



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

URBXTRACT

A EXTRAÇÃO GEOMÉTRICA PELO OLHAR NO
ENQUADRAMENTO DA FOTOGRAFIA URBANA

Hamilton Oliveira Bittencourt Junior



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

URBXTRACT: A EXTRAÇÃO GEOMÉTRICA PELO OLHAR
NO ENQUADRAMENTO DA FOTOGRAFIA URBANA

Hamilton Oliveira Bittencourt Junior

Pelotas
2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B624u Bittencourt Junior, Hamilton Oliveira

Urbxtract : a extração geométrica pelo olhar no
enquadramento da fotografia urbana / Hamilton Oliveira
Bittencourt Junior ; Angela Raffin Pohlmann, orientadora. —
Pelotas, 2021.

177 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, 2021.

1. Fotografia. 2. Olhar. 3. Geométrico. 4. Urbano. 5.
Contemplação. I. Pohlmann, Angela Raffin, orient. II. Título.

CDD : 770

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

URBTRACT: A EXTRAÇÃO GEOMÉTRICA PELO OLHAR
NO ENQUADRAMENTO DA FOTOGRAFIA URBANA

Hamilton Oliveira Bittencourt Junior

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Angela Raffin Pohlmann

Pelotas
2021

URBXTRACT: A EXTRAÇÃO GEOMÉTRICA PELO OLHAR
NO ENQUADRAMENTO DA FOTOGRAFIA URBANA

Hamilton Oliveira Bittencourt Junior

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Angela Raffin Pohlmann (PPGAV/UFPeI) - orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Basile da Silva Rauscher (IARTE/UFU)

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Turra Magni (PPGAnt/UFPeI)

Prof^ª. Dr^ª. Carmen Anita Hoffmann (PPGAV/UFPeI)

Pelotas

2021

RESUMO

Esta pesquisa busca refletir sobre o processo de criação presente na produção de uma série de fotografias realizadas por mim, intitulada “Urbxtract”. A contemplação da cidade de Pelotas/RS é o ponto de partida para a realização desta série fotográfica, cujo objeto de estudo inicia com meu olhar para os elementos da arquitetura cotidiana, que são transportados para um novo lugar, um lugar de arte, constituindo, assim, minha poética. A metodologia do trabalho consistiu em fotografar partes geométricas das construções usando esses prédios para capturar formas básicas segundo as possibilidades visuais que se apresentavam em cena, extraindo o mínimo enquadramento de certa porção da cidade. Essas fotografias foram finalizadas em preto e branco. Ao relacionar a presente conjuntura social com o fazer artístico através da ressignificação dos objetos arquitetônicos do espaço urbano por meio da apropriação de sua imagem, tento responder à seguinte questão: no ritmo contemporâneo seria possível contemplar o que nos cerca na cidade? Utilizo como principais referenciais artísticos os movimentos do minimalismo; da arte concreta e neoconcreta; a fotografia moderna brasileira; as vanguardas alemã e russa; e a fotografia direta. E como principais referenciais teóricos, acerca do olhar Bosi, (1988); Ingold (2008) e Ostrower, (1988); da cidade Peixoto, (2004) e do enquadramento Aumont, (1993) e Dubois (1998), tanto quanto o conceito de ‘ajanelar’ (DIAS, 2011), e a metáfora de ‘catar’ (LODDI; MARTINS, 2009) para pensar sobre as escolhas nos enquadramentos e na captura de detalhes para a produção dessas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Olhar; Geométrico; Urbano; Contemplação.

ABSTRACT

This work seeks to reflect on the process of creation found in the production of a series of abstract photographs taken by myself, entitled "Urbxtract." The contemplation of the city of Pelotas/RS was the starting point for the undertaking of this photographic series, whose object of study begins through my view of the elements of everyday architecture, which are then transported to a new place, an artistic place, thus establishing my artform. The methodology of the work consisted of photographing building geometrics and relying on these constructions to capture basic shapes. Effort was made to utilize all the visual aspects available according to the scene, while cutting out the minimum framing of a certain portion of the city. These photographs are abstract in nature and were finished in black and white. By relating the present social situation to the artistic process by means of resignifying architectural objects of the urban space through the appropriation of its image, I attempt to answer the following question: Is it possible to contemplate what surrounds us in the city from within the contemporary rhythm? To support the choices made regarding the framing and capturing of details during the production of these images, I refer to the art movements of Minimalism, Concrete and Neo-Concrete Art, the Brazilian Modernist Photography, the German and Russian avant-gardes, and Straight Photography, as well as to Bosi, (1988), Ingold, (2008), and Ostrower's contributions on the act of looking, Peixoto's (2004) ideas regarding the city, the concept of 'windowing' (DIAS, 2011), and the metaphor 'gleaning' (LODDI; MARTINS, 2009) as my main artistic and theoretical references, respectively.

KEYWORDS: Photography. Look. Geometry. Urban. Contemplation.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Maria Eliane Garcia Bittencourt e Hamilton Oliveira Bittencourt, pelo carinho e por proporcionar condições para que eu pudesse estudar.

Aos meus avós maternos, Gedi Specht Garcia (*in memoriam*) e Francisco de Paula Garcia (*in memoriam*) e minhas tias Ana Mirca Specht Garcia e Angélica Garcia Gotuzzo por me acolherem para que eu pudesse estudar na cidade.

AGRADECIMENTOS

Aos Professores do PPGAVI pela luta de manter e qualificar o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

À minha orientadora professora Angela Raffin Pohlmann pela paciência, injeção de ânimo e direcionamento.

À professora Claudia Turra Magni pelo incentivo em aperfeiçoar os estudos.

À Banca examinadora pela indicações e apontamentos na pesquisa.

A todos professores e colegas que fizeram e ainda fazem parte da minha jornada até aqui.

À namorada Marcia Morales Klee pela paixão e companhia durante esse período e pela tradução do *abstract*.

E ao companheiro felino de todas as horas, Puma.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mosaico de formas quadriláteras e cúbicas no ambiente doméstico	23
Figura 2 - <i>IndustrialMinimal</i> , livrete impressão laser 190x95mm	26
Figura 3 (a, b) – Enquadramento de fotografia com lente grande angular (a) e teleobjetiva (b)	31
Figura 4 - Ângulo de enquadramento das lentes objetivas: (a) teleobjetiva; (b) grande angular	33
Figura 5 - Miniaturas de algumas fotografias exemplificando pequenas variações de composição	37
Figura 6 - URBXTRACT 7586, série <i>Urbxtract</i>	43
Figura 7 - URBXTRACT 7595, série <i>Urbxtract</i>	44
Figura 8 - URBXTRACT 7497, série <i>Urbxtract</i>	45
Figura 9 - URBXTRACT 7502, série <i>Urbxtract</i>	46
Figura 10 - URBXTRACT 7515, série <i>Urbxtract</i>	47
Figura 11 - URBXTRACT 7610, série <i>Urbxtract</i>	48
Figura 12 - URBXTRACT 8193, série <i>Urbxtract</i>	49
Figura 13 - URBXTRACT 8204, série <i>Urbxtract</i>	50
Figura 14 - URBXTRACT 8209, série <i>Urbxtract</i>	51
Figura 15 - URBXTRACT 8218, série <i>Urbxtract</i>	52
Figura 16 - URBXTRACT 8220, série <i>Urbxtract</i>	53
Figura 17 - URBXTRACT 8262, série <i>Urbxtract</i>	54
Figura 18 - URBXTRACT 8293, série <i>Urbxtract</i>	55
Figura 19 - URBXTRACT 8297, série <i>Urbxtract</i>	56

Figura 20 (a, b): (a) Paul Strand. <i>Porch Railings, Twin Lakes, Connecticut</i> , 1916 . https://www.moma.org/collection/works/83918 e (b) <i>Abstraction, Porch Shadows, Connecticut</i> , 1916. https://www.moma.org/collection/works/56142	70
Figura 21 (a,b): (a) Alexander Rodchenko, <i>Reunindo-se para um desfile</i> , 1928. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/45090 e (b) <i>Ao desfile</i> , 1928. Disponível em: http://www.masters-of-photography.com/R/rodchenko/rodchenko_to_demonstration_full.html	75
Figura 22 (a, b, c) - (a) Aleksandr Rodchenko, <i>Balconies</i> , 1925. Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-balconies-2 , (b) László Moholy-Nagy, <i>Bauhaus Balconies</i> , 1926. https://www.mutualart.com/Artwork/Bauhaus-Balconies--1926/14995F73642852A3 e (c) Albert Renger-Patzsch, <i>Harbour crane, Hamburg</i> , 1927. https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?irn=9033	76
Figura 23 - Louis Daguerre, <i>Boulevard du Temple</i> , Paris, França, entre 1838 e 1839. https://ims.com.br/2020/01/13/a-grande-viagem-da-fotografia-oriental-hydrographe-nani-rubin/	79
Figura 24 - William Henry Fox Talbot, <i>View of the Boulevards of Paris</i> , (1843). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306343	81
Figura 25 (a,b) - (a) Nicéphore Niépce, <i>View from the Window at Le Gras</i> , 1826, (b) reconstituição da vista através de computação gráfica. https://www.dailykos.com/stories/2019/7/2/1866474/-Dans-ce-village-Nic-phore-Ni-pce-inventa-la-photographie-en-1822	82
Figura 26 - A pirâmide visual, Abraham Bosse representa-a (em 1648) de modo demonstrativo com seus <i>Perspectivadores</i> . Fonte: AUMONT, 1993, p. 151	87
Figura 27 (a, b) - (a) Karina Dias, <i>Passager II</i> , vídeo, 2006, 11min. Disponível em: http://www.karinadiaz.net/03-15-passager-2/ . (b) Karina Dias, <i>Escalator</i> , vídeo, 2006, 4min. Disponível em: http://www.karinadiaz.net/03-14-escalator/	94
Figura 28 - Geraldo de Barros, <i>Fotoforma</i> , 1949, Fotografia. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20030/fotoforma	100
Figura 29 - Geraldo de Barros, <i>Fotoformas</i> , 1950, Fotografia, 40 x 30 cm. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34825/fotoformas	101
Figura 30 - Thomaz Farkas, <i>Escada ao Sol</i> , 1946. Fonte: Costa e Silva (2004)	104
Figura 31 - Thomaz Farkas, <i>Ministério da Educação</i> , Rio de Janeiro, 1945. https://www.moma.org/collection/works/177889 ...	105
Figura 32 - José Yalenti, <i>Evanescente</i> , 1945. https://www.artsy.net/artwork/jose-yalenti-evanescente	107

Figura 33 - José Yalenti, <i>Sem Título</i> , 1950. http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/08/feira-em-sp-exibe-fotos-de-fundador-do-foto-cine-clube-bandeirantes.html	108
Figura 34 - Rubens Teixeira Scavone, <i>Composição vertical com linhas e massas</i> (1956), https://masp.org.br/acervo/obra/composicao-vertical-com-linhas-e-massas	110
Figura 35 - Gertrudes Altschul, <i>Composição</i> (1957), Costa e Silva (2004)	111
Figura 36 - Marcel Giró, <i>3 F</i> (1950), https://www.marcelgiro.com/fotografia-modernista-pt	112
Figura 37 - Gaspar Gasparian, <i>Divergentes</i> , 1955. Fonte: Costa e Silva (2004)	113
Figura 38 - Gaspar Gasparian, <i>Sol Nascente</i> , 1963. Fonte: Costa e Silva (2004)	114
Figura 39 - Manifesto da Arte Concreta, Revista Art Concret, Paris, 1930. Fonte: Concretismo - Brasil Escola. Disponível em : https://brasilecola.uol.com.br/literatura/concretismo.htm	117
Figura 40 - Manifesto do Grupo Ruptura, 1952. ICAA - International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston - Documents of Latin American and Latino Art. Disponível em: https://icaa.mfah.org/s/en/item/771349#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-667%2C-62%2C2183%2C1222	119
Figura 41 - Experiência Neo Concreta. Capa do suplemento dominical do “Jornal do Brasil” (março de 1959). Disponível em: http://memorialdademocracia.com.br/card/o-movimento-contra-a-aspereza-na-arte	121
Figura 42 - Lygia Clark, <i>Planos em superfície modulada nº. 5</i> - Museum of Fine Arts, Houston, Texas USA. Disponível em: https://www.mfah.org/art/more-information-lygia-clark-planos-em-superficie-modulada-no-5/	123
Figura 43 - Lygia Clark, <i>Planos em superfície modulada</i> , 1957 - papel 40 x 40 cm. Art Basel - DAN Galeria. Disponível em: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/44919/Lygia-Clark-Planos-em-superf%C3%ADcie-modulada-certificado-n-107	124
Figura 44 (a, b) - (a) Lygia Clark, <i>Casulo (Cocoon)</i> Nº. 2, 1959. (b) Metal Galvanizado pintado - 30 x 30 x 12 cm. Disponível em: https://www.mutualart.com/Artwork/CASULO--COCOON--NO-2/27AEF9359811C622# . Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/lygia-clark-casulo-no-2-cocoon-no-2	125
Figura 45 - Lygia Clark, <i>Bicho</i> , 1960/1984 Metal 50 x 45 x 40 cm O Mundo de Lygia Clark-Associação Cultural, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.alisonjacquesgallery.com/artists/49-lygia-clark/works/10060/	126

- Figura 46 - Lygia Clark, *Bicho Linear*, 1960, Alumínio, 86 × 66 × 36 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/lygia-clark-bicho-linear-1> 126
- Figura 47 - Lygia Clark, *Bichos*, 1965. Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/5-artistas-brasileiros-da-arte-concreta-que-voce-precisa-conhecer/> 127
- Figura 48 - Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959, acrílico sobre madeira. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66408/relevo-espacial> 129
- Figura 49 - Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959–1960, acrílico sobre madeira 98 x 120 x 20 cm. Disponível em: <https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/helio-oiticica/relevo-espacial/> 129
- Figura 50 - Hélio Oiticica, *Penetrável*, 1960. Disponível em: <http://revistaea.org/pf.php?idartigo=1774> 130
- Figura 51 - Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, via The Whitney Museum, New York. Disponível em: <https://www.thecollector.com/what-is-minimalism-art> 133
- Figura 52 (a, b) - Bernd Becher e Hilla Becher, (a) *Framework Houses*, 1959-73. MoMA The Museum of Modern Art, online. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127884>. (b) *Water Towers*, 1988. MoMA The Museum of Modern Art, online. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/49624> 137
- Figura 53 (a, b) - (a) Sugimoto. *Caribbean Sea*, Jamaica 1980, Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-caribbean-sea-jamaica-301>. (b) Sugimoto. *Mediterranean Sea*, La Ciotat, 1980. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-time-exposed-number-324-mediterranean-sea-la-ciotat-1990> 139
- Figura 54 (a, b) - (a) Sugimoto. *Red Sea*, Safaga, 1992, Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-red-sea-safaga>. (b) Sugimoto. *Lake Superior*, Cascade River, 2003, Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-lake-superior-cascade-river-6> 140
- Figura 55 (a, b, c) - (a) Sugimoto. *Colors of Shadow: C1028* Hiroshi Sugimoto, 2006. ARTECAPITAL, online. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-65-hiroshi-sugimoto-colors-of-shadow>. (b) Sugimoto. *Colors of Shadow: C1030* Hiroshi Sugimoto, 2006). ARTECAPITAL, online. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-65-hiroshi-sugimoto-colors-of-shadow>. (c) Sugimoto. *Joe 2064* Hiroshi Sugimoto, 2004. fotografia da escultura *Joe* (Richard Serra, 2000). Hiroshi Sugimoto, online. Disponível em: <https://www.sugimotohiroshi.com/joe-1> 141
- Figura 56 - Perfil no Instagram do projeto *geometryclub* Disponível em: <https://www.instagram.com/geometryclub/> site próprio <https://geometryclub.org/> 147

Figura 57 - Perfil no instagram da revista <i>B&W Minimalism Magazine</i> Disponível em: https://www.instagram.com/bnw.minimalism/ Revista bimestral site próprio https://minimalismmag.com/	149
Figura 58 - Perfil do <i>andminimal</i> do fotógrafo Andrej Šafhalter. Disponível em: https://www.instagram.com/andminimal/	151
Figura 59 - Perfil do fotógrafo Allan Schaller. Disponível em: https://www.instagram.com/alan_schaller/	153
Figura 60 - Site Fan Ho Photography. Disponível em: https://fanho-forgetmenot.com/	155
Figura 61 - Exposição virtual online. Disponível em: https://www.artsteps.com/view/5fb2c883350950247610f5fb	158

SUMÁRIO

EU, A PANDEMIA E AS GEOMETRIAS DOMÉSTICAS	21
INTRODUÇÃO	27
EXTRAÇÃO DA URBE	31
SÉRIE URBXTRACT	42
O OLHAR E O ATO DE FOTOGRAFAR	58
O OLHAR PELA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA	66
OLHAR E ESTRANHAMENTO	72
FOTOGRAFIA E CIDADE	78
ENQUADRAMENTO E RECORTE	86
CONTEMPLAR, OLHAR E ENQUADRAR	93
PROCESSO POÉTICO	96
REFERENCIAIS ARTÍSTICOS	98
FOTOGRAFIA MODERNA BRASILEIRA	98
ARTE CONCRETA E NEOCONCRETA	116
MINIMALISMO E ARTE	132
MINIMALISMO E FOTOGRAFIA	136
O IMAGINÁRIO COLETIVO ACERCA DO MINIMALISMO NA ATUALIDADE	144
EXPOSIÇÃO VIRTUAL	158
DISCUSSÕES DA PESQUISA ARTÍSTICA	159
RESSIGNIFICANDO A URBE	160
O SOTERRAMENTO E A ASFIXIA VISUAL	161
CONCLUSÃO	165
REFERÊNCIAS	169
AUDIOVISUAIS	174

PREÂMBULO

EU, A PANDEMIA E AS GEOMETRIAS DOMÉSTICAS

De todo planejamento que imaginei para o mestrado, tem uma coisa que jamais poderia ser prevista: a pandemia do Coronavírus COVID-19 (Sars-CoV-2). A pandemia atingiu, além de todo o mundo, minha pesquisa. Nesse cenário pandêmico seria impossível dissertar sem mencionar o impacto dessa calamidade sobre minha vida e pesquisa. Devo confessar que o meu sentimento em relação ao atual momento é ambíguo, por um lado sinto pelos inconvenientes das limitações que as medidas de isolamento social causam, mas por outro lado sinto que não posso reclamar de meros inconvenientes, visto que tanta gente perdeu muito mais, como: emprego, negócios, amigos, parentes, saúde e até a vida.

Ontem, 26 de abril de 2021, recebi a notícia do falecimento do colega de UFPEL João Alberto dos Santos Pedroso, conhecido por nós como Bola. É um momento muito difícil principalmente para todos os colegas do Instituto de Ciências Humanas, unidade da UFPEL onde trabalhamos. É triste imaginar que quando voltarmos para as atividades presenciais no ICH ele não estará lá na secretaria, para contar os causos que ele contava, mais difícil ainda é tentar se colocar no lugar de luta e sofrimento que ele deve ter passado durante a internação e UTI. Não faz um mês que ele me consultou porque queria encomendar uma lente para adaptar na câmera do celular, em algumas ocasiões conversávamos sobre fotografia, ele disse que queria fazer um curso, um dia ele levou uma câmera para eu ver se estava funcionando bem, infelizmente aquele dia ele esqueceu de levar o carregador da bateria e a mesma estava descarregada, assim não pude ligar a câmera para testar. Adoro falar de fotografia, principalmente com quem tem interesse, e ele tinha externado o desejo de tirar as dúvidas fotográficas comigo. Uma grande pena, além de um colega e amigo, uma pessoa de bom papo, perdi também um futuro parceiro de fotografia.

Nessa altura da pesquisa, em abril de 2021, depois de um ano e um mês desde o início da quarentena, tudo é um grande cenário de incertezas, sobre quando será a vacinação, quando vai acabar o isolamento, quando voltarão as atividades na Universidade, quando será possível encontrar os amigos e parentes, etc... Minhas saídas para fotografar ficaram comprometidas, até saí duas vezes - é bom que se diga, com máscara - nesse período da pandemia, mas é difícil se ater ao objeto a ser fotografado, porque sempre paira uma sensação estranha que martela no fundo, que tira o prazer do ato fotográfico, o que acabou impactando a quantidade de lugares percorridos para fotografar, assim como de fotografias da série.

A exposição física que possivelmente seria no CEARTE Centro de Artes ou no CEHUS Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Ciências Humanas, Sociais, Sociais Aplicadas, Artes e Linguagem, ambos da UFPEL, não será viável de ser feita dentro da situação atual, então a maneira de viabilizar a exposição dessas fotografias será por modo de uma exposição virtual tridimensional.

Do trabalho na UFPEL e das aulas do mestrado na modalidade remota, só posso dizer que me ronda a desmotivação, o bloqueio para escrever a dissertação tem sido forte, um desânimo, uma saturação, as horas passam, os dias passam, as semanas, os meses... e a sensação é de impotência e esse acúmulo de sentimentos causa ainda irritação ao mesmo tempo.

Eu até me considero caseiro, gosto de ficar em casa e desfrutar de alguns confortos domésticos, mas tem sido uma *overdose* de apartamento. Se eu não posso ir para fora, uma coisa que a pandemia me possibilitou foi olhar mais para dentro do meu ambiente doméstico, encontrar influências e inspirações geométricas nos itens de casa. Busquei por formas quadriláteras e cúbicas dentro de casa, só para demonstrar uma coisa que eu já tinha percebido há algum tempo. Eu tenho uma preferência por objetos dessa natureza e principalmente nas cores preto ou branca, inclusive quando possível, adquiro um preto e outro branco do mesmo produto, como foram os casos dos puffs, dos pratos, das tigelas.

Eu poderia ter comprado um chuveiro circular, era até mais barato, mas fiz questão de comprar um quadrado porque gosto mais da forma, mesma coisa com os pratos, o liquidificador, as luminárias de teto, o circulador de ar, etc... Eu até mesmo fiz um abajur cúbico de vidro jateado - e pretendo fazer outros assim que terminar o mestrado - pelo simples fato da indignação de não ter encontrado nada equivalente no mercado quando procurei por luminárias quadradas. Incrível, por ser uma forma tão óbvia, mas realmente não havia disponível, nem mesmo na internet, e por mais simples que possa parecer, o processo de aperfeiçoar a ideia e a manufatura do abajur levou três anos.

Nesse momento me pergunto sobre essas coisas que me rodeiam, das quais inclusive há um bom tempo, quanto isso me influenciou durante todo esse tempo? Mas a resposta mais provável é de que eu que me cerquei de cubos, quadrados e retângulos. De alguma forma essas referências/influências geométricas se impregnaram na minha imaginação antes que me desse conta. Quando criança gostava de empilhar peças de dominós, às vezes misturando com cartas de baralho.

Passei minha infância até os 15 anos na zona rural, na Cascata (5º Distrito de Pelotas), mas desde que me conheço por gente, com a cabeça de quem queria vir para a cidade ter uma vida melhor, e essa possibilidade só poderia ser contemplada através do estudo incentivado pelos meus pais Maria Eliane e Hamilton, terminar o primeiro grau na colônia e fazer um curso técnico na cidade, graças ao apoio dos avós maternos Gedi e Francisco, pude vir morar com eles para poder estudar na então Escola Técnica Federal de Pelotas ETFPEL que viria a se tornar CEFET-RS Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas e posteriormente IFSUL Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense.

Então meu objetivo era me formar no curso técnico e conseguir emprego, para assim tocar minha vida entrando na fase adulta. De conhecer as dificuldades da rotina na colônia, e talvez alguma forma associar a organicidade do ambiente rural com aquilo que eu não queria para minha vida, pode ter me direcionado para

o oposto do orgânico que é o inorgânico, no caso pelas estruturas projetadas e fabricadas. Como estudante de desenho industrial eu via a perfeição no desenho geométrico e com a cabeça de técnico eu via a beleza no design. Das aspirações que eu tive, me interessavam a arquitetura e o design, mas em comum com a fotografia e o cinema/audiovisual, minha paixão sempre foi pela imagem.

Ainda mesmo cursando disciplina como aluno especial do mestrado antes de entrar como aluno regular, na disciplina prática de *Paisagens cotidianas e dispositivos de compartilhamento*, me aventurei pelas fotografias oblíquas industriais, com o trabalho intitulado *IndustrialMinimal* (Figura 2), de certa forma fez parte do caminho que trilhei até chegar ao resultado que busco alcançar com o presente trabalho. Olhando agora, vejo as motivações estéticas, tais quais às de Patzsch, Moholy-Nagy e Rodchenko (que serão abordadas mais adiante no texto), o tema industrial e os enquadramentos oblíquos apontando para os topos. Ao mesmo tempo que remete à fotografia moderna brasileira dos anos 40 e 50 pela temática arquitetônica e ângulos incomuns como alguns trabalhos de Farkas. Essa experimentação veio a me conduzir para o “ajanelamento” da arquitetura urbana, cada vez mais, fechando o enquadramento para isolar aquela porção diminuta das edificações.

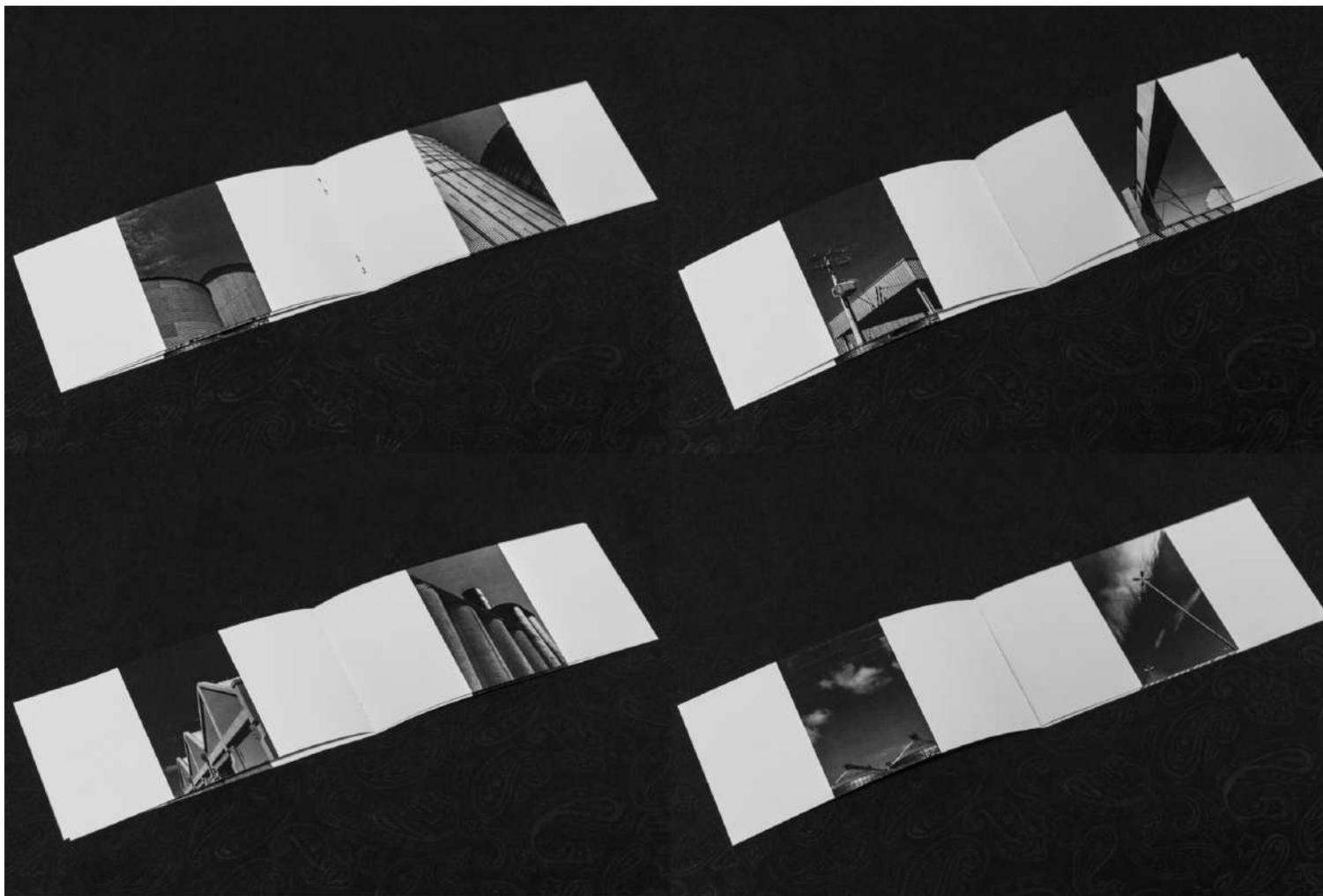


Figura 2 - *IndustrialMinimal* livrete impressão laser 190x95mm.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, desenvolvida no curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAVI) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), dedica-se a explorar meu processo criativo na concepção e realização de uma série de fotografias que se pauta na contemplação poética do espaço urbano através de um olhar que busca formas geométricas nas edificações da cidade de Pelotas/RS.

Primeiramente vale mencionar que o método predominante adotado para abordar esse tipo de estudo é a metodologia em poéticas visuais (PELED, 2012), através de pesquisa que reflita o processo de produção artística. Isso, no entanto, não exclui a possibilidade do uso de outras metodologias que possam complementar a pesquisa. Ao mesmo tempo em que se examina o processo artístico, se faz necessário o uso de bibliografia para avaliar os conceitos teóricos aqui também apresentados.

A linha de pesquisa em Poéticas Visuais se caracteriza como um campo que se dedica a projetos e trabalhos em artes visuais, com ênfase no desenvolvimento de poéticas e pesquisas, teóricas e experimentais, sobre processos artísticos, utilizando diversos suportes. Essa linha objetiva desenvolver a investigação e a reflexão do modo de produção a partir das relações entre procedimentos e linguagens, buscando contribuir efetivamente para a prática, análise e construção do conhecimento do fazer artístico e de suas manifestações contemporâneas (PELED, 2012, p. 116).

Como a criação artística se desenvolve principalmente no âmago do artista, é muito difícil que uma metodologia acadêmica tradicional possa abarcar tamanho enredo. Uma vez que o objeto de estudo é justamente o processo de criação e que cada artista cria à sua própria maneira, a metodologia vai sendo construída conforme as necessidades vão se apresentando. Por conseguinte, prática e teoria vão se misturando com doses de metodologias conhecidas, desenvolvendo assim um procedimento híbrido.

[...] enquanto um estudante de uma escola de belas-artes investe no campo de sua prática pessoal, enquanto um estudante de Estética (ou de qualquer outra ciência da arte) reflete sobre obras produzidas

por outros que não ele, o estudante de artes plásticas na universidade apóia-se em sua prática pessoal para levar adiante uma reflexão original no campo da arte. Acrescentemos que ele não se investe menos do que o estudante de belas-artes, que não reflete menos também do que o estudante de Estética. Mas faz incidir o essencial de seu esforço sobre o vínculo a estabelecer entre seu investimento em sua prática e a reflexão que tira dela (LANCRI, 2002, p. 22).

Para Lancrri (2002), uma pesquisa no campo das artes plásticas é original porque entrecruza a produção artística com a produção textual, e essa não fica completa caso não consiga articular as questões plásticas e experimentais com uma abordagem reflexiva de importância equivalente. O pesquisador em artes faz uso dos conceitos, trabalha e pensa conceitualmente, ao mesmo tempo que é influenciado sensivelmente pelo conceito, operando entre a prática e a teoria.

[...] o acesso ao objeto de estudo de cada um determina-se, então, pouco a pouco no desvio pelo outro (ou pelos outros) e, particularmente [...], no desvio pela análise precisa dos procedimentos, de obras e de artistas (vivos ou mortos) que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa. Assim, opera-se um vaivém constante entre os outros e si mesmo, um vaivém, afinal de contas, similar àquele que regula as relações da prática com a teoria, àquele que dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente (LANCRI, 2002, p. 20).

No exercício em que o pesquisador busca o outro, o artista que o influenciou, e tece sua análise sobre a obra deste artista, demonstra um afastamento natural entre pesquisador e pesquisado, essa distância se dá por espaço (outro país), tempo (outra época) e individualidade (outra pessoa). A partir dessa dinâmica, surge uma ocorrência em que o pesquisador em um outro momento, reveza o outro por si mesmo quando discorre sobre sua própria obra, sendo ele próprio pesquisador e pesquisado, aqui é necessário se tomar uma distância de si, para que seja possível enxergar o quadro todo. Ao mesmo tempo em que essa “autodistância” de si mesmo é necessária para análise, também é preciso se aproximar e se colocar no texto, como autor da pesquisa e principalmente como autor artístico.

Com essa reflexão metodológica em mente, meu percurso dissertativo busca apresentar a evolução da experiência poética prática pelo ato de contemplar o espaço urbano, recortando enquadramentos geometrizados através da fotografia, demonstrando questões técnicas e traçando um paralelo com obras de outros artistas e outros movimentos artísticos do século XX. Além disso, também me dedico a apontar semelhanças, diferenças e inspirações, ao mesmo tempo em que discuto os conceitos teóricos que se apresentam à medida em que a pesquisa avança. Tal configuração de discurso objetiva inspirar minha leitura crítica da situação social contemporânea para que eu possa propor uma arte que incentive a atitude questionadora.

A motivação poética que norteia esse trabalho é a busca, dentro de um mundo hiper estimulante visualmente, da imagem fotográfica que possa sintetizar, através do uso do desenho de luz e sombra, formas geométricas e regras de composição de modo a tornar o comum em objeto de interesse artístico. Esse anseio artístico suscita a seguinte questão: No ritmo da vida contemporânea seria possível contemplar o que nos rodeia dentro da cidade? Nesse sentido não me refiro aos pontos tradicionais de paisagismo — atrações turísticas, prédios históricos, monumentos ou pontos comerciais — mas sim a encontrar pontos alternativos que normalmente passam despercebidos pelas pessoas, e que, na maioria das vezes, chamamos de “banal”.

Assim, essa série fotográfica propõe uma desconstrução de elementos geométricos da imagem na composição para um estilo de fotografia arquitetônica através do uso de um enquadramento que extrai uma determinada parte da paisagem da urbe. Esses elementos geométricos são “mirados” com uso de lente teleobjetiva.

Para isso, proponho um levantamento acerca do conceito do olhar e como funciona essa relação com o enquadramento fotográfico. Apresento a conexão da cidade com a fotografia através dos fotógrafos

pioneiros do cotidiano urbano. Trago referências de artistas e movimentos artísticos que se aproximam da estética visual que me interessou a fazer essa pesquisa.

