

INTERVENÇÕES, ROMPIMENTOS E EXPERIMENTAÇÕES NA ESTÉTICA FOTOGRAFICA DE GERALDO DE BARROS E ROSÂNGELA RENNÓ

Paulo Henrique Camargo Batista
phcamargo@gmail.com

Luciana Martha Silveira
martha@utfpr.edu.br

Resumo:

Este trabalho pretende identificar a possibilidade de rompimento na práxis comum do processo de constituição das imagens fotográficas, em propostas de trabalhos dentro do campo artístico. A metodologia consiste em observar alguns exemplos de pesquisa e produção visual e plástica, que reivindicam seu lugar na fotografia como expressão artística. Partiremos de uma perspectiva conceitual de "intervenção" no processo de construção das imagens fotográficas, postas pelas concepções de Vilém Flusser e Arlindo Machado, seguindo portanto, em direção contrária à produção imagética realizada de maneira tradicional. Através de uma breve análise, refletiremos mais proximamente sobre as possíveis convergências e divergências encontradas nas propostas estéticas e de linguagem fotográfica que caracterizam a produção artística de dois fotógrafos brasileiros; Geraldo de Barros (1923-1998) e Rosângela Rennó (1962).

Palavras Chave: Fotografia; Geraldo de Barros; Rosângela Rennó, intervenção.

Abstract:

This work intends to identify the possibility of disruption in the common práxis of the process of photographic images constitution, in proposals of works inside the artistic field. The methodology consists in observing some examples of visual and plastic production and research, which claims its place in photograph as an artistic expression. We will depart from a conceptual perspective of "intervention" in the process of images construction, placed for the conceptions of Vilém Flusser and Arlindo Machado, following therefore, in contrary direction to the carried through visual production in traditional way. Through a brief analysis, we will reflect more closely on the possible convergences and divergences found in aesthetic proposals and in the photographic language that characterize the artistic production of two Brazilian photographers; Geraldo de Barros (1923-1998) and Rosângela Rennó (1962).

Key Words: Photograph; Geraldo de Barros; Rosângela Rennó, intervention.

INTRODUÇÃO

Desde o século XV, tem sido desenvolvida e aperfeiçoada toda uma tecnologia produtora de imagens figurativas, considerando a invenção da *perspectiva artificialis* e da *câmara obscura* como instrumentos que traduziam visualmente o mundo real e tridimensional para que o artista (pintor) a reproduzisse num suporte bidimensional, “no sentido de possibilitar uma reprodução automática do mundo visível” (MACHADO, 1984, p. 10).

Com o surgimento da técnica fotográfica (início do século XIX) representando uma grande inovação tecnológica na evolução do processo humano de geração e captação de imagem, uma série de novas perspectivas de reflexão acerca dos vários elementos que compõem esse universo de produção e constituição de signos visuais, foram se desenvolvendo até os dias de hoje trazendo consigo questionamentos conceituais na relação de “semelhança” entre a aparência de suas imagens e o seu referente. Questões sobre o processo de captação e a geração da imagem em relação à interferência ou não do subjetivo humano e posteriormente suas possibilidades como meio de expressão e linguagem, começaram a ganhar força a partir do início do século XX, e mais intensamente, a partir de 1920 sob a influência de alguns movimentos artísticos que passaram a se desenvolver no mundo inteiro, contribuindo para o surgimento em vários países, de movimentos fotográficos classificados como vanguardas (americana, russa, alemã, francesa, etc.), sendo assim chamados por proporem, como conceito e prática, uma diluição das fronteiras entre as artes plásticas e a fotografia, valendo-se da apropriação de conceitos e procedimentos de construção plástica da imagem e de sua incorporação material em processos técnicos fotográficos: colagens, fotomontagens e fotogramas.

Estas iniciativas contribuíram para os primeiros rompimentos da fotografia com a visão mimética clássica, propondo novas bases conceituais sob o signo da subjetividade e trazendo discussões pertinentes à estetização do cotidiano através de um olhar construtor e com o uso da manipulação técnica, da idealização da forma, do motivo, dos pontos de vista no enquadramento, da expressividade, da abstração e da criação autoral.

A importância de analisarmos o rompimento do processo fotográfico com o simples registro e reprodução “fiel” do referente concretizado como sendo sua imitação mais precisa ou como tradução “linear” da realidade, demonstra a existência de propostas e atitudes experimentais em direção ao entendimento dos processos de representação e dos códigos inscritos nas imagens realizadas através

do aparelho mediador. Ao analisarmos por onde se processaram e quais são as contribuições, estamos contextualizando as questões conceituais que permeiam a teorização e contribuem para configurar a experiência estética contemporânea.

