valiosa contribuição para o avanço da fotografia. Os negativos de vidro eram do mesmo tamanho de suas fotografias, 32 cm x 42 cm, aproximadamente.

As impressões, realizadas com uma solução de cloreto de ouro e ácido clorídrico, resultavam em uma cor púrpura-violeta, com o benefício adicional de estabilizar as imagens para reter o seu desvanecimento, ao longo do tempo.

Os negativos em vidro foram introduzidos em 1851 e Le Gray passou a adotá-los, em detrimento dos negativos de papel, para conseguir a máxima nitidez possível, juntamente com os tempos de exposição, ainda mais rápidos.

A placa de vidro era coberta com uma solução de éter e cola de algodão (algodão embebido em ácidos: nítrico e sulfúrico) e, em seguida, sensibilizada. O negativo foi exposto na câmera, por um tempo determinado, e revelado logo em seguida.

Em seus escritos, Le Gray definiu sua técnica como sendo uma “teoria de sacrifícios”. Isto sugere que, em uma obra de arte, algum detalhe poderia ser sacrificado em prol da impressão geral de luz e sombra.

Ao longo de sua carreira, e especialmente com suas paisagens marinhas, Le Gray atingiu e alcançou esse desafio. Para unir a composição, ele criou um quadro de zonas horizontais, com poucas fronteiras limitadoras. Dentro destas, ele explorou o potencial da paisagem a partir de céus vazios e águas calmas, para ondas turbulentas. Ele animou as cenas com figuras, praias e navios.

Le Gray não foi o primeiro a fotografar paisagens de ondas quebrando. Suas fotografias influenciaram muitos fotógrafos das gerações que se seguiram, inspirando-os sobre a sua maneira de ver e entender a prática fotográfica, tendo recebido elogios de Nadar, pseudônimo, _Gaspard-Félix Tournachon_.

Para Krauss (2010), durante as primeiras experimentações do século XIX, a fotografia possuía um caráter quase místico, uma mistura entre a ciência, o mágico e o misterioso. Para essa autora, na série, *Equivalentes* (1923-1931), de Alfred Stieglitz, é possível encontrar fortes índices de contemporaneidade. Dividida em três partes e realizada durante o Modernismo, as fotografias mostram apenas fragmentos do céu, sem horizonte, fugindo do tipo de representação fotográfica desse período.

Na primeira série, as dez fotografias foram denominadas *Music: A Sequence of Ten Cloud Photographs* ou *Clouds in Ten Movements*, uma homenagem ao compositor norte-americano Ernest Bloch. Já o conjunto, intitulado *Songs of the Sky*, i.e., *Canções do Céu*, apresentado pela primeira vez em 1923, em uma exposição individual em Nova Iorque, teve produção de catálogo, que Stieglitz considerou que se tratava de segredos dos céus revelados por sua câmera. Pequenas fotografias, revelações diretas do mundo do homem no céu – documentos de uma relação eterna – talvez até uma filosofia.

Consideradas abstratas pelo fato de não haver um referente específico, pela própria intenção de Stieglitz em não reconhecer ou querer negar seu signo indicial, muitas vezes elas eram expostas em diversas posições. Viradas para diferentes lados, de ponta cabeça, para que pudessem ser observadas como signos icônicos, pelas suas qualidades de sensações. Nesse caso o objeto do signo, na teoria peirceana, encerra qualidades sensoriais, de tonalidades, de luz, de claro e escuro, mancha sem formas nitidamente definidas. (WANNER, 2010, p. 24)

Através dos títulos dados a essa série, nota-se que Stieglitz não ocultava o objeto representado – nuvens –, contudo, ao expô-lo em fotografias, esse fotógrafo mudava a sua posição colocando as fotografias de ponta cabeça, para que o espectador pudesse fazer suas próprias observações, ao invés de associá-las diretamente ao tema, à natureza.

Com isso, Stieglitz buscava uma maior associação com a música, provocando sentimentos e sensações no público.

Os Equivalentes são fotografias com formas que perdem sua identidade, e nas quais Stieglitz apagou todas as referências da realidade que normalmente são associadas à fotografia. Não há nenhuma evidência de como situar estes trabalhos com o tempo ou lugar. E com exceção do olhar moderno, nada indica se foram registradas no Lago George, na cidade de Nova Iorque, Veneza, ou nos Alpes. [...] Com exceção de o olhar moderno das impressões de prata de gelatina, eles podiam ter sido feitos em qualquer tempo desde a invenção de fotografia. [...] Nossa incapacidade em localizá-las em um determinado tempo ou lugar, força-nos a ler o que nós sabemos sobre fotografias de nuvens como fotografias de abstrair formas. (WANNER, 2010, p. 25)

Nesse sentido, seu processo de trabalho está direcionado para o que era a fotografia, em todos os seus aspectos, inclusive a espiritualidade presente na natureza, suas qualidades luminescentes associando a sua experiência de fotografar com a música, o que lhe permitia buscar a harmonia musical na fotografia, pois nela se inspirava para compor suas imagens.

Quanto ao título dado a essa série, Stieglitz explicava que, ao tentar fazer um equivalente durável, seria necessário um desafio pessoal de representar algo tão perfeito como a experiência que gerou seu sentimento original. Desse modo, do ponto de vista formal, por terem sido concebidas como uma variação de grupos de imagens, as fotografias podiam ser equivalentes umas às outras.

Por meio do processo de repetição, agrupação e serialidade, essa série possui um caráter minimalista que antecede o Minimalismo e a Arte Conceitual, o que faria com que sua fotografia fosse vista como arte, ao invés de um documento ou o registro de um objeto externo, ou seja, longe de confundir a fotografia como o gesto mecânico de apenas apertar um botão (Figuras 2, 3 e 4).

Figura 2 – Série *Equivalentes*: indica o processo de repetição, agrupação e serialidade, com carácter minimalista. Krauss, (2010).



Figura 3 – Série *Equivalentes*: indica o processo de repetição, agrupação e serialidade, com carácter minimalista. Krauss, (2010).



Figura 4 – Série *Equivalentes*: indica o processo de repetição, agrupação e serialidade, com caráter minimalista. Krauss, (2010).



Os fotógrafos americanos, na virada do século XIX para o século XX, encontraram, na vastidão do oeste americano, um espaço de inspiração em sua natureza intocada e, com sua arte, acreditaram poder preservar o deserto, sem limites.

O fotógrafo americano Ansel Adams (1902-1984) tornou-se um dos mais reconhecidos e admirados do século XX, pelo trabalho desenvolvido em prol da conservação do oeste americano e da sua natureza, através do Sierra Club.

Com relevantes contribuições para o processo fotográfico, em seus três livros *A Câmera* (2006), *O Negativo* (2005) e *A Cópia* (2004), Adams criou uma visão artística aguçada e proficiência técnica durante uma carreira de 70 anos, produzindo mais de 40.000 negativos, 10.000 impressões, 500 exposições internacionais e diversos livros.

Músico, pianista, desde os doze anos de idade, Adams levou para a fotografia a sua sensibilidade artística. Em *A Câmera*, diz: “prefiro, por outro lado, mostrar a natureza

de diferentes modelos de câmeras e seus recursos, esperando que o fotógrafo possa levar essas discussões em consideração no contexto de suas intenções e de seu próprio estilo” (Adams, A., 2006, p. 14).

Mesmo sendo um virtuose na técnica fotográfica, desde a escolha de câmaras à revelação, sua preocupação, como a maioria do grupo de fotógrafos desse período, não está na representação fiel da realidade. É na reprodução da visualização que o fotógrafo tem que possuir o conhecimento técnico capaz de dotá-lo de certa magia: produzir imagens a partir do seu olhar, do seu espírito.

Nesse sentido, a técnica é um instrumento que exercita o olhar, que permite que o artista veja algo além do objeto que está diante dele.

Averso ao mecanismo, às regras, Ansel Adams não acreditava que houvesse um processo fixo ou ideal de fotografia. Para esse fotógrafo, todos os elementos são variáveis e controláveis, e nesse sentido, a experiência do artista deve ir além das normas dos fabricantes, das bulas, dos papéis e dos filmes. As instruções sobre todos os equipamentos são consideradas por Ansel Adams como sendo dados médios.

Nesse sentido, as exigências do fotógrafo devem estar acima da média, para que ele possa, através de experimentações, ultrapassar os limites; encontrar novas soluções e novos vocabulários visuais e técnicas que possibilitem criar novas poéticas. A verificação das experimentações serão os procedimentos que se adequarão a novas e individuais exigências, criativas e estéticas.

A fotografia de paisagem, em preto e branco, referem-se como sinônimo de Ansel Adams, um ambientalista americano e fotógrafo, que foi associado aos termos: fotografia, amplamente retratado ao longo deste trabalho. O Grupo F/64, organizado em agosto de 1932 por vários fotógrafos, entre os quais Ansel Adams, Edward Weston, Willard Van Dyke e Imogen Cunningham. Tinha como objetivo alcançar aquilo que entendiam ser a "fotografia pura" - um tipo de fotografia sem artifícios

técnicos, composição ou ideia derivada de qualquer outra forma de arte, contrapondo-se assim à produção do pictorialismo, que se submetia a princípios artísticos diretamente ligados à pintura e às artes gráficas.

Salientamos o pictorialismo, i.e, a fotografia pictórica. Esta última é considerada como a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte, século XIX. Os fotógrafos pictorialistas tentavam através das suas imagens fazer uma aproximação à pintura, manipulando muitas vezes as fotografias à mão, alterando a granulação, os tons, modificando ou suprimindo elementos de forma a assemelhar as fotografias a pinturas ou aquarelas. Se, por um lado, a fotografia perdia sua relação com o real, por outro, o fotógrafo começava a ser visto como criador de uma realidade. A fotografia era, deste modo, a realidade segundo o ponto de vista do fotógrafo. visualização e, por fim, os sistemas de zona.

Adams usou câmeras (Figura 5) de grande formato e suas fotografias são amplamente conhecidas pela composição cuidadosa, as habilidades de laboratório, a sensibilidade ao equilíbrio tonal, com foco de contraste elevado e exposição precisa.³

Figura 5 – Câmera de grande formato. Ansel Adams fotografando em Yosemite, 1942, fotografia de Cedric Wright. Stillman, (2007).



³ Disponível em:

<http://www.sonoma-county-museum.org/media/13545/Ansel%20Adams%20Ed%20guide.pdf>

<http://mintwiki.pbworks.com/f/Ansel+Adams.pdf>;

<http://www.anseladams.com/ansel-adams-information/ansel-adams-biography/>. Acesso: 27 abril 2015.

A sua ideia era bastante simples e inovadora: criar uma nomenclatura adequada para a luz.

Adams era músico, e sua vontade de transpor para a fotografia os tons de cinza como notas musicais deu origem a sua metodologia, que estabelece relações entre os vários valores de luz do objeto e suas respectivas escalas de densidade, registradas pelo negativo.

Em resumo, uma tecnologia inovadora. De baixo custo, que oferece ao fotógrafo a possibilidade de registrar, no papel fotográfico, os valores de luz desejados diante do tema a ser fotografado.

O que são “Sistemas de Zona”?⁴

Na natureza, percebemos visualmente uma ampla variação de brilhos, que o filme fotográfico não é capaz de registrar. Esta diferenciação se restringe, nos negativos, em princípio, a 10 tons diferentes, que variam do preto até o branco da superfície do papel

A diferença de amplitude de tons pode ser controlada mediante a utilização do método “sistemas de zona”. Este processo consiste em compreender todas as características dos materiais fotográficos e manipulá-las com o propósito de se produzir verossimilhança.

Além da virtude de facilitar o registro da imagem metodicamente correta, este sistema possibilita a criação de outras imagens, segundo o olhar e a interpretação da luz, de cada autor. Conhecendo cada característica do processo, podemos manipular seu respectivo resultado final. Obtemos, assim, cada tipo de efeito, satisfazendo uma opção estética. Entretanto, é necessário ter conhecimento de como alterar o processo padrão, objetivando o resultado desejado.

⁴ Disponível em:

<<http://www.sonomacountymuseum.org/media/13545/Ansel%20Adams%20Ed%20guide.pdf>>;

<<http://mintwiki.pbworks.com/f/Ansel+Adams.pdf>>;

<<http://www.anseladams.com/ansel-adams-information/ansel-adams-biography/>>. Acesso: 09/05/2015.

O primeiro passo deste trabalho é a “visualização da cena”: o fotógrafo deve exercitar um trabalho intelectual. Raciocina, sente e produz, por meio de seu intelecto criativo, padrão cultural e experiência de vida, todos os elementos envolvidos no ato de criação da fotografia. Pode-se dizer que é a habilidade de se antecipar à imagem final, em branco e preto ou mesmo em cores, antes de fotografá-la.

O devido controle das características do processo fotográfico permite ao fotógrafo explorar seu universo criativo. Para isso, é fundamental a compreensão e a utilização de cada etapa. Deve-se evitar todo tipo de automação, não só das câmeras, mas também dos processos e tempos fornecidos pelos fabricantes, já que estes dados são obtidos pela média, tornando impossível a busca de resultados concretos, se permanecermos fixos apenas aos tempos médios fornecidos.

A definição de zonas foi estabelecida de uma maneira sistemática, já que o filme reproduz uma infinidade de tons de forma linear. O espectro tonal do filme foi dividido em dez zonas e a cada uma destas zonas foi atribuída uma definição de como ela deveria ser representada na ampliação final.

As imagens produzidas por Adams demonstram que o fotógrafo domina a técnica, mas, ao mesmo tempo, não é escravo dela; não corre o risco de anular a expressão imagética pela perfeição técnica. Segundo Adams: “não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos” (2004).⁵

Uma de suas séries mais significativa, intitulada *Dunes* _*Duna*_, ilustra toda a sua preocupação com o processo fotográfico (Figuras 6 a 12).

⁵ ADAMS, Ansel. *O negative*. 3a ed. - São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2004.

Figura 6 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).



Figura 7 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).



Figura 8 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).

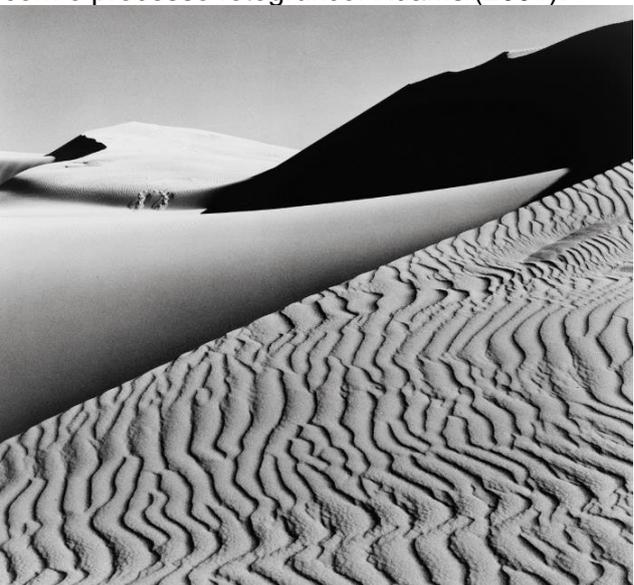


Figura 9 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).