Ao longo da pesquisa senti a necessidade de atribuir um nome para a série de fotografias, o qual também pudesse ser usado no título da dissertação, preferencialmente um nome curto. Embora minha escolha pareça óbvia agora, a questão me colocou a pensar por vários dias na época. A primeira ideia que me ocorreu em um momento de devaneio foi *Urbstract*, mas uma breve pesquisa na internet no dia seguinte mostrou que o termo já havia sido usado em trabalhos de outros artistas com uma estética diferente. Por essa razão, optei por usar o termo em português, fazendo a fusão das palavras urbe e abstração como uma espécie de abstração urbana, de onde surgiu o título *Urbstração*. Posteriormente, na banca de qualificação, a conceituação abstrata das minhas fotografias foi problematizada, e após tentar sem sucesso buscar referencial teórico que pudesse legitimar esse conceito no meu trabalho, não houve outra alternativa que não fosse mudar o nome da série e o título da dissertação. O novo nome *Urbxtract*, parte da premissa da extração dessas vistas (janelas de enquadramento) do ambiente urbano através da fotografia geométrica, sendo a fusão das palavras *urbe* (latim) e *extract* (inglês), grifada de modo a ter só duas vogais para causar uma deliberada estranheza.

Além do quesito visual que o ensaio fotográfico sugere, há também uma crítica sobre o ritmo da vida contemporânea, o qual nos sobrecarrega e nos demanda cada vez mais energia, deixando-nos saturados para assimilar qualquer novo estímulo.

EXTRAÇÃO DA URBE

Nessa paisagem abundante de edificações me atendo aos detalhes de geometria linear, principalmente de construções modernas, onde busco extrair formas simples. Usando a teleobjetiva *zoom* posso recortar fragmentos desse cenário urbano (Figura 3), evitando assim elementos indesejados para a composição como fios, postes, árvores e outras construções que poderiam causar interferência na imagem. Ainda segundo Busselle (1993), esse tipo de enquadramento emoldura a perspectiva, determinando a espacialidade bidimensional da fotografia, guardando a imagem dentro de si.



Figura 3 (a, b) – Enquadramento de fotografia com lente grande angular (a) e teleobjetiva (b).

Quando encontro algo que desperta meu interesse em fotografar dou início ao deslocamento “horizontal” para depois fazer o deslocamento “vertical” — horizontal meu na superfície da pavimentação e vertical do enquadramento da câmera nas superfícies das edificações — a fim de encontrar o ponto de vista que permita obter a escolha de composição desejada. Para Michael Busselle (1993), essa habilidade para enquadrar e arranjar as formas em um enquadramento fotográfico é resultante do movimento espacial do fotógrafo buscando a perspectiva que favoreça a composição para a imagem.

Esse fazer artístico exige olhar atento, tempo de contemplar o horizonte da cidade, sensibilidade de percepção visual e domínio técnico para conceber as fotografias, tanto na captura quanto na edição das imagens, para traduzir o visível urbano em fotografia abstrata. Nesse processo, são captadas várias imagens fotográficas - aqui uma grande vantagem da fotografia digital - variando ângulos, recortes de enquadramento, e incidência de luz e sombra. (BITTENCOURT JUNIOR; POHLMANN, 2019b).

Cabe aqui desambiguar a questão de ampliação pela macrofotografia, que é o caso onde se usa uma lente especial para esse fim, que também pode ser teleobjetiva mas dificilmente é do tipo zoom. A fotografia macro também pode ser feita com o uso de filtros óticos ou adaptadores físicos montados em objetivas convencionais que conferem a capacidade de focar em objetos em curta distância. Estas lentes macro são usadas, por exemplo, para fotografia de insetos ou outros elementos que normalmente são diminutos. Esse é um tipo de fotografia que amplia, a curta distância, objetos pequenos. No meu caso uso a teleobjetiva para ampliar — dentro do enquadramento — objetos distantes grandes como fachadas de edifícios.

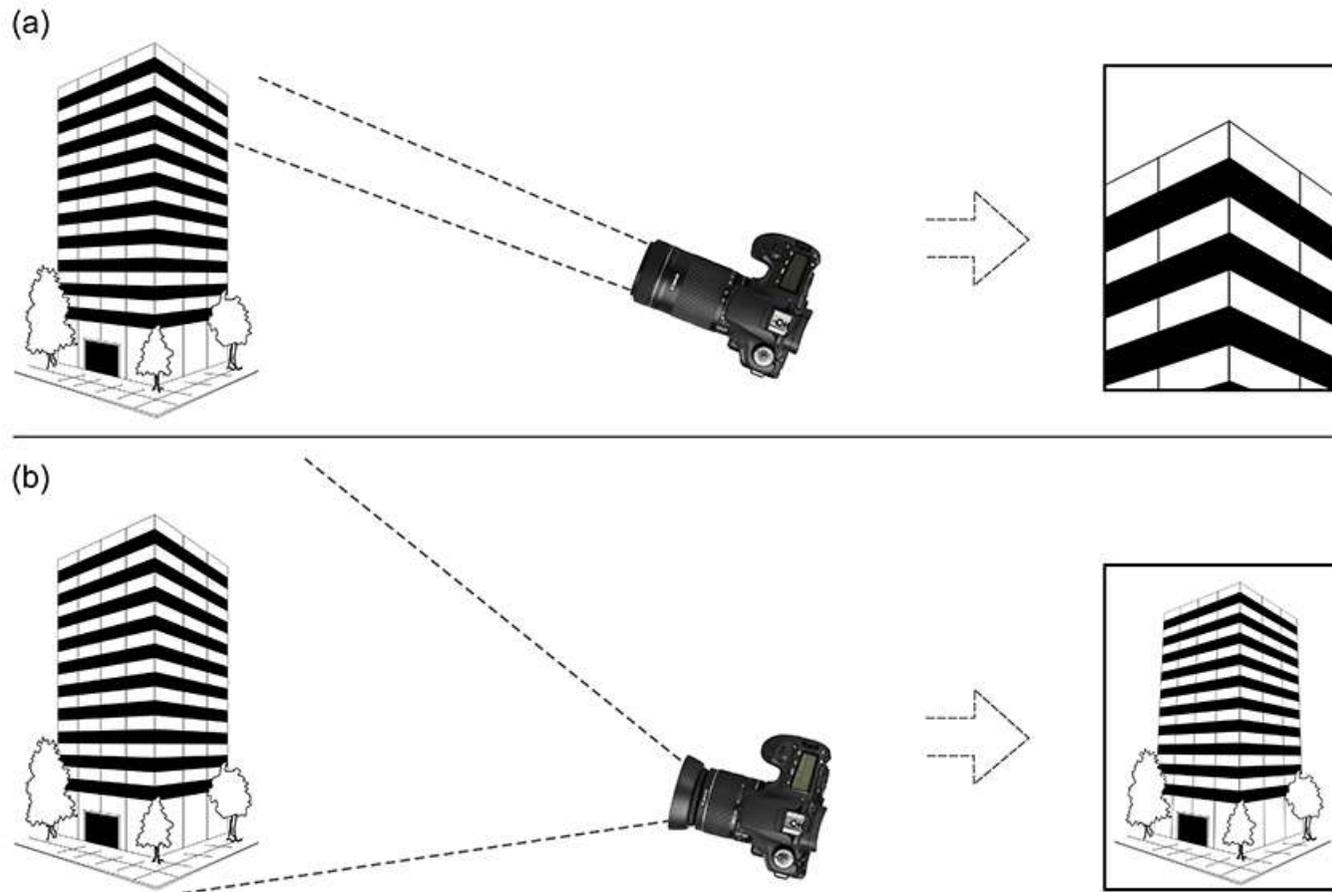


Figura 4 - Ângulo de enquadramento das lentes objetivas: (a) teleobjetiva; (b) grande angular.

Essa dicotomia "redução x ampliação" no campo a ser fotografado se dá pelo fato de que quando se emprega o zoom na lente, com a tele-objetiva, se reduz o enquadramento capturado na fotografia. Quanto maior for o zoom, menor é o ângulo de visão da câmera (Figura 4). Então, ao mesmo tempo que o zoom amplia o alcance de "visão" do dispositivo e aumenta o tamanho dos objetos na fotografia, reduz o número de elementos presentes dentro do enquadramento. (BITTENCOURT JUNIOR; POHLMANN, 2019b).

Essas minhas miradas que “ajanelam” fragmentos da urbe acabam tendo um propósito adicional — esse ato que rouba, da alma principalmente comercial desses edifícios, transformando sua finalidade capitalista em um outro propósito, uma proposta artística *readymade*¹ como quem sabe um *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp, ou mesmo as sequências fotográficas de Hilla e Berndt Becher (ABREU, 2011). Essa transposição ressignifica, segundo (BOURRIAUD, 2009), o objeto mundano em objeto de arte. Além de abstrair o figurativo tanto do ponto de vista de objeto físico como também do de finalidade, essa prática de sintetizar a geometria arquitetônica transforma o objeto conhecido, fragmentando-o a ponto de convertê-lo em outra coisa, neste caso em uma poética artística.

A diferença entre os artistas que produzem obras a partir de objetos já produzidos e os artistas que operam *ex nihilo* é a mesma que Karl Marx, em *A ideologia alemã*, apresentava entre "os instrumentos de produção naturais" (o trabalho da terra, por exemplo) e "os instrumentos de produção criados pela civilização". No primeiro caso, prossegue Marx, os indivíduos estão subordinados à natureza. No segundo, eles lidam com um "produto do trabalho", isto é, com o capital, mescla de trabalho acumulado e instrumentos de produção. Agora eles só se "mantêm juntos pela troca", comércio inter-humano encarnado por um terceiro termo, a moeda. A arte do século XX desenvolve-se num esquema semelhante, ela mostra, ainda que tardiamente, os efeitos da Revolução Industrial. Quando Marcel Duchamp, em 1914, expõe um porta-garrafas e utiliza como "instrumento de produção" um objeto fabricado em série, ele transporta o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do trabalho acumulado) para a esfera da arte, ao mesmo tempo inscrevendo o papel do artista no mundo das trocas. De repente ele parece um comerciante, cujo trabalho consiste em transferir um produto de um local para outro. (BOURRIAUD, 2009, p.19-20).

Justamente a questão de ressignificar uma coisa feita para um propósito funcional e transferi-lo para um contexto diferente, nesse caso um contexto artístico, o ponto interessante aqui, é que diferente de Duchamp, que leva o próprio objeto para um novo ambiente, eu levo a imagem do objeto através da fotografia.

¹ Estratégia artística famosa de Marcel Duchamp quando ele usa um objeto de finalidade prática como uma obra de arte ao transportar esse objeto de uso comum para o contexto da galeria de arte.

Em geral, o processo de criação no quesito técnico envolve a captura das fotografias em câmera digital no formato RAW. Posteriormente essas imagens são transferidas para o computador para serem finalizadas através de edição. O principal benefício de se fotografar em digital é o número de fotografias que podem ser feitas, não havendo limitação como a exemplo do negativo de 35mm, que possui 36 fotogramas por rolo de filme. As únicas limitações na câmera digital se dão pela capacidade do cartão de memória e pela autonomia de carga da bateria. Isso permite variações de ângulos e enquadramentos, proporcionando assim diferentes opções para escolher na hora da edição, sem falar no custo de operação praticamente nulo comparado, por exemplo, com revelação e ampliação analógica.

Depois de fazer a captura das imagens *in loco*, volto para casa, e as fotografias são transferidas da câmera por meio do cartão de memória para o computador, onde os arquivos são copiados para manuseio posterior. O processo de edição e pós-produção inicia com a escolha das fotografias que julgo ter composição mais interessante, aquelas que visualmente me parecem ser as mais marcantes. Entre as eleitas, posso fazer alguns recortes no enquadramento (*crop*) no software de edição de imagens para melhor balancear a composição, por vezes nivelando ou justamente desnivelando a um ponto em que a dinâmica da fotografia fique mais interessante, conforme a intenção. Idealmente não corto muito para não perder resolução de imagem. O ideal é que a fotografia já venha bem enquadrada da câmera, enquadramento realizado na hora de fotografar. Além disso, são feitos alguns ajustes do contraste para evidenciar a expressão geométrica da fotografia.

Na câmera, utilizei a captura das imagens em formato RAW, mais precisamente o formato CR2 desenvolvido pela Canon (cada fabricante de câmeras possui seu próprio tipo de arquivo). Esse formato preserva maior quantidade de dados da imagem, podendo ser considerado como um negativo digital.

Diferente do formato JPG², que é a outra opção de arquivo em câmeras que comprime os dados da imagem fazendo um balanço entre qualidade x tamanho do arquivo, o que é prático para publicação imediata, o JPG funciona bem como imagem final. Já as imagens salvas no formato RAW, que possui melhor conservação das informações, possibilitam maior amplitude nos ajustes durante o processo de pós-produção das fotografias. Esse formato guarda todas as informações do sensor na hora da fotografia, incluindo cores, mesmo que eu tenha escolhido o modo de cor monocromático, para me ajudar a ter uma melhor prévia de como ficará a imagem final em preto e branco. Esse formato é ainda um tipo de arquivo imutável. Pode-se editar a partir dele, mas nunca podemos reescrevê-lo. Quando se abre um arquivo RAW em um conversor de arquivos para essa natureza, ex: Adobe Lightroom, Adobe Photoshop (Adobe Camera RAW), Capture One, etc, uma vez feitos os ajustes, é preciso salvar ou exportar essa imagem em um outro tipo de arquivo, editável ou final (PSD, TIFF, PNG, JPG, etc). A principal vantagem de se trabalhar com esse tipo de formato é poder acessar as cores durante a edição, o que me possibilita clarear ou escurecer partes determinadas. Com base nas cores existentes na fotografia, posso, por exemplo, selecionar a tonalidade azul do céu (da fotografia em RAW) e fazer com que o tom de cinza derivado dessa parte da imagem fique mais escuro ou mais claro na conversão preto e branco final, sem alterar a luminância de outras regiões da imagem.

A numeração nos títulos das fotografias seguem a numeração dos arquivos a partir da câmera, esta que comprei usada em 2016 (Canon EOS 60D). Esta é a única câmera que utilizo para essa série, e toda vez que atinge IMG_9999.cr2 a numeração zera para IMG_0000.cr2 e assim sucessivamente. Isso me ajuda a me organizar e identificar o arquivo original caso seja preciso, porque muitas vezes a variação visual entre as sequências é muito sutil (Figura 5), e tornaria muito difícil identificar a fotografia só por comparação visual caso renomeasse sem manter a numeração. No caso então eu substituo o prefixo 'IMG_' por 'URBXTRACT'.

² JPG ou JPEG - Formato de imagem digital desenvolvido pelo Joint Photographic Experts Group.

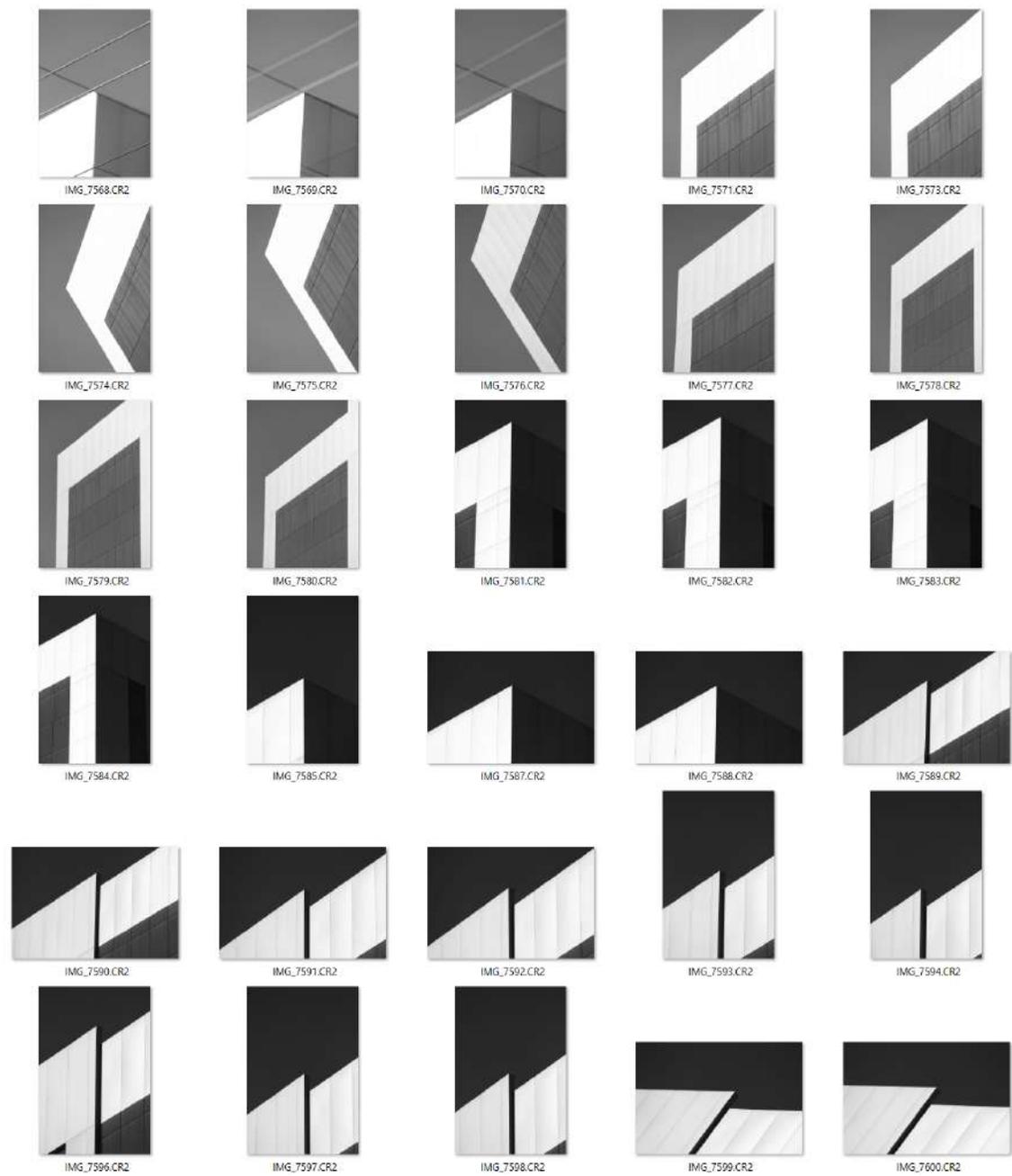


Figura 5 - Miniaturas de algumas fotografias exemplificando pequenas variações de composição.

É possível notar que as fotografias desta série têm uma coerência visual no que tange à composição e à estética, mas por serem tão simplificadas no aspecto do conteúdo das formas parece difícil atribuir-lhes algum outro significado além do que o mínimo. Tomando por base o conceito de imagem geométrica, a relevância simbólica da obra está no âmago do artista, ao qual o público não tem acesso. Esse aspecto possivelmente deve suscitar uma certa curiosidade no espectador, talvez o mesmo efeito de estranheza tal qual suscitado por Rodchenko como visto anteriormente. Além disso, surge ainda um outro viés. Por tudo a que somos submetidos na rotina contemporânea, necessitamos de uma fotografia que possa também ser um descanso para os olhos para aqueles que se dispuserem a ter um momento de contemplação diante da obra, uma folga de cores e formas complexas, um abrigo dos ataques visuais com os quais somos crivados todos os dias. Na atual época há tanto para ser visto. Por todos os lados as coisas pedem nossa atenção. Ter que olhar para todos os lados e para todas as coisas o tempo todo é exaustivo. Tem horas que a necessidade é ver menos, descansar, se ater a uma linha, contemplar um espaço vazio, olhar vagamente para o nada.

O que nos superestimula acaba por nos deixar saturados e esgotados para perceber o que realmente importa, inclusive na vida. De modo a não perder a sensibilidade, até mesmo olhar uma parede branca, que parece mas não é só branca, se ater aos seus detalhes para poder notar sua textura, é um exercício necessário para se concentrar na superfície da parede. Para poder entender a direção da luz que atinge a parede e ver o gradiente do sombreamento. Para enxergar a parede, não como uma simples parede, mas olhar a parede para ver como é a parede — É áspera? É lisa? Tem furos? Tem microfissuras? É limpa? É suja? Tem mofo? É realmente branca? Que cor tem? Está na luz ou está na sombra?

Por mais sutil que pareçam, todos os objetos ao redor de um objeto de interesse refletem a luz que lhes alcança, dessa forma emitem um pouco da cor que eles têm, uma espécie de contaminação de cor.

Para se ter uma fotografia preto e branco é preciso usar um negativo/sensor³ monocromático (captura os tons de cinza na origem) ou converter a imagem colorida fotografada na pós-produção (conversão na saída).

Minha idéia inicial era fotografar com câmera de médio formato de negativo 120/220 6x6 ou 6x4.5, mas infelizmente não foi possível encontrar uma câmera em bom estado e com lente que me possibilitasse grande alcance de enquadramento, além de toda dificuldade de processar esses negativos posteriormente. Portanto, abortou-se a possibilidade de uso de câmera analógica. Já as câmeras digitais dotadas de sensor exclusivamente monocromático têm preços proibitivos, então a alternativa foi trabalhar com a fotografia digital colorida descolorizada na pós-produção.

Talvez por influência do curso de Desenho Industrial cursado concomitante com o ensino médio, eu tenha desenvolvido uma predileção por formas geométricas paralelepipedais, tanto como vértices agudos ou obtusos. Gosto dos ângulos entre as arestas, essas linhas cortando a imagem, definindo novas formas (na imagem) a partir das formas dos objetos (do mundo). Sinto uma potência plástica nesses ângulos, que se traduzem pra mim em um dinamismo na fotografia resultante. Mas por mais que isso pareça ter fundamento, o que eu não consigo determinar com certeza é se eu gosto dos objetos geométricos ou a da geometria dos objetos? O que vem primeiro, a geometria ou o objeto? Cada vez que tento buscar respostas para a pesquisa acabo me deparando com mais perguntas, mesmo que retóricas, mas que me afligem a ponto de não conseguir saber se será possível responder a questão inicial de pesquisa.

Além da motivação imagética de pensar a fotografia, o resultado da ação de capturar imagens, existe também a alegria de ter a câmera na mão, sentir fisicamente o peso e a ergonomia do dispositivo — a sensualidade do objeto de consumo — pode ser o ponto de interesse secundário, mas que se faz presente. O ponto primário é a possibilidade infinita de fazer imagens, com especial ênfase neste substantivo —

³ Existem algumas câmeras digitais que utilizam sensor monocromático. Ex: Fuji X-Pro1-M e Leica M Monochrom.

possibilidade —, uma vez que as imagens de fato feitas são bem finitas. Cada mirada é um novo enquadramento, uma nova possibilidade de foto que poderia ser feita em infinitas variações. O que na realidade acontece é que produzimos somente algumas para escolher as melhores delas na etapa posterior.

Série

URBTRACT

Hamilton Bittencourt



Figura 6
URBXTRACT 7586

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3456 X 5184px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 209mm | 1/2500s | F 8 | ISO 160
2019



Figura 7
URBTRACT 7595

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3456 X 5184px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 250mm | 1/2500s | F 8 | ISO 160
2019

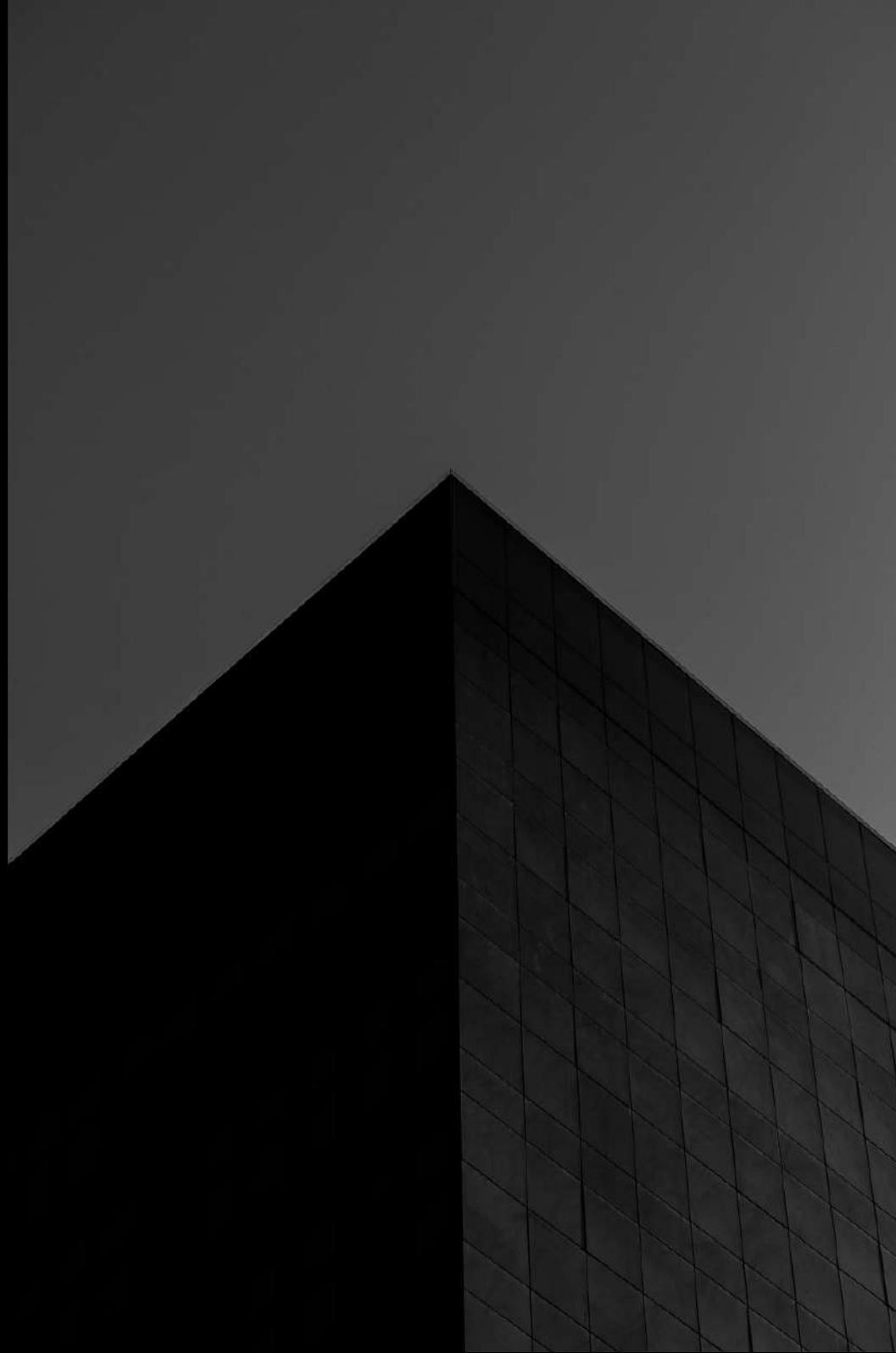


Figura 8
URBTRACT 7497

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3456 X 5184px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 70mm | 1/250s | F 8 | ISO 160
2019

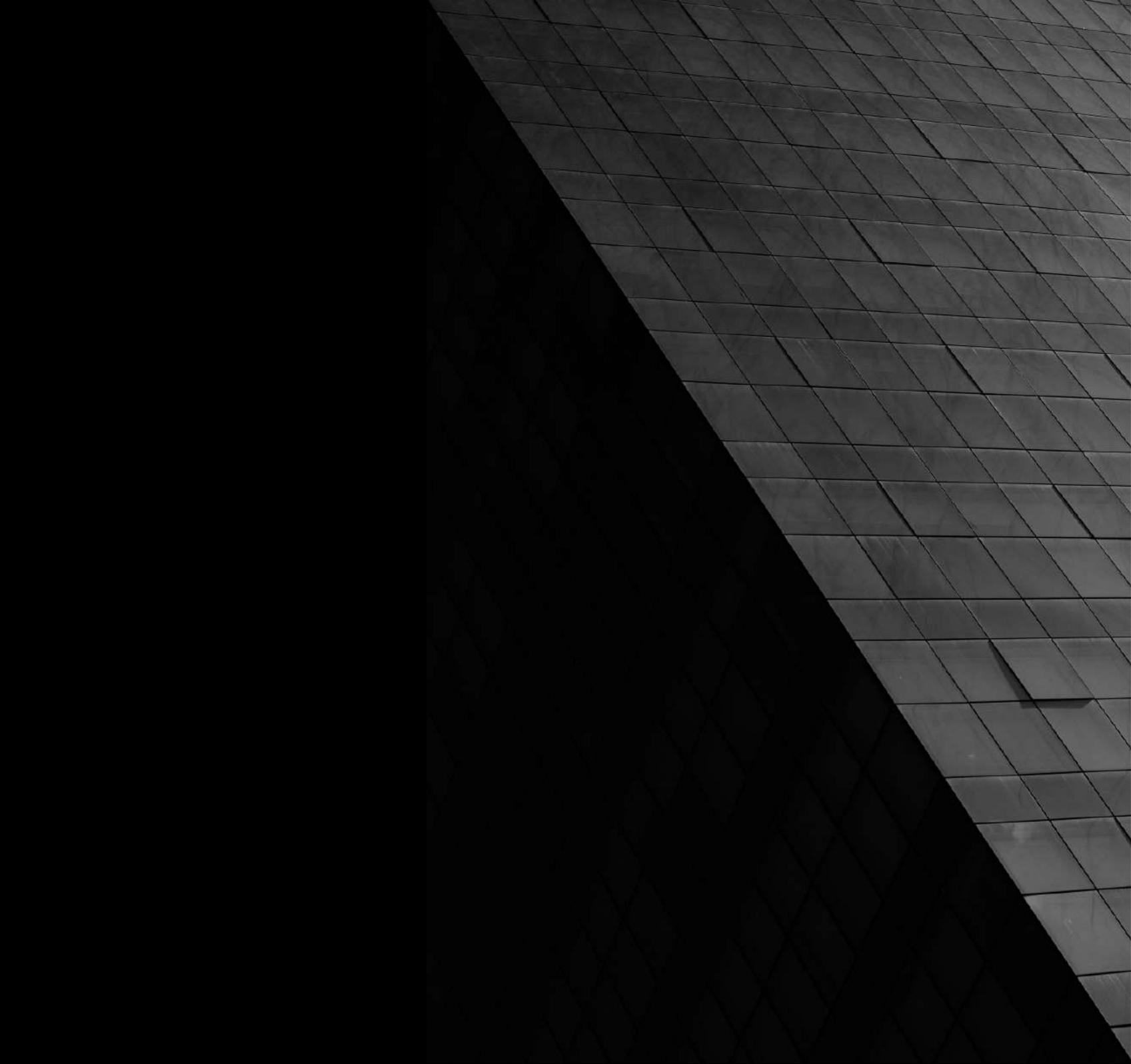


Figura 9
URBTRACT 7502

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3366 X 5078px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 70mm | 1/250s | F 8 | ISO 160
2019



Figura 10
URBXTRACT 7515

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3456 X 5184px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 70mm | 1/250s | F 8 | ISO 160
2019



Figura 11
URBXTRACT 7610

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3456 X 5184px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 250mm | 1/2500s | F 8 | ISO 160
2019



Figura 12
URBTRACT 8193

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3422 X 5133px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 135mm | 1/320s | F 7.1 | ISO 100
2020

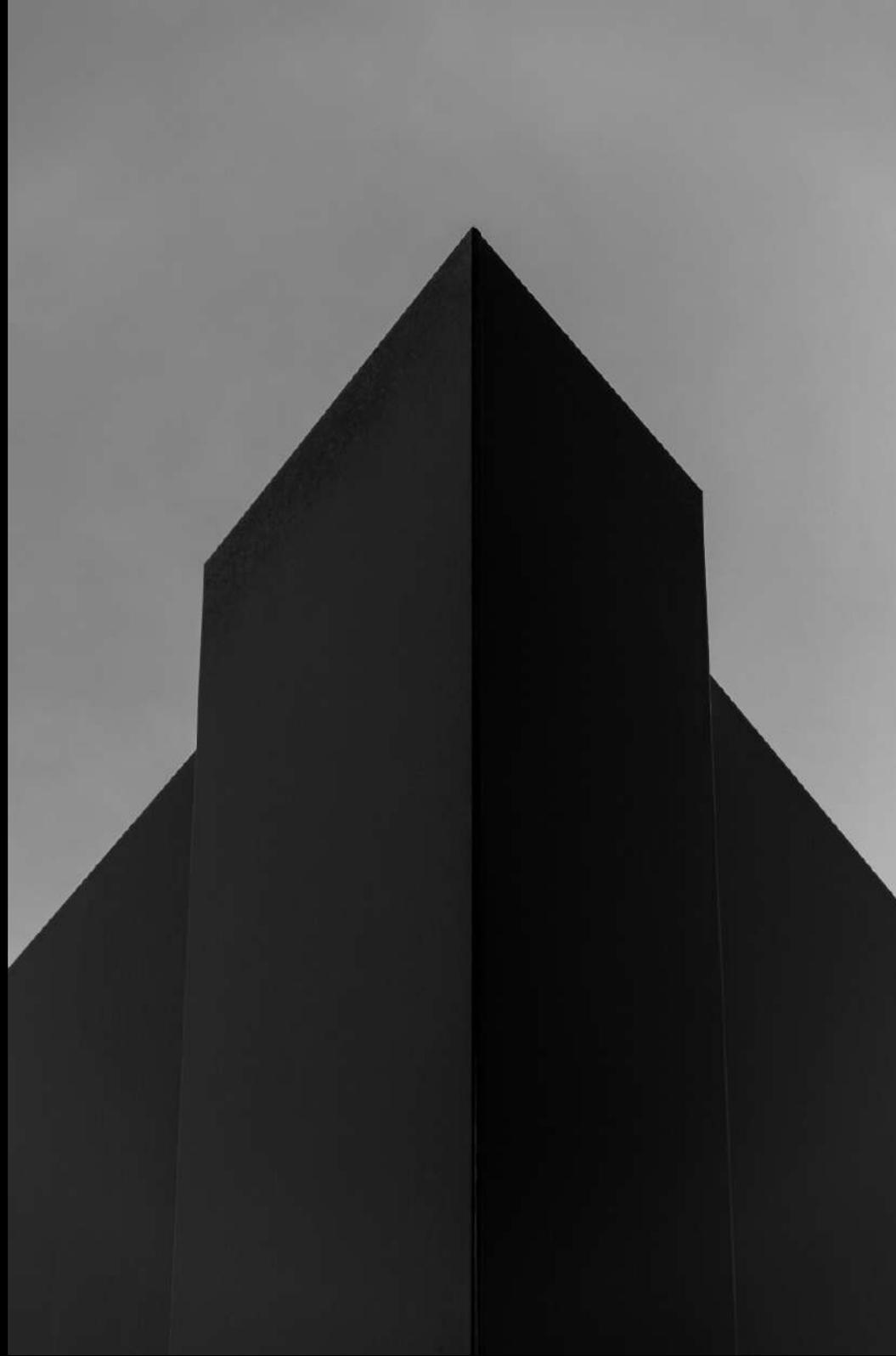


Figura 13
URBTRACT 8204

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3411 X 5117
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 135mm | 1/250s | F 7.1 | ISO 320
2020

