

INTERTEXTUALIDADES E HIBRIDISMOS NA FOTOGRAFIA: RELAÇÕES COM A GRAVURA E A PINTURA

INTERTEXTUALITIES AND HYBRIDISMS IN PHOTOGRAPHY: RELATIONS WITH ENGRAVING AND PAINTING

Ana Paula Rodrigues de Melo / UNICAMP

RESUMO

Este artigo aborda intertextualidades da fotografia com a gravura e a pintura. Considerando a presença de hibridismos nas artes, caminha no sentido de uma reflexão sobre a linguagem fotográfica e propõe o entendimento da intertextualidade em diversos momentos da história da fotografia, traçando relações com as artes visuais. Parte da aproximação com obras de fotógrafos que estão na origem da construção da fotografia como linguagem até artistas contemporâneos que dialogam com a imagem formada pelo cruzamento com os meios gráficos e pictóricos.

PALAVRAS-CHAVE: hibridismo; intertextualidade; gravura; pintura; artes visuais.

ABSTRACT

This article discusses intertextualities of the photography with engraving and painting. Considering the presence of hybridisms in arts, goes towards a reflection on the photographic language and proposes the understanding of intertextuality at various moments in the history of photography, drawing relations with the visual arts. Part of the approach to works by photographers who are at the origin of construction of photography as language to contemporary artists who dialogue with the image formed by the crossing with the graphic and the pictorial media.

KEYWORDS: hybridism; intertextuality; engraving; painting; visual arts.

Apresentação

O termo hibridismo é apresentado aqui como o resultado da junção de duas linguagens ou dois meios diferentes na construção de uma imagem. Em relação ao uso do termo nas artes visuais, o conceito de hibridização consiste “na produção de arte por meio das mais variadas técnicas, materiais e suportes, ligando linguagens artísticas e caracterizada pelo pertencimento a uma única vertente ou categoria” (SIMÃO, 2008, p.10).

Uma vez que esse tipo de imagem está cada vez mais presente na atualidade, é importante entender como formas de expressões artísticas estabelecem intertextualidade a partir da fotografia que objetiva a produção de sentido.

Pontuando historicamente, talvez a fotografia tenha aspectos que podem ser considerados híbridos desde sua origem, pois o meio fotográfico é resultado de um processo tecnológico que possui características dos meios que a antecederam, como, por exemplo, o desenvolvimento da perspectiva e os sistemas ópticos.

Essas descobertas levaram à mudança de paradigmas pois “o surgimento de um novo meio sacode as crenças estabelecidas e obriga o retorno às origens para rever as bases a partir das quais a sociedade das mídias está edificada” (MACHADO, 2001, p.21).

Considerando esse processo tecnológico, as origens do meio fotográfico enquanto sistema de representação encontram-se no Renascimento com a utilização da perspectiva, “na qual a princípio, os artistas utilizavam câmaras obscuras e mais tarde novos aparatos surgiram para a fixação de um retrato como a *camera lucida*”. (DUBOIS, 2001, p.130). Essa relação entre arte e ciência expandiu-se até o Século XIX, impulsionada pelo desenvolvimento da industrialização e da era moderna como consequência da experiência das cidades.

O descobrimento da influência fotoquímica na fixação da imagem constituiu o passo seguinte desta trajetória, somando-se à isso várias experiências que aproximaram o trabalho do fotógrafo com o do gravador, pela retirada ou acréscimo de áreas que são tocadas pela luz e outras que se tornam sombras.

A relação da imagem que se formará nesse processo com o objeto ou referente, considerando a tradição realista na estética da linguagem fotográfica, resultará da busca de experiências pelos artistas da luz, os quais foram além do signo indicial ao explorar outros campos para a instauração da imagem. Como afirma Benjamin: “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1994, p.94).

