

Rebidimensionamento – um amálgama de suportes

Rogério Flori

fotoflori@gmail.com

Universidade Salgado de Oliveira

Resumo

O presente trabalho visa mostrar um relato de experiências que desenvolvi durante a graduação em Artes Visuais na UFG-FAV. Desdobramentos dessas experiências também aconteceram em Londres onde morei. No retorno para o Brasil fiz outros trabalhos ligados a suportes alternativos. Na primeira fase do trabalho produzi fotos sobrepostas através de projetores sobre o corpo de um homem nu e refotografei – rebidimensionei. Na segunda fase usei um químico que sensibiliza materiais e o fiz sobre madeira, pedra, tijolos. Na terceira fase utilizei um data show para projetar imagens sobre uma variada gama de objetos e texturas.

Palavras-chave: experimentos - suportes alternativos – fotografia

Abstract

The present work shows an experience related that, I developed during the graduation time on Visual Arts at UFG-FAV. Part of these experiences has happened in London as well, where I used to live. When I came back to Brazil I did some more experiences about alternative supports. The first phase of this work I produced images layers through the projector on a naked body man and retake the pictures – rebidimensionei. At the second phase I worked with a chemical, with leave the supports ready to record a photographic images, material as wood, stone and bricks. At the third phase I used a data show to project images on some objects and textures.

Keywords: experiment - alternative supports – photography

UFG-FAV, segunda metade dos anos 90: encontros de subjetividades

Entrei para Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Artes Visuais em 1995 depois de me profissionalizar em fotografia na Escola Panamericana de Arte em São Paulo, em um curso de 2 anos. Nossa turma na FAV foi a última a cumprir uma grade de 5 anos para comunicação visual. Portanto, fiz três anos de artes visuais, onde encontrei a pintura, a escultura, o desenho e a gravura. Eu já havia optado pela fotografia mesmo antes de entrar na FAV, já trabalhava com foto publicitária no mercado local e também fotografava para vários artistas naqueles anos.

A aproximação com esses artistas foi muito importante. Eles me apresentavam informações sobre arte, mas não específicas de fotografia. Eu era um captador técnico das imagens produzidas por esses artistas, me preocupando em reproduzir as cores, texturas, proporções, nitidez e as informações contidas nas suas obras. Sobre questões de imagem técnica e representacional Flusser argumenta:

Aparentemente ao escolher suas caças e as categorias apropriadas a elas, o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas ou que tragam conhecimentos no aparelho. Da seguinte maneira: para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., porque precisa saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. (FLUSSER, 1985, p. 38)

Os meus pensamentos artísticos circulavam, então, na periferia desses discursos poéticos sobre imagem e sentido-significado, me afastando da minha própria produção de arte e significados.

O intercâmbio com uma aluna de Artes Plásticas da Bolívia com a FAV, foi o *start point* para o pensamento sobre possibilidades nos suportes alternativos. Essa aluna apresentou um trabalho com carimbos, e esses objetos transferidores de imagens contaminavam outros vários suportes.

As imagens desses carimbos eram de pessoas, objetos e paisagens com novos sentidos, passadas da matriz do carimbo e deslocadas para outros espaços, acrescentando novas possibilidades de cores, texturas formatos e interpretações. Percebi que poderia usar meus negativos como base para transferência de imagens a outros suportes, novas possibilidades de impressão fotográfica.

A partir desse momento, comecei a coletar imagens que seriam a base conceitual do trabalho, o qual chamei, de rebidimensionamento de imagens, fazendo a ligação das projeções dessas imagens sobre novos corpos, outros suportes e depois refotografando essas imagens e criando outras possibilidades interpretativas.

Descamação do real – tentativas e frustrações

O meu interesse pela imagem fotográfica artística crescia na universidade, mas as propostas, até então, me convenciam que a imagem por si só sobre o suporte de papel não ultrapassava o convencional, e nem atendia as minhas expectativas. Tentativas com a fotografia abstrata, o uso das sombras e das altas luzes, naturezas mortas, nus não me completavam porque deixavam sempre uma marca realista na imagem produzida.

Algumas pesquisas sobre Man Ray, artista americano, que se intitulava modernista, mas que atuava junto com dadaístas e surrealistas me mostraram como ele explorava pintura, escultura, colagem, arte performática, arte conceitual, cinema e fotografia com criatividade, técnica e novas possibilidades de se criar imagens.

Esses estudos me instigaram a fazer os *rayographs*, uma experiência com objetos colocados sobre o papel fotográfico virgem, expondo os mesmos diretamente à luz. O resultado era de uma imagem em tons de branco puro até o preto, passando por uma gama de cinza. Dependendo do objeto colocado sobre o papel a resposta era diferente: se tinha transparência apresentava uma escala de cinza, se era sólido bloqueava a luz e me apresentava o branco e onde não tinha nenhuma interrupção da luz me resultava totalmente preto.