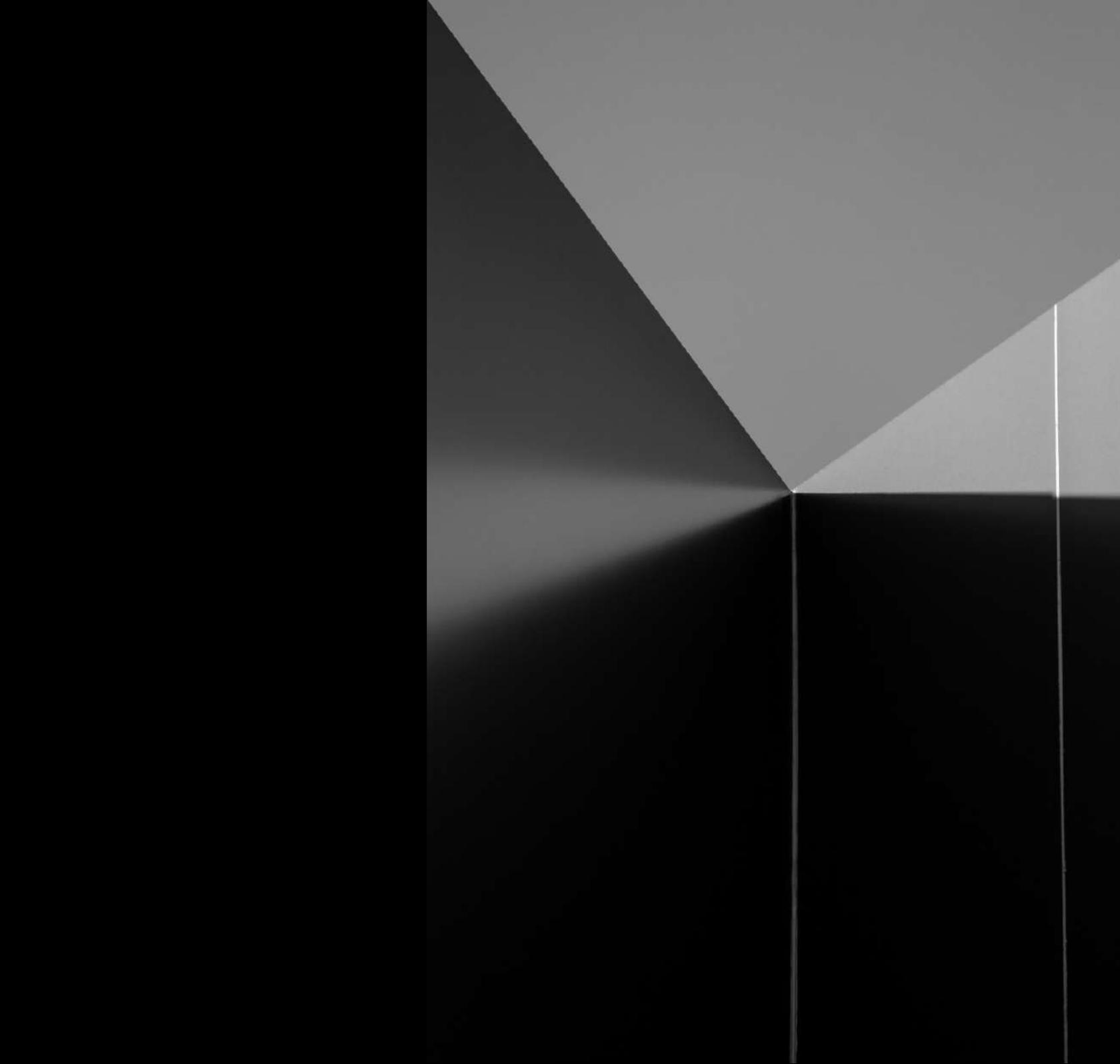


Figura 14
URBTRACT 8209

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3211 X 4816px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 225mm | 1/640s | F 7.1 | ISO 320
2020



Figura 15
URBTRACT 8218

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3231 X 4846px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 100mm | 1/400s | F 7.1 | ISO 320
2020



Figura 16
URBTRACT 8220

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3316 X 4974px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 183mm | 1/400s | F 7.1 | ISO 320
2020

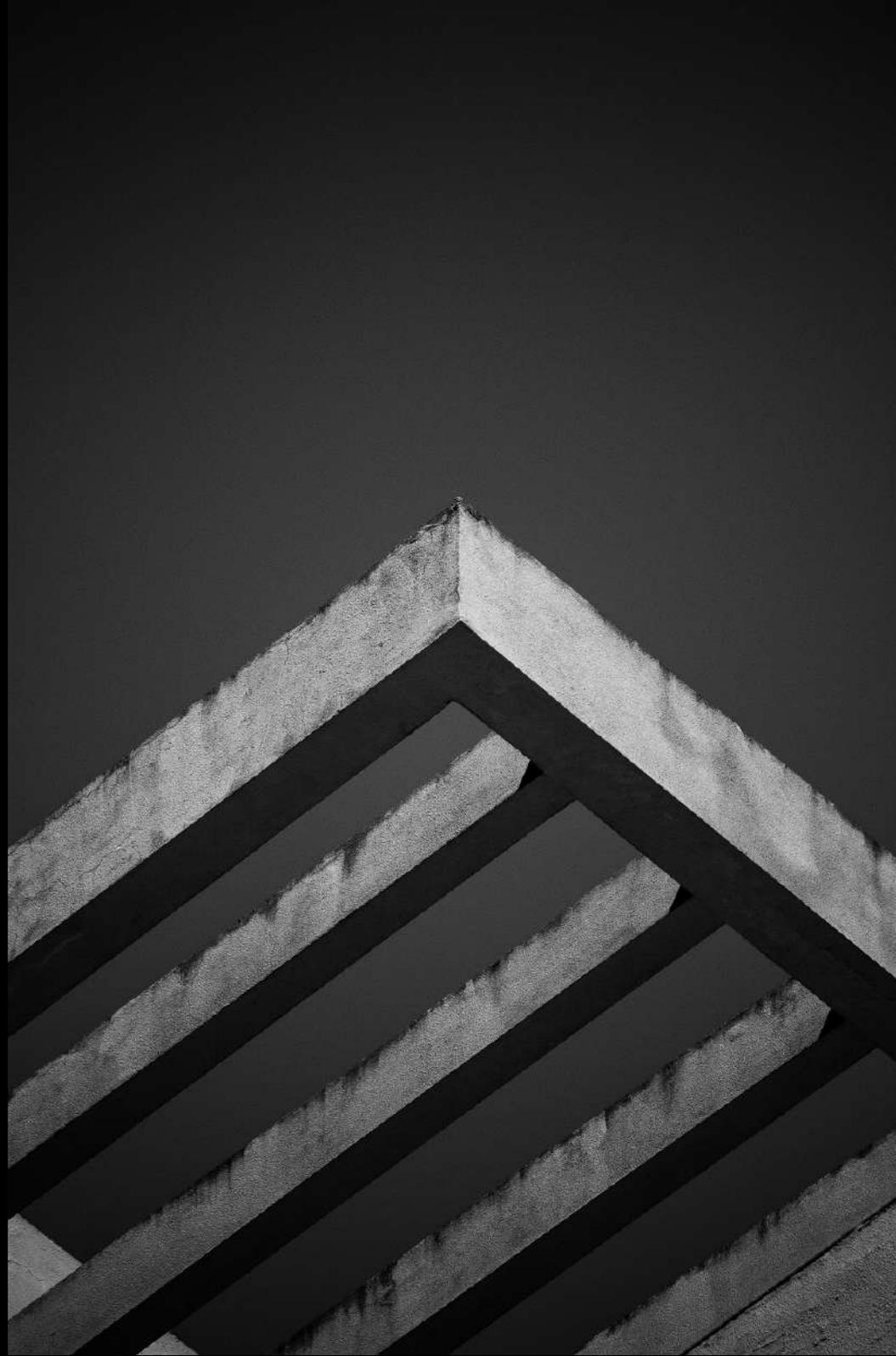


Figura 17
URBTRACT 8262

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3417 X 5126px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 250mm | 1/2500s | F 5.6 | ISO 320
2020



Figura 18
URBTRACT 8293

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3217 X 4827px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 250mm | 1/1000s | F 5.6 | ISO 320
2020



Figura 19
URBTRACT 8297

Hamilton Bittencourt
Fotografia digital
3260 X 4890px
Canon EOS 60D
EF-S55-250mm f/4-5.6 IS STM
@ 250mm | 1/1000s | F 5.6 | ISO 320
2020

O OLHAR E O ATO DE FOTOGRAFAR

Antes da fotografia, primeiro veio o olhar; e antes de fotografar, primeiro é preciso olhar. Como aqui é abordado um assunto predominantemente visual, me parece importante começar a conceituar essa ação e relacioná-la posteriormente ao modo de olhar intencional em se fazer imagens.

Para abordar o olhar, encontrei no artigo de Alfredo Bosi intitulado *Fenomenologia do olhar* (1998), que é possível se dizer que a teoria do olhar pode coincidir com a teoria do conhecimento e da expressão. Apesar de ser notório que isso não pode ser completamente absoluto, pois o ser humano também tem outros sentidos que estimulam suas sensações, a percepção visual vinculada aos outros sentidos é o tema fundamental da fenomenologia do corpo. “O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p.66).

Me interessei, por um momento, em compreender o pensamento antigo sobre o olhar para entender um pouco mais sobre a evolução que esse conceito sofreu durante as eras. Bosi (1988) começa pelas definições do olhar na Grécia e Roma antigas, que era dividido em dois eixos: o *olhar receptivo* e o *olhar ativo*. Mesmo hoje em dia, esse conceito se experimenta viável e universal, o olho funciona como uma fronteira que se abre entre o mundo externo e o sujeito, recebendo estímulos para poder ver, mesmo que involuntariamente por vezes, e que também quando intenciona busca algo para conhecer ou reconhecer e assim evoca o pensamento.

Em suma, há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. No primeiro caso, o cego, curado de sua doença, poderá dizer: “Estou vendo!”. No segundo, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: “Finalmente consegui ver a constelação do Cruzeiro!”. Ver-por-ver não é ver-depois-de-olhar.

Aparentemente, ambas as situações (a potencial e a atual) têm o mesmo suporte físico: o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano (BOSI, 1988, p. 66).

Podemos dizer que o olhar receptivo vê passivamente recebendo o que lhe chega aos olhos, enquanto que o olhar ativo trata o ver como buscar e captar, inclusive de maneira idealista. Ainda segundo essa linha de pensamento, é a partir do encontro das “nuvens de átomos luminosos” com os sentidos do homem que causam o efeito do conhecimento. “Conhecer é estar imerso em um oceano de partículas cintilantes e nele engolfar-se sensualmente. Conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmos luminoso.” (BOSI, 1988, p. 67).

Logo adiante, ainda conforme o autor, um modo filosófico de conceituar o olhar surge, partindo do *uno* mental e espiritual, um olhar que busca transcender o olho. Um modo que busca a concentração ao contrário da dispersão, que ressalta o Ser primordial em oposição às partículas luminosas.

Essa unidade,[...] poderá ser conhecida pela experiência interior. É a mente que se espelha e se confirma na sua eterna identidade consigo mesma.

Fora, no mundo, há também um caminho para o uno: é o que se trilha meditando sobre as propriedades imutáveis das coisas mutáveis. A forma, que a geometria extrai e desenha. O número, que a matemática determina.

Dentro, a mente pura, lisa, sempre a mesma. Fora, as linhas claras e perfeitas. O mundo é transparente para a mente translúcida (BOSI, 1988, p. 70).

Continuando essa filosofia, o olho mental fixa as formas puras sendo esse o método que resgata a alma ameaçada pela deterioração do corpo. A transcendência do olho físico é o acesso a uma realidade que não conhece a morte, esse olhar é educado pelo platonismo (BOSI, 1988). E ainda problematiza o conceito anterior ao expor:

Nem todo olhar disporia da mesma capacidade de contemplar. Há o olhar-sensação, o ser tocado pelos raios da luz, matéria privilegiada da teoria sensista; mas esse ver-sentir é precário, segundo a tradição pitagórica que Platão recolhe. Precário porque não consegue dar, por si só, a idéia da coisa, o *eidos* que enforma cada ser. [...] Dá-nos o *eidolon*, a imagem, o simulacro, não a forma imperecível que o geômetra intui com seu olhar capaz de abstrair dos objetos, que passam, os formatos, os números, as propriedades invariáveis. Com o número o geômetra pode pensar, liberto da contingência dos fenômenos - importuna, solicitante, dispersiva (BOSI, 1988, p. 70).

Já o olhar da renascença é científico, calcado na criação da perspectiva, o pintor-cientista deveria aprender a ver a anatomia dos vivos ao mesmo tempo que deveria observar os movimentos astronômicos. O olhar do pintor renascentista coexiste com o olhar sábio através da prática figurativa, revogando o impasse que epicurismo e platonismo não puderam solucionar; sensação versus espírito (BOSI, 1988).

Leonardo, pintor-cientista, dá ao olho o poder de captar a *prima verità* de todas as coisas. “O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza.” Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a *mediação* que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, “obtem a mais completa e magnífica visão”.
A verdade da arte é uma verdade de corpo e alma (BOSI, 1988, p.75).

Ainda conforme Bosi (1988), a renascença foi um período que perseguiu uma unidade que pudesse reger microcosmo e macrocosmo, mas que se tornou problemática conforme o avanço da cultura moderna foi opondo as noções de empirismo e racionalismo.

Mais tarde, Descartes aproveitou da renascença “o *olho central e imóvel* da perspectiva geométrica” (BOSI, 1988), esse olhar analisa a forma que enxerga abstraindo das medidas, as qualidades consideradas secundárias como as cores, focando principalmente no aspecto geométrico dos objetos.

O espírito, que Leonardo definira “una potenza congiunta al corpo”, Descartes o abstrai do mesmo corpo e lhe dá primazia no acesso ao verdadeiro saber científico. Em Leonardo, a *prima verità* era a verdade que o

olho do pintor-cientista captava pela sua experiência e passava ao entendimento. Em Descartes, a única verdade segura é o *cogito*, a consciência da própria consciência, de que deriva a certeza da própria existência: *ergo sum* (BOSI, 1988, p.75).

Um olhar frio e analítico fundado no método baseado na aritmética e geometria, concebido “da mente pura que nasce só da luz da razão” (BOSI, 1988, p. 76).

Para Tim Ingold (2008), Descartes muda a abordagem do assunto ao indicar que a visão não atua exatamente no funcionamento dos olhos, mas sim nas “operações da mente” referente ao que é carregado pelos sentidos até ela (mente). “É a alma que vê”, ele declara, “e não o olho; e ela não vê diretamente, mas apenas por meio do cérebro” (DESCARTES, 1988, p. 68, *apud* INGOLD, 2008, p. 12).

Até a primeira metade do século XVII, quando Descartes escrevia, a humanidade havia sido relegada à periferia de um universo supostamente governado por princípios completamente indiferentes às sensibilidades humanas. A tarefa da física, agora, seria descobrir esses princípios. Entre eles, aqueles por meio dos quais algum impulso físico é propagado de modo a, juntamente com outros efeitos, estimular a reação dos olhos. Esse impulso veio a ser conhecido como *lumen*. Nesse momento, quando Descartes nos diz que é a alma que vê sob a luz da razão, em vez de os olhos sob a luz do mundo físico, a luz à qual ele se refere é, claramente, a *lux* dos antigos – a luz que brilha na mente. Mas quando, ao longo da Óptica, ele diz o contrário, referindo-se à luz como raios refletidos que estimulam o olho, refere-se, evidentemente, ao *lúmen* dos físicos. O paradoxo da Óptica é que, enquanto a visão ‘vai para dentro’, do mundo para a mente, a luz ‘vai para fora’, da mente para o mundo. E como Descartes mostrou, essa luz externa – *lúmen* – é a única coisa que não podemos ver. O resultado é uma curiosa disjunção entre luz e visão: aquela do lado de fora, essa do lado de dentro, de uma interface entre a mente e o mundo. Em poucas palavras, a visão começa onde a luz termina (INGOLD, 2008, p. 13).

O autor completa dizendo que, através da física contemporânea nos é ensinado que a luz se irradia na forma de ondas de fótons, dessa maneira se entende que a luz é *lúmen*. Mesmo assim, a maior parte das pessoas continua comparando, do mesmo modo que os pensadores antigos, com o conceito de *lux*, que ilumina o mundo da percepção. As pessoas acreditam que essa *lux* é igual ao *lúmen* apresentado pelos físicos, e que então a luz existe externamente independente dos olhos. Mesmo com os olhos fechados a

suposição é que o ambiente se mantém iluminado. De qualquer forma é conhecido que independente da maneira como a luz atinge nossos olhos, ela não consegue ir além da parte traseira da retina, a experiência de enxergar acontece, ao que tudo indica, a partir dos estímulos carregados pelos nervos ópticos e pela cognição no cérebro.

Para uma visão mais englobadora e atualizada, Ingold (2008), traz os argumentos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que afirma que “o olhar é capturado em um encontro exploratório dialógico, entre o perceptor e o mundo”, assim todo movimento do perceptor funciona como uma questão e cada fragmento do percebido funciona como uma resposta, “o olhar obtém mais ou menos das coisas conforme o modo como as questiona, percorre-as ou se detém sobre elas” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 153, *apud*, INGOLD, 2008, p.19).

Vivemos em um espaço visual do lado de dentro, nós o habitamos e, ainda assim, esse espaço já está do lado de fora, aberto até o horizonte. Deste modo, a fronteira entre o interior e o exterior, ou entre o eu e o mundo, é dissolvida. O espaço da visão tanto nos cerca quanto passa através de nós (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 178, *apud* INGOLD, 2008, p. 20).

Segundo o autor, Merleau-Ponty insiste que a visão do pintor não parte da simples relação físico-óptica, uma visão do exterior, mas sim do “nascimento contínuo” de que cada instante em que o pintor abre seus olhos, vê o mundo como se fosse a primeira vez, do mesmo jeito que um recém-nascido. Esse nascer-em-visão é a “concentração ou vir-a-si-mesmo do visível”. Por isso, a pintura resultante dessa visão é originada de uma condensação desse ato criativo, ela não só simplesmente representa as coisas vistas ali, ela mostra “como as coisas se tornam coisas, como o mundo se torna um mundo” (MERLEAU-PONTY, 1964a, *apud*, INGOLD, 2008).

Assim, ver com, ou de acordo com, uma pintura é questionar a ordinariade de nossa percepção cotidiana dos objetos, reacender em nós o espanto da visão e lembrar-nos de que, se há coisas para

serem vistas no mundo, é somente porque podemos ver [...] Para Merleau-Ponty, o mundo visual é dado à experiência subjetiva como um cosmos aberto e transparente em que podemos ver em seu interior, não apenas olhar para ele; é, também, um mundo que vem continuamente à existência ao redor do perceptor (INGOLD, 2008, p. 21-22).

Aqui Merleau-Ponty e Ingold estão exemplificando a partir da pintura, me pergunto se não poderia ser o caso também na visão do fotógrafo, eu acredito que sim. Para escolher o que será um enquadramento o fotógrafo tem que olhar, e não é um olhar qualquer que vai achar o enquadramento que valha a pena, é preciso esse olhar especial para enxergar o que virá a ser uma fotografia.

A partir dessa visão de Merleau-Ponty trazida até aqui, Ingold conclui esse conceito ao dizer:

Se existe uma conclusão principal a ser extraída de minha crítica à antropologia dos sentidos, é que qualquer tentativa em separar o discurso acerca da visão de sua prática real de olhar, observar e ver é insustentável. O mesmo, de fato, serve para qualquer outra modalidade sensorial. Pois, o que é o discurso, senão uma narrativa entrelaçada de experiência resultante da atividade prática e da percepção? Os significados que ele produz, como mostrei, não são somados no 'topo' da experiência vivida e corporal, mas reside nos modos pelos quais as tramas dessas experiências são tecidas juntas (INGOLD, 2008, p. 39).

Esse conceito trazido por Ingold a partir de Merleau-Ponty insere o sujeito, que vê, no ambiente, em que ele vê, totalizando uma experiência participativa, deixando de lado as teorias que tentaram separar para esmiuçar as particularidades da visão. Como humanos constituídos de órgãos, temos olhos, cérebro e a ligação nervosa entre eles, e usamos todo esse sistema para poder ver, como sujeitos do mundo, vemos o mundo, a partir do mundo que nos cerca.

Voltando a Bosi (1988), o autor apresenta uma outra maneira de considerar o olhar, onde ele diz que o olhar também pode ser expressivo, age na relação entre os sujeitos, o que vê e o que é visto, além da compreensão física e matemática vista anteriormente, aqui simboliza a percepção e a compreensão humana, essa relação seria enraizada no afeto e na vontade.

É no uso das palavras que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar. *Contemplar* é olhar religiosamente (*con-templum*). *Considerar* é olhar com maravilha, assim como os pastores errantes fitavam a luz noturna dos astros (*con-sidus*). *Respeitar* é olhar para trás (ou olhar de novo). Tomando-se as devidas distâncias (*re-spicio*). E *admirar* é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (*ad-mirar*). Os termos afins, *contemplação*, *consideração* e *respeito* conheceram todos um matiz de atenção e superior deferência, que as locuções “ter consideração”, “ter contemplação” e “ter respeito” (fr. “avoir des égards”) por alguém assinalam de modo inequívoco.

Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar*, *zelar*, *guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. E, não por acaso, o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por “olhar” (BOSI, 1988, p.78).

É um olhar que sente e também exprime sentimento, identifica a interioridade de si e desta maneira se revela no outro, cujo qual troca uma relação compreensiva. “Foi esse olhar, plantado no corpo, que, casando mente e coração, alma, olhos e mãos, tornou possível o gesto da arte” (BOSI, 1988, p.81).

Ver coisas opera com uma intencionalidade que não é a mesma com que se vêem pessoas. A coexistência e a co-naturalidade que se dão entre sujeitos requerem modos de observar e de pensar rigorosamente afins aos processos interpessoais. A hermenêutica os chamará de compreensão e interpretação (BOSI, 1988, p.81).

Estabelecer a história da noção do olhar ajuda a abrir um leque de possibilidades conceituais na relação com o fazer artístico por meio dessa multiplicidade de significados e todos carregam uma certa parcela palpável de verdade.

Depois de situar o olhar de forma filosófica, parto para uma aproximação com o fazer artístico, citando aqui a artista e autora Fayga Ostrower (1988). Segundo Fayga, a experiência da percepção está ligada ao processo de criação artística, a percepção que ocorre no ato “olhar-avaliar-compreender” já conota a interligação com o desenvolvimento da criação.

O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isto se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos (OSTROWER, 1988, p. 167).

Para esta artista, a linguagem visual é predominantemente composta de termos espaciais. Em uma imagem, todas as linhas funcionam como setas, e nós somos compelidos a olhar de tal maneira como o artista colocou, inclusive na direção indicada. E essa mesma intenção formal ocorre com as cores, superfícies, volumes, contrastes e ritmos visuais. Essas são configurações espaciais dadas, as quais nós interpretamos espontaneamente. No ato de criar uma imagem o artista parte de um superfície vazia mas já limitada, esse limite configura uma forma espacial.

A partir de limites, portanto, intuímos a existência de uma estrutura interna. *Forma* significa, sempre: *estrutura, organização, ordenação*.

Isto é muito importante, pois só podemos *perceber* formas, ou ordenações que sejam *delimitadas*. O que não conseguimos delimitar, nem conseguimos perceber. Assim, em qualquer área do conhecimento, a compreensão depende da noção de limites - percebemos a partir de limites que se estabelecem no ato da percepção. Temos que aceitá-lo como um aspecto fundamental de nosso próprio ser. (OSTROWER, 1988, p. 174).

Os limites que delimitam o enquadramento ajudam a formar a composição, são a base a qual os elementos fotografados são alinhadas ou desalinhadas propositalmente (se for o caso), além disso, condicionam o olhar a enxergar determinada vista pela janela do instrumento fotográfico.

Para Ostrower (1988), na arte pode existir objetividade mas não existe neutralidade, a própria linguagem já é expressiva, sempre representa a expressão dos valores que emanaram do viver, por isso a arte difere de um artista para outro, cada uma a partir de sua vivência.

As horizontais sugerem calma, serenidade, sono, morte, sempre envolvendo uma certa ausência de movimento e ação. As verticais, por sua vez, são associadas à própria postura ereta do homem. Além disso, a verticalidade sugere um ato de ascensão, associando-se mais uma vez a um processo de elevação e desmaterialização, a uma espiritualização [...]. Contrastando com as horizontais e verticais, que são percebidas como *estáticas*, as direções que delas desviam, diagonais, curvas, espirais, são percebidas por nós como *dinâmicas*, isto é, sugerindo movimento e transformação (OSTROWER, 1988, p. 175).

De acordo com a autora, é preciso reconhecer o significado das delimitações, inclusive dando novas interpretações aos limites. Necessário também conceituar as unidades, partes e totalidades formais que se apresentam, os espaços positivos e negativos (cheios e vazios). Ao se apreciar uma obra é necessário enxergar o todo mas também essa relação dos elementos que causam ritmo, tensão e por fim sentimento. “O conteúdo, de serenidade ou de dramaticidade, não existe só em obras figurativas; será encontrado e interpretado do mesmo modo em obras não figurativas, abstratas” (OSTROWER, 1988, p. 176). Independente de ser uma fotografia figurativa ou abstrata, a relação visual entre elementos constituintes na imagem, ou a ausência deles, expressam determinadas sensações para o observador.

O OLHAR PELA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA

O primeiro desafio da fotografia, na ambição de ser objeto artístico, foi tentar se colocar como arte, se desvincular do utilitarismo ao qual foi submetido pelo tecnicismo e objetivismo proposto pela tecnologia do aparelho fotográfico. O movimento que se propôs a buscar esse status artístico foi o pictorialista, que se utilizava de intervenções artesanais para conferir uma autenticidade pela “mão do atista”.

O movimento pictorialista, de orientação academicista, ocorreu em fins do século XIX, inicialmente na França e Inglaterra, paralelamente ao barateamento da produção fotográfica e ao auge de sua industrialização. Neste período, a fotografia pictorialista se utilizou de inúmeras experiências técnicas,

dentre as quais se destacavam o bromóleo, as viragens, a goma bicromatada, a sobreposição de negativos e o *fou* para fazer frente à sua crescente industrialização. Estas técnicas geravam imagens com leves colorações ou com altíssimo contraste em preto e branco, causando a impressão de pinturas ou desenhos aparentemente liberados do realismo naturalista da fotografia [...] (HERZOG, 2018, s/n).

A fotografia pictorialista procurava se aproximar da pintura visualmente para se justificar como arte, tentava dar uma sensação de impressionismo, por assim dizer, para se distanciar do objetivismo fotográfico, a verossimilhança que tratava a fotografia como imagem do real.

Tendo em vista que o movimento pictorialista não deve ser encarado como um movimento de vanguarda em ruptura com as concepções artísticas da época, pois, ao contrário, foi um movimento conservador que ao não se colocar para as massas, via a obra de arte como única e original desvinculada ao mercado, questiona-se aqui, até que ponto podemos falar em mudança do estatuto da imagem neste movimento. A fotografia que se buscava neste meio almejava ser considerada arte, no entanto, como já foi mencionado, o caminho para esta busca se calcou nos parâmetros da pintura, muitas vezes esquecendo a própria fotografia e sua natureza mecânica (BRASIL, 2012, p. 870-871).

Em busca de aceitação no meio artístico, esse movimento fotográfico se alinhou com a estética da época, “na dimensão teórica do movimento e de sua produção propriamente dita, o pictorialismo ainda era muito preso aos princípios da pintura” (BRASIL, 2012, p. 869).

Enquanto isso na Europa, importantíssimo mencionar o trabalho de Eugène Atget (1857–1927), que se dedicou a retratar Paris sistematicamente, desde os aspectos da vida urbana, aos detalhes arquitetônicos (O'NEILL, 2007). Atget se especializou em fazer fotografia urbana, inclusive não era considerado artista, porque fotógrafos artistas nessa época eram os pictorialistas.

A nitidez, o fato de todos os elementos estarem em foco, em contraste com a fantasmagoria da figura humana, me permite deduzir que para obter a maior profundidade de campo, Atget fechava ao máximo o diafragma. O tempo de exposição, longo pela pouca sensibilidade das placas de vidro que utilizava, permitia o contraste entre precisão e indefinição, acentuando a diferença entre o que era imperturbável (a

cidade) e o transitório (o homem, sempre de passo), ou ainda sugerindo uma incompatibilidade entre o humano e o urbano. (O'NEILL, 2007, p. 179)

Segundo Newhall *apud* Dobranszky (2008), a obra de Atget teria influenciado o grupo dos fotógrafos diretos, entre os citados estariam: Edward Weston, Brett Weston, Walker Evans, Berenice Abbott e Ansel Adams.

Atget criou, no fim do século XIX e início do XX, uma extensa documentação de Paris antes da “hausmanização⁴” – obras fotográficas que foram apreciadas e difundidas pelo surrealista Man Ray, e mais tarde pelos americanos Berenice Abbott e Walker Evans. (DOBRANSZKY, 2008, p. 2).

Um pouco mais tarde surgiu um movimento que viria questionar o pictorialismo (COSTA; SILVA, 2004), um grupo de fotógrafos começaria a “experiência moderna da fotografia norte-americana”. Esses fotógrafos, na década de 1910, se reuniram em torno de Alfred Stieglitz que dirigia a revista *Camera Work* e a *Galeria 291*. Eles fizeram a transição do pictorialismo para a “fotografia direta” (*straight photography*); desse grupo participaram além de Stieglitz, Alvin Langdon Coburn, Charles Sheeler, Edward Steichen, Francis Bruguière, Paul Haviland, Clarence White e em particular Paul Strand, que mencionarei a seguir. Esse movimento da “fotografia direta”, conhecido também como *Photo Secession*, confrontou a concepção acadêmica vigente na época em prol da arte moderna. “As fotografias *straight* são diretas e detalhadas, e para maior reprodução dessas características elas são ampliadas por contato” (DOBRANSZKY, 2008, p. 41).

No começo do século XX, seguindo a torrente de mudanças que ocorriam no campo da cultura, a fotografia artística alinhou-se aos movimentos modernistas, redefinindo as suas bases estéticas. Tratava-se, simultaneamente, de pôr abaixo o esteticismo pictorialista e dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna. Esse amplo

⁴ Georges-Eugène Haussmann foi responsável pela reforma urbanística do centro de Paris.

movimento de renovação teve historicamente dois pólos principais de agenciamento: Europa e Estados Unidos (COSTA; SILVA, 2004, p. 28).

Segundo Maria Beatriz Colucci (1999), a rejeição à manipulação na produção das fotografias era uma das condições em comum dos artistas da fotografia direta. Stieglitz apoiava que a fotografia fosse uma arte em si através da relação direta com o real, estimulando que a fotografia, através de visão própria, fosse espontânea, buscando a essência e se afastando do superficial. A imagem deveria enfatizar, expressando através do detalhamento nítido, a intenção e o ponto de vista do fotógrafo.