A obra de Eugene Atget demonstra essa nova ideia que vai além da questão da asserção da imagem realista, uma vez que procura a experiência do olhar, uma experiência que coloca em uma relação íntima o fotógrafo e a técnica, fruto de uma nova concepção do homem com o meio ambiente no qual vive, o “*flâneur*”, sujeito interpretado por Charles Baudelaire (1821-1867) que caminha pela cidade, à deriva, buscando uma visão múltipla através do percurso, valorizando outros sentidos e reinventando seu espaço. Baudelaire anunciava:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. (BAUDELAIRE, 1996, p.21)

O desenvolvimento da fotografia em consonância com as Artes visuais é notório nas vanguardas artísticas do Século XX, quando movimentos como o Dadaísmo, Cubismo e o Surrealismo contribuíram para emancipação da fotografia como plena expressão artística e cuja importância vai influenciar os artistas da Pop Art na década de 60.

Posteriormente ao desenvolvimento das questões ontológicas da linguagem fotográfica, temos os seus desdobramentos, a serem apontados aqui, a partir da aproximação com as obras de artistas contemporâneos, que levam ao alargamento das fronteiras entre um meio e outro com resultados imagéticos potencializadores para uma reflexão contínua da produção visual.

Intertextualidades com a Gravura

Analisando as relações entre os meios fotográfico e gráfico, percebe-se que sempre existiram comunicações e convergências no diálogo com a imprensa, a aderência à um referente e apropriação das imagens fotográficas.

Quanto à aderência, tanto a fotografia como a gravura possuem de antemão um gesto gravador: as primeiras marcas nas paredes das cavernas; as mãos que cheias de sangue ao invés de tinta carimbavam para apontar o “é isto, eis aqui”, segundo Barthes (1984, p.14).

Esse gesto gravador produz uma imagem que nos leva à questão do realismo pela análise do tipo de imagem produzida, em uma categoria de signos indiciais como por exemplo a sombra, a ruína e marca de passos. Segundo Dubois: “Todos esses sinais possuem em comum o fato de serem realmente afetados por seu objeto (Pierce) e de manter com ele uma relação de conexão física” (DUBOIS, 2001, p.50).

Essa imagem que surge pelo contato com o objeto está no cerne da linguagem gráfica e pode ser verificada nas obras do artista Max Ernst em sua série de gravuras obtidas através da frotagem de muros, paredes e superfícies que se desdobram em composições cheias de texturas e manchas.

Além da questão do signo indicial, a fotografia e a gravura possuem em comum a geração de uma imagem, em que o artista trabalha com a ideia da luz, uma ação fotoquímica no caso da fotografia e ação gráfica no caso da gravura pela retirada ou acréscimo de matéria que pode envolver, dependendo do resultado esperado, procedimentos com substâncias químicas reveladoras de áreas escuras. Essa relação dialógica segundo Tacca:

Leva-nos indubitavelmente para os primeiros momentos da imagem fixada em suporte fotossensível, anterior à introdução dos sais de prata. Leva-nos às primeiras imagens produzidas por Joseph Nicéphore Niépce, uma quase gravura em betume da Judéia.(TACCA, 2007, p.129)

A suspeita é a de que a fotografia surge em intertextualidade com a gravura. O pensamento de gravador se revela nas experiências de Niépce: “Ele recobria a placa de estanho com betume branco da Judéia, que tinha a propriedade de endurecer quando atingido pela luz e “nas partes não afetadas o betume era retirado com uma solução de essência de alfazema” (SIMÃO, 2008, p.22). Por esse motivo o procedimento de entintagem, lembra muito os processos de água-forte e água-tinta com os quais por tanto tempo os artistas gravadores lidaram para conseguir trazer ao plano desde os tons mais claros até os mais escuros.

Assim como a fotografia, a gravura gera um múltiplo porém, essa característica por um bom tempo, levou à uma dependência da gravura de sua função ilustrativa e comercial. Sua autonomia é adquirida quando a gravura desvincula-se do texto e a invasão das técnicas e imagens gráficas nas décadas de 60 e 70 revalorizaram essa linguagem como recurso expressivo.