FILOSOFIA DA CAIXA PRETA

Talvez uma das abordagens contemporâneas mais diretas ao uso do aparato técnico fotográfico em contraponto ao discurso da mimese e da constituição imagética ligada à idéia da fotografia como *espelho do real*, seja a realizada pelo filósofo tchecoslovaco, Vilém Flusser (1920-1991). Além de contribuir no sentido de uma outra localização para o significado da imagem fotográfica, Flusser inclui também em sua argumentação, um suporte ideológico centrado no exercício de poder da indústria e do mercado da fotografia sobre o aparelho fotográfico, em quem o opera e também naquele que vislumbra a imagem (o receptor).

Sua discussão se dá no entorno da interferência que a máquina fotográfica (aparato técnico) promove no registro das imagens, tendo como intenção torná-la uma tecnologia “visível” e passível de ser utilizada de maneira consciente por seu usuário, diferentemente das abordagens onde o processo fotográfico se torna “transparente” ou somente uma ação objetiva. Neste contexto, entende-se por transparente um processo que passa a ser percebido como natural por quem usufrui e opera o instrumento mediador técnico (no caso, a máquina fotográfica), sem a percepção ou consciência crítica. Por conseqüência, o controle de interferências que podem ocorrer no funcionamento desse sistema determina seus limites de atuação pelas características contidas e formatadas em sua estrutura.

Flusser usa o termo “caixa preta” para ilustrar suas reflexões na direção das chamadas “imagens técnicas”; imagens produzidas de forma programática ou com uma tendência automatizada, que fazem parte de um sistema em geral fechado para quem o opera e sempre mediado por um aparelho (FLUSSER, 2002, p. 24). Imagens técnicas seriam então, todas as imagens produzidas por “aparelhos”.

Para Vilém Flusser, as imagens são mediações entre o homem e o mundo, e no caso das imagens técnicas (especificamente a fotografia), por serem resultado de uma mediação realizada através de um aparelho, sofrem diretamente com formalizações objetivadas e programadas (previstas de antemão em seu projeto), em seu sistema operacional e com as regras que ditam e determinam o conjunto de procedimentos técnicos executáveis para quem opera a caixa-preta (aparelho).

Ao usuário que utiliza os aparelhos técnicos desconhecendo sua natureza codificadora de informações, simplesmente se valendo das escolhas disponíveis, dentre as categorias programadas na máquina, Flusser chama de “funcionário”. O funcionário lida com as caixas-pretas sem lidar com o mecanismo interno de codificação, agindo somente no canal produtivo do aparelho e enxergando somente o “*input*” e o “*output*” do processo. Quando sabe operar o aparelho, o funcionário faz suas escolhas em função das opções programadas e disponibilizadas pelo sistema. Caso não perceba as escolhas dentro de um limitado número de categorias disponíveis dadas pela programação inscrita no aparelho, o operador/funcionário acredita estar “criando” imagens, mesmo quando não consegue decifrá-las completamente por ser incapaz de entender o que se passa no interior da caixa-preta. “Toda crítica da imagem técnica deve visar ao branqueamento desta caixa.” (FLUSSER, 2002, p. 14-15).

Arlindo Machado, ao repensar as imagens técnicas dentro da “filosofia da caixa preta” de Vilém Flusser, escreveu que existe atualmente uma discussão inevitável no círculo de quem produz imagens, mais especificamente falando, no círculo de artistas que a produzem através de algum dispositivo e/ou processo tecnológico. Para ele esta discussão diz respeito “à própria intervenção artística” ou a natureza geradora de uma intervenção condicionada ao ato de elaboração do trabalho pelo artista (MACHADO, 2002, p. 147). Dentre as questões levantadas, o foco se direciona essencialmente ao “como” e à “necessidade” de se realizar e operar uma intervenção verdadeiramente fundante, relacionando a estratégia de ação do artista/fotógrafo ao seu nível de competência em operar e utilizar os aparelhos técnicos quando conhece sua natureza codificadora de informações.

Está se considerando para este desenvolvimento teórico, que a produção de uma imagem fotográfica ou de um “trabalho artístico fotográfico” é realizada a partir da intencionalidade e expressão das opções de quem a produz. Neste sentido, o aparelho (máquina fotográfica) funciona como extensão destas escolhas. Ao realizar escolhas e definir suas intenções, o fotógrafo no gesto de fotografar, interfere conceitualmente na imagem que será captada, atuando diretamente com suas concepções pessoais e escolhas de ordem subjetiva. Portanto, estas escolhas, operando dentro de uma pluralidade de significados interagem e resultam diretamente dos critérios estéticos, políticos, éticos, ideológicos e culturais de quem a produz, se projetando através de uma simbologia igualmente própria.