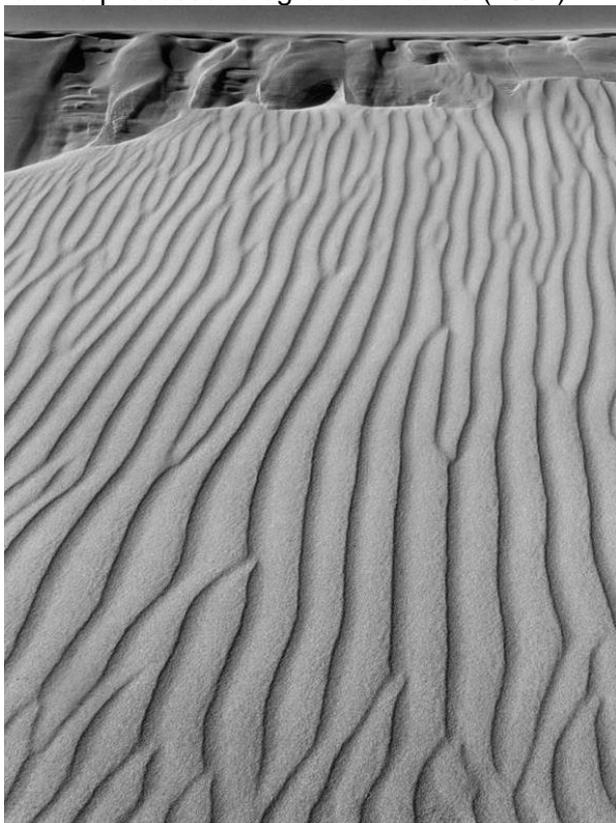


Figura 10 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).

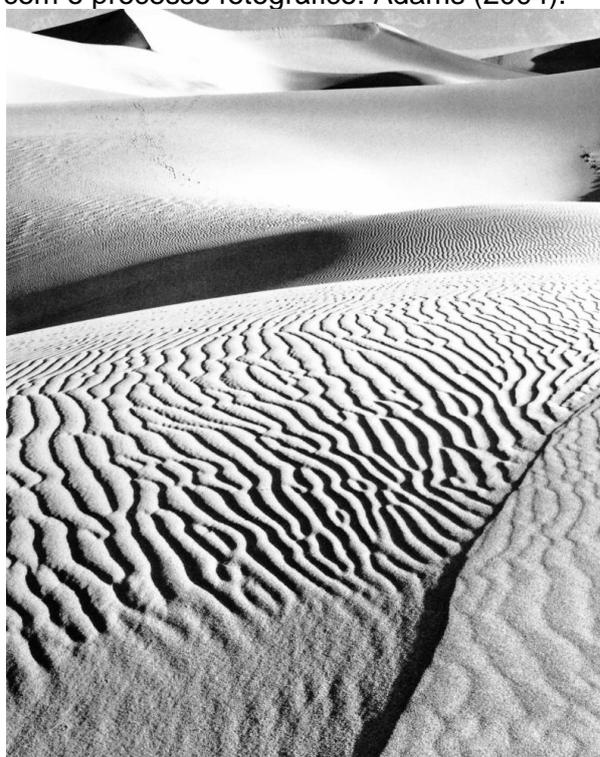


Figura 11 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2006).

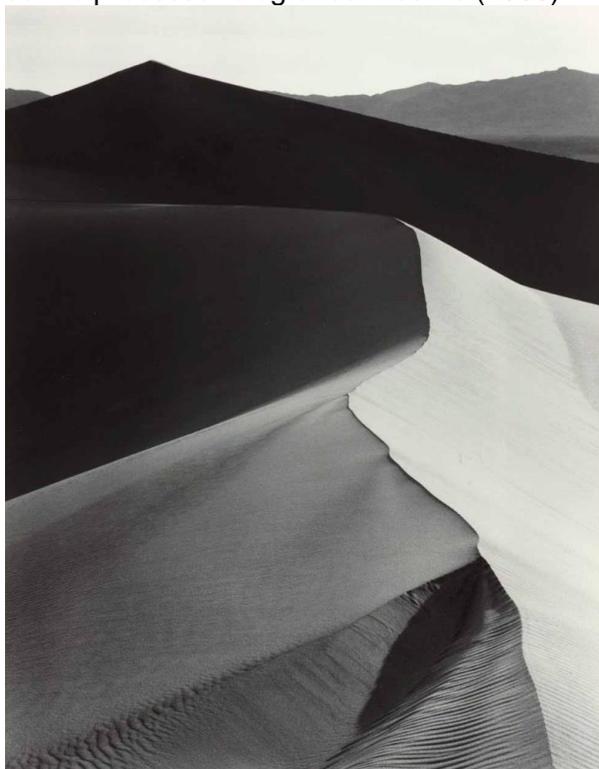
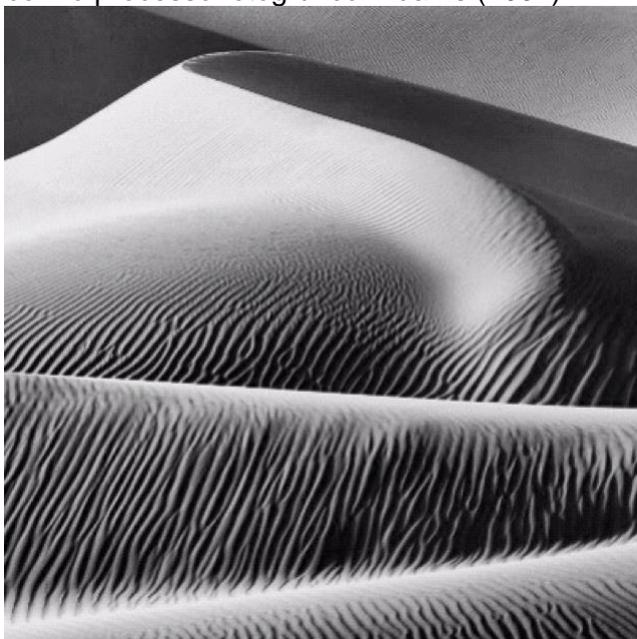


Figura 12 – A série *Dunes* indica a preocupação com o processo fotográfico. Adams (2004).



Nos movimentos modernistas como o Dadaísmo e o Surrealismo, a fotografia passa por processos desconstrutivos, o que Krauss (2010) denomina de um tipo de representação de uma “natureza convulsiva”, ou seja, uma fotografia como representação de um tipo de realidade, de nova significação.

Esta consideração está associada aos artistas surrealistas, que trabalharam com a fotografia tecnicamente manipulada. Como característica desse movimento artístico, a realidade material era sempre vista como um signo imagético, algo a ser decodificado. Assim, essa associação se dá pela possibilidade de ser um meio de expressar ideias, e não apenas de representação do real.

Durante os anos de 1920, o fotograma abriu perspectivas de uma morphosis desconhecida até aquele momento e regida por leis ópticas que lhe são peculiares, László Moholy-Nagy, *apud* Coelho, (2013). Naquele momento, artistas modernos, redescobriram o fotograma, particularmente os dadaístas: Man Ray e László Moholy-Nagy ambos atraídos por suas qualidades automáticas e os possíveis padrões de luz que poderiam ser desenvolvidos em papel sensibilizado, sem o uso de qualquer aparelho.

Dentre o grupo de artistas surrealistas e dadaístas, Man Ray (1890-1976) destaca-se pelo desenvolvimento dos processos de solarização do fotograma, com a criação de imagens abstratas, obtidas sem o auxílio da câmara. A exposição de objetos à luz, previamente dispersos sobre o papel fotográfico, evoca a união de sonho e realidade.

Contudo, a enigmática fotografia realizada em parceria com Marcel Duchamp, intitulada *Dust Breeding, _Criação em Pó_,* 1920, (Figura 13), tem sido considerada um dos marcos mais expressivos da fotografia artística do século XX.

Figura 13 – Man Ray e Duchamp _ *Dust Breeding*,
Criação em Pó, 1920. Mink, J., (2006).



Mais tarde, depois de ter realizado essa fotografia, Man Ray escreveu um belo poema, intitulado “Dust to Dust”, em que diz:

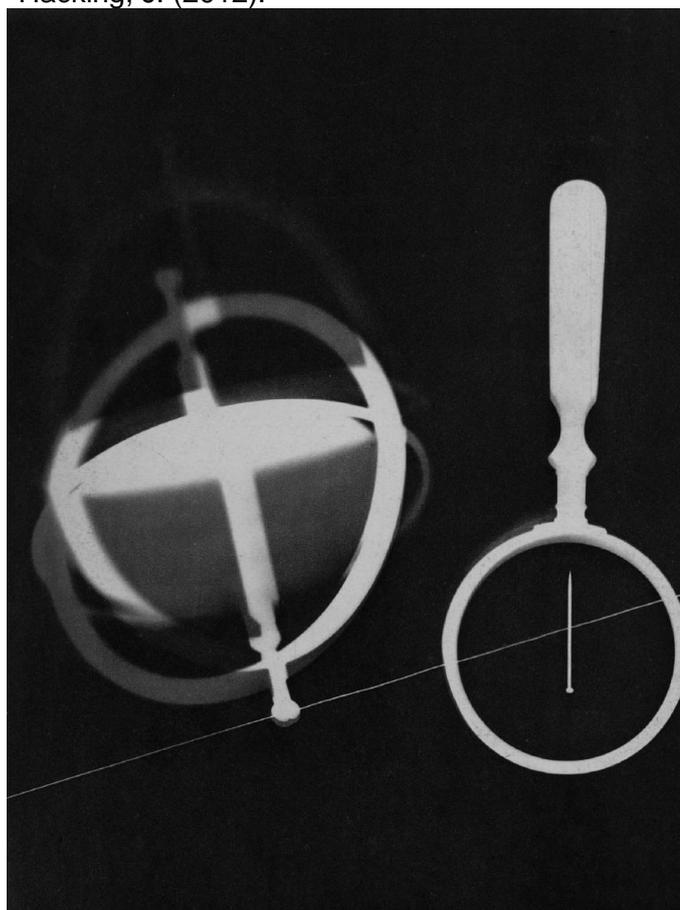
Dust to Dust - For years these objects lie motionless. Though some are articulated for action. Performing satisfactorily. Entailing no wear and tear. No supervision or directing. Accumulating dust. Which is also an object. Of an amorous nature. That seeks its soul-mate. Everywhere and forever. And will never surrender. To our prosaic gestures...It will return to its accustomed place.⁶

Suas investigações com objetos, sombras projetadas, luz e papel fotográfico deram origem aos seus Fotogramas – denominados Rayographs – Rayograms, os quais foram denominadas por Dubois (1994) como impressões ou imagens fotogramáticas.

⁶ Durante anos, esses objetos estão imóveis. Embora alguns se articulem para uma ação. Desempenho satisfatório. O que implica que não haverá desgaste. Sem supervisão ou direção. Acumulando pó. Que também é um objeto. De natureza amorosa. Que busca sua alma gêmea. Em toda parte e para sempre. E nunca se renderá. Para nossos gestos prosaicos... Ele irá retornar ao seu lugar de costume.(Fardy, J.R. 2008, p. 19).

Através desse processo, Man Ray trabalhava com o acaso. Cada fotografia, resultado de objetos colocados diretamente sobre o papel fotográfico e expostos à luz, gerava uma imagem única. Assim, sem o uso de filmes e de câmaras, suas fotografias não eram múltiplos de um negativo, mas impressões, conforme pode se observar na Figura 14.

Figura 14- Man Ray. *Rayographs _ Raiografias_*, 1922, impressão em gelatina de prata, 24 x 18 cm. Hacking, J. (2012).



Essa técnica foi usada pelas vanguardas modernistas, juntamente a outras experimentações, como a colagem, a fotomontagem, o que fez com que a fotografia tivesse uma estreita aproximação com a arte moderna, influenciando cada vez mais a ruptura da representação figurativa.

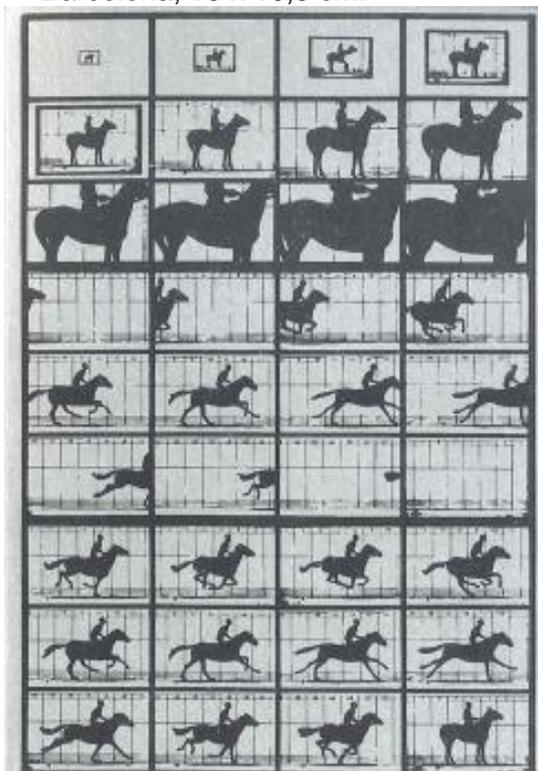
No século XXI, dentre os fotógrafos que encontram sua poética nos meios e

equipamentos utilizados nas primeiras experimentações do século XIX, aqui apresentamos Pierre Cordier (Bélgica), Dante Penman (EUA), Susan Derges (Inglaterra) e Adam Fuss (Inglaterra/EUA) e Hiroshi Sugimoto (Japão),.

A exposição intitulada “Shadow Catchers: Camera-less Photography” (2011), realizada no Victoria and Albert Museum – V&A Museum, em Londres, apresentou cinco dos artistas internacionais, mencionados acima, com exceção de Sugimoto, desafiando a suposição de que é necessária uma câmera para se fazer uma fotografia.

Para Pierre Cordier, fotógrafo belga (1933), o processo fotográfico, intitulado por ele de *Chemigram* _Quimigrama_, Figura 15, corresponde a uma fusão de pintura e fotografia, sendo uma das aventuras mais recentes da gelatina de sais de prata.⁷

Figura 15 – Pierre Cordier.
Chemigram _*Quimigrama*_ (1933).
Centro Internacional de Fotografia,
Barcelona; 15 x 10,5 cm.⁷



⁷ Disponível em: <<http://www.pierrecordier.com/15.html>>. Acesso em: 10/05/2015.

^{7.1} Disponível em: <http://www.garyfabianmiller.com>. Acesso em: 11/05/2015.

Destaca-se ainda a fotografia de Cordier, intitulada *Homenagem a Muybridge* (Figura 16).