O uso da fotografia por muitos artistas do Século XX retomou a questão do paradigma da obra única, iniciada por Marcel Duchamp, e conceitos sobre identidade e autenticidade foram ampliados, levando muitos gravadores a transformar as inúmeras imagens veiculadas pelas novas mídias da indústria cultural ao selecionarem aquelas que poderiam se tornar um meio para sua sua criação artística.

A prática da apropriação foi investigada posteriormente por artistas associados com o movimento Pop, como “Rauschenberg, que tomou imagens fotográficas da mídia de massa e utilizou-as como partes de estruturas composicionais” (WYE, 1996, p.84). Rauschenberg ironizava os meios de comunicação de massa e utilizava a colagem como forma operacional principal para construção da imagem. Diferentes modos de impressão também são observados, especialmente a serigrafia a partir de 1962, através da qual o artista reproduzia imagens fotográficas.

A serigrafia, inclusive, é revalorizada como meio expressivo a partir dos anos 50, com grande ênfase especialmente por artistas da Pop-Art americana, como o já citado Robert Rauschenberg e Andy Warhol que passaram a utilizar técnicas de impressão gráfica com intenções que iam além da mera reprodução. Na obra *Booster*, de Rauschenberg, várias imagens de diferentes origens e apropriadas através de diferentes fontes são sobrepostas, criando um conjunto que provoca múltiplas leituras.

A apropriação de imagens veiculadas pelos meios de comunicação alcançou uma importância significativa em uma relação de experimentalismo, ora valorizando o artesanal, ora valorizando a impessoalidade na construção da imagem. Para Veneroso:

Para artistas como Andy Warhol, o que interessava era a qualidade da imagem produzida por meios fotomecânicos, e que não deixavam

vislumbrar a mão do artista. Robert Rauschenberg combina diferentes técnicas de gravura na realização de suas imagens, tirando partido, também, das possibilidades abertas com o uso da reprodução fotográfica. (VENEROSO, 2007, p.1511)

O artista Nuno Ramos realizou uma série intitulada *Para Goeldi* (1996), na qual xilogravuras do artista Oswaldo Goeldi são utilizadas como base para uma regravação no chão de cimento da galeria na qual as áreas em negro foram cobertas por óleo queimado enquanto as áreas de luz referentes à gravura original foram deixadas intactas. Mais uma referência ao processo de retirada e acúmulo de matéria que remete à essa dualidade ausência/presença de material, constituintes da fotografia e da gravura.

A fotografia pode se tornar um meio no processo de criação; vários gravadores contemporâneos relacionam a fotografia com seus trabalhos plásticos, utilizando imagens fotográficas de álbuns de família e paisagens dos lugares que habitam ou que visitaram para uma ressignificação desses assuntos através de novas interpretações visuais, com ênfase nos significados que a combinação dessas imagens pode trazer. Da mesma forma, a gravura relaciona-se de forma intertextual com a fotografia no que tange à conceitos e procedimentos que são revistos e se modificam na contemporaneidade.

Intertextualidades com a Pintura

A fotografia desde o início de sua invenção misturou-se com o universo da pintura, seja por aproximações, ou por tensões. Essa aproximação nem sempre foi bem vista pois muitos críticos se colocaram a princípio em oposição à fotografia, especialmente no que se refere à sua incapacidade de contemplar todos os efeitos, volumes e a fiel representação da natureza historicamente concedidas à pintura.

As propriedades miméticas do dispositivo foram sempre muito valorizadas assim como seu desempenho na reprodução fiel da realidade: investidas de caráter científico, meio para copiar gravuras, pesquisas sobre fotografia binocular, estereoscópios. Tacca considera que:

No séc XIX, a intertextualidade com a pintura é marcada pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia, com a introdução de vários processos e mudanças constantes de suportes, até a chegada a seu processo industrial definitivo. (TACCA, 2007, p.116)

Numa reação ao culto da foto como simples registro objetivo, nasce uma nova concepção: tornar a fotografia uma arte para além da verossimilhança e com vistas ao imaginário. A imagem produzida pelos fotógrafos em ascensão não trazia a marca do artista de forma direta, fato que impulsionou o questionamento pela crítica da época, que, desse modo “ começou a incentivar os fotógrafos a produzirem mais do que uma arte mecânica” (SIMÃO, 2008, p.27).