A obra de Paul Strand se expande por vários motivos fotografados, desde retratos, abstrações, natureza, urbano entre outros. Mas minha atenção recai agora sobre as seguintes fotografias:

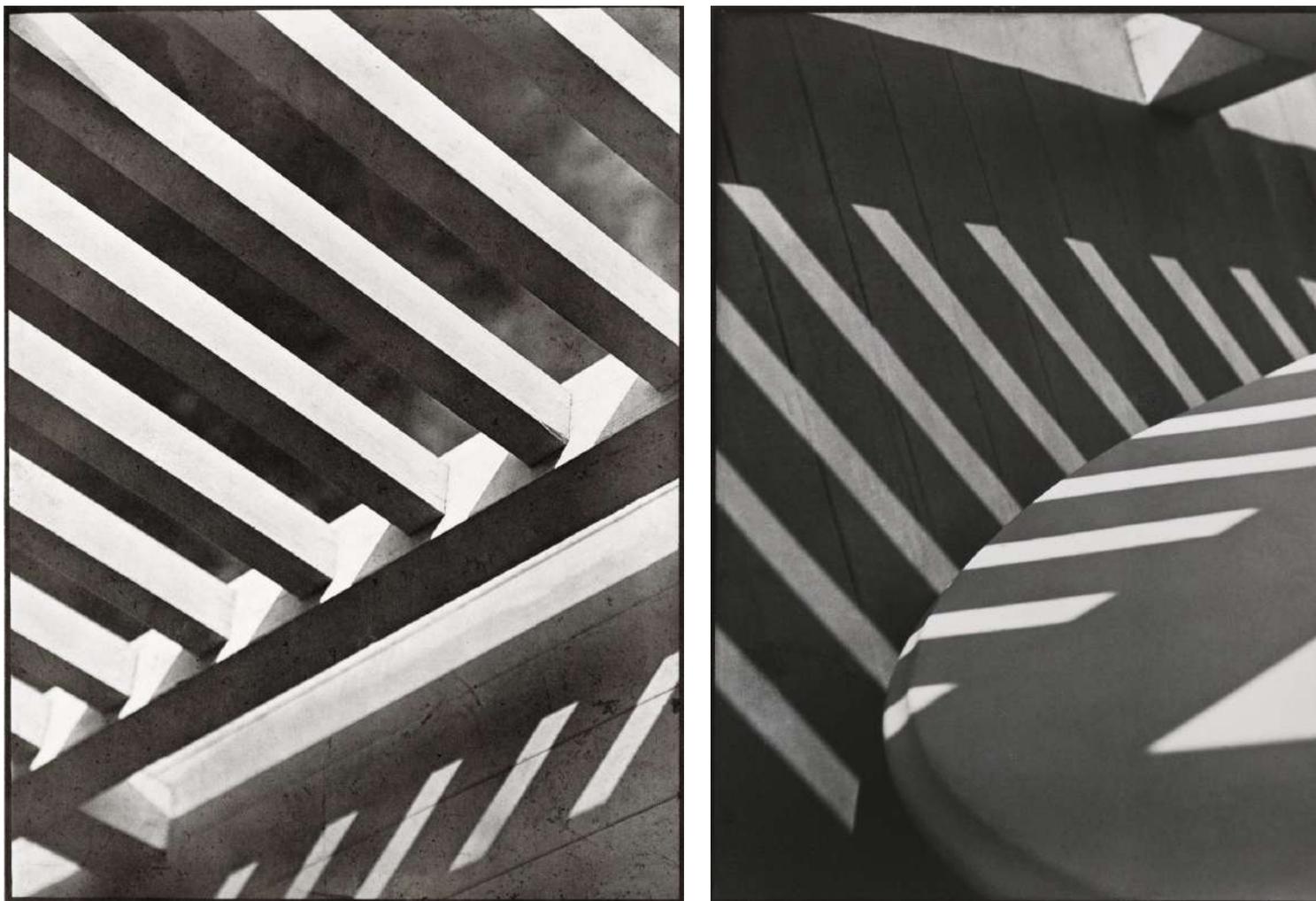


Figura 20 (a, b) - (a) Paul Strand. *Porch Railings, Twin Lakes, Connecticut, 1916*
e (b) *Abstraction, Porch Shadows, Connecticut, 1916.*

Esse jogo de sombras projetadas desenhando formas geométricas é um dos motivos visuais que mais me atraem na fotografia, desde aqui passando por todos os movimentos posteriores. O uso do formato do objeto em conjunto com o desenho de luz e sombra enquadrados de maneira a parecer uma gravura é uma

estética que eu persigo para as fotografias para a série. No caso dessas de Paul Strand, ele usa o formato da sombra da cerca da varanda para fazer o enquadramento, e esse recorte é tão fechado e enviesado que é difícil saber do que se trata. Que objetos são esses? Confesso que só descobri lendo as descrições das fotografias no site do MoMA e nos textos consultados. No meu caso, eu uso aspectos da arquitetura para enquadrar o desenho das formas e sombras.

Paul Strand, (1890-1976) teve um papel decisivo na consolidação da fotografia moderna, tendo inaugurado, com suas pesquisas, um novo momento da arte fotográfica. Ao escolher como temas formas geométricas que são apresentadas sem qualquer referência ao contexto original, Strand aproxima-se das tendências abstracionistas. Stieglitz acompanha estas mudanças e dedica os últimos números da revista *Camera Work*, em 1917, às fotografias de Strand. Suas fotografias mostraram um trabalho de reflexão sobre formas e volumes, em que as composições se desligam totalmente dos objetos fotografados, como mostra a imagem *Porch abstraction*. Assim, a "fotografia pura" de Paul Strand não propunha somente a exclusão dos recursos pictóricos na fotografia, mas uma determinada maneira de isolar e enquadrar a cena, ou seja, um determinado "tratamento fotográfico" das imagens, que incluía também um respeito ao *chiaroscuro*, considerado por ele como o essencial na fotografia (STRAND, Paul. In: TRACHTENBERG, 1980, p. 142 *apud* COLUCCI, 1999, p. 48-49).

Ainda conforme Colucci (1999), a arte norte-americana do começo do século XX experimentou transformações profundas no que tange à fotografia, através de novos enquadramentos e de uma verossimilhança de alta nitidez, tanto Stieglitz e Strand buscaram uma fotografia objetiva e pura, que se revelava pelas particularidades de seu meio, inclusive na sua natureza de reprodução técnica, quanto de expressão estética, do preto e branco.

Diana de Abreu Dobranszky (2008), em sua tese de doutorado sobre Beaumont Newhall, primeiro curador do departamento de fotografia do MoMA, descreve:

O trabalho de Paul Strand, para Newhall, era diferente. Mesmo que interessado pela técnica *straight*, sua iluminação e entendimento do *subject* realça a qualidade lírica da natureza e do homem. Embora sejam

fotografias ricas em texturas e detalhe, essas são sujeitas ao todo. O fotógrafo é muito preciso e meticuloso. Aqui, Newhall traça uma linha direta entre Atget e o grupo de fotógrafos *straight*. Ele estabelece a existência de uma tradição desse tipo de produção fotográfica (DOBRANSZKY, 2008, p. 41).

A fotografia direta ajudou a estabelecer as bases para fotojornalismo, através da ramificação da fotografia documental que foi marcante na fotografia americana, pelos fotógrafos: Walker Evans e Dorothea Lange (DOBRANSZKY, 2008). Mas principalmente para as vanguardas artísticas que vieram a partir dos anos 20. O movimento da fotografia direta ainda teve uma segunda leva de fotógrafos, destacando nomes como: Edward Weston, Walker Evans, Berenice Abbott e Margrethe Mather, nas décadas de 20 e 30 (COSTA; SILVA, 2004).

O referencial apresentado até aqui, sobre os modos do olhar, busca expor os conceitos que possam explicar o olhar motivado inicialmente pelo fotógrafo, a seguir esse olhar é confrontado pela estranheza.

OLHAR E ESTRANHAMENTO

Com o industrialismo, alavancado pela difusão do aparelho fotográfico, a popularização da fotografia foi crescente no início do século XX. Para tentar fugir da fotografia tradicional que estava se estabelecendo naquele momento, alguns artistas inovaram a maneira de olhar e fazer fotografia a partir desse novo olhar. Para a autora Erika Zerwes (2015), esse olhar moderno se caracteriza algumas vezes esteticamente pelo efeito da estranheza, as vanguardas alemã e russa são onde ficaram marcadas essa estética.

No caso aqui a autora se refere às fotografias do fotógrafo alemão Hans Gunter Flieg, que apesar de estrangeiro, migrou para o Brasil ainda na adolescência.

É possível supor que a ligação do fotógrafo com esta vontade de modernidade não é gratuita, pois muitas das suas fotografias apresentam, para além de objetos e temáticas próprias da modernidade, também um olhar e um léxico ou vocabulário imagético efetivamente modernos. A atenção à plasticidade de objetos mecânicos, técnicos, não naturais é uma característica presente na fotografia moderna [...], assim como o enquadramento que privilegia linhas e grids [...] e, o que nos interessará particularmente, o deslocamento do olhar que alguns de seus enquadramentos propõem [...]. Indissociável destas características estéticas, nota-se um uso bastante rigoroso da técnica fotográfica. As fotografias de Flieg têm, em sua maioria, iluminação, foco e contraste precisos, como se pode ver nas imagens [...] (ZERWES, 2015, p.72)

Zerwes (2015), continua ao dizer que todos estes aspectos técnicos e de deslocamento do olhar já eram praticados na década de 1950; contudo, enquanto ainda não tinham se tornado padrão da fotografia moderna, esses aspectos suscitaram grandes debates acerca dessa estética, se seria própria à fotografia, durante as décadas de 1920 e 1930 na Europa e América do Norte.

Ainda conforme a autora, os fotógrafos que se destacaram e deram voz em defesa dessa estética, com uma cultura visual abundante de imagens técnicas principalmente fotográficas, foram, na Alemanha, Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e László Moholy-Nagy (1895-1946), húngaro de nascimento. Já, na Rússia, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko (1891-1956) foi o maior defensor, na então recém fundada União Soviética, cuja discussão recaiu mais sobre o papel político e social da fotografia. Rodchenko defendia, ainda, que essa estética fotográfica poderia ser uma maneira de ensinar esse novo olhar.

Entre 1927-28, Rodchenko publicou uma série de artigos defendendo ao mesmo tempo um papel pedagógico que a fotografia teria – a capacidade de ensinar as pessoas a “ver a partir de diversos pontos e em todos os tipos de iluminação” (RODCHENKO, 2005, p. 200) – e a necessidade de afastar a fotografia dos cânones da arte tradicional para que ela pudesse operar o que foi entendido como uma revolução do olhar (ZERWES, 2015, p.74-75).

No entanto, segundo Zerwes (2015), foi Viktor Chklovski, grande teórico formalista, que desenvolveu o conceito mais claramente no livro *A arte como procedimento* de 1917, ano da Revolução Russa. A partir do

“estranhamento” ou “efeito de estranheza” aplicado nas artes visuais, o espectador se sentiria instigado a interpretar a obra.

Chklovski propôs que, ao tornar estranho o familiar e ao tornar mais difícil a percepção das formas, o observador não permaneceria passível frente à obra, mas executaria a ação de decodificá-la e interpretá-la para lhe conferir significado. O observador seria modificado intelectualmente pelo contato com a imagem (ZERWES, 2015, p.76).

Para Annateresa Fabris (2006), Rodchenko além de explorar enquadramentos alternativos baseados em tomadas oblíquas, tais como as de Dziga Vertov (1896-1954), colocava em prática as idéias de Viktor Chklovski, o qual acreditava que o objetivo da imagem era criar uma percepção particular do objeto e não uma simples conformação de seu significado.

Chklovski condena a automatização que rege as ações habituais; dela deriva uma percepção empobrecida do objeto, que acaba por estender-se à sua reprodução. Uma vez que a arte tem como tarefa restituir o sentido da vida, cabe-lhe “transmitir a impressão do objeto como ‘visão’ e não como ‘reconhecimento’”. Seu procedimento é o do “estranhamento” dos objetos, o da “forma obscura que aumenta a dificuldade e a duração da percepção, posto que o processo perceptivo, na arte, é absoluto e deve ser prolongado; a arte é uma maneira de ‘sentir’ o devir do objeto, enquanto o ‘já realizado’ não tem importância na arte” (FABRIS, 2006, p. 122).

De acordo com Fabris (2006), Rodchenko contribuiu com a discussão sobre a imagem técnica, ao afirmar que cabe à fotografia a incumbência de retirar a hegemonia pictórica herdada da pintura. Com isso, a fotografia poderia apresentar uma visão de mundo com pontos de vista múltiplos e, a partir disso, desenvolver a capacidade de percepção visual dos indivíduos.

Para romper com os hábitos criados por séculos de predomínio pictórico, fazem-se necessários choques visuais, capazes de criar uma nova consciência no observador. [...] Rodchenko apresenta a fotografia como a linguagem mais adequada para representar a realidade moderna, urbana e industrial. (FABRIS, 2006, p. 126).

Em um artigo de 2007, a autora aponta que, para Rodchenko a imagem era o mais importante, porque as próprias fotografias deveriam ter a função de se comunicar com seus observadores, no sentido de que elas mesmas deveriam carregar o sentido a ser propagado.

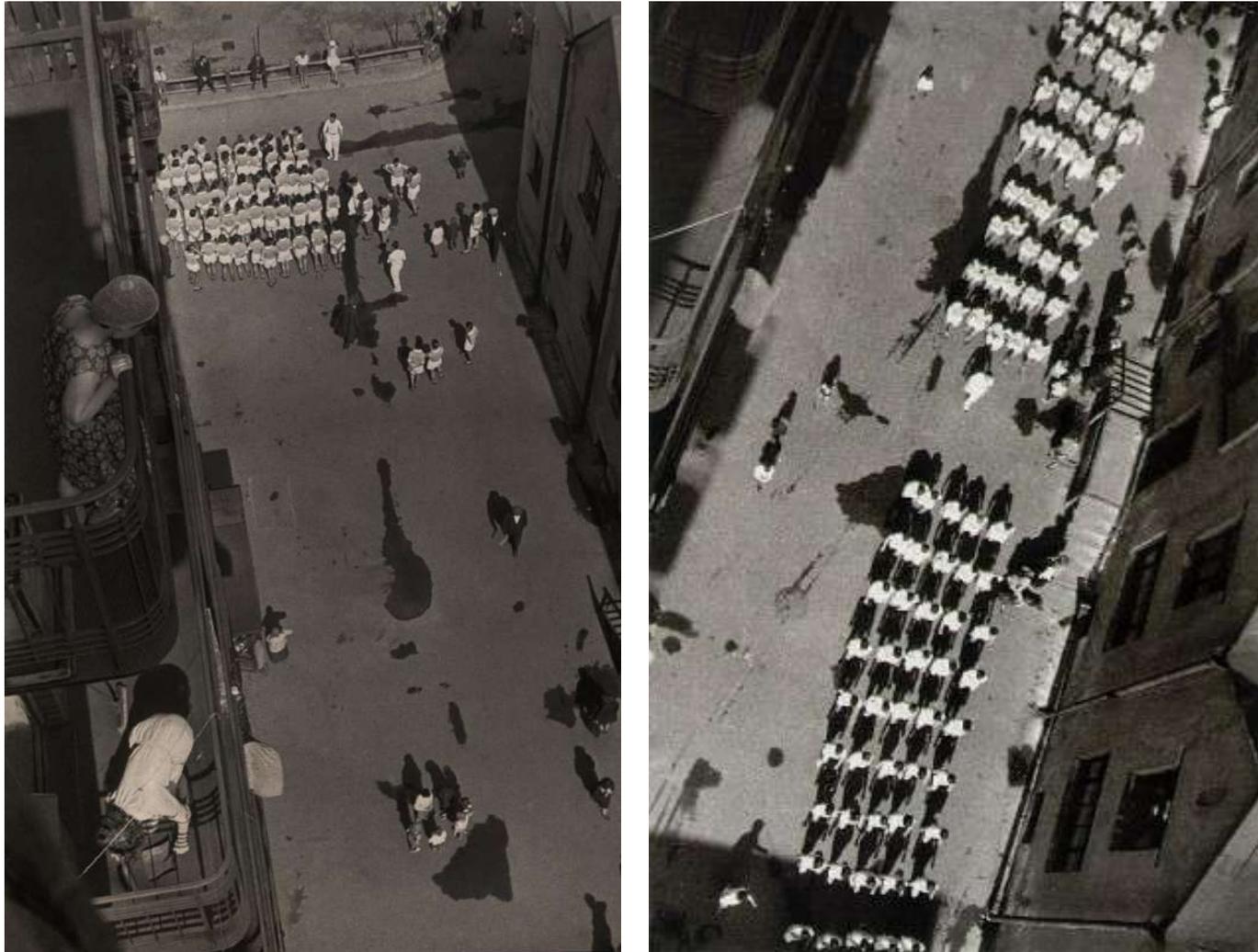


Figura 21 (a,b) - (a) Alexander Rodchenko, *Reunindo-se para um desfile*, 1928 e (b) *Ao desfile*, 1928.

Referindo-se à duas fotografias: *Reunindo-se para um desfile* e *Ao desfile*, Zerwes (2007), observa:

Os ângulos oblíquos chegaram ao ponto de suprimir a linha do horizonte, que na arte tradicional é usada como referência. Acarreta-se assim, com a falta de algumas referências causadas por estes pontos de vista inusitados, um estranhamento. O que é visto não é familiar, e assim o olhar é chamado a operar uma adaptação àquela mudança, ou seja, o observador das fotografias é levado a desenvolver um trabalho de interpretação das imagens anterior à sua fruição. (ZERWES, 2007, p. 148)

Rodchenko desorienta o espectador com suas fotografias ao criar uma dissonância entre reconhecimento e percepção do objeto, dessa maneira ele suscita uma nova assimilação do mundo, eliminando as reações costumeiras.

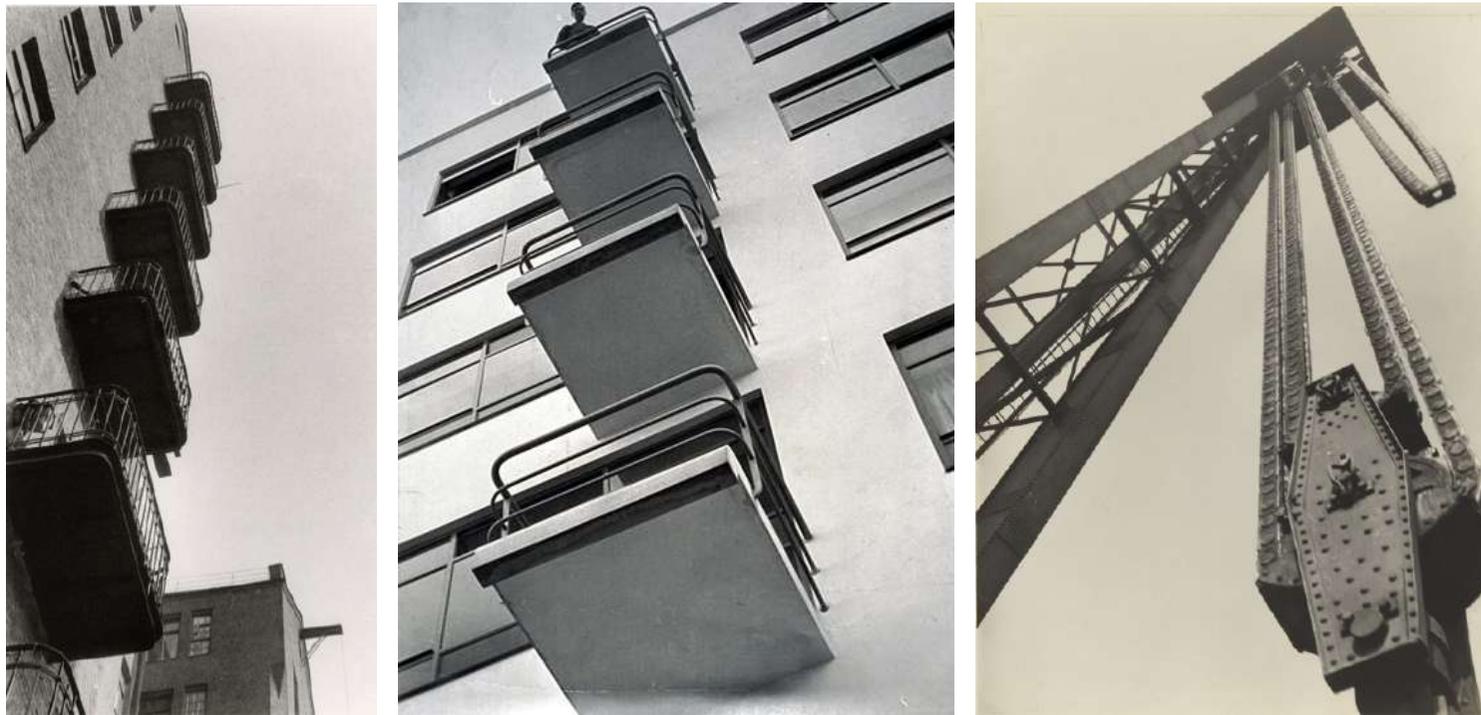


Figura 22 (a, b, c) - (a) Aleksandr Rodchenko, *Balconies*, 1925, (b) László Moholy-Nagy, *Bauhaus Balconies*, 1926 e (c) Albert Renger-Patzsch, *Harbour crane, Hamburg*, 1927

Dessas fotografias de Rodchenko, Moholy-Nagy e Renger-Patzsch, escolhidas propositalmente admito, interessante notar a semelhança de ângulos entre elas, o olhar que mira para o alto, e também um certo aspecto de maravilhamento frente a grandes estruturas arquitetônicas de aspecto moderno. Certamente o trabalho desses três fotógrafos é muito mais variado do que é apresentado aqui, mas para o contexto desta pesquisa estou apontando para o que parece dialogar com o olhar que compartilho no meu modo de fotografar.

FOTOGRAFIA E CIDADE

Numa das primeiras imagens técnicas conhecidas, *Boulevard du Temple*, feita por Louis Daguerre (1787-1851) através do Daguerreótipo, não à toa uma cena urbana, é a cidade o objeto principal para o qual se lança o olhar que registra imagens. Nesse caso, a cidade se presta bem para o registro, porque a essa altura do desenvolvimento do material fotossensível eram necessários vários minutos de exposição para que imagem pudesse ser capturada, então era preciso não só um objeto de interesse estático, como igualmente que o aparelho também ficasse em posição fixa. Observando a imagem, no quadrante inferior esquerdo, é possível notar um engraxate e seu cliente, que, por terem ficado na mesma posição durante o tempo da exposição, acabaram sendo registrados. Especula-se que havia fluxo de pessoas nessa cena durante a captura, mas que, devido ao movimento e ao tempo de exposição, não foram fixados na imagem.



Figura 23 - Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, Paris, França, entre 1838 e 1839.

A fotografia, como subproduto da industrialização, nasceu já em um ambiente urbano; e, pertencendo a esse espaço, foi natural que a cidade surgisse como uma de suas primeiras protagonistas. Inclusive cidade e fotografia fizeram juntas a transição para a modernidade.

Assim que a fotografia começou a se disseminar no mundo ocidental, as cidades se tornaram imediatamente objeto dos fotógrafos. Afinal, construções, ruas, jardins e monumentos eram o entorno em que fotógrafo e câmera se situavam. Pessoas também eram registradas, mas fotografia é primeiramente

espacial. Representadas em desenhos e gravuras, as cidades já vinham sendo acompanhadas de todo um imaginário figurativo. Quando a fotografia surgiu, muitas cidades tinham consolidado determinadas imagens que sintetizavam sua identidade visual (BUITONI, 2013, p. 111).

Aproximadamente 15 anos depois, surge uma nova fotografia de um *boulevard* francês; agora como resultado dos processos de um outro inventor, William Henry Fox Talbot (1800-1877), que aperfeiçoou o processo fotográfico, trabalhando a partir do negativo de calótipo com impressão em papel salgado. Não é a mesma vista que Daguerre fez anteriormente, mas essa nova fotografia possui considerável semelhança de composição com a predecessora.



Figura 24 - William Henry Fox Talbot, *View of the Boulevards of Paris*, (1843).

Ainda anteriormente reconhecida como a mais antiga imagem fixada da história (heliografia em estanho), é discutível o que realmente seria essa paisagem. Muitos atribuem que a imagem reproduza o pátio da casa de Nicéphore Niépce (1765-1833), pois é inegável o aspecto arquitetônico à vista da janela de Niépce. Neste sentido, retomamos aqui os significados associados às janelas: “Janelas são, desde os primórdios da pintura, um dispositivo do olhar. O quadro a partir do qual se traça a perspectiva, a linha de fuga que organiza a paisagem” (PEIXOTO, 2004, p. 148).



Figura 25 (a,b) - (a) Nicéphore Niépce, *View from the Window at Le Gras*, 1826, (b) reconstituição da vista através de computação gráfica.

Ao fazer suas "cópias de pontos de vista", por volta de 1826, Niépce não estava simplesmente inventando a fotografia. Colocando sua câmera obscura na janela, ele vê surgir na placa de estanho uma "tênue imagem" das construções e ruelas em frente. Naquelas impressões muito claras, quase imperceptíveis, mais parecidas com nuvens, alguma coisa se dá a ver. Configura-se, surgindo como volumes de sombras, uma cena urbana. Esboçada, como que por milagre, simples resultado da luz, naquela chapa de metal. Tratava-se, para Niépce, de conservar sem intervenção manual a cena que se formava na câmera

obscura, criando um meio de fixar a imagem de modo que a luz que a criou não a destruísse quando ela fosse observada. Era preciso interromper o processo da sensibilidade à luz e impressionar a imagem. A foto é uma sombra fixada para sempre, uma "gravura de luz" (PEIXOTO, 2004, p. 19-21).

Nessa imagem, além das estruturas arquitetônicas percebidas, mais intrinsecamente é notável o jogo de formas geométricas pelo contraste de claro e escuro das áreas expostas pela luz na placa de estanho. As formas se dão pelas estruturas construídas, e as estruturas formam a imagem visível: aqui nasceu a fotografia.

Sobre a relação do fotógrafo com o espaço urbano, esse indivíduo que busca imagens a partir do cenário da cidade, exerce o olhar que mira na paisagem arquitetônica vistas para as quais possa “congelar” em imagem. A esse sujeito que percorre o centro observando sem se demorar é possível associar o conceito do *flâneur*. Conforme Peixoto (2004), o *flâneur*, termo cunhado por Charles Baudelaire (1821-1867) e explorado posteriormente por Walter Benjamin (1892-1940), é o observador que transita lentamente e sem rumo atravessando a cidade contemplando o panorama, apreciando os aspectos urbanos pelos quais cruza no seu trajeto errante, fazendo assim um “inventário das coisas” de sua época.

O *flâneur* aponta para os limites do realismo do século XIX. Combina o olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive, vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto: instaura um modo complexo de visão, construído através de sobreposições ou sequências de diferentes formas de espaço, descrições, de imagens (PEIXOTO, 2004, p. 100).

Uma das características que foram erroneamente atribuídas à fotografia é que ela seria o retrato fiel da realidade. Por mais verossímil que possa parecer a imagem resultante do processo fotográfico, deve-se considerar que alguém - o fotógrafo - intencionou mostrar o que o interessou e a esconder o que não lhe interessou. Essa imagem é o ponto de vista que foi escolhido por quem fez a foto.

A fotografia foi considerada, nas suas origens, um meio destinado a liberar a pintura do trabalho ingrato da reprodução fiel, que poderia então se dedicar à figuração abstrata. Já a fotografia seria destinada a uma

espécie de catalogação científica do mundo. Mas esse desígnio realista comporta, diz Susan Sontag, um outro aspecto: nesta disposição de servir o real com humildade, a imagem fixada pelo aparelho fotográfico é uma revelação. A visão fotográfica quer, seja qual for seu objeto, assinalar a presença do mistério (PEIXOTO, 2004, p. 32).

Pensando nisso também pelo aspecto técnico, existem tantas maneiras de manipular uma imagem fotográfica, sem nem mesmo falarmos de pós-edição. A escolha da lente tem grande impacto sobre como as distâncias podem ser percebidas na foto, por exemplo uma lente grande angular tem a capacidade de distorcer a perspectiva, deixar tudo que está perto gigante e tudo o que está mais afastado diminuto. O que revelar, e o que esconder, com o jogo de luz e sombra, entre outras artimanhas possíveis.

Toda imagem incorpora uma forma de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, como se presume frequentemente, um registro mecânico. Cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. Isso é verdadeiro mesmo em se tratando do instantâneo familiar mais informal. O modo de ver do fotógrafo é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou papel. Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio modo de ver (BERGER, 1999, p, 12).

Então além da intenção do fotógrafo, na realização da foto, existe uma outra parcela no processo artístico, que é a recepção do observador. Como toda forma de comunicação, existe transmissão e recepção, o fotógrafo tem o controle da transmissão da imagem, mas a recepção depende de outrem. Por mais que o artista queira passar uma certa mensagem com determinada obra, cada observador terá sua própria interpretação sobre. Também é o fotógrafo, antes de fotografar, um observador da cidade, ele precisa contemplar o meio e perceber as interações visuais para compor uma imagem.

As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador - com grande adaptação e à luz dos seus objectivos próprios - selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a

capacidade de registro perceptual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores (LYNCH, 1999, p. 16).

Agora refletindo sobre a cidade atual, para Peixoto (2004), colocar a fotografia em relação com a cidade, ele está se referindo à oportunidade de estabelecer o elo do humano com o urbano através da imagem. A cidade moderna perdeu a conexão de escala com as pessoas, tudo cresce desordenadamente, sobe e se expande, mas nós humanos continuamos os mesmos em tamanho, a medida da cidade nos escapa ao alcance. "Pode a imagem dar conta dessa desmedida, do confronto do homem com a paisagem extraordinariamente grande?" (PEIXOTO, 2004, p.51). Para tentar responder essa pergunta, poderia dizer que se alguma coisa pode dar conta dessa diferença de escala, a única coisa que seria capaz disso seria a imagem, porque a imagem consegue englobar as escalas e trazer esse vislumbre para o espectador.

E é neste âmbito que presenciamos, um século após a epifania de Baudelaire e Benjamin, o embotamento e a perda da capacidade de exercitar um olhar contemplativo, uma mirada que exige a atividade de leitura que o passante não mais se interessa em realizar. Como se pergunta Luciano Araújo, no trabalho *Visões da Cidade* (2003): quem hoje percebe a metrópole com um olhar de descobrimento? Seu morador “não sabe mais explorar o sentido do olhar sobre ela, pois para ele o espaço urbano se transformou em um lugar sem definição exclusiva, a não ser pelo cotidiano movimento por caminhos já mais que conhecidos” (ARAÚJO, 2003, p. 40, *apud* COSTA, 2013, p. 156).

Interessante notar que a cidade, e por assim dizer a arquitetura, desde o início da fotografia foram objetos de interesse dos fotógrafos. As pessoas vêm e vão, mas a cidade fica, pode se transformar, pode se modernizar tal como os processos fotográficos. De certo a cidade não é eterna, mas para os fotógrafos é uma fonte infinita de possibilidades imagéticas.

ENQUADRAMENTO E RECORTE

Quando Fayga Ostrower (1988) diz que no ato de criar uma imagem, tratando-se de pintura, o artista parte de uma superfície vazia mas já limitada, esse limite configura uma forma espacial. Eu poderia dizer que no caso da câmera a minha superfície vazia e limitada é o *viewfinder*⁵, se eu apontar para uma parede branca ou mesmo para o céu, a única coisa constante vista é o retângulo delimitando a área de enquadramento, que será o recorte da foto. Então, apontando e focando para determinada parte do espaço paisagístico, eu estou limitando um recorte, uma janela, um quadro, um enquadramento, configurado pela forma que a câmera captura a imagem.

Jacques Aumont (1993), complementa dizendo que a máquina fotográfica, ao se tornar manuseável, acabou confirmando a idéia, tal qual presente também na pintura paisagística, de que a moldura de uma imagem é a manifestação de uma pirâmide visual, essa pirâmide (virtual) se desenha da seguinte forma: os limites do enquadramento sendo a janela da imagem, as quatro retas que delimitam esse retângulo são a base da pirâmide; o ponto de vista do olho (do pintor ou fotógrafo), a lente da câmera ou o furo da câmara escura são o cume da pirâmide; as linhas imaginárias entre os vértices do enquadramento se ligando ao ponto de vista, são as arestas da pirâmide. Essa pirâmide projetada se move com o olhar buscando o enquadramento, com mobilidade e espontaneidade ela se projeta sobre a paisagem a fim de emoldurar o que virá a ser imagem. Essa pirâmide visual recorta uma porção de um campo visível através de um ângulo fixado pelos limites da janela de uma imagem.

⁵ Visor da câmera fotográfica, permite a pré-visualização da composição da fotografia.

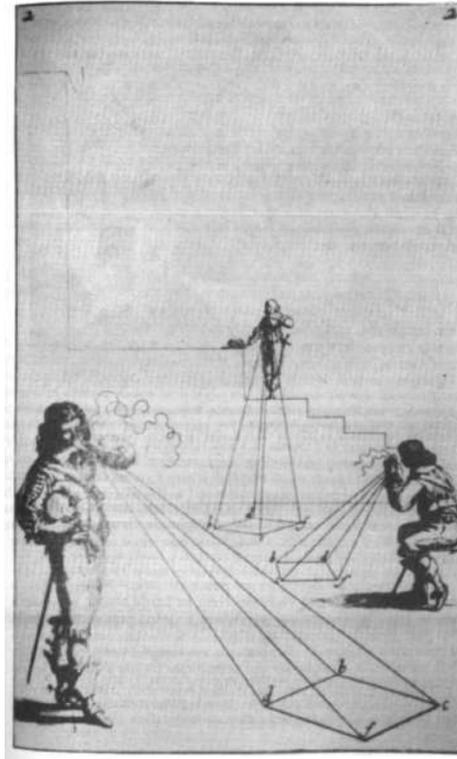


Figura 26 - A pirâmide visual, Abraham Bosse representa-a (em 1648) de modo demonstrativo com seus *Perspectivadores*. Fonte: AUMONT, 1993, p. 151

Enquadrar é, portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristaliza-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício - o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica - e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um "centro absoluto", o cume da pirâmide, o Olho. A questão do enquadramento também tem a ver com a da *composição*. Isso fica claro na fotografia, que por muito tempo procurou ser uma prática artística em torno da ideal junção de um enquadramento documentário (por construção) e de uma composição geometricamente interessante (AUMONT, 1993, p. 154).

Ao tratar de enquadramento e recorte, Dubois (1998), expande o conceito apresentado anteriormente no texto por Ostrower e Aumont ao dizer que:

A partir do momento em que o ato fotográfico opera um recorte na continuidade do espaço referencial, essa porção de espaço levantada, transposta para a película e depois para o papel, começa a organizar-se de maneira autônoma. O recorte forneceu-lhe um quadro, e esse quadro vai se tornar enquadramento, organização interna do campo a partir da referência das bordas do quadro. Qualquer quadro institui necessariamente um sistema de posicionamento dos elementos presentes em seu espaço com relação aos limites que o circunscrevem. Em outras palavras, qualquer recorte fotográfico situa uma articulação entre um *espaço representado* (o interior da imagem, o espaço de seu conteúdo, que é o plano de *espaço referencial* transferido para a foto) e um *espaço de representação* (a imagem como suporte de inscrição, o espaço do continente, que é construído arbitrariamente pelos bordos do quadro). É essa articulação entre espaço representado e espaço de representação que define o *espaço fotográfico* propriamente dito (DUBOIS, 1998, p. 209).

