

APONTAMENTOS FOTOGRÁFICOS EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO PICTÓRICOS E GRÁFICOS

Niura Legramante Ribeiro
Doutoranda pelo PPG-AVI, UFRGS;
Mestre em Artes ECA/USP;
Professora e pesquisadora Atelier Livre,
Porto Alegre; Feevale, Novo Hamburgo

RESUMO:

O texto *Apontamentos Fotográficos em Processos de Criação Pictóricos e Gráficos* investiga os cruzamentos de linguagens e de meios em obras de arte contemporâneas. Trata-se de verificar como ocorrem essas interlocuções, analisando até que ponto alguns paradigmas da sintaxe da câmera e da impressão de imagens são incorporados em obras realizadas em pinturas e gravuras que utilizam a fotografia como recurso visual para as concepções plásticas.

Palavras-Chaves: arte contemporânea, fotográfico, pictórico e gráfico.

ABSTRACT:

The paper Photographic Notes in Pictorial and Graphic Creative Processes investigates the intersections of language and media in contemporary art works. It aims at verifying how these interlocutions take place, examining the extent to which some paradigms of camera syntax and image printing are incorporated into works carried out as paintings and prints, works which use photography as a visual resource for their plastic conception. Keywords: contemporary art, photographic, pictorial and graphic.

I

Parte-se da premissa de que as relações dos meios tecnológicos com a história da arte datam do surgimento da fotografia, no século XIX. As aproximações da fotografia com a História da Arte já ficam evidentes nas terminologias aplicadas aos títulos de livros, retiradas do universo das Artes Plásticas, como *O Lápis da Natureza*, 1844, de Talbot; *Efeitos Pictóricos na fotografia*, 1869, de Henry Peach Robinson; *Como pinta o sol*, 1887, de Muffone e *A Arte da Fotografia*, 1862, de Disdéri. É preciso, porém, considerar que os artifícios utilizados pelos artistas para captação da imagem, a partir de determinados referentes em busca da verossimilhança, são mais antigos, como demonstrou David Hockney no livro *O Conhecimento Secreto – redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. A lógica indiciária da imagem já se fazia presente pela utilização da câmera escura, da câmera lúcida, do uso de

lentes e de espelhos que cumpriam seus papéis como auxiliares técnicos da reprodutibilidade da imagem. Antes do advento fotográfico, o escritor veneziano Daniele Bárbaro, em 1568, aconselhava a utilização da câmera obscura como instrumento de informação visual aos artistas.

A utilização da fotografia como memória visual em procedimentos plásticos, já era uma recomendação dada aos artistas desde a invenção da fotografia, por vários críticos, sobretudo, por aqueles que advogavam em prol de que a fotografia não fosse considerada arte. Alguns dos discursos teóricos reduziam o novo meio a propriedades meramente mecânicas e químicas, não podendo ser, portanto, no entendimento de Baudelaire, do “domínio do impalpável, do imaginário” como era a pintura. A sua visão documental, restritiva da fotografia, acabava por restringir a utilização da mesma como “bloco de notas”, como “serva das ciências e das artes”.¹

A fotografia para os primeiros artistas dessa nova época da reprodutibilidade da imagem era recomendada ao pintor de paisagens para melhor visualização da composição de perspectivas, luzes e sombras, ao retratista pela economia de poses dos modelos, aos demais artistas que desejavam estudar as pinturas dos grandes mestres da história da arte, ao exercício do desenho para o estudo dos planejamentos das esculturas e para toda informação de detalhes que não fosse possível ser captada pelo olho humano. No livro *The Elements of Drawing*, de 1857, Ruskin sugere aos artistas a utilização da fotografia para exercitar esboços e desenhos de vestimentas de esculturas de catedrais. Nos anos setenta, o *Educational Series*, aconselha o uso da fotografia ao estudante que está aprendendo a desenhar. Em 1860, o *Bulletin da Sociedade Française de Photographie*, apontava as vantagens da utilização da fotografia como recurso visual aos pintores para:

obter a maior exatidão sem forçar o original a posar penosamente durante numerosas e longas sessões (...) O trabalho do artista é consideravelmente simplificado e, em consequência, os preços são menos elevados, as encomendas de retratos aumentam numa proporção desconhecida até então.²

