

## A FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO DO ESCULTÓRICO: DE RODIN A BERND E HILLA BECHER

*PHOTOGRAPHY AS AN EXPRESSION OF SCULPTURAL:  
FROM RODIN TO BERND AND HILLA BECHER*

**Ricardo De Cristofaro**

---

### **RESUMO**

O artigo aborda relações estabelecidas entre escultura e fotografia e os possíveis vestígios do início dessa prática, buscando pontuar traços da expressão do escultórico através da imagem fotográfica na produção de artistas modernos e contemporâneos. Discorre sobre práticas que transformaram a fotografia em ferramenta, meio e material de escultores. Tem por objetivo pensar e analisar como experimentações, operações plásticas, intenções e reflexões realizadas por importantes artistas desde o final do século XIX permitiram ramificações, expansões e desdobramentos da prática e do conceito de escultura.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Escultura; Fotografia; fotoescultura; campo expandido.

### **ABSTRACT**

*This article addresses relations established between sculpture and photography, and the possible traces of the beginning of this practice, seeking to indicate expression traits of the sculptural art across the photographic image in the production of modern and contemporary artists. It discusses about practices that transformed photography into a tool, means and material for sculptors. It aims to analyze and think of how experimentations, plastic operations, intentions and reflections made by important artists, since the end of the 19th century, enabled ramifications, expansions and developments of the practice and the concept of sculpture.*

### **KEYWORDS**

*Sculpture; Photography; photosculpture; expanded field.*

Nas últimas décadas a relação entre escultura e fotografia tem sido objeto de estudos, exposições e publicações. Isso decorre da presença de um número maior de artistas trabalhando com proposições envolvendo a escultura na perspectiva de novos conceitos, de hibridismos de linguagens, expansões de práticas e processos, bem como pelo fato de ter sido possível o acesso de pesquisadores e do público a importantes acervos fotográficos de escultores, que ofereceram novas leituras de seus trabalhos pelo uso que fizeram da fotografia.

Não existe um único termo que define a relação entre escultura e fotografia ao longo da história, uma vez que, quando os dois domínios se encontram e se entrelaçam, são múltiplos os níveis de convergência, articulação, ressonância e reciprocidade. Um ponto de partida se estabelece quando a fotografia, nos seus primórdios, busca afirmar suas qualidades apoiando-se em trabalhos escultóricos.

A eficácia do daguerreótipo é demonstrada em 1839 através da fotografia *Nature morte avec bas-relief*, que apresenta uma composição de relevos do escultor e arquiteto francês Jean Goujon. No mesmo período, Hipólito Bayard, inventor do processo positivo direto, experimentou métodos de iluminação utilizando esculturas. Já William Fox Talbot apresentou, em seu livro *The Pencil of Nature*, duas fotografias realizadas em posições diferentes de um busto, demonstrando através da escultura variedade nos ângulos de visão e iluminação<sup>1</sup>.

As esculturas em gesso que os fotógrafos utilizavam eram modelos que facilitavam o trabalho por permanecerem imóveis, permitindo diferentes composições com arranjos de luz e comprovando dessa forma, a capacidade da técnica na captura de volumetrias e nuances de tons. Em muitos aspectos, essas pesquisas pioneiras buscaram uma identificação com gêneros artísticos tradicionais, manifestando uma reciprocidade com as imagens que são produzidas a partir da aplicação de princípios de composição, enquadramento, formas, volumes, tratamento de luz e sombra, tornando o novo familiar a partir de estruturas visuais já conhecidas.

Outra curiosa relação irá ocorrer através de um método extremamente complexo denominado 'fotoescultura', aperfeiçoado e patenteado pelo escultor e fotógrafo François Willème no início dos anos 1860. O processo consistia em realizar 24 fotografias, simultâneas e sincronizadas com exatos 15 graus de diferença, ao redor de pessoas que posavam em um estúdio circular. Com o auxílio de um projetor e um pantógrafo, as fotografias forneciam pontos de referência para a modelagem de esculturas realistas, produzidas em diferentes tamanhos e materiais. Willème, sem saber, iniciou a aventura da escultura feita a partir da fotografia, ou baseada na fotografia. (Figura 1)

Uma imbricação mais complexa entre escultura e fotografia ocorrerá no final do século XIX, quando as duas atividades estão em ascensão nos seus respectivos desenvolvimentos: a escultura como arte pública presente em monumentos e, mais frequentemente, em salões; a fotografia como atividade documental, que permite a reprodução e a divulgação de uma

imagem. Ao mesmo tempo, o papel subjetivo da fotografia ganha interesse, reunindo, na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, fotógrafos que desejavam produzir aquilo que chamavam de fotografia artística, movimento conhecido como Pictorialismo.