Flusser (2002) nos coloca como possibilidade de estabelecer uma estratégia de rompimento com este processo de dependência da programação do aparelho, a interferência nesta práxis comum do processo de constituição das imagens fotográficas. Para ele isso pode ocorrer através de uma ação consciente por parte do operador, ao refletir e conceituar novas possibilidades de se operar os programas dos aparelhos.

Os programas dos aparelhos são compostos de símbolos permutáveis. [...] a manipulação do aparelho é gesto *técnico*, gesto que articula conceitos [...] fotografias são imagens de conceitos, *são conceitos transcodificados em cenas* (FLUSSER, 2002, p. 25-32).

Para se tentar “decifrar” os códigos inscritos nas imagens técnicas, é necessário interagir com clareza de entendimento sobre a significação de seu conteúdo formal. Ou seja, decifrá-los (os códigos) é desvendar os significados dos conceitos formalizados a partir dos aparelhos mediadores.

Flusser e Machado nos sugerem que enquanto não existir uma consciência crítica por parte de quem produz uma imagem técnica, não haverá base que sustente qualquer perspectiva de responder às questões da “necessidade” de se realizar uma operação interventora, dominando a produção simbólica. A possibilidade de interferirmos no registro do “real”, nos confere capacidade de expressão: criar, modificar, deformar, compreender, selecionar e essencialmente optar.

DOIS OLHARES E MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES

A condução deste estudo pretende identificar a possibilidade de rompimento com a práxis comum do processo de constituição das imagens fotográficas em propostas de trabalhos dentro do campo artístico. Para isso se baseou na escolha de dois artistas que apresentam trabalhos onde podemos observar exemplos de pesquisa e produção visual plástica, que reivindicam seu lugar na fotografia como expressão artística. Enfocaremos nossa análise nos trabalhos chamados *Fotoformas*, realizados pelo artista brasileiro *Geraldo de Barros* (1923-1998), reconhecido em nossa história das artes por apresentar uma proposta vanguardista de linguagem fotográfica própria e essencialmente aberta a uma pluralidade de interpretações e experimentações, bem como, a partir das experiências de resgate e de reutilização de imagens fotográficas feitas pela artista e fotógrafa brasileira, *Rosângela Rennó* (1962).

Geraldo de Barros estudou artes plásticas e foi influenciado pelos trabalhos de Paul Klee e Kandinsky¹, bem como pelos fundamentos da Bauhaus², realizando pesquisas conceituais em pintura, fotografia e gravura. Iniciou suas pesquisas fotográficas por volta de 1940, como integrante do *Foto Cine Clube Bandeirante* (FCCB) em São Paulo, onde passou a formular novas possibilidades técnicas e conceituais de se pensar a fotografia, junto a outros companheiros precursores desta postura dentro do *Bandeirante*. Rompeu com as questões clássicas do processo e da forma de captação do objeto fotográfico, ao elaborar uma estética fotográfica pessoal com forte e clara tendência abstrata advinda de sua experiência nas artes plásticas, proporcionando e introduzindo desta forma, discussões em torno da fotografia como linguagem plástica e expressão artística.

Sua série de trabalhos que viriam a ser chamados de *Fotoformas* começou a ser produzida inicialmente de maneira um tanto aleatória e intuitiva (BARROS, 2003, p. 11) e acabou culminando numa estrutura de poética visual criativa e de grande carga expressiva. Essas experiências desembocaram diretamente no experimentalismo. Todas as suas ações passavam por interferências, tanto na natureza técnica quanto no suporte fotográfico (filme e papel), que também atuava como base para várias outras interferências plásticas, assumindo uma nova função conceitual e expressiva. Barros fez da interdisciplinaridade de sua formação sua ferramenta principal, o que contribuiu para a pluralidade de possibilidades plásticas em seu trabalho. Seguindo nesta direção, produziu várias intervenções em suas imagens fotográficas, agregando cortes, furos, riscos e traços a nanquim, diretamente nos negativos ou nas cópias em papel.

No ato da captação fotográfica, as imagens sofriam múltiplas exposições, reforçando a idéia da construção e interferência na relação indicial da imagem.