Figura 16 – Pierre Cordier. *Homenagem a Muybridge*.⁷

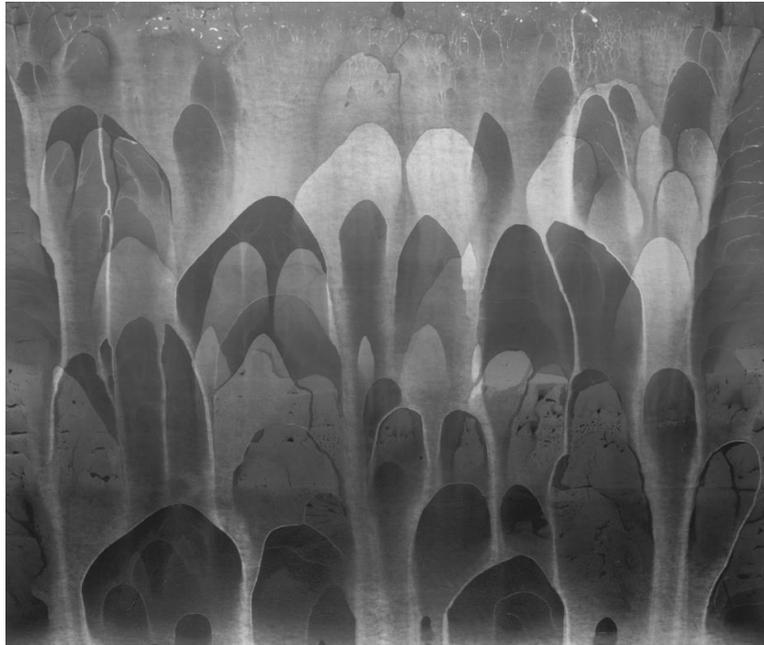


Figura 17 – Garry Fabian Miller, *The Night Cell*, Winter 2009/10.^{7.1}



Dante Penman leva o processo tradicional do fotograma, e complementa com transformações. Através de manipulação química, seus fotogramas tornam-se *Chemigrams*, um processo criado em 1956, por Pierre Cordier; produtos químicos

que não são colocados uniformemente sobre o papel fotográfico. A química, a botânica e a astronomia, todas essas ciências desempenham um papel central em sua obra.

Algumas obras inspiradas na ficção científica, aludindo a mundos perdidos e a animais selvagens alienígenas, levam o espectador a se perder nas várias camadas de folhas, detritos e substâncias químicas, como também podem se perder na imagem, perguntando-se como o artista conseguiu colocar todos aqueles elementos todos juntos. Para ele, a química é como a mágica, e as imagens serão certamente repensadas sob essa magia (Figura 18).

Figura 18 – Dante Penman. *Chemigrams* _Fotograma Químico^{7.2}.



A figura 19 foi realizada sem nenhum instrumento de medição de luz, com uma única folha de papel, através de uma câmara 8 x 10". Um exemplo em que o fotógrafo deve confiar na sua experiência e em seus instintos para além dos instrumentos de precisão.

^{7.2}Fonte: [Http://www.artandsciencejournal.com](http://www.artandsciencejournal.com). Acesso: 11/05/2015.

Figura 19 – Dante Penman – Roses, February, 2013. Gelatina de prata, 8 x 10 cm.^{7.3}



A série *Observer and Observed* Observador e Observado consiste em o lançamento de um jato de água e fotografado diante da luz estroboscópica. O jato de água é gravado como gotas, cada uma semelhante a uma lente, capturando uma imagem distorcida da face de Derges, posicionada atrás do jato de água (Figura 20).

Adam Fuss, fotógrafo baseado em Nova York, trabalha principalmente com técnicas de produção de imagens antigas e quase esquecidas, como o fotograma e o daguerreótipo. Fuss constantemente repensa o processo fotográfico, em busca de imagens que personifiquem o efêmero, explorando temas da vida, da morte e da transcendência.

^{7.3} Fonte: <http://dantepenman.com/post/43514054064/roses-february-2013-silver-gelatin-8x10-paper>. Acesso: 11/05/2015.

Figura 20- Susan Derges. 1994. Série *Observer and Observed* _Observador e Observado.^{7.4}



Para ele, em qualquer técnica fotográfica, o trabalho deve ser personalizado e transfigurado, através de uma metáfora, em processos que ocorrem no mundo natural envolvente. Seu objetivo não é reproduzir o que já é visível, mas, sim, revelar que não o é.

Fuss tornou-se um artista distinto, ao abraçar uma gama de técnicas fotográficas, históricas e contemporâneas, para capturar um amplo conjunto de assuntos carregados de emoção, como a efemeridade de um momento no tempo e da própria vida.

Fuss têm retratado os bebês, as gotas de água, vestidos de batizado, luz movente, cobras, girassóis, vísceras de coelhos e crânios humanos.

^{7.4} Fonte-<http://www.susanderges.com>. Acesso: 10/05/2015.

Segundo Fuss,⁸ a sintaxe da câmera está tão presente no cotidiano das pessoas que elas não percebem que existem outras maneiras de construir imagens fotográficas, muitas delas ainda não exploradas.

Na fotografia de um vestido de uma criança do século XIX (Figura 21), Fuss declara que essa imagem foi cuidadosamente preparada para a nossa visão.

Em seguida, comenta:

“Talvez, por estarmos conscientes de que é uma parte do tempo perdido, os nossos pensamentos vão para a sua presença, um habitante etéreo desaparecido, intrincado à trama do tecido, antes de nós. E depois há os pássaros, espalhando em um anoitecer fotográfico cinza, sem som. Agora, as superfícies espelhadas dos daguerreótipos tremem diante de nós, nunca desistir completamente dos seus segredos”.⁹

William Fox Talbot, foi o pai da fotografia calotype. A descoberta das propriedades fotossensíveis de Fox Talbot, ligas de prata, levou ao desenvolvimento de imagiologia fotográfica positivo-negativo. A idéia de observar os efeitos das descargas elétricas em placas fotográficas secas reflete o meu desejo de recriar as grandes descobertas desses pioneiros científicos na câmara escura e verificar com os meus próprios olhos. Hiroshi Sugimoto.¹⁰

⁸ Disponível em: http://www.twinpalms.com/?p=out_of_print&bookID=58#. Acesso em: 10/05/2015

^{8.1} http://www.artistsandalchemists.com/film/artists/profile/adam_fuss. Acesso: 11/05/2015.

⁹ Disponível em: http://www.twinpalms.com/?p=out_of_print&bookID=58#. Acesso: 11/05/2015.

http://www.twinpalms.com/?p=out_of_print&bookID=58#>. Acesso em: 10/05/15

¹⁰ Disponível em: <<http://www.sugimotohiroshi.com/LighteningField.html>>. Acesso em: 10/05/15 31

Figura 21 – Adam Fuss, Vestido de Criança. 8.1



Para o fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto (1948), figura 22, a fotografia é uma máquina do tempo, um método de preservação em que a memória e o tempo possuem um valor extraordinário sobre os aspectos técnicos da fotografia, ainda que a impressão de seu trabalho seja de uma atenção meticulosa, como é evidente na riqueza de cada imagem.

Figura 22 – Hiroshi Sugimoto em seu estúdio em Manhattan, 2004.¹¹



¹¹ Hiroshi Sugimoto em seu estúdio em Manhattan, 2004. "Art in the Twenty-First Century", episódio 3 da Temporada, "Memória", de 2005. Segmento: Hiroshi Sugimoto. © ART21, Inc. 2005.

Sugimoto¹² considera seu estúdio de fotografia, situado em Nova York, no décimo primeiro andar, de frente para o céu, ao norte, como se fosse o estúdio de um pintor muito tradicional do século XIX. Assim ele descreve seu espaço de trabalho:

Em Paris, um edifício de arenito de um pintor, geralmente fica no último andar, de frente para o norte, de modo que você nunca terá a luz direta do sol, mas o belo reflexo do céu. Nesse meu espaço, eu não uso qualquer luz artificial. Tudo o que eu estou fazendo é o sombreamento de cima para baixo. E, então, eu posso controlar a luz, de modo que eu não tenho que ter medo de um apagão em Nova York. Eu procuro trabalhar bem próximo do processo usado na fotografia do final do século XIX e início do século XX. As pessoas costumavam usar muito as câmeras de grande formato. E, para mim, este método ainda produz a melhor qualidade de imagem. Achemos que as invenções e ferramentas sofisticadas são melhores, mas embora o sistema tradicional seja muito difícil de controlar, ainda produz a melhor imagem. Estou aderindo ao método tradicional.

Para Sugimoto, na fotografia do século XIX, as pessoas costumavam usar coisas, bem como métodos simples para poder desenvolver seu próprio senso de sentir a luz, o equilíbrio e a velocidade do obturador. Este fotógrafo entende que a máquina não pode medir algumas coisas sem o auxílio do homem, e o que o fotógrafo aprendeu desde o início do advento da fotografia, a partir de estudos da natureza. É a partir do estudo da luz, que Sugimoto desenvolve o seu próprio estilo de impressão, através do teste de métodos utilizados por fotógrafos como Alfred Stieglitz, Ansel Adams, entre outros, desse período em que eles usaram diferentes tipos de fórmulas e produtos químicos.

Quanto às suas experimentações, Sugimoto comenta:

Passei bastante tempo estudando produtos químicos e como desenvolver negativos de grande formato. Também desenvolvi um sentido para ajustar os negativos. Que tipo de tom de cinza cria esses tons agradáveis? E o nível de cinza torna os tons de preto em tons médios, embora o preto seja extremamente profundo. E, em seguida, os destaques devem ser interessantes, mas nunca lavados. Não há nenhum branco puro. Mesmo na mais profunda sombra, há um tom que é possível imprimir na superfície de prata, mas não em um catálogo. Portanto, trata-se de estudar as reações da prata, as cores do metal como prata e a superfície de tons de tinta. As cores do metal, metal-prata, são cores que enriquecem os tons de prata nas imagens..

¹² Disponível em: <http://www.art21.org/texts/hiroshi-sugimoto/interview-hiroshi-sugimoto-tradition>. Acesso em: 27 de abril de 2015

Sugimoto é um fotógrafo que se considera, ao mesmo tempo, tão tradicional quanto contemporâneo. Como um artista tradicional, ele não dispensa a virtuosidade da fotografia analógica, com a melhor impressão possível, buscando alcançar os tons de prata. Por outro lado, procura fazer uma fotografia artística e conceitual.

Ao considerar os fósseis semelhantes à fotografia, como um registro da história, considera que a acumulação do tempo se torna uma história do negativo da imagem. Daí advém esse seu interesse pela antiguidade, pela história e pelo tempo, o que faz com que ele esteja sempre próximo da impressão de memórias do tempo, buscando entender as funções da fotografia como uma fossilização do tempo.

Assim, sua obra ancora-se na experiência, seja em referência ao seu “ofício”, seu campo de trabalho, seja uma aproximação com a suas raízes culturais, sendo também uma prática espiritual, pois Sugimoto guarda no seu estúdio um gabinete que ele chama de santuário portátil, um santuário japonês, em que sempre mantém um espelho dentro. Isso é provavelmente é o reflexo da memória antiga, dos seus antepassados.

Suas fotografias foram fortemente influenciadas pela obra de Marcel Duchamp, bem como dos movimentos Dadaísta e Surrealista. Com quase 30 anos de atuação, seu trabalho é marcado por um desejo de mostrar a transitoriedade da vida, o conflito entre a existência e a morte. Nas palavras dele, o tempo é um conceito abstrato, que não pode ser mostrado de maneira direta.

Dentre as séries de Sugimoto, três são relevantes para esta pesquisa, seja pelos temas abordados ou pela técnica, mas também pela poética filosófica que advém de suas experimentações com o processo fotográfico (Figura 23), que mistura tradição e contemporaneidade, em técnicas experimentais, fotografia sem câmara (fotograma), o conceito de apropriação através dos negativos de Talbot, entre outros, nas séries Lightning Field, Talbot e Marinhas.¹³

¹³ Disponível em: <http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

A série intitulada *Lightning Field*, _ Campo Relâmpago_, 2009, impressa com gelatina de sais de prata, (Figuras 24 a 27), foi criada em uma câmara escura usando um gerador de Van de Graaff, em que cada folha de filme virgem é submetida a cargas elétricas que geram faíscas de luz, marcando as fotografias com a assinatura de padrões orgânicos.

Figura 23 – Lightning Fields. 2009, gelatina de sais de prata.



Figura 24 – Lightning Fields. Imagem criada em câmara escura, usando um gerador de Van de Graaff.



Figura 25 – Imagem criada em câmara escura, usando um gerador de Van de Graaff.



Figura 26 – Imagem criada em câmara escura, usando um gerador de Van de Graaff.



Figura 27 – Imagem criada em câmara escura, usando um gerador de Van de Graaff.



A outra aclamada série de Sugimoto, apropriada de negativos de Talbot (Figura 28), desafia a premissa de que a fotografia é o registro de uma verdade, sendo motivada pela revelação do tempo (e, aparentemente, a essência de um momento) em uma fotografia.

Para ele, o tempo é o seu tema principal, explicando através de uma metáfora do Zen Budismo, pela qual o vazio é uma consequência da plenitude. Essa poética do tempo tem sido recorrente, na obra de Sugimoto, que usa uma câmera de grande formato e filmes em preto e branco.

Na série Talbot, Sugimoto trabalha diretamente sobre os negativos originais, trazendo para o século XXI imagens da vida de 160 anos atrás, algumas invisíveis talvez até mesmo ao próprio Talbot, que pode não ser impresso em todos os seus negativos.

Trata-se de um trabalho tão raro e vulnerável, pois se trata dos negativos que Sugimoto passou vários anos tentando localizar e adquirir os originais para produzir as suas próprias fotografias. Contudo, mesmo tendo se apropriado dos negativos de Talbot, Sugimoto altera a pequena escala da obra original, ao revelar imagens em grande formato, que tomam de assalto e assombro o pictórico, em seu poder evocativo.

Como químico, Talbot desenvolveu o calótipo, papel com cloreto de prata, também conhecido como o talbotipia, um processo inicial que aprimorou o daguerreótipo. Isso envolveu o uso de um negativo a partir do qual várias impressões podem ser feitas. Em 1835, ele publicou seu primeiro artigo, que documenta uma descoberta fotográfica: o negativo do papel.

“O lápis da natureza” foi o primeiro livro com ilustrações fotográficas publicado por Talbot, no período de 1844 a 1846. Talbot também publicou muitos artigos sobre matemática, astronomia e física.

Ao cunhar o termo “desenho fotogênico”, que consistia em produzir imagens de objetos colocados sobre folhas de papel sensibilizadas com sais de prata, Talbot cria também os primeiros fotogramas.

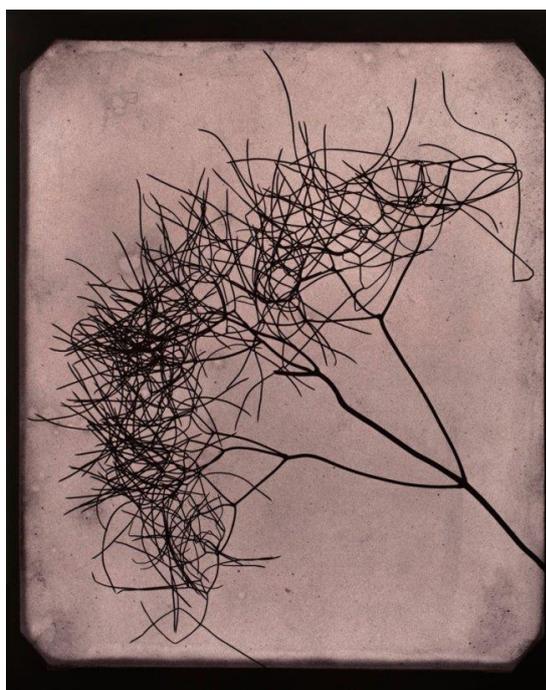
O fotograma,¹⁴ ou o registro sem câmara de formas produzidas pela luz, incorpora à natureza do processo fotográfico a chave real para a fotografia, e nos permite capturar o entrelaçamento dos padrões da luz em uma folha de papel.