Novas respostas surgiram então, pelos fotógrafos interessados em transformar definitivamente a fotografia em arte. No final do Século XIX, um grupo vai buscar na pintura aspectos formais e estéticos para o desenvolvimento de suas fotos. Os Pictorialistas, como foram chamados, interessavam-se em trazer para o campo da imagem fotográfica elementos da linguagem pictórica como por exemplo, a falta de nitidez ou *flow*, a textura, tons, contrastes específicos e o fundo planejado.

O embate com o rigor da exatidão do registro que a fotografia conquistara levava os fotógrafos pictorialistas a agirem como se a câmera fosse um pincel, tratando a foto como se fosse uma pintura.

Oscar Gustave Rejlander explorava esses efeitos através de composições que apresentavam sobreposições e um espaço criado com múltiplas dimensões, devido ao uso da fotomontagem em meio úmido. Quase no mesmo período, Julia Margareth Cameron utilizava em sua poética fotografias de retratos, construídos através de uma interessante valorização da pose dramática ambientada com uma falta de nitidez no fundo que lembra o fundo em camadas da pintura clássica.

Sobre essa questão do retrato pictorialista é notório que os modelos de suas fotos tinham sua expressividade ressaltada, que significava a valorização da emoção. “O século XIX vivia na esteira do Romantismo, movimento que se opunha ao Racionalismo e rigor do Neoclassicismo, defendendo a liberdade de criação e privilegiando a emoção” (DUBOIS, 1994, p.28).

Interessante notar que mais adiante artistas como Toulouse-Lautrec e Edgar Degas irão dialogar com a nova tecnologia, trazendo para a pintura elementos próprios da linguagem fotográfica como a distorção, o enquadramento, o registro instantâneo e retenção do tempo em imagem e memória de mundo. Lautrec e Degas pintaram

séries nas quais os ângulos escolhidos e os diferentes pontos de vista pertencem à experiência fotográfica, de um espaço-tempo fragmentado, recorte de um tempo específico que retém, ao invés de agregar.

O diálogo entre meios se intensifica na medida em que elementos formais são pesquisados e reinventados como: a luz, o espaço e a cor. Os impressionistas aprofundaram o uso da fotografia como meio para visualização de detalhes e mistura óptica da cor. Man Ray, assim como outros artistas surrealistas dialogavam com o espaço cubista na composição através de fotomontagens que propunham uma ambigüidade pelo jogo das linguagens.

O artista Paolo Gioli, em sua famosa série *Polaroid SX70 stenopeiche* (1978-1980) interfere diretamente no material úmido da Polaroid riscando e danificando os pigmentos coloridos para estendê-los em suportes variados, contendo outras fotos de uma forma quase artesanal, na qual esses pigmentos invadem de forma quase aleatória os suportes provocando um resultado inesperado e praticamente abstrato. As manchas de cor, próprias do meio pictórico se mesclam com as outras imagens, evidenciando o gesto que as criou e conseqüentemente, a marca do artista.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- SIMÃO, Selma Machado. *Arte Híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- TACCA, de Fernando. *Fotografia: intertextualidades e hibridismos - discursos fotográficos*, Londrina, v.3, n.3, p.113-132, 2007.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia*. In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. *Anais. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: Universidade do estado de Santa Catarina, 2007. p. 1508-1518.
- WYE, Deborah. *Thinking Print: Books to Billboards, 1980 -95*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

Ana Paula Rodrigues Melo

Artista visual. Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas. Mestranda em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.