Figura 1. Aparelho de projeção e pantógrafo de François Willème (c.1865).  
George Eastman Museum.

A tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte produziu vínculos entre fotógrafos e artistas, bem como entre os processos técnicos relacionados à produção de trabalhos visuais. Os fotógrafos pictorialistas passaram a se preocupar com a composição e o enquadramento, com o controle das linhas de força e contrastes, com os efeitos de claro e escuro, com as variações de luz e sombra, com a exploração da profundidade de campo e os detalhes. Também manipulavam à mão a imagem bruta capturada, modificando ou suprimindo elementos de forma, combinando e/ou sobrepondo impressões a fim de criar uma nova imagem. (ROBINSON, 1869)

Auguste Rodin e Émile-Antoine Bourdelle são dois importantes escultores que rapidamente foram atraídos pela fotografia como forma de registro e divulgação de suas obras. O momento coincide com o surgimento, em toda a Europa, de empresas e fotógrafos independentes dedicados à reprodução de obras de arte por meio da publicação de impressões fotográficas.<sup>2</sup> Em um envolvimento mais singular, os escultores também percebem outras possibilidades de utilização da fotografia, contribuindo para uma ampliação dos limites tradicionais da prática escultórica.

Em 1900, Rodin decide participar da Exposição Universal de Paris de uma maneira inusitada. Com o apoio financeiro de apreciadores da sua arte, o artista projeta e manda construir uma estrutura específica para o seu trabalho, buscando controlar, além da produção, o processo de apresentação e disseminação de suas obras. O empreendimento obtém sucesso, contribuindo decisivamente para a formação da reputação internacional de Rodin, sendo um ponto de virada na carreira do artista.



Figura 2. Rodin na Exposição Universal de Paris, 1900. Acervo Musée Rodin.

A exposição de 1900 é considerada a primeira grande retrospectiva do artista em Paris, reunindo, num mesmo lugar, múltiplas formas, linguagens e materiais com os quais o artista lidava, a exemplo de esculturas em bronze, mármore e gesso; obras ampliadas, reduzidas, multiplicadas ou fragmentadas; desenhos e aquarelas. O mais surpreendente estava posicionado nas paredes de duas salas na entrada do pavilhão: 71 fotografias realizadas por Eugène Druet, que ofereciam ao visitante outro olhar sobre as esculturas de Rodin. (Figura 2)

A relação de Rodin com a fotografia já existia desde 1877, quando convidou fotógrafos para a realização de registros de suas obras. Ao longo dos anos, esteve em contato com fotógrafos profissionais e amadores, contratados ou não, cuidando da produção dessas imagens e direcionando-as para diferentes finalidades. Dominique Viéville enfatiza que Rodin não fotografava, mas mantinha os fotógrafos sob seu controle, realizando um trabalho que se aproxima de uma direção artística, escolhendo os melhores pontos de vista, o enquadramento e a iluminação, opondo-se aos cenários tradicionais escuros e uniformes, preferindo fundos desfocados e o ambiente de seu ateliê. (VIÉVILLE, 2007, p.8)

Para Rodin, a fotografia era, a princípio, um meio de disseminar seu trabalho, mas simultaneamente tornou-se um suporte para outros fins. A partir de fotografias o artista realizou desenhos e ilustrações e, além disso, utilizou essas imagens como ferramenta de trabalho, fazendo intervenções com materiais gráficos diretamente sobre elas, acentuando áreas de luz e sombra, aumentando ou diminuindo a percepção de volumetria, justapondo e/ou duplicando figuras, isolando detalhes, recortando planos de fundo, removendo ou acrescentado partes (Figura 3). Ações estas que permitiram ao artista avaliar obras já existentes, reformular e projetar novos trabalhos, bem como modificar significados por meio de novas associações.

Junto a Rodin, já encontramos a possibilidade de relacionar e aproximar escultura e fotografia por um vocabulário comum: montagem, superposição, multiplicação, ampliação e redução. Também é possível aproximá-las por procedimentos equivalentes e semelhanças de ação entre as duas práticas: aquela que leva em conta a percepção do espaço e dos volumes captados por um determinado ponto de vista, a modelagem das formas pela luz e sombra.