¹⁴ A origem do fotograma remonta às origens da fotografia, ou da fotoquímica, quando, em 1727, o alemão Johan Heinrich Schulze descobriu a sensibilidade dos sais de prata à luz. Schulze, professor de Medicina, Arqueologia e Retórica, dedicava grande parte do seu tempo aos experimentos químicos. Em um deles, diluiu, por acaso, ácido nítrico, contendo nitrato de prata, em uma solução para dissolver giz branco. A surpresa veio quando o lado do sedimento de giz, voltado para a luz começou a escurecer, enquanto o lado voltado para a sombra permanecia branco e inalterado. Prosseguiu essas experiências o suficiente para finalmente concluir que a reação era causada pela luz e não pelo calor, e foi dessa forma que descobriu a sensibilidade dos sais de prata à luz. 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. Um fotograma é, em um primeiro momento, algo muito simples. Consiste no registro de formas gravadas pela ação da luz sobre um papel sensível, sem a ação de máquina fotográfica, lentes ou filme. Em 1839, o inglês William Henry Talbot cunhou a palavra “desenho fotogênico”, que consistia em produzir imagens de objetos colocados sobre folhas de papel sensibilizadas com sais de prata. Esses foram os primeiros 38

O fotograma abre perspectivas de uma morfose totalmente desconhecida, governada por leis ópticas absolutamente peculiares. Portanto, o interesse de Sugimoto¹⁵ pelos negativos de Talbot retoma uma das primeiras experimentações do processo fotográfico, o fotograma, experiências que foram os princípios da ação da luz sobre materiais fotossensíveis.

Ao mesmo tempo, Sugimoto, nesta obra, traz um dos principais conceitos da contemporaneidade: a apropriação, também conhecida como ready-made da imagem.

Figura 28 – Hiroshi Sugimoto. *Wild Fennel _Capim Selvagem_* .2009. Impressão em Gelatina de Prata. 3,7cm x 74,9 cm.^{15.1}



A série de desenhos fotogênicos é baseada em fotografias produzidas a partir dos negativos originais de William Henry Fox Talbot.

fotogramas, que ainda se conservam, até hoje. Com a evolução das câmaras fotográficas e o aparecimento dos filmes de maior sensibilidade, o “fotograma” sumiu por completo. As experiências que descrevemos, anteriormente, foram os princípios da ação da luz sobre materiais fotossensíveis.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibitions/hiroshi-sugimoto/photogenic-drawing>>. Acesso em: 10/05/2015.

^{15.1} <https://fraenkelgallery.com/artists/hiroshi-sugimoto>. Acesso: 11/05/2015.

Decidi recolher os primeiros negativos de Fox Talbot, a partir de um momento da história fotográfica, que existiu muito provavelmente antes de imagens positivas, e imprimir as fotografias que nem ele mesmo viu. A maioria dos negativos de Fox Talbot definhava nos cofres do museu escondido da vista do público. Os negativos anteriores a qualquer método confiável de fixação da imagem correm sempre o risco de se alterar, quando expostos a qualquer luz. Eu, no entanto, tive de aceitar esse risco, de voltar às origens da fotografia e ver aquelas primeiras imagens positivas para mim mesmo. Com medo e trepidação, comecei esta tarefa como um explorador arqueológico escavando uma tumba dinástica antiga. Hiroshi Sugimoto.¹⁵

Na série *Marinhas*, Sugimoto coloca o observador frente a diversas reflexões: quietude e tempo, êxtase, neblina, detalhes e totalidade, transparência e opacidade, pelas quais se cria uma atmosfera de meditação e de flutuação, o que o artista chama de “tempo de exposição”.

Há *Marinhas* claras, nas quais horizontes precisos e exatos dividem céus em branco brilhante de água salpicada de escuro, onde rastros de luz do sol aparecem em termos de linhas de ondas finas na água, horizontes nebulosos que desaparecem, fotografias de mar de diversos lugares do mundo. Uma atmosfera entre o nascer e o pôr do sol, sem nunca sabermos de onde a luz vem de cima, nem o que ele aponta.

E há *Marinhas* como o Mar de Mármara, a partir de 1991, em que céu, água, ondas e horizonte perdem seus próprios limites formais e se fundem em pequenos graus de preto e cinza. Em meio à água escura, turva, e um céu brilhante, e vice-versa, Sugimoto destaca um enevoadado ambiente pitoresco, como se um pintor impressionista, como Monet, tivesse tido uma câmera para corrigir as alterações transitórias da luz na visão fotográfica contemporânea.

Cada fotografia pode ser observada individualmente, enquanto imagem fixa, bem como enquanto uma série repetida, com poucas variações, que dão a ideia de movimento e que podem ser lidas como em um filme, em que todos os movimentos foram registrados simultaneamente (Figuras 29 a 33).

Essa ideia de tempo que pode ser percebida através de várias imagens fixas, como mencionado acima, se aproxima das primeiras experimentações fotográficas do inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), com animais e pessoas em movimento, realizadas em 1887.

Figura 29 – Boden Sea, 1993. Foto: Hiroshi Sugimoto.^{15.1}



^{15.1} Fonte: <https://fraenkelgallery.com/artists/hiroshi-sugimoto>. Acesso: 11/05/2015.

Figura 30 – Ligurian Sea, Savio, 1982. Foto: Hiroshi Sugimoto.^{15.1}



Figura 31 – Ligurian Sea, Savio, 1982. Foto: Hiroshi Sugimoto.^{15.1}



Figura 32 – Ligurian Sea, Savio, 1982. Foto: Hiroshi Sugimoto. ^{15.1}



Figura 33 – North Atlantic Ocean, Cape Breton Island, 1996. Foto: Hiroshi Sugimoto. ^{15.1}



Sugimoto intitula suas obras fazendo com que os observadores tenham uma leitura

mais direcionada das imagens, ao associá-las ao que o título diz. Nesse sentido, o caráter representacional se situa nos títulos e não no objeto fotografado. Ao redirecionar a representação para o título das fotografias, a imagem se apresenta ao espectador como uma ilusão de difícil alcance pelo reconhecimento indicial. As nomeações escolhidas por Sugimoto, tais como “rebun, rügen, mar egeu, rio cascade” etc. reforçam o desejo do espectador de denotação e criam um momento de privação, sabendo que ele nunca poderá ser redimido. Sugimoto não demonstra interesse na documentação dos mares, o mais importante para ele são as qualidades fotográficas específicas, a saber:

Eu quero que as pessoas olhem para o meu trabalho duas vezes – à distância e bem de perto. Na fotografia de grande formato, facilmente se vê o grão. A água, por exemplo, parece-se com um aglomerado de pontos, e é onde a imagem termina. Tudo consiste de pontos. Com o formato que eu uso – 8 X10” –, as pessoas podem chegar muito perto e estudar as ondas sem ver o grão. Eu quero que o espectador entre em minhas imagens.¹⁶

Esse olhar que busco nas Imagens de Areia. A percepção do grão no contexto absoluto onde o observador alimenta a sua poética. No olhar de dentro para fora e, vice-versa, mudando seu horizonte de observação, transformando a imagem em arte, na sua arte.

¹⁶ Traduzido de Sugimoto (1994, p. 95).

3 O PROCESSO CRIATIVO E A CONSTRUÇÃO DA POÉTICA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA

Sempre que a discussão é fotografia, surgem algumas questões referentes a sua técnica, ou seja, se esta interfere na construção de uma poética visual, sobretudo quando é construída segundo os processos tradicionais.

Durante as primeiras experimentações, no curso de mestrado, havia uma expectativa em torno de algo que fosse “novo”. Porém, todas as tentativas me levavam a questionar a importância do processo analógico, que faz parte da minha história e experiência, como profissional há vinte anos. Trata-se de uma escolha, já que possuo equipamentos digitais e deles também faço uso, para captar imagens. A técnica Pinhole utilizada, trata de uma câmera sem lente, É a fotografia estenoteica. (Figura 34). É a pura imagem da fotografia no interior de uma câmera escura.

Figura 34 – *Pinhole*. Em papel fotográfico preto e branco. Máquina fotográfica sem lente. Parati- Rio de Janeiro. Adelmo Santos.(2011)



Figura 35 – *Lomografia* em película preto e branco, 35mm. Paris-França. Adelmo Santos. (2011).



Figura 36 – *Lomografia* em película preto e branco 120. Paris-França. Adelmo Santos (2011)



Sendo assim, o que me incentivou a fazer este curso foi o desejo de poder ampliar esse horizonte, de olhar coisas que rompessem com esse hábito já adquirido, há muitos anos. Mas como isso se daria? Seria através de novas técnicas, suportes, temas? Qual seria a técnica fotográfica considerada mais utilizada nesse início do século XXI? Seria a tecnologia digital? E quanto ao suporte? Seria também uma continuação do que veio a ser denominado de “desmaterialização”?

Todas essas questões eram também inquietações diante do meu objeto de pesquisa. De fato, em um período repleto de diferentes maneiras de trabalhar com a

fotografia, tanto nas instalações, intervenções, performances, objetos, entre tantas outras práticas artísticas, as minhas escolhas variavam, mas permanecia sempre a construção da imagem analógica.

As investigações estavam voltadas para o encontro de uma poética individual, ou seja, estabelecer elos durante a criação da imagem com conceitos que pudessem ir além da técnica. Por ter trabalhado sempre com a virtuosidade da técnica, sentia a dificuldade de expressar aquilo que está além da imagem representada, mesmo quando se tratava de uma imagem mais abstrata.

Foi com esse entendimento que iniciei minha pesquisa no curso de mestrado, buscando a minha própria poética, que se constrói a partir das experimentações que faço com diversos tipos de câmeras, da minha relação com a técnica e a experiência de captação de imagens, da revelação e da impressão em laboratório, ou seja, uma relação íntima com a fotografia analógica.

Além de fotógrafo artista, também tenho desenvolvido um trabalho como professor de fotografia. Nesse sentido, tento repassar para meus alunos, inclusive quando fui professor assistente da disciplina na Escola de Belas Artes, na Universidade Federal da Bahia, a paixão que sempre tive por esse tipo de fotografia.

Da escolha da máquina à captura da imagem no laboratório, todas essas etapas possuem seu próprio significado e associações operacionais conceituais e poéticas. Sobretudo, quando a técnica já foi apreendida, quando não existe incerteza de como funcionam os equipamentos utilizados. Esperar o surgimento da imagem, é, sem dúvida, um momento que considero como “mágico”, pois quem comanda é o inesperado. São esses os instantes que dão forma ao meu processo de trabalho. Considero importante revelar a minha enorme paixão por câmeras fotográficas.

Durante muitos anos, venho colecionando vários tipos de câmeras fotográficas e, além da especificidade que cada uma tem para captar imagens, elas também contam histórias e guardam a memória do tempo em que elas foram construídas. Porém, não existe preferência dentre as quase quarenta, pois cada uma delas

apresenta diversas possibilidades. Quando penso em criar uma imagem fotográfica em meus projetos pessoais, a fotografia não surge como uma câmera que produz imagem penso na imagem que pode ser gerada pelo tipo de câmera, essa diversidade e seus distintos resultados fazem parte do meu processo criativo.

Foto 37 – *Imagem de câmeras*. Salvador- Bahia. Adelmo Santos (2014).



Momentos de reflexão sobre o meu processo de transformação emocional perante a vida, sem dúvida, já estavam presentes nas imagens que eu escolhia para fotografar. Nesse sentido, destaco aqui quatro séries relevantes para a construção da poética individual presente em minhas últimas obras. “Quilombolas”, “Identidades em desfoque”, “Multidão” e “Imagens de areia”.

Nas imagens que denomino de “Quilombolas”, o olhar está voltado para o homem, sua ancestralidade e a rotina dos personagens de antigas comunidades. Assim, meu processo criativo até então estava voltado para a coletividade que me cercava, na insistência de provocar uma estética relacional anunciada pelo teórico Nicolas Bourriaud, em uma produção imagética feita por eles mesmos, os quilombolas. Os personagens foram se dissipando em meu processo criativo, e uma resistência proveniente de lideranças comunitárias conduziu-me à decisão de abortar a ideia

(Figuras 38 a 40). Ali já havia percebido o quanto tudo aquilo proporcionava um estar bem comigo mesmo, uma aura primitiva, com cheiro de terra, poeira e grãos, as imagens produzidas me direcionaram à reflexão, sob forte emoção, marcada por dualidades, vida e morte, homem e infância, trabalho e suor, terra e pó.

Figura 38 – *Imagem “Quilombolas”*. O olhar voltado ao homem, à ancestralidade e rotina de personagens de antigas comunidades. Cachoeira-Bahia. Adelmo Santos. (2011).

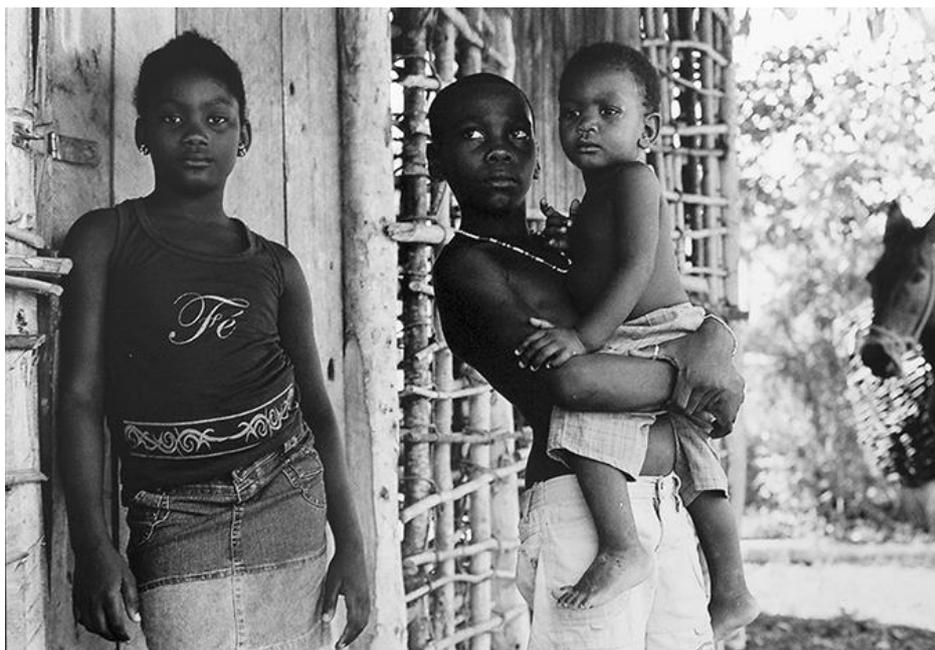


Figura 39 – *Imagem “Quilombolas”*. O olhar voltado ao homem, a ancestralidade e rotina de personagens de antigas comunidades. Cachoeira-Bahia. Adelmo Santos. (2011).