Usei vários objetos e materiais para transferir as formas para o papel fotográfico. Frutas, colher, garfos, facas, vidro aranhado, tecidos semitransparentes, pedras e copos eram as silhuetas repassadas para o suporte papel. Enveredei-me pelos abstratos, produzi algumas imagens que me satisfaziam e que me inspiravam a cada tentativa. Frustrações e decepções seguidas de surpresas por aquele exercício do criar imagens abstratas com um equipamento com tamanha representação icônica. Philip Dubois cita a importância das experiências:

Dadaísmo e surrealismo, em seu gosto da provocação, como em seu culto do “surreal”, desenvolveram com intensidade a prática do *associacionismo* (metáfora, colagem, agrupamento, montagem).(…) a foto também é um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas. (DUBOIS, 2004, p. 268)

O desafio da composição fotográfica feita sem a câmera, diretamente com a projeção feita com o ampliador no laboratório, foi uma experiência única. No quarto escuro eu tinha que dominar fotografia com o design gráfico, porque podia interagir com textos e imagens no mesmo suporte, onde, o resultado revelado na hora me respondia as várias possibilidades estéticas.

Com o estudo da obra de Man Ray, trabalhei também com fusão de imagens. Em um mesmo papel fotográfico imprimia dois ou três negativos e obtinha imagens surrealistas em preto e branco, como num sistema de sobreposição de camadas. Atualmente trabalha-se com esse princípio nos softwares de manipulação de imagens como photoshop e outros. Em outras experiências recortava os negativos e montava-os usando e criando novas imagens. Era a negação da reprodutibilidade em massa da mesma imagem. Eu não queria que as imagens fossem reproduzidas em larga escala e nem parecidas na textura, na composição e no enquadramento, mesmo usando uma única fonte de negativos.

O uso de diferentes tipos de papéis fotográficos e uma variada gama de químicos no laboratório, me dava uma margem de diferenciação nas respostas das imagens. Muitas vezes era a temperatura dos químicos que era alterada, outras vezes o tempo de revelação e fixação das imagens, nunca sabendo exatamente qual seria o resultado final da experiência. Em algumas ocasiões, usei areia nos tanques de revelação, para obter um resultado diferente daqueles previstos nas técnicas laboratoriais convencionais. Sobre os aparelhos/técnicas e suas respostas Flusser diz:

1. o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3. as informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. os aparelhos são desprezíveis. Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho. E isto é possível.* (FLUSSER, 1985 p. 83)

Por outro lado, a vontade de continuar desafiando o aparelho fotográfico fazia-se mais presente na minha vida acadêmica e profissional. Isso se refletia no entrelaçamento entre os meus trabalhos de publicidade e design. A total experimentação não era aceita por um mercado pautado nas imagens

programadas, prontas, *layoutadas* por diretores de arte de agências de propaganda.

Combinações simbólicas e a película de luz

Com as possibilidades de sobreposição de imagens o trabalho se expandiu. Fotografando conservas de pimentas e doces, projetando as imagens sobre o corpo de um homem nu, produzi uma série chamada “conservadora”, com um discurso de confinamento, seja desse homem, enlatado, envidraçado onde não se escuta ninguém e nada, isolado para dentro de si mesmo. Questionava o tempo e a memória desse confinamento artístico.

Tamanho isolamento desse ser me transportou para a produção de uma outra série: a de putreficados. Carcaças de animais mortos, em estado de putrefação são a imagens que apresento nessa pele de homem nu. Uma tatuagem de luz sobre essa carnalidade do homem contemporâneo, significando o tradicionalismo que o levou a apodrecer, decompor-se.

Nessas duas séries a figura humana e o realismo da imagem projetada sobre ela não é reprodução e sim representação. Philippe Dubois comenta:

Do exagero figurativo faz um exagero à figuração. Eis porque a foto é importante no hiper-realismo. O artista projeta o *slide* numa tela de formato enorme e nela pinta a imagem projetada, desmensuradamente aumentada, forçando seus parâmetros e os códigos de representação. (DUBOIS, 2004, p. 274)

Nessas séries a tela, o suporte, transformou-se num corpo, e a pintura é a própria foto projetada. Ainda Dubois: “A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo”. (DUBOIS, 2004, p. 291)

O meu deslocamento para outro país, a Inglaterra, trouxe a vontade de experimentar novas possibilidades, de ler o mundo de fora: outra cultura, outra língua, outro tudo. Como poderia marcar meu território num país distante? Usei a linguagem da fotografia. Comprei um ampliador e comecei fazer minhas experiências. Londres é uma cidade fotogênica, mas queria que essa fotogenia ultrapassasse a barreira da imagem convencional. Pesquisei e encontrei um químico que me possibilitava sensibilizar materiais.