Rodin concederá a alguns fotógrafos a liberdade de fotografar suas esculturas explorando a inserção das mesmas em situações e lugares inusitados, permitindo, do mesmo modo, que fossem explorados novos contextos e atmosferas, com posterior tratamento e manipulação das imagens capturadas. Essas fotografias, fortemente vinculadas a uma estética pictorialista, posicionam as esculturas como assunto de interpretação e não de reprodução.

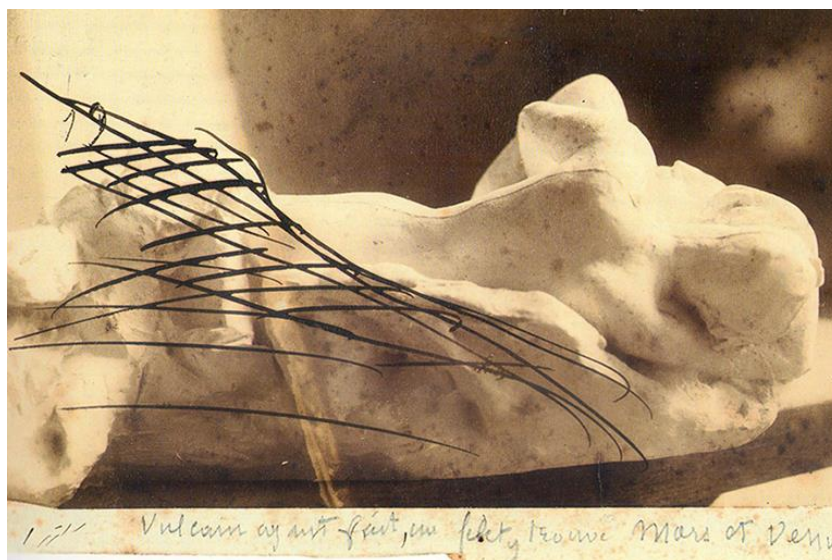


Figura 3. Autoria desconhecida (c.1889). Acervo Musée Rodin.

Por diferentes experiências, práticas e conceitos relacionados à relação entre escultura e fotografia, Rodin desenvolverá um pensamento mais específico sobre os limites da linguagem escultórica, sobre a transformação da identidade material das esculturas em

objetos visuais, com base nas relações formais que essas imagens estabelecem entre o material, o volume e a luz, elaborando a possibilidade de a fotografia constituir-se, ela mesma, um objeto escultórico. (FRIZOT, 2016)

O escultor Bourdelle também desenvolveu importantes relações entre escultura e fotografia, observadas, principalmente, quando esteve envolvido com a execução do *Monument aux combattants du Tarn-et-Garonne*, instalado na cidade de Montauban, França. Nesse trabalho, o artista utiliza a fotografia, certamente influenciado pela experiência que obteve junto a Rodin, para quem trabalhou como assistente e colaborador no período 1893/1908.

Após a aprovação do projeto para o monumento, Bourdelle fez estudos para a obra em terracota e gesso, testando variações entre as partes por meio de encenações que foram fotografadas pelo próprio artista. Também realizou estudos de expressão através de fotografias de modelos que posavam em seu ateliê, configurando um conjunto de imagens que nos permite ver uma grande inventividade plástica através dos olhos do artista. As imagens dessas duas séries, bem como fotografias de detalhes do monumento e cartões postais publicados após a conclusão da obra, preservaram a memória do processo de produção do artista, permanecendo por muito tempo fixadas nas paredes de seu ateliê.

Podemos considerar também que essa estrutura visual fracionada, constituída por fotografias, somada ao interesse pelo fragmento, estariam na base de sua decisão de reutilizar alguns personagens do monumento, emancipando-os da sua matriz original e dando a eles independência. Este é o caso das obras *Colonne Roland* e *L'Effroi*. Ressaltamos também a coleção de fotografias de esculturas de outros artistas que o escultor possuía, cartões postais e reproduções de obras de arte, imagens que se tornaram uma fonte inesgotável de pesquisa e inspiração, desempenhando um papel importante na obra de Bourdelle. (THÉAULT, 2019)



Figura 4. Antoine Bourdelle, 1901. Acervo Musée Bourdelle.