E complementa acrescentando:

O espaço topológico “Em primeiro lugar, lembro que chamo de *espaço topológico* o espaço referencial do sujeito que olha no momento em que examina uma foto e na relação que mantém com o espaço da mesma”. (DUBOIS, 1998, p. 212)

Ainda, Dubois (1998) aponta a importância das articulações entre os diferentes espaços (*referencial, representado, de representação, topológico*), exemplificando que se por exemplo pegarmos uma fotografia dita “normal”, “feita normalmente e olhada normalmente” uma fotografia com harmonia de composição por assim dizer, poderia se imaginar uma paisagem tradicional no caso, “tira sua ‘harmonia’ justamente da *adequação, da homologia, do que chamarei de congruência* entre a organização interna de cada um de seus quatro espaços” (DUBOIS, 1998, p. 213). O espaço referencial, nesse caso a paisagem, é arranjado de forma ortogonal porque é notório que o fotógrafo permanece de pé à medida que impõe um olhar horizontal sobre a paisagem, assim fazendo o espaço representado - a imagem da paisagem na foto - parecer ajustado

estruturalmente com o espaço de representação, a delimitação do suporte da imagem. Posteriormente essa fotografia “normal e equilibrada” será vista, de costume, mantendo sua orientação conforme foi fotografada, em conformidade à nossa posição ereta no espaço topológico. Então, nesse caso da paisagem hipotética fotografada alinhadamente com o horizonte, todos os espaços se estruturam para formar uma convergência de organização na imagem, o horizonte da paisagem se alinha às bordas da imagem, que por consequência se alinham às bordas da fotografia (papel ou digital) que se alinha verticalmente ao observador de pé, descrevendo um *grid* ortogonal. “E é essa adequação axial entre todos os espaços, essa congruência geral que organiza de fato todo nosso acordo espacial com a imagem” (DUBOIS, 1998, p. 213). Isso é obtido a partir do ponto de vista que originou a fotografia, baseado na relação de congruência da imagem com as bordas do enquadramento. O fotógrafo, no ato de fotografar, fazendo uso de um recorte estruturalmente ortogonal, concebe a “homologia estruturante entre os quatro espaços. Isso quer dizer que se tira uma foto exatamente como se olha o mundo” (DUBOIS, 1998, p. 213). A imagem resultante é reconhecida pelo olhar, a foto parece natural à nossa percepção de mundo.

Em outras palavras, da mesma maneira que, quando se tira uma foto, todo um jogo de relações se instala entre o espaço referencial de onde se extrai a foto e de que se faz um levantamento, e o espaço finalmente dominado que constituirá o espaço fotográfico, da mesma forma, mas no outro extremo do ato, qualquer contemplação de uma fotografia situa um sistema de relações entre o espaço fotográfico como tal e o espaço topológico de quem olha. Tal é, em toda a sua amplitude, a cadeia de articulações espaciais que constitui a imagem-ato fotográfica: ela faz funcionar uma na outra quatro categorias de espaços (referencial, representado, de representação, topológico), as duas medianas que formam juntas o espaço fotográfico propriamente dito, os dois extremos se alcançando por sua condição em seu princípio de exterioridade com relação à própria imagem. (DUBOIS, 1998, p. 212)

Possivelmente essa é uma das razões que levam ao “estranhamento” ou “efeito de estranheza” das fotos expostas aqui de Rodchenko, Moholy-Nagy e Renger-Patzsch, pelo desequilíbrio da composição

enviesada, pelo ângulo *contra-plongée*⁶, essas composições dinâmicas ‘brigam’ com a ortogonalidade da congruência apontada por Dubois, principalmente no que se refere ao espaço topológico. Olhar para cima e inclinado não é natural, então o ponto de vista da foto, espaço representado não se alinha com o espaço de representação e por consequência cria uma quebra de continuidade com o espaço topológico.

Então o uso dessa quebra de congruência pode criar um efeito de interesse, graças ao estranhamento contido, por uma imagem que faz uso de um enquadramento alternativo para que um observador possa se deter naquela imagem.

Outro aspecto do enquadramento diz respeito à escolha do que fotografar, primeiro é preciso encontrar um objeto de interesse para depois apontar a câmera. Conforme Berger (1999), olhar é um ato de escolha, então o fotógrafo observa os arredores e ao encontrar um potencial de imagem na paisagem ele está exercendo o alcance daquilo que está ali, ou lá, trazendo para sua esfera de interesse. Essa observação constante está relacionando as formas que se apresentam, se afastando ou se aproximando entre si, e entre o fotógrafo, até que o fotógrafo perceba a composição que será executada através de seu ponto de vista.

Contudo, essa visão que chega antes das palavras, e que quase nunca pode ser por elas descrita, não é uma questão de reagir mecanicamente a estímulos. (Só pode ser pensada dessa maneira se isolarmos a pequena parte do processo que concerne à retina ocular.) Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance - ainda que não necessariamente ao alcance da mão. Tocar alguma coisa é situar-se em relação a ela. [...] Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados (BERGER, 1999, p, 10-11).

⁶ Ângulo em que a câmera mira para cima.

Tratando-se de fotografia urbana, a paisagem que uso para trabalhar é a cidade, para isso é necessário, como visto anteriormente, um desprendimento da rotina para poder enxergar o que é revisto tantas vezes. Para contemplar algo novo no que é evidente sempre, é preciso ativar um modo *flâneur* de agir, importante se deslocar e percorrer os espaços com uma atitude diferente do cotidiano, como fotógrafo é essencial buscar pontos de vista. Ainda nesse caso é possível inclusive, que eu use a minha natureza de criação na zona rural, para exercer o encantamento pelo urbano. Peixoto (2004), levanta o questionamento:

Quando é então que se tem paisagem? Kant diz que é toda vez que o espírito se desprende de uma matéria sensível para outra, conservando nesta a organização sensorial conveniente para aquela, ou pelo menos sua lembrança. A terra vista da lua pelos habitantes da terra, o campo para o citadino, a cidade para o camponês. A montanha vista pelo desenho a vôo de pássaro, mas também pela toupeira, que em vez de horizonte tem a toca. O paisagista é aquele que vê as coisas de um outro ponto de vista. Há paisagem sempre que o olhar se desloca, o desenraizamento é sua condição. (PEIXOTO, 2004, p. 354).

Logo em seguida o autor critica os aspectos da cidade contemporânea ao afirmar:

O olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. Cidades sem janela, um horizonte cada vez mais espesso e concreto. Superfície que enruga, fende, descasca. Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o skyline confunde-se com a calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro (PEIXOTO, 2004, p. 13).

O grande exercício é esse: encontrar potencial plástico para fotografar nesse acúmulo de camadas, apontadas por Peixoto na citação acima, o desafio é enxergar uma 'beleza' na poluição visual que a cidade contemporânea se tornou. O meu modo de fazer isso é isolando determinadas partes desse caos panorâmico e trazer estes detalhes para a fotografia com o uso do olhar que busca produção de significado a

partir da contemplação e através do enquadramento que recorta extraindo a composição da paisagem urbana.

CONTEMPLAR, OLHAR E ENQUADRAR

Entrando no meu trabalho propriamente dito, o tema da pesquisa é a fotografia geométrica em preto e branco realizada através da contemplação poética por um enquadramento mínimo dos elementos arquitetônicos presentes em uma multiplicidade visual do ambiente urbano pelotense. Este é o viés poético que impulsiona essa pesquisa e inspira esse fazer artístico, procurando uma forma de ver a cidade com o olhar que busca ater-se a um “ajanelamento” minucioso dentro da pluralidade visual da urbe. Considerando que a imagem em quadro é uma janela, é possível aproximar essa ideia, de certa forma, com o conceito de “ajanelamento” proposto por Karina Dias no artigo *A prática do banal, uma aspiração paisagística* (2011), no qual a autora discorre sobre o modo como podemos olhar as coisas banais ao nosso redor e encontrar paisagens dentro do espaço cotidiano.

Minhas “janelas” são os lugares das minhas paisagens, das minhas escolhas, são a medida do meu olhar. Essas vedutas poéticas se transformam em pontos de partida ou bifurcações para que, desse lugar, o espectador (re)veja a sua própria paisagem. Cada trabalho se configura, portanto, como um cruzamento de vidas cotidianas, figuradas aqui como paisagens. (DIAS, 2011, p. 3771).

Na obra *Passager II*, 2006 (Figura 27a), a imagem videográfica mostra uma paisagem que passa como se fosse através de uma janela de trem, na medida em que o vídeo transcorre na parte superior em formato *widescreen*⁷. Na parte inferior são colocados fragmentos congelados recortados que “passaram” pela imagem como se tivessem sido fotografados a partir do vídeo. Esses fragmentos vão sendo substituídos à medida em que a obra avança e esse trabalho não apresenta som. Enquanto Karina Dias usa um “ajanelar” mais amplo para enquadrar “experiências paisagísticas vividas” através do “olhar-em-paisagem”, uma paisagem que é espacialmente concreta e ao mesmo tempo imaterialmente fenomenológica se constrói. Eu

⁷ Imagem de proporção larga e horizontalizada, tem o aspecto de projeção semelhante ao formato de cinema, *Cinemascope*.

tomo o termo por empréstimo, porém meu “ajanelar” é mais drástico, fechado em determinados pontos da paisagem urbana, obtido através da matéria igualmente concreta da arquitetura mas perseguido a partir de uma idealização estética geometrizada.



Figura 27 (a, b) - (a) Karina Dias, *Passager II*, vídeo, 2006, 11min. (b) Karina Dias, *Escalator*, vídeo, 2006, 4min.

Olhar-em-paisagem é, assim, subtrair o peso do cotidiano, é olhar o espaço que nos cerca como paisagem, é pensar o evento absolutamente banal como uma presença extrema, como algo que está ali, em permanência, à espera do nosso espanto. A existência da paisagem é, portanto, imprevisível. (DIAS, 2011, p. 3782).

Essa paisagem possível e até mesmo latente está por aí, à espera de ser notada para que então possa se tornar obra. Em *Notas sobre paisagem, visão e invisão* (2012) um outro conceito da mesma autora me atingiu, me inspirando a buscar a contemplação em um espaço cotidiano para mim. Ver no que é tão visível, que se torna invisível, algo para ser olhado.

Experimentar a paisagem no cotidiano seria ativar um movimento do olhar onde ver e não ver se articulariam, onde os pontos de não-visão, de um certo estado de cegueira se transformariam em

invisão, em uma visão interna. Não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para habitar, de detalhar para se situar, para olhar no mesmo, no espaço de sempre, a diferença (DIAS, 2012, p. 130).

Tenho duas questões aqui. Uma é conseguir “ajanelar”, dessa paisagem ordinária urbana, um enquadramento; a outra é conseguir ver, através dessa janela de coisas tão vistas e revistas, algo que possa ser enxergado de uma forma apreciativa.

Nada mais comum para os habitantes da cidade que subir ou descer uma rua, olhar a paisagem pelas janelas do carro, do ônibus ou do metrô. Entretanto, é justamente nesta absoluta banalidade que poderiam residir os instantes de paisagem. O que eu evoco na minha prática artística são experiências perceptivas que, se apresentadas de maneira poética, ganham novos sentidos, nos fazem ver, rever, ver mais uma vez, uma vez ainda, aquilo que já havíamos visto tantas vezes (DIAS, 2012, p. 132).

Na obra *Escalator*, 2006 (Figura 27b), o objeto de interesse é a escada rolante, principalmente os degraus, por meio de um enquadramento que evidencia a geometria da escada, a perspectiva dos degraus, seja descendo ou subindo. Enquanto a maioria das pessoas sobe em uma escada e olha para qualquer outro lugar em detrimento dos degraus mecânicos (exceto nos momentos de entrar e sair da escada possivelmente), Karina Dias foca justamente nesse aspecto, o objeto que é relegado à invisibilidade. Neste trabalho está presente a sonoridade do mecanismo da escada rolante, predominantemente.

Considerando as semelhanças e diferenças apontadas aqui — inclusive de suporte, vídeo *versus* fotografia — em comum me parece que enxergamos algo novo naquilo que parece corriqueiro. O cotidiano é, de certa forma, nossa matéria-prima.

PROCESSO POÉTICO

Desse ato de “ajanelar” a paisagem cotidiana urbana, busco extrair um enquadramento para transformar em imagem fotográfica, aquilo que é muitas vezes ignorado pelo transeunte. Eu venho para extrair uma plasticidade geométrica através da composição fotográfica por meio do olhar que enxerga algo novo no que é tão pouco notado.

Para descrever tecnicamente o processo de captura das fotografias, utilizo câmera digital DSLR⁸ com teleobjetiva zoom, assim possibilitando a ampliação da imagem enquadrada para fotografia. Essa mirada em telezoom busca enquadrar uma composição potente visualmente, aproveitando cantos, linhas, ângulos, sombras e contraste de materiais dos edifícios, ainda tendo o céu como fundo. Esse trabalho ocorre geralmente na zona da *skyline*, horizonte onde as edificações encontram o céu.

Preferi fazer as fotografias em orientação vertical porque assim elas me dariam um dimensionamento mais elevado para enquadrar, sem obrigatoriamente ser sempre retas no alinhamento, me possibilitando usar melhor o céu como espaço negativo na imagem.

Minha busca por enquadramentos persegue formas limpas, evitando assim elementos distrativos como telhados, adornos e paredes desgastadas. A intenção é encontrar formas geométricas angulares presentes nos prédios, ainda que sempre seja possível notar certo nível de organicidade nas estruturas da cidade tais como marcas de chuva escorrida nas superfícies, poeira, imprecisão no acabamento dos revestimentos, etc.

⁸ Digital Single Lens Reflex

Uma preocupação que me manteve atento durante a captura das imagens foi a questão de intencionalmente tentar qualificar as fotografias como abstratas. Se eu buscava conceituar essas fotografias como abstratas, precisava me certificar de que elas não se tornassem figurativas. Do que fotografei da arquitetura, não quero que se enxergue ou se reconheça os prédios; quero que predominem as formas geométricas no desenho de claro e escuro entre luz e sombra na imagem. Pela própria natureza da fotografia, e principalmente no caso das fotografias dessa série, elas carregam em si um certo referencial com o objeto do qual se originaram, pela nitidez das fotos é possível notar que se tratam de estruturas arquitetônicas. Apesar do enquadramento drástico ainda são pedaços de uma materialidade real.

REFERENCIAIS ARTÍSTICOS

FOTOGRAFIA MODERNA BRASILEIRA

Como visto anteriormente, abordado no âmbito dessa pesquisa, no momento que houve a dissidência da fotografia com o pictorialismo, surgiu uma nova corrente que evoluiu em um caminho que remete até Atget, passando pelos norte-americanos da fotografia direta (*Straight Photography*) e os vanguardistas europeus (*Avant-garde*). Essa influência mais tarde chegaria ao Brasil, onde a circulação desse estilo fotográfico se deu graças à rede de fotoclubes no país, tendo o Foto Cine Clube Bandeirantes como o mais importante. Este contou com os expoentes que viriam a compor a Fotografia Moderna Brasileira, entre os quais figuravam como pioneiros os nomes de: Geraldo de Barros (1923-1998), German Lorca (1922-2021), Thomaz Farkas (1924-2011), José Yalenti (1895-1967) e José Oiticica Filho (1906-1964), entre outros.

Após o trabalho precursor de Eugène Atget, verificou-se uma ampla renovação que se estendeu até o começo da década de 30. Vários foram os artistas-fotógrafos: László Moholy-Nagy, Man Ray, Alexander Rodchenko, Kasimir Malevich, El Lissitzky, René Magritte, Max Ernst, John Heartfield, George Grosz, Hana Höch, Giulio Bragaglia e Giacomo Balla, entre outros. [...] Ao mesmo tempo uma visão especificamente fotográfica originou-se das especulações de Moholy-Nagy, Man Ray e Malevich. A atuação destes artistas denunciou a arbitrariedade do código perspectico e alinhou a fotografia às intenções imediatas dos diferentes movimentos de vanguarda (COSTA; SILVA, 2004, p. 28).

Ainda segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004), o modernismo brasileiro se sucedeu com atraso de duas a três décadas em relação a Europa e Estados Unidos. No entanto, em relação ao fotoclubismo internacional, e dentro da cena cultural do país, o movimento foi extraordinariamente inovador, a ponto de influenciar o "panorama da fotografia no Brasil".

O modernismo na fotografia, em termos gerais, traduziu-se pela pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do referente. No entanto, as características intrínsecas da imagem fotográfica não permitiram um engajamento irrestrito no abstracionismo como fez o movimento moderno. Mas foi justamente devido às suas peculiaridades que a fotografia permitiu uma ponte com o real como jamais a pintura poderia vivenciar. [...] A atuação modernista estetizou o ambiente social na medida em que alterou a percepção do mundo, propondo o redimensionamento do cotidiano por meio da arte (COSTA; SILVA, 2004, p. 30).

Ao mesmo tempo que a fotografia depende de um referente, exceto as experimentações de laboratório, para se fixar em imagem pela transposição do objeto real para o negativo através da objetiva, a estética moderna usa esse referente para extrapolar as possibilidades compositivas e estilizadas de representação deste referente.

Na estética documental, o real era o fim do trabalho do fotógrafo. Agora, através dessa "visão particular", a realidade torna-se apenas o começo de uma operação que tem o propósito de liberar "tudo onde existia parcela enclausurada de beleza". A operação moderna superou a prática da documentação objetiva da natureza, propondo pela ação e responsabilidade direta do agente modernista, a difusão de uma sensibilidade que abalou a concepção de mundo como totalidade definitiva. Isso permitiu a instauração de uma nova realidade, subjacente ao projeto figurativo (COSTA; SILVA, 2004, p. 60).

Costa e Silva (2004) sugerem que Geraldo de Barros foi pioneiro também na questão de intervir nos limites da linguagem fotográfica ao fazer experimentações no próprio processo fotográfico. Barros experimentou exposição múltipla, sobreposição, recorte e desenho, montagem fotográfica e a soma dessas interferências e outras mais, na tentativa de buscar uma visualidade diferente para a imagem que pudesse fugir do limite representativo da fotografia baseada na função óptica da lente, alcançando assim um resultado geométrico abstrato.

Para Santos (2010), na obra *Fotoforma* (1949) é possível perceber que as figuras geométricas sobrepostas em tom de cinza claro sobre fundo preto (Figura 28). Essas figuras são resultado do recurso de re-expor o mesmo negativo fotográfico à luz repetidas vezes, registrando, assim, na imagem uma sobreposição pela adição da luz no filme fotográfico. Os polígonos resultantes dessas formas geométricas básicas são de fácil reconhecimento por parte de qualquer observador, e não necessitam de uma interpretação dedutiva. Sendo a fotografia gravada quimicamente no negativo, e este, preservado como uma matriz, isso torna a obra reproduzível, e isso era uma das ideias que coincidiriam com o ideal concretista que se estabeleceria alguns anos depois em São Paulo.



Figura 28 - Geraldo de Barros, *Fotoforma*, 1949, Fotografia.



Figura 29 - Geraldo de Barros, *Fotoformas*, 1950, Fotografia, 40 x 30 cm.

Ancorada na “lógica interna de desenvolvimento e construção” definida por Max Bill, a obra de Geraldo baseou-se na aplicação de parâmetros objetivos como ritmo, progressão, alinhamento, precisão, regularidade, proporcionados pelo racionalismo geométrico. O contato com a Teoria da Gestalt permitiu-lhe, também, a busca de uma unidade estrutural da obra rigorosamente ordenada por princípios matemáticos (SANTOS, 2010, p. 36).

Olhando as *Fotoformas* de Geraldo de Barros, por baixo de todas essas sobreposições de formas, enxergo uma certa angulação incomum no enquadramento, principalmente em *Fotoformas* de 1950, me parece alguém que enquadra de baixo para cima, da mesma maneira como eu tenho feito nas fotografias da série *Urbxtract*.

Ainda segundo Santos (2010), posteriormente em 1951, graças à exposição *Fotoformas* realizada no MASP, Geraldo foi para Europa ao receber uma bolsa de estudos oferecida pelo governo francês para estudar litografia. Aproveitou a estadia lá e conheceu a escola de Ulm e estabeleceu contato com Max Bill, e esses acontecimentos influenciaram ainda mais sua produção.

Uma das personalidades mais importantes da arte de São Paulo que tivera relações com o concretismo é sem dúvida Geraldo de Barros. Surgiu na década de 1940 com o grupo dos 15 e foi um dos integrantes do grupo Ruptura, depois de ter estado em Ulm em 1951. As suas *Fotoformas* de 1950 representam um marco na história das artes visuais brasileiras, pelo emprego artístico da fotografia como forma de expressão plástica. Geraldo de Barros teve sempre uma compreensão dos problemas das possibilidades de novas técnicas de comunicação artísticas oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico e pelos meios de comunicação de massa. Foi um pioneiro da criação e da produção de múltiplos (SCHENBERG, 1977, online).

Como é possível constatar também na citação anterior e a seguir, Geraldo de Barros fez ainda a ponte de ligação entre a fotografia moderna brasileira e o movimento da arte concreta e neoconcreta no Brasil, assunto que será abordado no subcapítulo seguinte.

A fotografia moderna no Brasil eclodiu em meados dos anos 40, na cidade de São Paulo. A emergência desse fenômeno artístico em São Paulo nesse período e o seu desdobramento por duas décadas não foram casuais: tratava-se, sintomaticamente, de um caso particular da eclosão modernista no Brasil, que teve um paralelo nos movimentos concreto e neoconcreto nas artes plásticas e na literatura, seus pontos visíveis e marcantes. A atuação de Geraldo de Barros é extremamente elucidativa do inter-relacionamento dessas esferas culturais. Frequentou por alguns anos o Foto Cine Clube Bandeirantes, no qual foi um dos pioneiros da fotografia moderna, e participou também do ambiente artístico paulistano, tendo sido um dos signatários do Manifesto Ruptura em 1952, que inaugurou o concretismo no Brasil (COSTA; SILVA, 2004, p. 92-93).

Voltando para o panorama fotográfico moderno brasileiro, para conhecer outro pioneiro do movimento, conforme visto em Costa e Silva (2004), Thomaz Farkas, ao ingressar no Foto Cine Clube Bandeirante, por sua juventude, trouxe uma visão renovada livre dos vícios acadêmicos. Entre outras experimentações, se dedicou à pesquisa da forma, com ênfase no ritmo, plano e textura, explorando o contra-luz. Mas sua principal contribuição nessa visão moderna, ocorreu com o uso de ângulos inusitados, utilizando as linhas da cena para determinar a composição, mesmo que essas linhas levem a uma orientação totalmente 'estranha' na foto. Esse modo contraria o enquadramento tradicional utilizado comumente. É esse ponto de vista arrojado que evidencia o caráter arbitrário do registro fotográfico (COSTA; SILVA, 2004). Justamente essa variação de orientação instiga o senso de equilíbrio do observador, como é o caso de *Escada ao Sol*, 1946.



Figura 30 - Thomaz Farkas, *Escada ao Sol*, 1946. Fonte: Costa e Silva (2004).

De Farkas o trabalho que chamou mais a atenção em relação à semelhança conceitual com o meu, foi *Ministério da Educação*, 1945, pelo tipo de tomada. O ângulo enviesado com a construção desenhando uma forma geométrica quase que pura com o recorte do céu ao fundo, o diferencial principal da foto de Farkas é que ele incluiu o poste e a fiação.

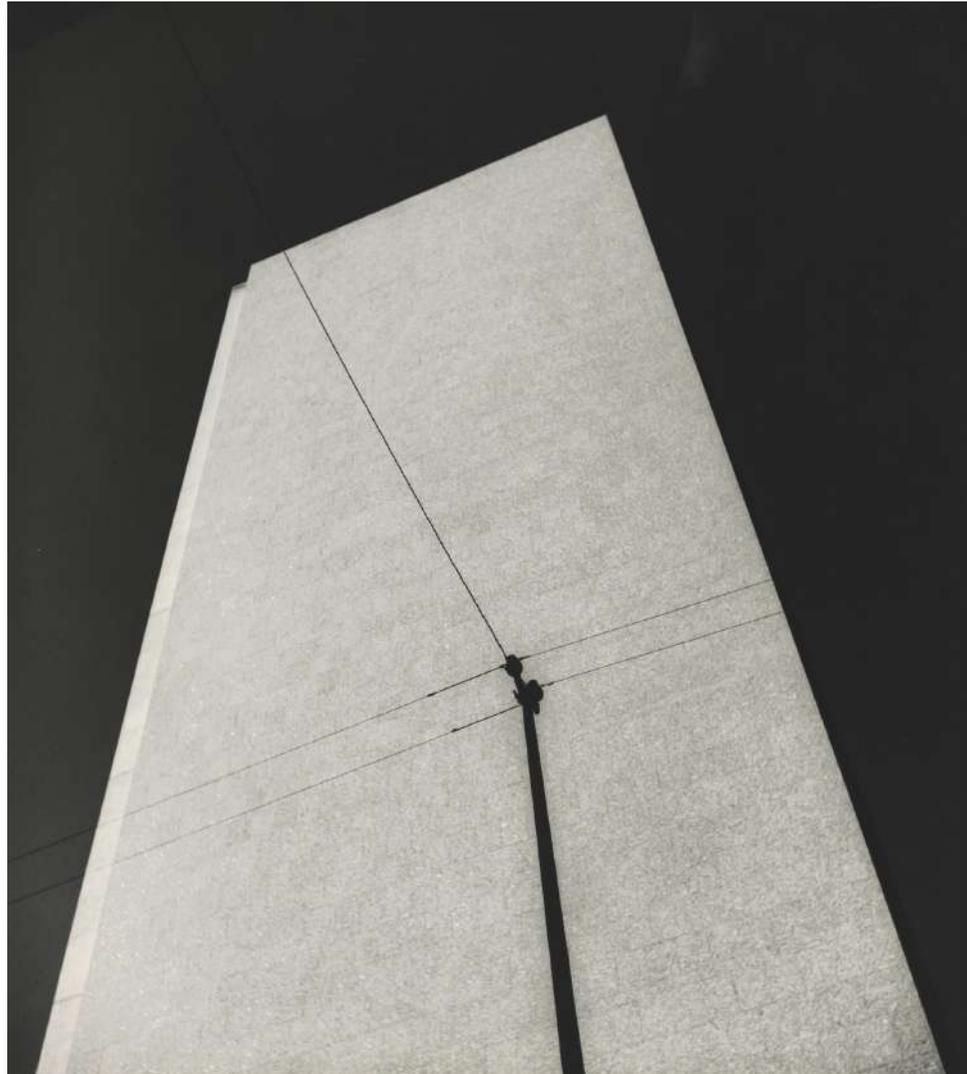


Figura 31 - Thomaz Farkas, *Ministério da Educação*, Rio de Janeiro, 1945.

Já José Yalenti, diferente de Farkas, até por ser mais velho e experiente, de acordo com Costa e Silva (2004), começou na fotografia ainda no período pictorialista, foi sócio fundador do Foto Cine Clube Bandeirantes, e mesmo com uma formação acadêmica consolidada, buscou a renovação da sua visão através da linguagem fotográfica. Sua atenção recaiu sobre o potencial da luz, o que o fez abandonar os padrões clássicos da iluminação em favor do uso do contraluz e do contraste entre luz e sombra. A iluminação normalmente é usada para dar harmonia e clareza à cena, ao passo que o contraluz quebra com essa regularidade, dando ênfase assim ao valor autoral da fotografia. Ainda em relação ao contraluz, em alguns casos, o contraste pode ser tão extremo entre o claro e o escuro, que a imagem perde a profundidade perspéctica da cena, e esse aspecto remete justamente ao carácter bidimensional da própria fotografia.

Seguindo ainda a mesma linha de pesquisa do contraluz, Yalenti incorporou a geometrização dos motivos, enfatizando jogos de linhas e planos e descentrando o interesse pelos objetos em si. Nesse sentido privilegiou o elemento arquitetônico como gerador de composições geométricas, iniciando um tipo de experiência que mais tarde se tornaria comum no Foto Cine Clube Bandeirante: a fotografia arquitetônica (COSTA; SILVA, 2004, p. 41).

É admiravelmente relevante notar que José Yalenti, trabalhou dois aspectos que são comuns ao meu trabalho ao mesmo tempo, a questão do desenho da luz e sombra em contraste e a utilização da arquitetura como fonte geométrica para composição.



Figura 32 - José Yalenti, *Evanescente*, 1945.

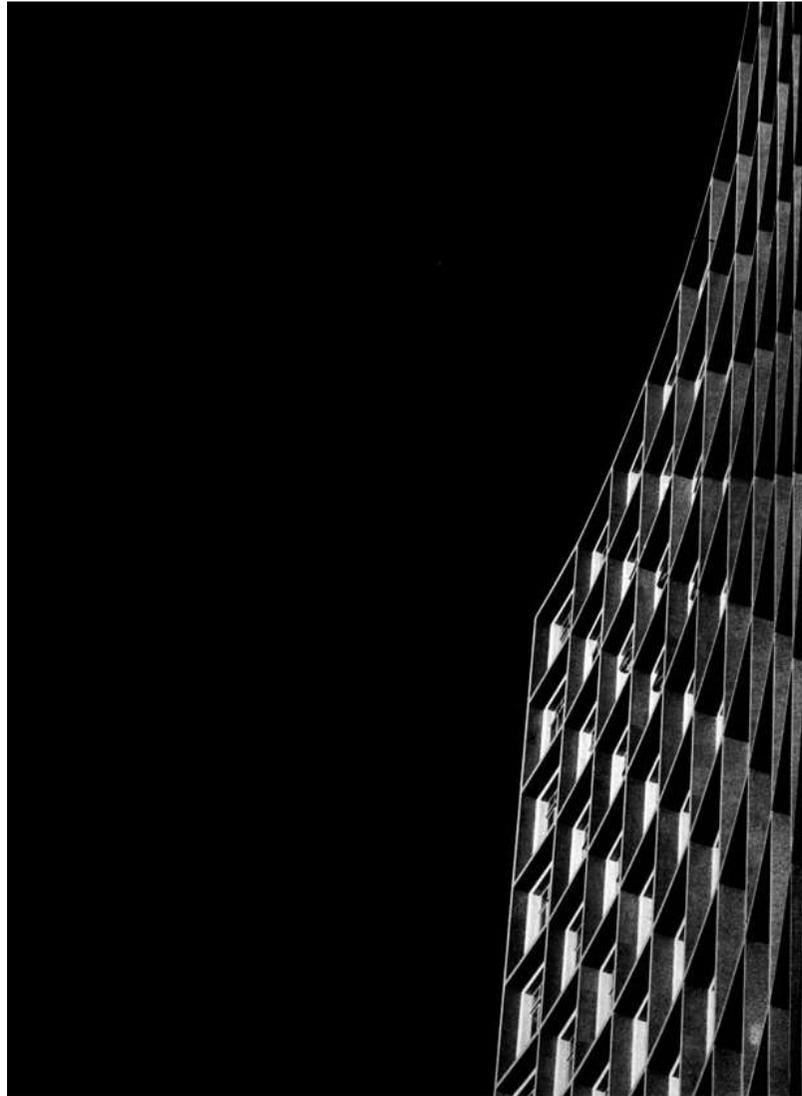


Figura 33 - José Yalenti, *Sem Título*, 1950.

Os trabalhos desses fotógrafos caminharam em direções distintas, mas de modo complementar, no sentido de assumir a fotografia como um meio de expressão autônomo. A partir da geometrização (José Yalenti), de novos ângulos de tomada (Thomaz Farkas), da pesquisa abstracionista (Geraldo de Barros) ou do exercício pleno de uma visão fotográfica moderna materializada no estranhamento da realidade

cotidiana (German Lorca), os pioneiros renegaram o caráter exclusivamente documental da fotografia e abriram várias frentes de pesquisa, desencadeando uma grande mudança na produção fotoclubista. O pioneirismo desses fotógrafos não diz respeito à datação de seus trabalhos, mas principalmente à influência decisiva que tiveram no desenvolvimento de uma experiência renovadora na fotografia brasileira. (COSTA; SILVA, 2004, p. 47).

Ainda conforme os autores, em um momento posterior, o potencial dos trabalhos dos pioneiros da fotografia moderna brasileira influenciou o surgimento, dentro do Foto Cine Clube Bandeirante, da Escola Paulista de fotografia. Isso ajudou a alargar a experiência fotográfica moderna porque os temas fotografados se multiplicaram em caminhos diferentes, além do tema arquitetural.

Hoje se percebe que a classificação realmente procede, na medida em que essa produção apresenta uma sólida unidade e que, salvo as diferenciações individuais, pode-se apontar, desde então, características gerais definidoras do conjunto da produção dos fotógrafos paulistas. São elas: quebra das regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutivas do referente, ressaltando o potencial abstrato dos temas; forte tendência à geometrização dos motivos e, por fim, a quebra da integridade do processo fotográfico tradicional (COSTA; SILVA, 2004, p. 49-50).

Do grupo denominado Escola Paulista pela crítica das revistas especializadas do período, se destacaram os nomes de: Gertrudes Altschul (1904-1962), Marcel Giró (1912-2011), Ivo Ferreira da Silva (1911–1986), Roberto Yoshida (1911-1978), Eduardo Salvatore (1914-2006), Ademar Manarini (1920-1989), João Bizarro Nave Filho (1908-2001), Rubens Teixeira Scavone (1925-2007) e Gaspar Gasparian (1899-1966), entre outros.

O grupo admitiu diversas formas de manipulação do processo fotográfico, tal como influenciados pelos trabalhos de Geraldo de Barros, e estimulou o uso da fotografia como exercício da visão. Muitas experimentações foram realizadas no processo, fosse na captura da imagem pela câmera ou na manipulação no laboratório de revelação, e o objetivo dessas experiências muitas vezes era tentar moldar "a realidade perséptica a uma plasticidade moderna" (COSTA; SILVA, 2004). A seguir alguns trabalhos desses artistas.



Figura 34 - Rubens Teixeira Scavone, *Composição vertical com linhas e massas* (1956).



Figura 35 - Gertrudes Altschul, *Composição* (1957), Costa e Silva (2004)



Figura 36 - Marcel Giró, *3 F* (1950)

Observando os trabalhos desse período, cuidadosamente escolhidos e trazidos aqui, é perceptível as influências norte-americanas e européias (*Straight Photography* e *Avant-garde*), comparando os quesitos: ângulo, geometria, contraste e composição. Por que digo cuidadosamente escolhidos? A gama de obras de todos esses fotógrafos é muito maior que esse breve espectro trazido aqui, mas para efeito de pesquisa, escolhi as fotografias que dialogam com o tema que abordo nesta dissertação, e justamente busquei os trabalhos que se alinham visualmente para favorecer a comparação estética.

E isso fica mais evidente nos trabalhos a seguir de Gaspar Gasparian *Divergentes*, 1955 (Figura 37), e *Sol Nascente*, 1963 (Figura 38), respectivamente comparados à Alexander Rodchenko, *Reunindo-se para um desfile*, 1928 (Figura 21a) e Paul Strand *Abstraction, Porch Shadows*, 1916 (Figura 20b) vistos anteriormente. Não chega a ser uma acusação de plágio e nem nada, mas é latente a semelhança comparando os trabalhos no quesito conceitual, por sua angulação no enquadramento e ponto do vista, no caso de *Divergentes*, 1955, comparado à *Reunindo-se para um desfile*, 1928, e no desenho das formas com as sombras em *Sol Nascente*, 1963, em relação à *Abstraction, Porch Shadows*, 1916.