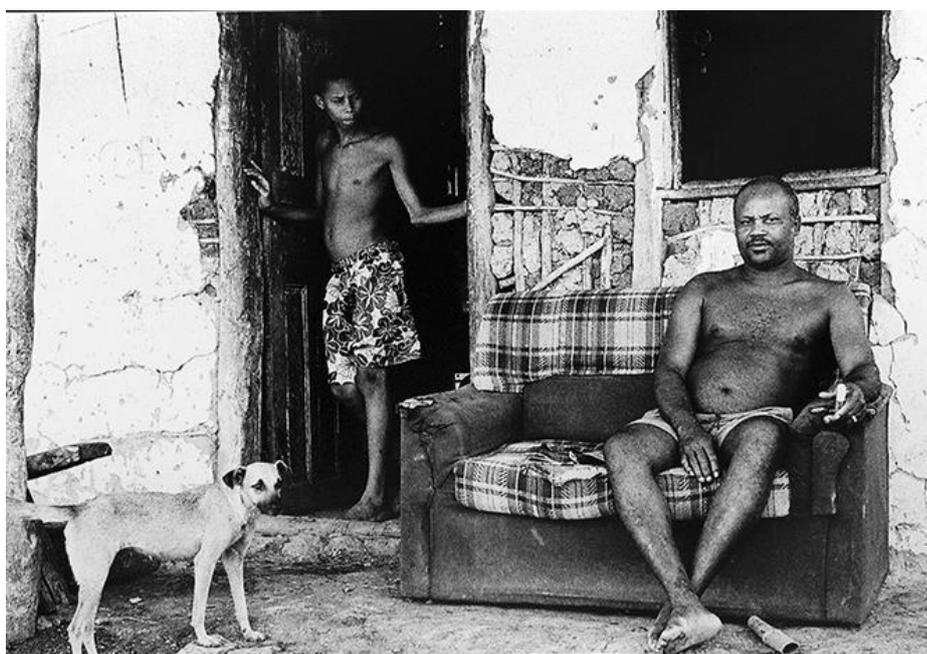
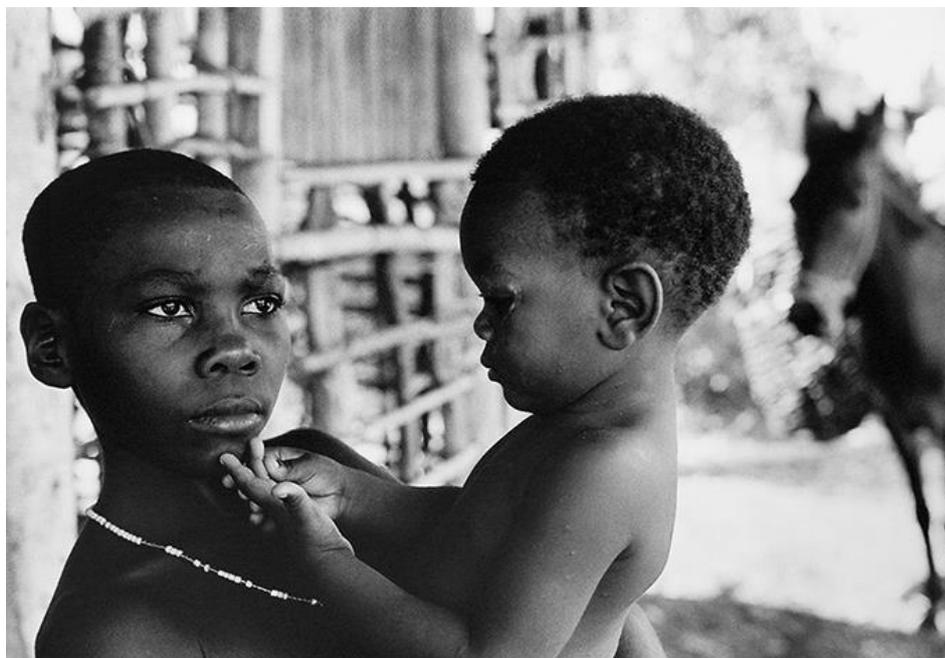


Figura 40– *Imagem “Quilombolas”*. O olhar voltado ao homem, a ancestralidade e rotina de personagens de antigas comunidades Cachoeira-Bahia. Adelmo Santos. (2011).



Nas imagens que fazem parte da série que denominei “Identidades em desfoque”, utilizo o efeito *blurr* (Figuras 41 a 45); uma metáfora de como as imagens nem sempre surgem de uma maneira clara aos nossos olhos. Momentos em que estamos, ao mesmo tempo, *em* e *fora* de foco.

Figura 41 – Imagem "Identidades em Desfoque". Iphonografia. Nova York. E.U.A. Adelmo Santos. (2012).



Figura 42 – Imagem "Identidades em Desfoque". Iphonografia. Av. 7 de setembro: Salvador-Ba. Adelmo Santos. (2012)



Figura 43 – Imagem "Identidades em Desfoque". Iphonografia. Pão de Açúcar: Rio de Janeiro-RJ. Adelmo Santos (2013).



Figura 44 – Imagem "Identidades em Desfoque". Iphonografia. Salvador-Ba. Adelmo Santos (2014).



Figura 45 – Imagem "Identidades em Desfoque". Lomografia- Holga 120. Salvador- Ba. Adelmo Santos. (2014).



A partir dessa série, passo a refletir sobre o que seria o *blurr*, além da técnica propriamente dita; de que forma eu via as imagens desfocadas e o porquê desse desejo. Os temas continuavam sendo os mesmos, pessoas, sempre de forma coletiva. Em algumas dessas imagens, a exemplo das que vêm a seguir, não é possível identificar o espaço em que as imagens foram capturadas, nem o rosto das pessoas.

Ao definir o *blurr* como sendo algo que não está fora de foco o tempo todo, começo a perceber momentos em que a vida, para mim, também assim se apresentava, *em* e *fora* de foco, um estado de espírito.

Com essa série, já existia certa abstração da imagem, o que veio a se apresentar nos trabalhos que se seguiram.

Já na terceira série, intitulada *Multidão* (Figuras 46 a 54), pode-se perceber o desenvolvimento que vem de fotografias anteriores, como o conjunto de pessoas, uma maior predominância de cabeças, e a não revelação do rosto.

Figura 46 – Imagem "*Multidão*" _ *Amsterdam*_ filme preto e branco 35mm. *Amsterdam*. Holanda. Adelmo Santos. (2005).



O que predominava anteriormente em minhas imagens, rosto de pessoas, começava a se diluir, como se essas pessoas perdessem sua identidade, se escondessem, ou que, na multidão, todos são iguais. Assim, se por um lado, a configuração estivesse em outro contexto à técnica se mantinha sem perder de vista a estética da fotografia analógica em preto e branco.

Quanto mais abstração a imagem passasse a ter, mais a textura e a luz invadiam as imagens. E com isso, durante as etapas de revelação, os grãos ficavam mais nítidos.

Havia, entretanto, uma inquietação em relação à variação dos temas fotografados. Mesmo em se tratando de séries, elas ainda não haviam alcançado uma poética mais individual. Ainda, mesmo sendo mais abstratas, faziam parte de um repertório já conhecido para mim. Eram variações de imagens que faziam parte do meu vocabulário visual.

Quanto ao formato, não havia ainda uma necessidade de pensar essas imagens fora de um tamanho convencional, ou em outros suportes, senão a impressão em papel.

Seria então o momento de abandonar a fotografia analógica, em busca de outras maneiras de apresentar a imagem?

Sempre que surgiam questões como esta, a pesquisa não se desenvolvia satisfatoriamente.

A partir da série “Multidão”, verifiquei a presença constante do meu interesse pelo grão, e certas imagens davam mais ênfase a esse aspecto da fotografia analógica.

Ademais, a própria composição, pessoas, mais especificamente, cabeças, multidão, quando eram reduzidas em seu tamanho, surgia em seu lugar apenas uma granulação que, em muito, me inspirou a dar continuidade a essa busca.

Nesse processo, foi surgindo também a ideia de ver a fotografia além de um determinado formato e espaço, mais convencional. Isso também foi possível quando passei a voltar uma maior atenção às máquinas que coleciono, pois cada uma tem uma associação com o tipo de imagem que pretendo construir.

Por exemplo, a fotografia utilizando a máquina de detetive poderia ser ampliada em papel de grande formato, enquanto outra câmera, com grande angular, a fotografia seria em pequenos formatos.

Ou seja, trazer para a fotografia uma nova capacidade que é própria do século XXI, ou seja, romper com os limites antes determinados pela falta da tecnologia.

Figura 47 – Imagem "Multidão" _ Paris_ em Digital. Paris. França. Adelmo Santos. (2011).

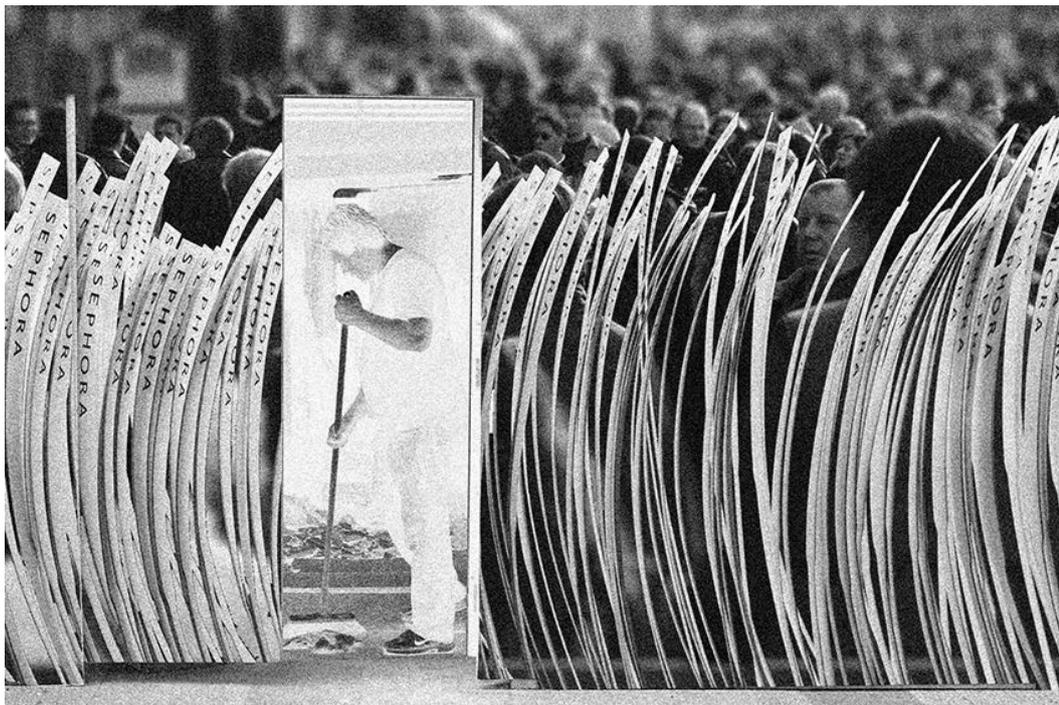


Figura 48 – Imagem "Multidão" _ Paris_ em Digital. Paris. França. Adelmo Santos. (2011).

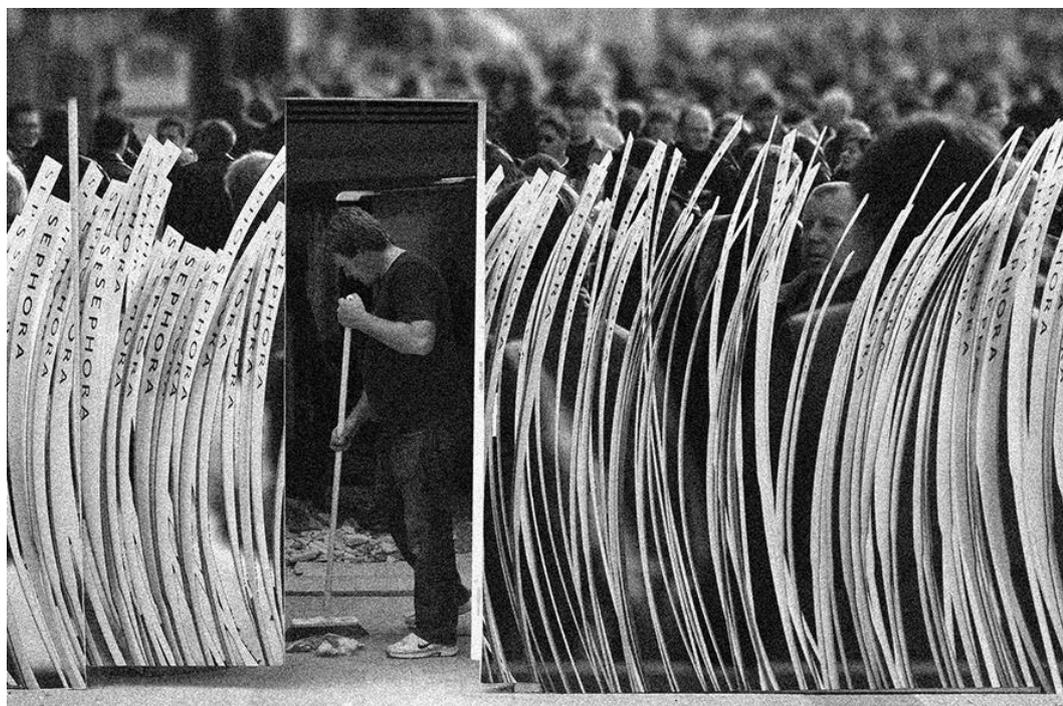


Figura 49 – Imagem "Multidão" _ Paris_ em Digital Paris. Adelmo Santos. (2011).



Figura 50 – Imagem "Multidão" _ Amsterdam_ em Manipulação Digital_ Amsterdam. Holanda. Adelmo Santos. (2005).