Em 1901, no ateliê do escultor belga Joseph Lambeaux, em Bruxelas, Bourdelle realizou fotografias nas quais explorou projeções de luz que atravessavam uma grade de clarabóia, iluminando uma versão em gesso da obra destinada a Montauban. Essas imagens demonstram sua vontade de também investir na fotografia para além de seu papel como uma ferramenta que participava de seu processo de criação, caminhando na direção de uma releitura e ressignificação de sua obra escultórica. (Figura 4)

Em Bruxelas, Bourdelle realizou mais de 200 fotografias de seu trabalho, com destaque para uma série na qual o escultor aparece dentro do modelo de gesso do monumento. O enquadramento mostra apenas algumas partes da escultura como um amontoado de formas brancas, remetendo a rochas ou nuvens que envolvem o artista em estado de sonolência, cansaço ou melancolia.

### **Esculpindo o imaterial e modelando a luz: Rosso e Brancusi**

Medardo Rosso foi um artista bastante experimental, com uma obra alicerçada nas modelagens em argila para reprodução em cera ou bronze patinado, nas quais procurou quebrar a representação da solidez da figura humana e dos objetos por um manuseio espontâneo e por vezes grosseiro das formas. O escultor explorava a irregularidade das superfícies e o jogo de luz como agentes capazes de decompor a materialidade das esculturas, promovendo uma interação recíproca com o ambiente e o espectador. (BARR, 1963)

Rosso buscou dominar e acompanhar todas as etapas que envolvem o trabalho de um escultor, fato raro em sua época. Quando manteve um ateliê em Paris, instalou ali sua própria fundição, controlando todas as fases de transposição de suas modelagens, da confecção dos moldes à produção das cópias e acabamento. No caso das fundições em bronze, ficava atento à ocorrência de defeitos e acidentes, que outros fundidores e artistas considerariam erros, explorando a expressividade que provinha de bolhas, rebarbas e restos de materiais.

Durante seu período parisiense, Rosso começou a fotografar suas esculturas sob uma variedade de ângulos, condições de iluminação, enquadramento, pontos focais e composição, a fim de capturar diferentes impressões desses trabalhos. O artista encontra na fotografia o recurso da reprodutibilidade e, a exemplo do que já fazia realizando cópias de suas esculturas, seu "*modus operandi* com a imagem foi baseado em uma fórmula da variação dentro da repetição" (BACCI apud POLACCI, 2018, p.135). Isso era conseguido com artifícios que criava nos processos de revelação dos negativos, implicando a perda progressiva de nitidez e dos contornos das formas, a dissolução de planos e variações de tons. Assim, cada nova imagem revelada apresenta traços de originalidade e autenticidade, pluralidade na semelhança.

Devemos considerar que Rosso foi um artista que defendeu a ideia do ponto privilegiado da visão, posição contrária à de Rodin, que buscava estimular o espectador para uma

experiência com a multiplicidade dos pontos de vista. Essas duas maneiras de pensar a escultura, em termos de vantagens ou desvantagens, já haviam sido tratadas por críticos e teóricos da arte no século XIX.<sup>3</sup>

Em outra direção, o escultor realizou trabalhos re-fotografando imagens que foram cortadas, dobradas, arranhadas, pintadas ou retocadas a mão – operações que acrescentaram ou subtraíram informações nas fotografias de suas esculturas. Na série dedicada à escultura *Ecce Puer* (1906/10), realizou superposições de imagens, obtendo efeitos desfocados e de veladura (Figura 5). Simultaneamente revelou e escondeu detalhes e contornos, ações que criaram uma dialética relação com os efeitos visuais que estão presentes em suas esculturas de cera e bronzes patinados. Nesse sentido, é possível perceber o artista raciocinando em termos escultóricos através da fotografia, construindo uma relação coerente e convincente entre os dois meios, numa espécie de transliteração de assuntos esculturais, em uma via de mão dupla articulada entre a materialidade tátil das esculturas e a materialidade visual das fotografias. É interessante perceber que Rosso assinava e datava suas fotografias, mantendo-as em envelopes identificados com o título "Esculturas".



Figura 5. Medardo Rosso, *Ecce puer* (c. 1911-14). Acervo Museo Medardo Rosso.