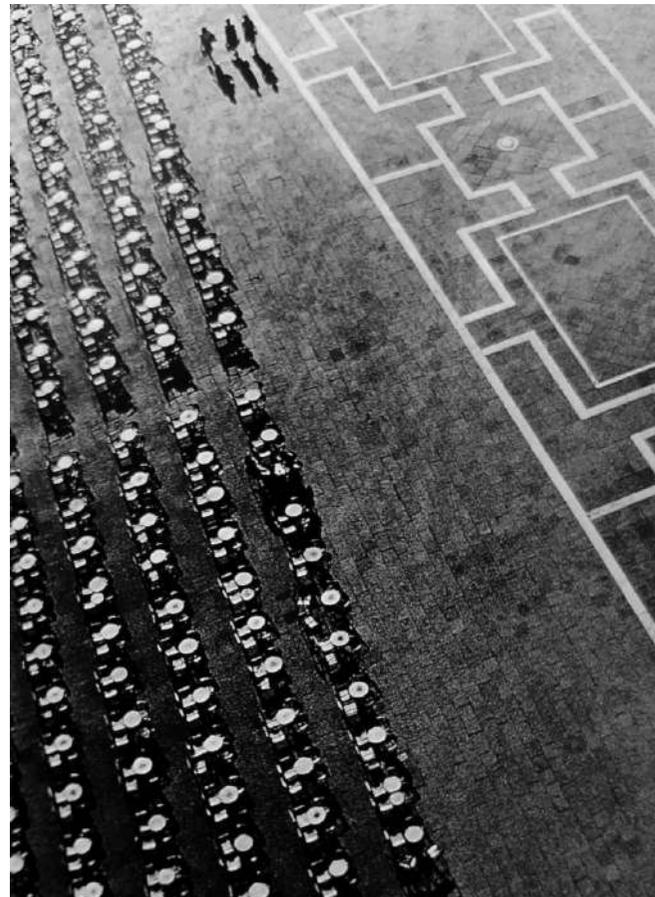


Figura 37 - Gaspar Gasparian, *Divergentes*, 1955. Fonte: Costa e Silva (2004).



Figura 38. Gaspar Gasparian, *Sol Nascente*, 1963. Fonte: Costa e Silva (2004).

De qualquer forma, sob as influências apresentadas nessa pesquisa que se seguiram a partir de Atget e foram potencializadas no início do século passado, o que transparece de maneira mais pujante é o caráter instigador dessas imagens que fogem da estética tradicional, e necessitam de uma atenção especial ao serem interpretadas.

A ligação da imagem fotográfica ao seu referente induz à tentativa de recomposição dos objetos pelo observador, baseado em suas experiências cotidianas. Nesse processo de reconstrução, especificamente com relação à fotografia moderna, ele se vê forçado a alargar sua percepção, transformando o seu conhecimento do mundo. Ou seja, no momento em que é quebrada a integridade do objeto na imagem, o

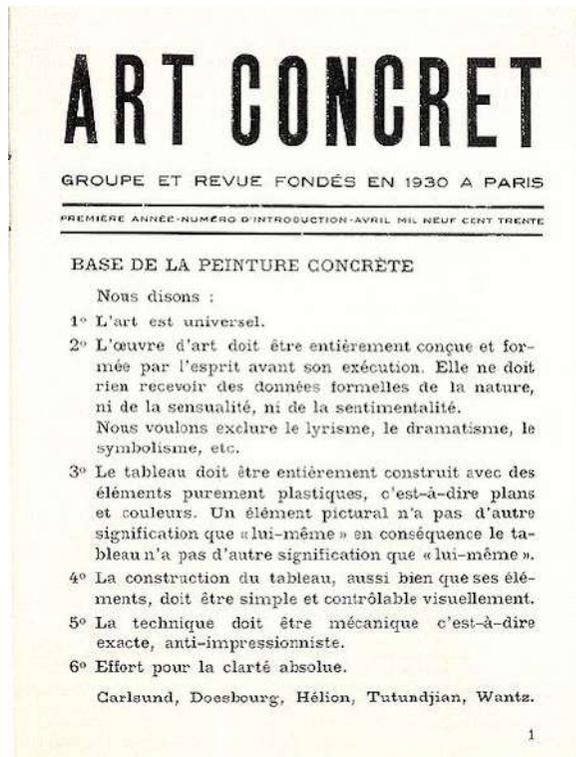
observador-sujeito é obrigado a repensar o papel que ocupa da realidade e, com isso, reatualiza a relação direta e imediata que anteriormente existia entre ele e o objeto (COSTA; SILVA, 2004, p. 85).

Da citação anterior me lembra o que foi visto no subcapítulo OLHAR E ESTRANHAMENTO, o papel pedagógico que a fotografia deveria ter, que Rodchenko defendia, ao afirmar que a estética fotográfica poderia ser uma maneira de ensinar um novo olhar a partir do conceito de estranhamento, elaborado por Viktor Chklovski, que partindo desse efeito de estranheza o espectador se sentiria instigado a interpretar a obra. Conforme visto anteriormente, Rodchenko buscava apresentar uma visão de mundo com variados pontos de vista, e então com isso, estimular a capacidade de percepção das pessoas. O conceito de estranheza parece dialogar com a 'tentativa de recomposição' ou 'processo de reconstrução', os dois têm o objetivo de fazer o observador interpretar a imagem e ao mesmo tempo sua realidade no mundo.

ARTE CONCRETA E NEOCONCRETA

Visualmente outras referências que surgem são a arte concreta e neoconcreta, com todos esses motivos geométricos, não poderia deixar passar sem que fossem mencionados e relacionados com essa pesquisa.

Segundo o texto *Concretismo*, da *Enciclopédia Itaú Cultural*, a arte concreta (europeia) seguiu uma tendência nascida no movimento abstracionista moderno, tendo raízes no grupo holandês *De Stijl*, essa abstração geométrica inspira o manifesto *Art Concret* (Figura 39) de Theo Van Doesburg (1883-1931), em 1930. Após a morte de Van Doesburg, o suíço Max Bill (1908-1994), ex-aluno da Bauhaus, membro da Escola de Ulm naquele período, populariza esse termo, Bill é inclusive quem traz a arte concreta para a América Latina, Brasil e Argentina principalmente, após Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ele participa de uma exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1951, em seguida participa da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no mesmo ano, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).



“1° A arte é universal;

2° A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução [...];

3° O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a 'si próprio' e, conseqüentemente o quadro não tem outra significação que 'ele mesmo';

4° A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente;

5° A técnica deve ser mecânica, isto é, exata, anti-impressionista;

6° Esforço pela clareza absoluta”

(Tradução: UFMG, 2020, online).

Figura 39 - Manifesto da Arte Concreta, Revista Art Concret, Paris, 1930. Fonte: Concretismo - Brasil Escola.

Os princípios do concretismo afastam da arte qualquer conotação lírica ou simbólica. O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos - planos e cores -, não tem outra significação senão ele próprio. A pintura concreta é "não abstrata", afirma Van Doesburg em seu manifesto, "pois nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície". Max Bill explora essa concepção de arte concreta defendendo a incorporação de processos matemáticos à composição artística e a autonomia da arte em relação ao mundo natural. A obra de arte não representa a realidade, mas evidencia estruturas, planos e conjuntos relacionados, que falam por si mesmos (CONCRETISMO, 2020, online).

Então podemos dizer que a arte concreta é pautada nas ideias concebidas pela composição do artista, a arte só tem como significado ela mesma, praticamente denotativa, sem espaços para conotação.

Enquanto que um elemento figurativo é a representação de um objeto, e não o objeto em si, um elemento geométrico é ele próprio concretamente.

Focando no âmbito brasileiro, ainda conforme a fonte anterior, no ano seguinte, 1952, a exposição do Grupo Ruptura, composto por Waldemar Cordeiro (1925-1973), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros (1923-1998), Leopold Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003), inicia oficialmente o movimento concreto em São Paulo, lançando também o Manifesto Ruptura (Figura 40), o qual traz a proposta de "renovação dos valores essenciais das artes visuais" através de pesquisas geométricas.

Na década de 50 o projeto modernista que o país atravessava, culminou inclusive no projeto da cidade de Brasília, inaugurada em 1960, numa atmosfera desenvolvimentista fruto da industrialização brasileira ocorrida no pós-guerra. Esse foi o campo fértil para o surgimento de um estilo artístico pautado na "exacerbação racionalista" e "pensamento objetivista" (MEDEIROS, 2015).

Durante a presidência de Juscelino Kubitschek, a ideologia desenvolvimentista domina a sua orientação política e a arte concreta, bem como o construtivismo, símbolos dessa, atingem o apogeu com a construção de Brasília. A nova capital, como afirmou Juscelino, "nasceu sob o signo da arte" e representa a síntese das artes, o pragmatismo e o racionalismo arquitetônicos (KERN, 1982, p. 244).

Os próprios projetos arquitetônicos dos museus de arte moderna (MASP, MAM-SP e MAM-RJ) seguem o ideal concretista/modernista.

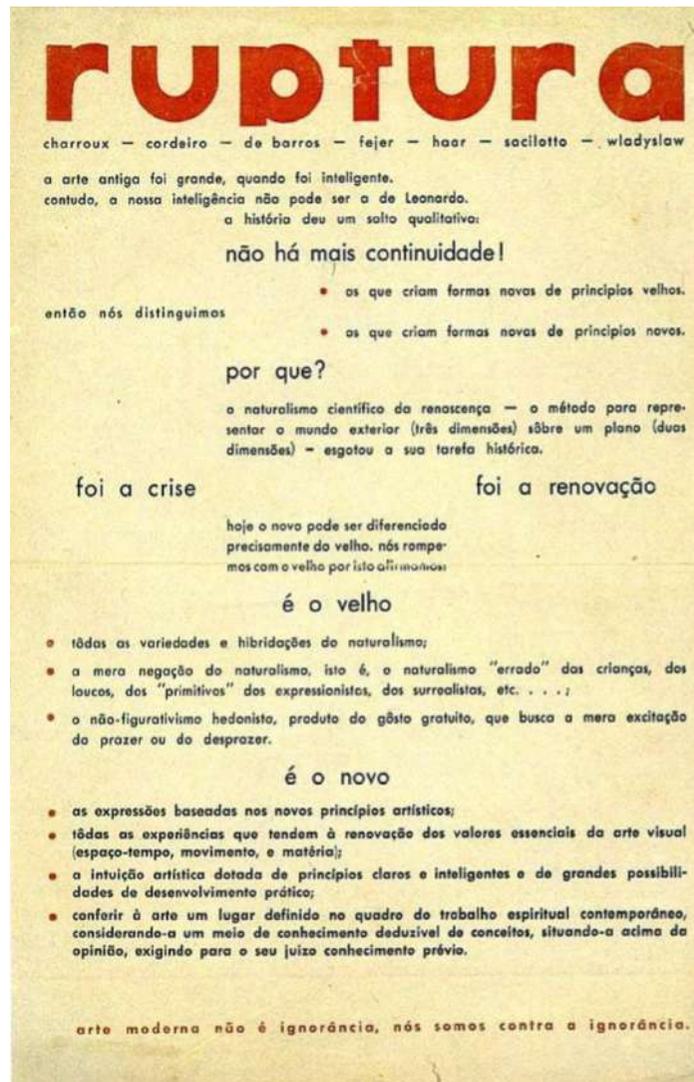


Figura 40 - Manifesto do Grupo Ruptura, 1952.

Para o escopo da pesquisa vou pegar como exemplo, resumidamente, a trajetória de Lygia Clark (1920-1988), dentro desses dois movimentos artísticos. Conforme Medeiros (2015), ela participa com

destaque na renovação da linguagem plástica no concretismo brasileiro desde o início, aderindo à pintura abstrata geométrica com a elaboração de obras depuradas e sólidas, se restringindo à pintura em preto e branco, ou esculturas evidenciando o próprio material de que eram feitas.

Lygia, contudo, não se acomoda e não se limita aos postulados concretistas. Ela procura se aprofundar nas questões problemáticas trazidas pelo Concretismo e elaborá-las a partir de suas próprias inquietações, não aceitando, portanto, o que é imposto por uma cultura européia e norte-americana. Permanece, dessa forma, em cada etapa de seu trabalho, um espírito ousado, inquieto (e inquietante) e mobilizador (MEDEIROS, 2015, p. 38).

A partir da obra *Composição 5* (1954), Lygia começa a transbordar o suporte tela, com a pintura incorporando a moldura como parte da obra. É a “quebra da moldura” (PEREZ-ORAMA, online), nesse momento Lygia chamou de "linha orgânica" a ligação entre moldura e centro da pintura, e começou a enxergar o quadro como objeto tridimensional.

Ainda segundo Medeiros (2015), após esgotar as possibilidades de composição com a pintura em quadro, a partir de 1958, Lygia faz a transição do plano para o tridimensional com *Casulos* (1958), é quando ela "desdobra" o bidimensional revelando os planos sobrepostos, revelando assim a morte do plano como suporte expressivo, e tem começo para ela, as obras interativas, como por exemplo a série *Bichos* (1960), constituídas de planos metálicos articulados que instigam o espectador a interagir com o objeto, estimulando uma relação tátil e motora com a obra.

Em março de 1959, Lygia Clark somando-se à Lygia Pape, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Reinaldo Jardim e Ivan Serpa, lançam o manifesto *Experiência Neoconcreta* (Figura 41), para romper com o movimento concreto paulista.



Figura 41 - Experiência Neoconcreta. Capa do suplemento dominical do “Jornal do Brasil” (março de 1959).

A crítica à ortodoxia concretista vinha ganhando terreno no Rio. O estopim do rompimento formal seria a proposta dos paulistas de formular um plano de trabalho de 10 anos, projeto que, para os cariocas, se configuraria na prova definitiva de que o concretismo se desviara para um caminho “cientificista e positivista”, que não fazia distinção entre o trabalho de um artista e o de um engenheiro (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, online).

No Rio de Janeiro, esses artistas formaram o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, que surgiu como uma oposição aos dogmas e conceitos ortodoxos do Grupo Ruptura de São Paulo. Os Neoconcretistas contavam com uma perspectiva mais sensível e menos racional sobre a arte, propuseram a inserção do observador como participante da obra, estimularam a manipulação da peça exposta como parte expressiva.

Em oposição à arte concreta, o neoconcretismo estimulava a subjetividade e expressividade, dava liberdade de experimentação e interatividade do espectador com o objeto.

No Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, baseando-se nas experiências profundamente criativas de Ligia [sic] Clark, elaborou a sua notável teoria do não objeto, que forneceu uma orientação de conjunto para as tendências construtivistas cariocas. Apoiando-se na crítica de Merleau Ponty ao fisicalismo da psicologia da percepção da Gestalt, Ferreira Gullar estabeleceu uma ponte entre o construtivismo e as concepções fenomenológicas, que facilitou a evolução posterior de Ligia [sic] Clark e Hélio Oiticica, transcendendo o construtivismo (SCHENBERG, 1977, online).

Sobre as diferenças entre os Concretistas e Neoconcretistas, além da questão geográfica do eixo Rio/São Paulo, representado pelos grupos Ruptura (SP) e Frente (RJ), o próprio Ferreira Gullar adiciona o seguinte comentário:

[...] dentro do concretismo surgiria o neoconcretismo, que é um passo adiante, uma vez que o concretismo por esse caráter muito objetivista geométrico e tal, ele tendia uma racionalização crescente do trabalho artístico. O neoconcretismo ele é de certo modo uma tentativa de superar esse objetivismo, e isso foi conseguido com a participação do espectador na obra, que o concretismo é extremamente visual, e a poesia concreta vem também visual, compreende? Então quando eu faço um livro poema, o passar da página faz o poema, então é a participação do leitor no fazer do poema. Deixa de ser só ler com o olho, agora a mão atua. O livro poema é o início dessa participação do espectador na obra de arte que vai dar origem ao “Bicho” da Lygia Clark. Ao fazer um livro que o manuseio ajuda a construir o poema, iniciou-se uma coisa que graças ao talento da Lygia, do Hélio, deu caminho para uma descoberta, para um mundo novo para a arte contemporânea (GULLAR, 2013, audiovisual).

Independente de suas diferenças conceituais e ideológicas, suas semelhanças eram muito mais predominantes e os uniram como pilares da modernidade brasileira. Um movimento evoluiu a partir do outro como uma célula que se divide em duas.

Após essa breve contextualização dos movimentos concretista e neoconcretista, venho analisar tentando encontrar aproximações e distanciamentos, no quesito estético, com algumas obras desses artistas.

Analisando as inspirações que me atingem, possivelmente a referência artística mais latente no meu trabalho, vinda desse período da Arte Concreta e Neoconcreta, sejam os trabalhos de Lygia Clark, por exemplo, a série *Bichos* e *Planos em superfície modulada* pelas arestas, ângulos, pontas e uma certa monocromia de cores, apesar da diferença de escala dos objetos e das técnicas empregadas — pintura e escultura versus fotografia, respectivamente.



Figura 42 - Lygia Clark, *Planos em superfície modulada n.º. 5*



Figura 43 - Lygia Clark, *Planos em superfície modulada*, 1957 - papel 40 x 40 cm.



Figura 44 (a, b) - (a) Lygia Clark, *Casulo (Cocoon) Nº. 2*, 1959. (b) Metal Galvanizado pintado - 30 x 30 x 12 cm.
Mesma obra vista por ângulos diferentes, uma nova possibilidade de explorar o objeto de arte.



Figura 45 - Lygia Clark, *Bicho*, 1960/1984 Metall 50 x 45 x 40 cm.



Figura 46 - Lygia Clark, *Bicho Linear*, 1960, Aluminium, 86 x 66 x 36 cm.



Figura 47 - Lygia Clark, *Bichos*, 1965.

Dentre muitos outros trabalhos de Lygia Clark, foram escolhidos esses acima, obras de pintura e escultura. Para o escopo dessa pesquisa vale destacar principalmente, e eu diria ainda que é muito perceptível, os ângulos. No caso das pinturas, pelo próprio título, ela fala em planos e superfícies, me chama muito mais a atenção as arestas pontiagudas. Indo para as esculturas trazidas aqui, essa constatação fica muito mais evidente, ao passo que as obras da série *Bichos* são tridimensionalmente e espacialmente compostas, na maioria das vezes, de ângulos afiados.

Interessante também notar o aspecto de cor, ou ausência dela, nas pinturas, pois basicamente a única coisa que foge do preto-cinza-branco é o amarelado que pode ser atribuído ao envelhecimento da superfície. No caso das esculturas tem uma particularidade do material metálico, é difícil determinar uma cor exata para o metal, se aproxima mais do cinza claro, mas pelo seu caráter refletivo ele é totalmente influenciado pelas cores do ambiente onde se encontra. É possível imaginar que se alguém se aproximar da escultura com uma camiseta vermelha essa cor deve aparecer refletida na superfície.

Deixando de lado o aspecto do amarelamento das pinturas e o reflexo incidental sobre as esculturas, é viável a percepção de uma certa monocromia dessas obras, pelo menos nessas trazidas aqui. Essa “ausência de cor” me parece mais dramática, e é o que tenho perseguido com a minha fotografia, só para colocar em comparação.

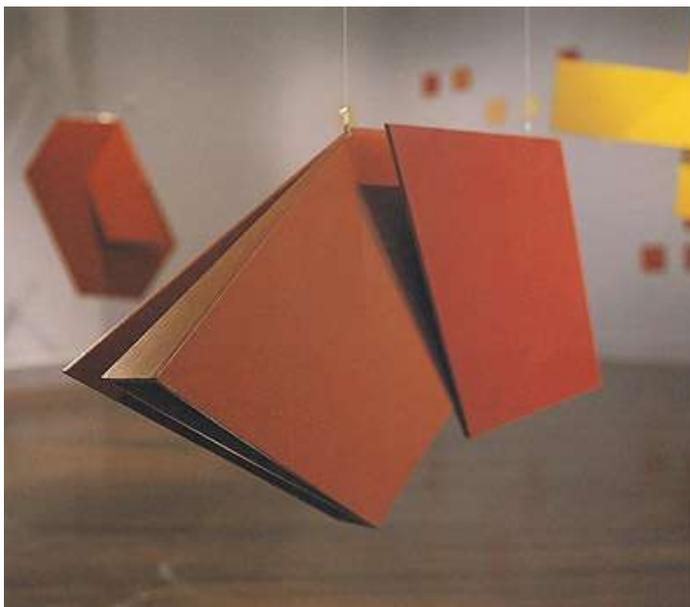


Figura 48 - Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959, acrílico sobre madeira.



Figura 49 - Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, 1959–1960, acrílico sobre madeira 98 x 120 x 20 cm.



Figura 50 - Hélio Oiticica, *Penetrável*, 1960.

No caso das obras de Hélio Oiticica trazidas aqui, a primeira coisa que se nota é justamente a saturação de cores, aspecto sem dúvida marcante que diverge da minha proposta visual. Já a segunda coisa mais notável é o aspecto geométrico das esculturas, esse sim me fascina e me inspira a buscar traduzir o mundo tridimensional para o bidimensional da fotografia, procurar na urbe a ocorrência desses “fenômenos geométricos” para então convertê-los em imagem fotográfica geométrica.

Enquanto os concretistas rejeitavam qualquer figuração e divagação, afirmavam que a arte é somente ela própria, os neoconcretistas necessitam da participação do espectador para completar a obra. Se a ideia concretista é de que a obra deve nascer já pronta antes de ser executada, eu, por outro modo, pratico uma busca por geometrias, na paisagem urbana. Tenho um repertório imaginário pré-concebido, e quando eu reconheço determinada geometria em dada estrutura, meu interesse desperta e aponta a câmera para colher esse recorte com o enquadramento.

Interessante notar que, ao comentar as obras de Hélio Oiticica, me dei conta que eu, fazendo justamente o caminho inverso de Lygia Clark, estou aprisionando o mundo tridimensional na imagem bidimensional da fotografia. No meu fazer artístico, eu faço a arte que eu gosto e quero fazer, e me interessa a possibilidade de que os espectadores possam ter as mais inusitadas leituras sobre as imagens que produzo. Essa relação faz parte do ciclo retroalimentador da obra, talvez como uma espécie de interação *à la* neoconcretismo, o estímulo à interpretação criativa é bem-vindo.

MINIMALISMO E ARTE

O minimalismo possui uma estética formal e se aproxima visualmente da geometrização das fotografias que fazem parte dessa pesquisa, por isso acredito ser importante alicerçar os conceitos no surgimento do movimento nos anos 60 revisando as bases na escultura e pintura dos pioneiros do movimento e depois tentar relacionar essa teoria com o campo da fotografia e mais posteriormente com o imaginário coletivo atual que se autointitula minimalista.

Para primeiramente poder conceituar o minimalismo enquanto fotografia preciso antes buscar sua gênese na pintura, escultura e arquitetura para só assim entender o poder de síntese do Minimalismo, sua redução elemental.

Conforme Sequeira (2012), esse movimento artístico ocorrido desde o final da década de 1950 e que se estendeu por toda década de 1960, veio desafiar normas artísticas vigentes até aquele momento. Nesse mesmo período, outros movimentos de contracultura afloraram, cada um deles com seu próprio discurso crítico, os quais foram: *Pop*, *Arte Conceitual*, *Arte Povera* e *Neo-Dada* além do próprio Minimalismo. Este apareceu fazendo oposição ao Expressionismo Abstrato, propondo, com uso da redução de formas e elaboração de objetos em série, transmitir uma percepção nova.

A arte minimalista caracterizou-se por enfatizar formas elementares, geralmente de corte geométrico, que recusavam acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte, preferencialmente localizado no terreno ambíguo entre pintura e escultura, não escondia conteúdos intrínsecos ou 'sentidos outros'. (SEQUEIRA, 2012, p.21).

Segundo Batchelor (2001), a denominação minimalista foi rotulada a um extenso grupo de obras artísticas por volta dos anos 1960, sobretudo pintura e escultura, a fim de generalizar praticamente qualquer

trabalho visto como austero, monocromático e abstrato. Todas as obras com estética abstrata que se constituíssem a partir de formas geométricas e que possuíssem variação de cores limitada foram taxadas de minimalistas em algum momento, sendo-as verdadeiramente ou não. Dentre os nomes que foram atribuídos ao movimento durante seu surgimento: *ABC Art*, *literalism* e *rejective art*, mas justamente minimalismo e arte minimalista foram os termos que se fixaram a esta estética, sendo essas alcunhas evidentemente refutadas por esses artistas, os quais faziam parte: Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Morris (1931-2018), Dan Flavin (1933-1996) e Carl Andre (1935).

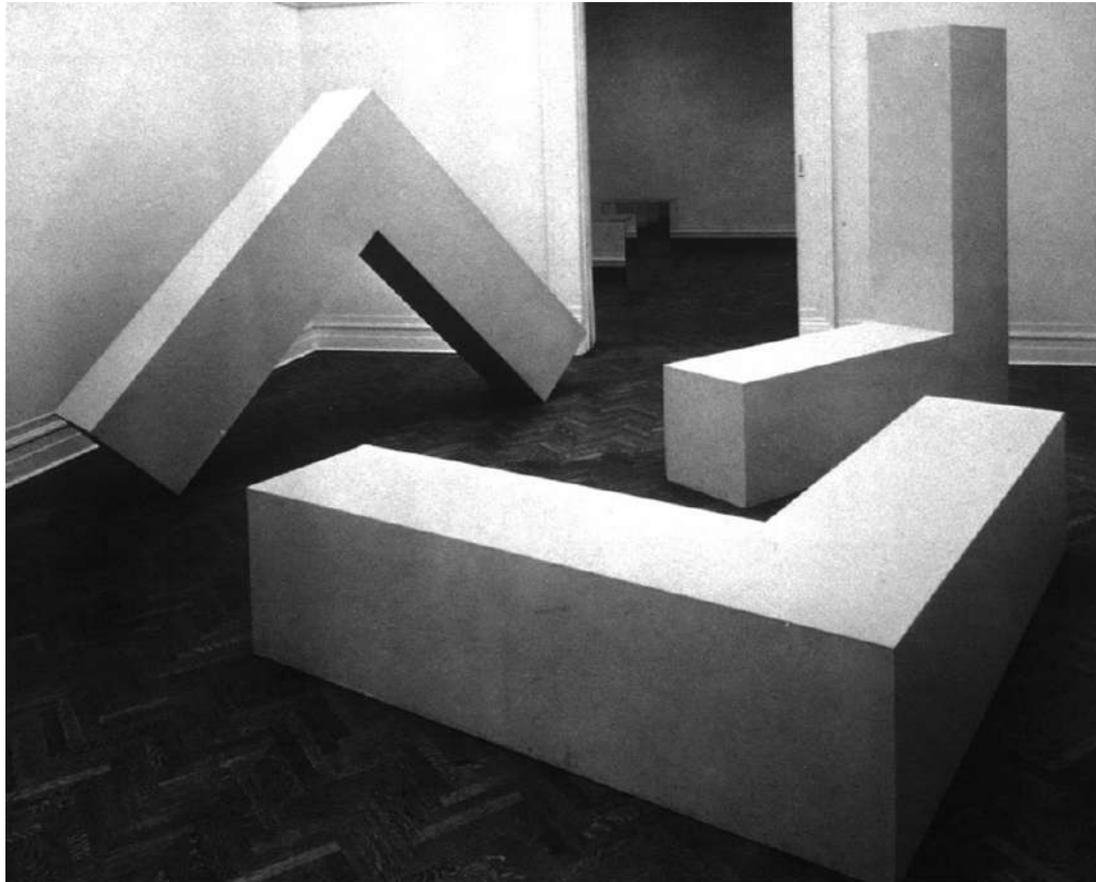


Figura 51 - Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, via The Whitney Museum, New York.

Podemos acrescentar, nesta discussão, o assunto proposto por Flores (2007), para quem a descrença estética e a redução da obra artística a objeto pelo dadaísmo, fez com que nascesse uma vontade persistente de negação e destruição da imagem a fim de desumanificar a arte em prol da experiência estética pura e concreta. E que essa arte se autodefine pela não identificação, como uma metáfora pela rejeição de ideias, qualidades ou relações, por isso lhe foi atribuída os rótulos de “negação” e “redução”, mas que de certa forma seguiu o fluxo do movimento pós-modernista e se estabeleceu em vários campos da arte: pintura, escultura, dança, literatura e arquitetura (BITTENCOURT JUNIOR; POHLMANN, 2019a).

Isso nos dá uma base para reforçar o conceito da redução visual de elementos, e ao mesmo tempo, a rejeição de interpretações sobre a obra.

A arte mínima ou minimalista, tão polêmica quanto simples, tão nihilista quanto provocatória, foi considerada como a culminação da redução modernista que começara com Manet, e que encontrava agora nos materiais industriais como o aço, o plástico, o cimento e a madeira, no geometrismo das formas e no tamanho das construções, o seu estágio apurado ou, tendencialmente, puro. (FLORES, 2007, p.19-20)

Pegando essa referência anterior de Flores, me apoio na parte em que ele fala sobre geometrismo das formas, considerando que o material da fotografia será dado pelo suporte, o papel como obra artística em si, ou que fosse mesmo do processo de captura, o negativo ou arquivo digital. Mas daí surge a questão sobre o que será captado pela câmera, alguma coisa terá de estar ali perante o dispositivo de captura para que possa ser fotografado, e esta ‘coisa’ do mundo real, haverá de ser constituída de um material, feito ou construído. É nesse momento que o material será essencial para a imagem, o material do objeto emprestará a textura para a fotografia, nessa conjectura me parece que a aspereza, frieza, linearidade e o prumo das edificações podem colaborar com a visualidade minimalista que procuro para o ensaio. A esterilidade dessa textura áspera somada ao contraste de claro e escuro, graças a luz e sombra, enquadrada de forma peculiar recortando esses pedaços da cidade. Além da alvenaria, outros materiais se mostram atraentes para a proposta visual como os metais e o vidro.

Voltando à teoria, nesse momento começam os problemas ao tentar conceituar o minimalismo, conforme Batchelor (2001) Aqui surge o crítico e historiador modernista Michael Fried que aparece como combatador do minimalismo o qual ele intitulou de *literalista*, se referindo, principalmente, aos trabalhos de Judd e Morris. Para Fried a arte modernista tinha que ultrapassar sua qualidade de próprio objeto e se não o fizesse ele a considerava não-arte. Outro problema que surge através de tal afirmação de Fried, é que existem algumas maneiras em que um objeto do cotidiano pode se distinguir como arte, que é o caso do *readymade* - esse termo surgirá também quando for falado sobre a fotografia do casal Becher - onde um objeto comum pode ser deslocado de contexto para um status de mais que um objeto, uma obra de arte, como por exemplo o mictório elevado ao título de *Fountain* (1917) de Duchamp, mas o fato principal é que em nenhuma das obras de Judd, Andre, Flavin ou Morris pode ser considerada um objeto com propósito prático de utilidade anterior do que de arte, suas obras foram 'made' e uma vez 'feitas' são objetos, e então não podem ser considerados *readymade*. Ao que parece Fried exagera ao tachar tudo isso de teatralidade, o que ele considerava não pictorial. E entre essa qualificação entre escultura e *readymade* começam a aparecer termos como "trabalho tridimensional", "estrutura", "objeto" indicando que alguma coisa nova estava surgindo. Entre essa dúvida do pictorial e literal, escultura e *readymade*, de outro lado surgem duas novas vozes: Benjamin Buchloh e Rosalind Krauss que no caso consideram, principalmente Judd e Flavin pictóricos, modernistas e conseqüentemente acadêmicos, e como tal haviam falhado como arte, segundo eles só Morris conseguiu transpor o modernismo e estabelecer uma arte nova.

O minimalismo, então, é considerado não suficientemente pictórico por alguns e demasiado pictórico por outros. A questão mais interessante não é quem está certo, o modernista ou o pós-modernista, mas o que significaria para eles, em algum sentido, ambos estarem certos. Ou, em outras palavras, se essas obras consistentemente não se mantêm fixas dentro de alguma das teorias alternativas preferidas da arte moderna, elas não deveriam nos levar a considerar que tipos de alternativas são oferecidas? (BATCHELOR, 2001, p.66).

Para tentar resolver esse impasse, Sequeira (2012) afirma que a essência do minimalismo se dá pela posição física da obra em relação ao olhar do observador “cujo ponto de vista era fundamental para a apreensão da obra” no qual a percepção era também afetada pelo ambiente onde essas obras estavam inseridas.

A combinação diferenciada de uma ocupação de espaço complexa e substantiva, com a libertação não imagética de formas, colocava o observador numa situação na qual a impressão da obra como presença física era pensada para parecer tão importante como qualquer forma ou imagem reais. (SEQUEIRA, 2012, p.22).

Como que certamente todo mundo já ouviu a expressão “menos é mais”, expressão esta que é creditada ao arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), foi relacionada ao minimalismo por Barbara Rose em *ABC Art* (ROSE, 1965. p.277 *apud* FLORES, 2007, p.20) e concordando que o conceito “redução” não parece ser lisonjeiro para esses realizadores minimalistas uma vez que remete a uma arte fraca e pobre de narrativa e/ou poética. O fato é que essa expressão resume bem, como se fosse uma espécie de mantra, o método simplificador que norteia o estilo.

MINIMALISMO E FOTOGRAFIA

Se conseguimos até aqui, bem ou mal, brevemente estipular o minimalismo na escultura e pintura com os autores anteriormente citados, resta a seguinte questão: Então o que seria a fotografia minimalista?

Na área fotográfica, segundo Abreu (2011), aparecem os nomes Hilla Becher (1934-2015) e Bernd Becher (1931-2007). Eles foram um casal alemão que se dedicou a metodicamente fotografar a arquitetura tradicional alemã (construções do estilo enxaimel) e estruturas industriais (concreto armado principalmente)

nos anos que se seguiram ao período do pós-guerra (2ª Guerra Mundial 1939-1945), enquanto a Alemanha se recuperava do conflito. Essa espécie de “inventário fotográfico” buscava catalogar os estilos arquitetônicos que viriam a ser sucedidos pela modernização urbana. Essas fotografias meticulosamente enquadradas, eram arranjadas sequencialmente pelo tipo de construção com o intuito de evidenciar suas semelhanças e diferenças, as imagens eram montadas em fileiras e colunas com formações de 6, 9, 12, 15, 16, 21 ou mais fotografias. Esse movimento de trazer essas fotografias cientificamente elaboradas para a galeria de arte, causam a transposição desses objetos que deixam de ser meras coisas do mundo real que a imagem fotográfica representa, para se tornarem objetos fotográficos que em seu âmago retém o arquivamento mundano.