Herkenhoff ao comentar o resultado estético das *Fotoformas*, diz que “mesmo partindo do real, as imagens operavam no campo da percepção visual como uma construção abstrata, e por outro lado, enquanto documento do real, estão definitivamente comprometidas, se encontrando num estado de ambivalência” (HERKENHOFF, 1987). Nas obras de Barros, Herkenhoff considera que, “qualquer resquício do ‘real’ é, sobretudo forma, linha, signo” (Ibidem). A figura 1, ilustra um exemplo de imagem das *Fotoformas*.

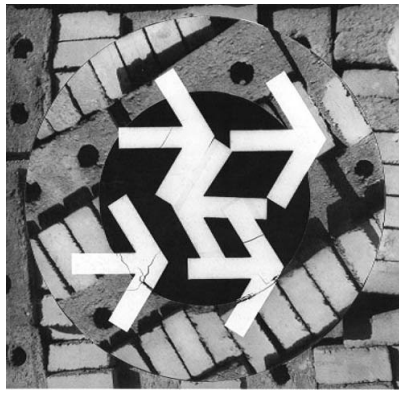


Fig. 1: *Fotoforma* – s/título, 1949
32.7 x 30cm.

Rosângela Rennó Gomes, com pesquisas e experimentações visuais e plásticas, faz parte de um seleto grupo de artistas contemporâneos (alguns deles fotógrafos), que vêm produzindo e alargando a já não mais tão rígida demarcação entre arte e fotografia.

Herdeira legítima das formulações e questionamentos deixados pela produção realizada pela geração de fotógrafos experimentais que a antecederam, como o próprio Geraldo de Barros, já em 1987 foi introduzida aos conceitos de apropriação de imagens pelo colega e companheiro de atelier Marcelo Kraiser, através de textos como *Ecologia da Informação* de Andréas Muller-Pohle e também *A Filosofia da Caixa Preta*, de Villém Flusser (HERKENHOFF, 1997, p. 135).

Por volta de 1988, começou a trabalhar com a idéia de *apropriação* e *reutilização* de imagens. Com isso, descobriu que ao manipular imagens juntamente com uma série de “coisas” (objetos), provocaria uma certa “acidez” na sua relação com o espectador.

Rennó passou a se posicionar conceitualmente, assumindo uma postura muitas vezes iconoclasta, deixando de fotografar como ponto de partida do seu trabalho para que o referente fotográfico passasse a existir além do ícone e do índice, rompendo definitivamente com a idéia da fotografia como um duplo do real. Travou uma busca por imagens fotográficas como quem procura por matéria-prima bruta, utilizando-as para reconstituir novas referências visuais num mundo onde o excesso de imagens é uma característica natural.

Passou a se dedicar à pesquisa de negativos fotográficos encontrados em arquivos de estúdios e ateliês populares, arquivos pessoais, fotografias garimpadas de matérias de jornais, de obituários, de identificação criminal e outros. É notado no trabalho de Rennó o interesse pela apropriação e manipulação de fotografias

provenientes das categorias mais desprovidas de valor estético, como os negativos de retratos para documentos de identidade, prontuários policiais, fotogramas de cinema e fotografias em geral destinadas ao esquecimento ou ao descarte.

Podemos ver na figura 2, o que ocorre fluentemente no desenvolvimento de seus trabalhos de apropriação e reutilização de imagens fotográficas: eles podem assumir diversos tipos de suportes, formas de apresentação e até de instalações.



Fig. 2: *As afinidades eletivas*, 1990.

*2 fotografias em película ortocromática, óleo mineral, mármore, alumínio e vidro.
19x9 Ø cm.*

Com a atitude de inserção do rejeito fotográfico no circuito artístico institucionalizado, a artista recoloca em discussão os valores simbólicos, documentais e formais característicos de imagens fotográficas populares, atribuindo-lhes valor estético, bem como identidade e referências novas, ao recriar uma nova história, com novos personagens.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao pensarmos quais possibilidades se apresentam como alternativa à “criação” artística dentro de um projeto estético e a partir de uma produção imagética fotográfica, devemos à princípio, tentar entender quais são alguns dos elementos físicos formais, objetivos e subjetivos, que podem estar envolvidos em sua estratégia de constituição. Um ponto de partida para esta questão nos é sugerido por Flusser (FLUSSER, 2002, p. 25-32) e compartilhado por Machado (MACHADO, 2002, p. 147) como possível resolução a essas questões; interferir com a prática banal do processo de constituição das imagens fotográficas, estabelecendo uma estratégia de rompimento com o processo de dependência da programação do aparelho.