No começo do século XX, momento em que os processos fotográficos se tornaram mais fáceis e acessíveis, Constantin Brancusi se destaca. Ao contrário de Rodin, Bourdelle e Rosso, que desenvolveram trabalhos a partir de modelagens em argila, Brancusi foi essencialmente um entalhador, com obras realizadas e/ou reproduzidas em diferentes materiais – pedra, madeira, gesso ou bronze.

Suas esculturas mantiveram-se no limiar da figuração, manifestando a essência de formas aparentemente simples, em sua maioria isoladas. Como afirma Rosalind Krauss, "encontramos na escultura de Brancusi o que poderíamos denominar a deflexão de uma



geometria ideal. (...) temos a impressão de estar vendo simples esferas, cilindros ou elipsóides que sofreram algum tipo de deformação" (KRAUSS, 1998, p.105).

Junto ao trabalho com a essência das formas e apesar da solidez de suas figuras, o artista manifestava especial interesse pelos fenômenos visuais que provinham dos materiais, percebendo a materialidade como portadora de significados. Destacamos aqui suas obras em mármore e, especialmente, em bronze fundido, nas quais o artista desenvolveu um trabalho manual de polimento das superfícies, até que as mesmas alcançassem a lisura de um espelho, buscando, pela interação com a luz, uma forma de transmutação, desmaterialização ou abolição da matéria.

O interesse de Brancusi pela fotografia está relacionado à sua chegada em Paris e à instalação de seu primeiro ateliê em Montparnasse. Ali, tornou-se amigo de Edward Steichen e Alfred Stieglitz, fotógrafos que registraram seu ateliê e suas esculturas, com todo domínio técnico que possuíam. Entretanto, mais tarde, conversando com Man Ray sobre uma foto de seu trabalho realizada por Stieglitz, Brancusi manifestou o desejo de realizar esses registros a seu modo. Mas o que pretendia o escultor? Certamente é possível pensar que o artista já antevia a possibilidade de ampliação de questões e conceitos operacionais através da fotografia.

Man Ray afirma ter sido o responsável por orientar Brancusi na aquisição de uma câmera e um tripé, como também na utilização dos equipamentos e no processo de revelação e finalização das fotografias. O escultor construiu em seu novo ateliê, no Impasse Ronsin, uma câmera escura, a fim de cuidar sozinho de todo o processo fotográfico. Algum tempo depois, Man Ray relata ter visto as primeiras fotografias realizadas por Brancusi, "fora de foco, super ou subexpostas, arranhadas e manchadas". O artista afirmou que "era assim que seu trabalho deveria ser reproduzido". Também chamou a atenção de Man Ray a captura dos reflexos de luz natural que irradiavam das esculturas de bronze polido, "uma espécie de aurora" que dava às obras "um caráter explosivo" (RAY, 1963, p. 209). Para Jacques Leenhardt, Man Ray, sem querer, fornece talvez a chave deste paradoxo.

A luz e a matéria exatas de Stieglitz são luz e matéria da foto de Stieglitz, de um momento em que o olho do fotógrafo e da máquina captou uma impressão como objeto (...). Pode-se imaginar que Brancusi sentiu, ante a fotografia de Stieglitz, o perigo do "tudo está aí" (...) Sendo assim, é forçoso concluir que o que Brancusi esperará de agora em diante da fotografia será algo muito diferente da perfeição objetual. (LEENHARDT, 1999, p.28-29)

Brancusi passou a realizar experimentações no ateliê, escolhendo os melhores ângulos de visão e iluminação, explorando as relações de suas obras com o espaço. Constantemente modificava o interior do ateliê, neutralizando a entrada de luz com cortinas e vidros foscos, criando grupos móveis de esculturas ou conjuntos de obras. O escultor produziu, ainda, muitos pedestais, que eram testados como elementos de montagem, suportando uma variedade de esculturas em vez de um trabalho em particular. Em grande parte, decorre

desse processo o questionamento que o artista fará do pedestal como estrutura que realiza a mediação da escultura com o real, passando a incluí-lo conceitualmente no problema da escultura.