Figura 52 (a, b) - Bernd Becher e Hilla Becher, (a) *Framework Houses*⁹, 1959-73. (b) *Water Towers*¹⁰, 1988).

⁹ MoMA The Museum of Modern Art, online. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127884>>

¹⁰ MoMA The Museum of Modern Art, online. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/49624>>

Essa transição entre um olhar para o mundo pela fotografia e um outro que se dirige à própria imagem fotográfica parece constituir a mudança de paradigma entre a fotografia moderna e a contemporânea. Não é mais o fotógrafo que se submete ao objeto mas o próprio objeto que se revela enquanto imagem. (ABREU, 2011, p.60).

Aqui mais uma vez, como aponta Abreu (2011), aparece Michael Fried tentando evidenciar diferenças entre as obras dos Becher e o Minimalismo, através da atenção em relacionar o fato de os objetos construídos e fotografados (no ato fotográfico) estarem fixados no chão, em oposição às obras minimalistas (esculturas) que são dispostas a cada exposição. Esse argumento se deu pela afirmação do casal Becher em várias entrevistas sobre a importância do objeto fotografado, afirmar que “aquilo que esteve diante da câmera antes do encontro do espectador com a série na parede da galeria” (FRIED, 2008, *apud*, ABREU, 2011, p.68). Ao que parece Fried não considera essa transposição do objeto para fotografia, e essa, como objeto de arte.

Na passagem de um “lugar nenhum” para o território artístico, dois paradigmas pareciam garantir a legitimidade do trabalho dos Becher. Um deles era o gesto duchampiano de deslocamento de um objeto industrial para a galeria, onde adquiria um estatuto de unicidade que questionava os próprios limites da arte. O outro é a proposta minimalista de afirmação da presença do objeto em um ambiente onde não há nada por trás a ser decifrado. (ABREU, 2011, p.63).

Se é possível caracterizar como *readymade* as obras do casal Becher pela transposição do comum para um lugar de arte, da mesma forma o trabalho se apoia no prumo metódico e disposição que impede metáforas, como disse Frank Stella: “*What you see is what you see*” (ABREU, 2011, p.68).

Como uma pertinente referência de fotografia, introduzo agora o trabalho de Hiroshi Sugimoto (1948), artista nascido em Tóquio em 1948, que conforme Mello (2009), se caracteriza em enquadrar do mundo à sua visão e mostrar para o observador esse recorte onde ele transforma o seu olhar subjetivo em objeto de

contemplação e análise. Desde jovem, o artista transita entre o Japão e EUA onde estudou e estabeleceu seu atelier.

Para Hacking (2012), uma forte marca em suas obras é o tempo, por ele trabalhar com longas exposições - em alguns casos de mais de 1 hora de exposição na fotografia usando filtros de densidade neutra - aspecto que é facilmente notado na série *Paisagens Marítimas/Seascapes* (1980-2002).



Figura 53 (a, b) - (a) Sugimoto. *Caribbean Sea*, Jamaica 1980. (b) Sugimoto. *Mediterranean Sea*, La Ciotat, 1980.



Figura 54 (a, b) - (a) Sugimoto. *Red Sea, Safaga*, 1992. (b) Sugimoto. *Lake Superior, Cascade River*, 2003.

Claro que nem todo trabalho de Sugimoto é minimalista, muito menos geométrico, existem as séries: *Retratos* de personalidades em cera, e também as fotografias da série *Diorama* do Museu de História Natural de Nova Iorque, entre outros. Busco nele o que pode legitimar a ideia que pretendo usar do Minimalismo nessa pesquisa e no meu ensaio fotográfico, que é o geometrismo e o uso de luz e sombra. A seguir, trago exemplos de obras de Sugimoto que mais dialogam com a poética que busco.

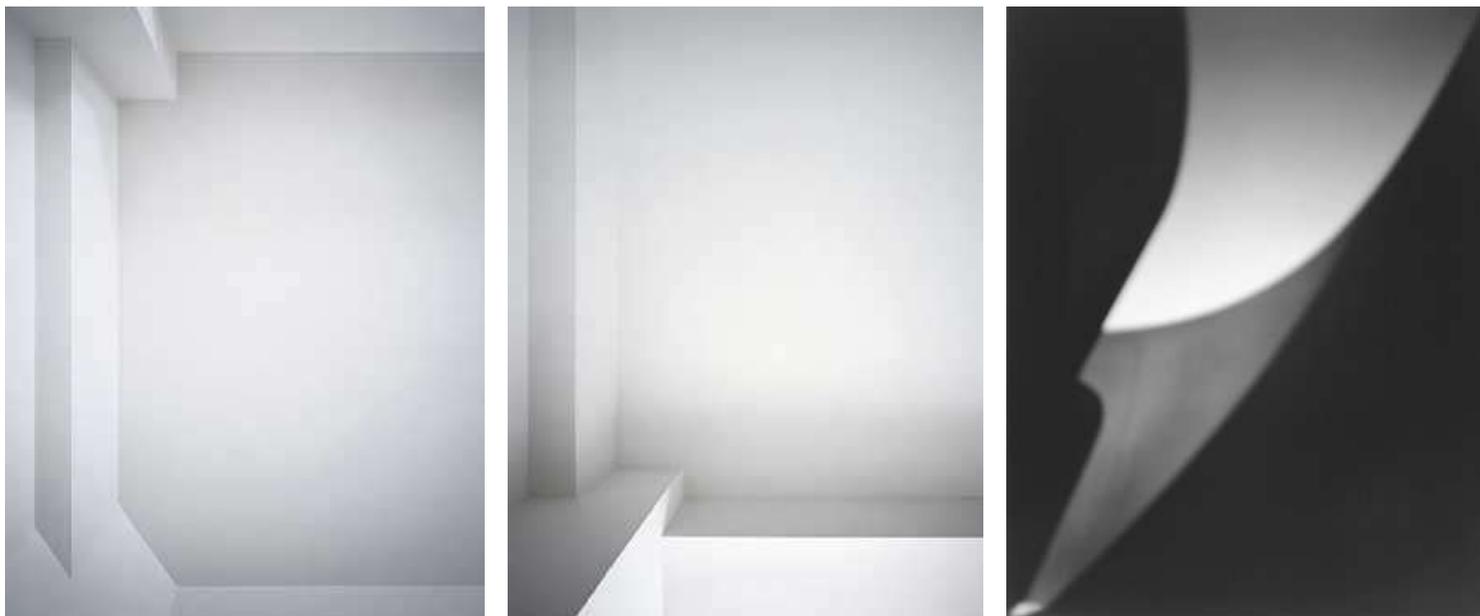


Figura 55 (a, b, c) - (a) Sugimoto, *Colors of Shadow: C1028*. (b) Sugimoto, *Colors of Shadow: C1030* (c) Sugimoto. *Joe 2064*

Conforme Rosengarten (2012), as obras de Sugimoto e dos Becher condizem com o visual austero do Minimalismo como processo de arte conceitual, mas em se tratando de Sugimoto, há ali um sentimento favorecido pelos objetos que foram escolhidos para protagonizar sua fotografia.

O pormenor, conquanto suavizado e quase pictórico, é essencial por outra razão ainda: ao partilhar com a escultura e a pintura minimal uma obsessão pela reiteração (motivos quase idênticos, fotografados vezes sem conta), Sugimoto compreende que é através da repetição do aparentemente semelhante que a atenção do observador se aguça para a *nuance* da diferença (ROSENGARTEN, 2012, p.44).

Ainda para Mello (2009), o Minimalismo, como qualquer arte, não se separa do mundo. Como todas as coisas está incorporado à existência terrena, dentro dessa miríade de relações internas e externas, e considerando isso, Sugimoto interliga sua fotografia à plenitude da vida, para assim estender a visão do todo, "a arte é feita a partir do mundo" (MELLO, 2009, p. 59).

Abaixo segue trecho de autoria de Teresa Castro para a revista online ARTECAPITAL. Trata-se de uma citação longa, mas imprescindível uma vez que a obra a qual é mencionada é a que mais se aproxima do tipo de estética que procuro.

“Colors of Shadow”, série executada entre 2004 e 2006, foi totalmente realizada a cores, ainda que estas se encontrem (como seria de esperar?) quase ausentes. Tal como Sugimoto explica numa entrevista, o seu objectivo é tornar estas fotografias “o mais monocromáticas possível”. A série é constituída por imagens descentradas das paredes brancas do estúdio de Sugimoto, espaço concebido e desenhado pelo próprio artista com o intuito de “observar sombras”. As paredes funcionam assim como uma superfície experimental, plena de recantos e de jogos angulares que favorecem a ocorrência - e a observação - de subtis fenômenos luminosos que o fotógrafo se atardou a registar. Porque quando Sugimoto diz “observar sombras” quer dizer “fotografar a luz”, ou seja, declinar aqui as tonalidades quase imperceptíveis do branco imaculado das paredes (revestidas de *shikkui*, cal tradicional japonesa). As fotografias intitulam-se simplesmente “Colors of Shadow” e encontram-se identificadas por um número: “Colors of Shadow: C1024”, “Colors of Shadow: C1025”, etc. A série constitui assim um inventário minucioso das nuances e subtilidades da luz. “Colors of Shadow” situa-se pois na continuidade do trabalho e das preocupações de Sugimoto. Trata-se, por um lado, de “fotografar a luz”, tal como nas suas famosas fotografias de longa exposição de écrans de cinema. Por outro lado, este inquérito rigoroso obedece aos mesmos critérios que pautam grande parte da obra do fotógrafo: estética minimalista – nunca as fotografias de Sugimoto foram tão despojadas; lógica de produção serial – como se só o catálogo meticuloso das variações mais subtis pudesse restituir a realidade do mundo exterior; e questionamento do dispositivo fotográfico. Não constituirá este espaço vazio uma espécie de grande câmara escura alusiva ao próprio modo de funcionamento do aparelho fotográfico? Que nos oferece a fotografia senão pálidas sombras do real? Eis algumas das questões, entre tantas outras (a composição espacial das imagens, profundamente descentradas, evoca toda uma série distinta de problemas), que este inventário da sombra e das suas cores nos coloca. (CASTRO, 2006, online).

O que pode parecer nada, pode ser tudo na fotografia minimalista, e Sugimoto explora essa poética em suas obras, ainda para Mello (2009) a intenção dele é fazer o observador se perder na composição de suas obras, como no caso de *Paisagens Marítimas*.

Como podemos ver a partir de Mello (2009), Sugimoto nos anos 70 pode ter sido influenciado pelo minimalismo e pelo conceitual, já que ele chega em um momento posterior ao afloramento do minimalismo por Morris, Judd, Flavin e outros.

A partir de todos os conceitos relacionados anteriormente, é possível relacionar alguns traços do meu trabalho com a estética do Minimalismo, pegando os exemplos das fotografias dos Becher e de Sugimoto ou mesmo as esculturas Morris. O que parece palpável é que fechando o enquadramento nas linhas dos objetos, desprezando sua totalidade, pegando partes, cantos, arestas, junções, isso ainda seria influência do Minimalismo? Essa é uma outra questão que surge para a pesquisa, a qual não parece haver resposta fácil.

Minha intenção com essa aproximação ao Minimalismo não é incorporar a negação quase que ortodoxa de significados e subjetividades da obra, conforme muitos desses artistas do cânone minimalista alegavam, como por exemplo Ad Reinhardt (1913-1967), Arte-como-arte (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.72-77). Quero relacionar a parte visual desse geometrismo, essa abstração que me interessa, até porque se sou gente, algo a mais está inserido no meu fazer artístico.

Esse contemplar de figuras básicas, de certa forma, tem a intenção de desintoxicar o olhar cansado da atual época. Além do quesito imagético, existe também uma motivação sensível da percepção visual, uma preocupação sobre a fadiga do olhar e do ver.

O IMAGINÁRIO COLETIVO ACERCA DO MINIMALISMO NA ATUALIDADE

Em uma época de tantas imagens pulverizadas na internet, esse efeito mágico da sua concepção parece banalizado pelo público em geral. Só quem se aprofunda na escrita da luz reconhece sua verdadeira importância, assim é possível encontrar além de outros estilos fotográficos, os que se auto intitulam minimalistas na atualidade. Em uma simples procura pela *hashtag* *#minimalism* na rede social *Instagram*, e filtrando muitas fotos de comportamento e culinária, encontram-se fotografias que têm o estilo visual que parecem se unir sob uma ideia estética minimalista. No entanto, o interessante é que, ao contrário dos pioneiros minimalistas dos anos 60 que rejeitavam esse rótulo como dito por Batchelor (2001), esses fotógrafos atuais incluem essa *hashtag* para definir suas obras como tal.

Nos últimos anos, o *Instagram*, que também dá nome ao aplicativo para *smartphone*, lançado em 2010, vem se popularizando e tem sido utilizado para divulgação e difusão de conteúdo para muitos fotógrafos. Para minha pesquisa destaco duas situações que são percebidas: uma o próprio fotógrafo mantém em seu perfil um estilo coeso de trabalhos; na outra situação, um terceiro agente (revista online, projeto, etc...) cria um perfil que agrega trabalhos de diferentes fotógrafos sob um tema ou estilo.

Não é difícil visualizar os conceitos de ubiquidade e onipresença na estrutura de mídia social analisada aqui: o *Instagram* é um aplicativo para smartphones. A proposta é que o usuário registre visualmente suas atividades e as publique, em qualquer lugar e em qualquer período de tempo. As ofertas gratuitas de conexão wifi por muitos estabelecimentos e instituições e os pacotes de dados ofertados pelas operadoras de telefonia celular facilitam a mobilidade do usuário. Não estamos mais presos ao nosso desktop e nem à nossa mesa de trabalho. Levamos tudo conosco, em dispositivos cada vez menores, e tablets e celulares assumem funções de computadores pessoais e, muitas vezes, com o mesmo poder de processamento de informação (FRANÇA, 2013, p. 346).

A diferença entre o usuário em geral e o fotógrafo, em se tratando da elaboração da imagem, é que o usuário comum utiliza o próprio celular para captar a imagem e publicar instantaneamente, sem se preocupar com a limitação da capacidade técnica do aparelho (qualidade visual da imagem) ou com edição. Ao passo que o fotógrafo utiliza câmera fotográfica com lente dedicada ao propósito que se destina determinada foto, e ainda trabalha com a edição da imagem para que o resultado seja otimizado, buscando que sua imagem se destaque dentro do mar de imagens já mencionado. Só depois de todo esse trabalho de planejamento, captura e processo de refinamento da fotografia é que o fotógrafo posta a imagem na rede social.

Os fotógrafos atuais se utilizam das redes sociais para divulgação de seus trabalhos, sejam profissionais ou amadores entusiastas (que tenham se dedicado a algum nível de estudo sobre fotografia). O objetivo é propagar para o maior público possível suas imagens. O fato que existem sites específicos para postagem de fotos (exemplo: 500px, Flickr, etc...), fotógrafos profissionais têm também seus próprios sites e ainda existe a possibilidade dos sites de venda de fotografia stock (Shutterstock, iStock, Getty Images etc...), mas todas essas são alternativas de nicho, na maioria dos casos são fotógrafos postando para outros fotógrafos olharem.

O compartilhamento é uma forma de autoexpressão, que antes se apresentava pelas artes: pintura, desenho, poemas, música e posteriormente a fotografia, o vídeo, o áudio. Hoje, a autoexpressão acontece em ambientes digitais. Sites de redes sociais, blogs, fóruns e demais páginas da web são atrativas para seus usuários caso possibilitem a publicação de narrativas pessoais. [...]

O que motiva o compartilhamento nas mídias sociais? [...] a) motivações intrínsecas que envolvem o desejo de autonomia (o usuário decide o que fazer e como fazer) e o desejo de competência (se considerar bom no que faz); e b) motivações sociais ou extrínsecas, que giram em torno de dois grandes grupos – conexão e participação; e compartilhamento e generosidade. Resumindo, o que SHIRKY, 2011 *apud* FRANÇA, 2013, p.343), propõe é que a motivação por compartilhar é determinante para o “amador”, que vem do latim *amare*, aquele usuário que faz alguma coisa por amor e não por recompensa direta. A tecnologia apenas facilita esse processo (FRANÇA, 2013, p. 343).

Para atingir o público em geral, ou fisgá-lo para que visitem seus sites, a estratégia dos fotógrafos é utilizar as redes sociais, como *Instagram* ou o *Facebook*. Os sites de fotógrafos, como os citados anteriormente, 500px e Flickr, são o que se equivaleria ao fotoclube na era digital.

O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição, e o faz de maneira *sui generis*. Ao fotografar, visa determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografa em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função de seu álbum. Do ponto de vista do fotógrafo, duas razões o movem: primeira, o canal lhe permitirá alcançar grande número de receptores, pois seu engajamento é precisamente eternizar-se num máximo de pessoas; segunda, o canal vai sustentá-lo economicamente, pois a fotografia, enquanto objeto desprezível, não tem valor de troca (FLUSSER, 2009, p.50).

Certamente que Vilém Flusser (1920-1991) não tinha como saber em 1983, ano do lançamento da primeira edição do livro, sobre a transformação do mundo de agora com as redes sociais, mas certamente entre outras coisas, incluiria o compartilhamento digital de imagens como canal de distribuição.

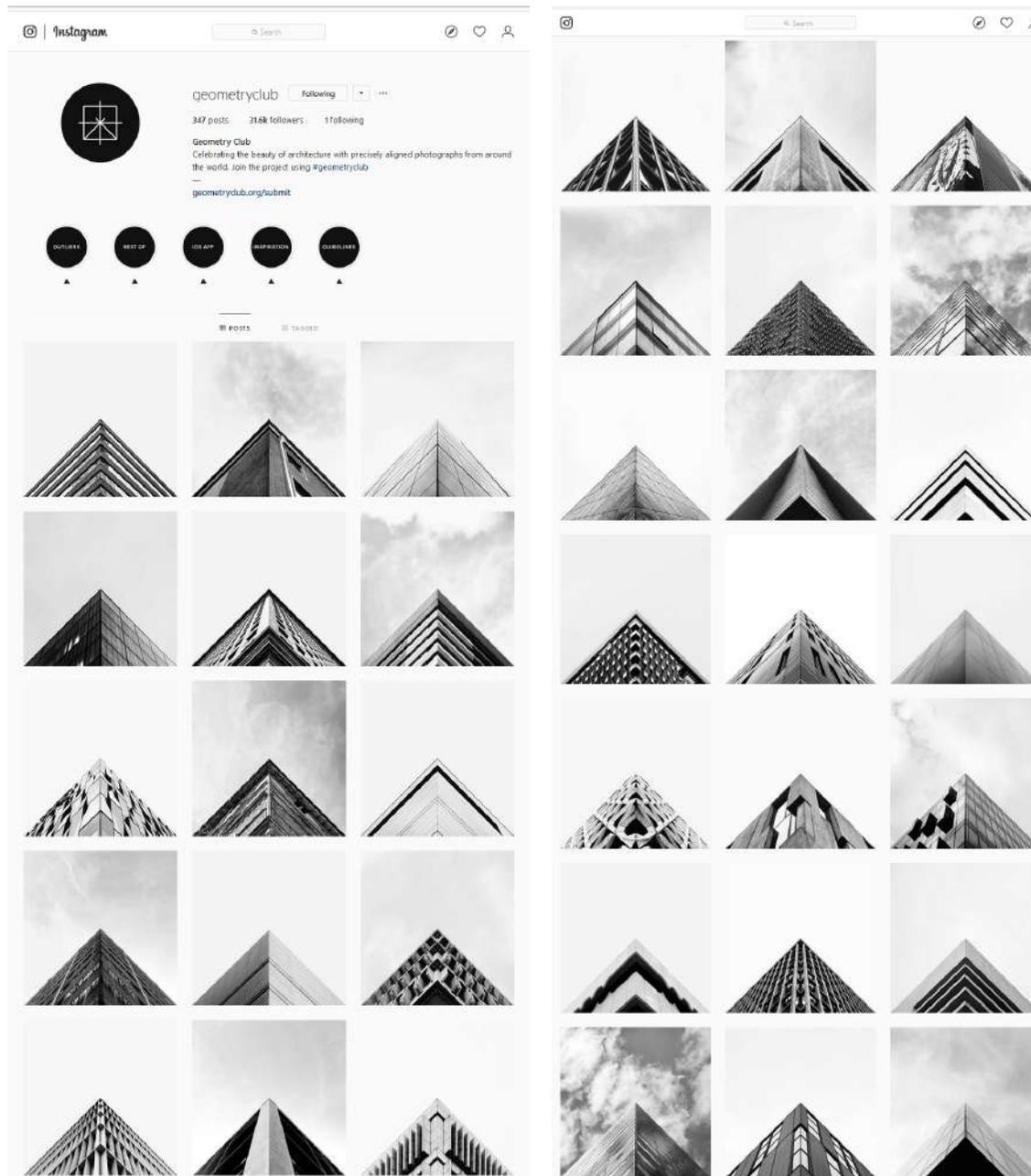


Figura 56 - Perfil no instagram do projeto *geometryclub*

A figura 56 (acima) mostra um perfil onde fotógrafos do mundo todo participam contribuindo com suas fotografias usando a hashtag #geometryclub, onde existem *guidelines*¹¹ de enquadramento que precisam ser obedecidas para a aceitação, inclusive um aplicativo para iOS que já possui as linhas de alinhamento para fotografias conforme as regras. Aqui o estilo de fotografia é restrito ao tipo de objeto e enquadramento.

A ideia, neste momento, é fazer uma análise englobadora rápida, detido nas características mais marcantes das imagens, entre perfis do *Instagram* e alguns sites, para tentar estipular os aspectos mais aparentes das fotografias, que se assemelham e se diferenciam entre os variados artistas a serem aqui mencionados. A proposta neste subcapítulo é tentar entender o que motiva esses fotógrafos a denominar seus trabalhos como minimalistas, e compará-los a alguns fotógrafos de *street photography* no que tange a visualidade estética.

¹¹ Regras predeterminadas.

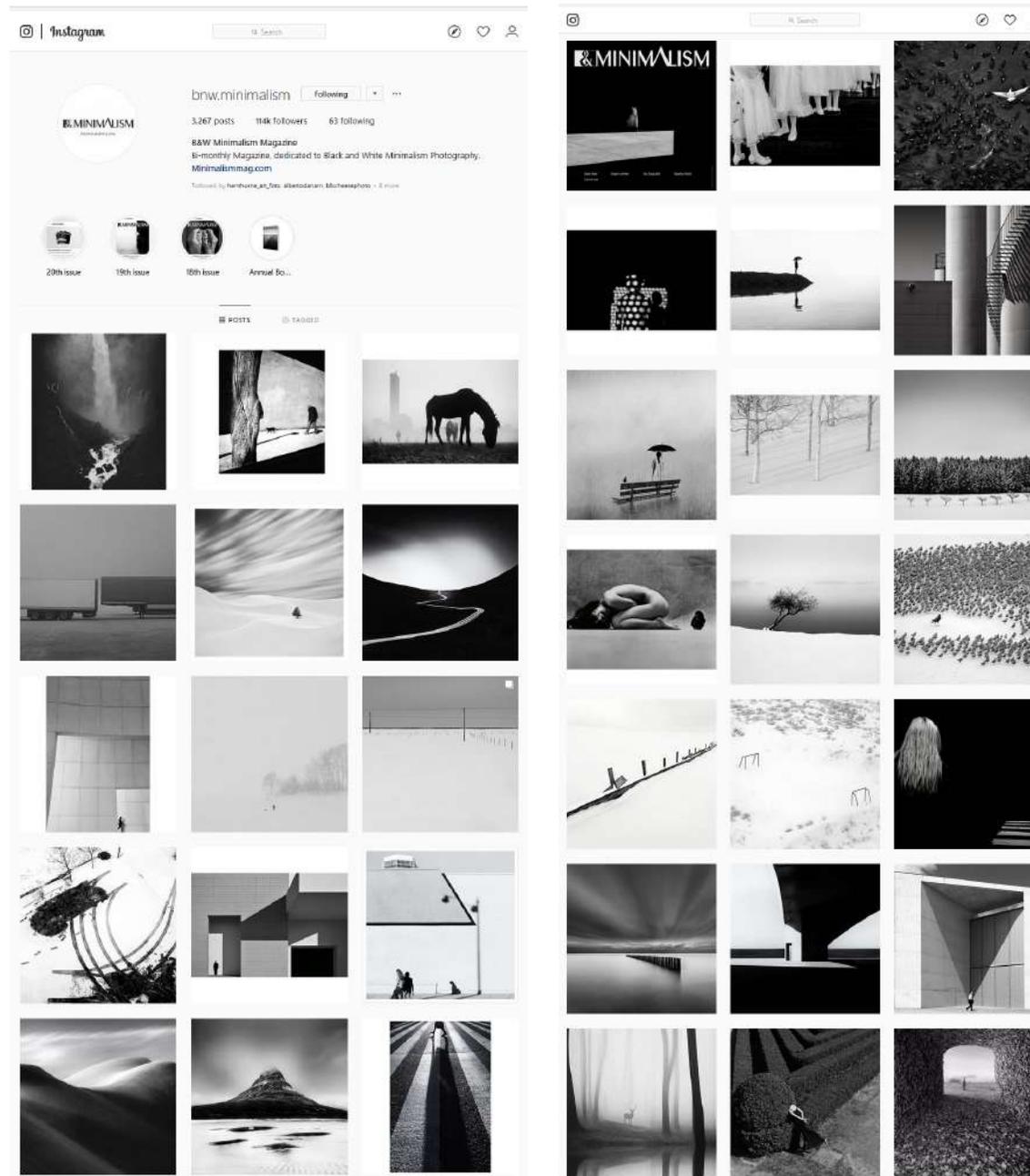


Figura 57 - Perfil no instagram da revista *B&W Minimalism Magazine*

Já nesse caso o próprio nome da revista, do site e do perfil estampam o nome *minimalism*, ainda é possível notar que o predominante é o preto e branco - obviamente como sugere a outra parte do nome da revista, B&W ou b/w são siglas para *black and white* - mas as fotografias não são necessariamente geométricas na totalidade, muito menos abstratas, mas trazem consigo um olhar diferenciado para o banal em alguns casos. Mesmo assim, carregam uma certa austeridade, o elemento humano que está, na maioria das vezes, distante, ou pelo menos não pousado convencionalmente. Os artistas escolhidos para serem mostrados nesse *magazine profile*, se utilizam talentosamente do grafismo das linhas dominantes.

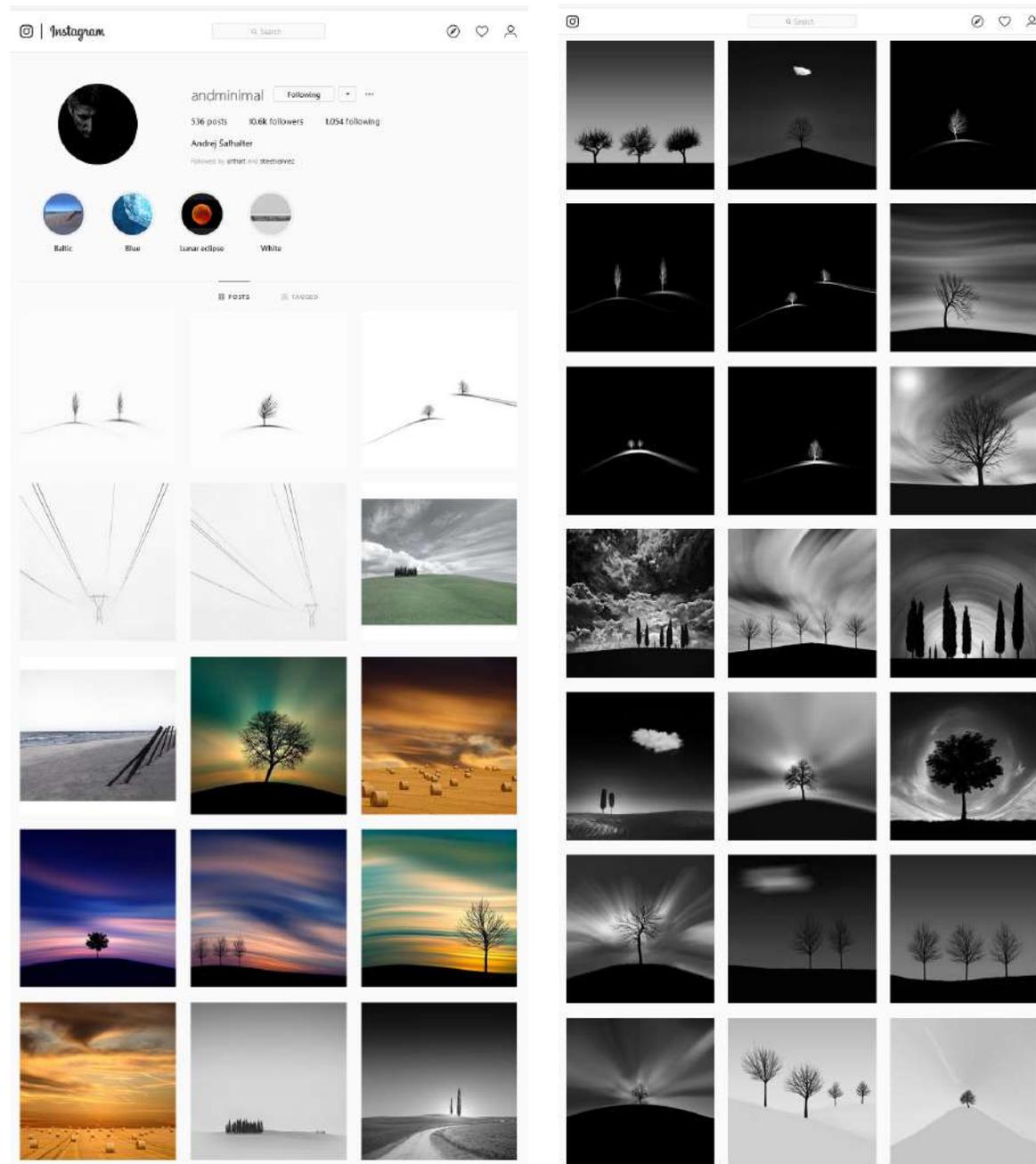


Figura 58 - Perfil do *andminimal* do fotógrafo Andrej Šafhalter.

Aqui podemos observar que o fotógrafo Andrej Šafhalter (Figura 58) usa *minimal* no título do seu perfil no Instagram, trabalho predominante usando paisagens com árvores, em contraluz, longa-exposição, imagem em negativo, estradas de asfalto contrastando com neve. Ele trabalha inclusive com cores. Seus trabalhos têm como objeto a organicidade do terreno e as plantas, mas carrega um ar etéreo.

Pegando esses exemplos anteriores é difícil cravar com exatidão o que pode ser determinante para que um trabalho fotográfico possa ser classificado como minimalista ou não. Apesar de serem tão diferentes entre si, todos invocam uma certa minimalidade.

Isso já mostra que não existe uma linha de regras coesa que determine o que é ser minimalista nesse ambiente ou não, alguns aspectos parecem ser constantes e são bem evidentes, mas a variação de objetos e tratamentos acaba derivando em resultados bem distintos entre si.

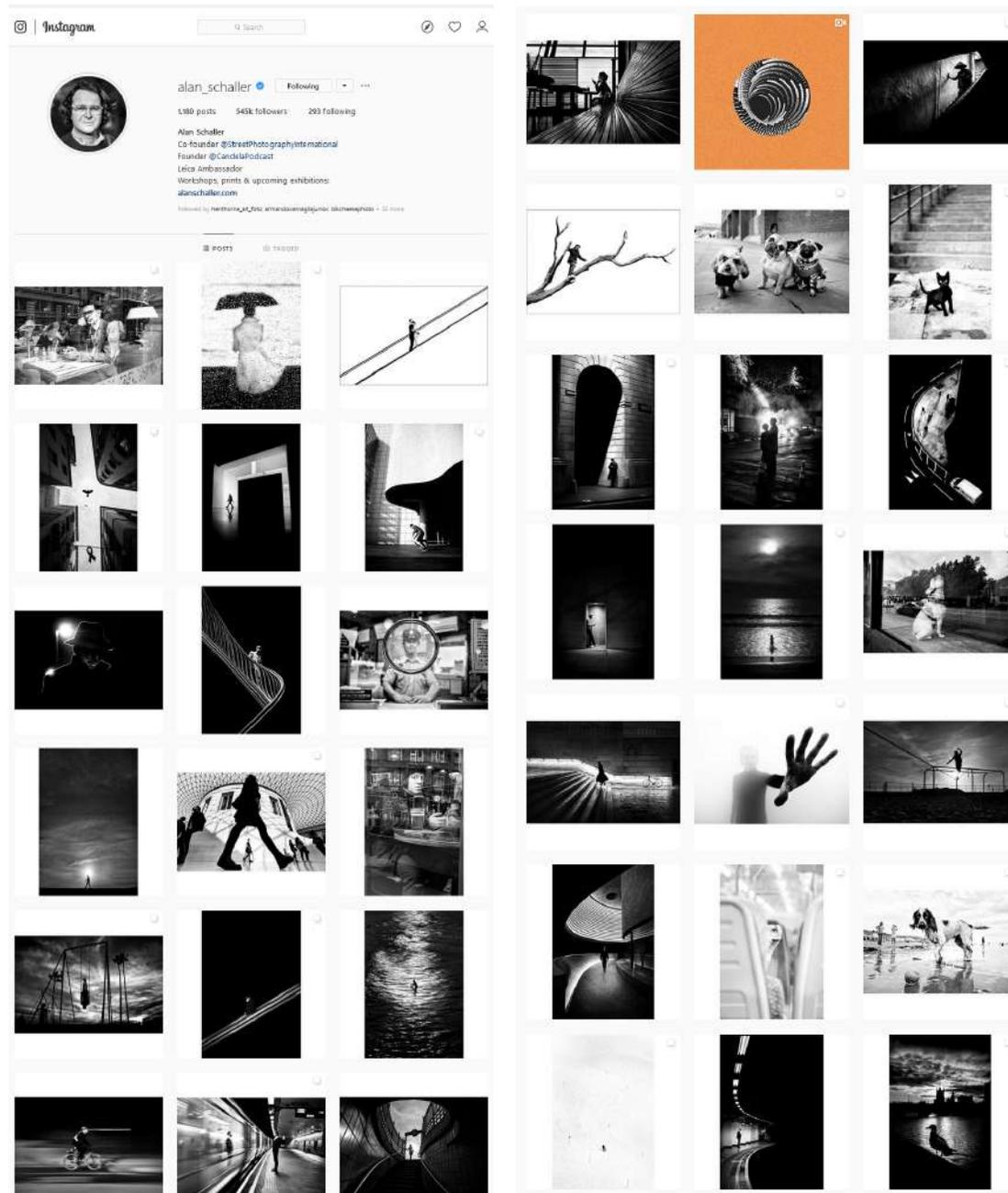


Figura 59 - Perfil do fotógrafo Allan Schaller. Disponível em: https://www.instagram.com/alan_schaller/

Já por exemplo o trabalho do fotógrafo Alan Schaller (Figura 59), que como o próprio informa em seu perfil, é co-fundador do site *Street Photography International* <https://streetphotographyinternational.com/> com também perfil no instagram <https://www.instagram.com/StreetPhotographyInternational/>. Esse é o estilo que pode ser traduzido como “fotografia de rua”, independente da denominação seu trabalho é muito inspirador para mim, tal quanto o trabalho do fotógrafo chinês Fan Ho (1931-2016), também considerado *street photography*. A semelhança principal que vejo entre o trabalho dos dois é o uso do contraste de luz e sombra e a utilização das formas geométricas da arquitetura nos locais (Figura 60).