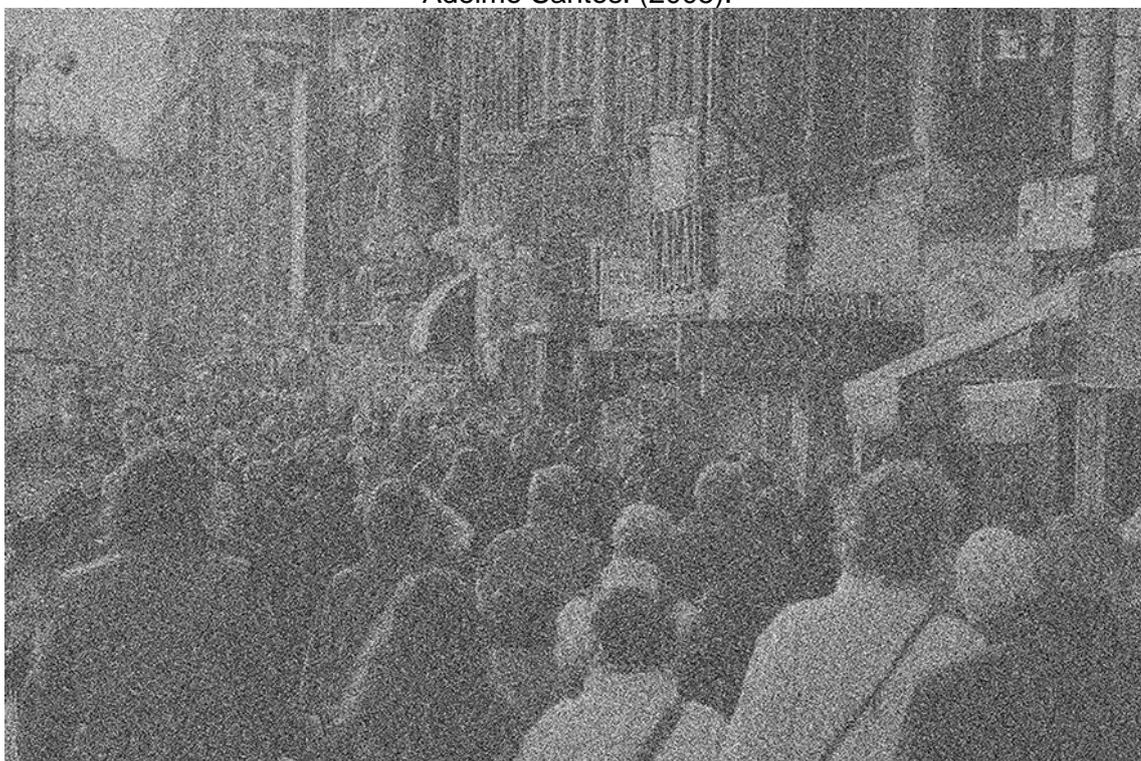


Foto 51 – Imagem "Multidão" _ Amsterdam_ em Manipulação Digital_ Amsterdam. Holanda. Adelmo Santos. (2005)



Figura 52 – Imagem "Multidão" _ Vaticano_ em Manipulação Digital_ Vaticano. Itália. Adelmo Santos. (2011).



Figura 53- Imagem "Multidão"_Santorine_ em Manipulação Digital_ Santorine. Itália. Adelmo Santos. (2011).



Figura 54 – Imagem "Multidão"_Santorine_ em Manipulação Digital_ Santorine. Itália. Adelmo Santos. (2011).



4. IMAGENS DE AREIA

O título deste capítulo que também é o título da série realizada durante o final do curso e, conseqüentemente, título desta dissertação, comporta dois problemas postulados inicialmente na pesquisa: como trabalhar com imagens que se reportassem ao grão, de uma maneira não puramente técnica, e a questão do tempo espaço nessas fotografias, mais especificamente.

Aqui estou diante de imagens de areia que carregam em si muitas presenças, algumas delas escondidas, que apenas podem ser vistas e percebidas pelas pessoas que as procuram. Como se estivesse a caminhar no escuro com uma lanterna, em busca de algo que possa surgir através de coisas invisíveis, como o vento que sopra, o som das águas, o movimento das ondas, do frio, do calor, da água que salpica, de sensações.

Se as imagens de areia vêm dessa experiência direta com a natureza, de estar no lugar experienciando e experimentando todos os elementos que compõem aquele espaço, sou arrebatado por eles, com o meu próprio corpo e todos os sentidos.

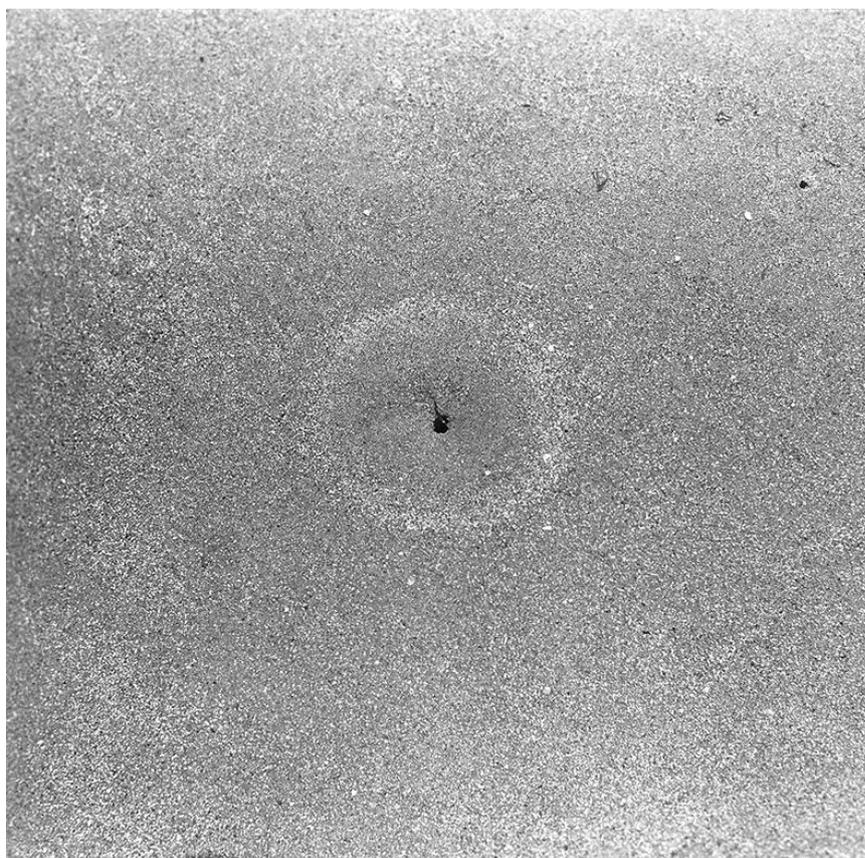
Durante o processo de captura da imagem, instantes fugidios são fisgados pela câmara e aquilo que o meu olhar não cessava de ver, não era a imensidão do horizonte, pois este se expandia até ultrapassar o limite do que eu não mais alcançava.

A câmera Kiev 60 foi uma das escolhidas para a produção das imagens de areia, por ser um método que ainda me conduz ao universo criativo, o processo faz parte da criação, e câmeras analógicas são as minhas preferidas, pois elas geram imagens em gelatinas em sais de prata, o grão da imagem, fascinante e atraente, granulação gerada pelos halogenetos de prata. Esta câmera russa, com seus negativos em médio formato, o quadrante que capta e revela com precisão, toda a riqueza, sutileza e poética, um imaginário das areias, quando as imagens adquirem nuances de sentimento e poesia não revelados em outros formatos. A fotografia digital não as produziria? Não existe poesia no universo digital? A proposta não é a seleção

tecnológica, mas, sim, qual a que mais me identifico no caminhar da criação imagética, nas etapas elaborativas, na respiração, transpiração, indagação, reflexão, pois a instantaneidade na contemporaneidade amputa etapas necessárias ao meu fazer fotográfico, mas não deixo de produzir, em qualquer suporte que for, sendo, assim, também utilizo nesta criação imagens geradas em sensores digitais.

A figura 55, intitulada, *O Alvo*. A imagem trás a representação poética do caminhar no tempo, nos esforços, desafios enfrentados a cada instante, fragmento do tempo. O erro e o acerto misturando-se no orvalho.

Figura 55 – *Série Imagem de Areia. O Alvo*. Adelmo Santos. (2014).



A Figura 56, intitulada, *O Granulado*. Chamou a minha atenção a textura desta imagem alinhando os grãos de prata da Fotografia Analógica aos grãos de areia da Fotografia Digital. Mostra o caminhar das areias mudando de local com a natureza e o crescimento do olhar poético da fotografia como arte fora do foco central do autor. Enfatizando o olhar para baixo.

Figura 56 – *Série Imagem de Areia. O Granulado.* Adelmo Santos (2014).

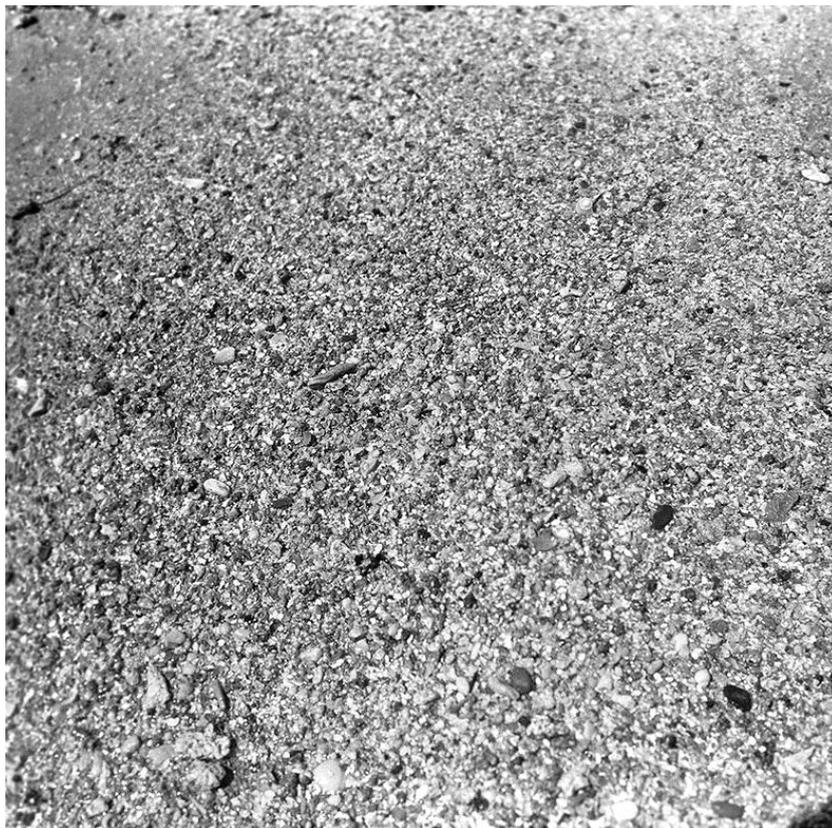
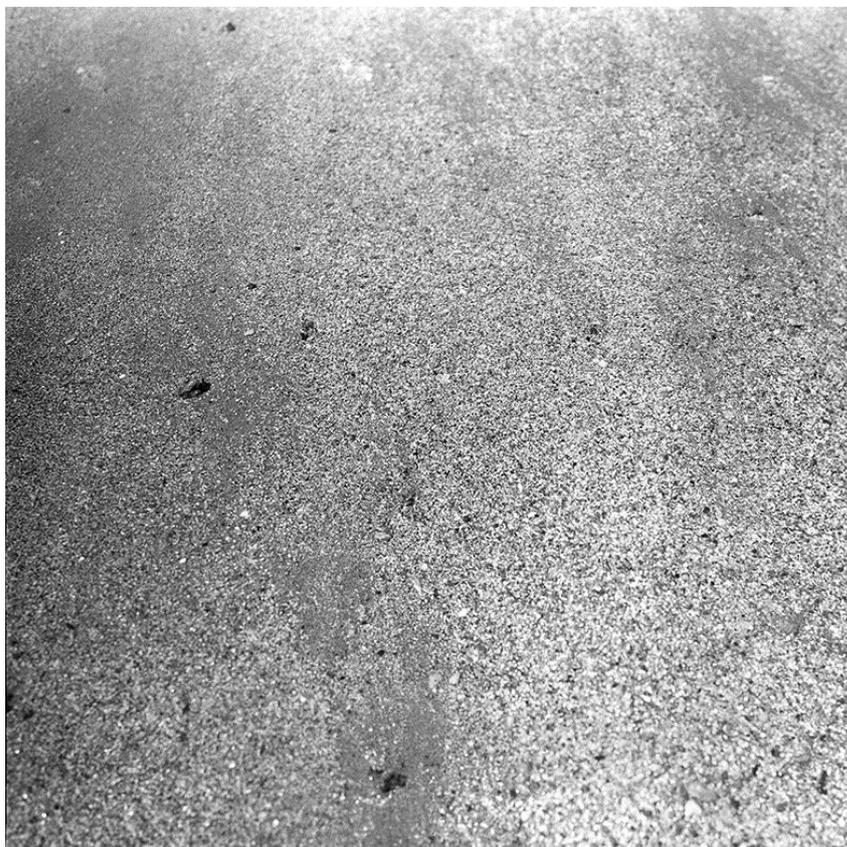


Foto 57 – *Série Imagem de Areia. Fantasia.* Adelmo Santos (2014).



Dessa experiência, a fotografia fala muito pouco ou quase nada, apenas para o seu autor. Somente ele pode perceber o que existiu naquele instante, e, mesmo assim, num recorte de tempo que chamamos de “instante”.

Enquanto me detinha sobre os detalhes de um vasto cenário, deixava de contemplar o resto que me cercava. E, assim, de instante em instante, as ondas anunciavam a mudança da maré. De tudo, apenas instantes de um tempo relevam-se para mim. O resto são segredos; silêncios; mistérios impossíveis de serem desvelados.

Pela possibilidade e impossibilidade de falar sobre a experiência, entendo que o meu trabalho, como método e como poética, se dá através da experiência – sem a qual não é possível estabelecer um diálogo que vá além da técnica e do objeto fotografado, ou seja, como e por que eu escolho a areia e a fotografia para falar de coisas que sem elas não seria possível?

Assim sendo, é por meio de John Dewey, em “Arte como experiência”¹⁷ (2010), que encontro subsídios para falar sobre essa série, entendendo sua fala sobre a arte, a partir da experiência com a vida, o cotidiano e a natureza. Em algumas passagens deste livro, a relação entre o homem e o seu entorno, no seu viver, há trechos que em muito se aproximam da poética desta pesquisa, como o que se segue:

É comumente sabido que não podemos, a não ser por acidente, dirigir o crescimento e o florescimento das plantas, por mais encantadoras e apreciadas que sejam, sem compreender suas condições causais. Deveria ser igualmente corriqueiro saber que a compreensão estética – distinta do puro prazer pessoal – parte do solo, do ar e da luz dos quais brotam coisas esteticamente admiráveis. E essas condições são as condições e os fatores que tornam completa uma experiência comum. [...] A própria vida consiste em fases nas quais o organismo perde o compasso da marcha das coisas circundantes e depois retoma a cadência com elas – seja por esforço, seja por um acaso fortuito. E, em uma vida em crescimento, a recuperação nunca é mero retorno a um estado anterior, pois é enriquecida pela situação de disparidade e resistência que atravessou com sucesso. Quando o abismo entre o organismo e o meio é grande demais, a criatura morre.

¹⁷ A publicação original da obra *Arte como experiência* data de 1934.

Quando sua atividade não é favorecida pela alienação temporária, ela simplesmente subsiste.