Na prática isso se torna bastante complicado, principalmente se considerarmos, como Flusser, que as opções disponibilizadas e normalmente inscritas nos aparelhos e em seus programas são limitadas em número, sendo finitas, aonde podemos presumir que em algum momento essas opções se esgotarão, mesmo quando ofertadas em grande número (FLUSSER, 2002, p. 23). Contudo, um interstício se mostra possível a esse círculo vicioso: recorrer também a critérios alheios ao aparelho, justamente aqueles que estão atrelados à natureza e conformação da subjetividade humana. Critérios estéticos, políticos, expressivos, éticos, ideológicos, culturais, conceituais e outros que estruturam a consciência dos atores envolvidos com a operação do e através do aparelho. Cada opção feita pelo operador (artista), reflete suas escolhas e sua forma de agir em relação ao programa do aparelho.

Quando o fotógrafo passa a dirigir suas escolhas buscando reordenar os conceitos implantados no programa e interferir no processo de codificação simbólica como possibilidade de se operar os aparelhos, funda uma referência importante para a potencialização das opções ofertadas pela máquina fotográfica. O próprio Flusser, ao considerar as imagens fotográficas como “conceitos” configurados em imagens, aceita que “as possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis” (FLUSSER, 2002, p. 32), isso por que, sempre se pode criar novos conceitos ou reconceituar os já existentes.

Arlindo Machado também argumenta acrescentando que, se existem limites de “manipulabilidade” em toda máquina ou processo técnico, isso só pode se constatar teoricamente, pois na prática esses limites estão em contínua expansão. O que Machado pretende reforçar é a idéia de que não existe uma só forma de usar um aparelho e muito menos de sempre se estar fadado a uma relação de dependência com o seu programa sem que se possa incluir uma proposta estética realmente criativa e que interaja em seu projeto inicialmente programado (MACHADO, 2002, p. 151).

Um exemplo disso são trabalhos como os de Geraldo de Barros e Rosângela Rennó, que se desviaram totalmente do projeto original do meio tecnológico que utilizam, concretizando um feito equivalente “a uma completa reinvenção do meio”. Na verdade, estes artistas perverteram a lógica do jogo estabelecido com a máquina, não se submetendo às possibilidades impostas pelo aparato técnico e subvertendo continuamente a função, *a priori* definida para a sua utilização e também esperada em sua produtividade. É nesse sentido que Machado afirma que

as possibilidades de uma interposição conceitual aos programas, se expandem ininterruptamente e se encontram “em permanente mutação, em contínuo redirecionamento e crescem na mesma proporção que o seu repertório de obras criativas” (MACHADO, 2002, p. 151).

Sem dúvida, em propostas como as *Fotoformas* ou nas obras de Rennó, encontramos concretizada uma indisposição à contemplação passiva das imagens, desvelando um experimentalismo e uma liberdade de expressão.

Flusser, em sua proposta de filosofia da fotografia, completa dizendo que a arte coloca os homens diante do desafio de poder viver livremente num mundo programado por aparelhos e, prenuncia como conclusão de suas reflexões, que qualquer possibilidade de rompimento com os programas dos aparelhos, normalmente se encontram concretizadas nos trabalhos dos fotógrafos (artistas) chamados experimentais (FLUSSER, 2002, p. 74-75).

REFERÊNCIAS

BARROS, Geraldo de. **Fotoformas**: Geraldo de Barros: fotografias = photographies. São Paulo: Raízes, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Relume Dumará, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. **Rennó ou a beleza e o dulçor do presente**. In: Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular - introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense e FUNART, 1984.

_____. In: **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Interlab. Labirintos do pensamento contemporâneo. Org. Lúcia Leão. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2002.

¹ Paul Klee e Wassily Kandinsky, artistas expressionistas (representantes da arte moderna) e professores da Bauhaus.

² Bauhaus (Casa da Construção) fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, preconizava uma integração arte/indústria, evoluindo de uma fase artesanal (artes e ofícios) para outra, industrial (arte e técnica). Em 1937 foi criada a *New Bauhaus*, e em 1955, em Ulm, na Alemanha, a *Escola Superior da Forma*.

Paulo Henrique Camargo Batista Mestre em Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – PPGTE/UTFPR e Professor de Fotografia e História da Arte nos cursos de Comunicação Social e Desenho Industrial do Centro Universitário Franciscano - **UNIFAE**, Curitiba, PR. e-mail: *phcamargo@gmail.com*.

Luciana Martha Silveira doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Professora pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – PPGTE/UTFPR. e-mail: *martha@utfpr.edu.br*

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.