FAN HO PHOTOGRAPHY

何藩國際攝影大師

何藩官方網站 | Fan Ho Official Website

FORGETMENOT BIO WORKS PRESS ABOUT FAQ CONTACT

17-19 Jan 2020 Taipei Nangang Exhibition Center | 台北南
港展覽館

JANUARY 17, 2020 IN HONG KONG 505 AND 603, PHOTOGRAPHY, 香港, 聯合國際

<https://ocula.com/art-fairs/taipei-dangdai-2020/> by Blue Lotus Gallery



Figura 60 - Site Fan Ho Photography. Disponível em: <https://fanho-forgetmenot.com/>

O consenso parece estar no deslocamento do objeto mundano (banal), elevado à condição de *fine-art* com uso de técnica fotográfica (incluindo edição) sensível. Esta, capaz de distanciar a aparência do objeto na fotografia com o objeto que “esteve” ali no mundo. Por “esteve”, me refiro à questão do estado da cena, clima, luz, sombra, nuvens, estação do ano, em que a fotografia foi feita. O prédio pode ficar anos no mesmo lugar, mas sua aparência muda a cada hora do dia com a posição do sol, e durante o ano muda conforme as estações. Tratando-se de objetos orgânicos, como árvores, muda ainda mais. Nunca uma cena será tal qual já fora. O destaque está na sagacidade de fazer determinada cena não pertencer ao lugar que pertenceu, seja usando um enquadramento não usual, a conversão em preto e branco, a inversão negativa, a longa exposição, a contraluz, o contraste radical entre luz e sombra ou a combinação dessas técnicas e ainda novas ideias de execução. O controle total das funcionalidades da câmera, para assim imprimir propositalmente determinada característica fotográfica aliada à paciência e o planejamento para esperar aquela condição climática perfeita, de luz, sombra, temperatura, neblina, etc...

Diferente do minimalismo, reconhecido academicamente como movimento artístico dos anos 60, *street photography* não é um movimento, mas um estilo de fotografia que não pertence a uma época específica. Toda fotografia que mostra a cena urbana pode ser considerada como fotografia de rua. Poderíamos dizer que, além de Fan Ho, Eugène Atget, George Brassai (1899-1984), Henri Cartier-Bresson (1908-2004) faziam *street photography*.

O uso do termo minimalismo empregado aqui, em alguns trabalhos não necessariamente remete ao reto e angular, pode ser também orgânico. O preponderante é que pareça conseguir isolar o objeto de interesse do ambiente, uma transmutação da vida para outra coisa. Dá até para dizer que nós fotógrafos, somos ladrões: roubamos instantes e vistas, pegamos aquilo que estava ali e levamos para outro lugar. Nos

apropriamos do que não nos pertence e damos o significado que queremos dar. Existia a crença que os indígenas tinham receio que as fotografias roubavam suas almas; de fato roubamos a alma do lugar, levamos aquilo que esteve perante a câmera dentro do dispositivo para exibir em outra hora e lugar. Mais uma vez surge aqui a ideia do deslocamento.

Na atualidade, se tratando do ambiente virtual da rede social, o conceito fotográfico minimalista se dá muito mais pela autodenominação dos artistas, que se auto identificam como tal, do que pelo conteúdo ou designação de outrem, além ainda da fronteira difusa com a *street photography* em que nos casos mencionados se aproxima visualmente de forma relevante.

EXPOSIÇÃO VIRTUAL

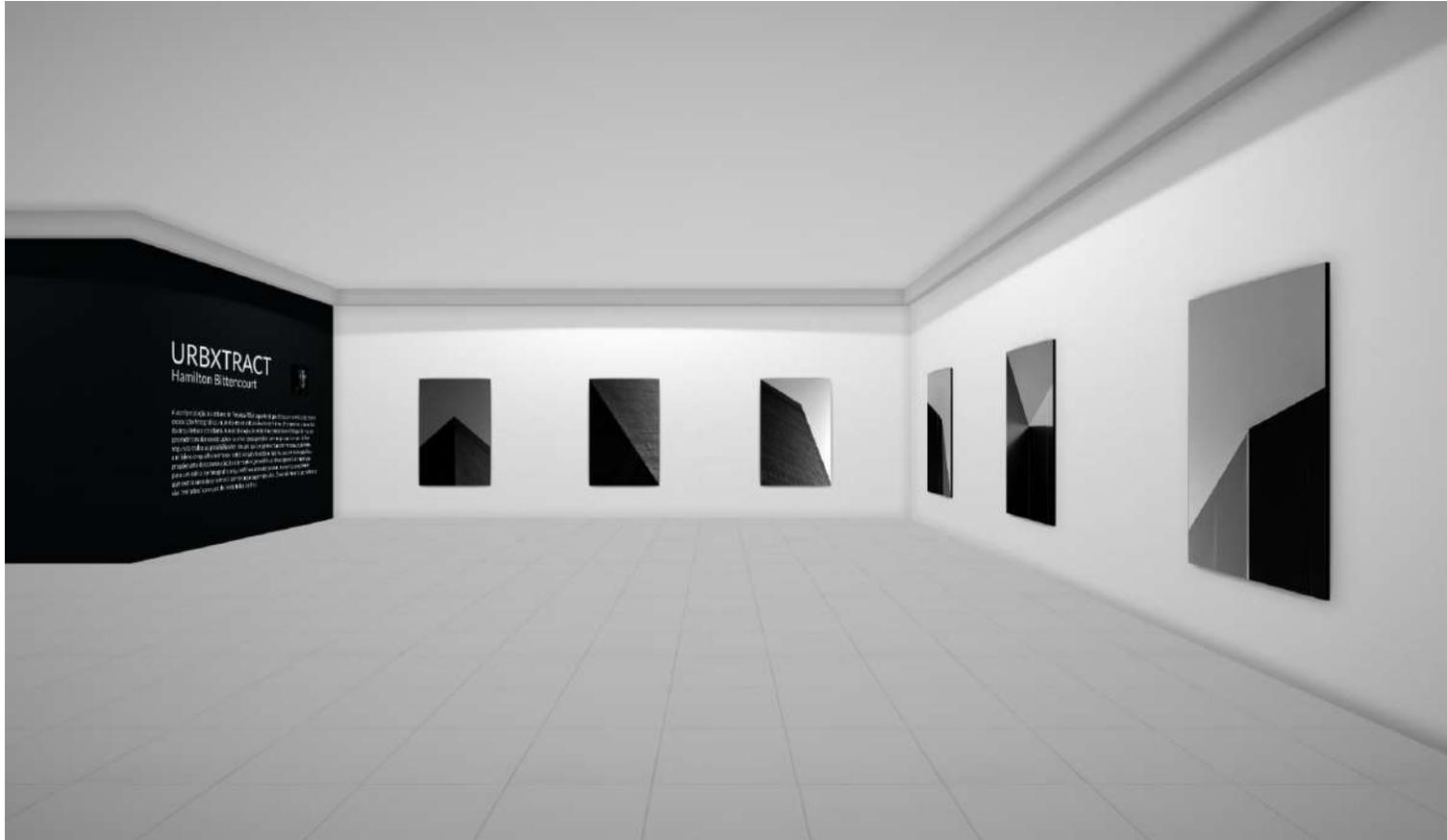


Figura 61 - Exposição virtual 3D online. Site Artsteps. Disponível em: <https://www.artsteps.com/view/5fb2c883350950247610f5fb>

DISCUSSÕES DA PESQUISA ARTÍSTICA

Além de toda defesa visual e plástica no quesito fotográfico discutida até aqui e presente no ensaio fotográfico, outro aspecto que vale uma discussão é o cunho social possível por esse gesto poético. Deixando de lado por um momento o geometrismo e simplicidade dos elementos abstratos da arquitetura cotidiana nas fotografias, e partindo para outro polo desse sistema, a recepção.

Com essas fotografias eu estou emitindo uma mensagem? Para que esse sistema funcione é necessário que a mensagem chegue e seja recebida por alguém, e é fácil de imaginar o quão difícil é ter a atenção das pessoas para uma coisa estática em meio aos estímulos e desestímulos que sofremos diariamente. Pensando nas atribulações que mantêm nossas mentes ocupadas em tarefas, o que acaba esgotando nossa capacidade de captar e assimilar novos estímulos, uma fotografia nova é só mais uma na enxurrada de imagens que nos atingem a cada vez que acessamos o computador ou o *smartphone*.

Flusser (2009), já falava de outra poluição, a das cores, em 1983 (ano do lançamento original), e o efeito de ensurdecimento ótico que isso causava.

No século XIX, o mundo lá fora era cinzento: muros, jornais, livros, roupas, instrumentos, tudo isso oscilava entre o branco e o preto, dando em seu conjunto, a impressão do cinza: impressão de textos, teorias, dinheiro. Atualmente tudo isso grita alto em todas as tonalidades do arco-íris. Nós, porém, estamos surdos oticamente diante de tal poluição. As cores penetram nossos olhos e nossa consciência sem serem percebidas, alcançando regiões subliminares, onde então funcionam. Algo a ser considerado por toda filosofia da fotografia (FLUSSER, 2009, p.61-62).

Atualmente essas cores gritam ainda mais alto pela luminosidade das telas eletrônicas, às quais somos confrontados todos os dias, só por comparação, além desse fenômeno somos assediados pela multiplicidade/infinidade dessas imagens digitais.

Por isso é preciso estimular um pensamento crítico acerca do modo de vida, e também tentar relacionar maneiras de subverter o estado opressivo estabelecido e suas consequências sobre os indivíduos.

RESSIGNIFICANDO A URBE

Fazendo um breve paralelo com o método que eu busco, as “janelas” as quais fotografo, vou relacionar aqui o documentário *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000), que traz a questão do alimento que é rejeitado para o fim comercial por não atender a certos padrões de controle para produtos alimentícios e que acabam sendo aproveitados por pessoas em situação social marginalizada. Esses produtos são descartados nos campos (batatas), deixados nos pés (uvas), no chão do pomar (maçãs), ou amontoados no final da feira na cidade.

Primeiramente, como artista contemporâneo, dentro da atual conjuntura dos fatos, já posso me considerar à margem, de certa forma, também. Em segundo lugar, o filme mostra a reutilização de bens descartados pela sociedade de consumo os quais têm seu propósito ressignificado por aqueles da população marginalizada que coletam esses objetos transformando-os em outras coisas, inclusive arte, o que dialoga com o livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* de Nicolas Bourriaud (2009).

O ponto é que não estou catando do chão, mas da linha dos prédios com o céu. Estou catando com o enquadramento da câmera – estou pegando uma coisa que não foi feita para esse fim e não foi feita por mim – para transformar em uma outra coisa, a metáfora reside no recolher do que está dado ali.

Os catadores da cultura visual não somente recolhem fragmentos como criam narrativas paralelas e alternativas. Assim, para Hernández (2007, *apud* LODDI; MARTINS, 2009, n.p), a metáfora de catar,

respigar, apanhar, recolher pedaços de coisas para levá-las a outros contextos traz a potência de reinvenção e transformação, “distanciada de dualismos, subordinações e limites” (idem, p. 19) (LODDI; MARTINS, 2009, n.p).

No ato desse recolhimento existe a transformação daquele objeto em outra ideia, a concepção de uma obra poética artística, como uma espécie de *readymade* fotográfico a exemplo de Hilla e Berndt Becher (ABREU, 2011). Trazer a imagem de uma estrutura arquitetônica funcional para o âmbito do lugar de arte, no meu caso, com o viés abstrato por meio do enquadramento seletivo.

O SOTERRAMENTO E A ASFIXIA VISUAL

A partir do que foi posto até aqui, considerando o aspecto poético do trabalho fotográfico que estou produzindo, tanto na questão do fazer, como possivelmente na fruição, busco a contemplação. Um tempo para olhar e ver algo novo no cotidiano (DIAS, 2012).

Fazendo a aproximação com minha pesquisa, é possível relacionar o sufocamento (respiração) do texto ASFIXIA (BERARDI, 2018), com o sufocamento visual efetivamente percebido, tanto na experiência tangível da presença física – a vida real nas ruas, nos lugares – quanto no ambiente virtual. A sensação é de bombardeamento por regras e ordens (Pare!, Não estacione!, Compre!, Use!, etc...), redes sociais, notícias e notícias sensacionalistas, *fake news*, e mais uma miríade de coisas que competem por nossa atenção visual.

A pesquisa junto ao trabalho poético que venho desenvolvendo, foca exatamente na fuga desse panorama caótico visualmente pelo gesto de mirar, ou como me refiro na dissertação ‘ajanelar’ (DIAS, 2011), contemplativamente o espaço urbano. Diante da hiperestimulação visual a qual somos acometidos, minha

proposta é justamente parar – fazer uma pausa – para poder enxergar menos, e assim contemplar as formas básicas através desse ‘ajanelamento’ a partir do enquadramento fotográfico. A relevância na realização dessas fotografias consiste no devanear, seja na prática ou no fruir, como forma de resistir, fazendo uso do gesto contemplativo em uma época na qual somos exigidos uma produtividade excessiva. Eu ofereço a chance de perder um certo tempo de eficiência para ganhar um tempo de imaginação, criatividade e fantasia. Conforme Susan Sontag (2004, n.p): “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia”.

Mas como definir o que é poético? “A poesia pode ser definida como o ato de fazer experiências com o mundo pelo embaralhamento dos padrões semióticos” (BERARDI, 2018, p.141). Apesar de parecer promissora, o autor logo rechaça essa definição ao dizer que não existe resposta para a pergunta “O que é poesia?”, que na verdade só se pode tentar dizer é “o que a poesia faz”. E que, através da composição de signos, sejam eles visuais, linguísticos, musicais, etc..., podem mostrar um sentido não preexistente e sem explicação convencionalizada.

O ato poético é a emanção de um fluxo semiótico que inaugura no mundo tons não convencionais de sentido. O ato poético é ao mesmo tempo um excesso semiótico que nos sugere algo que está além do limite convencionalizado do sentido e uma revelação de uma esfera possível de uma experiência ainda não experimentada (isto é, o experimentável). Ele atua no limite entre o consciente e o inconsciente, de modo a deslocar seus limites e a iluminar (ou distorcer) e ressignificar partes do horizonte do inconsciente – daquilo que Freud chamou o “território estrangeiro interno” (BERARDI, 2018, p.142).

Sendo que logo o autor emenda:

Dito isso, eu ainda não disse nada, ou quase nada, até agora. Disse bem pouco. Na verdade, a poesia é o ato de linguagem que não pode ser definido, já que “definir” quer dizer limitar, e a poesia é exatamente o excesso que vai além dos limites da linguagem – o que é o mesmo que dizer para além dos próprios limites do mundo. Só uma fenomenologia dos eventos poéticos pode nos fornecer um mapa das possibilidades poéticas (BERARDI, 2018, p.142).

Até aqui, mais ou menos, conseguimos definir que a poesia não pode ser definida, mas é possível ter um entendimento sobre o efeito que ela exerce ao exceder os limites da linguagem em favor da experiência.

O que a minha poesia faz? Bom, aí seria preciso um número de pessoas para apreciar o trabalho e darem suas opiniões. Mas sinceramente espero que, pelo menos, alguns minutos de distração da rotina. E por que isso seria importante? Veremos mais adiante.

Voltando no texto, um pouco mais para frente, Berardi (2018), fala sobre *Tempo e Espasmo* (p. 144), nesse ponto surge para mim a idéia de que todo mundo está gritando na multidão, cada um de sua janela eletrônica. Mas ninguém está ouvindo ninguém, todos expressam suas opiniões e necessidades, mas ninguém está dando atenção às opiniões e necessidades do próximo, em meio a esse ruído. O terreno se tornou fértil para a proliferação de mensagens de ódio, bombardeadas à exaustão, sempre com o cunho de isca (*clickbait*) ou teoria da conspiração, de fácil assimilação (mesmo que absurdas muitas das vezes). Assim, o ‘*shitstorm*’, para muitas pessoas sobrepujou os veículos de informação tradicionais através do “exame da cultura de rede”, como mencionado por Byung-Chul Han (2018 *apud* BERARDI, 2018, p.145).

Na era industrial, quando o ritmo dominante era imposto sobre os ritmos espontâneos dos sujeitos sociais, o poder podia ser descrito como um código que alinhava temporalidades diferentes, um ritmo dominante que enquadrava e embaraçava a singularidade dos ritornelos individuais. A soberania política era o som que a lei fazia ao silenciar o ruído do ambiente social. Em nossa sociedade conectiva pós-industrial de hoje, o oposto é verdadeiro: o poder não é mais construído pelo emudecimento da multidão (como, por exemplo, pelo uso da censura, da grande mídia ou da solenidade do discurso político), mas tem como base a intensificação desenfreada do barulho. A significação social já não é mais um sistema de trocas e de decodificação de significantes, e sim a saturação de mentes que ouvem – um hiperestímulo neural. Enquanto o poder político de ontem costumava ser concretizado por uma voz que proclamava a lei em meio ao silêncio da multidão, o poder pós-político contemporâneo é a função estatística que emerge do ruído da multidão (BERARDI, 2018, p.145).

Além do perigo político que tal situação acarreta, há a falta de discernimento causado pelo ruído que alçou ao poder certos indivíduos. As mais nefastas consequências que esse *modus operandi* causa é o estímulo ao ódio em quem é manipulado a atacar, e como resposta desperta à indignação de quem é vítima de tais ataques. De um lado ou de outro, tais sentimentos envenenam a alma e o corpo. Como se isso já não fosse o suficiente, ainda acarretam a perda da inocência, fica muito difícil depositar confiança sobre qualquer informação. Esse efeito também pode ser sentido pela visão, identicamente vivemos um ruído visual, pela pressa, pela quantidade e pela intensidade. Justamente pela velocidade, volume e potência das informações que são recebidas, mas que humanamente não podem ser assimiladas, geram sem dúvida uma frustração por causa da incapacidade de digerir o que nos alcança Essa avalanche que nos soterra e asfixia em um grande *burnout*.

Overdose da imagem x olhar atento Se até o século XIX havia carência de imagens, hoje há excesso. E sabemos: excesso de informação é desinformação. “Sabemos de tudo e, ao mesmo tempo, não sabemos o que precisamos saber” (Beatriz Sarlo). No caso das imagens, mesmo as tendo em excesso, somos cada vez menos leitores atentos (COSTA, 2013 p. 164).

É preciso um tempo de ócio para o ato da criação e da apreciação. Cada vez existe menos tempo para assimilação, contemplação, interiorização de pensamentos e amadurecimento de ideias, as ondas estimulantes vêm muito mais rápido e nos atingem cada vez com mais violência, ao mesmo tempo é notável o quanto ouvimos alguém se queixando de ansiedade e stress. Uma mente ocupada em demasia não é capaz de desenvolver uma ideia nova, e acaba entrando no corredor de abate da era da (des)informação.

CONCLUSÃO

Para escrever essa dissertação procurei textos e movimentos artísticos que pudessem dialogar com meu estilo de fotografia, como uma espécie de validação do que o meu trabalho pudesse ser, uma maneira de tentar me inserir dentro de uma categoria já estabelecida e estudada dos movimentos artísticos que vieram desde a transição dos séculos XIX e XX. A ideia de seguir essa linha lógica desde a difusão da fotografia, passando pelos estilos “alternativos” de expressão fotográfica, atravessando os diferentes períodos e influenciando os estilos seguintes. Isso me fez conhecer trabalhos que eu não conhecia até então, e rever trabalhos conhecidos com mais atenção, mas principalmente me proporcionou a comparação estética de trabalhos de fotógrafos diferentes, em épocas específicas e de lugares diversos. E compreender como essa linha evoluiu através do tempo. Interessante notar também os desafios técnicos que esses artistas tiveram que superar através de pesquisa e experimento para chegarem aos resultados que perseguiram, além de ter que defender suas escolhas e ideias frente aos críticos e acadêmicos de seus períodos.

Depois de um certo momento na história da arte, onde a percepção generalizada é de que quando um estilo estava vigente só se fazia determinado tipo de arte, até vir outro estilo para contestar e virar o novo estilo vigente, então muitos artistas fizeram a transição de estilo de um movimento para outro, por consequência é sempre difícil categorizar artistas dentro de uma corrente exclusiva. A necessidade humana, no âmbito geral, de classificar e rotular para organizar ideias e coisas, até mesmo para assimilar um aprendizado, não consegue abarcar o caráter orgânico que alimenta o imaginário artístico, que às vezes se desprende de estilos e flutua através da experimentação para quem sabe formar novos estilos.

Cada vez que se avança pelas eras é possível se relacionar com os movimentos precedentes e assim sucessivamente. Tudo aquilo que veio antes influenciou tanto na feitura da obra quanto no modo de sua

leitura, assim me parece, de certa forma, um *pot-pourri* de influências conscientes e inconscientes e eu certamente estou incluso nesse aspecto. Por mais que eu buscasse fazer uma fotografia nova - a minha intenção antes mesmo do mestrado era tentar fazer um estilo fotográfico, ou uma série de fotografias, que fossem originais, portanto que não houvesse precedentes - cujo qual por um período acreditei realmente estar fazendo algo inédito. No entanto, na medida em que comecei a pesquisar, fui vendo que tudo já estava aí, só fui redescobrir no processo da dissertação, que muitos artistas já trilharam esse percurso bem antes de eu nascer. O que me restou foi dar a minha contribuição, ou a minha versão, meu olhar motivado de uma inquietação social acerca de um objeto fotográfico.

Não sou minimalista, não sou modernista, não sou concretista porque não vivi esses movimentos em suas respectivas épocas, sou um catador de imagens e busco o que imagino dentro do cenário que me é dado pela paisagem urbana. Meu impulso por fazer essas fotografias foi genuíno. Eu trouxe esses referenciais teóricos e artísticos para me ajudar a entender o que eu estou fazendo, o porquê desse estilo visual, porquê dessa estética, para tentar compreender, através de outros artistas, do passado e presente as motivações que levaram a esse resultado visual. Desde que comecei a estudar e trabalhar com imagens, eu vislumbrava essas possibilidades visuais e isso sempre me atraiu. Geometria, design, fotografia, contraste de luz e sombra, composição, perspectiva e arquitetura, foram constantemente disciplinas que me interessaram, e com esse projeto pude reuni-las todas em um trabalho imagético. Tudo o que me influenciou na vida acabou por dar esse desfecho fotográfico intitulado *Urbxtract*.

Infelizmente, graças à pandemia não foi viável explorar mais vistas na cidade e buscar mais fotografias, não pude percorrer mais locais em busca da geometria na arquitetura urbana. O número final de imagens ficou abaixo do que eu esperava inicialmente. Meu percurso foi interrompido e isso é aparente, mas a vida de todos foi afetada, de uma forma ou de outra, pela pandemia do Covid-19.

Analisando a prática fotográfica proposta e apurando algumas constatações práticas e teóricas levantadas até aqui, é plausível de se acreditar que ao menos os estilos citados, tenham me inspirado a enxergar, na geometria da cidade, algo que me tocou a ponto de me impulsionar a realizar esse *enterprise* artístico, ao extrair essas vistas da urbe pelotense.

Nesse exercício de ampliar o *zoom* reduzindo o enquadramento da imagem, é possível observar resultados fotográficos que se aproximam dos visuais: moderno, concretista e minimalista, pela simplificação de formas resultante desse processo. A composição da imagem fica predominantemente geométrica, pelo enquadramento seletivo e pelo contraste de tons de cinza, decorrente das áreas de luz e sombra e/ou dos materiais empregados, contra o fundo celeste, ora mais claro, ora mais escuro.

Ainda considerando alguns dos *street photographers* atuais, apesar de que minhas fotos não mostram o elemento humano diretamente, vejo uma coerência estética que vale mencionar cogitando-se a técnica fotográfica e o rigor de composições intencionalmente construídas.

Com finalidade amplamente plástica, a relevância principal na realização desse ensaio visual reside no ato imaginativo do devanear, tanto na realização como na apreciação, como forma de resistir usando a pujança do gesto contemplativo, justamente em uma época que se exige uma produtividade excessiva. Espero que essa obra possa fazer perder-se, e também, perder um tempo de produtividade para poder ganhar um tempo de ludicidade e criatividade. Ao mesmo tempo, pego emprestado as ideias de Chklovski (ZERWES, 2015, p.76) e Rodchenko (FABRIS, 2006, p. 126), sobre o “efeito de estranheza” e a pedagogia visual para “criar uma nova consciência no observador” respectivamente.

Voltando à questão problematizadora dessa pesquisa de mestrado. No ritmo da vida contemporânea será possível contemplar o que nos rodeia dentro da cidade? Possível até pode ser, mas não parece muito viável nesse ritmo que a humanidade vem caminhando, principalmente para a população lotada em postos de trabalho, a partir da constatação que a tendência é cada vez mais acelerar o ritmo; parece que é preciso sempre produzir mais e mais. Essa é a regra da competitividade profissional e econômica.

A proposta desse trabalho é justamente apontar para o que está por aí em todos lugares, onde basta só um olhar descansado, uma mente criativa e um tempo de imaginação, para despertar no espectador a possibilidade de refletir sobre o papel que arte pode ter na vida contemporânea, e assim instigar a capacidade interpretativa do observador frente à arte e frente a vida.

REFERÊNCIAS

ABREU, Leandro Pimentel. **O Inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções**. 2011. Tese (Doutorado em Escola de Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BERARDI, Franco. **Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem** - respiração – caos e poesia. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Disponível em: <https://circuito.ubueditora.com.br/wp-content/uploads/2019/07/AFX-respiracao-parte_1-caps_1a3-1.pdf> Acesso em: 13 set. 2020.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BITTENCOURT JUNIOR, H. O.; POHLMANN, A. R. O minimalismo como desconstrução imagética: um reenquadramento da fotografia em elementos geométricos abstratos de composição In: **5ª Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão (SIIEPE)** - UFPEL, 2019, Pelotas. XXI Encontro de Pós-Graduação (ENPOS) - UFPEL , 2019a.

BITTENCOURT JUNIOR, H. O.; POHLMANN, A. R. Fotografia abstrata: uma redução de elementos geométricos na imagem pela ampliação ótica do olhar In: **VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (SPMAV)** - Entre Linguagens de Afeto e Sensibilidades no Cotidiano, 2019, Pelotas. VIII SPMAV - Caderno de Resumos. Pelotas: PPGAV-UFPel, 2019b. p.47 - 47.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar: In **O Olhar**. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRASIL, Luisa Kuhl. Do ateliê para as “belas artes”: relações entre fotografia e arte no início do século XX *In: XI Encontro Estadual de História: História, Memória e Patrimônio*. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande - FURG, 2012. Disponível em: <http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 30 mai. 2021.

BITTONI, Dulcilia Helena Schroeder. Cidade, paisagem, fotografia, emblemas. *In: A cidade e a imagem*. Carlos Costa e Dulcilia Schroeder Buitoni (Orgs.). Jundiaí, SP: Editora In House, 2013.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1993.

CASTRO, Teresa. Exposições atuais, **ARTECAPITAL**, Lisboa, Portugal, online, 2006. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-65-hiroshi-sugimoto-colors-of-shadow>> Acesso em: 23 de junho de 2018.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Impressões fotogramáticas**: a experiência dos fotogramas nas vanguardas artísticas. 1999. 134p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284240>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

CONCRETISMO. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>>. Acesso em: 12 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COSTA, Carlos. Passeio pelas mensagens da cidade: convívio de mídias. *In: A cidade e a imagem*. Carlos Costa e Dulcilia Schroeder Buitoni (Orgs.). Jundiaí, SP: Editora In House, 2013

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **Fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

DIAS, Karina. A prática do banal, uma aspiração paisagística. *In Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf> Acesso em: 01 jun. 2020.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão - DOI 10.5216/vis.v6i1e12.18075. **Visualidades**, v. 6, n. 1 e 2, 18 abr. 2012. Acesso em: 15 mai. 2020.

DOBRANSZKY, Diana de Abreu. **A legitimação da fotografia no museu de arte**: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia. 2008. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285150>> Acesso em 01 jun. 2021.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas, Papirus, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Um olhar sob suspeita**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 107-140, Dec. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000200005>>. Acessado em 10 Mai. 2021.

FERREIRA Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FLORES, Victor Manuel Esteves. **Minimalismo e Pós-Minimalismo**. Covilhã, Portugal, Ed. Livros LABCOM, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRANÇA, Janaíra Dantas da Silva. #InstamYourCity paisagens digitais. *In*: **A cidade e a imagem**. Carlos Costa e Dulcilia Schroeder Buitoni (Orgs.). Jundiaí, SP: Editora In House, 2013.

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

HAN, Byung-Chul Han. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis: Vozes, 2018.

KERN, Maria Lúcia. **Desenvolvimento e Arte Concreta no Brasil. Estudos Ibero-Americanos II**, p. 239-248. 1982. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1982.2.36181>. Acesso em: 28 Abr. 2021.

HERZOG, Catia Silva. Fotografia e história: o pictorialismo em perspectiva e a revista Photogramma *In*: **Revista Photo & Documento** n. 6, 2018. Disponível em: <http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=issue&op=view&path%5B%5D=12&path%5B%5D=showToc>. Acesso em 31 mai. 2021.

- INGOLD, Tim. **Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano**. Ponto Urbe, n. 3, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1925>. Acesso em: 16 jun. 2021.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade: Modestas proposições sobre condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002, p. 15-34.
- LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. Os respigadores e a respigadora: possíveis mediações culturais. In **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: UFG, 2009. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2009.GT3a_Laila_Loddi.pdf> Acesso em: 18 set. 2020.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução por Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1999.
- MEDEIROS, Izabella. A Relação entre Corpo e Subjetividade na Obra de Lygia Clark. **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UERJ. V. 1, N. 26, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20097/14395>>. Acesso em: 13 nov. 2020.
- MELLO, Ioana Caetano Alves Parente de. **Infinito instante: um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **O movimento contra a aspereza na arte**. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/o-movimento-contra-a-aspereza-na-arte>>. Acesso em: 11 nov. 2020.
- MoMA **The Museum of Modern Art**, online. Disponível em: <<https://www.moma.org>>. Acesso em: 24 Jun. 2018.
- O'NEILL, Elena. Eugene Atget e a Fotografia como Ação In: **Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/index.html>. Acesso em 02 jun. 2021.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar: *In O Olhar*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PELED, Yiftah. Metodologias em Poéticas Visuais. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 19, n. 33, p. 115-132, 2012.

PEREZ-ORAMA Luis. Lygia Clark. Composição no. 5: Série quebra da moldura (Composition no. 5: Breaking the frame series), 1954. MoMA **The Museum of Modern Art**. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2426>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

ROSENGARTEN Ruth. **Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea**. Lisboa, Portugal, Coleção Sem Título Nº 6, Museu Coleção Berardo, 2012.

SANTOS, Marko Alexandre Lisboa dos. **Arte Concreta: racionalismo e abstração como contribuições para o design - um estudo na obra de Geraldo de Barros**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP. Bauru, 2010. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/89730/santos_ma_me_bauru.pdf. Acesso em: 09 nov. 2020.

SCHENBERG, Mario. **Concretismo e Neoconcretismo: Artigos de Mario Schenberg**. São Paulo: Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP, 1977. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SEQUEIRA, Maria Luísa Alves de Paiva Menezes de. **O Minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetónica**. Tese de doutorado. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Doutoramento em Belas Artes (Especialidade de Escultura), 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <<http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Sobre-fotografia-Susan-Sontag.pdf>> Acesso em: 29 mai. 2020.

Universidade Federal de Minas Gerais. **Manifesto “Art Concret” era publicado há 90 anos.** Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/manifesto-art-concret-era-publicado-ha-90-anos>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

ZERWES, Erika. **A Fotografia Eloqüente: Arte e Política em Rodchenko.** História Social, n. 13, p. 139-149, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/214>. Acesso em: 09 mai. 2021.

ZERWES, Erika. **O olhar moderno e o efeito de estranheza,** 2015 Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1981-7207.15.4/pdf>. Acesso em 15 mai. 2021.

AUDIOVISUAIS

DIAS, Karina. **Passager II**, vídeo-projeção, 2006, 11min. Disponível em: <<http://www.karinadias.net/03-15-passager-2/>>. Acesso em: 08 nov. 20.

DIAS, Karina. **Escalator**, vídeo-projeção, 2006, 4min. Disponível em: <<http://www.karinadias.net/03-14-escalator/>>. Acesso em: 09 nov. 20.

GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar: um papo sobre o neoconcretismo.** Youtube, 30 set. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sk-2TlyZSY>>. Acesso em: 08 nov. 20.

LES glaneurs et la glaneuse. Direção de Agnès Varda. França: Ciné Tamaris / Zeitgeist Films, 2000. digital (82 min.).



Hamilton Bittencourt

hamilton.bittencourt@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/2599990616374783>

<http://hamiltonbittencourt.wix.com/index>

<https://www.instagram.com/hamiltonbittencourt/>

<https://500px.com/p/hamiltonbittencourt>

+55 53 999788697

Pelotas - RS - Brasil



UFPEL



**ARTES VISUAIS
MESTRADO**
CENTRO DE ARTES | UFPEL