Como Merdardo Rosso, Brancusi também percebe a potência da repetição e multiplicação relacionados à fotografia e uma sincronia com suas séries escultóricas em diferentes escalas e materiais, mas, no seu caso, a aposta recai na exploração de uma infinita modulação de pontos de vista. Com essa atitude, o artista problematiza as ideias de Heinrich Wölfflin sobre "vista principal e vistas secundárias" relacionadas a fotografias de esculturas.<sup>4</sup>

Em Brancusi, a fotografia se afirma como um instrumento capaz de aumentar a potência plástica de sua produção escultórica, e isso ocorre, principalmente, pela modulação e controle dos fenômenos luminosos que incidem sobre as formas e o ambiente (SCHNEIDER, 2007). Reflexos, refrações e sombras tornam-se ferramentas e meios de esculpir, partes integrantes de seu repertório, instrumentos de expressão. (Figura 6)



Figura 6. Constantin Brancusi, *Passaro Dourado*, 1920. MNAM - Centre G. Pompidou.

### **A fotografia como um campo expandido da escultura**

A partir de meados do séc. XX, muitos artistas passaram a trabalhar com proposições artísticas nas quais os atributos espaciais e físicos das obras encontram-se distantes, separados e/ou transferidos de suas fronteiras até então tradicionais. O meio, ao invés de ser abordado através de uma especificidade universal, como havia proposto Greenberg, é

problematizado.<sup>5</sup> No texto *Voyage on the North Sea. Art in The Post-Medium Condition*, Rosalind Krauss aborda a questão a partir da obra do artista belga Marcel Broodthaers, enfatizando que o mesmo não desenvolvia seu trabalho exclusivamente pela prática informada do gênero, mas pela capacidade de adequar as questões aos meios mais eficazes para expressá-las. Krauss enfatiza o papel da fotografia como uma ferramenta nesse processo. (KRAUSS, 1999)

Em um texto anterior, Krauss já havia analisado a condição de existência da escultura sob uma nova sintaxe, no interior da qual as condições tradicionais e específicas do meio foram redefinidas na relação com a arquitetura e a paisagem, assinalando uma transformação e um alargamento do conceito de escultura, bem como pontuando a fotografia como uma das possíveis formas de expressão do escultórico. (KRAUSS, 2008)



Figura 7. Richard Long, *Dusty Boots Line: The Sahara*, 1988.

Na convergência com as reflexões de Krauss, podemos destacar as relações entre fotografia e movimentos exploratórios no campo tridimensional realizadas pelos artistas Ed Ruscha, Michael Heizer, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark e Richard Long (Figura 7). Uma grande parte de suas proposições ocorrerá por meio de deslocamentos e expedições a diferentes ambientes, onde trabalham com a materialidade, a forma, o volume, o espaço e o tempo de estruturas naturais ou artificiais. Nesses trabalhos, a fotografia está articulada e associada a mapas, diagramas, livros e textos que indicam apropriação, ação e/ou intervenção, sendo um dos pilares de expressão, registro, sobrevivência e disseminação de uma atividade frequentemente descrita como escultural.

Em 1990, ocorre um fato muito significativo. Uma série fotográfica intitulada "Esculturas Anônimas", do casal Bernd e Hilla Becher, recebe o Prêmio de Escultura na Bienal de Veneza. Em 1994, o casal também obtém o importante prêmio *Kaiserring*, só oferecido até então a pintores ou escultores. A série "Esculturas Anônimas" possui relações com trabalhos de fotógrafos que abordaram de maneira isolada objetos encontrados no cotidiano, apostando em suas qualidades esculturais. Os exemplos mais conhecidos são os bilhetes de ônibus amassados e restos de sabão fotografados por Brassai e publicados na revista surrealista *Minotaure* em 1933 com o título "Esculturas involuntárias" (Figura 8).