Ao invés de esboços para retratos, bastaria usar provas positivas na tela sensibilizada, sendo necessário apenas aplicar a cor, o que poderia diminuir seu trabalho, barateando os custos e aumentando os lucros.³ Embora muitos pintores utilizassem imagens fotográficas em suas composições, nem todos concordavam em admitir publicamente o uso de tal recurso, pois poderia denegrir a capacidade criativa. O público precisava acreditar que as paisagens, cenas de batalhas, retratos e os nus eram inteiramente pintados a partir do imaginário do artista ou da pose de um modelo. Outros até manifestavam seu entusiasmo pela fotografia, como Delacroix que desenhava nus masculinos a partir de imagens fornecidas por seu amigo fotógrafo Eugène Durieu. Ingres pintou retratos a partir de fotografias de seus clientes encomendadas a Nadar e utilizou a pose da mão segurando a cabeça, derivada dos longos tempos de exposição da visualidade fotográfica, muito embora nunca admitisse que a fotografia pudesse ser considerada obra de arte. Igualmente Nadar é o autor da fotografia do poeta Baudelaire fornecida à Manet para realizar, em aguaforte, o *Retrato de Charles Baudelaire*, 1865, no qual conservou características tonais das fotografias. Os retratos e fundos de algumas paisagens do pintor pré-rafaelita Millais, tiveram suas origens em fotografias de Rupert Potter. Courbet usou fotos produzidas por Carjat, Reutlinger para a pintura do quadro sobre Proudhon e do fotógrafo Villeneuve para a modelo que ocupa a posição central do quadro *O Atelier do Pintor*. Degas, ele próprio fotógrafo, também recorreu a *carte-de-visite* de Disderi para as poses de bailarinas e para alguns retratos; fez uso dos cortes e enquadramentos das vistas fotográficas instantâneas de sua época. O fotógrafo Atget pregou na porta de seu atelier o cartaz *Documentos para artistas e sabe-se que vendera imagens de Paris* a Braque e a Utrillo. No século XX o Hiperrealismo e a Pop Art utilizaram imagens fotográficas para suas composições pictóricas. A fotografia para esses pintores abriu um imenso campo visual.

II

No texto, *Discutindo a Imagem fotográfica*, a pesquisadora Annateresa Fabris lembra-nos o quanto o poder de choque provocado pelo advento da fotografia:

*ainda é pouco analisado por uma historiografia preocupada, sobretudo, em desconsiderar, se não em ocultar, as profundas transformações que a imagem técnica trouxe para os conceitos de arte, de artista e de obra e para a configuração de uma nova visão da realidade, moldada por um artifício que a sociedade oitocentista considerou natural por motivos ideológicos.*⁴

De fato, essa é uma constatação muito pertinente quando se pensa nas relações da fotografia com a história da arte.

À diferença dos primeiros artistas que fizeram uso da fotografia, os artistas atuais assumem e revelam com naturalidade as estratégias pautadas na fotografia como recurso visual e muitos até querem preservar intencionalmente características da sintaxe desse meio, na materialização final das obras. A incidência de imagens de matrizes fotográficas em gravuras e pinturas perpassa os processos criativos de artistas na contemporaneidade. Esse é o elemento condutor dos trabalhos de Cylene Dallegrave, Fernanda Soares, Julio Ghiorzi, Mário Röhneit, Maristela Salvatori e Miriam Tolpolar. A paisagem arquitetônica urbana estrutura as composições das pinturas de Mário e de Julio e das gravuras em metal de Maristela; a figura humana é o elemento recorrente nas litografias de Fernanda e Miriam e na gravura em metal de Cylene. São trabalhos de diferentes datações que problematizam a utilização de apontamentos fotográficos nos seus procedimentos plásticos.