Broken Monarchy, Londres, 2001.

Tinha comigo algumas cascas de eucaliptos retiradas das árvores do campus II da UFG. Dei um banho de sensibilizador sobre as cascas e transferei imagens para esses novos objetos de arte. A Biblioteca de Liverpool, o Big Ben, o Parlamento Britânico, e o mobiliário urbano de Londres estavam presentes nessas peles. As representações icônicas de uma metrópole importante para o contexto da arte do passado e contemporânea, agora sobre fragmentos da minha história. Essa nova pele de significados foi levada para outros cantos do mundo, já que vendi essas pequenas obras aos visitantes desses pontos turísticos. Era como uma releitura das cenas da cidade, as imagens dos postais, agora com uma leitura artística, experimental e única.

A memória dessas paisagens urbanas sofreu outros tipos de impressão sobre materiais diversos, como folhas, madeira de construção, papel reciclado, além das tentativas com pedras e metais. O objetivo era deixar vestígios por essas superfícies por um tempo, mas quanto tempo essas imagens poderiam ficar fixadas a esses materiais? Hoje já tenho a resposta. Depois de 9 anos estão com o mesmo grau de nitidez e fixação da época, não perderam qualidade de impressão. Dialogam com o presente arrastando o passado de significados e poéticas.

Com uso de data show, produzi, em 2006, uma série de experimentos. Em umas das sequências fotográficas, abordei o tema religião. Fotografei uma multidão em um encontro evangélico, depois projetei essa multidão sobre

tijolos dispostos em uma construção. Os discursos sobre fanatismo religioso estão presentes nas imagens. Essas pessoas apresentadas são como pedreiros da fé, construtores de uma ideologia religiosa. São pedras, não respondem por eles mesmos, e sim por pastores que consagram a necessidade de apego em algo abstrato.

Em uma outra seqüência projetei esses personagens evangélicos sobre um monte de lenhas. Os tons em amarelo trouxeram uma textura de fogo para aquela imagem projetada. O fervor da fé, o calor do crente, suas orações fervorosas apresentadas sobre um monte de madeira entulhada, jogada com uma referência estética de *land art*. Philippe Dubois comenta sobre o uso da fotografia nesse tipo de art:

É evidente que num primeiro tempo a fotografia pode intervir em tais práticas como simples meio de arquivagem, de suporte de registro documentário do trabalho do artista *in situ*, ainda mais porque esse trabalho se efetua na maioria das vezes num lugar (e as vezes num tempo) único, isolado, cortado de tudo e mais ou menos inacessível, em suma, um local e um trabalho que, sem a fotografia, permaneceriam quase desconhecidos, letra morta para todo o público. (DUBOIS, 2004, p. 283)



Fogueira da fé, 2006.

A produção dessas imagens e a sua não manipulação em photoshop estão no caráter artístico experimental do acontecimento, da captura da cena e tentativa de configuração dos sentidos-significados da narrativa visual *in loco*.

Conclusão

O relato apresentado traz à tona a vontade do fazer artístico manual, sem manipulações fotográficas digitais tão em evidência nos dias de hoje. O experimentar sem retocar, sem alterar resultados em função da estética limpa, padronizada e calcada em padrões pré-estabelecidos de uma indústria da imagem, cada vez mais dirigida. Padrões esses que analisam a imagem pronta e não o fazer. Humberto (2000 p. 33) cita: “A análise da fotografia e a procura de seus traços essenciais tem sido, com freqüência, conduzidas por pessoas externas ao processo do fazer. Melhor explicando, por pessoas que, colocadas diante dos resultados finais, partem para uma viagem especulativa sobre a existência ou não de um caráter na fotografia, procurando interpretá-la, mas ignorando todo o caminho anterior, percorrido em nível de decisões extremamente individuais e íntimas”.

Referencias bibliográficas

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. 9ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006. 362p.
HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. 1ª. edição, Brasília,DF: Editora Universidade de Brasília,2000. 106p.
FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. 1ª. edição, São Paulo, SP: Hucitec, 1985. 92p.

Rogério Flori possui graduação em Comunicação Visual pela UFG-FAV (1999). Possui Especialização em Direção de Cinema pela Faculdade Cambury (2004) e curso técnico profissionalizante em Fotografia pela Escola Panamericana de Arte São Paulo (1993). Atualmente é professor titular da Universidade Salgado de Oliveira, em Goiânia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fotografia Publicitária, atuando principalmente nos seguintes temas: moda, foto publicitária, fotografia experimental.