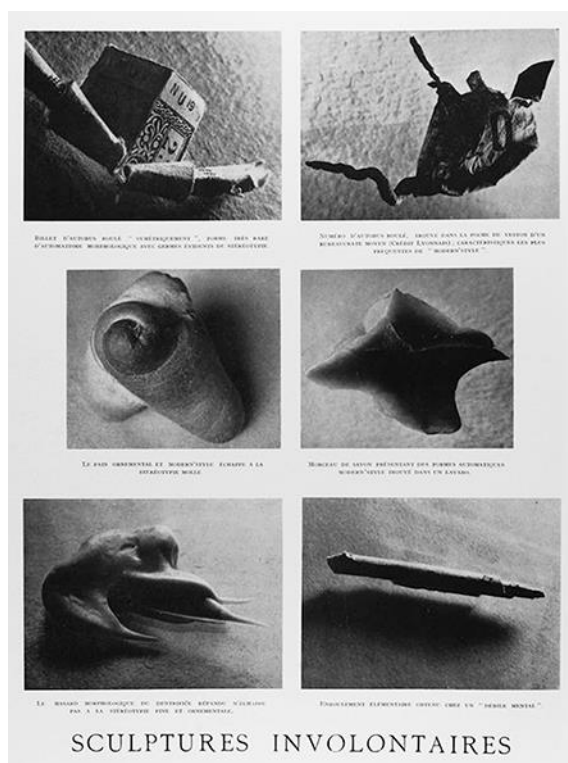


Figura 8. Brassai. *Involuntary Sculptures* in *Minotaure* n. 3-4, 1933. Acervo The Museum of Modern Art Library, New York.

Já nos anos 1960, os Becher trabalhavam em propostas que manifestavam uma abordagem escultural. Em sequências fotográficas de casas de trabalhadores, é possível perceber uma operação que busca multiplicar as perspectivas de um mesmo motivo, capturando as várias faces de um volume no espaço, processo que remete a uma etapa do método de François Willème para a realização de fotoesculturas no século XIX (Figura 9). Nesse período também foram feitas, no interior da Alemanha, as primeiras fotografias que darão origem às séries de edificações, a exemplo de fábricas, altos-fornos, torres, depósitos de água, gasômetros e silos abandonados, que haviam perdido a utilidade para a qual foram edificados. Ao final dessa década, já utilizavam a palavra escultura em referência a esses trabalhos. (LANGE, 2007)

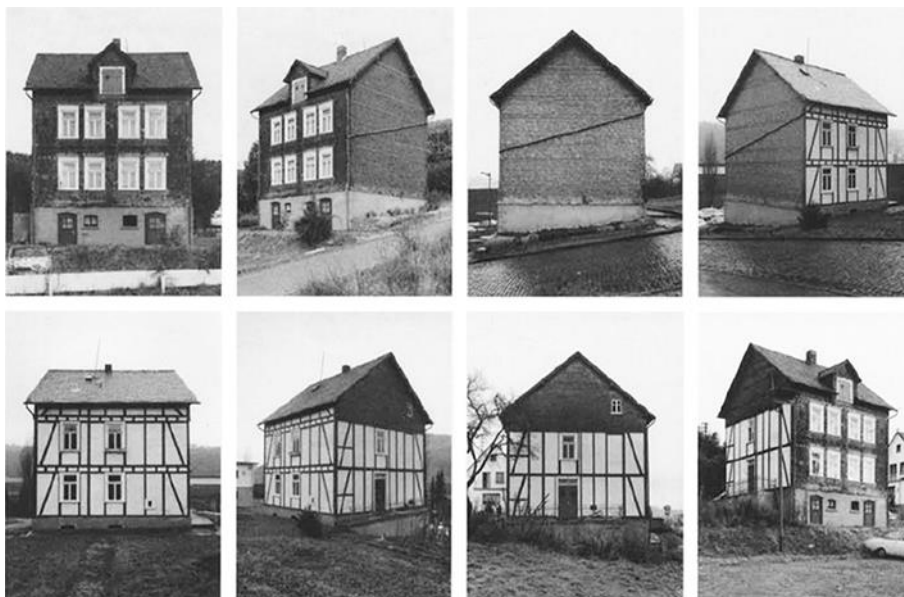


Figura 9. Bernd e Hilla Becher, *Eight Views, Hauptstrasse 3, Birken, Germany, 1971*.



Figura 10. Bernd e Hilla Becher. *Anonyme Skulpturen, 1990*.

Nas séries, as imagens são realizadas em condições uniformes de luz e enquadramento e apresentadas em agrupamentos tipológicos de formas e/ou funções, segundo uma lógica cíclica, sem o emprego ou imposição de nenhum significado especial, apesar de terem sido

realizadas em seu contexto histórico-cultural (Figura 10). "O poder de 'esculpir' do gesto fotográfico se encontra aqui transferido para o fotógrafo. Isso ocorreu, nesse caso, porque a fotografia se mostrou capaz de transformar em escultura tudo o que captura e enquadra" (FRIZOT, 2016, p. 26, tradução nossa).

## Considerações finais

Não pretendemos, pelo estudo aqui apresentado, mapear as principais possibilidades de entrelaçamento entre escultura e fotografia, de Rodin a Bernd e Hilla Becher, e sim constatar que essa relação existiu de uma maneira muito intensa, com desdobramentos que implicaram expansões da prática e do conceito de escultura.