A pintura *Sem título, 1983*, de Mário Röhneit foi realizada a partir da fotografia de uma sala do *Palácio Real de Madrid*, reproduzida num pequeno guia para visitas turísticas. Como método foto-mecânico para obter alto-contraste fez várias fotocópias da imagem até conseguir eliminar todos os meios tons. A última imagem, já delimitada por zonas pretas e brancas foi ampliada utilizando o aparelho episcópio, depois foi projetada sobre uma tela na qual desenhou os contornos dos elementos da imagem e aplicou a tinta preta com pincel. Da fotografia colorida guarda a referência com o assunto arquitetônico, não mais com a cor. As superfícies de suas pinturas são condicionadas pela linguagem da reprodutibilidade da imagem. As características definíveis da sintaxe da fotocópia são perseguidas intencionalmente na pintura do artista conforme ele mesmo confirma ao dizer que utiliza tinta preta líquida para obter um acabamento mais uniforme e ficar

semelhante a uma impressão gráfica. A busca por uma eliminação das marcas do gesto do artista e o exercício da impessoalidade segue o caminho na contra-mão da subjetividade modernista. É esta tarefa informativa que a fotografia possibilita que leva o artista a afirmar que com tal recurso, *tem uma pintura pronta, que não há nada para colocar em cima.*⁵A genética da imagem de derivação fotográfica é incorporada à sua pintura.



Mário Röhnelt, *Sem Título*, 1995, pintura sobre lona, 119 x 160cm



Fotografia do livro *Palácio Real de Madrid*

Interessado também em imagens arquitetônicas, Julio Ghorzi capta da fotografia alguns elementos e introduz outros de seu vocabulário. Para conceber a pintura *Sem título (Escola)*, 2000, Ghorzi se apropriou de uma fotografia pxb reproduzida no livro *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan que mostra o prédio da *Escola Profissional (1963-64) em Busto Arsizio*, do arquiteto Enrico Castiglioni. As suas escolhas de imagens navegam pelo contexto do museu de reproduções fotográficas do qual nos fala Malraux no conhecido argumento em *Le musée imaginaire*. Do registro fotográfico o artista conservou o primeiro plano da estrutura arquitetônica acentuada por uma forte perspectiva. Ao fundo da composição introduziu uma paisagem e uma marcante luminosidade amarela, que não estava na fotografia e que coloca em destaque os planos escurecidos do prédio. O tratamento pictórico dado ao céu reforça o seu repertório de pintura e a fotografia foi utilizada como memória visual, apenas para referência inicial, como ponto de partida para os seus procedimentos em pintura. Nesta obra, o seu processo foi mediado pelos recursos informativos da reprodução.



Julio Ghorzi, *Sem Título*, 2000, acrílico sobre MDF

Para Maristela Salvatori, a fotografia funciona como um ponto de partida, um instrumento informativo que ajuda na sua percepção visual para o desenho que estruturará as composições em gravuras. Serve como referência para construção geométrica arquitetônica, para a captação da perspectiva e para os estudos de luzes e sombras que marcam a construção das obras *Sem título*(série *Paris Balard*), 2005 e *em título*(série *Paris Balard*), 2003. Esses elementos determinaram o olhar fotográfico da artista no momento em que se posicionou para fazer a foto, escolhendo enquadramentos, ângulos e perspectivas marcantes que acentuassem tais aspectos que desejava evidenciar. O seu vocabulário plástico de gravura foi conscientemente buscado ao captar as imagens. O registro fotográfico que lhe serviu de base fornece mais elementos do que a artista necessita. Para criar um ambiente desértico em suas obras, uma atmosfera de quietude tão característica de sua linguagem, ao transpor as imagens das fotografias coloridas para as gravuras, eliminou toda a informação que considerava excessiva, a começar pela cor, carros, figura humana, céu, detalhes dos tijolos do prédio e grades. Os elementos da foto conservados na gravura aparecem invertidos, devido ao procedimento de impressão da gravura. O contraste claro entre o espaço branco que seria o céu com o negro da arquitetura não deixa de evocar uma semelhança com um negativo pxb, assim como o grão obtido na gravura em água-forte lembra o grão da fotografia. Esses são elementos inequívocos da imagem fotográfica que incidem em suas gravuras.