Nesse sentido, Dewey (2010) descreve o homem como parte integrante da natureza, sendo a experiência determinada pela maneira como ele age nesse espaço, assim como todos os elementos naturais. Juntamente com os animais, as aves, dentre outros, o homem compartilha funções vitais básicas, com as mesmas necessidades vitais, derivando dos meios pelos quais respira, movimenta-se, vê e ouve, e o próprio cérebro com que coordena seus sentidos e seus movimentos, de seus antepassados animais. E continua:

Esses lugares-comuns biológicos são algo mais do que isso; chegam às raízes da estética na experiência. O mundo é cheio de coisas que são indiferentes ou até hostis à vida; os próprios processos pelos quais a vida se mantém tendem a desajustá-la de seu meio. No entanto, quando a vida continua e, ao continuar, se expande, há uma superação dos fatores de oposição e conflito; há uma transformação deles em aspectos diferenciados de uma vida mais energizada e significativa. A maravilha da adaptação orgânica, vital, através da expansão (e não da contração e da acomodação passiva), realmente acontece. Aí se encontram, em germe, o equilíbrio e a harmonia atingidos através do ritmo. O equilíbrio não surge de maneira mecânica e inerte, mas a partir e por causa da tensão. (DEWEY, 2010)

Dewey (2010), embora esta publicação se jada 1934 tem sido considerado um clássico e de espírito altamente contemporâneo, pela maneira como ele desconstrói o pensamento dualista, das oposições, que se amplia às artes. No trecho a seguir, este autor descreve a arte e a ciência, ao dizer que:

A estranha ideia de que o artista não pensa e de que o investigador científico não faz outra coisa resulta da conversão de uma divergência de ritmo e ênfase em uma diferença de qualidade. O pensador tem seu momento estético quando suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha. Mas seu pensamento se incorpora de maneira mais imediata ao objeto. Em função do caráter comparativamente remoto de seu fim, o trabalhador científico opera com símbolos, palavras e signos matemáticos. O artista desenvolve seu raciocínio nos meios muito

qualitativos em que trabalha, e os termos ficam tão próximos do objeto que ele produz que se fundem diretamente com este. [...] O pintor tem de vivenciar conscientemente o efeito de cada pincelada que dá ou não saberá o que está fazendo nem para onde vai seu trabalho. Além disso, tem de discernir uma relação particular entre o agir e o suportar em relação ao todo que deseja produzir. Apreender tais relações é pensar, uma das modalidades mais exigentes do pensamento. [...] A arte denota um processo de fazer ou criar. Isso tanto se aplica às belas-artes quanto às artes tecnológicas. A arte envolve moldar a argila, entalhar o mármore, fundir o bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, fazer movimentos rítmicos na dança. Toda arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível. (DEWEY, 2010, p. 56)

Figura 58 – *Série Imagem de Areia. Poeira.* Adelmo Santos (2014).



Figura 59 – *Série Imagem de Areia. Lagoa Santa*. Adelmo Santos. (2014).

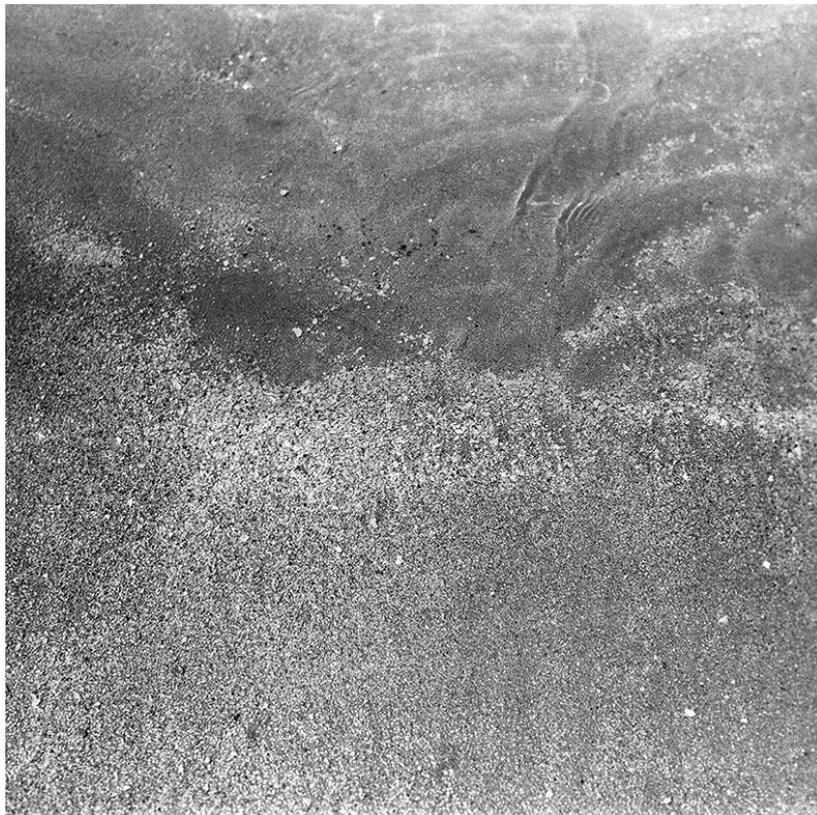


Figura 60 – *Série Imagem de Areia. O Sonho*. Adelmo Santos. (2014).

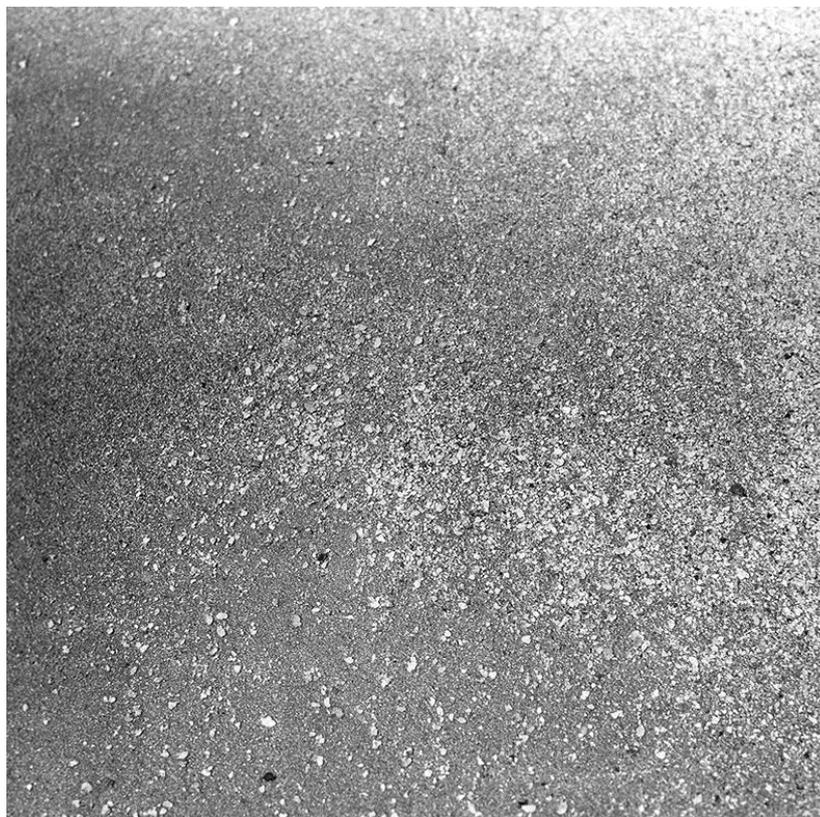


Figura 61 – *Série Imagem de Areia. Sombra.* Adelmo Santos. (2014).

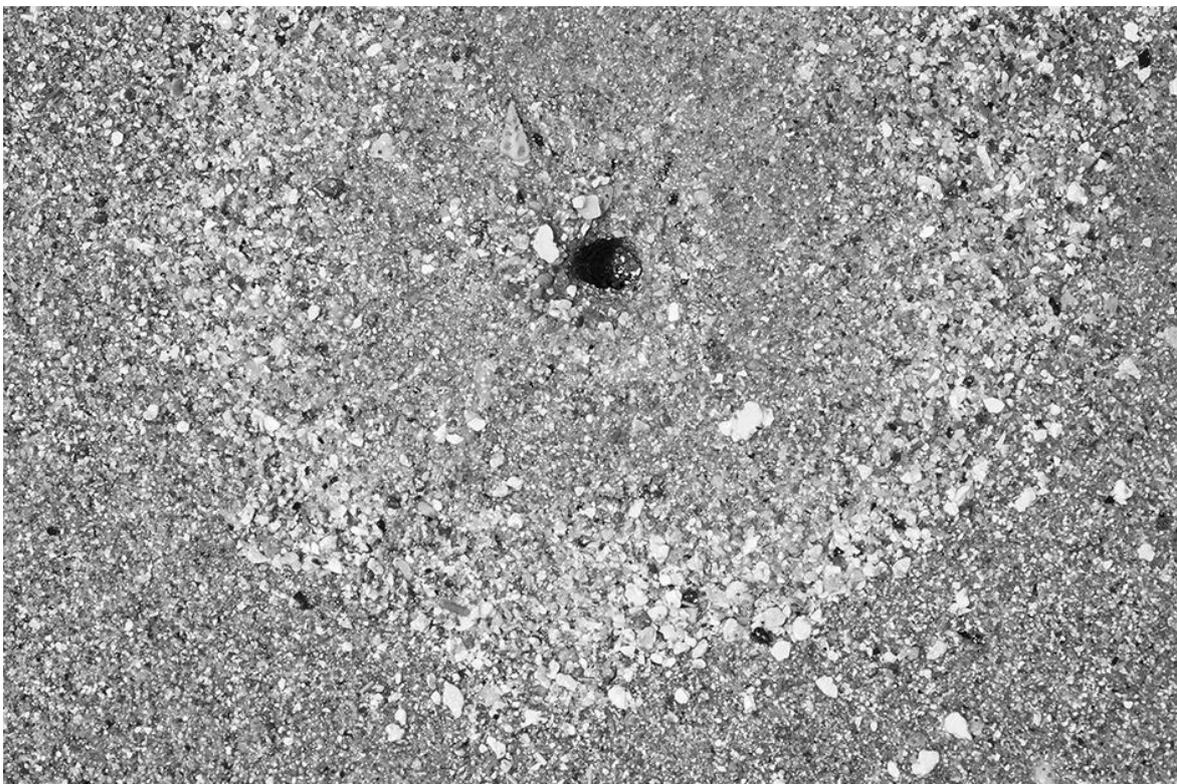


Figura 62 – *Série Imagem de Areia. Musica nos Olhos.* Adelmo Santos. (2014).

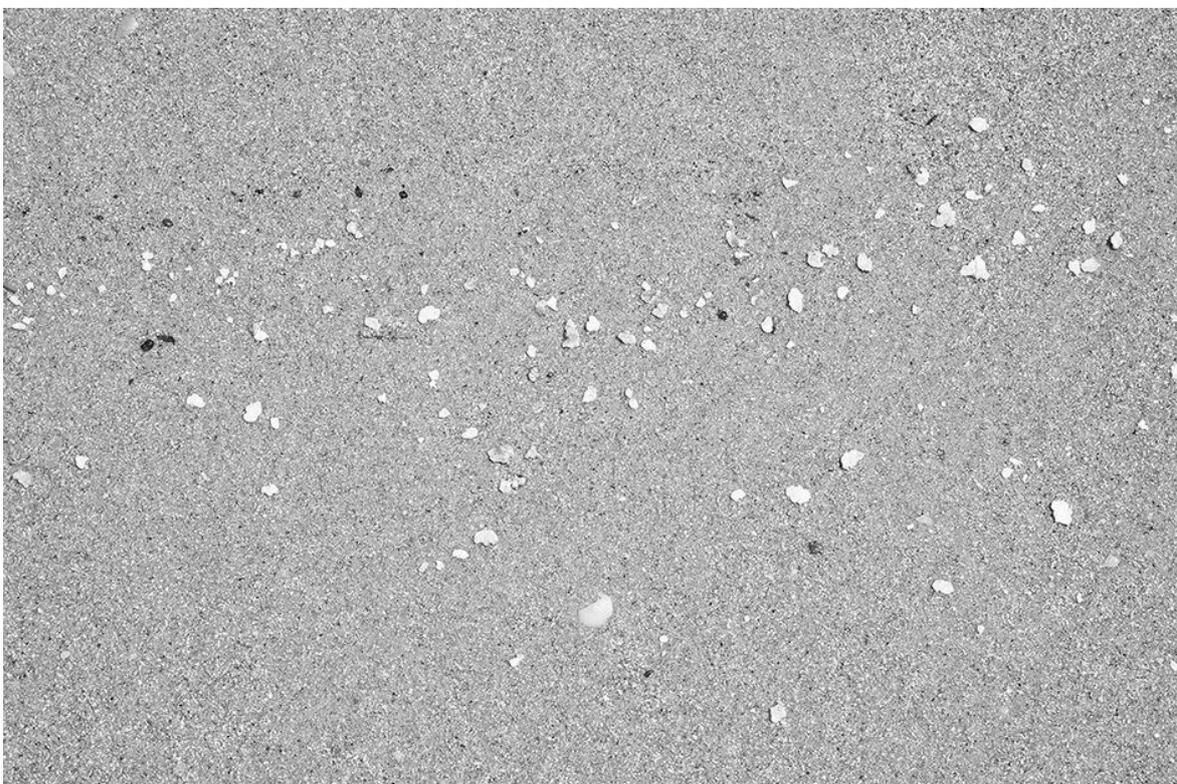


Figura 63 – *Série Imagem de Areia. O Reencontro*. Adelmo Santos. (2014).



Retomando as palavras de Dewey (2010), na citação acima, sobre a ação do artista em busca de um material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível, repenso e questiono a minha própria ação.

Penso também a questão do tempo, inicialmente pensando na fotografia analógica, é o tempo do “instante”,¹⁸ mas também a presença de outros conceitos de tempo.

Do instante, penso que, nesta série, o tempo é mais dilatado do que em outras fotografias realizadas. Uma dilatação que acontece desde a escolha do espaço para fotografar as imagens. Nesse sentido, o espaço faz parte de todo o processo, desde o seu início. Mas existe um momento em que esses conceitos se enfraquecem, pois eles não podem acompanhar a experiência do real, do objeto real, que é o estar presente na vastidão de uma praia.

¹⁸ Instante decisivo associado a Cartier Bresson.

Nesse sentido, a relação entre o tempo e a imagem fotográfica tem sido vista tradicionalmente de muitas maneiras diferentes: como relato na imagem, como o processo entre o observador e a imagem, ou como o tempo que está relacionado à construção da imagem.

Nessa série Imagens de areia, a ideia de tempo surgiu a partir do espaço em que as imagens foram capturadas. Um espaço sem limite, sem personagens, sem objetos, sem pessoas.

Nesse momento, veio a ideia de tempo, através de um novo formato para essas imagens. Grandes formatos que tanto os grãos de areia pudessem ser vistos de perto, bem como os grãos da imagem.

Neste novo olhar, as imagens tomaram vida própria, força que ainda não existia em nenhuma outra série já realizada anteriormente. A sensação de solidão, espaço, fluidez, infinito, tudo começava a unir imagem e conceito. Uma nova temporalidade surge de dentro das imagens, emana como se fosse um tempo a ser procurado pelo espectador e não um tempo determinado e preestabelecido.

As questões que começaram a surgir tinham estreita associação com a imagem, e não a um determinado registro passado. E, assim, como o espaço, o tempo, nessas imagens, para mim, é o tempo da vida, do que é intangível, fugaz, movimento e mudança. Ao invés de representar algo, as imagens, no meu entendimento, provocam mais sensações, qualidades próprias da fotografia, como luz, textura, memória, o suspiro revelado no imenso caminhar de um tempo sem volta. Entre doce melancolia e realidade estampada, as imagens de areia também revelam lembranças, emoções e angústias de um passado, momentâneas ilusões fragmentadas pelo tempo.