Após um período inicial, no qual a utilização da fotografia pelos escultores está ligada ao desejo de registrar obras, verifica-se a exploração das correspondências e equivalências estruturais, o que se manifesta também no seu vocabulário. Isso ocorre por vários fatores, como foi relatado, com destaque para a percepção de que a fotografia também é uma estrutura de modelagem das formas por meio da luz e da sombra. Simultaneamente, a fotografia é utilizada como ferramenta de trabalho e meio de expressão, manifestando conceitos e procedimentos tipicamente escultóricos.

No entanto, foi sobretudo a partir dos anos 1960 que a articulação entre escultura e fotografia se tornou cada vez mais frequente, em proposições artísticas que ocorreram em territórios híbridos, junto ao processo de desconstrução das modalidades artísticas tradicionais (ROUILLÉ, 2009, p.337-368). Subvertendo limites de reconhecimento da prática escultórica – conceituais, formais e materiais –, muitos artistas, a partir de então, adotam a fotografia como matéria (muitas vezes) exclusiva das obras, corporificando uma produção escultórica pelo fotográfico, contribuindo para o surgimento de novos sentidos e visibilidades.

---

<sup>1</sup> Texto que acompanha as imagens: "Estátuas, bustos e outras obras esculpidas são geralmente bem representadas pela arte fotográfica (...) essas representações podem ser de uma variação quase infinita (...) a iluminação de frente ou de lado provocam certamente uma imensa diferença no resultado." (tradução nossa). TALBOT, H. Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, estampa n. V, 184.

<sup>2</sup> PINET, Hélène. *Des Sculpteurs et la photographie* in FRIZOT, Michel; VIÉVILLE, Dominique *et al*, 2007, p.31.

<sup>3</sup> Alguns exemplos podem ser encontrados em: GAUTIER, Théophile. *Critiques D'Art Tome1, Salons 1833-1842*. Paris: HONORE CHAMPION, 2019; BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846, Œuvre complete* tome I. Paris: Collection Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, 1976.

<sup>4</sup> WÖLFFIN, Heinrich. *Comment photographier les sculptures: 1896, 1897, 1915*. Paris: L'Harmattan, 2008.

<sup>5</sup> GREENBERG, Clement. *A nova escultura* In GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996, p.150 a 155. GREENBERG, Clement. *A pintura modernista* In FERREIRA, Glória Ferreira; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 101 a 110.

---

## Referências

- BARR, Margaret Scolari. **Medardo Rosso**. New York: The Museum of Modern Art, 1963.
- BROWN, Elisabeth. **Constantin Brancusi y la fotografía**. Paris: H. Kliczkowski, 2002.
- CHEVILLOT, Catherine; FRIZOT, Michel; PINET, Hélène *et al.* **Entre sculpture et photographie, huit artistes chez Rodin**. Paris: Éditions Musée Rodin, 2016.
- FRIZOT, Michel; VIÉVILLE, Dominique *et al.* **Rodin et la photographie**. Paris: Éditions Musée Rodin, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ. n.17, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Caminhos da escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Voyage in the north sea. Art in the age of the post-medium condition**. London: Thames and Hudson, 1999.
- LANGE, Susanne. **Bernd and Hilla Becher. Life and Work**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- LEENHARDT, Jacques. **Além da matéria: Brancusi e a fotografia**. Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n.19, p.25-32, nov. 1999.
- POLACCI, Francesca. **Photographing Sculpture: Aesthetic and Semiotic Issues**. Aisthesis 11(2), Firenze University Press, p.129-143, 2018.
- RAY, Man. **Self Portrait**. Boston/Toronto: Atlantic-Little Brown and company, First Edition, 1963.
- ROBINSON, Henry Peach. **Pictorial effect in photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers**. London: Piper & Cater, 1869. Versão digitalizada, disponível em: <https://archive.org/details/pictorialeffecti00robi/page/n5/mode/2up>. Acesso em 10 de abril de 2020.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SCHNEIDER, Pierre. **Brancusi et la photographie: un moment donne**. Paris: Editions Hazan. 2007.
- THÉAULT, Chloë. **Un herbier d'images: la collection de reproductions photographiques rassemblées par Bourdelle**. Interfaces n. 41/2019. Disponível em: <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=645>. Acesso em 16 de abril de 2020.