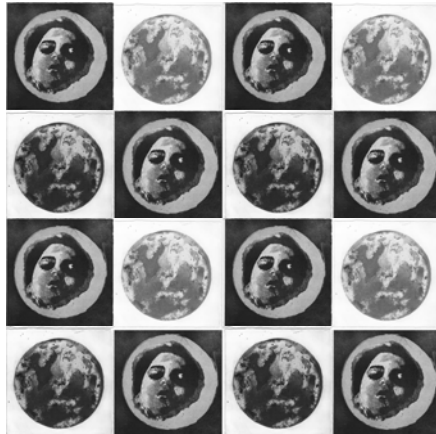
Maristela Salvatori *Sem Título*,
(série *Paris Ballard*), 2005
Gravura em metal, 30 x40 cm



Fotografia: Maristela Salvatori

A fotografia como referencial para o processo de gravura em metal também está presente no trabalho *Sem título*, 2006 de Cylene Dallegreve. As pessoas são fotografadas, pela própria artista, enquanto dormem. De cada pessoa fez 300 fotos em seqüência durante uma noite. Escolhida a imagem, deste original em arquivo digital, a artista inverte a imagem no *photodshop* e tira um xerox. A inversão é necessária para que a imagem fique correta na gravura, pois o tonner do xérox atua isolando a chapa, protegendo o metal do ácido. O que aparece em preto na imagem invertida resultará em branco na imagem final. Após, transfere com solvente a imagem invertida para a chapa de metal. Segue-se o procedimento tradicional da calcografia, adicionando água tinta, água forte e outros recursos. Sobre a presente obra, a artista descreve suas escolhas: *quanto à imagem, é importante dizer que a minha idéia era colocar a pessoa dentro da lua, vivendo o movimento circular dos sonhos, como se estivesse presa dentro da noite e do seu mundo particular. Paralelamente produzi outra chapa somente com a lua, esta sem o recurso da fotografia. A montagem é feita intercalando as duas imagens, criando uma espécie de xadrez ou trançado. Um contraponto entre o círculo e o quadrado, desorganização do sonho e organização do mundo consciente.*⁶ Numa outra entrevista a artista afirmou que tanto nas fotografias quanto nas gravuras a pessoa parecia morta. Para o presente trabalho, a artista selecionou da fotografia, apenas o rosto onde se concentra uma fisionomia aparentemente silenciosa, mas dotada de comportamentos interiores conforme o sono e os sonhos. No sono, as expressões não obedecem às exigências de

comportamentos sociais de afastamento dos excessos e de fisionomias premeditadas. O inevitável aspecto mortuário que advém da expressão fisionômica na iconografia da imagem, tanto na fotografia original como na gravura em seu trabalho, parece encontrar aqui a união plena com a idéia da morte como afirmava Barthes ao fazer referência à condição da fotografia.



Cylene dallegrave, sem Título, 2006,
gravura em metal, 80 x80 cm



Fotografia: Cylene Dallegrave

Para a litografia *A Aroeira*, 2003, Miriam Tolpolar recorreu ao seu arquivo pessoal de fotografias, selecionando aquelas de seu interesse que registravam os desdobramentos de diferentes momentos do crescimento de seu filho paralelo ao de uma árvore. Para esta investigação poética a artista fez uso da condição da fotografia como documento capaz de congelar instantâneos da passagem do tempo. Com o fim de eliminar da fotografia informações que não desejava, realizou fotocópias em preto e branco e recortou manualmente a figura humana e a árvore que foram preservadas na imagem em gravura. Para a composição, realizou a transposição direta das imagens fotocopiadas sobre a pedra litográfica, numa seqüência vertical, através de processos químicos para, então, chegar à impressão final sobre o tecido. O seu processo condensa três estratégias de reprodutibilidades das imagens: a fotografia, a fotocópia e a impressão litográfica. A configuração do trabalho reforça a linguagem gráfica da fotografia. Em outras obras da artista também ficam evidentes a simbiose da fotografia com a litografia, como em trabalhos nos quais utilizou fotografias de retratos de seus familiares nos quais conserva inclusive as marcas do formato

da imagem matriz. É a utilização da fotografia como documento de memória no exercício de sua capacidade de criar pseudopresenças.