Para Dubois, o corte através do tempo e do espaço acaba por ser menos um corte de continuidade em si, mas é descontínuo. Ao pontuar que:

O ato do corte fotográfico, o tempo de guilhotina do obturador, ele instala uma espécie de off-time (não-execução, fora de competição) [...]. Esta foto me restitui nenhuma memória. mas, em vez temporais curso a memória de uma Experiência ruptura radical de continuidade baseado no corte que o próprio ato fotográfico. (DUBOIS, 1990, p. 156).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grandes autores e fotógrafos influenciaram a fotografia contemporânea desde o século XIX. A fotografia analógica foi amplamente apresentada e discutida neste trabalho. Os grãos, foco principal desta obra, evoluíram em conceito, percepção poética e, sobretudo, quando trago a analogia do grão como ponto principal da imagem na discussão poética alinhada a fotografia.

Este trabalho pretendeu alinhar e discutir através de uma evolução histórica da fotografia analógica à fotografia digital dentro da perspectiva do grão e do tempo, numa dinâmica da fotografia como arte, onde destaco as *Imagens de Areia*, à percepção do tempo e do movimento dos grãos.

Destaco ainda, sem perder de vista, o que foi abordado, a reflexão trazida por Dubois (1998): “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem [...], é também [...] um verdadeiro ato icônico, uma imagem”, ou seja, além da captura da imagem, existem vários outros aspectos intrínsecos, como o ato da recepção e da contemplação. Trata-se, portanto, da experiência da imagem, do fotógrafo, bem como do interpretante, do sujeito.

Contudo, em minha visão e experiência com essa série de imagens sobre a areia, antes mesmo de pensar no fotografar propriamente dito, houve um sentimento de contemplação, de surpresa diante dos meus olhos. O que eu via não era apenas “areia”, um objeto, mas toda uma sensação que emana e que faz com que eu absorvesse essas qualidades da imagem, antes mesmo de querer fotografar.

Depois dessa primeira experiência, a imagem já se apresentava de alguma forma pronta, mesmo ciente das transformações por que ela passaria, com a revelação e a impressão.

Desse último trabalho, percebo que o posterior à minha experiência diante da imagem não se manifestava completamente na fotografia, pois não é possível alcançar uma representação do real com fidelidade.

Foi essa experiência e consciência entre o real e a sua representação que me surpreendeu. Todavia, mesmo sendo outra experiência, o processo no laboratório permitiu que eu refletisse sobre esse hiato existente entre a imagem vista, podendo ser tocada, e sua passagem para outro suporte, nesse caso o papel.

Dos grãos da areia, sentidos ao pisar no seu conjunto infinito, sua textura etc., aos grãos do filme, que dão forma à imagem, são modificações e transformações que passam por processos de luz, químicos, que definem a estrutura específica da imagem fotográfica.

Dubois (2012) trata do trabalho de transmutação fundamental do dispositivo fotográfico, que transforma as continuidades luminosas que emanam do objeto real em descontinuidades sucessivas a partir do momento em que elas se inscrevem no suporte e convertem-se em signos.

O grão como cristal de haleto de prata que dá forma à imagem é organizado por toda a superfície e reage individualmente à luz, como nos informa Dubois (2012), os grãos acabam, por sua organização aleatória e sua distribuição estatística (em termos de 'sou tocado' / 'não sou tocado', ou seja, 'escureço' / 'permaneço branco'), para produzir efetivamente, para re-construir uma representação mimética.

Não foi preciso qualquer esforço na construção dessas imagens. A textura dos grãos surgiu muito próxima daquilo que fora representado e, portanto, diante dessas duas etapas, que se uniram e são indissociáveis para mim, consigo mergulhar na imagem, assim como mergulhei pela primeira vez em meu olhar na praia.

Quanto ao tempo, que tanto me inquietava antes dessa produção, sinto que ele é um tempo individual e que se faz por etapas: do ver, do sentir, do fotografar, do laboratório, do interpretante, e do meu próprio tempo, ao contemplar a imagem pronta. Todos sobrepostos e que não podem ser desassociados nessa experiência de pesquisa.

A imagem seduz o espectador a acreditar em suas qualidades de representação, mas nunca redime.

Essa série também trouxe algo de novo para o meu olhar perante a imagem. Ao apontar a câmera para baixo, o campo visível, uma visão aérea aproximada, retira a perspectiva do horizonte. Assim, embora seja um lugar de grande extensão, pelo recorte, o que a lente capta, determina um espaço limitado. Contudo, naquele espaço, o que atraía o meu olhar era ver a areia através das lentes. O que surgia eram grãos de diversos tamanhos e qualquer nome atribuído àquele momento poderia fragilizar a imagem.

Nessas fotografias, o tempo não possui apenas o chamado instante decisivo da captura da imagem pelo fotógrafo. A própria imagem possui em si um determinado tempo que não se esgota e não representa algo que poderá ser lido através do tempo. O que muda é o suporte no qual a imagem se apresenta, o negativo ou o papel.

Por outro lado, de uma forma mais próxima do fotógrafo, as questões, de ordem filosófica, conceitual, pessoais etc., estão presentes na própria imagem. Por que eu escolho essa imagem? Como eu consigo representar uma parte viva da natureza num espaço bidimensional?

Creio que essas questões são o maior desafio, e que sempre permanecem sem respostas definitivas, pois o que está envolvido nesse processo não é apenas a captura de uma imagem, mas a representação de um tempo de vida.

Além da experiência, ponto importante no meu processo criativo, está também o espaço em que as imagens emergem, bem como o hábito estético do fotógrafo. Esse último está relacionado à maneira como ele se adapta ao mundo em seu entorno. Ver, diferentemente de olhar, requer todo um aparato que vai além da visão. Requer curiosidade e imersão. Assim também se dá em relação ao espaço em que as imagens habitam. Esses espaços precisam ser abertos pelo observador, como se fosse um primeiro olhar.

Através da experiência e da aproximação com a fotografia, consigo perceber que nesse momento não existem coisas separadas, equipamento, objeto, ideia, corpo,

luz, olhar etc. Tudo se resume a uma ação movida pela habilidade artística, amorosa o eu, i.e, a imersão do meu ser no universo dos grãos. Segundo Dewey (2010), significa o profundo interesse pelo tema sobre o qual a habilidade é exercida.

Nesse momento, há um componente chamado paixão, que move todo o processo criativo e que une tudo em um só objeto. Nele estão contidos os materiais, a ideia, o fazer, o pensar, o manipular, o tocar, o sentir, o olhar, o ver, o escutar, ligação íntima, uma enfática experiência que transforma a habilidade, o conhecimento em uma relação estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e o que se percebe no seu vir a ser, em seu devir, o que chamamos de processo, crescimento.

E de forma semelhante a Dewey (2010), Santaella (2007) também fala da experiência, como o espaço na experiência humana, ao afirmar que o mundo-vivido não é óbvio, e é preciso que seus significados sejam descobertos. Embora seja inatingível e difuso, o contínuo da nossa vivência de espaço depende do sistema de orientação geral que vem do corpo inteiro, o espaço perceptivo, que:

É um campo de encontros afetivos e emocionais com os espaços da terra, do céu, das cercanias do mar, da densidade das matas e também com os espaços construídos pelo ser humano. [...] O azul do céu, por exemplo, não é apenas a luz do azul sem fim, mas uma fronteira entre o visível e o invisível; o vazio do deserto é também paisagem alucinada de um oásis; a areia em que deitamos ao sol, é, acima de tudo, uma experiência de intimidade plácida e feliz com o calor e a maciez que a natureza nos traz de presente. Enfim, reflexos, sombras, brilhos, neblinas, no lusco-fusco de suas danças sutis, ao atraírem nossos sentimentos, exaltam nossas fantasias. (RELPH *apud* SANTAELLA, 2007, p. 164)

Ao chegar à praia, muitas coisas aparecem com mais clareza do que os grãos de areia. Nela pisamos e este espaço me chamou tanto à atenção. Todavia, a praia era como um deserto, onde a água do mar estava longe, havia, portanto, mais areia.

Por conseguinte, o que passa a ser examinado é como falar de um processo que se constrói a partir de instantes? De que tempo fala essa imagem? Em que espaço ela se situa? Do que ela fala?

Para Borges (1999), o livro de areia surge dos mistérios de um leitor frente a uma obra. Sem respostas, as interpretações são múltiplas e cada leitor passa a ler o seu próprio livro de areia; um livro que não é fixo; que se move como a areia; que se desfaz e se refaz. Este livro, assim, é um mistério, um livro para ser lido em todos os seus silêncios e vozes, que passam a ser a vida de cada leitor, múltiplas, transformando-se na época, no lugar. Como diz o próprio autor: “O número de páginas deste livro é infinito. Nenhuma é a primeira, nenhuma, a última” (BORGES, 1999, p. 81).

Muito embora as imagens habitem o nosso imaginário, no decorrer do nosso cotidiano, pouco se sabe sobre elas. Elas vivem num descompasso entre tempo, espaço, memória, lembranças, incertezas, nos intervalos das coisas que queremos ver, no escuro da noite, nos nossos sonhos. Portanto, a cada movimento, a cada instante, a obra em processo se modifica e, desde as primeiras ideias até o final de cada obra, existe uma rica experiência que não pode ser representada, visto que todas essas condições físicas que acontecem em tempo real não se repetem, e fazem parte de uma experiência única. A cada instante estamos diante de novas imagens.

Assim a fotografia é um conjunto de reflexos dessa poética. A dinâmica e o movimento são fundamentais para o leitor. Como o grão na imagem, as areias num processo natural, desde o seu nascimento, o crescimento, a multiplicação, a morte e o renascimento, tanto do homem como de todos os elementos naturais, o grão desce a centenas de metros de profundidade e volta a ser rocha formando o assoalho oceânico.

Os grãos de areia encontram-se numa praia, entretanto, possuem origens diferentes: podem surgir da decomposição de uma rocha, ou mesmo, da ação dos ventos ou do próprio retrabalhamento dos sedimentos.

O surgimento das areias nas praias deu-se em tempo geológico quando da formação dos primeiros minerais existentes no planeta Terra. A composição mineralógica das areias consiste em três minerais fundamentais: a mica, o quartzo e

o feldspato. Esses minerais, através de suas características geológicas, manifestam contorno, tamanho do grão e coloração das areias de praia. A partir da análise da morfodinâmica praiana, i.e, comportamento geológico, é que se observam os grãos. As praias de coloração translúcida são ricas em quartzo, mineral formador do cristal de rocha que apresenta coloração translúcida, rica em sílica, mineral constituinte do óxido de silício e que permite, em sua estrutura cristalina, a reflexão das sete cores do arco-íris, no espectro visível.

Já os grãos de areia, ricos em feldspato, apresentam coloração amarronzada, a castanha, em grãos arredondados, originários do retrabalhamento gerado pelos ventos e da ação das marés, ao longo de milhões de anos.

Por outro lado, os grãos ricos em mica preta permitem um contorno acinzentado, a escuro, nas areias de praia, que é característico de ambientes plataformais, com baixa energia de onda, ou seja, praias tipicamente protegidas pela topografia de ilhas ou mesmo de uma baía ou enseada. O pouco contato com as ondas do mar fazem com que esses grãos percam seu movimento natural e se acumulem grosseiramente em tamanhos acentuados numa zona costeira.

Além disso, há um processo natural, chamado intemperismo, que consiste em diferentes interações químicas e físicas dos grãos de areia com a água doce, a água do mar, os ventos e a ação das ondas que arrebentam na costa, contornando as areias e modelando seus grãos, quanto a sua forma e características geológicas.

Assim como as areias, que para serem formadas é preciso um desgaste de rochas, por milhões de anos, e que, depois de passarem por mais longos anos na praia, os grãos também morrem, a fotografia assim reflete essa poética.

Este trabalho contribuiu para as artes visuais, sobretudo, por trazer o universo da fotografia analógica à digital dentro de um processo criativo, no olhar diante da imagem e, sobretudo, na mudança de perspectiva do horizonte; na observação do campo visível; no ato do apontar à câmera para baixo; do registro num espaço

limitado, pelo recorte, o que a lente pode traduzir do infinito da paisagem àqueles grãos de areia iguais, diferentes, misturados revelando a poesia da imagem e da fotografia.

Esta obra não pretende ter um ponto final neste trabalho. O desejo de dar continuidade aos meus estudos está vivo em mim. Gostaria de dar continuidade a esse trabalho no doutoramento onde buscarei trazer movimento aos grãos num aspecto espaço-tempo associando às imagens com movimento e toda dinâmica do processo poético da fotografia, com a pesquisa a nível internacional.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. *A câmera*. 4a ed.- São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2006.

ADAMS, Ansel. *O negative*. 3a ed.- São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2004.

ADAMS, Ansel. *A cópia*. 3a ed.- São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2005.

ADAMS, Ansel. *The print: contact printing and enlarging*. New York: Morgan & Morgan, 1950.

BAKER, George. *Photography's Expanded Field*, v. 114, n.114, p. 123, oct. 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. *Burning with desire: the conception of photography*. Mass: MIT Press, 1997.

BATCHEN, Geoffrey. *Each wild idea: writing photography history*. Mass: MIT Press, 2001.

BELTING, Hans: Hiroshi Sugimotos Kinosäle und der unsichtbare Film. In: BELTING, Hans; WEIBEL, Peter. (Ed.). *Szenarien der moderne*. Kunst und ihre offenen grenzen. Berlim: Philo & Philo Fine Arts, 2005. p. 154-168.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. v.1* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 1-58.

BERGER, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, 1972.

BERGIN, Paul. The Artist as Machine. *Art Journal*, v. 26, n. 4, p. 359-363, 1967.

BERGSON, Henri. *Matter and memory* (1896). Translated by Nancy Margaret Paul, W. S. Palmer. Local: E.U.A, Courier Dover Publications, 2004.

BORGES, J. L. O livro de areia. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges. v. 3*. São Paulo: Globo, 1999. p. 1-80.

BURGIN, Victor. (Ed.). *Thinking photography*. London: Macmillan, 1982.

COELHO, L. M. Fotografia (em) movimento: poéticas da locomoção na fixidez da imagem. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais. 2013.

DE DUVE, Thierry. Time exposure and snapshot: the photograph as paradox. *October*, v. 5, p. 113-125, summer 1978.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14. ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

FARDY, J. R., Double Vision: reviewing Man Ray and Marcel Duchamps 1920 Photo-Text. Tese. 2008. Bowling Green State University. Ohio. E.U.A. 2008.

FOSTER, Hal. *The return of the real: The avant-garde and the end of the century*. London: MIT Press, 1996.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

GALASSI, P. *Henri Cartier-Bresson: o século moderno*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

MINK, J. *Marcel Duchamp, 1887-1968, A Arte como Contra-Ataque*. Rio de Janeiro: Paisagem, 2006.

NEWHALL, B.. *The history of photography*. New York: MOMA, 1982.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.1*. Edição - São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTOS, Eriel de Araújo. *Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e o imaginário num processo fotográfico*. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

STILLMAN, A. G. *Ansel Adams, four hundred photographs*. Washington D. C.: Congress Library, E.U.A., (2007).

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia* – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SUGIMOTO, H. Hiroshi Sugimoto in an interview with Thomas Kellein, 1994. In: SUGIMOTO, Hiroshi; KELLEIN, Thomas. (Ed.). *Time exposed*. Kunsthalle Basel: H. Mayer, 1995. p. 91-96.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as linguagens visuais*. Salvador: EDUFBA, 2010.