Miriam Tolpolar, *A Aroeira*, 2006,
 litografia sobre seda,
 100 x120 cm



Fotografia: Miriam Tolpolar

O trabalho *Sem título*, 2006, em litografia de Fernanda Soares também é mediado por várias operações de matrizes fotográficas, na seguinte ordem: fotografia, fotocópia, cópia digital, fotocópia e impressão em gravura. Seu ponto de partida foi uma fotocópia da obra *Sono Pesado*, do fotógrafo Lunara (1864-1937), cuja iconografia registra a presença de figuras humanas numa paisagem. Com este trabalho, a artista faz um resgate histórico deste importante fotógrafo que documentou paisagens de Porto Alegre.⁷ E foi o interesse da artista pela paisagem que a fez entrar em sintonia com aquela obra de Luiz Nascimento Ramos, seu verdadeiro nome. Depois de realizar um tratamento digital na imagem, explorando o contraste e o brilho, salvou em duas versões: numa preserva os elementos compositivos da fotografia original e na outra, a artista suprime as figuras humanas, conservando apenas a árvore. Dessas imagens resultantes das operações digitais são realizadas duas fotocópias que são transferidas para a pedra seguindo os processos químicos para a obtenção final da impressão litográfica sobre papel. A obra foi composta com seqüências intercaladas de duas imagens e poderia ter tais seqüências

continuadas até o limite da resistência da matriz litográfica. A fronteira entre a litografia e a fotografia se torna bastante ambígua, pois o trabalho tem características muito gráficas. As propriedades visuais da fotografia são exercitadas em vários de seus trabalhos. Suas relações com a reprodutibilidade da imagem permeiam outras gravuras que foram executadas a partir de fotografias que realizou de troncos de árvores e caminhos do Parque da Redenção, desta vez não tão gráficas, mas tendo, visivelmente incorporados, determinados cortes e enquadramentos.



Fernanda Soares, *Sem título (homenagem a Lunara)*, 2006
Litografia, 27 x 191 cm

A aliança entre fotografias e as obras dos artistas em outros meios é um diálogo de mão dupla. Se por um lado os artistas buscam na imagem de matriz fotográfica aspectos que o auxiliem na percepção de elementos de seu vocabulário plástico, por outro eles conservam características da sintaxe fotográfica na sua linguagem como deformações de perspectivas e visualidades tonais do meio reprodutivo. O impacto que o advento da fotografia trouxe para a percepção dos artistas, por sua lógica descritiva, pela economia de tempo, por possibilitar pseudopresenças, por congelar momentos efêmeros dentre tantas outras contribuições abriu um campo para investigar possibilidades expressivas incorporadas ao vocabulário dos artistas visuais. Nesse sentido, Aaron Scharf, constata que (...) *não se pode duvidar que a fotografia serviu para elevar e reforçar a percepção da natureza e a arte por parte do artista.*⁸

NOTAS:

¹ Apud DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, s.d. p.23.

² Apud FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 182.

³ Idem, p. 182.

⁴ FABRIS, Annateresa. “Discutindo a imagem fotográfica” in *Domínios da imagem*. Londrina, Ano I, N 1, novembro de 2007, p. 41.

⁵ Depoimento do artista à autora em 07 de junho de 2007.

⁶ Depoimento da artista à autora em 21 de outubro de 2007.

⁷ Para ver as fotografias de Lunara, consultar a publicação: SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900*. Porto Alegre: E.S., 2002.

⁸ SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 14.

REFERÊNCIAS:

DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, s.d.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

REVISTA *Domínios da Imagem*. Londrina, Ano I, N. 1, novembro de 2007.

SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900*. Porto Alegre: E.S., 2002.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Revista Domínios da imagem. Londrina, Ano I, N 1, novembro de 2007.

CURRÍCULO RESUMIDO:

Niura Legramante Ribeiro é Doutoranda pelo PPG-AVI, UFRGS e Mestre em *Artes* pela ECA/USP; curadora, pesquisadora e professora de *História, Teoria e Crítica da Arte* no Atelier Livre, em Porto Alegre e no Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo. Dedicou-se a pesquisa na área da fotografia e arte contemporânea. Foi júri do *Prêmio Porto Seguro de Fotografia 2008*, São Paulo.